UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

RAUL GOMES DA SILVA

CARTOGRAFIAS DO CORPO: ESCRITA E AFETO EM AVALOVARA, DE OSMAN LINS

CAMPO GRANDE – MS
Julho – 2019

RAUL GOMES DA SILVA

CARTOGRAFIAS DO CORPO: ESCRITA E AFETO EM AVALOVARA, DE OSMAN LINS

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Ramiro Giroldo.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

CAMPO GRANDE – MS
Julho – 2019

RAUL GOMES DA SILVA

CARTOGRAFIAS DO CORPO: ESCRITA E AFETO EM AVALOVARA, DE OSMAN LINS

APROVADA POR:

_____

RAMIRO GIROLDO, DOUTOR (UFMS)

_____

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS, DOUTORA (UFMS)

_____

ELIZABETH DE ANDRADE LIMA HAZIN (UnB)

Campo Grande, MS, ____ de _____ de _____.

À Márcia Rejany Mendonça (*in memoriam*), que iniciou este trabalho comigo mas que, infelizmente, não pôde acompanhar a sua finalização.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Márcia Rejany Mendonça, que, com muita paciência e profissionalismo, esteve presente em meu percurso acadêmico desde o primeiro ano da graduação em Letras, em 2013, dando-me apoio e lições de vida incomensuráveis, vendo, aos poucos, um amadurecimento intelectual. Sem ela, este trabalho jamais teria sido concluído.

Ao Prof. Dr. Ramiro Giroldo, pelas contribuições na Banca de Qualificação e, principalmente, por ter assumido a orientação desta pesquisa após o falecimento da Profa. Dra. Márcia Rejany Mendonça, destinando-me atenção e gentileza no processo de conclusão da dissertação.

À Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos, pelas contribuições na Banca de Qualificação, imprescindíveis para a finalização deste trabalho, e pelo respeito com que sempre me tratou.

À Profa. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin, pelas contribuições na Banca de Defesa e pelo gesto afetivo de sua receptiviadade.

A Cleiton Zóia Munchow, por ter me mostrado a literatura e a filosofia como modos de vida, especialmente, por ter contribuído com minha trajetória acadêmica. Sem ele, teria sido tudo mais difícil.

A Juvenal de Brito Cezarino Júnior, por contribuir com este trabalho.

A Wellington Furtado Ramos, pela gentileza de suas contribuições e pelo respeito com que sempre me tratou.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, que direta ou indiretamente contribuíram com minha pesquisa.

À minha família, Francisca Alves, minha mãe, José Gomes, meu pai, John Lenon, Luana e Adriana, meus irmãos, por apoiarem meus estudos e por compreenderem minha ausência durante o perído da graduação e da elaboração desta dissertação.

Aos amigos Suellen Cerqueira e Quentin Branco Nunes, pelas palavras de apoio e incentivo em momentos difíceis e pelas inúmeras contribuições intelectuais e afetivas.

À CAPES, pela bolsa de estudo, sem a qual este trabalho não teria sido concluído.

Pois, ninguém conseguiu, até agora, conhecer tão precisamente a estrutura do corpo que fosse capaz de explicar todas as suas funções.

Baruch Spinoza.

RESUMO

Conhecido por contribuir com renovações expressivas para a ficção brasileira do século XX, Osman Lins deixou, no que se refere ao emprego de estratégias narrativas, um legado relevante para a nossa literatura, pois nos leva a repensar as formas de concepção do texto literário. A atenção dedicada à categoria do espaço, a questão do medievalismo, do orientalismo e da alquimia, bem como a sua relação com a matemática e a geometria são alguns dos elementos responsáveis pela linguagem polissêmica de seus textos ficcionais. *Avalovara* (1973), objeto central de nossa pesquisa, é um dos romances que melhor representa essas renovações, porque, além das mencionadas, ele evidencia a confluência da linguagem verbal com a pictórica, precisamente pela utilização do palíndromo mágico sobreposto à espiral e ao quadrado, que, juntos, ornamentam o romance, construído à luz de um trabalho rigoroso com a palavra, com o espaço e com o tempo. Além disso, *Avalovara* traz em seu bojo personagens femininas feitas de cidades, de seres humanos, de símbolos e de palavras. Sendo assim, o objetivo desta pesquisa é analisar a composição dessas personagens, especialmente no que se refere ao processo de escrita de seus corpos. Para realizar esse propósito, elegemos como objeto de nossa análise as três mulheres protagonistas: Anneliese Roos, Cecília e (inominada). A partir de então, construímos para cada corpo uma possibilidade de leitura e de investigação. Para tanto, estruturamos nosso estudo em três capítulos: no primeiro, destacamos a relação entre o corpo e espaço, no sentido de perceber como as experiências em diferentes espaços estão, de algum modo, inscritas no corpo, e, com isso, pensar o caráter de inseparabilidade do corpo com o espaço urbano das cidades; no segundo capítulo, analisamos o corpo andrógino e o diálogo que esse corpo estabelece com questões míticas e cosmogônicas, com os limites discursivos dos sexos masculino e feminino, além de propormos um estudo da memória coletiva a partir das figuras que estão integradas ao corpo hermafrodita; no terceiro capítulo, analisamos o corpo e sua relação com o símbolo, a linguagem literária e o regime militar brasileiro da década de setenta, período político-social em que *Avalovara* nasce e sob o qual está circunscrito. Apesar de intimamente ligadas no que se refere à problemática do corpo, cada personagem exige uma análise distinta, pois os sentidos atribuídos a cada corpo são diferentes. Por esse motivo, dialogamos com perspectivas reflexivas múltiplas. Sobre a relação entre corpo e espaço urbano trabalhamos, principalmente, com os estudos de Felix Guattari (2012), Walter Benjamin (1994), Richard Sennett (2008), Renato Cordeiro Gomes (1994); no que se refere ao corpo andrógino, apoiamo-nos em Elémiere Zolla (1997), Mircea Eliade (1969), Judith Butler (2010), Maurice Halbwachs (2006); já em relação ao corpo da personagem representada pelo símbolo geométrico, o estudo foi feito à luz das reflexões de Tzvetan Todorov (2013), Roland Barthes (2003), Michel Foucault (2006) e Hannah Arendt (1994). Nesse sentido, a partir de um tema restrito - a composição do corpo da personagem feminina –, buscamos apontar as rupturas com os tradicionais traços de caracterização e acentuar a complexa composição deste agente do texto, contribuindo, assim, para novas leituras e abordagens acerca do tratamento conferido à personagem na narrativa de Osman Lins.

Palavras-chave: Osman Lins; Avalovara; personagem feminina; corpo, escrita.

ABSTRACT

Known for contributing with expressive renewals for the Brazilian fiction of the 20th century, Osman Lins left, as regards the use of narrative strategies, a relevant legacy to our literature, because it leads us to rethink the forms of conception of the literary text. The attention devoted to the category of space, the matter of medievalism, orientalism and of alchemy, as well as their relationship with the mathematics and geometry are some of the factors responsible for the polysemic language of their fictional texts. *Avalovara* (1973), the central object of our research, is one of the novels that best represents these renovations, because, in addition to the above, it highlights the confluence of the verbal language with the pictorial, precisely by the use of the magical palindrome overlaid with the spiral and square, which, together, adorn the romance, built in the light of a strict work with the word, with space and time. In addition, *Avalovara* brings in its core female characters made of cities, of human beings, of symbols and words. Thus, the objective of this research is to analyze the composition of these characters, especially regarding the process of writing their bodies. To accomplish this purpose, we chose as the object of our analysis, the three protagonist women: Anneliese Roos, Cecília and ➿ (innominate). Since then, we built for each body a possibility of reading and research. Therefore, we structure our study in three chapters: in the first, we highlight the relation between body and space, in order to understand how the experiences in different spaces are, in some way, inscribed in the body, and, with this, think about the character of the inseparability of the body with the urban space of cities; In the second section, we analyze the androgynous body and the dialog that this body establishes with the mythical and cosmogenic issues, with the discursive limits of males and females, in addition to proposing a study of collective memory from the figures that are integrated into the hermaphrodite body; In the third section, we analyzed the body and its relation with the symbol, the literary language and the Brazilian military regime of the 1970s, a social-political period in which *Avalovara* was raised and under which it is circumscribed. Although closely linked as regards to the problematic of the body, each character requires a separate examination, because the meanings attributed to each body are different. For this reason, we dialog with multiple reflective perspectives. About the relation between the body and urban space we work, especially with the studies of Felix Guattari (2012), Walter Benjamin (1994), Richard Sennet (2008), Renato Cordeiro Gomes (1994); as regards the androgynous body, we rely on Elémiere Zolla (1997), Mircea Eliade (1969), Judith Butler (2010), Maurice Halbwachs (2006); in relation to the body of the character represented by the geometric symbol, the study was done in the light of the reflections of Tzvetan Todorov (2013), Roland Barthes (2003), Michel Foucault (2006) and Hannah Arendt (1994). In this sense, from a restricted topic - the composition of the body of the female character -, we point out the ruptures with the traditional traces of characterization and enphasize the complex composition of this factor of the text, thus contributing to new readings and approaches about the treatment given to the character in the narrative of Osman Lins.

Keywords: Osman Lins; Avalovara; female character; body, writing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ……..... 10

CAPÍTULO 1 – ANNELIESE ROOS: O CORPO E AS CIDADES 16

1.1 Corpo e espaço na poética de Osman Lins …… 16
1.2 O corpo espacializado ……..... 27
1.3 O corpo e as cidades ……..... 36

CAPÍTULO 2 – O CORPO ANDRÓGINO DE CECÍLIA: DO TEMPO MÍTICO À MEMÓRIA COLETIVA 42

2.1 Corpo e tempo míticos ……..... 42
2.2 O corpo andrógino e os limites discursivos do sexo ……..... 49
2.3 O corpo e a memória coletiva ……..... 55

CAPÍTULO 3 – O CORPO DE ☉: LINGUAGEM, PODER E VIOLÊNCIA 64

3.1 O corpo de ☉ e o símbolo geométrico ……..... 64
3.2 O corpo de ☉ e a negação ao poder e à violência……..…… 75
3.3 O corpo de ☉ e o pássaro Avalovara: fim e início ……..…… 86

CONSIDERAÇÕES FINAIS ……..... 93

REFERÊNCIAS ……..... 98

INTRODUÇÃO

O trabalho que ora apresentamos coaduna reflexões finais do curso de pós-graduação do Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* Campo Grande, porém ele tem em seu histórico inquietações iniciadas ainda no período da graduação no curso de Letras-Português e Espanhol da mesma instituição, *Campus* de Coxim. No terceiro ano de faculdade, em 2016, tivemos a oportunidade de integrar o projeto de pesquisa Narrativas Urbanas e a Construção do Espaço Ficcional na Literatura Brasileira Contemporânea, coordenado pela pesquisadora Márcia Rejany Mendonça. Nesse projeto, buscávamos analisar as principais configurações do espaço urbano em narrativas do século XX e XXI, especialmente em obras de João do Rio, Monteiro Lobato, Rubem Fonseca, Luiz Ruffato e Osman Lins.

Na análise das obras, percebemos que o espaço urbano adquire diferentes configurações quando incorporado à percepção subjetiva de personagens e narradores e que o deslocamento dos corpos em tal espaço capta não só o movimento das ruas, mas também as ideologias que formulam as estruturas sociais, as hierarquias, as normas, enfim, as relações de poder que sustentam as divisões de classe, de gênero, de etnia de cada contexto enfocado.

No entanto, ao entrar em contato com a ficção de Osman Lins, especialmente com o romance *Avalovara* (1973), nos deparamos com uma maneira muito peculiar de ordenar o espaço de seus textos, pois a forma de composição desse elemento narrativo punha em evidência uma perspectiva diferente de construção literária. Percebemos, na obra desse autor, que o espaço não é apenas o local onde a personagem está enquadrada. Tampouco um simples ambiente para situá-la em um contexto geográfico e social específicos. Ele passa a ser arquitetado e incorporado à materialidade da personagem, não somente caracterizando-a, mas constituindo a sua própria identidade, isto é, a personagem passa a ser formulada por elementos espaciais; sua constituição é feita por intermédio de componentes do espaço, conforme demonstraremos no desenvolvimento deste trabalho.

Finalizamos o projeto de pesquisa, o curso de graduação e, ao perceber que Osman Lins lançava mão de diferentes formas de composição literária, que culminam não somente em novas perspectivas de concepção do espaço, mas, sobretudo, em diferentes processos de construção da personagem, particularmente no que concerne às atitudes empreendidas no processo de formulação da materialidade de seus corpos, decidimos ampliar aquilo que, inicialmente, tratava-se de uma pesquisa sobre a representação do espaço urbano, para um

estudo que compreende uma análise dos processos de composição, isto é, de escrita do corpo das três personagens femininas centrais do romance *Avalovara*, de Osman Lins: Anneliese Roos, Cecília e ➰ (inominada).

Em nossas leituras, percebemos que a escrita do corpo dessas personagens configura um elemento importante no processo de construção e de significação do romance de Lins, sendo fator decisivo para a produção de sentido do texto osmaniano. Por isso, este trabalho tem por objetivo analisar a escrita do corpo das três personagens supracitadas, buscando compreender, a partir de uma análise minuciosa, as representações que tais corpos suscitam. Nesse sentido, os corpos dessas mulheres, conforme veremos ao longo do trabalho, são elementos fundamentais não só para a compreensão do tecido compósito da obra, mas também para novas formas de concepção da personagem de Osman Lins. Assim, ao lançar o olhar para os modos de elaboração destes corpos, tomando-os como espaço, ou seja, lugar de confluência de movimento, analisaremos as relações que cada um deles estabelece com a construção do enredo. Para tanto, convém apontarmos, inicialmente, um breve percurso sobre a vida de Osman Lins e, em seguida, algumas reflexões já consolidadas no campo da pesquisa brasileira acerca da produção do referido autor, especialmente sobre *Avalovara*, para, a partir daí, abrirmos caminho para a realização de nosso estudo.

Nascido em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, (1924) e falecido em São Paulo (1978), Osman Lins foi um escritor brasileiro que contribuiu com renovações expressivas para a literatura brasileira moderna e contemporânea. De espírito inquieto, sempre em busca de novos projetos e desafios, o escritor é reconhecido pela prática laboriosa de sua escrita, pelo rigor estético e pela consciência de seu ofício de escritor. Essa consciência o levou a ser um atento observador das relações humanas e um grande articulador dessas relações no seu fazer literário e na sua atividade de escrita, a qual era a sua forma de ação no mundo, conforme ele mesmo declarou em entrevista: "Escrever, para mim, é um meio, o único de que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam" (LINS, 1979, p. 152). Agir no mundo por meio da palavra equivale a não somente satisfazer-se com a publicação de uma obra literária, mas também a "intervir no processo cultural do país" (LINS, 1979, p. 151). Osman Lins procurou fazer isso no exercício do ofício de escritor, de crítico literário e de professor universitário, profissões por ele compartilhadas.

Como professor, Lins assumiu em 1970 a cátedra de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia de Ciência e Letras de Marília, em São Paulo, onde lecionou por seis anos, aproximadamente. Neste período, dedicou-se à docência e à preparação, meticulosa, de aulas, ao mesmo tempo em que escrevia o romance *Avalovara*, publicado em 1973. Dessa

experiência resultou uma decepção com o ensino e com os alunos de letras, pois se deu conta de que muitos deles não têm comprometimento com a literatura, eximindo-se de seu compromisso com a leitura de textos literários: "A constatação é geral e pode ser percebida por qualquer professor (ao menos, por qualquer professor de Letras): o nível intelectual dos alunos que ingressam nas faculdades vem baixando a cada ano" (LINS, 1977, p. 79). Essa vivência ficou registrada em artigos - nos quais Lins escreveu acerca das dificuldades do ensino no país e, especialmente, da problemática em torno dos cursos de Letras - que, em 1977, foram reunidos em livro sob o título *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*.

Antes, porém, em 1974, ainda na Faculdade de Filosofia de Marília, ele defendeu a sua tese de doutorado sobre *Lima Barreto e o espaço romanesco*, texto que, mais tarde, em 1976, foi publicado em livro, tornando-se um marco referencial a respeito da fortuna crítica sobre a produção literária de Lima Barreto. Lins contribuía, assim, para dar visibilidade a um dos escritores representativos da literatura de denúncia e de crítica social, um exercício semelhante ao que já havia feito em 1969, ao escrever *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. Apesar de esse livro não se tratar de uma análise literária, como fez no texto de doutoramento, a publicação soma-se ao seu repertório de estudos críticos porque configura-se como uma coleção de ensaios intelectuais combatentes sobre os problemas enfrentados pelo escritor no Brasil, seu compromisso com o contexto ao qual está ligado, a sua guerra sem testemunhas, que é a do escritor em face de si próprio e do mundo: "a condição do escritor, antes, será a de um perpétuo combatente, a de um homem sempre em luta consigo próprio e com um mundo que jamais o aceita integralmente, que nunca poderá aceitá-lo" (LINS, 1969, 276).

No que diz respeito à sua produção ficcional, é possível dizer que ela se divide em dois momentos (ou em duas fases, se quisermos pensar segundo alguns críticos de sua obra): o primeiro deles compreende as publicações dos livros *O visitante* (1955), romance que, inicialmente, tratava-se de um dos contos de *Os gestos* (1957) e *O fiel e a pedra* (1961), obras estas que se inserem "dentro de uma linha psicológica introspectiva e íntima, mesmo quando se trata de um romance mais voltado para a problemática de ordem social" (NITRINI, 1987, p. 17); no segundo momento estão inscritos os textos de *Nove, novena* (1966), *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), obras que ao mesmo tempo em que são abordadas problemáticas sociais, também apresentam inovações estéticas, as quais refletem o interesse do autor por acrescer à narrativa elementos originários das formas geométricas e da alquimia.

Sobre a obra desse autor, há produções críticas bastante significativas, dentre as quais convém destacar aquelas que de um modo ou de outro trazem reflexões sobre o romance em estudo e que evidenciam a importância dessa narrativa no conjunto da ficção de Lins.

Assim é o caso de *Osman Lins: crítica e criação*, de Ana Luiza Andrade, publicado pela primeira vez em 1986. Nesse texto, Andrade dedica-se a uma análise crítica da obra de Osman Lins, apontando o estilo, o ensaio, as influências estrangeiras, as fases de sua escrita. Enfim, ela desenha o projeto estético de Lins, porém, segundo uma análise mais ampla de cada momento de sua produção. O quinto capítulo, último do livro, é dedicado ao romance *Avalovara*, caracterizado por ela como "a fase da plenitude" (ANDRADE, 1987, p. 163). Andrade aponta as principais engrenagens do romance, sua arquitetura e ornamento, mas não se detém especificamente na análise das personagens femininas do livro em questão.

Em 2000, Regina Dalcastagnè publicou *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Esse texto trabalha exclusivamente com o livro do qual falamos aqui. Trata-se de sua tese de doutorado, defendida em 1997 na Universidade Estadual de Campinas. Dalcastagnè propõe um estudo da criação literária de Osman Lins a partir do percurso do protagonista Abel e de sua relação com as mulheres que amou. Aí, tempo e espaço são analisados. A questão do corpo, no entanto, surge somente como um tópico (o último) do segundo capítulo de seu trabalho.

Mais tarde, em 2005, Ermelinda Ferreira, em *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*, traça uma análise comparatista entre o processo criativo de Osman Lins e a pintura de Giuseppe Arcimboldo e René Magritte, aproximando o processo de composição das personagens femininas de várias narrativas de Osman Lins (o que inclui também uma análise das três personagens centrais de Avalovara) à composição pictórica fragmentária de Arcimboldo e ao surrealismo de René Magritte.

Elizabeth Hazin, outra pesquisadora da poética de Lins, organizou, em 2014, dois livros a respeito do trabalho literário de Lins. O primeiro, *Linscritura: limiares da escrita osmaniana,* congrega os trabalhos apresentados, em maio de 2013, no evento "Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário". O livro é composto por cinco eixos; o romance *Avalovara* é fio que tece as reflexões do primeiro deles. Tais reflexões abrem caminho para múltiplas perspectivas de análises, posto que os textos ali reunidos não se fixam apenas em uma temática, mas em várias: trata-se de uma homenagem aos quarenta anos do romance. O segundo, *Palindromia*, foi organizado por Elizabeth Hazin, Francismar Barreto e Maria Aracy Bonfim e possui artigos exclusivamente sobre o *Avalovara*: é um compêndio que

reúne os trabalhos apresentados no I Encontro de Literatura Osmaniana (ELO), realizado em setembro de 2014, na Universidade de Brasília.

Para além desses livros, há trabalhos acadêmicos como ensaios, artigos, teses e dissertações que se ocupam do romance que analisaremos aqui e, ainda assim, isso tudo é pouco se considerarmos que, com o passar dos anos, as leituras se transformam, o contexto em que a crítica emerge se modifica, a própria ideia de cânone (que tem sido revisada) se transmuda, além das particularidades da atividade crítica de cada pesquisador. Isso tudo nos leva a crer que ainda há muito o que ser dito sobre a produção literária de Osman Lins e, especialmente, sobre a questão da escrita do corpo em sua obra, pode-se dizer que duas posições não vêm sendo realizadas pela crítica: 1) não apontam a relevância desse elemento no romance de Lins; 2) trabalham com perspectivas do corpo diferentes das que esta pesquisa se propõe a investigar.

No romance *Avalovara*, percebemos que, do ponto de vista da composição, as personagens apresentam-se como seres complexos, pois os elementos que as formulam assinalam não para as tradicionais caracterizações que se apreendem no texto literário, mas sim para uma construção mais laboriosa e pormenorizada desse elemento da narrativa. Assim, para captar essas formas de construção da personagem de Lins, estruturamos o nosso trabalho em três capítulos e, em cada um deles, analisamos a composição da personagem em uma perspectiva diferente, porém intimamente ligada no que concerne à problemática do corpo.

No primeiro capítulo, analisamos a composição do corpo da personagem Anneliese Roos, no sentido de perceber a relação existente entre corpo e espaço. A análise partiu do pressuposto de que os limites entre o corpo e o espaço são cada vez mais tênues, posto que o corpo aparece composto por elementos espaciais. Dito em outras palavras, ao analisarmos o corpo da referida personagem, apontamos o caráter de indissociabilidade do corpo com os lugares em que ele está circunscrito, uma vez que as experiências vividas em diferentes espaços encontram-se, de algum modo, registradas na materialidade corporal da personagem. Para analisarmos esse corpo, apoiamo-nos, sobretudo, em autores como Osman Lins (1976), Felix Guattari (2012), Walter Benjamin (1994), Richard Sennett (2008) e Renato Cordeiro Gomes (1994).

No segundo capítulo, investigamos o corpo andrógino da personagem Cecília. Construímos, a partir da análise desse corpo, três possibilidades de leitura que perfazem, respectivamente, uma análise sobre o corpo andrógino e sua relação com a mitologia grega, especialmente com o mito do andrógino aludido por Platão, com questões de ordem

cosmogônicas e com algumas divindades orientais; a segunda possibilidade foi a de pensar os limites discursivos do sexo, tal qual propõe Judith Butler (2010). Nesse momento, apontamos que o corpo andrógino destrói as classificações de sexo no instante mesmo em que concilia, num só corpo, a coexistência dos sexos masculino e do feminino, para construir uma outra potência, outra corporalidade. A terceira análise da referida personagem permite pensar o corpo como sendo um espaço que congrega a memória coletiva de um povo, pois, na carne de Cecília, habitam outros inúmeros corpos, especificamente os dos nordestinos. Para as reflexões sobre o corpo andrógino dessa personagem, apoiamo-nos, especialmente, nas proposições Elémiere Zolla (1997), Mircea Eliade (1969), Judith Butler (2010) e Maurice Halbwachs (2006).

No terceiro capítulo, o último, refletimos sobre o corpo de ➿ (inominada), personagem sem nome, representada apenas por um símbolo geométrico. Num primeiro momento, analisamos a composição do corpo no sentido de relacioná-lo a um processo metonímico da criação artística literária, posto que ➿ é composta, literalmente, por um conjunto de letras e palavras: trata-se de uma representação simbólica de uma escrita absoluta. A composição desse corpo faz referência à própria linguagem como elemento da criação ficcional; o corpo, aí, surge como um recurso metafórico do trabalho do escritor com a palavra criadora. Num segundo momento, buscamos perceber como o corpo de ➿ , que se apresenta como metáfora da própria linguagem, põe em perigo e desestabiliza as forças opressivas e a violência do regime ditatorial brasileiro da década de setenta, forças essas que se encontram relacionadas à problemática do corpo feito de palavras. Em seguida, analisamos como o corpo dessa mulher consolida o termo das buscas do protagonista Abel ao congregar a súmula total dos afetos do escritor, seja o afeto pela palavra, trabalhada e tornada expressão artística e literária, seja o afeto pela humanidade. Para o desenvolvimento dessa última parte de nosso estudo, utilizamos como aporte teórico autores como Tzvetan Todorov (2013), Roland Barthes (2003) Michel Foucault (2006) e Hannah Arendt (1994).

CAPÍTULO 1 – ANNELIESE ROOS: O CORPO E AS CIDADES

Eu passava horas estudando
todos os caminhos que me levariam até você
mas nos mapas eu nunca te encontrava
talvez você me espere na rodoviária
talvez eu te veja ainda antes de descer do ônibus
assim que descer vou entregar nas suas mãos
emboladas num novelo
as linhas desfeitas das fronteiras e
como as contas luminosas de um colar
cada um dos nomes das cidades.
(Ana Martins Marques)

1.1 Corpo e espaço na poética de Osman Lins

Neste capítulo, examinaremos a escrita do corpo da personagem feminina Anneliese Roos, uma das três protagonistas do romance *Avalovara* (1973), do escritor pernambucano Osman Lins. A partir do estudo dos processos de composição dessa personagem, tencionamos discutir sobre a relação entre corpo e espaço, isto é, pensar como as experiências corporais encontram-se, de algum modo, registradas no espaço urbano das cidades. Para isso, partimos do pressuposto de que o corpo mantém uma interação constante com os espaços urbanos, seja quando o corpo os percorre, ou quando são transfigurados e resgatados pela memória. Assim, buscamos refletir sobre a relação do corpo com os espaços aos quais ele demonstra estar unido por laços afetivos, que guardam as memórias felizes ou não. Trata-se, portanto, de apontar o caráter de indissociabilidade do corpo com as referências espaciais em que ele está circunscrito, favorecendo, com isso, diferentes possibilidades de compreensão da relação entre o corpo e a geografia urbana.

A relação entre corpo e espaço passa a ser concebida de maneira diferente na escrita de Osman Lins a partir de 1966, com a publicação do livro de narrativas *Nove, Novena*, texto que inaugura transformações significativas na poética narrativa do autor. Dentre elas, destacam-se a relação da personagem com o espaço, que passa a ser realizada de forma distinta; o emprego do aperspectivismo, que resulta numa "multiplicidade de pontos de observação reunidos em um único plano" (MENDONÇA, 2008, p. 12). Isso acontece, por exemplo, em um dos contos do referido livro, o "Pentágono de Hahn", em que a partir de uma focalização múltipla tem-se um desdobramento também múltiplo de narradores e de perspectivas narrativas. Outra transformação refere-se à composição das personagens que passa a ser feita "a partir de um enfoque não naturalista, passam a ser compostas de materiais

novos", assinalando uma espécie de fuga "à pura carnalidade" (LINS, 1979, p. 252). A maneira fragmentária de construção da narrativa também é uma transformação relevante, bem como a aproximação da criação ficcional com a música e a pintura. Esses são alguns dos diálogos estéticos propostos por Osman Lins no campo literário.

Essa busca por novas formas de construção literária resulta na diminuição da distância entre a personagem e o espaço, os quais passam a receber processos de composição que evidenciam o caráter não só de proximidade, mas de inseparabilidade do corpo com os lugares geográficos que ele percorre, o que evidencia também uma perspectiva diferente de escritura do corpo e da percepção do espaço urbano das cidades. Tudo isso, podemos dizer, faz parte de um projeto estético que se realiza de forma calculada na produção literária desse autor. Tal projeto ganha força com a viagem que ele realizou para a Europa, em 1961, por ocasião de uma bolsa de estudos na Alliance Française. Nessa viagem, Lins fez um amplo itinerário por diversas cidades da Europa, que contribuiu de maneira contundente para a sua visão acerca do objeto artístico, especialmente a partir do seu contato com a arte medieval, com a estética gótica e com a arquitetura barroca europeias, conforme aponta Regina Igel (1988) em *Osman Lins: uma biografia literária*:

> Com cartas, endereços e um mapa de Paris na pasta, ele agora partia para um período de isolamento que se comporia de estudos, alguns encontros previstos e recomendados e, principalmente, de uma longa travessia por uma cultura que deixaria forte impressão em parte da obra que ele estava por escrever (IGEL, 1988, p. 48).

Nove, Novena (1966) é a primeira obra ficcional a materializar os experimentalismos do escritor, pois ela aborda a "transposição da linguagem pictórica para o texto, a importância que o autor concede ao espaço literário, os recursos inovadores por ele utilizados, a questão do medievalismo" (HAZIN et. al., 2017, p. 7). Trata-se de um momento de importantes transformações no qual Osman Lins deixa de lado uma herança clara e definida: "Machado de Assis, Graciliano Ramos, Joseph Conrad, Choderlos de Laclos, Gustave Flaubert, e mesmo Ernest Hemingway" (LINS, 1979, p. 168). A partir daí, o autor rompe com as formas tradicionais de criação ao mesmo tempo em que abre caminho para uma visão mais particular acerca da literatura, criando formas de expressão próprias, o que implica em técnicas distintas e pessoais de manuseio do artefato literário, conforme ele mesmo afirmou em uma de suas entrevistas: "com *Nove, Novena*, senti que ultrapassava um determinado limiar. Eu continuava a dever muito aos meus antecessores, mas em outro

sentido. Minha contribuição pessoal aumentara, mas não através de simples mudanças" (LINS, 1979, p. 169).

Depois de *Nove, Novena*, texto que se apresenta como divisor de águas e que, de certa forma, funciona como uma exploração de campo, pois passa a utilizar técnicas de narrar distintas das que vinha empregando em seus textos, Osman Lins publica, em 1973, o romance *Avalovara*, obra que consolida os experimentalismos porque "expressa aquilo que para o escritor era fundamental: a criação de uma obra literária que, na sua totalidade, transmita uma visão singular e intensa do universo e seja, ao mesmo tempo, a história viva da conquista dessa visão" (ANDRADE, 1987, p.165).

Em prefácio à primeira edição Antonio Candido sublinhou a relevância do romance na então produção literária brasileira: "*Avalovara* representa na literatura brasileira atual um momento de decisiva modernidade, porque 'o autor exerce uma vigilância constante sobre o romance com rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas" (CANDIDO, in: LINS, 1973, p. 11). Esse rigor e vigilância se tornam quase que matemáticos na obra, porque o autor arquiteta um romance que se desenvolve mediante a tríplice união entre a espiral, o quadrado e o palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, conforme se observa na imagem abaixo (figura 1):

(Figura 1): Quadrado Sator (LINS, 1973, p. 8).

A inscrição latina pode ser entendida como "o lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos" ou "o lavrador sustém cuidadosamente o mundo a sua órbita" (LINS, 1973, p. 32). Essas significações atendem, por analogia, ao ato de escrever e ao ofício do escritor, que teria a função de provocar nos sulcos das linhas o nascimento de um livro mediante o ordenamento do caos da palavra. "Arar" corresponderia a "escrever" e, neste caso, trata-se de uma metáfora entre o ofício do lavrador e a atividade da escrita que, para Lins, está ligada à dimensão sagrada e à ordem universal, conforme se verifica em suas palavras: "há uma ordenação. A atividade artística passou a me fascinar pelo fato de

representar um triunfo do cosmos sobre o caos. E eu tento ordenar o caos da palavra e do mundo" (LINS, 1979, p. 207).

Seguindo essa concepção, o autor arquiteta um romance que repousa sobre a espiral e o quadrado, representação do equilíbrio entre o concreto e o abstrato, uma tarefa complexa e desafiadora, conforme se lê na linha S do texto: "como, então, fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam" (LINS, 1973, p. 17). Um olhar mais analítico parece ser necessário para perceber que a espiral, que não tem começo nem fim – se for possível nomear um fim para a espiral, ele é desde sempre o próprio início e vice-versa – elucida o tempo na narrativa; o quadrado é o recinto, o espaço do romance, o espaço da própria linguagem, aparentemente restrito, mas ilimitado em suas possibilidades:

> Desenhei, com o auxílio de um compasso, se é de vossa índole ser cuidadoso, ou a mão livre, se tendeis para as soluções mais fáceis, uma espiral. Atentai, com cuidado, para as extremidades da linhas, a interior e a exterior. 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 a alcance. A verdade é que, se a seccionarmos 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)

A eternidade não seria o suficiente para as dimensões da espiral, que se desenvolve em direção ao infinito. Estão no quadrado, porém, os giros levados em conta na construção do arcabouço do texto, cuja matriz e núcleo é o palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, sentença que custou a vida de Loreius, o escravo Frígido de Pompéia, e responsável pelo ornamento e arte do romance. A disposição desses elementos, espiral e quadrado, evocam sentidos relacionados ao controle da obra tanto em termos espaciais quanto temporais, exigindo, portanto, um leitor participativo e atento à maneira com que Lins concebe o texto literário:

Publius Ubonius[1], afeiçoado aos mistérios das coisas, promete liberdade a seu escravo Loreius caso este consiga descobrir uma frase que pudesse ser lida de todos os lados, sem mudança de sentido e que permanecesse idêntica em si mesma: a "imutabilidade do divino encontraria correspondência na imutabilidade da frase, com seu princípio refletido no seu fim" (LINS, 1973, p. 24). Inquieto, o servo de Ubonius sonha feroz e repetidamente

[1] Esta personagem é criação de Osman Lins para trazer à obra a inscrição SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, encontrada, possivelmente, em antigas escavações na extinta cidade de Pompéia, na Itália. O palíndromo, portanto, não é elaborado por Lins e, em *Avalovara*, ele é ressignificado a partir da junção com a espiral.

com o tamanho e a quantidade de letras que levará a sentença: cinco palavras, cada uma com cinco letras, de maneira que se agrupem umas sobre as outras e possibilitem a leitura no sentido vertical e horizontal.

Não demorou muito para que o palíndromo estivesse pronto: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Enxuta, concisa, a frase era "tão perfeita que tocá-la é ferir uma pupila a golpes de estilete" (LINS, 1973, p. 32). Contudo, ao revelar o palíndromo a cortesã Tyche, essa transmite a frase da liberdade ao homem que ama, o vinhateiro, que a vende a Publius. Loreius perde com isso a oportunidade de se libertar do contexto de dominação ao qual estava submetido. A morte torna-se a estratégia subversiva para a sua emancipação: o escravo comete suicídio com o objetivo de livrar-se da tutela de seu amo e desprender-se das relações de poder e opressão a que estava vinculado.

A frase palindrômica, portanto, está assentada em um emblema de resistência e de luta contra a opressão. É sob esse mesmo legado que se firma *Avalovara* e é essa a aura que reveste as oito linhas narrativas do romance, as quais são construídas a partir das vogais e consoantes não repetidas, retiradas da sentença elaborada pelo escravo - O, E, A, P, R, S, T, N - e distribuídas da seguinte forma: O – História de ♉ , Nascida e Nascida; E – ♉e Abel: ante o Paraíso; A – Roos e as Cidades; P – O relógio de Julios Heckethorn; R – ♉ e Abel: Encontros, Percursos e Revelações; S – A Espiral e o Quadrado; T – Cecília entre os Leões; N – ♉ e Abel: o Paraíso. Essa engenhosa arquitetura, no entanto, impõe limites para a narrativa, que fará o percurso da espiral pelos vinte e cinco quadrados até chegar ao N, espaço para onde tudo converge. A passagem da espiral sobre cada quadrado determinará o surgimento ou o retorno cíclico dos temas à superfície da página de um romance polido, trabalhado sob técnicas apuradas de composição:

> Pois o quadrado será dividido em outros tantos, idealmente iguais entre si. E a passagem da espiral, sucessivamente, sobre cada um, determinará o retorno cíclico dos temas neles esparsos, do mesmo modo que a Terra nos signos zodiacais pode gerar, segundo alguns, mudanças na influência dos astros sobre as criaturas (LINS, 1973, p. 19).

À altura da página 415 do romance, encontra-se o índice dos temas, as respectivas letras que os identificam e que estão inseridas em cada um dos quadrados menores; nas páginas 95 e 96, estão registrados os significados atribuídos a cada uma das linhas narrativas, transcrevemos-os a seguir conforme aparecem no texto:

Linhas Narrativas conforme a página 415 de	Significação das linhas narrativas de acordo

Avalovara	com as páginas 95 e 96 do romance
R - ➰ e Abel: Encontros, Percursos e Revelações	“A palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos”
S – A Espiral e o Quadrado	“Confia ao leitor, com a permissão de Jano, as chaves disponíveis sobre a organização do próprio Livro”
O - História de ➰:Nascida e Nascida	“A natureza dupla (angélica e carnal) do homem”
A - Roos e as Cidades	“A Cidade de Ouro”
T - Cecília entre os Leões	“O Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso”
P – O relógio de Julios Heckethorn	“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”
E - ➰ e Abel: ante o Paraíso	“A peregrinação humana em busca da sabedoria”
N - ➰ e Abel: o Paraíso	“Representa a comunhão dos homens e das coisas”

Como é possível perceber, o romance de Osman Lins é sustentado por processos bastante particulares de criação, processos estes evidentes não somente na estrutura da obra, mas também na elaboração das personagens, que passam a ser construídas segundo um viés diferente de composição, o qual permite um olhar mais pormenorizado sobre a maneira com que esse agente do texto é inscrito no tecido ficcional. O desenvolvimento deste trabalho, portanto, é feito com o intuito de analisar as formas de inscrição das personagens femininas centrais do romance de Lins: Anneliese Roos, Cecília e ➰ (inominada), principalmente no que concerne à materialidade de seus corpos e os vários sentidos que a escrita desses corpos suscita na narrativa do referido autor.

Para compreendermos os sentidos evocados por esses corpos, temos de levar em consideração que eles são inscritos por Osman Lins e a partir da relação do protagonista Abel com as mulheres que amou. A escrita dos corpos dessas mulheres, portanto, se realiza mediante a percepção, isto é, o reconhecimento das subjetividades que atravessam, também, o corpo do protagonista Abel.

No *Dicionário do corpo* (2012), obra organizada por Michela Marzano, Jean François Laé, ao tratar sobre corpo escrito, escreveu que os relatos elaborados "sozinhos" carregam consigo significados mais amplos, pois "têm o poder de apreender as experiências descontínuas, os reexames elaborados pelos indivíduos neste ou naquele momento de suas vidas" (LAÉ, 2012, p. 266). Para explicar isso, Laé relata casos de pessoas que se encontram em um centro de reabilitação de alcoolismo. Nesse espaço, como parte do processo de tratamento, o paciente é convidado, por médicos e psicólogos, a escrever sobre a experiência da reabilitação. O ato de escrever em contextos de observação, seja a observação do paciente sobre si mesmo ou dos familiares, seja a dos médicos e da instituição de saúde, faz com que a narração configure uma espécie de relato de exoneração e de autodefesa, cheio de falhas e marcado por rupturas biográficas que se fecham na embriaguez, a qual se torna o personagem principal (LAÉ, 2012, p. 267). Disso decorre que o relato do paciente compromete o seu corpo não apenas em relação a si mesmo, mas também ao "corpo social, do trabalho, do mundo social e da família" (LAÉ, 2012, p. 271).

Nesses termos, a escrita funciona como forma de registro da experiência pessoal do paciente e de sua relação com o outro, com o mundo e com os vários discursos e instituições sociais às quais está ligado, ou seja, a escrita é o meio pelo qual o indivíduo exercita o pensamento sobre si próprio e nele pode construir seus "relatos corporais" a partir das coisas que o cercam (LAÉ, 2012, p. 270). A escrita torna-se, assim, espaço de registro das subjetividades do indivíduo que relata a si próprio, o seu próprio corpo, "escrever é pois "mostrar-se", dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro" (FOUCAULT, 1992, p. 150), e também lugar de inscrição das experiências e das relações daquele que narra com o mundo.

Essas relações implicam em uma perspectiva diferente de concepção do corpo que se constrói mediante o relato da narração: um corpo que afeta e deixa-se afetar por outros corpos, seja o corpo daquele que narra, seja o corpo social, político, do trabalho, enfim, o corpo institucional a que Laé faz referência. O corpo escrito é, portanto, um corpo, subjetivo, ou seja, "um corpo experimentado como vontade [que] se oporia ao corpo representado e conhecido como objeto" (BENOIST, 2012, p. 282). O corpo é, pois, sob essa ótica, lugar de um conhecimento primeiro e privilegiado, de um aprendizado que assinala o seu caráter subjetivo (BENOIST, 2012, p. 282). Com efeito, vistos à luz dessas proposições, pode-se dizer que os corpos das mulheres protagonistas de *Avalovara* apresentam-se como corporalidades subjetivas que evidenciam, também, o corpo exposto de Osman Lins ao ato

de escrever. Desses corpos depreende-se um saber, uma proposição reflexiva, um conhecimento, os quais este trabalho procura analisar.

Para analisar esses corpos, além das definições já apresentadas, recorremos a uma outra, a qual nos referimos menos como uma proposição acabada e mais como uma provocação para as reflexões do estudo que ora se inscreve. O pensamento de Deleuze (2002) nos parece oportuno quando, ao revisitar a *Ética*, de Espinoza, põe em questão a natureza do corpo, a sua capacidade de afetar-se por outro corpo e de como essa afetação pode aumentar ou diminuir a sua potência de ação, isto é, para Deleuze, é precisamente na relação do corpo com um outro que os bons ou maus encontros podem ou não potencializar e definir o "corpo na sua individualidade". Daí que para apreender a sua natureza, é necessário perceber a qualidade da afetação entre os corpos, porque é esse movimento que incrementará ou reduzirá a potência dos encontros e, consequentemente, a do corpo. Nas palavras de Deleuze, o corpo é definido da seguinte maneira:

> Um corpo qualquer (...). De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem o corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, o corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que define um corpo na sua individualidade (DELEUZE, 2002, p. 128).

A natureza do corpo é definida, portanto, como potência que, nas palavras de Espinoza, "pode ser aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada" a partir das afecções do corpo (ESPINOZA, 2016, p.163). Segundo a leitura que Deleuze faz do texto espinozano, as afecções são os afetos que preenchem o corpo, as intensidades que o povoam e a potência que o corpo tem ao ser afetado por "estados intensivos", os quais aumentam a sua capacidade de ação no mundo. Se olhado sob a ótica dessa reflexão, podemos dizer que no romance *Avalovara*, de Osman Lins, os corpos das personagens femininas centrais dessa obra têm sua potência de ação aumentada em razão da relação que esses corpos estabelecem com o corpo de Abel, o protagonista, em virtude dos "bons encontros" que realiza com as mulheres e com a escrita, que potencializa as significações do corpo de cada uma das três personagens: Anneliese Roos, Cecília e ➿. Embora haja um desencontro entre Abel e Roos, é a partir da não efetivação de seu amor pela mulher que os sentidos de seu corpo são potencializados, justamente porque o desencontro entre os dois aumenta a significação daquilo que é narrado.

No que se refere aos processos de composição dessas personagens, recorremos às reflexões de Candido (2005, p. 60) quando, ao escrever acerca da personagem de ficção, diz que ela pode se apresentar de duas maneiras: "como seres íntegros facilmente delimitáveis"

ou “como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”. Essa última acepção de Candido parece encontrar ressonância no trabalho de composição das personagens de *Avalovara*, as quais se apresentam como seres construídos à luz de método e muito cálculo, conforme assinala o narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, último romance publicado em vida por Lins: “criar uma personagem não significa apenas vê-la e sim eleger, em relação a ela, uma atitude e um modo de operar” (LINS, 1976, p. 177).

Assim como a personagem, que passa a ser concebida de forma diferente, o espaço também ganha um tratamento especial, é o que escreve Mendonça (2008) sobre a noção de espaço na produção literária de Lins:

> [...] na ficção deste autor, a noção de espaço ultrapassa os limites de uma definição que consiga apreender de modo abrangente suas diversas significações e configurações de forma prática e objetiva. Os recursos empregados por Lins na configuração do espaço, envolvem o espaço tanto na elaboração da estrutura da narrativa, surgindo desse envolvimento o espaço visual - o conto considerado o mais representativo nesse aspecto é “Retábulo de Santa Joana Carolina” -, quanto na relação com a personagem. Essa relação mostra-se, geralmente, através da descrição do espaço apreendido pela percepção da personagem e, dela, originam-se, frequentemente espaços subjetivos que, vinculados ao estado anímico da personagem, podem assumir configurações diversas tais como as de espaços mítico, psicológico ou social, por exemplo (MENDONÇA, 2008, p. 14).

O interesse de Lins pela categoria do espaço o levou a trabalhar esse elemento não somente em suas obras ficcionais, mas também em ensaios de crítica literária, como o que publicou em 1976: *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, texto dedicado exclusivamente ao tratamento do espaço na obra do escritor Lima Barreto. O ensaio ficou conhecido no meio acadêmico pelas importantes contribuições sobre a análise do texto de ficção, primordialmente no que se refere à ambientação e sua relação com a composição e a apreensão de sentidos do espaço literário que, para Lins, é fator decisivo no processo de construção da narrativa.

Para Lins, o espaço não é escolhido de maneira aleatória, pois ele não é apenas um local estático, funcionando como pano de fundo para o desenvolvimento da ação narrativa, como apontou Massaud Moisés: “no romance linear (o romântico, o realista ou o moderno) o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, estático, fora das personagens, descrito como um universo de seres inanimados e opacos” (MOISÉS *apud* LINS, 1976, p. 72). Na contramão dessa definição, Osman Lins propõe que o espaço no texto literário seja pensado da seguinte forma:

> O espaço no romance tem sido - ou assim pode entender-se - tudo que, intencionalmente disposto, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (LINS, 1976, p. 72).

Como é possível ler no fragmento, Lins imagina o espaço não como elemento que surge a reboque dos demais componentes narrativos; ele concebe especial atenção ao espaço, o qual deixa de ser apenas o lugar de localização da personagem para receber um tratamento mais elaborado na construção da narrativa. Esse tratamento resulta em novas abordagens do espaço no romance e implica em transformações na significação do espaço, que é articulado de maneira simultânea às demais microestruturas do texto literário: ao tempo, à personagem, ao narrador, à ação e ao foco narrativo, tornando difícil e mesmo inviável a sua separação. O que se pode fazer, no entanto, é perceber como o espaço é concebido ao se relacionar com as demais instâncias narrativas, que função exerce no mundo da obra e quais conexões estabelece com o meio e com a produção de sentidos do texto.

Essa percepção é uma atribuição do leitor, que terá de "descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes do espaço e qual a sua eventual função no desenvolvimento do enredo" (DIMAS, 1985, p. 6). Se, por um lado, o isolamento ainda que momentâneo da categoria espacial da narrativa possibilita uma maior compreensão do tratamento que lhe é concedido no mundo ficcional, por outro, permite enxergar a sua relação com a totalidade do texto, pois, ao entrelaçar-se ao discurso narrativo, contribui para a construção de uma composição harmônica da obra.

No ensaio "Filosofia da Composição", texto que esclarece sobre as práticas de escrita do poema "O corvo", Edgar Allan Poe escreveu que tal harmonia depende da maneira calculada com que o autor constrói sua narrativa, a qual não se constitui mediante jogos de intuição ou de inspiração; para se completar a obra depende do trabalho consciente e analítico do autor, que deve constituí-la "com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático" (POE, 1985, p. 103). Essa precisão quase que matemática da linguagem, segundo Poe, também se verifica quando da composição do local de desenvolvimento da ação, isto é, do espaço onde a personagem está circunscrita, que, por sua importância no processo de significação, jamais deve ser confundido com "a mera unidade de lugar" (POE, 1985, p. 109), posto que no texto literário o espaço deve ser projetado de forma a cumprir funções específicas, como, por exemplo, compor as figuras da narrativa do ponto de vista material, psicológico e social.

Ao posicionar a personagem e, muitas vezes, moldar seus comportamentos, atitudes e colaborar na construção de suas características, o espaço, geralmente, reveste-a de significação, pois complementa seus traços identitários e potencializa suas experiências no ambiente da obra. Ao escrever isso, nos vêm à mente as palavras do professor de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* que, ao analisar o livro não publicado, mas não por isso inexistente, de Julia Marquezim Enone, nos fala da dificuldade do leitor em acompanhar o tratamento dado pelo romancista ao espaço. As palavras a que nos referimos constam no final do relato a 20 de fevereiro de 1975, quais sejam:

> Curiosamente, não parece o leitor do nosso tempo seguir o romancista nas suas preocupações com o espaço. Quase sempre, mostra-se pouco informado – quando não pouco sensível – em face da atenção concedida pelo romance moderno ao problema; e quando alude ao espaço no livro que lê, como no século XII um cortesão de Henrique e Alienor, limita-se a dizer que a história decorre *na Brethanha* (LINS, 1976, p. 107, grifo do professor).

Se, n'*A Rainha*, o leitor deve manter-se atento à maneira com que Julia Enone – ou o professor? – faz vir à tona o espaço no livro, em *Avalovara* não é diferente, pois, nessa obra, a interação entre espaço e personagem cria uma espacialidade em constante movimento, constrói uma complexidade ativa de sensações, de valores, de percepções que ultrapassa os sentidos de praticidade e de utilitarismo. Enfim, a relação do corpo com os lugares onde ele está circunscrito desenha verdadeiras cartografias espaciais e corporais que "podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma ressingularização libertadora da subjetividade individual e coletiva" (GUATTARI, 2012, p. 140). Em outras palavras, a configuração do espaço não acontece de modo aleatório; ele é articulado de tal modo que pode favorecer um sentimento ora de conforto, de inclusão, de segurança, ora de exclusão, de inconformidade individual ou mesmo de um grupo.

Assim, a vinculação do corpo com o espaço amplia a compreensão de certos aspectos do enredo, porque põe em evidência relações de equilíbrio, quando o espaço concorda com a personagem e agrega às suas experiências, completando-a, ou de conflito, quando a personagem apresenta disjunção com referências discursivas do texto, tais como as marcações ideológicas do contexto que a cerca. Essa relação de concordância do espaço com a personagem é perceptível em *Avalovara*, especialmente no capítulo A- Roos e as Cidades. Esse capítulo tematiza o encontro de Abel, escritor brasileiro em terras europeias que busca construir um texto, com a alemã Anneliese Roos, mulher em cujo corpo é traçada toda uma geografia urbana, posto que a sua materialidade corporal converte-se numa topografia móvel

e discursiva da cidade, num espaço de confluência entre o real e o inventado, isto é, em mapas reais e imaginários construídos pela palavra:

> Fala-me Roos (de mapas e tesouros?) no seu francês composto e neutro, e, da mesma forma que os pavões ostentam as cores da cauda, logo ocultando-as, as cidades que abriga - todas radiosas nesta noite em que extasiado, esqueço o peso do mundo - tornam-se visíveis sem que ela interrompa a frase iniciada e sem que gesto algum me autorize a concluir que a revelação é voluntária (LINS, 1973, p. 75).

Além de situar a personagem em contextos geográficos e sociais específicos, as cidades, neste caso, surgem de maneira sobreposta e integrada ao corpo de Anneliese Roos, que passa a abrigar em sua carne espaços discursivos e cidades construídas pela palavra. Nesse movimento, tanto ao corpo quanto ao espaço são atribuídos novas significações e abordagens e, por essa razão, eles têm seus significados ampliados, pois a maneira de composição desses agentes "enriquece o campo do imaginário e induz o leitor a adaptações insólitas, libertando-o de uma visão mecânica e hirta das coisas" (LINS, 1979, p. 252).

Assim, o estudo da correlação entre corpo e espaço se desenvolve não apenas no sentido de identificar o lugar geográfico por onde circula a personagem, mas sim no de saber quais elementos do espaço a compõe e quais significações e abordagens a partir dessa relação são dadas tanto ao corpo quanto ao espaço urbano das cidades. Afinal, para Osman Lins, escrever é como conceber um mapa e sobre ele agenciar enunciados, conectar regiões, diminuir a distância entre elas. Por isso é que nos colocamos frente à obra do autor, na tentativa de compreender um pouco mais acerca da arte da cartografia de um lugar, uma cidade, um corpo.

1.2 O corpo espacializado

Em *Avalovara*, Abel é o escritor protagonista que, movido pela ânsia da procura, do encontro afetivo com três mulheres e com a palavra criadora, – *encontro*, do latim *incontrare* que significa "descobrir, compreender, reunir, atinar"[2] –, movimenta-se no tempo, na espiral, para unir-se de maneira plena ao amor e à palavra literária. À procura da expressão artística, do amadurecimento pessoal enquanto escritor brasileiro e do pleno domínio das

[2] Devemos a Cacio Ferreira o empréstimo do significado desse termo, que, no capítulo intitulado *Encontrare*, esclarece sobre a importância do encontro em *Avalovara*. In: HAZIN, Elizabeth; Barreto, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy [orgs.] *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014. p. 98-105.

técnicas de criação, ele empreende uma busca que está "desde sempre ligada a um texto futuro, a um livro que pretende se fazer possível" (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 32,33). À altura do fragmento R9 ele dirá:

> Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelham-se um pouco às de um desmemoriado minhas relações com o mundo. Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) assemelha-se ao nome de uma Cidade: seu alcance ultrapassa-o – como um nome de cidade –, significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados (LINS, 1973, p. 64).

Para alcançar a realização literária que deseja, Abel tem que perfazer um caminho que envolve um trabalho consciente com a palavra, explorando seus limites e fazendo a linguagem transcender a compreensão ordinária e linear das coisas. No fragmento A17 do texto, ele afirma: "o livro que em segredo aspiro escrever possui como tema central o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção" (LINS, 1973, p. 179). Anneliese Roos dialoga com esse atravessamento, pois sua composição é feita de maneira não linear, ou seja, a referida personagem é construída segundo um enfoque não naturalista que a liberta das tradicionais representações dos "tipos" humanos:

> Em Roos, essas vertentes parecem confundir-se. Ela abriga, dentre todas as cidades que em momentos propícios diviso no seu corpo (nas quais incursiono e me perco, sabendo que em breve daí serei arrancado e que logo haverei de voltar à cidade onde eu me espero, espero por mim, à sua frente), a que procuro e entre cujos muros, quando menos supuser, ver-me-ei, solitário; ao mesmo tempo, flui da sua pele, como se muitas velas a iluminassem de dentro, um esplendor - talvez a expressão visível do que sonho encontrar na Cidade, de maneira concreta, assim unindo a expressão e o seu objeto, tal como se durante anos eu houvesse lido, em palavras díspares - *vida, ave, uva, sonho, hoje, ver* - as letras esparsas, ainda não unas, 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).

Essa perspectiva de criação romanesca baseada na linguagem como objeto central de concepção literária reafirma o interesse de Osman Lins em oferecer ao seu leitor "não um simulacro da vida, mas um texto, um texto narrativo, que se propõe como texto e propõe os personagens como personagens e não como figuras de carne e osso" (LINS, 1979, p. 225). Assim é caso de *Avalovara*, o qual traz personagens que não representam com exatidão seres

reais, pois, nesta obra, as personagens se apresentam muito mais como figuras textuais compostas por novos "materiais" e transfiguradas por meio de um uso especial da linguagem literária do que propriamente como representação de seres de carne e osso.

Na feitura do romance, isso se verifica em Abel, escritor que deseja construir um livro a partir da transposição de certos elementos da escrita; para isso, ele deve atravessar o limiar da palavra. Na visão de Benjamin (2009) "o limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra" (BENJAMIN, 2009, p. 535). Nesse contexto, a palavra se configura como o lugar para onde tudo converge. Ela é o ponto de chegada e de partida, uma porta que se abre em direção ao infinito. Na primeira página do romance, visualizamos uma referência a esse respeito, pois nela é possível perceber que o narrador compreende a palavra como um limiar a ser ultrapassado. Um lugar que se conquista mediante a transposição de seus próprios limites:

> Surgem onde, realmente – vindos como todos e tudo, do princípio das curvas –, esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo, não se sabe se na voz, se no silêncio ou nos rostos apenas adivinhados, o sinal do que são e do que lhes incumbe? A porta junto à qual se contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade, é limiar de quê? (LINS, 1973, p. 13).

A porta, que abre caminho para o início de uma viagem no mundo da palavra, é uma zona de transcendência de limiares, de ascensão para um nível mais elevado da própria palavra, compreendida como artefato verbal da criação literária. Ela simboliza o momento de entrada na textualidade da narrativa, no movimento *ad infinitum* da espiral, representação do cosmo, da unidade e da totalidade do romance. Esse movimento de transcendência dos limites da palavra é o mesmo que reveste o processo de composição das personagens, como é o caso de Anneliese Roos, posto que sua composição é feita a partir de um conjunto denso de informações que parecem assinalar, na carne da mulher, uma cartografia de diversas cidades:

> Carnal e luminosa, esplende, inflamada pela luz do letreiro, a pele de Anneliese Roos. Esta é a mulher a quem amo. A noite se aproxima e um resto de luz, coando-se nas leves cortinas brancas, enreda-se nas coisas como teias. Mal vejo as pessoas que nos cercam. Deslumbrado, só atento para o rosto de Roos, onde cidades desconhecidas agora se revelam e novamente se ocultam, na pele, silentes (LINS, 1973, p. 187).

No quarto passo da espiral sobre a letra A, o leitor verá que Roos nasce na pequena cidade de Eltville. É uma alemã que recita versos de Anacreonte e vive em Paris. Aí conhece Abel, escritor em busca de uma cidade que o leve a outras cidades, um texto que remeta a outro texto, um roto que fale de outros rostos, uma rua que engendre todas as ruas. Para

alcançar seu objetivo, ele terá de percorrer diversas cidades da Europa, – Amsterdam, Amboise, Paris, Milão, Verona, Pádua, Veneza, Ravena, Ferrara, Florença, Pisa, Roma, Nápolis, Assis, Arezzo – explorar sua arquitetura e espaços, observar a rua, seus cafés, bibliotecas, museus e galerias de artes com o olho e ouvido atentos, à procura de "coisa diferente daquilo que a multidão enxerga" (BENJAMIN, 2009. p. 497).

Ambos, Abel e Roos, são residentes temporários da Alliance Française. Ele, o nordestino egresso em terras europeias; ela, a inatingível, a que escapa e foge, pois é casada e tem o marido enfermo em Lausanne. Diante da impossibilidade de se realizar afetivamente com a mulher, a palavra se torna a desculpa necessária para alcançá-la. Mas há aí um perene desencontro. No quarto passo da espiral sobre a letra A, e antes mesmo de empreender incursão pelo castelo de Chambord, Osman Lins escreve os traços de Roos:

> 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, íntegras, 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, Estrasburgo, Reims, Granada, Hamburgo. Sim, falar de tudo isto será refazer em outra direção, com idêntico malogro, os meus limitadores diálogos com Roos (LINS, 1973, p.33).

Ao descrever a personagem, surge uma imagem peculiar: cidades como que superpostas ao corpo desenham algo de incorpóreo, que ultrapassa os limites da materialidade. Não há aí um corpo, não no sentido comum da palavra; ele se torna uma outra coisa, desdobra-se por intermédio de mecanismos de espacialização. O olhar do escritor espacializa e reconfigura os limites do corpo de Roos, ampliando suas dimensões e profundidades, estabelecendo relações bem como conexões com as cidades e sua geografia, numa espécie de absorção de um espaço que ora remete ao urbano, ora a um território desabitado de seres humanos. O corpo de Roos converte-se em uma topografia móvel a partir da percepção de um espaço real, que duplica e espelha a mulher a fim de torná-la imagem de um espaço percebido e vivido. Osman Lins faz tudo isso como quem deseja apreender uma paisagem, delimitar seus contornos e regiões, como um navegador que acabara de explorar uma geografia nova.

No entanto, como dizermos que o espaço percebido por Abel é, de alguma forma, transfigurado, recriado no corpo de Roos? Como afirmarmos que as cidades visitadas e percorridas são totalmente outras, que ganham agora contornos e traços distintos na carne da mulher? Em primeiro lugar, devemos destacar a importância da percepção para a

apreensão do espaço urbano, bem como para o processo de reescrita e de reconstrução desse espaço no corpo da personagem, que apresenta uma versão transfigurada das experiências no espaço urbano. A percepção, nos recorda Tuan, "é uma atividade, um estender-se para o mundo" (TUAN, 2012, p. 30). Ela expande as experiências porque intensifica e reconfigura de maneira particular a relação do corpo com as coisas ao seu redor. Em segundo lugar, é por intermédio da ampliação dessa percepção que as cidades passam a serem vistas de forma diferente. Elas têm seus sentidos reformulados porque são o resultado da forma analítica com que Abel se relaciona e apreende a realidade tanto dos objetos que estruturam o espaço das cidades quanto daqueles que formulam os seus processos de escritura: "o meu olhar torna-se-mais analítico, agudo e cauteloso. Farejo, cão, nas cidades percorridas, uma presa intangível, uma caça que vi, eu, cão, por um espelho, mas da qual não cheguei a distinguir o cheiro" (LINS, 1973, p.179). A Cidade que Abel procura está relacionada ao livro que ele deseja realizar, mas a busca mostra-se difícil pelo fato de que "a Cidade se transforma, muda suas feições permanentemente, como, aliás, toda cidade, todo texto vivo, incluindo aí o próprio *Avalovara"* (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 33).

Em suas considerações acerca da obra de Nikolai Leskov, Walter Benjamin (1994) esclarece: "o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes" (BENJAMIN, 1994, p. 201). Vemos na citação de Benjamin uma reflexão esclarecedora. E, no instante mesmo em que lemos a assertiva do autor, pensamos acerca das experiências de Abel e do modo como elas estão incrustadas na narrativa: o espaço percebido é reordenado sob novas significações no corpo de Roos, que não permanece imune a essas formas de escrituras; antes, contamina-se pelo jogo de simultaneidade entre aquilo que é visto e o que é narrado. É de se esperar que desta relação surjam novas modalidades de espacialização e de corporalidade, uma vez que os limites entre corpo e espaço são dissolvidos pelo caráter de inseparabilidade da personagem com o lugar que não só a caracteriza, mas constitui sua própria materialidade:

> Como em Amsterdam, Roos, ser - além de ofuscante - dúbio e fugidio, desequilibrado em sua absoluta simetria, não está alheia a essa experiência. Do mesmo modo que, em outras circunstâncias, ela presente (carne limitada e espaços construídos), sou precipitado nas suas cidades, descubro-me, ante a dubiedade e a luz pisanas, não ante Roos, mas introduzido no universo da sua presença - certeza não perturbada pela mínima sombra de dúvida (LINS, 1973, p. 181).

Osman Lins parece ter plena consciência de que não se pode permanecer imune ao espaço, porque talvez saiba que ele nos questiona de diferentes aspectos: "estilístico,

histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciadoras. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação" (GUATTARI, 2012, p. 140). Não pensamos aqui em subjetividades que se desenvolvem mediante espaços fixos e estáticos no tempo, uma vez que não estamos tratando de espaço numa acepção de construções imutáveis; falamos, sobretudo, de distribuições espaciais que em suas múltiplas interações com o corpo favorecem diferentes formas de inscrição das sensações e experiências corporais no espaço urbano, "na arquitetura, no urbanismo e na vida cotidiana" (SENNETT, 2008, p. 13).

Por essa ótica, as subjetividades constroem novos espaços que produzem discursividades outras e, talvez por isso, Osman Lins faz surgir da percepção de um espaço concreto – cidades, ruas, rios, pontes e edifícios – um espaço fluído, flexível, abstrato, um mapa móvel, que conecta regiões e lugares no corpo da mulher, construindo uma cartografia das experiências do protagonista, de seus afetos e movimentos pelas diversas cidades percorridas. Nessas cidades, Abel procura não somente pelos textos de Dante, Melville e Goethe, autores que de uma forma ou de outra dizem acerca da "viagem e da busca por algo por algo inapreensível e inalcançável", como destacou Sandra Nitrini em "O intertexto canônico em Avalovara" (2010). Sua busca é também por mapas geográficos: Isso se verifica, por exemplo, no final do fragmento A15, quando o protagonista diz: "há anos desejo examinar, na biblioteca de Brera, os mapas da Geografia oferecida por Lorenzo de Medici à sua esposa" (LINS, 1973, p. 150). Ao lermos esse fragmento, algo nos inquieta duplamente: por qual motivo a palavra *geografia* aparece escrita com a inicial maiúscula? e quem é Lorenzo? Como já sabemos que nada está posto por acaso no texto de Lins, é possível que essas questões nos ajudem a entender um pouco mais sobre a geografia procurada pelo protagonista.

Pesquisando no *site* da Biblioteca Digital Mundial, espaço virtual que reúne textos sobre países e culturas de todo o mundo, encontramos informações de que Lorenzo de Médici era um mecenas, que teria sido patrocinador das navegações de Américo Vespúcio, um homem conhecedor de mapas e astros. No século XVI, o século das navegações, Vespúcio empreendeu diversas viagens marítimas em busca de novas terras, registrando suas experiências em cartas como *Mundus Novus* (Novo Mundo), considerada a mais

significativa de todas que chegaram até Lorenzo. Nela, Américo afirma ter descoberto terras de grandes dimensões que não faziam parte da Ásia, estas terras eram a América Central[3].

Não satisfeitos com o que encontramos no *site* da Biblioteca Mundial, fomos um pouco mais adiante em nossas pesquisas e encontramos o texto "Mundus Novus: por um direito autoral", de Joaquim Falcão. Nele, o autor diz que, em realidade, seria um equívoco atribuir a descoberta da América a Vespúcio, tendo sido Colombo o real responsável por isso. Ainda assim, Colombo não invalida as cartas de Vespúcio e saber seu conteúdo é nosso principal interesse, posto que elas despertam a atenção de Abel.

No texto de Falcão, é possível ler algumas palavras de Vespúcio:

> [...] procuramos e encontramos [regiões], as quais é licito chamar de Novo Mundo, porque nenhuma delas era conhecida de nossos maiores; porque é coisa novíssima para todos os que ouviram [falar] delas; e porque isso excede a opinião de nossos antepassados, pois a maior parte deles diz que além da linha equinocial para o meridiano não há continente, mas apenas mar, que chamam de Atlântico [...].Todavia, essa minha última navegação constatou que essa opinião é falsa e totalmente contrária à verdade já que encontrei naquelas partes um continente habitado por mais numerosos povos e animais do que a nossa Europa, Ásia ou África (VESPÚCIO, 2003, p. 33-34; Apud FALCÃO, 2005, p. 236).

Não estamos querendo dizer que Lorenzo de Médici tenha lido as palavras que acabamos de citar; não reside aí nosso interesse. Procuramos, porém, esclarecer que Médici é aquele que conhece os mapas da América, ou seja, a terra do protagonista. Essa é, portanto, a resposta precisa para as questões colocadas anteriormente. A palavra geografia encontra-se escrita com a inicial em maiúscula porque Abel se refere à sua região, à América, e Lorenzo, além de ser portador de uma geografia, é também aquele que oferece um espaço geográfico à sua esposa, à mulher que ama. Ora, o que faz Abel senão um mapa, um traçado geográfico de um território que é, ao mesmo tempo, a representação máxima de seu amor por Roos? Mas ainda que, como Lorenzo, Abel ofereça a geografia, que está ligada à cartografia, uma cartografia amorosa e sentimental de seus afetos a mulher que ama, ela a ignora, pois talvez saiba que tal geografia diz respeito unicamente a ele, às suas inquietações de escritor-cartógrafo americano.

Afirmamos que Abel é um escritor-cartógrafo porque acreditamos, como Deleuze e Guattari (2011), que escrever tem a ver com "cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir" (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 19). Por isso, incansavelmente, Abel segue sua

[3] Cf.: Sobre o Novo Mundo ou Paisagem Recentemente Descoberta pelo Ilustre Rei de Portugal Através dos Maiores Pilotos e Peritos Marinhos do Mundo. Disponível em: https://www.wdl.org/pt/item/2829/#q=mundus+novus+Vesp%C3%BAcio+. Acesso em: 26 jan. 2019.

viagem pelas terras europeias, buscando por geografias, cidades, por uma mulher que é a própria representação de um território inalcançável e impossível para o escritor. Ela representa o choque cultural do homem brasileiro com as terras do Velho Mundo, um "confronto de culturas" (LINS, 1979, p. 220), afirmou Lins a respeito dessa personagem em entrevista. Além da relação cartográfica com as cidades, que reflete as experiências de Abel no espaço urbano da Europa, a escrita do corpo de Anneliese Roos também funciona como um percurso que conduz Abel a entender a si mesmo, a sua própria identidade, pois a partir do contato com Roos, que se mostra indiferente à sua realidade de homem americano, Abel passa por um processo de aprendizagem, adquire consciência de seu lugar social e de suas responsabilidades como escritor brasileiro.

Sua experiência com a arquitetura e o espaço urbano europeus, no entanto, ficará inscrita na materialidade do texto, que se converterá num mosaico de percepções, num registro de sua visão de itinerante em terras estrangeiras, conforme se verifica na citação seguinte, registrada no fragmento A19 do romance:

> Vejo o azul brando das veias – rios – sob a pele. Ponho-me a cantar, extasiado, em face das cidades fluviais, dispersas nos seus pés, joelhos, coxas, engastadas na carne, feitas carne, como que irradiadas, de dentro, dos ossos, por prismas entrecruzados (Lins, 1973. p. 220, 221).

Impossível não pensarmos que a atividade do narrador-escritor associa-se aí ao trabalho do cartógrafo, visto que Osman Lins desenha com palavras uma espécie de geografia do corpo, um corpo que se assemelha à cidades, a um espaço irreal, de contornos e limites precisos. A mulher comporta uma rota, um percurso que conduz Abel ao entendimento do texto que escreve, de sua realização amorosa e literária. Por meio da espacialização do corpo de Roos, da topografia construída em sua carne, o escritor "chegará ao texto, à obra que, por sua vez, o levará de volta ao momento da Criação" (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 35). Mas isso não acontecerá com Roos, ela é, quando muito, um percurso, uma parte da busca que terá seu termo em outro corpo, o de ☿, a mulher duas vezes nascida, a que possui dois corpos.

Escrever um corpo que revele algo de seu fazer literário constitui uma tentativa de alcançar o ornamento da palavra e da expressão artística, para isso, é preciso reinventar as imagens dos lugares que visita, criar uma representação visual do espaço urbano no corpo, converter as cidades reais em reflexos de cidades reais. Conforme Gomes (1994, p. 34), "ler a cidade consiste não em reproduzir o visível, mas torná-la visível através dos mecanismos da linguagem". Por esse viés, a partir da transfiguração da linguagem, as experiências de

Abel são ampliadas e reconfiguradas no corpo de Roos, tornando-a imagem aberta, dupla, uma e duas, seu corpo revela-se como cartografia dinâmica das cidades e de seus enunciados.

A visão, neste caso, é fundamental para a compreensão das dimensões corporais, porque é através dela que o espaço se apresenta ao leitor, daí a importância em "perceber de que maneira os sentidos estão atuando na relação da personagem com o espaço" (FILHO, 2009, p. 168). O que Abel vê acrescenta-se ao que não pode ser visto por Roos, a qual desconhece as imagens que se desprendem do seu corpo, justamente pelo caráter intangível da personagem: "Roos, uma visão, um impossível, a fugidia, a próxima, a ofuscante, a clara, a quase, a que entrevejo, a que perpassa, [...], a intangível, a vinda inconclusa, o perene ir" (LINS, 1973, p. 297). À medida que a mulher se mostra inatingível, maior será sua busca e maior também será o desejo de compreendê-la, de decifrar seu corpo, seus espaços conruídos:

> Oh, essas ruas tortuosas, essas paredes de edifícios sagrados ou profanos, esses canais, esses muros, toda essa arquitetura vária, inclusa no corpo de Roos – e tão afortunadamente que não me surpreendo ao ver, no rosto puro e simétrico, luzes vindas de dentro, sim, do sumo da sua carne (não do mundo exterior) e que nascem, por exemplo, dos reflexos do Sol, nas águas de Veneza (LINS, 1973, p.127).

O espaço engendrado por Osman Lins transfigura-se na construção de um corpo que engendra cidades discursivas. Apreender, destruir e reconstruir estes espaços no corpo de Roos constitui o cerne do trabalho do escritor, que busca perpassar com êxito os caminhos tortuosos de sua escrita. Vem daí seu interesse em saber com o que as cidades compõem e quais conexões pode criar entre corpo e espaço vivido, o que pode fazer emergir da relação de Abel com a mulher e a topografia urbana.

O corpo da personagem torna-se dispositivo enunciador tanto do espaço urbano das cidades quanto do espaço da escrita, pois inscrevem-se no seu corpo enunciados outros capazes de ampliar a sua função no campo semântico e discursivo da narrativa: Roos conecta um ponto a outro e, nesse sentido, a escrita do seu corpo também contribui para diminuir a distância entre os elementos constitutivos do texto ficcional. Por outro lado, amplia-se os limites territoriais das cidades percorridas por Abel, que passam a ser vistas de maneira diferente na carne da mulher. O corpo se transforma no próprio mapa destas cidades, convertendo-as em estruturas móveis e, portanto, fundindo-as através da justaposição e da simultaneidade com que são articuladas na carne da mulher.

Seguindo essa perspectiva, a de que o corpo de Roos apresenta-se como lugar de agenciamento de outros enunciados, podemos tomar emprestado uma questão feita por

Osman Lins em sua tese de doutoramento *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, qual seja: "onde, por exemplo, acaba a personagem e começa o seu espaço?" (LINS, 1976, p. 69). Parece que, na literatura de Osman Lins, especialmente em *Avalovara*, essa separação constitui uma dificuldade, pois a personagem desdobra-se no próprio espaço, "a personagem *é espaço*" (LINS, 1976, p. 69 Grifos do autor). Isso nos faz pensar em novas formas de inscrição e de entendimento tanto do corpo quanto do espaço onde ele está enquadrado, uma vez que ainda que distintos, personagem e espaço, nesta obra, completam-se, fundem-se e transfiguram-se em razão "da própria organização dos elementos manipulados pelo escritor" (CANDIDO, 2006, p. 38). Trata-se, pois, segundo Brandão (2013), de compreender que "o espaço está vinculado à percepção e à esfera do sensível. Aqui se costuma defender a impossibilidade de dissociar espaço e corpo. Félix Guattari afirma: a abordagem fenomenológica do espaço e do corpo vivido mostra-nos seu caráter de inseparabilidade" (BRANDÃO, 2013, p. 57).

Assim, vemos que as fronteiras entre corpo e espaço, em *Avalovara*, são tênues, pois os limites entre os dois são destruídos, dando lugar para novas formas de leitura e de apreensão destes elementos no romance, exigindo um olhar ainda mais atento ao modo de construção da linguagem no universo textual, onde, conforme Dimas (1985, p. 14), "tudo se toca e se transforma, num processo de contaminação recíproca interminável". Nesse contexto, quando os elementos microestruturas do texto narrativo dialogam entre si a partir de um processo de interação simultânea, como é o caso do espaço e da personagem Roos, eles geralmente apresentam modificações que refletem o tratamento que lhes são conferidos na obra: espaço e corpo, neste caso, têm seus sentidos potencializados e ambos tornam-se indissociáveis.

1.3 O corpo e as cidades

No universo textual de *Avalovara*, a leitura das cidades constitui uma travessia, ou seja, uma passagem do escritor em direção à conquista de seu romance, o qual "funciona como metáfora da cidade fragmentada, que resiste à totalização" (GOMES, 1994, p. 27). Osman Lins faz uma descrição minuciosa da relação de Abel com o espaço urbano, do contato afetivo de seu corpo com a arquitetura das cidades e superpõe os fragmentos desse relato aos processos de escrita e de composição do corpo de Roos, fundindo a sua experiência corporal à da escritura e construindo, a partir da confluência desse movimento,

cidades discursivas erigidas pela palavra criadora. Tem-se como resultado dessa união um texto que é, na visão de Gomes (1994):

> [...] um relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade (GOMES, 1994, p. 24).

No processo de apreensão das cidades e de sua corporificação na personagem Anneliese Roos, a memória exerce papel importante, porque ela recupera as experiências vividas no passado e as reconstroem sob novas significações no tempo presente. Para Ecléa Bosi (1987), "na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado" (BOSI, 1987, p. 17). A lembrança das cidades percebidas e da vivência em diferentes espaços é reatualizada e reescrita no corpo da personagem, o qual se transforma numa "espécie de catálogo de coisas vistas ou ouvidas: um catálogo de emblemas" (GOMES, 1994, p. 49).

Tal emblema surge da confluência entre "real e ilusório" (LINS, 1973, p. 128), isto é, do encontro entre as informações que a memória alcança e as que são fabuladas pela imaginação, pois "não há literatura sem fabulação" (DELEUZE, 1993, p. 13); posto que, "ao narrar, memória e imaginação misturam-se" (MENDONÇA, 2017, p. 76). Nesse instante, ao serem evocadas, as cidades percebidas anteriormente "ligam-se à imaginação e à memória transmitindo experiências da viagem que revelam o invisível" (MENDONÇA, 2017, p. 75). Porquanto, as cidades são transfiguradas e reinventadas em Anneliese Roos, que coaduna no corpo as experiências, os relatos, as percepções do espaço urbano, combinando, assim, "o aspecto sensível das coisas descritas, o demasiado concreto, a esquemas abstratos" (GOMES, 1994, p. 46).

Isso se verifica na décima segunda passagem da espiral sobre o tema A, na viagem que Abel realiza para Antuérpia, em que ele diz o seguinte: "registro, enquanto sigo de trem para Antuérpia, suas informações, com as minúcias de que posso lembrar-me. Relaciono, a seguir, além de Antuérpia, todas as cidades que puder incluir, no trajeto, em minha busca" (LINS, 1973, p. 99). Ao relacionar essas cidades entre si, elas são reconfiguradas pela lembrança que, coadunadas às experiências do narrador, recebem novas características e significações, ao mesmo tempo em que se amplia a percepção tanto do espaço apreendido pela memória quanto do corpo que se constrói mediante o relato sensível da viagem. A partir da experiência da viagem, do contato, bem como do estudo dos mapas, trajetos e geografias,

Osman Lins elabora uma cartografia em que se confundem espaços reais e construídos pela linguagem. À altura do fragmento A19, seu protagonista, Abel, fala sobre isso:

> Estudo a tal ponto o mapa de Londres, que já não vejo apenas seu traçado e nomes - Kingsway, Oxford St., Green Park, River Thames -, mas a própria cidade, real e imaginária, construída no quarto ao longo da tarde, com pedras, fotografias, gravuras antigas, páginas de romances, clichês, telegramas de jornais (LINS, 1973, p. 217).

A respeito da relação entre memória, espaços e viagens na escrita de Osman Lins, Mendonça (2017) destaca que esses três elementos estão intimamente ligados e mantém uma interação constante na narrativa do referido autor. A seguir, transcrevemos algumas de suas palavras, as quais demonstram o aspecto de inseparabilidade do espaço com as memórias dos personagens viajantes de Lins:

> O espaço físico se entrelaça às experiências dos viajantes e, por isso, ao serem retratados, apresentam variações que são resultantes do modo como são percebidos. Diante dessa mudança de percepção, o lugar é reorganizado e o seu sentido, geralmente ampliado, transcende as limitações geográficas, pois junto a ele são colocadas palavras cujos significados podem revelar harmonia, tensão, morbidez, ou então, dar-lhe um sentido mítico ou onírico (MENDONÇA, 2017, p. 79).

Conforme destaca Mendonça, a percepção é um recurso fundamental no processo de apreensão e transfiguração da cidade, pois é também por meio dela que os lugares passam a adquirir sentidos diferentes e muito mais amplos do que a simples descrição física do lugar. Em *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (2012), Yi-Fu Tuan escreve que a percepção é formulada mediante a interação com os demais receptores sensoriais: a visão, o tato, a audição e o olfato.Todos eles, ao serem acionados cumulativamente, contribuem para a apreensão de determinada imagem visual. Aliado a esses receptores sensoriais, Tuan destaca a importância dos valores culturais para a construção dos sentidos. Segundo ele, "uma pessoa em determinada cultura pode desenvolver um olfato aguçado para perfumes, enquanto os de outra cultura adquirem profunda visão estereoscópica" (TUAN, 2012, p. 30).

Assim, como consequência da interação entre receptores sensoriais e valores culturais, tem-se não uma pessoa que simplesmente vê, já que "vê" equivaleria a um "expectador, um observador, alguém que não está envolvido com a cena" (TUAN, 2012, p. 28), mas sim alguém que, ao direcionar para a visão tanto aspectos pessoais de sua vivência cultural quanto dos demais sentidos, "explora o campo visual e dele abstraem alguns objetos, pontos de interesse, perspectivas" (TUAN, 2012, p. 28). Tais perspectivas contribuem para

reorganizar a maneira de percepção do espaço, o qual "não é pictórico ou fechado, mas algo sempre em movimento, criando suas próprias dimensões de momento a momento" (TUAN, 2012, p. 28).

No fragmento A18 do romance de Lins, é possível visualizar uma reflexão de Abel sobre o olhar e sua relevância para a visualização e apreensão das cidades, transpomos, a seguir, uma síntese de suas palavras:

> 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, e nesses ais ressoa a minha voz, com uma inflexão de condenado (LINS, 1973, p. 188).

Moldado por uma maneira diferente de compreender a cidade, o olhar de Osman Lins reinventa os lugares percebidos, criando uma conexão entre as imagens das cidades e as do corpo de Anneliese Roos, que se converte em um mapa topográfico da experiência de Abel pelo ambiente urbano, conforme se verifica no fragmento A7: "entrevejo na cabeça de Roos uma cidade de ruas tortuosas, inóspita, fria e ventosa apesar do sol que a inunda, porém com grande e alvos templos revestidos de mármore. Exclamo em meu íntimo: "É a pátria de Dante!" (LINS, 1973, p. 52). Ora, sabe-se que o romance *Avalovara*, entre outra coisas, é também uma homenagem ao poema alexandrino *A divina comédia*, de Dante Alighieri, conforme revelou o próprio Osman Lins:

> Na Idade Média, como podemos ler em Curtius, eram frequentes as obras regidas por uma estrutura numeral. A Divina Comédia, baseada na tríade e na década, é a culminância dessa tendência. E o meu livro constitui, entre outras coisas, uma homenagem ao poema de Dante (LINS, 1979, p. 179).

Além da referência explícita ao texto de Dante, o que se verifica inclusive pelo apelo de Lins à estrutura calculada do romance que, embora siga uma matemática diferente da *Divina Comédia*, ainda mantém relações dialógicas com o texto de Dante pelo rigor e ornamento da escrita, o tema da viagem é outro diálogo visível em *Avalovara*, conforme aponta Luciana Barreto Rezende em sua tese de doutorado *Por uma poética da queda: Avalovara em diálogo com A Divina comédia*:

> [...] tanto a Commedia quanto Avalovara configuram narrativas de viagem – seja no evidente deslocamento espacial, seja na fusão de tempos distintos e na presentificação do discurso narrativo, o que quebra a linearidade histórica nas duas obras. Ao almejarem o júbilo e a completude – estados apenas apreensíveis no Paraíso –, os peregrinos Dante e Abel aproximam-se do conceito empreendido por Jacques Le Goff – o de *homo viator*, ou seja, o homem medieval que persegue,

> por meio do ir-e-vir de um lugar a outro, também uma viagem interior, transformadora, assumindo, assim, o arquétipo do homem em busca de si mesmo (REZENDE, 2017, p. 61. Grifos da autora).

As narrativas de viagem possuem como característica a rememoração de fatos vivenciados no passado que são narrados com o intuito de cristalizar as experiências que narradores e personagens tiveram em determinado espaço e tempo. Narrar os acontecimentos seria uma forma de não esquecer o que foi vivido e de manter acesa a memória afetiva da viagem: trata-se de reconstruir o passado por meio do relato dos viajantes e daquilo que a memória consegue alcançar. Nesse procedimento de reconstituição do passado, "ao recuar o olhar para trás com o intuito de registrar as viagens para salvá-las do esquecimento, elas podem ser alteradas pela memória, pela imaginação e pela escrita" (MENDONÇA, 2017, p. 82). A escrita do corpo de Roos apresenta, assim, uma releitura transfigurada da experiência da viagem que o protagonista realiza pelo território europeu, porque ao passado revisitado acrescenta-se a experiência da rememoração e da escritura, "ambas determinam a compreensão do que foi vivenciado" (MENDONÇA, 2017, p. 83).

Processo semelhante a esse é realizado por Marco Polo quando rememora o passado para descrever as cidades visitadas a Kublai Khan em *As cidades invisíveis,* de Italo Calvino. Ao reconstituir as etapas de suas viagens por meio da descrição de fatos que teria vivenciado, Marco Polo constrói relatos de um passado "real ou hipotético" que se transforma à medida que entra em contato com a experiência da narração, ou seja, o passado pode modifica-se quando evocado pela memória e segundo a maneira com que é percebido pelo viajante no presente:

> [...] mesmo que se tratasse de um passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos (CALVINO, 2003, p. 30).

Marco Polo utiliza-se de gestos, saltos, gritos e objetos para reconstruir os fatos mais importantes das cidades por ele visitadas, porém, com o tempo, "as palavras foram substituindo os objetos e os gestos" (CALVINO, 2003, p. 43), pois havia percebido que era por meio da palavra que ele ordenava as experiências do passado e atribuía sentido às coisas, as quais só passam a existir quando são nomeadas: "somente quando se encontra a palavra para a coisa, a coisa é coisa. Somente então ela é. Devemos então frisar bem: nenhuma coisa é, onde a palavra, isto é, o nome falhar. É a palavra que confere ser às coisas" (HEIDEGGER,

apud GUIMARÃES, 2017, p. 24). As palavras, fio condutor do discurso narrativo de Marco Polo e resultado do encontro entre memória e imaginação, não só descrevem o espaço das cidades como também lhes conferem novos significados, elas desmontam e reconstroem as imagens das cidades "de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os" (CALVINO, 2003, p. 45).

Se, em Calvino, as cidades ligam-se aos discursos que as descrevem, em Lins essa relação não é diferente; como Marco Polo, Osman Lins também reconfigura as experiências da viagem por meio da narração, que amplia os fatos e acontecimentos vividos. Às cidades são atribuídas características diferentes que transcendem a descrição física dos espaços que as formulam, uma vez que à atividade de rememoração é acrescida as subjetividades do viajante e as percepções que este tem dos lugares visitados e caminhos percorridos. Do entrecruzamento da memória com a imaginação e a escrita resulta o relato das cidades que estão e que são o próprio corpo da personagem Anneliese Roos, o qual além de revelar-se como materialidade para onde convergem as experiências da viagem, também contribui para o encontro do viajante consigo próprio, porque lhe possibilita maturidade e autoconhecimento.

CAPÍTULO 2 – O CORPO ANDRÓGINO DE CECÍLIA: DO TEMPO MÍTICO À MEMÓRIA COLETIVA

O seu corpo é dos errantes
Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada.
(Chico Buarque)

2.1 Corpo e tempo míticos

Conforme apontamos no texto que introduz nosso estudo, nesta segunda parte do trabalho iremos analisar os processos de composição do corpo andrógino da personagem Cecília mediante três perspectivas de investigação: na primeira, buscaremos refletir acerca da relação do corpo com o cosmo e com as cosmogonias humanas, as quais encontram-se ligadas, geralmente, às mitologias gregas antigas, como é o caso do mito do andrógino aludido por Platão em *O Banquete*. No segundo momento, objetivamos apontar que o corpo da personagem rompe com as categorias binarizantes de identidade atribuídas socialmente aos corpos masculino e feminino, uma vez que o andrógino concilia num só corpo ambas as sexualidades, contribuindo, assim, para a desconstrução dos limites discursivos do sexo. Já em relação ao terceiro e último momento deste capítulo, tencionamos perceber como as figuras que integram o corpo de Cecília fazem parte de um registo coletivo, isto é, como tais seres constituem a memória coletiva de um povo, especificamente, o povo nordestino, com o qual a personagem está ligada.

Para iniciarmos a análise do corpo andrógino da segunda personagem feminina, a nordestina Cecília, do romance *Avalovara*, precisamos, antes de mais nada, levar em consideração que há em Osman Lins uma inclinação muito forte para uma perspectiva oriental e mítica de compreender o mundo. Tanto é verdade que ele mesmo disse algo a esse respeito em uma de suas entrevistas, conforme se constata no trecho seguinte, um fragmento da entrevista concedida a Gilberto Mansur, publicada pela primeira vez em 1976, na revista Escrita, n. 13, ano II: "eu sou um espírito voltado para o cosmo e a própria construção do *Avalovara* decorre disso. Ele é ligado a uma cosmogonia" (LINS, 1979, p. 218).

Essa visão mítica de Lins acerca do mundo se reflete no título do romance, *Avalovara* surge a partir de uma outra palavra: *Avalokiteçvara*, nome de uma entidade oriental que teria sido responsável pela origem do universo e dos elementos como o sol, a lua, os ventos e a terra. A divindade, conforme Lins, "é lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes" (LINS, 1979, p. 165). Impossível, neste momento, não lembrarmos da

afirmação de Eric Auerbach, porque nos parece bastante elucidativa, quando diz que "tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa" (AUERBACH, 2015, p. 482).

Do seu interesse por questões relacionadas ao orientalismo, surge uma obra polissêmica, uma característica inerente ao texto literário, porém, na escrita de Osman Lins, essa polissemia não se limita tampouco se fixa em parâmetros tradicionais de criação, pois, a partir da incorporação de elementos míticos e alquímicos à sua escrita, isto é, aos processos de construção tanto da forma quanto do conteúdo, Lins constrói uma narrativa que amplia a maneira de representação da vida, a qual é feita mediante processos de transfiguração da experiência da escrita. Segundo o pensamento de Adorno (2003), quando isso acontece, "[...] o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar" (ADORNO, 2003, p. 60). Ao fazer uso desses recursos na tessitura de seus textos, Lins potencializa a sua obra porque amplia os sentidos de sua escrita, especialmente no que se refere aos processos de construção da personagem, a qual, conforme temos visto, é formulada mediante uma perspectiva diferente de concepção.

Cecília, a segunda das três experiências afetivas de Abel, constitui um exemplo disso, pois essa personagem "é uma mulher e ao mesmo tempo ela é feita de seres humanos" (LINS, 1979, p. 221). A escrita de seu corpo está intimamente relacionada com uma perspectiva mítica de compreender o mundo, com a problemática das (in)definições sexuais, além de revelar o compromisso do escritor com o meio e os fatores externos à obra literária, isto é, com a memória coletiva de um povo: os nordestinos. Para além disso, a escrita do corpo dessa figura feminina representa um momento de passagem, de transição e de amadurecimento do escritor, Abel, em direção ao seu encontro com a palavra criadora, com sua realização como homem e escritor. Sobre essa necessidade de realização pessoal e artística, Paul Valéry escreve:

> [...] quando o homem que anda atingiu seu objetivo, quando atingiu o lugar, o livro, a fruta, o objeto que lhe causava desejo e cujo desejo tirou-o de seu repouso, no mesmo instante essa posse anula definitivamente todo o seu ato; o efeito devora a causa, o fim absorveu o meio; e qualquer que tenha sido o ato, permanece apenas o resultado (VALÉRY, *apud* FERREIRA, 2014, p. 102).

À medida em que Abel vai alcançando a construção de seu texto, de igual modo ele próprio passa por processos de transformação, tornando-se, agora, não somente um homem do nordeste brasileiro, mas um escritor capaz de captar os movimentos da vida por meio de

seu trabalho com a linguagem. Esse trabalho consiste na transfiguração de certos elementos do texto que ele escreve, transfiguração também ligada aos processos de escrita do corpo das personagens do romance *Avalovara*, as quais são construídas por diferentes processos de escritura, como os que se verificam em Cecília. Mulher que concilia no corpo figuras masculinas e femininas, conforme se observa no fragmento a seguir:

> Conciliam-se, bem vejo, contrários em Cecília; e não posso isolar, na sua carne, a Mulher e o Homem. Macho e Fêmea, ela não distingue os inconciliáveis fundidos no seu corpo. Ama-me, então, duplamente – mulher, homem – ou o macho difuso nela incrustado avalia-me com hostilidade? Há, neste caso, um teor de repulsa na sua entrega? Pode suceder que o macho e a fêmea cruzados em Cecília (contempla-me talvez com quatro olhos, dois de mulher e dois de homem) amem-se de um modo absoluto, conquanto incestuoso, amor impossível aos seres humanos. Todos os meus gestos, palavras, atos – segregado e só que sou – seriam um simulacro desse amor trespassado de ilações misteriosas. Nos códices alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício (LINS, 1973, p. 270).

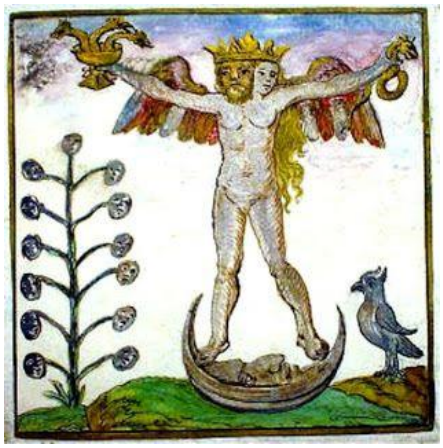
Marcada por um forte desejo de reintegração das forças contrárias, pelo desejo de (re)encontro com a unidade integral, orgânica e psíquica, as reflexões em torno do corpo de Cecília se voltam para o mundo antigo, para a totalidade primordial e para as especulações sobre o nascimento do mundo, o começo por excelência: um retorno ao antepassado, à unidade perdida, ao cosmogônico e ao mito do andrógino ao qual se refere Platão em *O Banquete* (2003). As reminiscências platônicas atestam que a natureza humana era constituída por figuras masculinas e femininas, e por um terceiro ser que se formava a partir das junções homem-mulher, homem-homem e mulher-mulher, esses três seres constituíam, em Platão, a figura do andrógino, conforme se observa nas palavras de Elémiere Zolla:

> Em todo o mundo existe a opinião de que o homem era andrógino no princípio; esta era a solução de Platão em *Symposium*. Na origem dos tempos, os homens teriam sido bolas ou discos, andrógenos enrolados, em forma de ovo ou de estrela. [...] No *Symposium*, aparecem três tipos de androginia, o andrógino propriamente dito, isto é, o homem e a mulher entrelaçados como as serpentes do caduceu de Hermes, e os dois tipos de união homossexual (ZOLLA, 1997, p. 10; grifos do autor).

O andrógino, porém, por sua potência totalizante e altamente poderosa, ameaçava a Zeus, que o cingiu em duas partes, duas metades imperfeitas que, desde então, buscam se unirem novamente para formar o todo inicial: a androginia era a representação de uma unidade total e poderosa, "nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor" (PLATÃO, 2003, p. 23). O andrógino encerra a representação da

perfeição e da sabedoria, "ele abarca os contrários em uma das raras encarnações terrenas" (LINS, 1973, p. 264), pois são seres dotados de poderes e de um alto grau de espiritualidade. O mito platônico, nesse contexto, corresponde ao plano cósmico, à reintegração da unidade-totalidade. A certa altura do fragmento T16 encontra-se um registo que ilustra essa busca pela junção das polaridades masculino-feminino: "Cecília e eu [Abel], ajoelhados, somos um. Seus, no corpo que formamos, perna e braço esquerdos; meus o braço direito, a perna direita; duas as nossas cabeças, subsiste um seio, o esquerdo, em nosso busto" (LINS, 1973, p. 288).

Na alquimia, o andrógino, também chamado de Rebis, simboliza a união afetiva e a mais completa representação do amor. O Rebis alude ao encontro com a unidade segundo a coexistência, em uma só materialidade, das corporalidades do masculino e do feminino, ambos seriam não mais duas partes cindidas e individuadas, mas sim o arquétipo da totalidade, que se constitui por meio da multiplicidade e que é regida pelas forças divinas, porque trata-se, agora, de um corpo místico, "trespassado de ilações misteriosas" (LINS, 1973, p. 270). Na imagem abaixo (figura 2) é possível visualizar uma das mais antigas simbologias do Rebis, muito comum nas representações alquímicas:



(Figura 2): Rebis pisando na lua, com uma ave e três serpentes, com asas de ave[4]

Na linguagem da alquimia, esta imagem representa O Mundo e o centro da totalidade psíquica[5], ela simboliza a união entre o Sol e a Lua, representação da combinação dos corpos masculino e feminino, simultaneamente. Essa combinação é não apenas a união afetiva e carnal do homem, mas também o simbolismo da harmonia entre as forças opostas e,

[4] Disponível em: http://imagenesytextosselectos.blogspot.com.br/search?q=andr%C3%B3gino acesso em: 10 fev. 2018.
[5] Cf.: NICHOLS, Sallie. Jung e o tarô: uma jornada arquétipica. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 360.

especialmente, do equilíbrio dessas polaridades. Ao alcançar tal equilíbrio, celebra-se o encontro do "eu" consigo próprio e com a transcendência que se atinge por meio do autoconhecimento. A consciência de si próprio estaria, assim, ligada à plenitude do "eu", agora "plenamente realizado como unidade incorruptível" (NICHOLS, 2007, p. 360). Osman Lins fala sobre essa relação do andrógino com a alquimia em seu romance:

> Nos códices alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício. Um símile impõe-se, por tudo isto, entre o andrógino e Jano, deus Bifronte. Encontrando-o, adquirem as minhas relações com Cecília, assim o julgo, uma expressão insólita e mesmo assustadora. Indispensável, por enquanto, ao meu comércio com o mundo, chegar, à compreensão, ainda que imperfeita, da função do caos e da sua natureza (LINS, 1973, p. 270, 271).

Nessa operação simbólica e cosmológica, representada pela figura do andrógino, nasce um "eu" mais desenvolvido, que possui maior consciência de si mesmo, o que faz com que o "eu" liberte-se dos interesses do ego e se "abra para problemas coletivos" (NICHOLS, 2007, p. 364), pois passa a reconhecer que faz parte de um mundo mais amplo ao qual está vinculado. O autoconhecimento não é, portanto, uma prática em que se fixa os olhos para dentro de si próprio e na qual se individualiza do mundo, mas sim um movimento que possibilita ao indivíduo a compreensão do "eu" e de sua indissociabilidade com as coisas da natureza, porque tende a levá-lo à autorreflexão, à maturidade e à consciência da efemeridade das coisas. Daí o diálogo que Osman Lins faz no romance com Jano, deus romano bifronte e símbolo das transformações, dos começos, do reinício, das mudanças e transições. Suas duas faces, fincadas em sentidos opostos, uma em direção ao futuro e a outra ao passado, o permitem assimilar o que passou e olhar para o que está à sua frente com a consciência de que, no presente, tudo está em constante movimento e de que nada permanece o mesmo por muito tempo.

Dessa forma, a união do corpo masculino ao feminino seria uma integração total que tem como resultado a própria dissolução da oposição homem-mulher: uma descontinuidade da divisão de ambos os sexos e uma diminuição da barreira que separa as sexualidades, pois se trata de atingir outro nível, "no ser ni varón ni hembra"[6] (ELIADE, 1969, p. 135), transcender a um estado de força, alcançar uma unidade sem fissura e autônoma em si mesma, tal qual a androginia divina presente nas antigas teogonias gregas, nas culturas orientais e mesmo nas latino-americanas, como a dos Incas, onde há registros de deuses de identidades andróginas, como Viracocha, por exemplo. Isso se verifica também no

[6] Tradução nossa: "não ser homem nem mulher".

Bodhisattava Avalokiteshvara, entidade que serve de inspiração para o título do romance em estudo, reconhecida no budismo tibetano como um ser masculino e nas representações asiáticas, como as da China, Avalokiteshvara é identificada como uma figura feminina.

A androginia divina também está relacionada com a ideia de perfeição, de transcendência, de alcance de um outro estado de forças e de uma outra potência, pois são seres superiores que engendram, em si mesmos, autoconhecimento e sabedoria, assim como Brahma, deus da cultura hindu que mantém em sua materialidade corporal "o equilíbrio das forças antagônicas" (PAULA; BINDO; 2002, p. 26). Acerca da androginia divina, Eliade (1969) afirma:

> Todo lo que es por excelência debe ser total, comportando la *coincidentia oppositorum* en todos los niveles y en todos los contextos. Esto se verifica tanto en la androginia de los ritos de androginización simbólica, e igualmente en las cosmogonías que explican el mundo a partir de um huevo cosmogónico o de una totalidad primordial en forma de esfera (ELIADE, 1969, p. 137).[7]

A androginia de Cecília e das divindades representa uma busca pelo (re)estabelecimento da unidade perdida com a queda, trata-se de uma "fábula de queda e expulsão: nascemos expulsos e caídos" (LINS, 1973, p. 236), de uma (re)aproximação com o sagrado e de um retorno ao estado primordial do homem com sua própria natureza: "que sabe, da queda, um homem, no instante em que perde o equilíbrio e tomba?" (LINS, 1973, p. 287). Não por coincidência o narrador protagonista se chama Abel e um de seus objetivos é alcançar o Paraíso, o ponto "N" da espiral, cujo nome do capítulo é: "N - ♉ e Abel: o Paraíso". Ao chegarem neste ponto da espiral, isto é, ao atingirem o tapete de motivos orientais, Abel e a mulher não nomeada são assassinados pelo marido de ♉, o representante da ditadura militar brasileira. Imbricam-se aí representações de fatos históricos e míticos. Neste sentido, Eliade afirma que a *coincidentia oppositorum* revela "la nostalgia de un paraíso perdido, la nostalgia de un estado paradojico en el cual los contrarios coexisten y donde la multiplicidad compone los aspectos de una misteriosa unidad" (ELIADE, 1969, p. 156)[8].

[7] Tradução nossa: "tudo o que é por excelência deve ser total, comportando a *coincidentia oppositorum* em todos os níveis e em todos os contextos. Isto se verifica tanto na androginia dos ritos de androginização simbólica, como nas cosmogonias que explicam o mundo a partir de um ovo cosmogônico ou de uma totalidade primordial em forma de esfera".

[8] Tradução nossa: "a nostalgia de um paraíso perdido, a nostalgia de um estado paradoxo no qual os contrários coexistem e onde a multiplicidade compõe os aspectos de uma misteriosa unidade"

Cecília engendra no corpo dupla sexualidade: uma androginia que está relacionada à compreensão mítica do mundo, da cosmogonia na qual Abel está submerso, às suas inquietações de homem no mundo, "às divindades fundadoras e às especulações sobre o Um-Todo" (GOMES, 2013, p. 22). Lê-se sobre isso no fragmento S8 do romance: "não são todas, essas, concepções da inquietude humana – deus, anfisbena, espiral, casal alquímico, dragão bicéfalo e frase palíndroma – sem princípio e sem fim, ou cujo fim, se existe, coincide com o início?" (LINS, 1973, p. 55). A mulher representa o interesse de Osman Lins por compreender os conflitos que envolvem o homem, é uma grande alegoria acerca do escritor diante das indagações sobre o humano, os mistérios do mundo e também da palavra, à maneira do que especulou Nietzsche sobre os pressupostos que constituem as inquietações do artista: "o fantástico, o mítico, o incerto, o extremo, o senso para o símbolo" (NIETZSCHE; 2000, p. 116).

Em uma acepção benjaminiana, pode-se dizer que a alegoria configura-se como personificação das ideias, ela fala de uma outra coisa que não dela mesma, pois busca, a partir de um objeto fixo, ou seja, um sentido literal, falar de algo diverso e oculto, que se revela como uma espécie de emblema. Walter Benjamin, em sua tese de livre-docência *A origem do drama trágico alemão* (2016), escreveu que a alegoria reveste não somente a expressão artística barroca do século XVII, mas também é elemento essencial para compreender a arte moderna, visto que o alegórico "aponta para uma negatividade, para o reconhecimento do sagrado na Idade Moderna e para o afastamento da linguagem em relação às coisas" (PAGANINE, 2014, p. 246). A alegoria possui, assim, como traços essenciais e distintivos a ambiguidade e a plurivalência de sentidos, as quais fazem com que a escrita alegórica seja rica de significados, pois nela "cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa" (BENJAMIN, 2016, p. 186). Essa concepção alegórica Benjaminiana está presente em *Avalovara*, cuja escrita está ligada ao próprio ato de narrar, o que faz com que o romance refira-se "constantemente à ambiguidade da palavra" (LINS, 1979, p. 175).

Na entrevista concedida a Esdras do Nascimento, em 1974, Osman Lins disse que *Avalovara* é movido, além de outras coisas, por uma alegoria da arte do romance: "eu ambicionava realizar um texto que, sem limitar-se apenas a isto, expressasse a minha paixão pela escrita e pelas narrativas. Um livro que fosse, no primeiro plano, se assim posso dizer, uma alegoria da arte do romance" (LINS, 1979, p. 175). O tapete sobre o qual morrem Abel e a personagem não nomeada, identificada pelo símbolo geométrico, representação do Jardim do Éden e da totalidade; o capítulo S - A Espiral e o Quadrado, que conta o processo

de narrar e que confia ao leitor "as chaves disponíveis sobre a organização do próprio livro"; o pássaro Avalovara, que tem o corpo povoado de pequenos pássaros e declarado por Lins como sendo alegoria dos processos de composição do romance[9], o qual é feito de pequenas narrativas; e, especialmente, as três personagens femininas centrais de sua obra Anneliese Roos, Cecília e ➿, as quais "não são somente elas, mas a cidade, o corpo, a palavra" (PAGANINE, 2014, p. 248), constituem de maneira visível e emblemática o projeto alegórico do romance em estudo.

Essas mulheres são ambivalentes, ou seja, elas são elas mesmas e ao mesmo tempo outras, elas são e representam simultaneamente, conforme apontou Dalcastagnè: "essa ambiguidade, esse ser e representar é fundamental em *Avalovara*. Cada uma das personagens do romance *é* e *representa* ao mesmo tempo; só assim podem dar conta da própria complexidade estrutural" (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 33. Grifos da autora). No entanto, essa forma de compreensão da personagem como sendo a linhagem de uma escrita alegórica é importante não somente porque permite assimilar o projeto ornamental sobre o qual está assentada a obra de Osman Lins, mas também porque possibilita lançar o olhar sobre a materialidade da linguagem que constitui a escrita dos corpos de suas personagens, os quais chamam a atenção para si mesmos como imagens emblemáticas que são. No caso do corpo de Cecília, essa escrita possui características específicas, como o apelo às imagens sagradas, tais como o Avalokitesvara, a alquimia, a espiral, o palíndromo, o Unicórnio, a androginia, o alinhamento entre o Sol, a Lua e a Terra, imagens ligadas ao entrelaçamento harmonioso dos aspectos da natureza humana com o cosmo. O objetivo desse entrelaçamento seria chegar à compreensão da ordenação do caos e da natureza, entrar em comunhão com o mundo e formar um todo contínuo e integrado.

2.2 O corpo andrógino e os limites discursivos do sexo

O corpo de Cecília possui um caráter duplo, o qual pode ser percebido desde o nome da personagem, pois no fragmento T3 Abel questiona: "Cercírlia. Cercília. Ercília, talvez? Cecília" (LINS, 1973, p. 78). A partir do *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, Gomes (2013, p. 21) escreve que "Ercília é grafia modificada do nome "Hersília/o, do latim

[9] "Esse pássaro, entre outras coisas, é uma imagem do romance. Não desse romance apenas. E sim do romance em geral. O romance aglutina narrativas menores, breves unidades temáticas, pássaros miúdos. Não é o meu romance que é assim. Qualquer romance é isso" (LINS, 1979, p. 180).

Hersília: deusa da mocidade, derivado do nome Herse, por sua vez, o mesmo que o grego ársen: masculino, viril, potente" (GOMES, 2013, p. 21). A etimologia do nome deixa claro que Cecília não possui somente uma identidade, não podendo ser restringida aos discursos que comumente se atribui aos sexos masculino e feminino: seu corpo, sendo múltiplo e plural, não pode ser definido tampouco fixado por um binarismo sexual que se mostra limitado, pois, para se constituir, o andrógino precisa, necessariamente, ultrapassar esses classificadores discursivos de sexualidade:

> Com a língua sopro o seu pênis ereto e nem assim viril, embebido nas feminilidade que a envolve. Chamam-me, na sua boca, duas vozes simultâneas? Duas vozes, grave uma e outra aguda, gemem: "Vem!" com extremo cuidado trespasso-a, da cabeça aos pés ela estremece, eu estremeço e por três vezes, sentindo no dorso, insofridas, as unhas de Cecília, sou admitido no seu corpo - onde três vezes, com diverso grau de intensidade, eu a encontro (LINS, 1973, p. 287).

De fato, a escrita do corpo dessa personagem abre uma fenda sobre o guarda-sol da sexualidade, uma vez que a materialidade de seu corpo põe em questão a própria noção da categoria de "mulher" que, a partir das representações de androginia, torna-se uma categoria flexível e móvel, ou seja, "mulher" e "feminino", aí, podem significar "tanto um corpo masculino quanto um feminino" (BUTLER, 2010, p. 25) ou, ainda, os dois ao mesmo tempo. Conciliar num só corpo ambos os sexos permite que Cecília reconfigure as relações de desejo e os papéis sexuais com o protagonista Abel: "ela, segurando uma orquídea contra o peito raso, ostenta o membro sedoso e desejável; sinto, eu, com o peso dos seios, o peso de ser fêmea e espero que Cecília me penetre" (LINS, 1973, p. 287). A relação de Abel com a andrógina permite que o protagonista se coloque em um ponto de observação privilegiado para repensar a esfera do desejo e da sexualidade (MISKOLCI, 2017, p. 31), pois ele também experimenta outras possibilidade de relação amorosa e sexual com Cecília, que por ser um corpo feminino e masculino simultaneamente, abala as classificações da sexualidade e rompe com os limites discursivos do sexo, ela desestabiliza o binarismo das representações de sexualidade ao mesmo tempo em que amplia um campo de possibilidades para a (re)construção de novas categorias de identidade.

Ao falamos em representações da sexualidade queremos dizer com isso que as significações atribuídas aos sexos masculino e feminino fazem parte de um construto cultural que prescreve determinados discursos para ambos os corpos. Em outras palavras, as representações do sexo são construídas socialmente por meio de um "processo que se dá pela linguagem e implica, necessariamente, relações de poder" (GOELLNER, 2003, p. 28). Essas relações de poder, conforme escreve Foucault em *História da sexualidade*: *a vontade*

de saber, fizeram com que "durante muito tempo os hermafroditas fossem considerados criminosos, ou filhos do crime, já que sua disposição anatômica, seu próprio ser, embaraçava a lei que distinguia os sexos e prescrevia sua conjunção" (FOUCAULT, 1999, p. 38).

O embaraço das identidades sexuais provocado pelo corpo andrógino, sobretudo no que se refere à desestabilização do binarismo sexual, é realizado no sentido de desnaturalizar a ideia de sexo como sendo um dado biológico e, portanto, natural a todo indivíduo. Trata-se de subverter os discursivos atribuídos socialmente aos corpos masculino e feminino e fazer com que eles experimentem outras possibilidades de identidade, identidade essa mais ampla e diversa. A esse respeito, Richard Miskolci (2017) escreveu que as sexualdiades não são determinadas biologicamente, elas são, isto sim, o resultado de construções sócio-históricas e por essa razão fazem parte de um conjunto de práticas sociais que têm como base a heterossexualidade compulsória[10]. Nas sociedades em que a heterossexualidade é tida como modelo universal de identificação sexual, as sexualidades dissidentes, ou seja, aquelas que se afastam do modelo de heteronormatividade, passam a ser vigiadas por dispositivos[11] de controle e de correção que visam à proibição e à repressão das chamadas "sexualidades periféricas" (FOUCAULT, 1999, p. 42).

É possível perceber nuances desse controle por meio da personagem Gorda, a mãe de Abel, que, à altura do fragmento A16, se mostra pouco favorável à relação de Cecília com o seu filho: "cuidado, homem. Até onde vai isso? está durando!" Antes, porém, afirma: Ela é boa assim de cama, Abel? conta para mim. E eu pensando que ela era meio homem!" (LINS, 1973, p. 290, 291). Não se pode dizer que há na fala da Gorda proibição da sexualidade de Cecília, mas é possível inferir que há estranhamento e ironia em relação ao corpo e às práticas sexuais da personagem, a qual não está em consonância com a imagem feminina supostamente "natural" e "inerente" à mulher.

Em seus estudos sobre sexualdiade, Michel Foucault assinala que "em todo canto onde houvesse o risco de [as sexualidades periféricas] se manifestarem, foram instalados dispositivos de vigilância, estabelecidas armadilhas para forçar confissões, impostos discursos inesgotáveis e corretivos" (FOUCAULT, 1999, p. 42). Essa hierarquia e vigilância das sexualidades, que têm por objetivo o controle e a ordenação das identidades, cria o que

[10] A hererossexualidade compulsória, conforme Richard Miskolci (2017, p. 14-15), é definida como um conjunto de práticas sociais que impõem a heterossexualidade como forma correta de se relacionar sexualmente, segundo as quais todo mundo é criado para ser heterossexual.

[11] Dispositivo é um termo que se refere ao conjunto de discursos e práticas sociais que criam uma problemática social, uma pauta para políticas governamentais, discussões teóricas e até mesmo embates morais (MISKOLCI, 2017, p. 16).

Foucault denominou de “pedagogização do sexo”, isto é, torna o sexo um dos dispositivos por meio dos quais as instituições regulam os corpos e prescrevem determinados tipos de subjetividades e não de outros. Dito de outra maneira, o corpo configura-se como materialidade histórica sobre a qual são produzidos discursos e formulados saberes que o longo do tempo se constituíram como verdades absolutas e até então incontestáveis, porque foram validados por práticas sociais, tais como a linguagem, que “não só reflete o que existe”, mas também “nomeia e classifica” os corpos como “normais e anormais” (GOELLNER, 2003, p. 29).

Nesse contexto, os discursos acerca da sexualidade, que perfazem uma perspectiva biologizante das categorias de masculino e feminino, contribuem para que os corpos estejam em observação permanente, sendo controlados e alinhados para reproduzirem a ordem da sexualdiade preponderante no discurso social: a heterossexualidade. A esse respeito, Foucault (2014) escreveu que a produção dos discursos sobre a sexualidade nas sociedades contemporâneas é “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certos números de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2014, p. 8). Isso faz com que o filósofo francês afirme que a sexualidade se constitui como um dos campos mais representativos de luta pelo poder:

> Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes (FOUCAULT, 2014, p. 9).

Trata-se, portanto, de uma vigilância constante da sexualidade, que se converte naquilo pelo que se luta, isto é, o desejo de poder, poder de decisão sobre os corpos e os sexos. A propósito do poder, Deleuze e Guattari referem-se a Foucault para dizerem que ele [o poder] é “segmentário e linear, sua contiguidade e sua imanência no campo social culminam hoje em dia todos os problemas econômicos e políticos” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 104). Diante desse movimento em que a sexualidade se entrecruza com relações sociais, discursivas e políticas, o corpo andrógino contribui para a desconstrução da “verdade” sobre os sexos, porque favorece problematizações sobre as significações do que se considera masculino e feminino: “sua androginia acrescenta ainda, às nossas relações, novos e provocadores significados” (LINS, 1973, p. 270). Tais significações, geralmente, são feitas por meio da linguagem, que exerce papel determinante

nesse processo, pois contribui para construção do sexo ao longo do tempo. De acordo com Judith Butler (1993), o sexo, assim como o gênero, é uma categoria construída materialmente por meio de campos discursivos de saber e poder:

> La construcción no sólo se realiza en el tiempo, sino que es en si misma un proceseso temporal que opera a través de la reiteración de normas; en el curso de esta reiteración el sexo se produce y a la vez se desestabiliza. Como un efecto sedimentado de una práctica reiterativa o ritual, el sexo adquire su efecto naturalizado y, sin embargo, en virtude de esta misma reiteración se abren brechas y fisuras que representan inestabilidades constitutivas de tales construcciones, como aquello que escapa a la norma o que la rebasa, como aquello que no puede definirse ni fijarse completamente mediante la labor repetitvo de esa norma. (BUTLER, 2002, p. 29)[12].

A construção do sexo no e pelo tempo torna-o passível de ser contestado, visto que nesse processo de significação estabelecem-se relações de saber e poder que contribuem para limitá-lo a um conjunto de normas e regras que não abarcam a pluralidade dos corpos, deixando escapar aquilo que não pode ser delimitado, justamente porque ultrapassa o ato da categorização. Em outras palavras, Cecília, como um corpo andrógino que é, subverte a categoria de "mulher" porque desestabiliza as representações atribuídas socialmente a esse sexo; ela realoca os postulados de sexualidade e contesta os discursos simbólicos produzidos sobre o corpo feminino ao longo do tempo pela cultura: "nuvens sanguíneas e longas, com reverberações de ouro, iluminam o corpo brilhante de Cecília: braços para o alto, o pênis ainda pulsando" (LINS, 1973, p. 289). Seu corpo não aparece como "um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais" (BUTLER, 2010, p. 27). Ele surge como materialidade contestadora "de um discurso culturalmente hegemônico baseado em estruturas binárias que se apresentam como linguagem da racionalidade universal" (BUTLER, 2010, p. 28). Trata-se de um corpo múltiplo, que "não se pode restringir nem designar" (BUTLER, 2010, p. 29):

> Com a mão esquerda, sopeso a forma do peito, acompanho a cintura em direção ao flanco, sinto na palma da lã, o púbis, anelado. Entre os pelos: seu pênis vibrante. Retiro a mão, rápido, a mão picada pela débil víbora invisível. Cecília toma-a e encosta a cabeça no ombro. Conduzido por seus dedos (estremecem, incertos), tateio as doces paredes úmidas, dentre as quais emerge - vivo - o pênis (LINS, 1973, p. 257, 258).

[12] A construção ocorre não apenas no tempo, mas é, ela própria, um processo temporal que atua através da reiteração de normas; o sexo é produzido e, ao mesmo tempo, desestabilizado no curso dessa reiteração. Como um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual, o sexo ganha seu efeito naturalizado e, contudo, é também em virtude dessa reiteração que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma (BUTLER, 2002, p. 29). Tradução nossa.

Essa personagem torna possível outras formas de leitura do corpo, porque evoca distintos enunciados corporais que, se pensarmos segundo Deleuze e Guattari (2012), poderíamos dizer que se trata de um corpo sem órgão, o qual é "feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado e povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 16). Para os respectivos filósofos, o corpo sem órgão é aquele que se desenvolve não contra os órgãos, mas sim contra o organismo, contra a organização dos órgãos: "o corpo sem órgão encara um novo desafio e se revela a peça essencial de uma crítica radical da organização" (SAUVAGNARGUES, 2012, p. 291). Ao subverter suas funções, o corpo sem órgão rompe certos limiares e experimenta outras possibilidades no campo biológico e político, porque rearticula diferentes funções para o organismo mediante intensidades de multiplicidades:

> [...] o CsO (corpo sem órgão) não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. [...] *O corpo é o corpo. Ele é sozinho e não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo*. O CsO não se opõe aos órgãos, mas com seus "órgãos verdadeiros" que devem ser compostos e colocados, ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos. [...] O organismo já é isso, o juízo de Deus, do qual os médicos se aproveitam e tiram seu poder. O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24. Grifos dos autores).

O organismo prescreve e assinala as funções para o corpo e seus órgãos, ele organiza, regula e normatiza os corpos, impondo regras e modos de vida unitários e totalizantes, que limitam o corpo e o impossibilita de criar conexões e agenciamentos, por isso "o órgão é o contrário da vida. É uma forma que aprisiona o corpo dentro de uma organização definida e que se apropria de sua vida, de forma que o órgão é o que a vida se opõe para se limitar" (SAUVAGNARGUES, 2012, p. 291). O corpo sem órgão (CsO) opõe-se a essa maneira de articulação do organismo porque permite que o corpo opere uma subversão da "naturalização" das funções dos órgãos; ele permite uma abertura do corpo "a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições, passagens e distribuições de intensidades" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25).

O CsO não se fixa sob as determinações do organismo, pois é anterior à determinação orgânica, ele define novas composições cartográficas para o corpo, cartografias formadas por relações de forças e de afetos: "todo corpo se define pela relação de forças que ele compõe e pelos afetos que qualificam sua força" (SAUVAGNARGUES, 2012, p. 292). O

corpo sem órgão define-se assim pela indeterminação dos órgãos, pela sua capacidade de variação e diferença: "o corpo sem órgãos serve então para contestar e dissolver a tendência à organização rígida de todos os estratos: ao estrato biológico do organismo somam-se agora o estrato social do inconsciente psíquico e o da subjetividade social" (SAUVAGNARGUES, 2012, p. 292).

O corpo andrógino de Cecília pode ser pensado como um corpo sem órgão porque ele é uma materialidade que desvia das formas "naturais" e "organizadas" de conceber o corpo; ele não é outra coisa senão um corpo "desviante" dos modelos impositivos de como ser homem ou mulher em nossa cultura: seu corpo constitui-se como multiplicidade sobre a qual perpassam intensidades de androginia, visto que ele opera uma fusão que destrói a fronteira entre os sexos masculino e feminino, conforme se observa no fragmento: "nua e apenas mantendo, no braço, sua pulseira com astros de ouro e moedas, Cecília aproxima-se da cama. Ajoelha-se, o pênis enristado pousando entre as coxas e como que suspensos os grandes peitos redondos" (LINS, 1973, p. 286). Ao rearticular a organização e as definições de seus órgãos, Cecília experimenta outros fluxos de energia, de forças e de afetos que se estendem para além das concepções binárias e normativas da sexualidade; ela é uma mulher com pênis, um homem com vagina, um corpo duplo, com dois sexos, fazendo passar em sua carne correntes de intensidades que atravessam o limiar discursivo da sexualidade.

2.3 O corpo e a memória coletiva

A impossibilidade de definir o sexo da personagem Cecília, porém, não é à toa. O corpo de Cecília não pode ser só feminino ou só masculino porque ele é um corpo multidão, um corpo onde habitam outros seres. Daí a impossibilidade de delimitar e de fixar sua identidade sexual: seu corpo é ele mesmo e outros, uma materialidade multiplicada em função de uma coletividade. Isso se verifica no fragmento:

> 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 altos 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 (LINS, 1973, p. 215).

Conforme se observa, o corpo de Cecília deixa de ser individual e dá lugar às memórias coletivas do Nordeste, demuda-se em outros inúmeros corpos: de prostitutas, de velhos, de vendedores, dos sujeitos comuns que, não raro, ocupam posições menores no contexto social; o seu corpo multiplica-se para trazer à tona os corpos minoritários e marginalizados da região nordeste do Brasil, como é possível visualizar no trecho seguinte: "homens e mulheres, ociosos ou entregues a afazeres rústicos, inclusive os lavradores que com ela irrompem no chalé (plantam e capinam na carne de Cecília, sem que chegue a mim o rumor dessas tarefas), movem-se no seu corpo" (LINS, 1973, p. 287).

Nessa operação, de algum modo, as experiências individuais de Abel, de sua relação com o Nordeste, com o grupo ao qual está ligado, são evocadas na materialidade corporal de Cecília, que funciona como receptáculo de suas lembranças. Essas lembranças, no entanto, não são necessariamente relatos de fatos reais, pois não se tratam apenas das experiências vividas cronologicamente no espaço e no tempo, e sim da combinação do "real e inventado" (MENDONÇA, 2009, p. 144). Suas experiências, reais ou construídas, são atualizadas pela memória e transfiguradas por meio da palavra, isto é, por intermédio do trabalho do escritor Osman Lins com a linguagem artística, que funde a memória individual à memória do grupo.

Ao tratar acerca da memória na obra proustiana, no ensaio "A imagem de Proust", Walter Benjamin (1994), escreveu que a unidade do texto está muito mais no ato da rememoração do que propriamente nas experiências vividas, conforme se observa em suas palavras: "um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio ante e depois" (BENJAMIN, 1994, p. 37). Aquilo que Abel lembra e evoca pela memória não possui limites porque ultrapassa o relato do vivido. Por isso, ao retomar o passado nordestino e as narrativas que constituem esse lugar, suas lembranças entremeiam-se "à imaginação dos outros e a memória individual praticamente se confunde com a memória coletiva" (MENDONÇA, 2009, p. 148).

A memória coletiva, segundo Maurice Halbwachs (2006), constitui-se a partir um quadro das memórias individuais, as quais são construídas por meio de referências de localização, ou seja, ao serem evocadas, as lembranças contaminam-se pelas marcações discursivas do espaço social que, entrando em contato com a imaginação, reveste o processo

de reconstrução da memória no presente porque fornece dados para uma recriação "mágica" da memória coletiva. Tal reconstrução elabora novas imagens que podem permanecer "indecisas" ou até mesmo "inexplicáveis", "mas não por isso são menos reais" (HALBWACHS, 2006, p. 98). Essas imagens apresentam-se como o resultado da influência que os fatores social, político e cultural exercem sobre o indivíduo e do encontro desses elementos com o processo criativo e com a imaginação: a consciência individual torna-se, assim, lugar de confluência e ponto de encontro das experiências coletivas:

> Com efeito, continuo a sofrer a influência de uma sociedade ainda que tenha me distanciado: basta que carregue comigo em meu espírito tudo o que me capacite para me posicionar do ponto de vista de seus membros de me envolver em seu meio e em seu próprio tempo e de me sentir no coração do grupo (HALBWACHS, 2006, p. 121).

O grupo não se constitui apenas pela reunião de um conjunto de indivíduos em determinada realidade ou contexto social, mas é formulado principalmente pelo "interesse, uma ordem de ideias e de preocupações, que sem dúvida se particularizam e refletem em certa medida as personalidades de seus membros" (HALBWACHS, 2006, p. 122). De fato, o espaço com o qual os indivíduos estão ligados contribui com o processo de reconstrução das lembranças, porque é nele que as relações de interação humana se desenvolvem, é no espaço da vida cotidiana que estão encerradas as nossas experiências e memórias afetivas ou não. É aí que se constrói a memória de um grupo e de seus membros:

> Assim, não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço - aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (HALBWACHS, 2006, p. 143).

As imagens construídas pela lembrança do espaço do Nordeste, ainda que formem um quadro distinto da relação de Abel com este lugar, configuram-se como um conteúdo vivo das características e particularidades que constituem os membros desse grupo, elas guardam a memória afetiva do protagonista com o seu povo, com os membros da comunidade à qual ele está ligado. Assim, não se pode dizer que as imagens que se depreendem do corpo de Cecília sejam menos reais, ao contrário, trata-se de um retrato

autêntico da relação de Abel com o coletivo e consigo próprio, pois voltar ao passado nordestino é também revisitar sua própria história.

Tal autenticidade torna-se ainda mais perceptível quando os seres no corpo de Cecília tomam consciência de sua concretude, adquirem vida e materializam-se no universo do texto: "Advindas do corpo de Cecília, quinze ou vinte crianças nos rodeiam, andrajosas, sujas, os pés descalços. Com olhos encovados, contemplam-nos. Um círculo imóvel" (LINS, 1973, p 258). Estas figuras estão integradas à Cecília porque compõem a sua corporalidade, mas elas também "podem se desprender do seu corpo como seres humanos que recuperam sua concretude" (LINS 1979, p. 221). No fragmento T16, o narrador confirma essa autonomia das criaturas habitantes do corpo da personagem:

> Tivessem os habitantes deste corpo o caráter de imagens, de representações, limitar-se-iam a repetir palavras e ações de outro tempo, submissos a uma realidade outra, exterior a eles e já ultrapassada. A autonomia de tão surpreendente criaturas, ao contrário, é ampla. Assemelham-se aos entes da memória em não estarem, no corpo de Cecília, sempre visíveis, presentes sempre, como indivíduos encerrados num salão (LINS, 1973, p. 286).

Os seres que integram o corpo de Cecília possuem autonomia para dele se desprenderem e tomarem consciência de si próprios. Como seres independentes que são, eles também são marcados do ponto de vista da identidade e do lugar social que ocupam, pois são indivíduos que integram um contexto específico, o das classes baixas do Nordeste do Brasil. Esses seres têm profissão e podem ser reconhecidos:

> 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, camelôs, enfermeiras, vendedores de grampos, de pássaros, de alfinetes, mestras de primeiras letras, pedreiros, sacristães. [...] Ouvindo-as, compreendo: os homens e mulheres que nos cruzam estão vivos, mas mudos – e o seu clamor ou os seus risos enterrados" (LINS, 1973, p. 288).

Dentro do corpo de Cecília existem inúmeros corpos, aos quais Abel, como escritor, está intimamente ligado: trata-se de indivíduos mudos, silenciados, que ocupam espaços menores na sociedade brasileira, que se encontram, de algum modo, circunscritos em contextos de desigualdade; são sujeitos cujas memórias foram arquivadas em detrimento das narrativas oficiais e dos discursos universalizantes, e o corpo de Cecília, nesse sentido, funciona como espaço de desarquivamento dessas narrativas, pois por meio dele a memória da coletividade nordestina vem à tona.

Ao trazer à tona essas memórias, Lins cria "condições de uma enunciação coletiva" (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 37), ele inventa a memória de um povo ainda porvir, pois favorece um desarquivamento das memórias silenciadas e "subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à memória oficial (POLLAK, 1989, p. 4). Essa, por sua vez, supõe um ajuste, em termos políticos e ideológicos, de unidade e de identidade nacionais. Tal desarquivamento permite não só a enunciação de uma coletividade esquecida, mas a possibilidade de "exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade" (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37).

Com efeito, a memória coletiva do nordeste é reconstruída pela memória individual de Abel, porque este compartilha daquilo que é lembrado: o lugar social que seu grupo ocupa no discurso nacional. Dessa forma, suas memórias são também as de seu grupo e evocá-las já não diz respeito apenas a si mesmo, mas à coletividade com a qual está integrado; daí que ao evocar o passado, a organização das lembranças não é feita de maneira aleatória, mas é articulada com "a vontade de denunciar aqueles aos quais se atribui maior responsabilidade pelas afrontas sofridas" (POLLAK, 1989, p. 5). Em entrevista, ao falar sobre *Avalovara*, especialmente sobre Cecília, Osman Lins disse que através do corpo dessa personagem procurou vincular-se à humanidade, aos homens com os quais possuia compromisso:

> Abel ama Cecília. Essa figura é uma mulher e ao mesmo tempo ela é feita de seres humanos; ele vai pela praia com Cecília, por exemplo, e num determinado momento se vê rodeado por figuras que saíram do corpo de Cecília. Essas figuras estão integradas no corpo de Cecília, mas ao mesmo tempo que fazem parte do corpo de Cecília elas podem se desprender do corpo dela como seres humanos que recuperam sua concretude. E Abel tem uma grande alegria, pois através desse amor a Cecília ele pode amar no corpo dela, de maneira concreta, a humanidade, coisa que só se pode amar abstratamente. Mas no caso de Cecília não, ele amava o corpo de Cecília e dentro dele estavam os homens, estavam aqueles seres aos quais estamos ligados e aos quais eu, como escritor, estou ligado, o que através dessa parábola procurei expressar (LINS 1979, p. 221).

Por meio da composição dessa personagem, da escrita de seu corpo, Osman Lins exerce seu ofício de escritor, de sujeito atento às demandas sociais de seu grupo, desempenha, assim, um "papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores" (CANDIDO, 2011, p. 83-84). Por esse viés, o escritor é compreendido com alguém que agencia em seu discurso interesses dos indivíduos que compõem a estrutura da sociedade; nesse ponto é que reside o compromisso do escritor consigo mesmo e com o mundo, no equilíbrio com o contexto de produção do texto literário, com os fatores e condicionamentos externos à obra.

Essa identificação da obra com o meio em que ela surge só é possível quando o escritor não se exime de seu compromisso com a realidade circundante e ao atentar-se para as suas necessidades, torna-as perceptíveis através da palavra, trata-se do momento em que o escritor mergulha "profundamente no mundo" (LINS, 1977, p. 44).

Ao mergulhar no mundo, muitas vezes lida o escritor com realidades adversas, com contextos históricos de desigualdades e de violência que dividem grupos e os colocam em suspensão. O ficcionista, frente a isso, converte-se num agente, num agenciador do mundo sensível, porque introduz em sua criação os conflitos de seu tempo, estabelecendo correlação da obra com o meio social onde ela emerge. Ora, sendo o meio adverso, a literatura só poderia confundir-e com a "negatividade, ou seja, com a dúvida, a recusa, a crítica, a contestação" (SARTRE, apud LINS, 1969, p. 244). O escritor, portanto, firma-se à medida que a sua literatura avança como "meio de realização e instrumento de alcance social. (Pois que sentido de realização podia haver num trabalho alheio aos destinos coletivos?)" (LINS, 1969, p. 276).

Em *Avalovara*, especialmente no capítulo T - Cecília entre os Leões, Osman Lins não está apenas caracterizando ou retratando uma personagem andrógina, isso seria apenas o conteúdo primário abordado; com Cecília, Lins assimila o mundo e ocupa-se de suas problemáticas, "um sinal de que franqueia seu espírito ao universo em que vive com toda a sua contundência" (LINS, 1969, p. 68). Isso resulta em representações não lineares, isto é, em uma composição que não está diretamente ligada a uma ordem tradicional das representações tais como as que encontramos frequentemente nos textos literários, porque ao fazer uso de uma maneira particular de criação, Osman Lins operacionaliza, a partir do corpo andrógino dessa personagem, representações que interpelam uma visão "essencialista do mundo" (LIMA, 1981, p. 216) e também da literatura. Em Cecília entrelaçam-se o abstrato e o concreto, o histórico e o mítico, fundem-se no seu corpo uma realidade social e ao mesmo tempo fatos que transcendem à compreensão ordinária das coisas, tendo em vista que as representações, aí, se dão por meio de um desvio, ou seja, por meio de uma transfiguração que, confluindo, simultaneamente, o real e o inventado, constrói uma maneira particular de significação e de inscrição literárias.

Com efeito, essas formas de manuseio do artefato literário se devem a um trabalho minucioso com a palavra criadora que, tomada por uma visão mítica de mundo, resulta numa composição diferente da obra. No entanto, isso não significa dizer que a confluência desses elementos impossibilita a harmônica do enredo, é justamente o contrário, pois, nessa obra, os peculiares "materiais" levados a cabo no processo de construção da narrativa, o que inclui

também a formulação das personagens, deflagram um trabalho especial com a linguagem, um trabalho que potencializa não só o universo ficcional como também amplia as possibilidades de leitura e de compreensão do texto, justamente pelo fato desses mecanismos de composição trazerem à tona sujeitos ficcionais que fogem aos habituais "tipos" humanos, descaracterizando-os e, por meio da linguagem artística, construindo novos seres, novos corpos e novas materialidades. Acerca desse trabalho especial da linguagem posta em operação no momento da criação ficcional, Luiz da Costa Lima (1981), em "Representação social e *mimesis*", acrescenta:

> De fato, podemos dizer que, do ponto de vista do produtor, o próprio da *mimesis* consiste em, através de um uso especial da linguagem, fingir-se outro, experimentar-se como outro ou ainda usar a linguagem, não como meio de informação, mas como espaço de transformações, cumpridas não em função de um referente a que descreveria, mas possibilidades pela própria ideação verbalmente formulada (LIMA, 1981, p. 229-230).

Em *Avalovara*, o trabalho com a linguagem é feito de maneira minuciosa e por essa razão as possibilidades de significação percebidas no romance são múltiplas e diversas, porém é possível dizer que elas encontram um ponto de equilíbrio no que se refere ao tratamento conferido à personagem feminina, que quebra a "ideia tradicional de representação" (LIMA, 1981, p. 225). O resultado dessa relação particular com a palavra são representações que escapam ao relato naturalista, porque elas constituem-se mediante processos de transfigurações, que "não se restringem a dar nome a partes da realidade" (LIMA, 1981, p. 223), mas constroem, pela linguagem verbal, um mundo de possibilidades para seres que não se enquadram nas "molduras determinadoras da situação decodificante da palavra" (LIMA, 1981, p. 223). Assim é o caso de Cecília, que quebra a linearidade das molduras tradicionais, porque combina processos de construção que transcendem o limiar das classificações discursivas comumente atribuídas à personagem do romance. Tais processos culminam na escrita de um corpo que engendra uma multiplicidades de seres e de figuras, conforme se observa:

> […] vejo a espessura da carne de Cecília, povoada de seres tão reais quanto nós. 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. Cecília, deste modo, é ela e outros. Amando-a, o meu amor abrange numa espécie de múltipla e concreta individualidade o que em princípio é inapreensível e abstrato (LINS, 1973, p. 158).

Cecília multiplica-se em outros corpos; na substância de sua carne presentificam-se um número infinito de figuras humanas que deflagram o encontro e a harmonia entre o ato de escrever e o mundo. Trata-se de personagem que, inicialmente, pode revelar certo grau de abstração, uma vez que sua composição desvia-se de aferições imediatistas, mas não é difícil perceber que através de seu corpo, o mundo sensível, a realidade concreta tornam-se perceptíveis, porque são incorporadas ao ser da personagem. Amando a Cecília, Abel, escritor atento às coisas do mundo, absorve-as, e o seu amor pela mulher converte-se, de modo visível, em um amor pela humanidade, pelos seres humanos, aos quais o escritor, por meio de um compromisso consigo mesmo e com a realidade à sua volta, está ligado:

> Dez mil homens estão na sua carne: como no centro de um olho atônito. Dez mil homens estão na sua carne: como numa vereda pouco transitada ao longo de dez anos. Dez mil homens, ataviados com as suas próprias fábulas. No seu corpo, há corpos. Cecília, corpo e - ao mesmo tempo - mundo, olha-me na moldura da porta, com a alegria que nasce nos seus olhos e em não sei que ponto do seu rosto, talvez em todas as linhas do seu rosto, um rosto novo, surpreso, ávido e feliz, sem o mínimo traço de maldade, sim, sem ódio, sim, tocado de audácia, de decisão, de força, um rosto de quem não tem medo de leões. Na sua carne estável e instável, real e mágica, na sua carne transparente e muitas vezes visível (na carne de Cecília a percepção se repete, cresce em reflexos, respostas e explosões), na sua carne, simulacro da memória, a presença dos seres que haverei de amar, amando-a (LINS, 1973, p. 196).

Esse amor, porém, não é outra coisa senão o compromisso do escritor com aqueles corpos cujas condições de vida beira o silêncio e a exclusão; trata-se de uma tentativa de fazer justiça a esses sujeitos, trazendo-os à tona e inscrevendo-os na memória coletiva para salvá-los do esquecimento:

> As condições de vida dos cassacos nos canaviais são desumanas? Logo me vem que os senhores de terra do Nordeste nunca poderiam pensar e atuar de maneira diferente. Começo a duvidar, porém, que estes meus cuidados tenham alguma coisa a ver com equidade ou que tal gênero de equidade, hoje, seja o mais leal e o mais útil à justiça (LINS, 1973, p. 172)

Registrar a memória desses indivíduos de condições desumanas no corpo de Cecília é fazer com que eles não passem despercebidos, é tornar a memória desses corpos subterrâneos perceptíveis, desarquivando-as e fazendo-as "passar do não-dito à contestação e à reivindicação" (POLLAK, 1989, p. 9). Cecília é, simultaneamente, ela mesma e um conjunto de seres, de corpos, de indivíduos que estão circunscritos em espaços menores e em contextos marcados pela diferença de classe e pelas desigualdades econômica e social. Trata-se de um corpo que se abre e que se multiplica para agenciar a memória coletiva do grupo, o que atesta a necessidade do literário de estabelecer relações com o meio e com o

contexto de sua produção, especialemente com aqueles corpos subjugados e postos à margem dos discursos sociais.

CAPÍTULO 3 – O CORPO DE ➿: LINGUAGEM, PODER E VIOLÊNCIA

O pássaro desenha
No seu voo estrangeiro
(Porque nada sabemos
De pássaros e voos
E do impulso alheio)
Um círculo de luz
E retoma depois
Numa azul claridade
Seus píncaros azuis.
(Hilda Hilst)

3.1 O corpo de ➿ e o símbolo geométrico

Este capítulo dedica-se à análise do corpo da última personagem feminina de nossa pesquisa: ➿ (inominada). A partir da investigação dos procedimentos de composição dessa figura, temos o intuito de estudar três pontos específicos: a escrita do corpo relacionada à linguagem literária, ao poder e à violência da ditadura militar, bem como o vínculo desta personagem com o termo das buscas do protagonista Abel, fato que assinala a transcendência da arte em meio ao contexto repressivo e violento do regime ditatorial brasileiro da década de setenta, período de publicação do romance em estudo. No primeiro momento, buscaremos perceber como a identificação da personagem, feita por meio da utilização de um símbolo geométrico, individualiza o escritor Osman Lins, na medida que o símbolo cria um "sinal da corrente estabelecida entre o romancista e a vida" (LINS, 1969, p. 66).

Em tempo, tentaremos perceber a figura geométrica como representação simbólica da linguagem e de sua correlação com o escritor e o mundo. Em seguida, analisaremos como ➿, elevada ao nível da expressão literária, torna-se ameaça para o regime militar e passa a ser elemento de desequilíbrio do governo autoritarista. Depois, ao verificarmos que os sentidos do corpo da mulher contrapõem-se à ditadura militar brasileira, investigaremos, especificamente, como esse corpo, que se configura como metáfora da criação, desestabiliza as forças repressivas, o poder e a violência do regime, que procura inviabilizar o trabalho do escritor com a literatura enquanto instrumento crítico de alcance social. Ao final, mostraremos que ➿ consolida as buscas de Abel, sejam as amorosas e afetivas, sejam aquelas ligadas à palavra e ao espaço da escrita, lugar que se conquista e se habita.

No decorrer deste trabalho, temos defendido a ideia de que Osman Lins utiliza técnicas específicas para a construção de sua poética narrativa e, de maneira especial, para a escrita do corpo de suas personagens, as quais, muitas vezes, têm seus nomes substituídos

por sinais gráficos ou símbolos geométricos criados por Lins, como é o caso da personagem que analisaremos neste capítulo: ➿. Por ser reconhecida apenas por um sinal gráfico, essa personagem é, geralmente, definida como inominada ou personagem sem nome, porque não há no romance outra forma de identificá-la senão pela figura geométrica. Essa indefinição de seu nome, planejada e calculada por Lins, revela a impossibilidade de delimitar não só a sua identidade, mas também os sentidos de seu corpo, que não se fecham sobre si mesmos, mas se abrem para a multiplicidade de significações: "o corpo dela é o conteúdo, o texto total, todos os textos, todas as palavras, e por isso provavelmente não convém que seja nomeada. Ela precisa de liberdade para significar e para nomear as coisas" (BONFIM, 2014, p. 62).

Essa liberdade de significação advém de um racionalismo metódico e de um experimentalismo articulado que se destaca, em primeiro lugar, no modo como o autor elabora os seus textos ficcionais, os quais expressam a sua "aventura pessoal em face do mundo da escrita e do ato de narrar" (LINS, 1979, p. 179). Isso favorece a construção de uma literatura com características próprias, características essas que são o resultado da visão de mundo de Osman Lins permeada por referências oriundas da alquimia, do cosmo e da geometria. Ao canalizar para a sua escrita a particularidade desses elementos, o autor individualizou-se no campo literário, chegando mesmo a ser identificado como "o matemático da prosa", pela jornalista Ivana Moura (2003), que diz ser Osman Lins um autor que trabalhava "exaustivamente cada palavra, num procedimento criativo maturado pelo tempo" (MOURA, 2003, p. 8).

A racionalidade com que o autor elabora sua escrita é também uma forma de expressão de suas influências matemáticas, alquímicas e geométricas, conforme ele mesmo declarou:

> Posso, entretanto, adiantar que a minha atração pelas estruturas de inspiração geométrica não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila C. Ghyka: *Esthétique des Proportions das la Nature et dans les Arts e Le Nombre d'Or*. (Foi o romancista José Geraldo Vieira quem me deu a conhecer Matila C. Ghyka). Também Pitágoras e a alquimia não são estranhos à minha atração pelas figuras geométricas (LINS, 1979, p. 179. grifos do autor).

Esse processo criativo faz com que a literatura de Lins crie um espaço próprio que amplia aspectos tanto da materialidade de seus textos quanto dos efeitos de realidade que a partir dele se operam, ou seja, os sentidos da escrita são potencializados em razão de suas formas não habituais de criação. Tal espaço se deve ao caráter experimental e ao mesmo tempo articulado dessa escrita, que evidencia a relação do autor com os instrumentos

manipulados na construção da obra, especificamente, com o cosmo e o universo cosmogônico:

> É possível que se eu vivesse num mundo mais justo, num país mais justo, eu pudesse me entregar de maneira mais tranquila à minha inclinação para uma visão cósmica do homem. No momento, vivo dentro de um conflito, não é porque estou naturalmente voltado para o universo, mas continuo ligado de maneira profunda à realidade do meu tempo, ao dia a dia, aos acontecimentos diários do meu povo. E é possível até que isto prejudique os meus escritos, que venha a dar aos meus escritos uma certa carência de unidade. Não faz mal. Eu aceitei esse risco. O que eu não quero é me dissociar dos problemas, do drama do homem brasileiro, do meu povo" (LINS, 1979, p. 219).

Osman Lins sabia, como todo artista esperimental, que não se conformar com formas estanques implicava em riscos e que eles podiam prejudicar seus textos, porém assumiu os perigos e criou uma escrita bastante característica, a qual não "pretende ser ilustração de quaisquer teorias" e sim a expressão de seu empreendimento "pessoal" diante do ato de escrever (LINS, 1979, p. 179). O caráter "pessoal" dessa escrita agrega perspectivas diferentes para a sua literatura e, consequentemente, para as suas personagens, que refletem o seu projeto literário sustentado na tradição e na audácia, no rigor e na lucidez (MOURA, 2003), no domínio das técnicas intelectuais, mas também na conjunção com o aleatório, o incompreensível e a magia.

Sendo *Avalovara* obra que assinala o encontro entre a racionalização da construção intelectual e o jogo metafórico e simbólico da linguagem, esse texto só pode ter como traço distintivo a transcendência tanto dos limites do cálculo quanto dos princípios de arbitrariedade: "sobre este rigor, assenta a ideia de uma ordem no mundo. Como introduzir, então, na obra, o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida?" (LINS, 1973, p. 347). Desse encontro entre a racionalidade e os mistérios da palavra, surge não um simulacro da vida, mas um texto que funciona como "correlato à complexidade de nossas percepções. Daí o feliz recurso ao registro poético - o ritmo se adensa, as metáforas implodem a narração, e o procedimento com a linguagem é um questionamento do sentido do mundo" (MOURA, 2003, p. 11).

Questionar o sentido do mundo por meio da linguagem, especificamente através de uma linguagem simbólica não significa, necessariamente, "representar um mundo conhecido, mas propiciar as condições de cognoscibilidade daquilo que é representado" (HAZIN, 2010, p. 48). Umberto Eco (1991) nos recorda de que o símbolo pode ser compreendido como "um sistema de metáforas ininterruptas" (ECO, 1991, p. 196), como

um jogo de reconhecimento entre duas partes que se reúnem para reconstituir a plenitude de uma unidade de significação:

> [...] simbólica é a atividade pela qual o homem explica a complexidade da experiência, organizando-a em estruturas de conteúdo a que correspondem sistemas de expressão. O simbólico não só permite 'nomear' a experiência mas também organizá-la e, portanto, constituí-la como tal, tornando-a pensável e comunicável (ECO, 1991, p. 201).

A atividade simbólica que envolve a mulher representada pela figura geométrica expressa a complexidade de suas experiências na textualidade da narrativa, ao mesmo tempo em que põe em destaque a relação do autor com a própria linguagem, seu confrontamento com os limites da palavra e com a atividade de significação. O símbolo geométrico seria a manifestação de um conteúdo vivo que deflagra os conflitos do escritor em face do mundo das palavras, o lugar simbólico por excelência; daí afirmarmos, por meio das palavras de Hazin (2010, p. 48), que o símbolo que identifica a personagem é o "sinal visível de uma realidade invisível", pois ele sintetiza o encontro do escritor, Abel, com o corpo de ➿, com a palavra que, ordenada, passa a adquirir sentidos, o que não significa nomear a mulher, mas fazer com que ela mesma questione a sua identidade, seu verdadeiro nome ou algo que possa distingui-la:

> Sei que haverá um código, um sinal para chamar-me. Procuro descobri-lo no confuso ir e vir das coisas que me cercam. Será um som, será um odor, será uma cor, uma claridade? Por vezes, percutem um martelo, ou me deparo com a fachada de um prédio, ou vejo desenhos num muro, ou cravo as unhas na pele. Fico perguntando se alguma dessas coisas é o meu nome: o soar do martelo, a parede brilhando, os riscos no cimento, a dor que sinto (LINS, 1973, p. 29).

Como representação de uma realidade invisível, o corpo de ➿ é imagem simbólica que sintetiza a totalidade da construção literária de Osman Lins, pois o símbolo transporta, "em uma imagem ou narrativa, o sentido do todo" (PAGANINE, 2014, p. 243). Nele está inscrita a experiência do escritor com a palavra, o encontro do artista com a criação, ou seja, com o "material verbal, o dado linguístico das palavras" (BAKHTIN, 2011, p. 178), o léxico que reveste e que dá significação à atividade do escritor protagonista:

> 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. [...] Estas palavras - e outras escorregam, começam a deslocar-se das partes do meu corpo por elas nomeadas. Já não penso no meu braço como sendo braço, mas como pés ou boca; a boca chama-se umbigo ou calcanhar; o sexo chama-se olhos, depois peito, depois ombro. Entre a minha mente e o meu corpo desmembrado flutua um pequeno léxico arbitrário (LINS, 1973, p. 136).

Nesse contexto, o escritor é quem transforma o signo linguístico em expressão artística, à medida que atinge a unidade de significação da palavra que, elevada ao plano simbólico da linguagem, deixa de ser somente palavra para integrar uma composição expressiva da relação do artista com o mundo. O símbolo torna-se representação da linguagem artística no instante mesmo em que se define "como a matéria do poeta ou da obra" (TODOROV, 2013, p. 54).

Ao receber significação, a figura geométrica converte-se em linguagem, torna-se elemento simbólico da busca pela realização amorosa e literária de Abel. Da realização amorosa porque no corpo de ➿ fundem-se as experiências anteriores, as duas primeiras mulheres e, a partir daí, elas formam um todo harmônico que reflete a dimensão de seus afetos para com as mulheres, cujos corpos têm sua potência de ação aumentada em razão dos "bons encontros" com o protagonista. Da literária porque abarcando no corpo a corporalidade das outras personagens, ➿ reúne também as reflexões temáticas de escrita que cada uma delas traz consigo; ela é um ser tríplice mas ao mesmo tempo uno, pois sintetiza tanto a experiência afetiva de Abel pela escrita, quanto pelas mulheres que amou no percurso de sua vida:

> [...] 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, à presença de ➿? Além do mais, ignoro como e até que ponto, repercutes, recôndita, não sei até que ponto, nas simetrias, nos ritmos. Tendo a crer, Cecília, que a duplicidade do teu ser coberto de cifras ressurge em ➿, 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. 262).

No corpo dela estão inscritas as outras mulheres, as quais são construídas pela linguagem trabalhada pelo escritor; por isso é que o corpo de ➿ articula as reflexões temáticas das duas personagens anteriores, porque ele é súmula e totalidade das experiências de escrita e do ato criador, razão pela qual ➿ é feita, simultaneamente, de carne e verbo: "as palavras perpassam pelo seu corpo, visíveis e audíveis" (LINS, 1979, p. 176). Ela se desdobra em um processo metonímico da linguagem que espelha a si própria e também a relação do protagonista com o seu instrumento de trabalho: a palavra que reveste seus enunciados e transfigura a experiência em discurso:

> Deixa-se boiar nas águas ondulantes e cheias de reflexos, espuma desfazendo-se junto às axilas e em torno dos ombros opulentos. Mergulho, olhos abertos, sob o seu corpo, deslizo sob o corpo que flutua e creio ver, meio ofuscado, entre os reflexos, outro corpo: como se os reflexos das águas penetrassem-na, pontos luminosos, roxos, verdes, brancos, não simples reflexos, signos. (Letras?) (LINS, 1973, p. 62).

Ao mergulhar no corpo da mulher, Abel faz isso duplamente: como homem e escritor. No primeiro caso, trata-se de uma incursão afetiva, com vista à realização amorosa, carnal e sexual com ☿, a mulher a quem ama e com a qual consolida o termo de suas buscas no mundo. Além disso, essa realização está ligada à sua procura por se efetivar também como escritor e, para isso, ele terá de percorrer o corpo feito de palavras da personagem, desvendar o mundo dos signos, organizar as letras dispersas em seu corpo, construir enunciados, enfim, dar significação às coisas por meio do ordenamento do caos das palavras que estão integradas ao seu corpo.

Para um duplo encontro com o escritor, a mulher precisa duplicar-se e possuir um caráter flexível, razão pela qual o seu segundo corpo surge aos nove anos de idade, quando ela cai no poço do elevador do Edifício Martinelli, em São Paulo. Nesse momento, ao invés da morte, ela nasce outra vez, mas agora através da palavra: "assim vivo, até precipitar-me para baixo no meu velocípede [...], e tudo escurece e nessa escuridão eu sou novamente formulada, eu, novamente sou parida, sim, nasço outra vez" (LINS, 1973, p. 29). Ao nascer duas vezes, uma do ponto de vista físico e a outra do simbólico e metafórico, a mulher passa a ser identificada como um ser de "vida dúplice, duas vezes nascida, com duas infâncias, duas idades, dois corpos" (LINS, 1973, p. 22). A partir de então ela se torna o receptáculo de um signo que precisa ser compreendido, o recipiente de uma escrita espiralada, uma grafia mítica, um texto completo em si mesmo, um *corpo-palavra* que se une de maneira carnal e verbal ao escritor, a Abel: "ela é espantosamente carnal e viva para o leitor; mas também é um ente mental do escritor, uma peça do jogo palindrômico, representada simbolicamente pelo círculo fechado onde tudo começa e acaba, com seu alvo fincado no meio" (CANDIDO, In: LINS, 1973, p. 10).

Enquanto recipiente, o corpo de ☿ contém o artefato verbal do trabalho literário do protagonista, mas também é ele próprio extensão do mundo e da vida: "o corpo dela é continente: tanto no sentido de ser aquilo que contém alguma coisa, mas também no sentido de extensão da terra, chão, solo da criação" (BONFIM, 2014, p. 62). Em seu capítulo "Conteúdo e continente - o corpo de ☿: poética e criação em *Avalovara*", Maria Aracy Bonfim escreveu que o corpo dessa personagem evoca o próprio processo de construção do

romance, porque tal corpo sintetizaria a via pela qual o escritor acessa o mundo, isto é, por meio da palavra. Vem daí, segundo a pesquisadora, a relação do corpo da mulher com o recurso de *mise-en-abyme,* um mecanismo de reduplicação e reflexibilidade da narrativa, conforme referenciado por ela na definição feita por Dallenbach e registrada no E-Dicionário de Termos literários:

> A mise-en-abyme consiste num processo de reflexibilidade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. Na sua modalidade simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciadora configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenômeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise-en-abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos (E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. Apud BONFIM, 2014, p. 64).

O símbolo geométrico que representa a personagem não nomeada é uma via de autorrepresentação simbólica, porque ela é e ao mesmo tempo representa a própria materialidade linguística dos discursos que a significam e que dão a ver a sua existência no tecido ficcional. Seu corpo constitui-se tanto ao nível do enunciado quanto da enunciação dos processos da escritura; daí o porquê de ele ser formado por palavras e nele também estarem as palavras que se configuram não como "instrumento" ou "veículo" (BARTHES, 2003, p. 33), mas como a estrutura elementar do próprio romance. Ela é a matéria que reveste o trabalho do escritor, a substância que dá forma à sua criação literária, o que faz com que essa figura evoque um estatuto tautológico no romance, pois as representações que seu corpo põem em jogo dizem respeito a um universo de significados que se voltam para si mesmos, para a própria "linguagem definida como matéria do poeta ou da obra" (TODOROV, 2013, p. 54).

De acordo com o que escreveu Barthes (2003), durante muito tempo os escritores não imaginavam que a literatura pudesse ser objeto de si própria e falar de seu próprio ser, ela não era vista como objeto olhante e olhado simultaneamente; para o autor, a literatura só passou a tomar consciência de si mesma com o enfraquecimento da burguesia: "mais tarde, provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metalinguagem" (BARTHES, 2003, p. 28). A partir de então ela se desenvolve também como elemento metalinguístico que, na visão de Barthes, passou por fases, as quais são descritas pelo autor:

> Eis quais foram, *grosso modo*, as fases desse desenvolvimento: primeiramente uma consciência artesanal da fabricação literária, levada até o escrúpulo doloroso, ao tormento do possível (Flaubert); depois, a vontade heróica de confundir numa mesma substância escrita a literatura e o pensamento da literatura (Mallarmé); depois, a esperança de chegar a escapar da tautologia literária, deixando sempre, por assim dizer, a literatura para o dia seguinte, declarando longamente que se *vai* escrever, e fazendo dessa declaração a própria literatura (Proust); em seguida, o processo da boa-fé literária multiplicando voluntariamente, sistematicamente, até o infinito, os sentidos da palavra-objeto sem nunca se deter num significado unívoco (surrealismo); inversamente, afinal, rarefazendo esses sentidos a ponto de esperar obter um *estar-ali* da linguagem literária, uma espécie de brancura da escritura (mas não uma inocência): penso aqui na obra de Robbe-Grillet (BARTHES, 2003, p. 28; grifos do autor).

Seguindo direção semelhante a essa, Todorov (2013) escreveu que a literatura permite não só enxergar o mundo e o contexto em que é produzida; ela também possibilita lançar o olhar sobre as particularidades da linguagem enquanto um mundo que existe em si mesmo:

> A literatura goza, como se vê, de um estatuto particularmente privilegiado no seio das atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediatizada. A literatura se revela portanto não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem (TODOROV, 2013, p. 54).

A literatura de Osman Lins exprime o mundo porque nela estão inscritas as preocupações de seu tempo, mas ela também encerra mecanismos de autorreferenciação que permitem enxergar a si própria, os seus conteúdos, os quais são perceptíveis por meio do caráter duplo da personagem ➿ e de seus dois corpos. Um deles mantém vínculo com os seres humanos, pois está ancorado no mundo exterior, é correlato a "pessoa humana"; o outro possui um estatuto semiológico, na medida que se configura como "signo dentro de um sistema de signos, como uma instância da linguagem" (BRAIT, 1985, p. 44). Na nona passagem da espiral sobre o capítulo "História de ➿, Nascida e Nascida" é possível visualizar reflexões a respeito da duplicidade dessa figura, momento em que a personagem acrescenta: "Esse corpo no meu é intolerável, luz demais para mim, fulgor intolerável no meu corpo, no olho do meu corpo. Invadido por ele o meu corpo se fecha, fecha-se mas dentro de si prende a centelha, a chama, e anseia pela solidão, essa treva em que novamente encontrará a paz" (LINS, 1973, p. 60). Na transparência do seu corpo, na luminosidade que o cintila e o cerca, há a realidade virtual e imaterial da palavra, elemento de significação do indizível, instância da linguagem e de seu conteúdo, conforme aponta Gomes (2009):

> 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 que a compõem não há nem dicotomia nem síntese pacífica. 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. 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. Seu signos são indecifráveis, mas mesmo assim significam, falam de uma outra verdade "unívoca, prismática", como falam os signos indecifrados do disco de Festo (GOMES, 2009, p. 136-137).

A dualidade corporal da mulher não tem limites ou separações, os dois corpos convivem harmonicamente entre si, porque assinalam a própria dualidade da linguagem, motivo pelo qual não se pode desvinculá-los ou caracterizá-los somente como referências humanas e linguísticas, simbólicas e verbais, interioridade e exterioridade. Os dois corpos, o corpo físico e o corpo textual, interligados, compõem um todo harmônico que supera essa duplicidade no instante mesmo em que alcançam a totalidade da expressão artística e atingem a unidade de significação, só então são transfigurados pela linguagem que os desvendam e criam. Com esse processo, a vida interior da obra adquire sentido e, a partir daí, a exterior também passa a ser significada: "a obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto" (DELEUZE, 1997, p. 10). O signo suplanta, assim, suas fronteiras porque é experiência viva de um movimento que transforma a vida em um universo de discurso e linguagem.

Ao passo que o corpo da personagem se configura como linguagem, ele próprio converte-se em elemento transfigurador da realidade e do mundo. No décimo segundo giro da espiral sobre o capítulo "Nascida e Nascida" lemos acerca disso:

> Teu corpo é uma câmara sombria e acolhedora, cercada de miasmas. Afluem a este recinto, purificados (ou apenas evocados?), o hálito nauseante dos pregoeiros da Bolsa, o negro oxigênio expirados pelas fábricas, as exalações dos mortos e do automóveis, o odor de sepulcro que flutua ante os cofres abertos e as caixas-registradoras, o pó das demolições, o suor dos oprimidos, as fezes revolvidas nos esgotos pelas escavadoras mecânicas, tu mesma abrigas algumas podridões, mas em ti o mundo transfigura-se. Como em um texto onde ecoem as penúrias do mundo, mas denso e rítmico, e escrito amanhã. (LINS, 1973, p. 85).

O corpo da mulher transfigura tanto a palavra por meio da qual o escritor se relaciona com o mundo, pois "a palavra deve deixar de ser sentida como palavra" (BAKHTIN, 2011, p. 178), e converter-se em expressão da vida; como também transfigura a própria vida por intermédio da linguagem que constitui o ato da escrita e da criação. Nessa operação, o mundo

e a realidade visíveis são transfigurados pela experiência sensível da linguagem em um universo textual de significações que não só reveste o trabalho do escritor protagonista, mas é ele próprio o material verbal de sua escritura:

> 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 (LINS, 1973, p. 223).

Isso, porém, só ocorre quando o escritor consegue atingir uma relação de intimidade com o signo linguístico, ou seja, é quando ele "trabalha sua palavra [...] e se absorve funcionalmente nesse trabalho" (BARTHES, 2003, p. 33), somente a partir desse movimento é que o mundo sensível se torna perceptível. Para alcançar esse propósito, o de atingir o cerne da palavra e da expressão, Abel precisa compreender o corpo da mulher e saber manipular os materiais que o compõem, porque eles são também a matéria-prima de seu trabalho enquanto escritor:

> Serás capaz de ver as letras, as palavras que, em certas horas, vejo ainda rastejarem sob a minha pele e que, decerto, nunca silenciam? Ouço-as, dentro do meu corpo, ouço-as, vozerio distante, multidão agrupada numa praça, não como se eu na praça estivesse, e sim como se fosse a praça, o murmúrio das palavras ecoa em minhas coxas, nos meus peitos, no ventre, flui e reflui, como se os limites do meu corpo fossem os limites da praça, e meus ombros e axilas fossem abóbadas onde chegassem os últimos ecos das vozes, e os meus braços – que estendo – fossem extensões da praça, avenidas também cheias de vozes (LINS, 1973, p. 34).

Nessa concepção, ➿ encerra no corpo os signos e as reflexões sobre seu próprio processo de significação, o processo de significação da linguagem; ela é um símbolo que encerra em si mesmo o seu próprio fim, porque cria sua própria realidade. Como uma espécie de código ou senha que une o escritor à palavra, ela transporta um conjunto de significados que remetem diretamente ao trabalho com a linguagem que narra a si mesma e constrói o seu universo: "as palavras que lanço em meu discurso sem-fim e incontrolável também representam a minha própria vida" "[...] eu estou narrando este meu gesto" (LINS, 1973, p. 113, 141) Abel fala sobre a mulher e seus sentidos simbólicos no fragmento R14:

> Encho a boca com o bico do seu peito e sugo-o, sendo como se bebesse a vida de ➿, suas paixões e acidentes. Surgem, intercaladas no seu discurso, palavras que conheço e apraz-me supor que pertencem à mesma frase, desarticulada, enlaçada com outras, numerosas: um corpo desmembrado. Pouco a pouco, o idioma em que me fala e com o qual, talvez, caçando o não caçável, amplie e encante o mundo, retorna ao limbo onde é fabricado. Inversamente, as palavras de uso claro vão ocupando o campo do discurso, desfaz-se a possessão ou demônio verbal e ➿

> revela-me, não com minúcias e clareza, mas de um modo críptico e simbólico, como se lesse, ubíqua, nas mãos que visse entre as suas, o próprio destino, revela-me o que da sua vida acredita saber e o que sabe (LINS, 1973, p. 222).

Essa concepção simbólica da linguagem é tratada por Walter Benjamin (2016), que escreveu sobre o símbolo como sendo o elemento basilar da estética do Romantismo alemão, o qual desejava chegar ao conhecimento absoluto e não vinculativo da obra (BENJAMIN, 2016, p. 169-170). Ou seja, o símbolo artístico, entre os românticos alemães, era entendido como um todo contínuo que se bastava, pois era elemento autossuficiente. Assim, na escrita simbólica, "o próprio conceito desce e integra-se no mundo corpóreo, e a imagem fornece-o em si mesmo de forma não mediatizada" (BENJAMIN, 2016, p. 175). A linguagem simbólica estaria, dessa forma, mais próxima da *poiesis* do que da *mímesis*, pois nela a "arte não imita a realidade, nem remete a nada fora dela, mas cria sua própria realidade" e o seu próprio espaço (PAGANINE, 2014, p. 44).

Ao discorrer sobre os limites entre símbolo e alegoria na poética osmaniana a partir das reflexões de Benjamin, Paganine (2014) afirmou que a alegoria fala de outra coisa que não dela mesma, porque parte de uma forma concreta para uma ideia abstrata; enquanto o símbolo "aproxima dois aspectos da realidade em uma unidade" (PAGANINE, 2014, p. 243), conforme apontam as suas palavras:

> A representação simbólica não dá forma concreta a ideia abstrata, como na alegoria, mas parte da própria coisa e confere a ela um ou mais sentidos. O movimento, agora, é contrário ao da alegoria, indo do particular para o geral. Enquanto a alegoria seria a tradução formal de um conceito anterior, o símbolo seria epifania, a aparição, manifestação ou percepção de um sentido essencial. O símbolo diz aquilo que não pode ser dito ou compreendido pela linguagem direta. É o único recurso, segundo os românticos, para dizer o indizível. Por isso, seria, por excelência, o recurso dos mitos e da linguagem religiosa (PAGANINE, 2014, p. 244).

➿ é imagem simbólica que reflete a si mesma, é metáfora e signo da linguagem e da criação que a significa, do corpo do texto e do texto enquanto corpo. Contudo há entre ela e seu processo de significação um sentido que difere dele mesmo e que está condicionado ao tempo e à história; um significado ético-político que conjuga os fatores de historicidade biográficos do indivíduo (BENJAMIN, 2016, p. 177) e que evocam a consciência da temporalidade e da morte, ou seja, da ruína, do fragmento e da negatividade que caracterizam a linguagem alegórica (PAGANINE, 2014, p. 246). Há nisso uma harmonia de imponderáveis (razão de seus dois corpos), duas perspectivas que se conciliam como na consciência de um alquimista (BENJAMIN, 2016, p. 190), porque "símbolo e alegoria estão

um para o outro como o grande, mudo e poderoso mundo natural da montanha e das plantas para a história humana, viva e em contínua progressão" (BENJAMIN, 2016, p. 176).

Ela é imagem de si e também do mundo, evoca o signo linguístico e o caráter aleatório da linguagem que escapa a si mesma e cria o seu fora à medida que se liga à "atualidade histórica" (PAGANINE, 2014, p. 246): "instaura-se, no raro equilíbrio de que fazemos parte, uma dissonância. Outras forças estranhas e como arbitrárias [...] instauram-se. *Decreto do Marechal Castelo Branco unifica sob a denominação de INPS os institutos de aposentadoria e pensões*" (LINS, 1973, p. 110; grifos do autor). ➿ questiona o verossímil porque no seu corpo há um outro, feito de linguagem, que evoca a si mesmo e que reivindica sua autonomia no espaço da obra. Mas é justamente pelo fato de, nesse corpo, residir e ao mesmo tempo ele próprio ser a linguagem literária, que a história nele se manifesta, fato que faz com que ele se desdobre em outra coisa que não nele mesmo e agencie enunciados políticos do ambiente que o cerca, os quais se apresentam em forma de ruínas, pois o passado só nos é apresentado sob a forma de ruínas (BENJAMIN, 2016, p. 189). Ou seja, o seu segundo corpo exerce, também, função política porque evoca a temporalidade dos condicionamentos históricos da obra: a ditadura militar brasileira da década de setenta; razão pela qual ele funciona como negação, como recusa e contestação à opressão, ao poder e à violência do regime autoritário.

3.2 O corpo de ➿ e a negação ao poder e à violência

➿ oferece o material verbal, os signos e as palavras de que precisa Abel para a sua construção literária; ela o introduz no "mundo jubiloso", "sem ostentação e sem pudor" da linguagem. Contudo ela "não esconde seus lixos" e o insere também no universo "convulsionado, fragmentário [e] duro" da palavra, pois "recusa-se a ceder-me um corpo sem história - o que seria ceder um objeto sem ilações e neutro?" (LINS, 1973, p. 224). A mulher não oferece um corpo vazio e isento de significação histórica para o escritor, porque ela não possui um corpo neutro. No seu corpo inscrevem-se enunciados de resistência à violência, ao poder e às forças repressivas da ditadura militar brasileira.

A história da violência, do abuso de poder e do autoritarismo do regime militar revela-se na obra por meio da obscuridade que envolve o tenente-coronel Olavo Hayano, uma figura sombria também reconhecida como Iólipo, ser estéril que surge no relato de ➿ mas que está diretamente ligado ao seu marido e ao contexto político da opressão. O Iólipo

é o ser intruso, marcado pela repressão da linguagem literária, que se vê ameaçada pelo discurso cerceador das forças tirânicas e violentas do militarismo; ele é a escuridão que segrega a palavra e a mantém como uma presa de guerra:

> - O rosto que se pode ver na escuridão, completamente diverso do que se vê na claridade, é o rosto verdadeiro do Iólipo.
> - Sei bem: há, tem havido outros males na terra, sempre inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado (LINS, 1973, p. 261).

Olavo Hayano é o Iólipo, entidade marcada identitariamente como uma figura violenta que representa a força aniquiladora da atividade criativa, isto é, da relação de Abel, escritor, com ➿, representação da literatura. Instaura-se aí a manifestação de um confronto entre a atividade crítica e reflexiva da linguagem com a corrente impositiva e violenta da opressão: uma guerra política entre as forças do autoritarismo e ➿, expressão viva do literário e da imaginação fabuladora:

> Questiono o meu ofício de escrever em face da opressão. Fico ouvindo a resposta que se forma no ponto mais protegido e inviolado do meu corpo. A máquina da opressão alcança-me através das paredes e da carne. Todos os seus guardas e artífices - e ela, a máquina, opera. Máquina ou cão? Não há modo algum de escapar ao seu hálito (LINS, 1973, p. 260).

O ofício do escritor fica comprometido à medida que ele estabelece relações com o mundo e ligar-se à sua história por meio da linguagem, ainda que esta se apresente de maneira transfigurada ou dissimulada. Isso faz com que o escritor se torne ameaça para o mundo, visto que ao trabalhar a sua matéria e inseri-la na obra, ele exerce papel político por confrontar o poder e trazer à tona os discursos do corpo social. Com isso, os condicionamentos externos e conflitos políticos importam na análise da obra na medida em que eles se configuram como elementos a desempenhar função importante na sua estrutura, motivo pelo qual passam a ser componentes internos do texto: "os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma" (ADORNO *apud* GINZBURG, 2010, p. 25).

Disso decorre que ao empreender análise das significações do texto literário, dos fios que tecem e organizam a sua totalidade, somos conduzidos ao estudo do conteúdo da vida e da realidade mutável da sociedade (CANDIDO, 2011). A obra constrói-se sob um plano de composição ligado ao seu tempo e correlacionado com o meio onde ela emerge:

> Poderíamos mesmo afirmar, sem intenções polêmicas, que o traço específico do ficcionista não é a capacidade de organizar enredos, nem a de retratar personagens.

> Nem mesmo a de conceber uma estrutura; e sim a capacidade de introduzir em sua obra o mundo sensível, a realidade concreta, o osso do universo, de tal modo que as coisas incorporadas à obra sustenham-na sem estorvarem, sem que nos apercebamos de sua presença voraz e dominadora (LINS, 1969, p. 70).

Assentado em um plano de composição ligado à atualidade histórica, o romance *Avalovara* incorpora o mundo e dialoga com os fatores de historicidade do espaço em que emerge, precisamente com a história da violência e da repressão militar. De maneira cifrada, o relato frio e obscuro da opressão irrompe no discurso de ♉ e na sua relação conflituosa com Olavo Hayano, figura estéril, vazia e cerceadora. Ele é a própria personificação da monstruosidade, do autoritarismo, o rosto escuro da opressão: "Hayano é um iólipo" (LINS, 1973, p. 284), um ser sombrio de natureza violenta, "nele, o rosto escuro, fora do meu alcance, é de monstro" (LINS, 1973, p. 302). A respeito dessa figura, ♉ escreve:

> Diz a minha história: serei encaminhada de modo a encontrá-lo. A função dele é cercear, romper, demolir em mim o que está construído, tentar impor-me o seu mundo, o seu modo. Um combate prolongado. Ao mesmo tempo, não está previsto que alguém, seja quem for, obrigue-me ou induza à travessia. Tenho de ir por mim, por mim, com o ar de quem não sabia que a catástrofe é certa e como se movessem-me esperanças. Eu, um cofre ataviado e a certeza no fundo - uma ampola de veneno. Eu, amada e amante, aos olhos dos demais e aos meus próprios olhos: um cofre esmaltado com motivos florais, radioso. Mas eu, sendo o cofre, sei, sei sem clareza, sim, sem clareza, mas sei, o que trago sob as chaves - a ampola, o veneno (LINS, 1973, p. 247).

♉ traz no corpo a ampola e o veneno, ou seja, a substância para perturbar e para negar o poder e a opressão de Olavo Hayano, o seu marido, porque ela enquanto literatura também é violenta, também desestrutura discursos institucionalizados e reaticula novas possibilidades de vida. É a ele que a mulher se refere nesse fragmento, à sua figura estéril e cerceadora. Seu corpo é linguagem tornada potência de resistência, de recusa e negação ao poder e a sua arbitrariedade: o literário refuta o poder e sua materialidade porque legitimá-lo seria contribuir para o apagamento da criação artística enquanto via que propicia a manifestação do corpo social e da consciência coletiva; o poder reprime e inviabiliza a literatura porque ela deflagra seus mecanismos punitivos, sua estrutura e funcionamento. Nesse ponto, o poder não pode ser aliado da criação justamente porque ela é como um padrão de medida a partir do qual se avalia a sua gravidade e seu desenvolvimento (LINS, 1990, p. 223):

> Nunca o poder pode ser aliado da criação artística. O artista é sempre um provocador de áreas de atrito, é um inovador. E o poder é estático. Não acredito em nada que o poder possa fazer pela cultura. Toda a aliança do artista com o poder é nociva para o artista. Nossos aliados somos nós mesmos. E o público é também nosso grande aliado no mundo contemporâneo (LINS, 1979, p. 209).

Sendo alegoria da criação e da linguagem literária, essa entendida como potência de ação crítico-política, como exercício de reflexão, de aprendizado e de conhecimento do homem e do mundo (COMPAGNON, 2009, p. 26), o corpo de ➿ opõe-se às forças repressivas e autoritárias do regime militar, que se apoiam sobre um sistema de práticas institucionalizadas para reforçar discursos de ordenação, de violência e poder.

O poder é caracterizado, segundo Foucault, por relações de força que se materializam não apenas na forma de repressão, mas especialmente na formulação de saberes e na produção de uma rede ativa de discursos que regulam o corpo social para torná-lo dócil e suscetível às regulamentações institucionais. Esses discursos possuem como característica elementar a vontade incontornável de se inserir no "verdadeiro" e na ordem discursiva da verdade que se impõe deliberadamente ao outro como forma de controle e de procedimentos de ordenação, isto é, de desejo e poder (FOUCAULT, 2014). O poder constitui-se, sob essa ótica, como um conjunto de enunciados institucionais tornados visíveis por meio de técnicas e de instrumentos de repressão e violência, ou seja, ele é o exercício punitivo do corpo a partir de táticas de dominação:

> O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. Não se trata de conceber o indivíduo como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e inerte que o poder golpearia e sobre o qual se aplicaria, submetendo os indivíduos ou estraçalhando-os. Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu (FOUCAULT, 1979, p.183).

Na esteira de Foucault, o interesse da burguesia é menos pelo objeto do poder e mais pelo sistema de poder que o caracteriza. Ela deseja a manutenção dos mecanismos que sustentam os regimes de opressão responsáveis pela regulamentação das práticas de distribuição do poder, segundo as quais é possível perpetuar a reprodução dos métodos sutis de coerção e punição. Trata-se, portanto, de entender não apenas o motivo pelo qual o poder exerce dominação, mas também de saber como ele funciona e como são desenvolvidos os instrumentos de perpetuação das práticas punitivas e de sujeição dos corpos:

> A burguesia não se interessa pelos lucros mas pelo poder; não se interessa pela sexualidade infantil mas pelo sistema de poder que a controla; a burguesia não se importa absolutamente com os delinquentes nem com a sua punição ou reinserção social, que não têm muita importância do ponto de vista econômico, mas se interessa pelo conjunto de mecanismos que controlam, seguem, punem e reforçam o delinquente (FOUCAULT, 1979, p. 186).

O poder estaria, assim, ligado não somente à necessidade de barrar, de proibir e invalidar a consciência do literário, mas também ao desejo pelos instrumentos que possibilitam a manutenção e a perpetuação do controle e da censura: "a principal preocupação de um governo constituído é empregar os meios indispensáveis para garantir a própria permanência" (LINS, 1990, p. 219). Assim, a opressão militar configura-se tanto como materialização das práticas do poder, pois por meio da repressão é possível penalizar os corpos, torná-los dóceis e obedientes, quanto como dispositivo capaz de reforçar o sistema de poder e garantir a redistribuição de seus processos de sujeição.

A ditadura militar brasileira, nesse contexto, pode ser compreendida como dispositivo punitivo e disciplinar que exerce controle e tortura sobre o corpo, bem como também se caracteriza como um sistema autoritário que, a partir de técnicas específicas, garante a progressividade dos discursos sobre violência e hostilidade. Ela se apresenta como instituição dominadora e soberana que exerce poder por meio de medidas de controle, as quais assinalam a natureza de seu enunciado como sendo dispositivos de regulação da vida e das múltiplas formas de existência. Em "O que é o contemporâneo", Agamben cita Foucault para definir a natureza dos dispositivos:

> Aquilo que procuro individualizar com este nome [dispositivo] é, antes de tudo, um conjunto, absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis a rede que se estabelece entre estes elementos [...]. O dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada de relações de força [...]. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no (FOUCAULT, Ditos e Escritos, v. III, p. 299-300; apud AGAMBEN, 2009, p. 28).

Os dispositivos, conforme prescreve Foucault, estão ligados a relações de forças e são condicionados por jogos de poder que prescrevem discursos e produzem uma rede de enunciados de controle e de subserviência. Eles engendram vontades de verdade que formulam gestos, comportamentos e processos disciplinares, materializando-se no discurso manifesto ou nas proposições implícitas. Em outras palavras, enquanto dispositivo de poder, o aparelho repressor da ditadura militar procurou se inserir no "verdadeiro" como forma de

tentar legitimar o autoritarismo e a brutalidade das práticas explícitas de violência, ao mesmo tempo em que agiu de maneira obscura através da tortura omitida e velada: uma tentativa de silenciar a dor e o sofrimento causados pelo movimento de repressão.

A materialização da censura e da opressão no discurso ficcional de *Avalovara* situa essa experiência traumática do terrorismo militar brasileiro da década de setenta, bem como desenha um quadro vivo do funcionamento da ordem repressiva do regime autoritarista. No interior desse quadro emerge a tentativa de não legitimação da violência, pois legitimá-la corresponderia a uma recusa ao diálogo, à consciência da coletividade e da vida social:

> A opressão, se instaurada como norma e ainda mais quando se manifesta com instrumentos precisos – quase sempre revestidos de uma moral: uma réplica da gravidade no mundo físico. Infiltra-se nos ossos e invade tudo. Infecciona o mundo. Infecciona o mundo, eu disse? Sim, isto. Uma doença (LINS, 1973, p. 221).

Se institucionalizada, a opressão tende a cercear a atividade literária e a invalidar a sua capacidade de libertar "os indivíduos de sua sujeição às autoridades" (COMPAGNON, 2009, p. 33). A literatura, escreveu Compagnon, tem "o poder de nos fazer escapar das forças de alienação ou de opressão"; ela é de oposição porque "tem o poder de contestar a submissão ao poder" (COMPAGNON, 2009, p. 34). Assim, ao se contrapor a uniformidade dos regimes bárbaros e violentos, o ato criador se vê ameaçado pelas forças tirânicas da repressão:

> — Sob a opressão, os atos mais simples, comprar um selo postal ou alegrar-se, são atingidos e transformam-se em núcleos de interrogações. Toda alternativa faz-se dilemática e nenhuma opção pode desconhecer isto. Mais: mesmo sendo a opressão um fenômeno brutal, o peso e o significado dos atos, na sua vigência, crescem na medida em que abrangem o domínio do espírito. Segue-se que o ato criador é particularmente exposto a tal emergência (LINS, 1973, p. 303-304).

A hierarquia normativa e autoritária do militarismo brasileiro marca os anos setenta por atos de violência e pelo exercício brutal da força repressiva de um regime que funcionou como sistema político moralizante de alto nível tirânico. Esse regime ditatorial levou a cabo incontáveis formas de punição a manifestantes populares, a artistas e a intelectuais que se opunham "a função dominadora" do sistema impositivo (GINZBURG, 2010, p. 14). Esse mesmo sistema foi responsável por cercear a atividade artística e sua função política diante de contextos sociais adversos, sobretudo no que se refere às intervenções críticas em ambientes hostis como o da ditadura militar, que punha em perigo os direitos inerente a todo ser humano, como o direito à vida, à liberdade de opinião e de expressão, por exemplo.

As formas de violência impostas pelo regime militar, nesse contexto, operam ao nível da indiferença ao sofrimento humano porque têm em vista a legitimação das práticas traumáticas de tortura e de repressão. Quando isso acontece, trata-se, nas palavras de Ginzburg, de uma "ausência de ética, de indiferença com relação à dor e ao trauma coletivo" (GINZBURG, 2010, p. 15). Essa indiferença, no entanto, não é compartilhada por Abel, mas ao contrário, o escritor deixa claro o seu posicionamento diante da sujeira e dos atos de violência da ditadura:

> A indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: se não é - e só isto - um disfarce da cumplicidade. Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim - de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão? Ouço: "A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos." Não, não serei indiferente (LINS, 1973, p. 354).

No sentido contrário à consciência de Abel diante da injustiça e da negligência ao sofrimento humano, está a indiferença e o silêncio de Hayano: "*toda a injustiça que eu fizer terá sempre o nome de justiça. Sobram-me a força e a indiferença necessária para usar a força. A força, sem isto, nos pertence*. O mais assustador é que, nesse espectro trevoso, falta uma parte do rosto. 'Uma parte do rosto?' 'Sim, há um vazio" (LINS, 1973, p. 352. Grifos do autor). Infere-se desse contraponto que manter-se indiferente ao contexto da censura e da repressão militar é silenciar diante da violência e das experiências traumáticas pelas quais passou a sociedade brasileira no período ditatorial; é negligenciar a vida e a livre manifestação do pensamento, ameaçados pela barbárie do autoritarismo próprio dos governos despóticos.

Para Hannah Arendt, esse tipo de autoritarismo é um princípio comum às ditaduras militares e aos sistemas de guerras, que têm em sua gêneses estruturas hierárquicas de poder absoluto que funcionam de forma verticalizadas: "o comando é feito de cima para baixo, e a obediência absoluta, de baixo para cima" (ARENDT, 1979 p. 414). Isso faz com que o poder de comando dependa necessariamente do sistema impositivo a partir do qual atua e exerce controle sobre os corpos dos indivíduos, ou seja, as práticas de violência são empregadas por estruturas de poder que visam, além da punição, o reforço de seus próprios mecanismos de dominação. Há nessa relação, segundo a autora, uma estreita vinculação entre poder e violência, conforme apontam suas palavras:

> O poder e a violência, embora sejam fenômenos distintos, geralmente apresentam-se juntos. Onde quer que se combinem, o poder é, conforme verificamos, o fator fundamental e predominante. A situação, entretanto, mostra-se totalmente diferente se os encararmos em seu estado puro – como, por exemplo, na invasão estrangeira e na ocupação. Vimos que a atual equação da violência com o poder baseia-se no fato de o governo ser ou não percebido como o domínio do homem sobre o homem através da violência (ARENDT, 2004, p. 33).

Para Arendt, esse sistema de poder, caracterizado pelo domínio do homem sobre o homem, é comum não apenas nas organizações de Estado como nas monarquias e aristocracias, por exemplo, onde há verticalização e hierarquização dos processos disciplinares e punitivos que visam a dominação dos indivíduos. O poder passa a adquirir novas configurações que assinalam o caráter não institucionalizado dos mecanismos de sujeição. Em outras palavras, a esse sistema de poder em que a hegemonia soberana é o eixo centralizador e definidor das práticas impositivas de governo e de dominação deve-se "acrescentar a mais nova e talvez a mais formidável forma desse domínio: a burocracia ou o domínio de um intrincado sistema de órgãos no qual homem algum pode ser tido como responsável, e que poderia ser chamado com muita propriedade o domínio de Ninguém" (ARENDT, 2004, p. 24).

Essa nova forma de exercício do poder, de maneira descentralizada, dificulta a identificação daqueles que exercem atos tirânicos e, consequentemente, torna mais complexa a tarefa de responsabilizar práticas de violência, conforme escreve Arendt:

> Se, de acordo com o pensamento político, identificarmos a tirania como um tipo de governo que não responde por seus próprios atos, o domínio de Ninguém é claramente o mais tirânico de todos, uma vez que não existe alguém a quem se possa solicitar que preste conta por aquilo que está sendo feito. E esse estado de coisas tornando impossível a localização da responsabilidade e a identificação do inimigo, que figura entre as mais potentes causas da inquietação rebelde que reina em todo o mundo, de sua natureza caótica, e de sua perigosa tendência a descontrolar-se (ARENDT, 2004, p.24).

Se o poder apresenta-se como "um fim em si mesmo", não necessitando obrigatoriamente de um aparelhamento de Estado para se efetivar na vida social, faz-se necessária a criação de estratégias de resistências a essas novas relações de poder, que têm em suas gêneses os princípios de violência, de imposição e de obediência ao arbitrário e às forças tirânicas da repressão. A literatura e a crítica literária podem corresponder a essa necessidade a partir do momento em que elas se configurem como via por meio da qual pode-se operar modos de resistência a essas novas relações de poder e de censura através da consciência do passado e da memória da dor e do sofrimento causados pela ditadura militar, conforme aponta Jaime Ginzburg:

> A memória da ditadura militar brasileira se impõe como um problema fundamental para a crítica literária. Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu (GINZBURG, 2010, p. 241).

Ao situar o seu romance no contexto repressivo da ditadura militar brasileira, isto é, em um universo totalmente contrário à manifestação de novas ideias e à produção de conhecimentos, Osman Lins traça um movimento de resistência ao poder que penetra na trama da sociedade, porque deflagra a violência e a censura do regime militar ao relatar a truculência e os atos de crueldade do governo ditatorial tanto no seu discurso crítico quanto no ficcional. Tem-se aí uma tentativa de trazer à tona a experiência traumática da violência e a memória de um período da história brasileira marcado pela censura e pelo cerceamento da atividade artística, como é possível ler em suas palavras:

> A censura me entristece e me preocupa. Desde que haja interferência na criação artística, existe também interferência na perfeita captação dos fragmentos do mundo. A censura é uma apropriação indébita. E depredadora, porque não utiliza aquilo de que se apropriou nem permite que outros tomem conhecimento. A comunidade é espoliada porque não recebeu intacto o que era do seu direito receber (LINS, 1979, p. 209).

O exercício da violência, no romance *Avalovara*, está ligado ao poder e às práticas de censura, de controle e regulação da vida de ➰, alegoria da literatura. Como já dissemos, essa regulação do corpo da mulher é exercida por meio de Olavo, o Iólipo, que tenta impedir a realização literária de Abel, porque legitimar sua escrita é, em alguma medida, autorizar e reconhecer as forças repressivas da ditadura militar como ceifadoras dos direitos civis, o que também implicaria em impedir que a obra literária se efetivasse como artefato ligado às questões de desigualdade social, de conflitos históricos e de resistência à repressão (GINZBURG, 2010, p. 24).

Isso se verifica, por exemplo, no momento em que Olavo, ao decidir sobre os adornos que ➰ deve ou não utilizar ou mesmo sobre como a mulher deve dispor os móveis no apartamento onde moram, de maneira oposta à sua vontade, controla e reprime os seus desejos, o que assinala não só a condição dominadora da figura masculina sobre o corpo feminino, isto é, o direito por muito tempo negado às mulheres de decidir a respeito de seus corpos e de suas individualidades, como também evidencia, a partir de um jogo metafórico

da linguagem, a própria condição da literatura, reprimida e cerceada pelo poder e pelas forças da repressão militar:

> Rejeita, sem explicações, minhas tentativas de trocar um adorno ou dispor os móveis a meu gosto. Não consente sequer que eu determine a respeito de vestidos: acompanha-me às lojas e escolhe-os por mim. Cerceador, corta-me os passos. Pai e patrono. Adormecida em mim a serpente pelo sopro de Inês, toda minhas rebeldia consiste em esconder, para que não sejam examinados, os livros que estou lendo" (LINS, 1973, p. 281)

Por meio da interdição e repressão do corpo de ☿, o tenente-coronel demonstra seu discurso impositivo e autoritário, o qual desenha as características de um homem controlador ao mesmo tempo em que revela o vazio e a esterilidade que o cercam. Visto sob essa ótica, ☿, artefato verbal e imagem da criação, converte-se em figura vilipendiada pelo discurso violento da ditadura militar, que cerceia o seu corpo porque ele é a própria representação do mundo e da vida:

> Evoca o corpo de ☿ esse artefato irradiante. Nele, sem que eu realmente possa saber como, capto um vozerio difuso; e a significação do vozerio ultrapassa a de um discurso, consistindo numa espécie de entrelaçamento próximo do caos. Domina-me a convicção de que, no centro do seu corpo, imagem de uma escrita esquecida - esta, por sua vez, imagem do mundo e da sua contemplação -, pode-se entrever, entrever apenas, um nexo possível, sem leis e ainda remoto (LINS, 1973, p. 328).

De maneira emblemática, a trajetória da personagem ☿, especialmente a trajetória da escrita de seu corpo, sendo esse imagem e representação do mundo, evoca a relação entre literatura e história, o poder e a violência, o mal-estar e a tensão gerados pelo regime militar; o confronto da criação com a opressão, a busca por formas de resistências a um contexto hostil e adverso, os quais se materializam na experiência corporal dessa mulher e implicam em uma tentativa de diminuição de sua potência e de sua capacidade de resistir às dimensões traumáticas da repressão.

A memória dessa resistência manifesta-se em *Avalovara* na forma de um relato sensível mas ao mesmo tempo angustiante das forças tirânicas da repressão, alegorizadas por meio de uma reflexão progressiva acerca dos textos realizados sob a aura de ambientes inóspitos e opressivos:

> Há textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível). Textos que realizados com serenidade, e, vistos sob certo ângulo, não contaminados pela opressão. Ora, nenhum indivíduo, instituída a opressão, subtrai-se ao seu contágio. Nenhum indivíduo e comportamento algum (LINS, 1973, p. 330).

Por meio da linguagem alegórica, *Avalovara* traz à cena as dificuldades enfrentadas pelo artista diante de um contexto contrário ao desenvolvimento do ato criador; principalmente da dificuldade em fazer com que a escrita não se embeba do discurso do dominador e seja, ao contrário, instrumento de desequilíbrio e denúncia do sofrimento e da dor provocados pelo regime. Seguindo esse caminho, o romance intensifica o relato dos fatores de historicidade e empenha-se em tornar evidente esse momento da história brasileira por meio de um discurso que atesta as ruínas do passado e traz à tona a memória da censura imposta pela ditadura militar.

Para Ginzburg, essa memória pode ser evocada por meio de uma linguagem alegórica, própria da literatura pós-ditatorial latino-americana, que permite também uma leitura alegórica do texto: "o texto se desenvolve em torno das ruínas da ditadura, permitindo uma leitura alegórica" (AVELAR *apud* GINZBURG 20010, p. 243). Essa leitura possibilita tratar das "ruínas da ditadura" a partir da consciência do passado ao chamar a atenção para as práticas negativas da violência do governo militar. Em *Avalovara*, vemos essa linguagem alegórica sintetizada também na figura do iólipo, conforme se observa no romance:

> - A esterilidade dos iólipos parece comprovar a sua natureza acidental ou experimental. Como se uma corrente negativa, ainda em formação, sondasse às cegas, através deles, a possibilidade de surgir em série e encerrar o ciclo humano. A glande dos iólipos é gélida (LINS, 1973, p. 327).

Sendo simbologia da força repressiva e da violência, essa entidade, o Iólipo, além de representar o impasse entre a personagem ☿ e seu marido, atinge maior grau de significação ao tematizar o conflito entre o poder e a criação. A esse respeito, Cauê Baptista, em sua dissertação de mestrado sobre a ditadura militar em *Avalovara*, escreveu:

> Esta entidade (iólipo) é a mais completa representação da violência em *Avalovara*. Enquanto esta manifestação particular desse monstro, localizada no Brasil durante a ditadura militar, o tenente-coronel Olavo Hayano desenvolve um relacionamento de dominação com sua esposa,☿. Entre eles se estabelece uma relação assimétrica de poder que ultrapassa a desse homem e dessa mulher específicos. Diante das funções fantásticas destes seres, a opressão que ☿ sofre é compartilhada pelos símbolos que ela carrega. Assim, a interação desigual que se estabelece entre esses indivíduos representa também um desequilíbrio entre os valores que eles representam (BAPTISTA, 2013, p. 46).

Se o iólipo é a representação do mal e da arbitrariedade do poder militar, dos valores estéreis, obscuros e tirânicos da violência e do autoritarismo, ☿, por sua vez, é imagem do antiautoritarismo, da liberdade e da abertura para o diálogo que a claridade de seu corpo possibilita: "perpassa na sua carne e ossos, fugitiva, uma transparência idêntica à das uvas claras, no âmago das quais entrevemos a sombra das semestes" (LINS, 1973, p. 259). Essa

claridade que advém da personagem é a luz que clareia o ambiente sombrio e inóspito do regime militar no qual o escritor e a sociedade de então estavam submersos; é a possibilidade de resistência à opressão por meio da literatura enquanto expressão artística comprometida com a realidade histórica do grupo, com a deflagração das ruínas do passado e com a veiculação, em tom de denúncia, dos problemas do contexto político brasileiro da década de setenta.

➿ é, assim, a semente, o fermento para o reinício, a via através da qual o escritor vislumbra a liberdade, visto que ela representa a literatura e a criação. Tal representação ganha força por meio de uma outra alegoria, também construída em torno das significações do seu corpo: o pássaro chamado Avalovara. Esse pássaro habita o corpo da personagem e é feito de pequenos pássaros: "o Avalovara [...] é um ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaro" (LINS, 1973, p. 282). A respeito desse pássaro presente no romance, Osmna Lins declarou:

> Mas, realmente, esse pássaro, além de outras coisas, é uma imagem do romance. Não desse romance apenas. E sim do romance em geral. O romance aglutina narrativas menores, breves unidades temáticas, pássaros miúdos. Não é o meu romance que é assim. Qualquer romance é isso. E eu já lembrei há pouco que o Avalovara é em certo sentido uma alegoria do romance (LINS, 1979, p. 180).

Ao fim e ao cabo, o pássaro simboliza o próprio romance de Lins, igualmente nomeado como *Avalovara* e formado por um conjunto de oito micronarrativas ou oito capítulos que se ligam e se entrecruzam formando a totalidade harmônica da obra. A violência que se opera contra o corpo de ➿, portanto, decorre, em realidade, do fato de ela ser depositária do pássaro Avalovara que há no centro do seu corpo, ou seja, do próprio *Avalovara* enquanto obra literária ligada às dimensões políticas, sociais e históricas de seu tempo. A violência e a tentaiva de barrar a potência de seu corpo se dá justamente com o objetivo de inviabilizar o voo do pássaro, o salto do pássaro pelas vastidões do mundo, isto é, o alcance da palavra, da escrita e da literatura em seus diversos níveis e linguagem.

3.3 O corpo de ➿ e o pássaro Avalovara: fim e início

A ideia de *ad infinitum* proposta por *Avalovara* está espalhada por toda a obra, como propõe as peças palindrômicas da espiral a partir das quais o romance desenvolve seu percurso e como propõe, inclusive, o pássaro cujo nome é o mesmo do romance: "Ataviado com todas as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase

é possível ler." (LINS, 1973, p. 281). Essa natureza circular do texto insere o leitor no princípio aleatório da narrativa e permite a sua entrada *in media res* na textualidade da obra: o texto possui um caráter labiríntico que se estende ao infinito porque é operacionalizado por meio de uma construção metaficcional que possibilita a espacialização de sua própria linguagem e história. É por essa razão que quando o leitor chegar ao final do texto, estará retomando o seu próprio início e vice-versa. A sala do apartamento de ➿, que, na verdade, é o espaço para onde converge o fim do texto, o ponto N da espiral, é a mesma que abre as portas da narrativa e inaugura o relato, conforme o próprio protagonista nos dirá na primeira página do romance: "no espaço ainda obscuro da sala, nesta espécie de limbo ou de hora noturna formada pelas cortinas grossas, vejo apenas o halo do rosto que as órbitas ardentes parecem iluminar" (LINS, 1973, p. 13).

Hazin (2014, p. 106-107), em texto publicado no livro *Palindromia*, esclareceu que essa linguagem palindrômica e espelhada do autor é construída por meio de um "método de escritura que desponta como estratégias textual". Tal método funciona, segundo a pesquisadora, como "operadores do texto, na medida em que ajudam a pensar o texto ao tempo em que fazem o texto se pensar a si próprio, sintetizando em torno de si densos conjuntos de significado" (HAZIN, 2014, p. 106-107); Ela acrescenta ainda que o processo de construção literária de Osman Lins se assemelhança às estratégias narrativas empregadas no texto árabe das *Mil e uma noites*, "mais precisamente aquela que metaficionalmente alude ao texto como um todo, permitindo aos leitores vislumbrarem a história por trás das histórias que estão a ler" (HAZIN, 2014, p. 106). Enquanto o leitor lê a história, ele tem acesso aos seus processos de elaboração, porque, uma vez espacializada, a linguagem torna-se personagem de si mesma. De acorco com Jorge Luis Borges, quando isso acontece, tem-se um livro de caráter infinito, porque seus procedimentos de composição dão-se em movimento circular:

> [...] eu tinha me perguntado de que maneira um livro pode ser infinito. Não conjeturei outro procedimento procedimento que o de um volume cíclico, circular. Um volume cuja última página fosse idêntica à primeira, com possibilidade de continuar infinitamente. Recordei também aquela noite que está no centro das Mil e Uma Noites, quando a rainha Scherazade (por uma mágica distração do copista) põe-se a contar textualmente a história das Mil e Uma Noites, com risco de chegar outra vez à noite na qual está fazendo o relato, e assim até o infinito (BORGES, 1999, p. 48).

O diálogo com as reflexões de Borges sobre o livro levado ao infinito também é apontado por Hazin ao assinalar os elementos norteadores da escrita de Lins, os quais dão a ver, em *Avalovara*, a presença do que a pesquisadora chama de "*figuras conceituais*, porque,

não sendo propriamente conceitos, possuem valor de*”* (HAZIN, 2014, p. 107; grigos da autora). Tais figuras são identificadas por Hazin tanto ao nível lexial quanto imagético, naquele aponta-se, por exemplo, as palavras “emarame”, “Ubatuba” e “Unicórinio” (HAZIN, 2014, p. 108), que são palavras palindrômicas assim como a frase elaborada por Loreius. Por sua vez, a figura geométrica que representa a personagem sem nome pode ser compreendida como um exemplo de imagem ao nível das figuas conceituais propostas por Hazin, porque os sentidos atribuídos a ela constroem um conjunto de significados que correspondem a um pensamento próprio do universo textual de Lins, tornando-se uma chave de leitura dos diversos planos do romance: “o estrutural, o sintático, o lexial, o imagético” (HAZIN, 2014, p. 108). A permanência dessas figuras são importantes no sentido de que, engendrando densas significações, desvendam e auxiliam no processo de construção e de apreensão dos diferentes níveis do texto osmaniano.

A imagem dessa figura é ampliada pelos diversos rearranjos do corpo de ➿, que se desdobra ora em físico e carnal, ora em material, simbólico, alegórico, metafórico etc. O pássaro Avalora, que surge ainda na adolescência da mulher, estaria relacionado ao sentido alegórico do seu corpo, pois ele surge como anuncião em ➿ por Inácio Gabriel, que vem antecipar a chegada, mais tarde, de Abel na sua vida. O pássaro é uma alegoria do próprio romance que o leitor tem em mãos, uma alegoria do *Avalovara* pronto, concluído, da obra conquistada pelo escritor e de sua realização literária e afetiva; mas ele é, também, alegoria do texto exposto ao contexto opressivo do regime militar e às práticas de repressão inerentes aos sistemas totalitários:

> Eu [➿] continuo a falar, dentro de mim, dos passeios com Inácio Gabriel, anunciador, antecipador deste homem a quem me entrego e amo, da adolescência vivida e revivida, dos nomes de pessoas que pesam em meu destino, dos enganos, da bala disparada e cravada no meu peito, da minha morte e, reiteradamente, do iólipo, o qual ninguém conhece e o qual descrevo com minúcias, sem nada entender e sem saber (saber como?) que um dia o encontro. A ele, um iólipo. Iólipo? (LINS, 1973, p. 114).

Quando o escritor conquista a obra e atinge o cerne da expressão, tanto ele quanto sua criação convertem-se em ameaça para o sistema militar, porque deflagram os mecanismos punitivos, disciplinares e violentos postos em operação pelo regime. ➿ é, simultaneamente, súmula do pássaro Avalovara e também do romance de Osman Lins, pois temos de levar em conta que ela é representação do literário, perseguido e censurado pela obscuridade do poder militar. Ela é perseguida não somente por estar ligada à realidade histórica, mas também por representar desequilíbrio diante da barbárie, da tirania e da

destruição do regime, pois, sendo alegoria do romance, ➰ é instrumento de resistência e de luta contra o sistema de opressão.

Não se pode esquecer que o momento histórico de composição do romance é justamente um período de ditatura, o que nos faz perceber a escrita de Osman Lins como uma micropolítica da resistência pela diferença. A resistência pela diferença se dá no sentido de que pensamos a obra literária e, portanto, a literatura, como instrumento de diferenciação em face da barbárie. O escritor fala de resistência. "A resistência consistiria em embarcar nos processos de diferenciação de todos esses modelos [...]" (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 81). O corpo da mulher, morada do pássaro, do romance *Avalovara*, se increve como corporalidade que engendra processos de resistência aos modelos de violênica e repressão, razão pela qual ele será atingido pelo governo militar: a mulher será assassinada pelo marido, a mais autêntica representação da ditadura no romance:

> O Avalovara renasce no betume, livre da mudez e da imobilidade a que está condenado desde a hora em que Olavo Hayano me estupra com sua glande fria; empluma-se o esqueleto de fóssil incrustado na minha carne (como, na memória, um nome), desata-se, leve, com seus ossos de ar, fogo de artifício rompendo as trevas compactas. Abro os olhos: Avalovara, o pássaro do meu contentamento (LINS, 1973, p. 279-280).

O romance nasce no meio da sujeira da ditadura militar, resiste à violência e se propaga como objeto vilipendiado justamente por operacionalizar, por meio de seus diversos nivés narratológicos, uma crítica ao regime. À vista da ditadura militar, o livro é tido como objeto nefato e indesejado, que cresce e se espalha por áreas institucionalizadas, desequilibrando o solo de regiões opressivas, causando dano à uniformidade dos sistemas estabilizados; à semelhança de uma erva daninha que surge "exclusivamente entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche os vazios. Ela cresce entre, e no meio das outras coisas" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 40; grifo dos autores). Assim como a erva daninha, o romance de Osman Lins se desenvolve não por meio de raiz, (posto que a erva cresce por dispersão), ele se expande por ramificações a inúmeras direções, conectando as micropolíticas, desterritorializando áreas e criando uma cartografia móvel dos discursos de resistência.

Para Deleuze e Guattari, a literatura de resistência, aquela que se firma como potência de intervenção crítica, pode ser comparada à erva daninha, porque esse tipo de literatura, assim como a erva que nasce para desequilibrar o solo, não sendo bem-vinda, cresce em ambientes inóspitos (no betume) para pôr em suspensão a propagação do ódio, da violência e da censura. A erva não precisa ser convidada para surgir na terra, ela simplesmente brota

com a função unicamente de perturbar e desequilibrar aquilo que está posto, levantado e construído. Assim também é a literatura de resitência, que se impõe como instrumento de enfrentamento e de combate ao facismo, aos governos autocráticos e ditadores, os quais ceifam a natureza mesma da vida, da existência humana naquilo que há de belo e potente.

➿ tem consciência disso, ela sabe que seu corpo é instrumento de oposição à tirania do militarismo de seu marido: "Aspiro o vazio de Hayano como quem aspira um odor de ossos" (LINS, 1973, p. 182). Só por meio dessa consciência é que a mulher consegue compreender as dimensões do mal e as interferências que a repressão causa não somente em relação a si própria, mas a todo o corpo social:

> Tornamo-nos, sob a opressão, piores do que éramos. Na melhor das hipóteses, somos assassinados ou aprendemos a amar a violência. Apenas, não nos cabe do todo, sob a opressão, o peso dos nossos atos: a posição do opressor não é sem ônus. Por mais que acuse, e ele necessita de acusar, pois detém o privilégio das sentenças e das execuções, arca - embora se recuse a isto - com as respostas dos demais. Ele é o culpado, se investe contra mim; se eu próprio me destruo, a culpa é sua; se eu o mato, o culpado ainda é ele: assassino de si mesmo (LINS, 1973, p. 364-365).

Na textualidade do romance *Avalovara*, ➿ se apresenta como uma figura emblemática, porque nela reverberam níveis discursivos e narrativos vários: o metalinguístico, o literário, o crítico, o político, enfim, ela desdobra um conjunto de enunciados que ao mesmo tempo em que ampliam sua função na obra também redirecionam seu lugar enunciativo, pois, a partir da materialidade de seu corpo, que converte-se em elemento regulado pelo discurso militar, tem-se reflexões tanto do ponto de vista da linguagem, compreendida como objeto do trabalho do escritor, o qual está em guerra "consigo próprio, com as palavras, com as correntes literárias e triunfantes, com o editor, com a estrutura social etc." (LINS, 1979, p. 145), como também os fatos históricos e sociais brasileiros por ela incorporados, razão pela qual o seu corpo é reprimido e censurado.

Em suas reflexões sobre *Avalovara* e a ditadura militar brasileira, Baptista, citando Arinos, escreveu que "sempre existiu tendência repressiva contra as obras de arte que espelham a realidade social. Assim, os problemas sociais são atacados na sua expressão artística e não mais nas suas causas efetivas" (ARINOS *apud* BAPTISTA, 2013, p. 13). Isso tudo encontra ressonância na narrativa de Lins, que se estabelece como obra atenta aos problemas sociais e políticos de seu tempo e, nesse sentido, constitui-se como objeto de recusa e de protesto contra exercício do autoritarismo, do poder e da violência militar. Considerando tal fato, não se pode negar que Osman Lins, por ter percebido o "escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo" (AGAMBEN, 2009, p.

64), foi um escritor contemporâneo em relação ao seu tempo, porque soube ver as sombras que o cercavam, sem, no entanto, criar qualquer vínculo com o poder, mas justamente o contrário, confrontava-o e contestava-o por meio de seu trabalho com a palavra.

➿ e Abel são a força dessa expressão, são a combinação do trabalho de Lins e de seu interesse por alinhavar em sua escrita as relações entre o escritor, a literatura e a vida. É a partir da relação de Abel com a mulher que se esboça no texto a cartografia de uma mapa para o qual convergem o fim e o início das coisas:

> Fim e início. ➿ 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 o O: um T sobre a Terra. Seremos, nós, como 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).

Aí estão, lado a lado, dorço contra dorço, para serem assassindos pelo poder militar, para findar um percurso, mas também para iniciar um outro, o da palavra contruída e alcançada, para existirem enquanto linguagem, pois, mesmo mortos, fundem-se no tapete do apartamento de ➿, uma "representação do Éden, uma espécie de beleza solene e vagamente aterradora" (LINS, 1973, p. 397). A mulher e o escritor são mortos, mas já terão alçado voos maiores, porque, concluída a narrativa, transcendem os limites materiais de seus corpos ao atingirem a unidade do texto, o cerne da palavra, convertem-se em linguagem e nela fazem morada:

> Aquí estamos, havemos de morrer mas ainda estamos vivos e afinal a vida, longa ou breve, dura apenas um dia, ninguém vive dois dias, ninguém, importa que haja nesse dia uma hora, um minuto, um instante que ilumine o resto e fure os socavões, os sótãos, eu te amo, com garras e com dentes, ama-me. Vem a penúria? A desolação dos tempos? Vem o Apocalipse? As bestas flageladoras? Venham. Estamos enlaçados. Vivos estamos" (LINS, 1973, p. 321).

Após o fim do percurso, o alcance das buscas, a realização do texto e a consagração dos amantes, ambos transcendem os limiares históricos, porque terão se transformados em personagens de uma narrativa mítica, cuja temática centra-se no encontro com o divino e o celestial: "Acreditam? Estou sentindo um perfume de terra. Vou ser recebida! Vou ser recebida por Deus!" (LINS, 1973, p. 342). Há nisso tudo uma busca pelas origens da natureza humana, pelo princípio genealógico do homem que procura se reconectar com o sagrado, o Paraíso perdido, o Jardim do Éden: "Estamos abraçados sobre um quadro fantástico e engendrado na Beatitude […], acrescentando ao espaço do jardim uma qualidade arbitrária e vagamente celeste. O tapete é o Paraíso […]" (LINS, 1973, p. 356-357). Os

corpos dos amantes atingem outro estado de significação, gora, revestidos de transcendênica e consagrados ao rito, unem-se à espeiral para serem e existirem no movimento (des)contínuo do tempo; a narração terá atingido o cerne da espiral, a sua natureza circular e reversível, propiciando a construção de uma cosmogênese humana ao articular o fim da matéria e o início do ser na temporalidade mitológica, que corresponde à ideia reiterada da criação da vida e ao encontro com a imanênica do sagrado: o casal protagoniza uma fábula de queda e expulsão, a chegada ao Paraíso, contudo, aponta sinais de redenção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar nosso trabalho acerca das formas de construção da personagem de Osman Lins, guiou-nos uma questão que serviu de motivação para a realização de nossa pesquisa: como se configura a escrita do corpo da personagem feminina no romance *Avalovara*, de Osman Lins? Para responder a essa questão elegemos como objeto de análise as três personagens centrais do referido romance: Anneliese Roos, Cecília e ➰. Apesar de essas personagens estarem intimamente relacionadas entre si no que se refere aos processos de escrita de seus corpos, cada uma delas apresentava uma composição diferente. Por essa razão, tivemos que organizar nosso trabalho em três capítulos e em cada um deles analisamos o corpo segundo uma perspectiva distinta.

No primeiro capítulo, ao investigarmos os processos de composição do corpo de Anneliese Roos, tivemos a intenção de analisar como o espaço urbano das cidades é percebido e transfigurado pela memória no corpo da personagem, que se converte num receptáculo das experiências do escritor protagonista Abel em diferentes cidades da Europa. Verificamos também que, ao serem resgatados pela lembrança, a qual entra em contato com a imaginação criadora, os espaços, geralmente, têm seus sentidos potencializados, pois nesse movimento coadunam-se a realidade de experiências vividas com o imaginário que, transfigurados e ordenados pela palavra, adquirem sentidos diferentes e muito mais amplos. Como resultado disso, tem-se uma corporificação do espaço percebido na personagem Anneliese Roos, que combina em seu corpo os relatos e as subjetividades intrínsecas à percepção do protagonista e ao modo como essa percepção e trabalhada por Osman Lins.

Ao estudarmos o corpo andrógino da personagem Cecília, a segunda experiência afetiva de Abel, na segunda parte deste trabalho, tivemos o propósito de pensarmos o corpo como materialidade que evoca três possibilidades de investigação: na primeira, buscamos relacionar o corpo andrógino com questões de ordem cosmogônicas e míticas, o que seria um resultado de interesses pessoais do próprio Osman Lins, que declarou em várias entrevistas seu interesse pelo cosmo e pelas cosmogonias humanas, as quais encontram-se, muitas vezes, registradas nos mitos religiosos e mesmo na filosofia grega antiga, como é o caso do mito do andrógino referido por Platão. Em seguida, tratamos do corpo andrógino no sentido de verificar os limites discursivos dos sexos masculinos e femininos. Nesse momento, apontamos que o corpo andrógino desestabiliza as classificações discursivas atribuídas socialmente aos sexos, na medida em que reúne num só corpo dupla sexualidade; com isso, o corpo andrógino favorece categorias de identidade menos fixas e mais fluídas.

Após essas reflexões, abordamos o corpo andrógino em uma outra perspectiva, a de relacioná-lo com a memória coletiva do povo nordestino, tendo em vista que a referida personagem congrega em seu corpo um multiplicidade de seres e de figuras humanas, as quais ocupam espaço social minoritário, uma vez que esses seres pertencem, em sua grande maioria, às classes baixas, e o corpo de Cecília, conforme foi apontado, funciona como lugar de desarquivamento das narrativas silenciadas da região do Nordeste Brasileiro.

No último capítulo de nosso trabalho, estudamos a escrita do corpo de ➿, personagem sem nome e representada apenas por um símbolo geométrico. Inicialmente, tentamos observar a relação do corpo com o símbolo geométrico, no sentido de verificar como no corpo de ➿ reside a palavra que reveste e que dá significação ao trabalho do escritor; o símbolo seria, assim, um sinal, um elo que liga o escritor à palavra criadora. Posteriormente, procuramos mostrar que após trabalhar as palavras que estão integradas ao corpo da referida personagem, ela atinge o nível da expressão, isto é, da linguagem artística e literária. Sinalizamos ainda que o corpo dessa mulher torna-se manifestação da própria linguagem, pois é o resultado de um experimentalismo cuidadoso de Osman Lins, uma manifestação de suas inquietações em face do mundo e do ato de escrever. Finalmente, assinalamos que o corpo de ➿, já tornado objeto de expressão artística, constitui-se como ameaça aos regimes autoritários, precisamente ao regime militar da década de setenta, período de publicação do romance *Avalovara*. Sendo o corpo da mulher imagem da totalidade artística, ou seja, da realização literária de Abel, representa perigo ao sistema ditatorial brasileiro, pois ela desestabiliza reflexiva e criticamente as forças tirânicas da opressão.

Essas digressões sobre as formas de escrita do corpo no romance de Osman Lins nos permitiram perceber que a composição da personagem feminina, em *Avalovara,* foge das molduras tradicionais e essencialistas habitualmente encontradas nos textos da nossa Literatura Brasileira, porque as protagonistas dessa obra, Anneliese Roos, Cecília e ➿, conforme apontamos em nosso estudo, são construídas segundo uma abordagem diferente: uma delas é composta, literalmente, por cidades, por espaços evocados pela memória de ambientes percebidos; a outra, a segunda, tem em seu corpo figuras masculinas e femininas: ela é composta por outros inúmeros corpos, o que assinala o caráter coletivo e social das reflexões aí empreendidas; já a personagem identificada pelo símbolo geométrico, analisada no último capítulo deste trabalho, tem em seu corpo um conjunto de letras e palavras, fato que torna visível o conflito existente entre a atividade criativa e os regimes bárbaros e violentos, marcados por posições hierárquicas autoritárias.

Disso decorre que muito embora a composição desses corpos evoque sentidos diferentes, eles permanecem ligados por um processo de composição comum que deflagra a maneira particular com que Osman Lins se relaciona com os meios expressivos de construção literária. Essas formas de construção, no entanto, tecem-se como uma espécie de mapa sobre o qual paira um conjunto denso e amplo de reflexões que, além de tornar visíveis os diferentes processos criacionais da literatura desse autor, também delineia uma cartografia dinâmica dos problemas da sociedade brasileira da década de setenta e que, por extensão, contribui para maior compreensão de nosso tempo presente. Isso tudo, conforme apontamos, é trazido à tona por meio das três mulheres protagonistas, especialmente através da composição de seus corpos, ou seja, por meio do ato de cartografar esses corpos, outros discursos são evocados, tornando possível "perceber num único ato a relação de um número possível de pensamentos" (DELEUZE, 2002, p. 132).

O ato de cartografar esses corpos é um modo de traçar a geografia de um mapa textual permeado por agenciamentos múltiplos, os quais compõem a amplitude de um discurso outro que ressignifica seu próprio relato, visto que "o corpo pode ser qualquer outra coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade" (DELEUZE, 2002, p. 132). É possível dizer, também, que o texto de Lins possui um caráter cartográfico, o que pode ser percebido desde o ponto de vista estrutural, pois a arquitetura do romance é baseada nas coordenadas dadas pela espiral, pelo quadrado e pelo palíndromo que, juntos, funcionam como um mapa a partir do qual o romance se desenvolve e por meio do qual o leitor se relaciona com o texto, construindo, assim, uma geografia literária permeada por afetos que testemunham o compromisso do escritor com a atualidade histórica do Brasil, traçando, com isso, novos territórios e possibilidades tanto para a literatura quanto para o contexto político e social brasileiro. Segundo Guattari e Rolnik, o texto com

> (...) seu caráter cartográfico faz com que extrapole sua condição de datado: como qualquer outra cartografia, seja qual for seu tempo e seu lugar, trata-se aqui da invenção de estratégias para a constituição de novos territórios, outros espaços de vida e de afeto, uma busca de saídas para fora dos territórios sem saídas. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 19).

No exercício de tentar compreender *Avalovara* como um texto de caráter cartográfico, entendemos que é necessário reconhecer as latitudes e longitudes que o formam, isto é, as linhas discursivas traçadas no romance, as quais, ao construírem o tecido da trama, colaboram para a manifestação de enunciados que se conectam à memória do grupo, porque ultrapassam os limites do próprio texto ao criar uma linguagem que se baseia

nas relações de velocidade e lentidão, de repouso e de movimento, entre partículas que o compõem (DELEUZE, 2002, p.132.). As latitudes e longitudes são definidas por Deleuze da seguinte forma:

> Entendemos por latitude o conjunto dos afetos que preenchem um corpo a cada momento, isto é, os estados intensivos de uma força anônima (força de existir, poder de ser afetado. Estabelecemos assim a cartografia de um corpo. O conjunto das longitudes e das latitudes constitui a natureza o plano de imanência ou de consciência, sempre variável, e que não cessa de ser remanejado, composto, recomposto, pelos indivíduos e pelas coletividades (DELEUZE, 2002, p. 132-133).

Os corpos das três mulheres analisadas são preenchidos por afetos intensivos a partir de suas relações com Abel e mediante o trabalho que Osman Lins realiza com a escrita. Eles têm seus sentidos ampliados não somente em razão da força afetiva que une o escritor à palavra, mas também porque a partir deles o escritor estabelece seu compromisso afetivo com o campo social, histórico e político brasileiro ao agenciar por meio da materialidade dos corpos dessas mulheres uma séries de discursos que atestam o sentido coletivo de sua escrita, visto que a memória do grupo é colocada em cena e trabalhada em seus diferentes níveis, seja no sentido de testificar a relação do corpo com o espaço percebido, com os grupos marginalizados socialmente, seja no testemundo da memória da dor e do sofrimento causados pelo regime militar da década de setenta.

A cartografia de tais corpos cria um mapa bastante distinto de significação, porque o traçado esboçado pelo escritor não é a geografia de uma paisagem estática, mas uma topografia móvel cujos enunciados se conectam e constroem um espaço aparentemente "irreal" e "ilusório", mas que possui potência enunciativa justamente porque ultrapassa a concepção linear do texto e de seus agentes. A partir daí, a escrita literária, comparável ao desenho do cartógrafo, feito com a consciência da prancheta e do transferidor, já terá alcançado outros níveis de significados, conforme se lê no romance:

> [...] 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 manequim 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 informe (LINS, 1973, p. 15).

Sabemos que para Oman Lins o texto é como uma cidade que se constrói, uma viagem no mundo convulsionado e informe da palavra, que ultrapassa seus próprios limites. Compreender a escrita do autor como uma viagem no informe, no sentido sugerido pelo

narrador, é tentar cartografar seus movimentos, seus percursos, seu universo contruído, suas regiões desconhecidas e ainda por vir, é lidar com suas formas "inesperadas" de escrita "O capricho dos que lidam, para qualquer fim, com a escrita, elege sólidos de forma inesperda – simbólicos ou mágicos – sobre os quais exerce o seu ofício" (LINS, 1973, p. 325). Assim, o texto e o corpo com seu caráter cartográfico nos permitem compreender seus enunciados não como o reflexo ou espelho do mundo, mas como elementos que transfiguram a realidade, como instrumentos que fazem conexão com o mundo, que traçam planos de imanência, que delimita seus contornos e dentro deles agencia enunciados, conectam as micropolíticas, as lutas e as determinações históricas e culturais; enfim, tratamos de compreender o texto e os corpos dessas mulheres como elementos que se fundem com o seu fora, com campo social e político do contexto em que emergem.

Foi esse o movimento que procuramos empreender ao tomar como objeto de nosso estudo o romance *Avalovara* de Osman Lins, pois a partir da análise dos corpos das mulheres protagonistas desse romance, buscamos perceber as experimentações que o autor realiza com a linguagem e a palavra, bem como a conexão desses corpos com uma multiplicidade de problemas humanos, tais como os sociais, os políticos, os que estão relacionados à memória, à sexualidade, ao espaço, à palavra e à literatura. Tudo isso, podemos dizer, está inscrito nos corpos das três mulheres estudadas neste trabalho, os quais, juntos, representam, ainda que de maneira diferente, as inquetações de Osman Lins em face da palavra e do mundo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
_____. **Origens do totalitarismo**. 1979. Acesso online. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh_arendt_origens_totalitarismo.pdf. Acesso em 22 jan. 2019.

AUERBACH, Eric. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Nota de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34. 2003.

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins**: crítica e criação. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARTHES. Roland. Escritores e escreventes. In:_____. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 31-41.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática: 1985. (Série Princípios,).

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: fapemig, 2013.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BONFIM, Maria Aracy. Conteúdo e continente – o corpo de ➿: poética e criação em *Avalovara*. In: HAZIN, Elizabeth (Org.) **Linscritura**: limiares da escrita osmanniana. Rio de Janeiro: Vieira & Lent; CNPq, 2014. p. 61-69.

BORGES, Jorge Luís. O jardim das veredas que se bifurcam. In: _____. **Ficções**. São Paulo: Globo, 1999. P. 44-51.

BENOIST, Jocelyn. Corpo objeto/corpo sujeito. In: MARZANO, Michela (org.). **Dicionário do corpo**. Tradução de Lucia Pereira de Souza [et. al.] 1. ed. São Paulo Elições Loyola, Centro Universitário São Camilo, 2012. p. 281-285.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tiedemann; Willi Bolle [org]; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. 1994.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BAPTISTA, Cauê Augusto Maia**. Representação e resistência:** a ditadura militar brasileira em Avalovara (1973), de Osman Lins. 2013. 70 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/15122. Acesso em 21 jul. 2018.

BAKHTIN, Mikhail Mikhilovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2002.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. paulo, 2003.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção** [et. al]. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Degradação do Espaço: estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'assommoir. São Paulo: **Revista de Letras da UNESP**. v. 46. n.1. 2006. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/41/35>. Acesso em 12 de set. 2018.

_____. O escritor e o público. In:_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COMPAGNON, Antoine**. Literatura para quê?**. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

DALCASTAGNÈ, Regina. **A Garganta das Coisas**: movimentos de Avalovara, de Osman Lins. Brasília: editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.

_____. **Espinoza**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2 v.1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Ana Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Kafka***:* por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. Como criar para si um corpo sem órgão? In: _____. **Mil Platôs***:* capitalismo e esquizofrenia V. *3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 11-35.

ELIADE, Mircea. **Mefistofeles y el androgino**. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

FERREIRA, Ermelinda. **Cabeças compostas**: as personagem feminina na narrativa de Osman Lins. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

FERREIRA, Cacio José. Encontrare. In: HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy [ogs]. **Palindromia**. Brasília: Siglaviva, 2014. p. 98-105.

FALCÃO, Joaquim. Mundus Novus: por um direito autoral. São Paulo: **Revista Direito da FGV**. v. 1. n. 2. Junho/Dezembro 2005. Disponível em: <http://direitosp.fgv.br/publicacoes/revista/artigo/mundus-novus-por-novo-direito-autoral>. Acesso em 12 de set. de 2018.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si In: **o que é um autor**? Lisboa: Passagens 1992. P. 129-160.
_____. **História da sexualidade I**. Tradução de Maria Teresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graaal, 1979.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga. 24.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FILHO, Oziris Borges. Espaço, percepção e literatura. In: FILHO, Oziris Borges BARBOSA, Sidney [orgs]. **Poéticas do espaço literário**. São Carlos, SP: Claraluz, 2009.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: GUACIRA, Lopes Louro; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpo, gênero e sexualidade**. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2003. p. 28-41.

GOMES, Leny da Silva. Avalovara: um romance de formação. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). **O Nó dos Laços***:* ensaios sobre Osman Lins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013. p. 11-40.

GOMES, Inara Ribeiro. A poética cifrada de Osman Lins. In: Faria, Zênia de Faria; Ferreira, Hermelinda (orgs.). **Osman Lins 85 anos**: a harmonia de inponderáveis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009. p. 129-143.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUATTARI, Felix. Espaço e corporeidade. In: _____. **Caosmose:** um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 135-149.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suley. **Micropolítica - Cartografias do Desejo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Carlos Roberto. A morada do ser: uma reflexão acerca da essência da linguagem a partir do pensamento de Heidegger. In: **Aufklärung**. Revista de Filosofia da Universidade Federal da Paraíba João Pessoa, vol. 4, núm. 2, set. 2017, p. 23-30.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. Tese de Livre Docência defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

HAZIN, Elizabeth. Et. al. **Números e nomes:** o júbilo de escrever. Brasília: Siglaviva, 2017.

HAZIN, Elizabeth. **Como um segredo de um cofre:** reflexões acerca de uma personagem feminina em Osman Lins. Ângulo: abril/set., 2010. Disponível em: http://www.unifatea.edu.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/737/505. Acesso em 19. ago. 2018.

HAZIN, Elizabeth. Palindromia. In: HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy [ogs]. **Palindromia**. Brasília: Siglaviva, 2014. p. 105-115.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

IGEL, Regina. **Osman Lins**: uma biografia literária. São Paulo: T. A Queiroz, 1988.

LAÉ, Jean François. Corpo escrito. In: MARZANO, Michela (org.). **Dicionário do corpo**. Tradução de Lucia Pereira de Souza [et. al.] 1. ed. São Paulo Elições Loyola, Centro Universitário São Camilo, 2012. p. 266-271.

LIMA, Luiz Costa. Representação social e mimesis. In: _____. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LINS, Ronaldo Lima. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LINS, Osman. **Nove, Novena, Narrativas.** São Paulo: Edições Melhoramentos, 1966.

_____. **Avalovara.** São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973.

_____. **A Rainha dos Cárceres da Grécia.** São Paulo: Edições Melhoramentos, 1976.

_____. **Evangelho na Taba:** novos problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

_____. **Do ideal e da glória:** problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

_____. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

_____. **Guerra sem testemunhas**: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Martins Editora S.A., 1969.

MENDONÇA, Márcia Rejany. Espaços, viagens e memórias na escrita de Osman Lins. In: FILHO, Oziris Borges [et. al] [org.]. **O espaço literário em Osman Lins**. São Paulo: Todas as Musas, 2017. p. 63-93.

_____. Cidade e memória nas poéticas de Mario Quintana e Osman Lins. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Orgs.). **Percursos da narrativa brasileira contemporânea:** coletânea de ensaios. João Pessoa: Realize Editora, 2009. p. 141-155.

_____. **Representações do espaço em narrativas ficcionais de Osman Lins**. Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal de Goiás, 2008.

MOURA, Ivana. **Osman Lins:** o matemático da prosa. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2017. (Série, cadernos da Diversidade).

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô**: uma jornada arquétipica. São Paulo: Cultrix, 2007.

NITRINI, Sandra. **O intertexto Canônico em Avalovara.** Estudo Avançados. v.24 n.69 São Paulo, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200009. Acesso em: 19 set. 2018.

_____. **Poéticas em confronto:** Nove novena e o novo romance. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL Fundação Nacional Pró-memória, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano, Demasiado Humano:** um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PAULA, Caco; BINDO, Marcia. **Yoga.** São Paulo: Abril, 2002.

PLATÃO. **O Banquete**. Minas Gerais: Virtual Books online M&M editores LTDA, 2003. Disponível em: http://revistaliteraria.com.br/PlataoOBanquete.pdf. Acesso em: 19 set. 2018.

PAGANINE, Joseana. A poética osmaniana: entre a alegoria e o símbolo. In: HAZIN, Elizabeth (Org.) **Linscritura**: limiares da escrita osmanniana. Rio de Janeiro: Vieira & Lent; CNPq, 2014. p. 239-255.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In:_____. **Poemas e Ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 2.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 101-112.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista Estudos Históricos do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do CPDOC/FGV**. Rio de Janeiro: Repositório FGV de periódicos e revistas. V. 2, n, 3, 1989. p. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/306>. Acesso em: 27 ago. 2018.

REZENDE, Luciana Barreto Machado. **Por uma poética da queda**: Avalovara em diálogo com A Divina Comédia. Tese de doutorado em Literatura defendida no Programa

de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, 2017.

SAUVAGNARGUES, Anne. Corpo sem órgão. In: MARZANO, Michela (org.). **Dicionário do corpo**. Tradução de Lucia Pereira de Souza [et. al.] 1. ed. São Paulo Elições Loyola, Centro Universitário São Camilo, 2012. p. 291-293.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

TODOROV, Tzvetan. Linguagem e literatura. In:_____. **As estruturas da narrativa**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 53-65.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2002.

ZOLLA, Elémiere. **Mitos, deuses, mistérios, androginia***:* a fusão dos sexos. Madrid: Edições del Prado, 1997.