

AVALOVARA DE OSMAN LINS: A TECITURA QUADRIDIMENSIONAL DE UM MUNDO

Fábio de Lima AMANCIO*

- **RESUMO:** Este artigo tem como objetivo interpretar como se estrutura a espacialidade do mundo em *Avalovara* (1973), do escritor pernambucano Osman Lins. Para tanto, partimos dos conceitos de “mundo” e de “mundanidade” do pensador alemão Martin Heidegger, os quais são aprofundados pela discussão sobre as ideias de “heterotopia” e “similitude” de Foucault, de “mapa” de Deleuze e Guattari e da própria teoria literária de Lins. Sendo assim, interpretamos que a tecitura do mundo ficcional depende da articulação de quadros ou dimensões hermenêuticas: 1) facticidade percorrida pelo escritor; 2) interpretação desta facticidade por parte do escritor; 3) estrutura do texto narrativo, que exige conhecimento sobre a arte narrativa; e 4) interpretação destas três dimensões por parte do leitor.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Heidegger. Literatura. Mapa. Mundanidade.

A tecitura de um mundo em *Avalovara*

Buscar aproximar Literatura (Poesia) e Filosofia no estudo de obras literárias é uma tarefa extremamente motivadora e, sobretudo, apaixonante. Isto não quer dizer que seja uma tarefa sem desafios. Como todo estudo interdisciplinar, tal aproximação cria campos de conflitos, atrações e repulsões, aberturas e fechamentos, que o explorador deve considerar em sua viagem. O principal desafio surge quando o crítico percebe a necessidade de reavaliar seus rumos teóricos e suas escolhas conceituais. Isto ocorre quando não é mais possível contornar o árduo questionamento dos próprios pressupostos. Semelhante ao navegante que percebe a ameaça incontornável do recife, o pesquisador se vê diante da insegurança e da ansiedade, das quais resulta destroços e perdas. Contudo, é justamente no mergulho incerto, no aprofundamento arriscado, que o perquiridor chega a um continente, amplo de possibilidades e recomeço.

* UEPB – Universidade Estadual da Paraíba – Departamento de Letras e Artes – Programa de Pós-graduação em literatura e interculturalidade – Campina Grande – PB – Brasil. 58429-500 – fabioapmcb@yahoo.com.br.

Não havendo como contornar o perigo, resta-nos mergulhar “no espaço ainda obscuro da sala” em *Avalovara*¹ (1973), do autor pernambucano Osman Lins, na qual revela-se a “frente – clara, estreita e sombria” de ☉. Nesta obscuridade, iniciamos nossa jornada. Dentre muitos desafios, esta travessia incerta é a aventura inevitável que se coloca quando se propõe analisar a espacialidade em uma narrativa. Mas, algo resplandece logo de início: empregar os métodos e as considerações epistemologias comuns à Física, à Geometria, à Geografia ou à Cartografia não estrutura as questões significativas para tal jornada.

Buscando diferentes modos de estruturar tais questões, propomos analisar a espacialidade romanesca em *Avalovara* a partir dos conceitos de “mundo” e de “mundanidade” do filósofo alemão Martin Heidegger. Embarcados nesta nau teórica, almejamos chegar a horizontes interpretativos mais amplos acerca das fronteiras entre espaços e tempos na narração ficcional das experiências.

Pressupondo que os conceitos de “espaço” estão submetidos à história, o que une inextricavelmente “nossas concepções de espaço” e as “concepções que temos de nós mesmos” (WERTHEIM, 2001, p. 27), e que os conceitos de tempo estão sob a mesma articulação, perguntando-nos: como analisar a espacialidade e a temporalidade das experiências narradas? Como interpretar a espacialidade de um corpo feito de cidades, de pessoas ou de palavras (como são os corpos das mulheres em *Avalovara*)? Sendo o texto escrito à abertura de um dado modo de espacialidade e de temporalidade, a qual escala de medida está subordinada interpretação hermenêutica desta experiência humana?

Encontramos em Heidegger (2008, p. 174-179) uma possível resposta para a última pergunta: a medida do habitar humano, e do próprio “homem”, é a poesia – medida estranha ao conhecimento científico, pois “não se deixa apropriar em qualquer época”. Neste sentido, cientes da medida estranha da poesia, tentamos, a partir do conceito de “heterotopia” (*hetero*=diverso, diferente; *topos*=lugar; *logos*=linguagem), de Ligia Saramago (2008, p. 21), indicar que o mundo em *Avalovara* não se resume simplesmente à representação de um ‘espaço exterior’, isolado de um “sujeito”, antes “[...] significa a estrutura de um momento constitutivo de ser-no-mundo, que pode transfigurar-se em muitas estruturas de ‘mundo particulares’, determinando o ‘ser-no-mundo’.” (HEIDEGGER, 2005, p. 104-105).

Para Heidegger (2013, p. 48), “mundo” é “o círculo em constata transformação da decisão e do trabalho, do ato e da responsabilidade, mas também da arbitrariedade e do ruído, da decadência e da confusão”. O paradigma do “mundo circundante”

¹ Sobre o título “simétrico” do livro, afirma: “há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos, de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é *Avalokiteçvara*” (LINS, 1979, p.165). Para Hazin (2014, p. 334-335), o corpo de ☉ tem conexão como mantra *Om de Avalokiteçvara*, que indica o sopro criador do mundo. “*Avalovara* é um romance-mundo” (DOLZANE; FERRAZ, 2014, p. 262).

é o mundo do “fazer”, do ir e vir, dos usos, dos utensílios, das preocupações. Nesta *práxis*, o ser-no-mundo de dispersa, se estilhaça em diferentes modos de ser, encontrando não só entes para escrever, para coser, para caminhar, para transportar, mas também para dialogar significações.

Ainda que a narração de uma experiência ou se um determinado utensílio seja inesgotável em suas significações, ela extrai algo do cotidiano, do fazer diário, do ir e do vir, os quais abrem o “para-que...”, o “para quem...” e o “de-que...”, de modo que

[...] antes de tornar-se objeto de uma proposição categórica, a sua significação imediata é a instrumentalidade, o seu uso numa prática determinada. *Práxis* no sentido mais amplo da palavra, a conduta de trato comporta a compreensão prévia do instrumento como instrumento. (NUNES, 1986, p. 169).

Como indicado, o caráter pragmático da analítica heideggeriana destaca-se: a) pelo foco na conduta do trato na perspectiva cotidiana das tarefas, na qual descobrimos os utensílios e encontramos os entes; b) na ação no mundo circundante, na qual se localizam os utensílios; e c) na prioridade do instrumento sobre a coisa natural (NUNES, 2007, p. 66). Todavia, para além desta *praxis*, a compreensão do mundo depende do conjunto de relações de referência que constituem a “significatividade” (NUNES, 2007, p. 60), a qual não é resultado da consciência de um sujeito isolado, nem está objetivamente nas coisas, antes vincula-se ao habitar humano: toda interpretação do mundo romanesco tem como raiz uma prévia compreensão de mundo, chamada “mundanidade”, que é a “estrutura de um momento constitutivo do ser-no-mundo” (HEIDEGGER, 2005, p. 104).

Assim, se “a espacialidade só pode ser descoberta a partir do mundo”, o mundo só pode ser descoberto a partir da linguagem (HEIDEGGER, 2005, p. 162-163). Especializar (ambientar) é abrir aos entes locais habitáveis ou não-habitáveis, conforme uma conjuntura ampla, na qual a objetividade não tem primazia alguma. A significatividade da *praxis* ocorre na linguagem, cuja significatividade ocorre nos encontros com o Outro.

Não encontramos em *Avalovara* um espaço simplesmente dado ou mensurável, antes, um mundo feito de palavras, alegorias, mitos e história. Assim, não é pertinente ler a ficção a partir de “suportes físicos” ou tentar “palpar a matéria descrita” (LINS, 1969, p. 203). Na ficção, percorremos uma circunvisão narrativamente estruturada por um ser-no-mundo (escritor), que simula “a conjunção de fragmentos dispersos” da existência, incompreensíveis em sua totalidade, posto que inesgotáveis (LINS, 1973, p. 27): o romance é um “longo, árduo, paciente esforço” (LINS, 1969, p. 36), “um pássaro feito de chispas, que crescerá rapidamente, com a velocidade da luz” (LINS, 1973, p. 291-292), cuja leitura abre somente um pequeno trecho de sua totalidade.

Não fugindo a esta regra, o trecho que se apresenta e a travessia por ele necessitam ser fundamentadas. Para tanto, tomamos a “hipótese de base” de Paul Ricoeur (1994, p. 85), para quem: “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.” Reinterpretando esta hipótese, propomos para a análise das espacialidade em *Avalovara* que o espaço torna-se mundo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge sua plena significação quando se torna uma possibilidade da mundanidade.

Articulando diversos modos de encontro, percursos e discursos, a decisão de escrever uma obra literária nasce do desejo de inquirir, interpretar e projetar o mundo (LINS, 1976, p. 96). Portanto, está no ato de escrever a oportunidade do escritor “projetar a sua unicidade, a sua originalidade” (LINS, 1969, p. 37) e no ato de ler a oportunidade do leitor projetar a sua unicidade, a sua originalidade.

Estruturalmente, a narrativa osmaniana segue a evolução de uma espiral sobre um quadrado (dividido em vinte e cinco partes), dentro do qual se distribuem as vinte e cinco letras do palíndromo latino “*SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS*”, cuja tradução é: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (LINS, 1973, p. 32). Como característica principal, um palíndromo permite a leitura da esquerda para direita ou da direita para a esquerda, posto que a sintaxe, a semântica e a morfologia não se alteram. Inseridas no quadrado, ele pode ser lido também de baixo para cima e de cima para baixo, o que indica um sentido cósmico: no “campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável” (LINS, 1973, p. 34).

A figura 01, presente no próprio romance, oferece a estrutura rigorosa do mundo osmaniano. Na figura 02, destacamos o surgimento das cento e vinte três micronarrativas que compõem os oito temas, correspondentes às oito letras diferentes formadoras do palíndromo (R- ☉ e Abel: encontros, percursos, revelações; S - A Espiral e o Quadrado; O - História de ☉, nascida e nascida; A- Roos e as cidades; T- Cecília entre os Leões; P- O Relógio de Julius Heckethorn; E- ☉ e Abel: ante o Paraíso; e N- ☉ e Abel: o Paraíso).

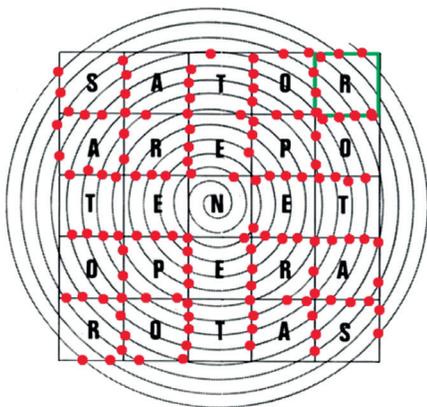


Figura 01

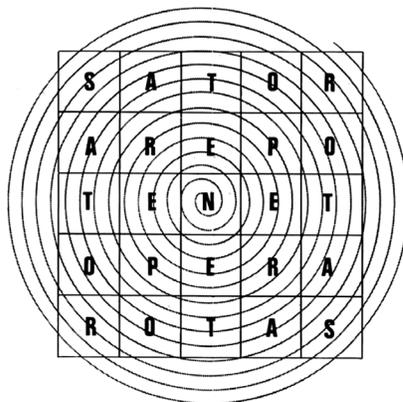


Figura 02

As três mulheres amadas por Abel são compostas por cidades (Anneliese Roos), por corpos (Cecília) e por palavras (☉), o que destaca sua significatividade no mundo romanesco, constituído narrativamente por três regiões habitadas por estas três mulheres. O Jovem escritor Abel, percorrendo as três regiões (Europa, Recife, São Paulo), estrutura um mapa à Deleuze em forma de jardim (ou tapete), cheio de marcos alegóricos, geométricos, espaciais, históricos, cotidianos, sociais e eróticos. Este mapa é dinâmico e reconfigurável, porque é resultado do encontro entre momentos constitutivos de diferentes seres-no-mundo: escritor e leitor.

A sala obscura do início e o jardim (ou tapete) do final unem o princípio e o fim da narrativa, unem as duas pontas da espiral (CARONE, 2004, p. 231), porque significam o lugar do último encontro entre Abel e ☉.

A partir disto, evitando a mera dissecação do espaço ficcional, propomos uma interpretação das relações hermenêuticas que estruturam a espacialidade narrativa como mundo. Aproximando e direcionando cada personagem, tarefa, encontro, percurso, coisa, lugar, ambiente, região e sentido, a interpretação do mundo romanesco atravessa forçosamente quatro dimensões:

- 1) Dimensão fática² na qual existiu o escritor;
- 2) Dimensão compreensiva/interpretativa da facticidade oferecida pelo escritor;
- 3) Dimensão das significações discursivas (dinâmicas) da palavra escrita;
- 4) Dimensão compreensiva/interpretativa da obra aberta pelo leitor (transfigurada e transfiguradora do mundo romanesco).

² A facticidade que nos referimos é o “aí” (cotidiano e prático) heideggeriano, no qual o escritor projeta-se, conforme um passado, cujo resultado cai limitado no presente.

O que propomos é uma análise hermenêutica da espacialidade romanesca, a qual de modo algum se resume a uma análise objetiva do espaço. Como bem indicaram Foucault (2009, p. 412-413) e Gadamer (1997, p. 651), nossa relação com o espaço, mesmo depois de todas as descobertas científicas, ainda é poética: ainda vemos o sol surgir com alegres raios matinais e nos deixar tristemente ao fim da tarde. Nunca houve, de fato, uma total dessacralização do espaço, o qual é um conjunto de relações, isto é, heterotopias: posicionamentos diversos que, ao mesmo tempo, “suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designados, refletidos ou pensadas” (FOUCAULT, 2009, p. 414). Nas “heterotopias”, os “posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos” (2009, p. 415).

Se as significações espaciais de uma obra dependem da tecitura dinâmica das interpretações hermenêuticas, “não podemos ver o mundo de hoje com os olhos dos séculos passados”; e mesmo que apliquemos uma visão naturalista num romance atual, o naturalismo aplicado diferirá do Naturalismo do século XIX, como bem frisou Lins (1979, p. 69-70). Obras e conceitos modificam-se ao longo do tempo: a *Iliada* ouvida pelos gregos de seu tempo é diferente da *Iliada* lida atualmente. A experiência altera-se pela distância no espaço-tempo, pelas “metamorfozes sociais” e pelo acréscimo da crítica ao longo do tempo (LINS, 1969, p. 223).

A partir dos conceitos de “heterotopia” (FOUCAULT, 1999, 2009) e de “similitude” (FOUCAULT, 1988), entendemos que o mundo romanesco é composto por “espacialidades” que, ao mesmo tempo, representam, contestam e invertem os espaços cotidianos, reconfigurando nossos sentidos. Os substantivos, na dinâmica da narrativa literária, não representam simplesmente uma coisa “real”, antes, são “similitudes” destas coisas, que são singularizadas narrativamente por pequenos acréscimos e diferenças.

O texto literário, inesgotável em suas significações, articula uma complexa rede de acontecimentos³, nunca dominada pelo leitor, sequer pelo escritor. Este é um “homem sempre em luta consigo próprio e com um mundo” (LINS, 1969, p. 276) – condição semelhante a do leitor: ainda que estejam ligados ao que os fere e os empolga, nenhuma significação, lido ou escrito, é a transposição direta dos “acontecimentos vividos” (LINS, 1979, p. 200).

³ Para Romano (2012, p. 49-66), o “acontecimento” é como uma pura manifestação, que sobrevém a uma pluralidade aberta de entes, independente do fazer humano, que reconfigura os possíveis do ser, que com ele se relaciona, e o mundo. O acontecimento é tomado de um modo único e incomparável por cada ser, daí seu caráter neutro e insubstituível. Um acontecimento, em seu caráter anárquico, surge justamente como um transtorno de um lado a outro o mundo. Ele só pode ser explicado, ao surgir, a partir do contexto que inaugura.

Para Lins (1979, p. 19), o “silêncio ativo” da escritura⁴ reelabora um novo aspecto da realidade. Reelaboração também indicada por Ricoeur (1990, p. 57), quando afirma que a “ficção” e a “poesia” abrem “novas possibilidades de ser-no-mundo, na realidade cotidiana”. Ocorrendo a reconfiguração das interpretações de mundo, podemos afirmar que não há escritura, leitura ou espacialidade neutra. Cada tecitura literária depende das linhas de força que: afastam ou aproximam; representam, invertem ou contestam; acrescentam novos sentidos aos ambientes; oferecem ou omitem descrições; direcionam percursos, encontros e discursos possíveis e presentes na própria estrutura do texto. Assim, como afirma Gomes (2013, p. 17), a Cidade sonhada por Abel, suas construções, ruas, monumentos, praças e igrejas são depósitos de memória, de acontecimentos e de finitude humana.

No romance, cada coisa advém mediante direcionamentos e aproximações, relacionados a determinada personagem ou labor, e o leitor torna-se coautor destas relações. Temos um indicativo disto, quando, em *Avalovara*, Abel, na cidade de Ubatuba, afirma que o “texto” presente na cena equilibrada no cais em T⁵ não teria o sentido que simula se os amantes (ele e ☺) estivessem ausentes: sem os observadores, a cena ficaria então “incompleta”, “perdida” (LINS, 1973, p. 201). Assim, toda ambientação, em uma narrativa literária, obedece a uma finalidade (LINS, 1979, p. 207); cada coisa tem um “para que...”: se estragada ou feita de material inadequado é para promover dinâmicas específicas; ou se ausente, onde sua presença seria óbvia, é para destacar um determinado complexo ou induzir uma busca.

O escritor ambienta uma interpretação de mundo ao relacionar utensílios, móveis e imóveis (exteriores e interiores), personagens com baixo ou alto grau de personalidade, acontecimentos, encontros, usos, percursos e discursos (insólitos ou próximos ao cotidiano). Entretanto, nenhum destes elementos ficcionalizados está acabado ou pleno, também não há um “mundo em si” paradigma exterior das leituras. O escritor rearticula e amplia seu mundo com a escritura obra, a qual reconfigura o mundo do leitor. Estes se encontram no texto escrito: a aventura durante a qual dialogam.

Mesmo que a obra seja uma visão pessoal e, por vezes, insólita do mundo (SANTOS, 2000, p. 222), há um “foco imantado” orientando o trabalho que possibilita a formação de um polissistema estruturado⁶. Para Lins (1969, p. 66-68),

⁴ O escrever dirige-se à “laboriosa conquista do real” ao “avançar um pouco na obscuridade das coisas” (LINS, 1969, p. 20).

⁵ O cais em T revela, simultaneamente, relações econômicas, modos de usos e encontros, a ligação da cidade com o mar, os movimentos de seus habitantes entre estas duas regiões, a esperança da pesca e da subsistência, as relações humanas, os ânimos, a dureza da construção, a vitória sobre a fúria e profundidade do mar, a coragem, a ventura e a desgraça, a vitória e a ruína.

⁶ O escritor transforma em símbolos os elementos de sua “vida”: familiares; conflitos; ruídos e cheiros do bairro, da cidade onde habita; seu país e suas estações; árvores; estrutura política; tempo;

o simples ato de nomear uma personagem implica “todo um processo de trato com a vida”, coragem e força para “enfrentar o mundo em que esses nomes ressoam com a sua verdade indiscutível”. Cada “palavra arrasta consigo todo o léxico existente ou virtual”, isto é, convocam outras palavras que, por sua vez, chamam outras palavras e outras, até o infinito. Dizer “serra” evoca: “a palavra estridor e todos os seus derivados, e as palavras serra, aço, dentes, brilho, azul, madeira, operário, mão, serragem” (LINS, 1973, p. 332-333). Neste sentido, cada palavra, cada sinal gráfico, cada silêncio ou vazio é significativo para a narratividade.

Em *Avalovara*, o mundo se estrutura pela relação entre as três regiões das três mulheres. Na região de Roos (Europa) predominam os percursos desconectados e as construções vazias. Há falta de intimidade entre os jovens devido ao uso instrumental da língua francesa. Esta região é marcada pela impossibilidade de relacionamentos, pela desconexão dos espaços (cidades), pela incapacidade comunicativa. Na região (Nordeste, Recife, Olinda) de Cecília predominam os encontros com as pessoas, marcados pelas profissões. Esta região é aquática, há o mar e muita chuva – tudo isto está presente no corpo povoado da jovem andrógina. É uma região familiar, por isso, organiza-se como similitude dos azulejos coloniais das igrejas de Olinda: espaços enquadrados, todavia, imóveis e em silêncio. Na região de ☺ (São Paulo) predominam a perturbação sonora⁷ (máquinas; transportes; obras; multidões) e os discursos. As palavras (re)velam o mundo, e a narrativa é sua máquina primordial deste processo. Nesta região, Abel começa a entender a máquina narrativa através do corpo de ☺, começa a perceber os nós e fios que ligam as coisas e os seres no mundo. Sob o amor desta mulher feita de palavras, cercada de máquinas modernas e pela ditadura, surge a narrativa dos acotecimentos.

No tema E – “☺ e Abel: ante o Paraído”, a casa dos Barros Hayano, onde moram ☺ e o esposo, é ambientada por fotografias da família, janelas e portas bem decoradas, ornamentos e móveis antigos e valiosos, tapetes⁸, cortinas, pratarias, o que impoe uma atmosfera de “aceitação e contiuidade” de uma tradição. A presença de ☺, nesta casa, “desarticula os limites físicos da peça, torna os móveis ocos, estiola as rosas dos festões, oxida as pratas, desgasta as porcelanas, apaga o que resta das imagens nas molduras” (LINS, 1973, p. 337), ou seja, desonconfigura cada rede fechada de sentido, reconfigurando o ambiente em uma novo rizoma de sentido.

eventos (LINS, 1969, p. 64).

⁷ Lins (1979, p. 85) se refere aos barulhos urbanos, suas máquinas, seus inadequados horários, seus inescrupulosos desserviços, como perturbadores do silêncio e do descanso do cidadão.

⁸ O tapete, ainda sem vida, exhibe árvores com raízes fixas ou aéreas, um casal afastado, animais diversos, coelhos. Abel, sem alterar “a unidade do quadro, o espaço, terreno e aéreo, inventa “peixes ausentes” num lago invisível (LINS, 1973, p. 357).

Para Abel, o encontro⁹ com ∅ é uma conjugação de “tudo” o que, em suas existências, disseram, fizeram, erraram, acertaram e encontraram. Este encontro ocorre no centro de um “complexo arcabouço”, o corpo de ∅: ela é o centro de tudo, seus mamilos, frutos gêmeos, formam um fractal que “[...] encerra na sua polpa o mundo, e, no mundo, outra árvore com novos frutos gêmeos, fruíveis mas inseparáveis da árvore e nos quais o mundo mais uma vez -, e sempre - se repete.” (LINS, 1973, p. 349-350). ∅, símbolo da convergência, é a alegoria da narrativa, da língua e da palavra que atraem o jovem escritor. Abel observa o sexo da amada e nele vê o “acesso, a entrada, a via, o esconderijo, o N, o centro”, através do qual avança nas “noções de abertura, de ingresso e de conhecimento” (LINS, 1973, p. 399). Ele percebe que o mergulho em direção à Cidade, em direção ao N, significa “revelações” no discurso.

Abel, ao fim da narrativa, atingido pelos tiros de Olavo Hayana, incorpora em si o ser de ∅ e torna-se misterioso e duplo, parte “fêmea” parte “macho”. Abel afirma: “pousamos no tapete, eu por trás de mim e de costas para mim, o duplo ser, círculo fechado, boca e boca, bifronte, quatro pernas, quatro mãos diligentes e permutáveis” (LINS, 1973, p. 393). Esta descrição remete ao Andrógino platônico, portanto, ao corpo múltiplo de Cecília, o que indica a presença de Roos e Cecília no corpo narrativo de ∅.

Retornando a questão da espacialidade, temos uma simbologia fundamental para a interpretação do mundo em *Avalovara* no penúltimo tema: os mapas medievais em T (Trocóides), os quais surgem relacionados à multiplicidade andrógina. Segundo Abel:

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 um O: um T sobre a Terra. Seremos, nós, com os braços abertos, T ante T, rodeados pelo mundo, um mapa? (LINS, 1973, p. 314).

As rotas nesses mapas advêm de um modo de habitar humano. Ainda que inexatas, possibilitaram aos viajantes chegar ao lugar imaginado. Assim, suas escalas estranhas e simbólicas não oferecem menos certeza de chegada do que os mapas modernos. No mapa no mundo em *Avalovara* há uma ordem misteriosa que aproxima e direciona tudo para o centro: do mundo, do palíndromo, do quadrado, da espiral, da sala, do tapete, do jardim, de ∅, etc..

⁹ Este amor oferece a Abel revelações: “Afluentes e afluentes, muitos desde sempre e para todo o sempre insuspeitados, formam o nosso encontro.” (LINS, 1973, p. 377).

O corpo de ☉ é o mapa para a Cidade procurada, mas, esta Cidade está ainda vazia, silenciosa e “arrancada do mundo”, podendo ser um “território cercado de desmoraamentos” ou uma ilha cercada por um mar. Sem nome, a Cidade “[...] existe sobre os ossos de doze outras cidades varridas pelo tempo ou por outros flagelos [...] O nome ou metáfora de nome, como a Cidade, deve repousar sobre doze cidades soterradas.” (LINS, 1973, p. 404). Sabemos que todo aglomerado urbano significa a materialização, ou estruturação, de três elementos: percursos (a cidade nasce no encontro de caminhos); encontros (nasce dos percursos e destinos comuns de viajantes) e; discursos (nasce do confronto entre línguas e discursos).

A Cidade, procurada por Abel, não é uma cidade “real”, nem é Jerusalém que está no centro dos mapas em T. Em uma interpretação possível, a heterotopia desta Cidade poderia ser Babel (porta de Deus): primeiro por que há referência a esta cidade no tema sobre Cecília, quando Abel fala sobre a Torre de Babel e a “Confusão das Línguas” (LINS, 1973, p. 237); segundo, por que se relaciona com o nome do protagonista: Abel. Neste caso, a Torre simbolizaria a limitação da condição humana que reage contra a tirania divina. Flagrados e punidos com a diferenciação das línguas, os homens não conseguem mais se comunicar (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 888-889). A torre (“T + orre” – que ao contrário é “erro”) representa o desejo humano de vencer a finitude, cujo resultado inesperado é a maximização de sua finitude pelo início da historicidade da língua. Percebemos outra indicação de Babel na máquina/torre de vozes e encontros insólitos, o Martinelli. Este edifício surge no apogeu econômico da cidade de São Paulo, simbolizando a confiança de seu idealizador diante do mundo. Porém, devido à própria dinâmica econômica, entra em decadência anos depois de sua inauguração e passa a ser um ambiente marginalizado e degradado.

A dinâmica entre o desejo de superação e a punição por tal desejo, está presente também no mito do Andrógino. Segundo Platão (1991), estes seres, pretendendo suplantar os deuses, elaboram um plano para subir à morada divina, porém, descobertos, são punidos com a divisão de seus corpos. Viverão, a partir de então, encontros incompletos e uma eterna busca pelo outro.

Avalovara, estruturado para superar a finitude e exaltar a arte narrativa, acaba atingido – como Babel, o Martinelli e os Andróginos – pela própria dinâmica da linguagem, da escrita e da leitura: sua palavra se multiplica e seus corpos se dividem em mil chispas. Em Roos há corpos e discursos distanciados, em Cecília os corpos se encontram, em ☉ juntam-se corpos e discursos. Mas, em cada região, há forças opressoras que separam Abel e suas amantes, impelindo-o a novas buscas.

Abel, ferido e percebendo o fim, vê uma “Ave de grande porte [...] Novas manchas [...] muitas se impõem mesmo assim como um todo”, vê, “nesses objetos distantes [...] um ser único, ainda fragmentário, esquadra de outros mundos, [...] letras de um nome” (LINS, 1973, p. 398): é o “Avalovara” que vem cumprir sua função: estruturar narrativamente sua existência. Em um instante, a “travessia” se

finda, e as palavras invadem o corpo de Abel como se fossem a “lâmina veloz do relâmpago” (LINS, 1973, p. 403).

O corpo de ☽, definido como o “espelho do mundo foz das coisas arcano do nomeável”, “guarda em si o que nomeia o mundo, o surgir o evolver o acabar”. Em sua carne “jazem as palavras” – “(jazem? ou formam-se? ou abrigam-se?)”. Seu corpo “imita o aprazível copioso luxuriante mundo do jardim”¹⁰ (LINS, 1973, p. 407). O último encontro, ocorrendo sobre o tapete, representa, contesta e inverte cada lugar ambientado no romance. “Dentre as ramagens do tapete”, Abel fala “com três bocas” e três vozes, que se dirigem a Anneliese Roos, Cecília¹¹ e ☽, todas o ouvem, simultaneamente (LINS, 1973, p. 373). Neste tapete Abel completará sua busca.

Percorrido o mundo em *Avalovara*, a partir do conceito de “mundanidade” de Heidegger, podemos indicar que o tapete e o jardim constituem o mapa, dentre os muitos possíveis, deste mundo. Este é, então, resultado da inter-relação entre os percursos em Roos, os encontros em Cecília e as revelações discursivas em ☽. Estas três regiões funcionam como alegorias dos constituintes da estrutura narrativa. Por meio delas (re)vela-se a circunvisão que mantém em órbita, direcionados e aproximados, coisas e seres. Suas heterotopias, interligadas e cada vez mais complexas, formam um fractal, como janelas que dão para outras janelas e para outras janelas, até o infinito.

Baseados nisto, propomos um “mapa” do mundo de Abel, estruturado a partir da tecitura das quatro dimensões hermenêuticas¹² indicadas anteriormente, tecitura que dinamiza imponderavelmente a interpretação da ambientação romanesca. A configuração deste mapa remete aos mapas medievais em T, tendo como centro: a Cidade procurada; o local do último encontro (a sala); o tapete; o jardim; o paraíso; a árvore no centro, a cicatriz do tiro no corpo de ☽, seu sexo, o ponto no círculo, a letra N, etc.. São pontos que estão concomitantemente no centro do quadrado, da espiral e do palíndromo. O T do mapa é o T do Cais em Ubatuba. Este divide o mundo em três regiões, articuladas por meio de fios e nós.

¹⁰ Considerando que a “heterotopia” é uma contraposição com o real, que está simultaneamente representado, contestado e invertido, um “jardim” é uma heterotopia que organiza uma perfeição inexistente no “real”, “é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo”. O “tapete” é um jardim transportável (FOUCAULT, 2009, p. 418).

¹¹ A corporeidade andrógina de Cecília é reencontrada no centro da espiral e na letra N: “Transitamos entre nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, boca e boca, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera [...] eu sob e sobre, dois e um, sou e somos” (LINS, 1973, p. 394).

¹² Santos (2000, p. 225), analisando *A rainha dos cárceres da Grécia*, destaca a articulação entre três camadas narrativas da obra: real-real; real-imaginária; imaginária-imaginária. Tal articulação é mencionada por Lins em entrevista, publicada em 1979, em *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros.

O mapa derivado da interpretação dos percursos, encontros e revelações discursivas, estruturantes do mundo em *Avalovara*, dá origem a um “mapa” rizomático, que:

[...] é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

Como resultado, o mapa do mundo romanesco não desvenda uma “verdade” sobre a obra ou um mundo objetividade narrado, mas (re)vela o modo de ser-no-mundo daquele que o interpreta. Sendo assim, os espaços tornam-se “mundo” na medida em que são articulados de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma possibilidade da mundanidade, a qual é tecida a partir de quatro dimensões, imponderáveis em sua totalidade: 1) facticidade percorrida pelo escritor; 2) interpretação desta facticidade por parte do escritor; 3) estrutura do texto narrativo, que exige conhecimento sobre a arte narrativa; e 4) interpretação destas três dimensões por parte do leitor.

Em síntese, *Avalovara*, unindo as duas pontas da espiral, faz com que se toquem duas palavras: “espaço” (que abre a narrativa); e “jardim” (que a finaliza). O “espaço” seria a junção de fragmentos dispersos e “jardim” a estruturação destes fragmentos em um mundo. Assim, ao mapear tão só uma pequena margem das infinitas possíveis no romance, percebemos que o pássaro “Avalovara” (re) vela que vencer o perigo dos arrecifes [dos percursos] resulta em seguir rumo à insegurança da floresta densa [dos encontros], a qual impõe outros e outros perigos [discursos], até o infinito. Por se tratar de um vasto território, cada retorno [ou releitura] reconfigura de canto a canto o mundo do texto (DIAS, 2009, p. 353). Cada leitura é um novo “acontecimento” que dá vida nova ao casal de amantes, que continua a passear “entre os animais e plantas do Jardim” (LINS, 1973, p. 413).

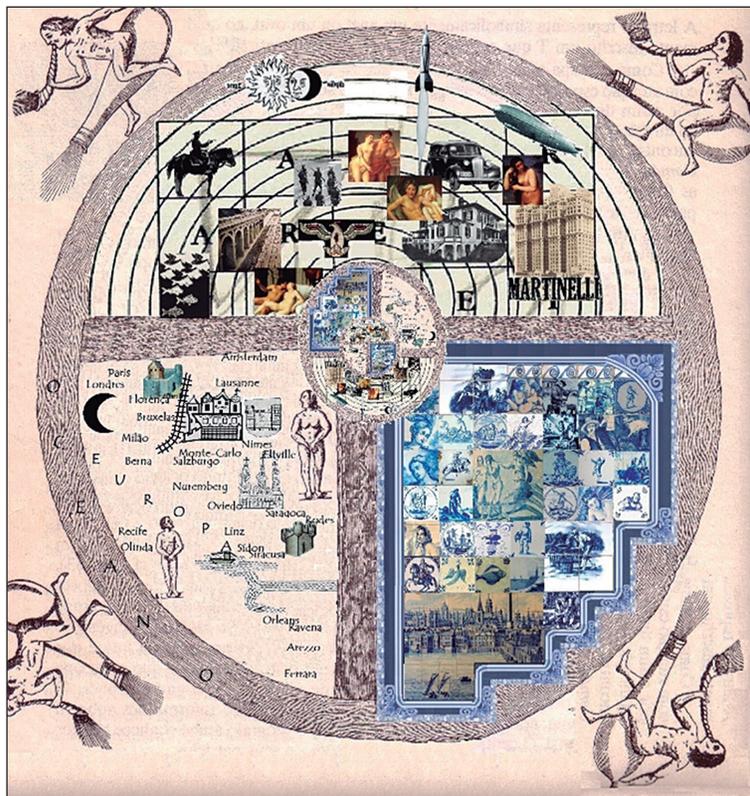
Esta singela travessia interpretativa, ante a profundidade inesgotável da obra literária e dos estudos interdisciplinares entre Literatura e Filosofia, discute o “mundo romanesco” a partir do pensamento de Heidegger e de outros pensadores, indicando a relevância da facticidade dos percursos, da alteridade dos encontros, da discursividade da linguagem¹³ para a compreensão de mundo narrado. Estes são os paradigmas incontornáveis da arte literária.

¹³ “*Lógos* significa sempre reunião das diferenças. Em *Avalovara*, ele é a costura invisível do texto, a unidade da diversidade em devir, o fluxo onde as coisas estão em travessia recíproca, no “entre” metafísico de ser e não ser” (DOLZANE; FERRAZ, 2014, p. 263).

Na região de Roos destacam-se as cidades europeias como partes separadas de um mundo em fragmentos – há construções medievais e Abel está distante de sua amada; nesta região, vazia de pessoas, a linguagem é tomada como instrumento. A região de Cecília é uma região estruturada espacialmente. Para tanto, os azulejos de Olinda servem como metáfora, nos quais surgem inúmeras pessoas, afazeres e coisas; a cidade de Olinda e Recife mantém uma relação direta com as águas; é uma região estruturada, habitada, porém em silêncio; Abel vive o amor com Cecília, a qual revela os conflitos humanos. O mundo de Abel se completa com \ominus , símbolo das narrativas (HAZIN, 2014, p. 331), as quais “simulam a conjunção de fragmentos dispersos” (LINS, 1973, p. 27). Esta mulher, silêncio que chama palavras, é síntese das outras mulheres. Com ela, advém a possibilidade de estruturar narrativamente a existência, como uma viagem “íntegra: partida, percurso e chegada”. Na região de \ominus , destacam-se o Martinelli, as invensões modernas, tranportes, a dinâmica urbana; as palavras ocupam corpos e coisas, de modo que são aquilo que Abel encontra e percorre; Abel vive este amor, apesar das violências opositoras. \ominus oferece ao jovem escritor os meios para estruturar suas experiências em um completo de sentidos, o qual resulta em uma compreensão de mundo. Esta região tem como estrutura profunda o quadrado, a espiral e o palíndromo, o que indica sua dependência da espacialidade, da temporalidade e da discursividade para se manter em órbita.

O mapa, como um todo, semelha a um fractal: no centro do grande mapa há uma reprodução em menor escala do mapa inicial, no centro do mapa menor há outra reprodução ainda menor do mesmo mapa, de modo que isso se repete até o infinito. Cada mapa, ao se repetir, efetua um giro em graus variados, indicando que cada mulher, cada região, ainda que independentes umas das outras, detém algo das outras: as significações que Abel narra de cada mulher são compostas pelas significações das outras, o que mantém sempre próximo cidades, corpos e palavras. Tal estrutura dinamiza o mapa em dada temporalidade.

Longe de querer atingir alguma verdade sobre uma obra tão complexa e profunda como é *Avalovara*, pretende-se antes indicar que qualquer interpretação de seu mundo ocorre mediante o encontro de muitas dimensões hermenêuticas, as quais oferecem aberturas cada vez mais complexas, posto que obrigam dialogismos, polifonas, intertextualidades, identidades, contestações, interculturalidades, etc. Dito isto, eis a interpretação (mapa) do mundo de Abel, articulado mediante as quatro dimensões citadas:



Fonte: Figura concebida pelo pesquisador, a partir da interpretação da obra e de suas regiões.

AMANCIO, F. L. Osman Lins' *Avalovara*: a world's quadridimensional structure. *Itinerários*, Araraquara, n. 44, p. 67-82, jan./jun. 2017.

■ **ABSTRACT:** *This paper aims to interpret how world spaces are designed in Avalovara (1973), a book by Osman Lins, a writer from Pernambuco (Brazil). In order to do so, we consider concepts such as "world" and "worldliness", by German philosopher Martin Heidegger, which are deeply developed by Foucault's discussion about "heterotopia" and "similitude". Deleuze's and Guatari's "map" concept will be also studied, and also Lins' literary theory itself. Thus, we interpret that the fictional world structure depends on articulating hermeneutic frames or dimensions: 1) factuality performed by the writer; 2) how the writer understands such factuality; 3) narrative text structure, which demands knowledge of narrative art; and 4) the interpretation of those three dimensions' by the reader.*

■ **KEYWORDS:** *Heidegger. Literature. Map. Worldliness.*

REFERÊNCIAS

- CARONE, M. *Avalovara*: precisão e fantasia. In: ALMEIDA, H. (Org.). **Osman Lins**: o sopro da argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. p. 225-231.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 26. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DIAS, M. H. M. A “missa do galo” na matriz e nas filiais. **Itinerários**, Araraquara, n. 29, p. 353-370, 2009.
- DOLZANE, H. F.; FERRAZ, A. M. *Avalovara*: Tempo, Ser e Linguagem em “O Relógio de Julius Heckethorn”. **Eutomia**, Recife, n. 13, p. 261-282, 2014.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção tópicos).
- _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Trad. Inês A. Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GADAMER, H-G. **Verdade e método**: Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GOMES, L. S. “*Avalovara*: um romance de formação”. In: HAZIN, E. (Org.). **O nó dos laços**: ensaios sobre Osman Lins. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2013. p. 11- 39.
- HAZIN, E. A ideia insistentemente repetida no velho manuscrito: o colecionamento em Osman Lins. **Eutomia**, Recife, n. 13, p. 326-345, 2014.
- HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. 5. ed. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia de Sá Cavalcante Sachuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universidade São Francisco, 2008.
- _____. **Ser e tempo**: parte I. 15. ed. Trad. Marcia Sá Cavalcante Shuback. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. **Explicações sobre a poesia de Hölderlin**. Trad. Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Ed. Universitária de Brasília, 2013.
- LINS, O. *Avalovara*: romance. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. **Evangelho na taba**: novos problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

- _____. **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- NUNES, B. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- PLATÃO. **Diálogos**. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5ª. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- RICOEUR, P. **Interpretação e ideologias**. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. **Tempo e narrativa** (tomo I). Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas/SP: Papyrus, 1994.
- ROMANO, C. **El acontecimiento y el mundo**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012.
- SANTOS, W. A. O jogo da rainha. **Itinerários** - Revista de Literatura, Araraquara, n. 15/16, p. 221-232, 2000.
- SARAMAGO, L. **A “topologia do ser”**: lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger. Rio de Janeiro: Ed. POUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2008.
- WERTHEIM, M. **Uma história do espaço de Dante à internet**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

