

A corporeidade heterotópica das personagens no conto “Domingo de Páscoa”, de Osman Lins

Fábio de Lima Amâncio
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Resumo:

Neste artigo, objetivamos analisar a novela *Domingo de Páscoa* (2013), do escritor pernambucano Osman Lins, interpretando a corporeidade heterotópica das personagens como “alegorias metanarrativas” que retomam as preocupações acerca da arte literária e de seus elementos. Para tanto, utilizamos Walter Benjamin, que em *A origem do drama barroco alemão* define a alegoria como um modo de fixação do tempo, uma vez que é na escrita alegórica/imagética que se fixam os signos do passado, e que pode ser lida a própria história. Benjamin sentiu profundamente a crise dos fundamentos e da experiência humana, a decadência e a ruína da tradição na qual se encontra embebido o pensamento ocidental, partilhando a vertigem niilista, na qual o homem não encontra salvação possível. Apesar disso, não se deixou paralisar pela *acedia* ou tédio do homem moderno, procurando sempre, e através de um impulso alegórico, salvar o que estava ao seu alcance, restaurar a linguagem e a história, num gesto melancólico e pautado pela esperança tênue da redenção messiânica. Acreditamos que o seu gesto tem muito a ver com o espírito do investimento literário osmaniano. Para desenvolver esta análise, utilizaremos ainda os conceitos de Heidegger, Sartre e Romano, e os conceitos de heterotopia e de similitude de Michel Foucault, optando por considerar as personagens não como corpos simplesmente dados, mas como corporeidades complexas que se articulam com os ambientes no mundo narrado.

Palavras-chave: Alegoria benjaminiana; Corporeidade; Osman Lins; *Domingo de Páscoa*.

Abstract:

In this article, we aimed to analyze Osman Lins’s novel *Easter Sunday* (2013), interpreting the heterotopic corporeality of the characters as “metanarratives allegories” which incorporated concerns about the literary art and its elements. Therefore, we use Walter Benjamin, who in *The origin of the German Baroque drama* defines allegory as a method of attachment of history, since it is written in imagery language that attaches the signs of the past. Benjamin deeply felt the crisis of human experience, the decay and ruin of the tradition in which it is embedded Western thought, sharing the nihilistic vertigo, for which man does not find any possible salvation. Nevertheless, Benjamin was not to be paralyzed by *acedia*, or by the boredom of modern man, always looking for a way to restore language and history, by a melancholy gesture, and guided by the faint hope of Messianic redemption. We believe that his gesture has much to do with the spirit of Lins’s literary investment. To develop this analysis, we also use some concepts of Heidegger, Sartre and Romano, and the concepts of heterotopia and similarity of Michel Foucault, choosing to consider the characters not as simply given bodies, but as more complex corporealities linked to the environments of the narrated world.

Keywords: Benjamin’s allegory; Corporeality; Osman Lins; *Easter Sunday*.

Introdução

Neste artigo, analisamos a novela *Domingo de Pascoa* (2013) do escritor pernambucano Osman Lins, que ficcionaliza a viagem do escritor e sua segunda esposa, Julieta de Godoy Ladeira, às praias do Espírito Santo, em destaque a praia de Guarapari, ocorrida em 1977. Esta novela, último texto concluído por Lins, foi escrita em 1978 no leito do hospital onde o escritor estava internado, em tratamento contra um câncer. Neste mesmo leito, veio a falecer em decorrência de complicações em seu quadro de saúde em 08 de julho de 1978.

Domingo de Páscoa foi publicada pela primeira vez na Revista *Status* nº 47, em abril de 1978, três meses antes da morte do escritor. Recebeu posteriormente, em 1982, uma versão em inglês. Em 1996, a Revista de Literatura Travessia, da Universidade Federal de Santa Catarina, apresentou esta novela em um de seus números¹ (LINS, 2013, p. 11-12). Também, e foi traduzida para o espanhol em 2009. A edição que analisamos é a organizada por Ana Luiza Andrade, em 2013, que apresenta a novela nos idiomas Português, Inglês e Espanhol. Acompanha esta edição a introdução original de 1982 de Julieta de Godoy Ladeira.

Temos como objetivo específico analisar as alegorias² metanarrativas presente no texto, partindo das ideias que permeiam o conceito de “Alegoria” de Walter Benjamin, e de seu alargamento, mediante outros pensadores. É mister, antes de tudo, destacar que não pretendemos chegar à ‘verdade’ ou à ‘intensão real’ do escritor no momento de escritura, antes, indicamos que as alegorias são retomadas das preocupações e das posturas teóricas que fazem parte dos textos osmanianos³, ou seja, preocupações acerca de seu ofício, papel e lugar do escritor, participação do leitor, destinos das obras e da arte literária.

Estes temas, delicados e urgentes, ocupam lugar de destaque nesta novela devido à “enunciação da morte”, ou como é narrado, à presença do “acompanhante”. Ana

1. Revista de Literatura Travessia, nº.33, dezembro de 1996, p.120-131.

2. “A alegoria revela-se uma figura estratégica para entender gêneros e estruturas profundas de obras” (KOTHE, 1986, p. 30).

3. Em “Fases da obra/mistérios”, presente em *Domingo de Páscoa* (2013, p. 15), Julieta de Godoy define a vida de Osman Lins como de total entrega ao ofício de escrever ficção, a tal ponto, que seus textos, testemunhando seu “amor pela vida, pela arte, pelas formas e pelas coisas do mundo”, “passaram a adquirir uma determinada realidade” em sua própria vida.

Luiza Andrade (LINS, 2013, p. 125), em “Incultas Imagens em Domingo de Páscoa: Osman Lins renascendo”, presente na edição base de nossa pesquisa, abre sua análise da obra osmaniana dizendo que se trata de “um subtexto alegórico sobre o apagamento e o despertar da memória”. Neste sentido, a estudiosa aponta algumas possíveis narrativas alegóricas implícitas⁴: de morte, sepultamento e ressurreição, ligada aos significados da Páscoa⁵ (passagem) cristã; à “ameaça da função simbólica da arte”, advinda do meio consumista; à “passagem do sagrado ao profano, a do esquecimento à lembrança, a da inconsciência à consciência”; a da “tensão entre gerações”; a da oposição entre natureza e mundo humano (LINS, 2013, p. 126).

Para analisar as alegorias, fortemente marcadas pela questão da saúde, da morte e da esperança – esta presentificada pela decisão de continuar escrevendo a todo custo –, servimo-nos dos seguintes pressupostos teóricos: conceito de “Alegoria” de Walter Benjamin; de “similitude” e de “heterotopia” de Michel Foucault; de “ambientação” do próprio Osman Lins; de outros presentes no pensamento de Heidegger, Sartre, Deleuze, Ricoeur. Estes últimos fundamentam a análise da questão alegórica para além da “melancolia” (Benjamin), da luta de classes (Kothe), da questão mítica ou religiosa (Hansen), caminho que leva a considerá-la sob a ótica da ontologia, isto é, da questão que o ser faz à respeito de seu próprio ser. Para Julieta de Godoy (LINS, 2013, p. 17), *Domingo de Páscoa* é um chamado à vida e a todas as questões que lançam o homem rumo a si mesmo.

Para fazer este caminho, precisamos: 1º analisar a corporeidade das personagens como alegorias metanarrativas que falam ‘outro’ sentido, menos explícito; 2º considerar a corporeidade heterotópica como aquela que representa, contesta e inverte a ideia de ‘corpo’⁶. Pontos que afastam da ideia de ‘corporeidade’ a concepção de corpo (substância) oposto à alma, e, também, evitam tomar as personagens como representações

4. Andrade opta em fundamentar sua análise da novela sob os pressupostos freudianos, da psicanálise, tomando o “corpus osmaniano enquanto subtexto inconsciente”.

5. A palavra “páscoa” significa “passagem”, e aponta, na significação cristã, judaica, latina, grega, rituais de passagem da morte à vida (ANDRADE, 2013, p. 126).

6. Quando nos referimos à coisa “corpo”, entendemos como aquilo que se coloca em oposição à “alma”, no universo cristão, ou “espírito” no universo cartesiano. Já corporeidade articula-se como constituinte inseparável do ser, enquanto ser-no-mundo. Kothe (1986, p. 41) entende necessário contornar, dentre outras, esta antinomia, para analisar adequadamente a alegoria.

diretas de pessoas reais. Neste sentido, as personagens conservam-se ‘entes ficcionais’, cuja função é compor os ambientes e estruturar o alegórico na narrativa.

Fundamentação teórica

Inicialmente, é preciso entender que a alegoria⁷ não ocorre somente na escultura ou na pintura, ocorre, sobretudo, na linguagem verbal, em textos literários – e é possível que nestes, gozem de maior dinâmica e liberdade. Naquelas e nesta, o alegórico quer sempre “dizer alguma outra coisa além dele próprio” (KOTHE, 1986, p. 07). Na arte literária, a alegoria ocorre em uma relação de significações que excede a mera junção criativa de palavras.

A alegoria, mesmo estando nas bases da fábula e da metáfora ideológica, não pode ser limitada a estas, isto é, não se limita à função de legitimar ou combater um discurso dominante ou uma moral hegemônica de classe, como entende Kothe (1986). Ainda que as alegorias sejam um campo de conflito social, do dizer diferente e do devir, que chamam ao debate, ao compor narrativas literárias – “alegorias desenvolvidas”, segundo Kothe (1986, p. 29) –, ela podem ser compreendidas como verdadeiras instâncias de diálogo hermenêutico, no qual entram em jogo as possibilidades de compreender e interpretar as questões fundamentais do ser e da existência.

Entendemos ‘conflito’ semelhante àquilo que, no entendimento de Rancière (2009), aproxima arte e política como componentes do estético⁸. Rancière afirma que a arte, assim como a política, é campo conflituoso de configuração e reconfiguração da “partilha do sensível”, nunca totalmente resolvidos. É justamente a contestação

7. “Alegoria (grega *allós* = outro; *agourein* = falar) significa, literalmente, ‘dizer o outro’” (HANSEN, 1986, p. 01; KOTHE, 1986, p. 07), o que não se limita a isto (1986, p 16). Partindo deste sentido inicial, é preciso deixar claro que, consideramos a ‘alegoria’ sob o viés amplo como processo de construção de sentidos não convencional. O que nos leva a evitar o olhar estritamente vinculado aos “modos de produção” (econômicos), à “contraposição entre idealismo e materialismo” e à luta de classes, limitadores dos sentidos da alegoria (KOTHE, 1986, p. 36-38). Concordamos, entretanto, com Kothe (1986, p. 63) quando defende que o texto literário não é imanente, e que é importante entender o contexto de produção.

8. Para Rancière (2009, p. 13), o termo “estética” designa “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”.

não apaziguada das “maneiras de fazer” (2009, p. 17) que reconfigura o ‘que’ pode ser visto, sentido, dito ou representado, ‘quem’ pode ver, sentir, dizer ou representar, e ‘onde’ e ‘quando’ algo pode ser visto, sentido, dito e representado:

‘Partilha’ significa duas coisas: participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas (2009, p. 7).

Neste ponto, lembramos as considerações de Agamben (2007 p. 56) sobre “O autor como gesto”. Para ele, o “ato criativo”, que dá vida à obra, é inesgotável e dependente dos encontros com o receptor: “O lugar — ou melhor, o ter lugar — do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso”. Se o jogo Agambeniano pode ser sintetizado pela relação autor-obra-leitor, concluímos, conforme os termos da fenomenologia heideggeriana⁹, que tal jogo ocorre, necessariamente, ‘no-mundo’, entendido como “contexto articulado de sentido” que fundamenta o compreender de si mesmo, do Outro e do próprio mundo (Romano, 2012). Assim, os sentidos do texto resultam da relação ‘autor-obra-leitor-no-mundo’, cuja ênfase migrante é histórica.

Kothe (1986, p. 18) defende este sentido ao afirmar que “a alegoria introduz uma inquietação inovadora”, o que leva a uma “leitura alegórica dela e a uma alegorização de todo o texto”. Oscilando entre a obscuridade, o desvio e a convencionalidade, ela é histórica (desabrocha em novos significados sempre) e política (o convencionalismo, buscado por ela, abre a possibilidade do “questionamento”) (KOTHE, 1986, p. 25). Não havendo uma ‘verdade’, o alegórico ‘existe’ seu significado no devir, portanto, é inapreensível e inexprimível em sua totalidade (ARAÚJO, 2013, p. 251). Isto leva à conclusão de que ler uma alegoria é ler sob um texto outro texto, sempre.

Walter benjamim desenvolve, em *A origem do drama barroco alemão* (1984), o conceito de “alegoria” em oposição ao conceito de “símbolo”. Este seria o que “permanece tenazmente igual a si mesmo” (1984, p. 205), aquilo que se oferece de maneira

9. Para Heidegger “a obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é, ‘*allo agoreuei*’. A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa: ela é alegoria” (1992, p. 13).

íntegra, conciso, compacto, estável, preso, eterno e definitivo num tempo mítico, cujo sentido está em seu interior oculto (1984, p. 187). Já a alegoria, desenvolvendo-se num tempo histórico, amplia-se pelo fluxo incerto dos acontecimentos e das interpretações, o que possibilita um “saber” dinâmico, reconfigurado a cada interpretação, como um verdadeiro devir. Entendido neste sentido, o “saber” que surge da alegoria é errante, ao mesmo tempo remete e aponta, junta e separa, é livre e dependente, o que impossibilita o encontro de uma origem, de uma verdade primeira e última.

Para Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o barroco* (1991, p. 190), “a alegoria descobre a natureza e a história segundo a ordem do tempo; faz da natureza uma história e transforma a história em natureza, num mundo que já não tem mais centro”. Neste sentido, as alegorias estruturam um mundo ficcional no qual as relações de causa e efeito esmaecem sob a estrutura em rede, dobras, “rizoma” (1995), cuja regra é o devir: possibilidades e aberturas. A alegoria, diferente do símbolo, estrutura-se mediante um conjunto de metáforas, cujo funcionamento exige sentidos concordantes entre si, que transbordam sua moldura.

Fundada num desvio para o inapreensível, o alegórico não significa algo simplesmente dado em sua totalidade, é, sobretudo, abertura. Semelhante entendimento tem Paul Man (1986, p. 207), quando afirma:

Enquanto o símbolo postula a possibilidade de uma identidade ou identificação, a alegoria indica acima de tudo um afastamento em relação à sua origem, e, ao renunciar à nostalgia e ao desejo de coincidência, fixa a sua linguagem no vazio desta diferença temporal [tradução do autor].

Para Benjamin (1984, p. 205-206), é imperativo considerar que toda alegoria depende das decisões do escritor, pois este “a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico”, produzindo “um esquema, e como esquema, um objeto do saber”. Para fazer isto, o escritor precisa separar a coisa do mundo cotidiano¹⁰, onde ela está inserida, descontextualizá-la de seu significado e silêncio. Depois, ele reúne e justapõe à coisa (separada) fragmentos diversos, produzindo novas significações. Decisões e escolhas que dependem da compreensão e interpretação do escritor, colocado

10. Já desde sempre “dotado de sentido” (SARTRE, 2013, p. 626).

ontologicamente como “ser” “livre” que decide inevitavelmente, como bem o define Sartre, em *O ser e o nada* (2013).

Para melhor entender o conceito Benjaminiano, relembremos a atualização que faz Bürger, em *Teoria da Vanguarda* (1993, p. 117-118), ao dividir seu caminho em quatro “elementos”: 1) “a alegoria arranca um elemento à totalidade do contexto social, isola-o, despoja-o da sua função”; 2) o alegórico cria sentido ao reunir os fragmentos; 3) “Benjamim interpreta a função do alegórico como expressão de melancolia”¹¹, pois, ao se tornar alegoria, a coisa perde vida e só oferece sentido na totalidade alegórica; 4) o alegórico é dependente da interpretação do leitor.

Contrapondo o artista “classicista” (que maneja o material vivo, respeitando a configuração e as significações da vida cotidiana) ao artista “vanguardista” (que toma o cotidiano apenas como material a receber novas significações), Bürger (1993, p. 119) defende que, no processo de produção, a alegoria da arte de vanguarda oferece um ‘ser’ que procura um sentido nos acontecimentos no mundo (valorizado). Esta procura articula-se com aspectos metanarrativos de produção e teorização, pois a obra é oferecida como “artefato” artístico, que pode revolucionar a forma como se interpreta a vida e a arte (1983, p. 122): “[...] os momentos concretos da obra de vanguarda possuem um elevado grau de independência e podem ser lidos ou interpretados tanto em conjunto como em separado, sem necessidade de contemplar o todo da obra”.

A partir disto, entendemos, com base em Ermelinda Ferreira (2005), Regina Dalcastegnè (2000), Modesto Carone (2004), João Alexandre Barbosa (1980), dentre outros, que Osman Lins participa das vanguardas da narrativa literária, como produtor de obras contestadoras e criativas, habitadas por personagens que buscam um sentido no mundo, e ao mesmo tempo, narram a construção desta busca e a estruturação deste mundo. Suas narrativas, como produto estético, exaltam sua ficcionalidade em contraponto à facticidade, que surge como fundo, não como limite.

Para Benjamim (1984), a alegoria ganha significação por estar entre a ordem e a desordem, que reconfigura as coisas, os seres e o mundo na narrativa. A reconfiguração

11. Bürger (1983, p. 120) discorda de Benjamim quanto à limitação do alegórica ao melancólico. Para ele, a articulação da alegoria na obra de vanguarda, inserida no tempo histórico, pode produzir-se a partir de variados motivadores e afectos.

abre-se para um processo interminável de interpretações que já não visa a “verdade” da obra, antes a articulação de um sentido possível para seu mundo. Mundo que já não está reduzido às categorias de tempo linear, espaço homogêneo ou corpo substância, porque a alegoria se estabelece justamente na crítica à racionalização cartesiana do espaço-tempo, do sujeito e do objeto¹².

Consideramos o ambiente no texto literário diverso da lógica espacial cartesiano, pois se articula mediante processos de criação que visam uma noção de lugar. Para melhor colocar este assunto, precisamos entender o que é “ambientação” para Osman Lins. Em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976, p. 77) é definida como o “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente”. Este conceito leva a concluir que o ambiente na “ambientação” não se limita à concepção de espaço cartesiano – homogêneo, vazio preenchível por objetos –, antes é:

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

Na sequência, o escritor afirma que, no processo de ambientação, importa sobretudo o narrador e a personagem, pois, a partir do olhar destes seres ficcionais desenvolvem-se “três processos básicos”: a “ambientação franca”; a “ambientação reflexa” e a “ambientação dissimulada” (1976, p. 80-82). Valorizando a dinâmica narrativa em detrimento da descrição estática dos ambientes, o olhar afetado da personagem ou do narrador oferece ao leitor ambientes não-geométricos: cada canto, cada coisa é oferecida já interpretada e significada no mundo. E neste oferecimento indireto, o ambiente se articula em novos sentidos pela leitura.

Observamos que na novela osmaniana, o narrador-personagem “Canoas” articula, na maior parte do tempo, o discurso narrativo, o que produz uma “ambientação dissimulada”, ou seja, a que ocorre quando a personagem, que narra, move-se pelo

12. Para Walter Benjamin, a perspectiva histórica da alegoria baseia-se no tempo não-linear, pois é percebido qualitativamente, e o espaço é considerado heterogêneo (1984, p. 118).

espaço, e seu movimento faz surgir os elementos que compõem o ambiente. Para este tipo de ambientação, são fundamentais os termos que indicam movimento, tais como verbos de ação, “coisas vivas” (animais ou personagens secundárias) (LINS, 1976, p. 83-84). Ao mesclar ambientações e processos, a narrativa – que para o escritor é dotada de um “caráter fluvial – e não lacustre –, “tece ordenadamente espaço, personagem e ação”, criando um “mundo móvel”¹³ ou animado por uma força interior (LINS, 1976, p. 85).

A partir destas ideias, o foco volta-se para a ‘corporeidade’ das personagens osmanianas sob a tese de que, a partir delas, podemos interpretar a significação das ‘alegorias metanarrativas’. Considerando acertado que cada personagem se relaciona intimamente com os acontecimentos ficcionais, e que diferentes análises produzem diferentes significações no mundo narrado, é preciso lembrar que as personagens ficcionais não possuem a capacidade ontológica de se questionar acerca de seu próprio ser, o que as mantêm aquém do ser e além da coisa – num ‘entre-lugar’, como Heidegger (1992) localiza a “obra de arte”. Assim, coisificadas e abertas à interpretação, as personagens, como alegorias metanarrativas, podem indicar um sentido implícito.

Bürger (1993, p. 117) considera a alegoria, na concepção benjaminiana, como uma rica “categoria articulada”, “própria para englobar quer o aspecto da produção, quer o do efeito estético das obras”. A partir disto, entendemos que a novela osmaniana é estruturada sob a dissolução da substancialidade cartesiana do corpo, o que se revela quando tomamos os corpos em *Domingo de Páscoa* como alegorias abertas, compostas historicamente por devires: alegorias que reúnem pedaços de facticidade, produzindo novas significações de mundo, reconfigurado ao longo da ação interpretativa do leitor. Tais dimensões apontam o fato de que a interpretação dos corpos ficcionais ocorre a partir de um “jogo” que depende da justaposição de fragmentos do mundo, do texto, do escritor e do leitor.

Para Hansen (1986, p. 13), a alegoria, construída a partir da junção num enunciado de diversas metáforas, deixa latente um sentido ausente, implícito. A alegoria seria

13. Para Candido (1972, p. 33), a interdependência entre coisas e personagens no ambiente indica, mesmo em obras naturalistas, como as de Zola, que “as circunstâncias ambientais não são dados absolutos, não constituem uma presença automática na composição”, antes compõem o enredo e integram a ação e os acontecimentos.

então “uma ornamentação”¹⁴ (HANSEN, 1986, p. 13) que, hermeneuticamente, pode indicar outros sentidos possíveis da palavra literária. Sentidos que não revelam uma verdade histórica ou divina, mas, sobretudo estruturam, a partir da interpretação de alguns elementos do contexto de produção, significações no texto literário e daquilo que faz funcionar¹⁵ a relação autor-texto-leitor, como entende Deleuze (1995, p. 11):

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu.

Hansen (1986, p. 75) afirma que a “alegoria é, assim, possibilidades de outras e novas expressões e interpretações aplicadas a objetos diversos para revelar um além”. Considerando ‘interpretação’ como ‘fazer funcionar’, não buscamos analisar as alegorias osmanianas, presentes em *Domingo de Páscoa*, como reveladoras de verdades divinas cristãs ou de verdades míticas pagãs. Noutra direção, optamos em interpretá-las a partir da ideia de que respondem, ou são respostas-tentadas, de um Ser que se questiona sobre: sua própria existência; a existência da obra; a arte literária, a ação do leitor sobre a obra; seu ser-no-mundo como autor e tudo que decorre dele.

Outro conceito que apoia a “ambientação” é o de “heterotopia” de Michel Foucault, e é importância para a concepção de que a corporeidade das personagens, em *Domingo de Páscoa*, não se limita às ideias correntes de corpo substância, como parte material oposta à parte imaterial, alma ou espírito. Se a ‘personagem’, para Osman Lins, é componente articulador da ambientação romanesca, ela pode ser interpretada como corporeidade heterotópica, pois é passiva historicamente de novos rearranjos de sentidos. E isto ocorre nesta novela que, pela referência à doença, à decrepitude do corpo, à morte, à esperança, à vida, ambienta-se pelos corpos doentes e, simultaneamente, esperançosos.

14. O que liga e aproxima as coisas, enriquecendo o mundo da obra, é o ornamento (LINS, 1979, p. 207). Este nunca “ornamenta” simplesmente um lugar ficcional, nunca surge autônomo ou isolado, antes tem sempre um motivo para estar “ali”, bem localizado (LINS, 1976, p. 72) e corretamente direcionado. Também não é cópia de nada, pois está num meio emancipado (LINS, 1976, p. 68).

15. Hansen (1986, p. 73-74) detalha a alegorização na narrativa “O recado do morro” de João Guimarães Rosa, na qual a viagem empreendida pelas personagens alegoriza “sete deuses” nas sete fazendas, e sete circunstâncias que as caracteriza.

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

Entendido este conceito, percebemos que cada personagem, sendo composta por fragmentos extraídos e rearticulados pelo escritor-no-mundo, ou seja, sendo uma alegoria metanarrativa, existe sob uma corporeidade heterotópica que representa, contradiz e inverte o corpo/substância. Não sendo simplesmente dados, os entes ficcionais mostram-se incompletos: nenhuma vida, articulada na obra, está totalmente expressa ou realizada, antes se dinamiza em processos interpretativos de escrita, leitura e, sobretudo, diálogo, história e sentidos.

Para melhor entender este conceito de Foucault, relembremos as “quatro similitudes” definidas por ele, em *As palavras e as coisas* (1999, p. 23), no capítulo “A prosa do mundo”¹⁶. Para o pensador, a similitude se estrutura por: 1) “conveniência”, que é o que estabelece um laço que une as coisas no mundo, numa cadeia de proximidade espacial, indicadora, em último estágio, de Deus (1999, p. 25); 2) “emulação”, que se trata daquilo que aproxima as coisas distantes, sem anular, contudo, essa mesma distância, como ocorre quando se aproxima o espírito humano aos astros celestes (1999, p. 28); 3) “analogia”, que, dependente das anteriores, significa assemelhar por irradiação algo, tomado em sua complexidade e dinâmica, a algo mais amplo e universal, como quando aproximamos o corpo humano com o mundo inanimado (veias semelhantes a rios, ossos semelhantes a pedras, etc.); 4) a simpatia ocorre na condição de que “nenhum caminho é de antemão determinado”, nenhuma distância suposta, nenhum encadeamento prescrito, pois “atua em estado livre nas profundezas do mundo” (1999, p. 32). Esta última existe formando um par com a ‘antipatia’, de modo que, ora assemelhando ora diferenciando, garante a “mobilidade” do mundo.

16. Foucault apresenta traços da *epistémê* do século XVI (1999, p. 41).

Para Foucault (1999, p. 33-34), é o espaço da simpatia/antipatia que não deixa de aproximar e distanciar as coisas, suportando, mantendo e duplicando “todo o volume do mundo, todas as vizinhanças da conveniência, todos os ecos da emulação, todos os encadeamentos da analogia”. Similitude seria o que, ao mesmo tempo, é “manifesto” e “oculto”, e que, por isso, é inteira uma “decisão”, pois “funda-se na sùmula de suas assimilações e na sua decifração” (FOUCAULT, 1999, p. 36).

E se podemos indicar alguma similitude entre a corporeidade das personagens e alegorias metanarrativas, é com base no fato de que toda semelhança repousa no círculo das similitudes, duplicado por outro círculo, devido a um “desnível que faz com que o signo da simpatia resida na analogia, o da analogia na emulação, o da emulação na conveniência, que, por sua vez, para ser reconhecida, requer a marca da simpatia” (FOUCAULT, 1999, p. 40). As alegorias fundam-se nas similitudes e delas fogem incessantemente¹⁷.

O que o filósofo indica, após sua análise da *epistèmê* do século XVI, é a importante inter-relação, simultaneamente distante e próxima, entre o macrocosmo e o microcosmo, estruturada pela interpretação de limites, de coisas criadas e de uma ordem imensa, centralizada em uma “criatura privilegiada” (o homem) que reproduz em suas limitadas dimensões o céu, os astros, as montanhas, os rios, as intempéries e todos os destinos. Assim, “o mundo é coberto de signos que é preciso decifrar, e estes signos, que revelam semelhanças e afinidades, não passam, ele próprios, de formas de similitude. Conhecer será, pois, interpretar”¹⁸ (FOUCAULT, 1999, p. 44), e interpretar será, livremente, decidir (Sartre, 2013), a partir de e para um mundo.

Alegorias narrativas em *Domingo de Páscoa*

17. Uma análise hermenêutica pode estruturar um sentido metanarrativo, porque, “buscar o sentido é trazer à o luz o que se assemelha”, e o que se assemelha nunca é estável, ou limitado (FOUCAULT, 1999, p. 41).

18. Nossas relações com o mundo ficcional (textos) e mundo factual (coisas) não guardam distâncias ou oposição, pois, estes são signos que arrolamos. Sendo assim, Foucault (1999, p. 55) considera aceitável que o século XVI interpretasse a “natureza” como “um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas”. Em nosso século, o qual se distancia da ideia de linguagem como representação em favor da significação, a linguagem, em seu modo privilegiado de escrita, vai crescer sem origem, sem termo e sem promessa, e é a literatura aquela que mais profundamente assume esta postura.

A narrativa *Domingo de Páscoa* (2013) se ambienta em uma praia chamada Guarapari, localizada no Estado do Espírito Santo, litoral visitado por Osman Lins e sua esposa, Julieta de Godoy, um ano antes de seu falecimento, em 1977. Trata-se de uma praia procurada por pessoas doentes que buscam em suas areias escuras, tidas como terapêuticas, alívio, tratamento ou cura para suas enfermidades. O que primeiro chama a atenção neste ambiente é justamente a presença de pessoas idosas, enfermas, corpos gastos e ávidos por saúde, onde seria comum ter corpos jovens e saudáveis.

Nesta praia, de areias soturnas, fazem-se presentes: Canoas (narrador em primeira pessoa), cuidador de Narcélia, mulher misteriosa e doente, com quarenta e seis anos (LINS, 2013, p. 23), que precisa de seu auxílio para se deslocar; um homem estrangeiro e solitário, chamado Velimir Leskóvar, com quem Canoas conversa algumas vezes; alguns jovens veranistas que chegam ao hotel onde estão instalados estes personagens, trazendo muito barulho e confusão; velhos doentes e decrepitos ao longo da praia, desejosos de alongar sua vida; uma menina negra que se prostitui; um segundo narrador indicado pelo texto em itálico, que rememora inexatamente fatos e se questiona de maneira angustiada sobre o futuro.

Entendemos que cada personagem indica uma alegoria metanarrativa, que retoma alguns conceitos de Osman Lins sobre a arte literária. E são estas similitudes que buscamos compreender a partir de agora. Andrade, em estudo sobre a novela osmaniana, presente na edição base de nossa pesquisa, afirma que este texto pode ser interpretado a partir de sentidos alegóricos, que apontam para o “apagamento” e o “despertar da memória”, para a vida e morte, para o conflito entre gerações, entre arte e consumismo, entre natureza e ambiente humanizado ou entre o sagrado e o profano (LINS, 2013, p. 125). Estas alegorias indicam uma constatação fundamental, que parece estruturar a novela: tudo que é humano é histórico e está constantemente ameaçado pelo esquecimento¹⁹.

Iniciando a novela, lemos um diálogo entre Velimir e Canoas sobre a ilha de Delos²⁰, onde, a proibição de nascimentos e sepultamentos visava criar uma ilusão de

19. Andrade (2013, p. 127) cita Baudelaire, para opor a leitura imortalizadora da arte grega e a leitura moderna da arte, vida entre a imortalidade e a efemeridade.

20. A ilha de Delos situa-se aproximadamente no centro do grupo de ilhas do Mar Egeu conhecido como Cíclades, tendo servido como santuário e berço de Apolo na Antiguidade Clássica.

“imortalidade”, reforçada pela presença de estátuas gregas. Este tema introduz uma alegoria sobre o desejo do homem de proteger suas obras do eco do esquecimento anunciado pelo porvir, isto é, proteger as obras e o seu ser da deterioração no tempo.

O narrador, contudo, não usa esta alegoria para reforçar a luta contra o esquecimento, embebido pelo anseio ou fé de imortalidade – tão glorifica pelas mídias –, antes, usa-a para compreender sua inevitabilidade e o fato de que, foi a partir dele, do esquecimento, que sua obra, como existência, foi construída. Parece possível afirmar que é sobre escombros de mundos vividos que erguemos nossa habitação, a qual, sacodida por ventos lestes e oestes, const-ruirá mundos. Compreender isto é, antes de tudo, aceitar a fatalidade do esquecimento e, o que é principal, aceitar a fatalidade do esquecimento (perda) de si: aceitar a própria morte.

Reforçando a fatalidade do mundo, lemos referências ao acidente com o *Hindenburg* (dirigível) que cai em chamas, diante de milhares de olhos e câmeras fotográficas na “*Times Square*” em 1937, e a catástrofe em Pompéia em 79 d. C. Mas, percebemos outros contrapontos entre existência e arte. A existência é retomada constantemente como aquela que guarda, em segredo, como Deus e a Natureza, a possibilidade da imortalidade, da saúde, da manutenção da vida. Como exemplo, citamos a crença no poder curativo e rejuvenescedor das escuras areias de Guarapari, dos cremes usados por Narcélia. A existência, mesmo pós-revolução industrial, nunca deixou de ser fonte de mistérios e de eternidade.

Em outro extremo, nunca distante da existência, temos a arte. Entre a arte (para a qual avançamos a olhar) e a existência (para a qual voltamos o olhar) há um mundo de possibilidades sem controle, sem limites; livres aberturas, devires que são os objetivos do escritor, mesmo que isto traga a perda da segurança e de si. Tais alegorias são possíveis de identificar na novela, quando Narcélia ordena que Canoas enfrente as ondas ruidosas.

Intimamente relacionada a Apolo, o deus do sol, a ilha é pequena, rochosa, desértica e banhada de luz do amanhecer ao anoitecer, pois nenhuma montanha ou vegetação produz sombras. Em meados do século VI a.C., os atenienses tomaram posse da ilha e ordenaram a remoção de todos os corpos enterrados, não permitindo, a partir de então, as mortes e os nascimentos na ilha, por considerar isso uma profanação a um lugar sagrado. Sendo assim as mulheres grávidas perto de dar a luz e os enfermos graves eram levados às ilhas próximas (TUCÍDEDES, 2001, p. 210).

Identificamos uma alegoria metanarrativa em Nartécia²¹, mulher de quarenta e seis anos, dois a mais que Canoas, acometida de problemas de saúde que afetam sua locomoção. Em “sua condição de paralítica em cadeira de rodas”, ela precisa de um cuidador, para ajudá-la em suas tarefas cotidianas e deslocamentos pelo balneário. Consideramos esta personagem como a alegoria da ‘arte literária’ ou da ‘obra literária’, que, constantemente, requer cuidados e vigilância. Para o que, ela escolhe cuidadores. Sendo sempre mais velha que o cuidador, pois de sua origem não se sabe, a arte literária é incapaz de seguir sozinha, e o escritor é o nomeado para tal tarefa²². Em seus serviços, o escritor precisa conduzir a obra, cobri-la com a areia escura da existência, arriscar-se com ela em profundidades, pois, ela não se contenta com margens calmas, deseja o perigo, a inconstância e o novo. Só assim pode sentir e fazer sentir o que há de mais significativo na vida humana (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 11). Em *Os gestos* (1994), este aprofundamento é o tema norteador.

Toda literatura, que (se) renova, nega a segurança e a estabilidade em nome de um projeto nunca finalizado. Este não visa restaurar um estado original, uma aura desfeita ou uma essência perdida, antes indica o lançar-se na perigosa tarefa de ir além. Detalhando o cotidiano e fazendo-se na medida em que faz seu próprio caminho, a arte literária segue rumo a si mesma. Estes movimentos, presentes nos romances de formação, são indicados em *Avalovara* (1973) e *Rainha dos cárceres da Grécia* (2005)²³. Entendemos que seus enredos existem na temporalidade ekstática, definida por Heidegger (2005), Sartre (2013) e Romano (2012). Os quais indicam que o “ser” se faz a partir da livre negação de um passado em favor de um projeto arriscado, cujos sentidos fazem existir o mundo no qual tudo faz sentido.

A escrita, composta, ao mesmo tempo, de “palavra” e “silêncio”, ordena-se pelo “esforço, finalidade e organização” do escritor, pela liberdade imaginativa (LINS, 1969, p. 56-58) e pelo “[...] trabalho persistente e lento de muitas recusas” (LINS, 1979, p. 128).

21. Esta personagem é definida por Andrade (LINS, 2013, p. 130) como “humana e desumana, monstro e máquina, símbolo e circunstância, corpórea e incorpórea, arte e engenho, expressa conveniências conflitantes do texto com a cultura de seu tempo assim como com a arte moderna em geral”.

22. A interpretação de Canoas como alegoricamente indicando o escritor também foi feita por Andrade (apud LINS, 2013, p. 131).

23. Leny da Silva Gomes (2013, p. 11) destaca o caráter de “romance de formação” de *Avalovara*.

Para realizar seu projeto, o escritor necessita, ao menos precariamente, apreender a natureza da atividade literária; compreender os fins e o plano da obra e ter uma concepção global do mundo que o rodeia. E é o trabalho e as decisões o que marca as possibilidades do escritor enquanto ser, que se faz existir no mundo, livremente.

Lemos em Velimir Leskovar, talvez russo, talvez judeu²⁴, uma alegoria que, metanarrativamente, remete ao tipo de escritor que se submete aos controles e exigências do mercado, aos modelos literários preferidos pelo critério da facilidade. Osman Lins critica esta submissão quando defende a insubordinação total do escritor a modelos gastos. Andrade (LINS, 2013, p. 133) defende que o tema da morte aproxima o escritor Osman Lins e a personagem Velimir, pois ambos estão marcados pela morte, o que indica o pressentimento de que ele, o escritor, iria morrer. Numa passagem temos a explicitação disso:

[Narcélia] “– No ano que vem, quero passar a Semana Santa em Sevilha. [...]”

[Canoas] “– Também irei?”

[Narcélia] “– Pobre! Sabe que não.”

[Canoas] “– Por quê?” [...]

[Narcélia] “– Os mortos não vão ver a Páscoa em Sevilha. Apodrecem em qualquer parte. Ri” (LINS, 2013, p. 21-22).

Como alegoria metanarrativa, a morte adverte Velimir e Canoas sobre o esquecimento que ameaça tudo e todos. Como esquecimento, a morte destina-se aos escritores: a morte marca o início do longo, e cada vez mais silente, esquecimento. Ao mesmo tempo em que o escritor pressente sua morte, ele compreende que a arte é incapaz de garantir a imortalidade do ser que escreve, seja ele submisso à estética de mercado, seja ele um “pária” em seu ato de escrever. Diante da morte e do esquecimento, todos se igualam.

A condição de “pária”, apontada como necessária em *A Rainha dos cárceres da Grécia* (2005, p. 53), surge alegorizada pela diferença física entre Canoas e Velimir: o primeiro tem frente de “couro curtido”, bigode eriçado de cor de fumo, dentes escuros de tártaros, olhos

24. Nessa indefinição jaz o sinal de que pouco importa de onde ele veio (sua origem não importa), pois tudo já está sob o signo do esquecimento.

desvairados, ele é originário de uma terra selvagem; Velimir com fronte de marfim, longo e fino cavanhaque, olhar plácido, mãos alvas, “originário de algum velho solar de brocado e dragonas, entre o Báltico e o Mar de Mármara”, cheio de regras. Os dois, a despeito das diferenças, são “portadores do sinal, da auréola negra” (LINS 2013, p. 26).

Sendo histórica a arte literária, (SOARES, 2004, p. 229), o escritor, em sua tarefa, é reduzido a uma função ou autoridade, desarticulada “por outra espécie de incêndio”: “esquecimento” (LINS, 2013, p. 26). Mesmo não sendo capaz de eternizar o ser, a literatura registra a liberdade, as escolhas, as recusas do escritor. Contudo, ‘registrar’ não significa oferecer algo simplesmente dado, antes é discurso que chama ao diálogo.

Chama a atenção o fato de que o russo é assassinado pelos jovens barulhentos que chegam à Guarapari. Estes jovens são interpretados como o público leitor vindouro, cuja interpretação e liberdade trazem “perturbações” ao texto. Pouco importando a função autor ou sua suposta autoridade, os novos leitores virão para modificar o mundo, e nele, as obras. Em um sentido mais radical, virão para “matar” o escritor, seus fins e motivos, porque pouco importa. A desconfiança dirigida às essências, e ao sujeito-centralizador do discurso literário, desliga a obra de uma origem, religando-a aos projetos do leitor.

Assim parece ser quando lemos sobre a chegada dos jovens ao hotel, cuja desordem (barulho, carros e ônibus, peles brancas) é alegorizada na “distribuição insensata das cadeiras, na mesa redonda afastada, como à deriva, à deriva, na discordância entre os vários tampos quadrados, nessa desagregação” reinante na área das piscinas: isso é “o anúncio ainda mal legível de um evento assombroso, emergindo no tempo” (LINS, 2013, p. 25). Está marcada aí a perenidade da vida e da memória – feita presente nas naturezas mortas pela imagem de frutas podres ou de insetos.

Neste ponto, a alegoria do assassinato do “escritor” pelos jovens, em seu sentido metanarrativo, faz lembrar algumas considerações de Paul Ricoeur, para quem o texto escrito se abre a “uma sequência ilimitada de leituras”, extrapolando sua situação psicológica e sociológica inicial, pois, graças à escrita, “o mundo do texto pode fazer explodir o mundo do autor” (RICOEUR, 1990, p. 53). Lins (1969, p. 219) entende que não é importante a coincidência entre os horizontes do leitor e do escritor, porque o surgimento de análises diversas ao longo do tempo contribui para revelar novos sentidos do texto. Em *Evangelho*

na taba (1979, p. 267), ele afirma que “a crítica amplia a obra literária. A Divina Comédia, hoje, é o poema de Dante e tudo o que se escreveu sobre ele. Um grande texto, assim, é algo que não cessa de crescer”. O que possibilita concluir que também, pela visão da crítica, um grande autor não para de crescer, e de morrer.

Sobre este tema, lembramos de Roland Barthes (2012), quando se refere “A morte do autor” diante do poder interpretativo do leitor; e também, de Michel Foucault, que, em “O que é um autor?”, em *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (2009), busca nos vazios, resultantes do desaparecimento do “autor”, o que restou da “função autor” como unidade de discurso: as articulações, as forças de atração e repulsão, as classificações estabelecidas a partir do nome, o direcionamentos e as unidades de discursos. Se a leitura do texto escrito aponta para a explosão do mundo do escritor, para sua morte e para a sua acomodação numa função, percebemos que os jovens que trazem perturbação àquele ambiente correspondem bem à este sentido.

Outra alegoria são os velhos doentes. Estes podem ser interpretados como os teóricos defensores do cânone, que almejam ser a voz da verdade última sobre uma obra, recusando novas possibilidades da arte literária em defesa de modelos consagrados. Como os velhos, os teóricos nunca caminham sozinhos, seguem acompanhados pelos editores. Estes últimos vivem a cobrir-se com “a areia negra e com a argila viscosa, ocre, sempre renovada pelo mar”, isto é, pelos depósitos estratificados pelas correntes. Estes velhos, de idade incontável, invejam e se incomodam com a juventude e viço de Canoas, com “quarenta e quatro anos” (LINS, 2013, p. 19).

Há sete parágrafos em itálico que surgem como lembranças de Outro-narrador. São lembranças incompletas, sem nome, sem parentesco, sem rosto, que remetem ao narrador Canoas. Não podemos determinar se são trechos autobiográficos ou ficcionais, e talvez a identificação seja o menos importante diante do que se destaca: justamente a impossibilidade de delimitar e classificar, como autobiográfico ou não, o discurso literário presente nesta novela, o que é característica de muitas obras contemporâneas, segundo Klinger. A teórica, em *Escritas de si, escritas dos outros* (2012), aponta para a frequente presença nas narrativas pós-modernas, pós-*virada* etnográfica, de um discurso tecido entre a ficção e a não ficção, devido à presença de um narrador de identidade fragmenta.

Comumente, em alguns parágrafos, surgem várias vozes sem indicação de pessoa, o que parece ir ao encontro das considerações de Klinger.

Nessas passagens em itálico há, também, questionamentos profundos e inquietantes sobre a “viagem” que o narrador-Outro fará, relatados como se fosse um sonho meio esquecido:

[...]“Sinto-me inquieto e assustado devido à viagem iminente.

Mas viagem para onde e com quem, por quanto tempo, usando que transporte e para fazer o quê” (LINS, 2013, p. 22).[...]

Que cidade é essa do mundo, por que a viagem, qual a minha idade e para onde irei, para onde? (LINS, 2013, p. 24)

Estas perguntas fazem emergir o maior mistério da existência humana: a morte e o que virá depois dela. O narrador-Outro percebe que está diante de um “nada” indissolúvel, de um silêncio profundo, sem rosto, sem nome, sem destino, sem meios humanos de solução: posto que não há termo para ele, este enigma mostra-se o “além” mais essencial.

O hotel (e a praia de Guarapari) é um “espaço onde se ingressa para fugir de todos os males” e da morte. Contudo, a presença de doentes e a ocorrência de falecimentos, escamoteados, indicam que é a morte a verdadeira regente daquela ambientação: ela comanda os movimentos e os destinos de ida e vinda. A presença sutil da morte está alegorizada pela “cadeira na piscina, aquela,” colocada numa diagonal “aziaga” (LINS, 2013, p. 22), “absurda”, “infausta” (LINS, 2013, p. 20), que contrasta e ameaça o “nexo harmonioso” das formas geométricas do pátio onde estão as piscinas. Nexo interpretado por Canoas como garantia da “conservação” “deste momento”, o que indica a esperança de preservação e da perenidade da vida, que estrutura, nas artes pictóricas, as Naturezas Mortas. Isto parece indicado na seguinte passagem: “A mesa com maçãs junto à janela, a afiada lâmina da faca, as fitas, os brincos, sobre o tapete as pantufas quase de menina – e só a cadeira de hóspede ao sol, [...] ameaça a ordem das coisas.” (LINS, 2013, p. 20).

Em outras passagens, igualmente, há forte inclinação para o recurso descritivo, principalmente quando o texto expõe a presença de Narcélia, a qual, chamando a atenção para o elemento estático, é figurada como se fosse uma Natureza Morta²⁵:

A lua da Semana Santa, erguida sobre o mar, ilumina a mesa com frutas, parte do assoalho, a colcha bordada, os pés quietos de Narcélia, sua camisa de dormir, lilá, que o luar torna como evanescente, uma névoa. A claridade brune as suas mãos bem tratadas, esquecidas sobre o ventre. [...] (LINS, 2013, p. 20).

Em contrapartida, o mundo fora do quarto (rua, corredores, restaurante, elevadores, saguão) é narrado em sua dinâmica: movimentos, jogos, vento, carros chegando, aparelhos de TV.

A “areia negra e um tanto limosa”, fonte de esperança para Narcélia, parece alegorizar a existência humana. Desta, como “barro cor de colorau”, a literatura se cobre para adquirir saúde e prolongar sua existência no mundo, em meio à barbárie. Narcélia, alegoria da arte literária, deseja ser coberta por esta lama, não podendo fazê-lo sozinha, precisa de um cuidador (escritor) que seja capaz de manipular o barro, sem perder, todavia, a “noção exata dos limites” (LINS, 2013, p. 23). Mas, a literatura não deseja ser acariciada ou protegida: ela exige trabalho, empenho, serviços e riscos.

A necessidade de correr riscos fica evidente quando Canoas pega Narcélia nos braços e, à seu pedido, avança mar a dentro. Ele sabe que é preciso ser firme e resistir à “força das vagas”, pois, Narcélia o “paga para ser as suas pernas ágeis, a sua mocidade e o equilíbrio do seu corpo”. Entretanto, esta tarefa torna-se “quase impossível” na areia de Guarapari, “onde os pés afundam como num depósito de arroz” (LINS, 2013, p. 28).

Mesmo correndo o risco de afogar-se, Narcélia manda Canoas penetrar contra as ondas, indicando que o ato de escrever não é pacífico, antes enfrenta a percepção vulgar do “real” para mergulhar no “âmago das coisas”. Neste enfretamento, o “mundo, o homem e sua condição” são revelados de um “modo penetrante”. O escritor, homem em guerra consigo e com o mundo, está ligado “[...] até as entranhas na viscosa, áspera,

25. Ferreira (2005) analisa as figuras femininas em Avalovara, apontando para a forte influência da arte pictórica em sua composição narrativa.

contundente, banal e também misteriosa realidade em que está imersa a espécie humana” (LINS, 1969, p. 35).

Canoas narra: “Narcélia dá-me ordens com ânimo e paixão, que eu não tema, leve-a, penetre, não seja o pusilânime que demonstro ser, mais dentro ainda, mais, as suas pernas inertes oscilam com o fluxo das ondas e parecem novamente vivas”. Na mesma ambientação, outra enferma sem nome em cadeira de rodas, com outro cuidador, afirma: “Só acontece o que evolui. Fora disso tudo é falso”. Em meio às ondas, Narcélia brada com voz sufocada: “Mais fundo e firme, homem!”, “que se dane a vida, que não quer saber de segurança, de nada” (LINS, 2013, p. 29-30), instante em que o casal é atingido por uma “alta onda temível e rugidora”, que, usurpando o chão de areia sob os pés, suspende-os e os afunda. A inválida segura firme no corpo do cuidador, ferindo-o; as bocas tocam-se mordentes.

Vencendo a onda e os giros, recuperado o chão, Canoas leva Narcélia à praia sob o olhar severo dos velhos, que certamente reprovam os ricos corridos. Assim parecem surgir as inovações literárias: com enfrentamento, aprofundamento e risco. O cuidador enxuga a mulher com zelo impessoal, como o escritor revisa seu texto. Enquanto isso, Velimir, retorna à praia depois de nadar com serenidade sem desconfiar de seu fim, onde é esperado pela menina negra, “ordinária, puta”, “caixa de malícias” (LINS, 2013, p. 30).

Os velhos vão e vem, “trocando frases gastas como lâminas de faca sem vezes amoladas”. O cuidador, definindo-se como um “cão em coleiras”, insulta os “corpos em declínio” dos velhos e velhas, dos quais surge a “menina negra”: “a filha comum de todos”. Interpretamos os velhos doentes como alegorias dos teóricos canônicos e dos editores – grupo muito criticado em *Guerra sem Testemunha* (1969) –, que defendem uma essência na arte literária e uma teoria que todos deveriam seguir para produzir o sublime, o vendável. A menina negra, que “atira-se na primeira onda mais forte” (LINS, 2013, p. 24), conversa com Velimir, apontando com um “gesto inocente e lascivo o céu de um azul deslumbrante”, e o conduz para o oceano, depois do que fica anunciada a morte do estrangeiro: “não tem mais, apesar de condenado, a proteção equivocada do seguidor. O estrangeiro, atingido pelas ondas, distancia-se da praia, da margem” (LINS, 2013, p. 29).

A menina negra pode ser interpretada como a parcela da ‘sociedade’ que ambiciona reduzir o escritor e a obra. Filha desses velhos teóricos, ela seduz os escritores, oferecendo

prazeres e sucesso em troca da corrupção e adequação de seu ser. Seduzidos pelo “céu azul”, corrompidos pelos prêmios em “festivais”, em júris em concursos, elogios, cargos, capelas, de frases de espírito, os escritores aceitam a condição de “enteu”, “inspirado ou assinalado”²⁶ (LINS, 2013, p. 25). Seduzidos pela lascívia, os escritores esquecem a “condição de pária” em seu “obscuro trabalho de escrever” (LINS, 2005, p. 53).

Entre os jovens veranistas há um anão e duas mulheres de meia idade, anúncio talvez de “bordel”, o que pode se interpretar como o anúncio da crescente importância dos espetáculos televisivos e cinematográficos²⁷, considerados, por muitos, anunciadores do fim da literatura e dos livros. Diante dos jovens (espectadores), do anão e das mulheres (espetáculo), Velimir se amedronta, vira-se de costas, evita olhá-los. A conversa entre Canoas e Velimir parece confessar que o papel da mídia, da fama, da crítica, é importante e necessária, contudo, sua presença traz também dependências e contragostos ao escritor, principalmente quando se torna silêncio e indiferença em relação à sua obra.

Não ignorando a forte presença da mídia, produtora de novas maneiras de narrar, Velimir conclui que, não havendo ilusões sobre o “seguidor” e sobre a “morte”, a chegada do “vigilante”, que a tudo e a todos vigia, proclama que eles já foram postos de lado. Mas, admite, entretanto, que sua “vigilância” (fama) conforta: “enquanto não se for, somos imortais”. Canoas pergunta: “supúnhamos, Velimir Leskóvar, que ele [o vigilante, a fama] se vá e que, por acaso ou um erro, sejas poupado. Serias, daí em diante, capaz de suportar a incerteza?” (LINS, 2013, p. 28). “O seguidor” é comparado, pelo narrador, à Delos quando era ocupada por homens: nesse tempo as parturientes e os agonizantes eram transferidos para criar uma ilusão de imortalidade e pureza divina. A preferência pelo novo, pelo atual, que demonstra a mídia, aproxima-a à Delos.

A chegada dos jovens traz às vias profanas (carnavalescas) desfiles, blocos e carros, festas comuns às cidades litorâneas, que Canoas, por cuidar de Narcélia, conhece muito

26. Para Lins (1969, p. 12) não há “livro anunciado”, escritor inspirado por qualquer força natural ou eleito, antes a arte se realiza através do conflito do escritor contra sua condição no mundo.

27. Lins (2013, p. 28) indica que embriões dessas novas artes já faziam parte da vida das pessoas há muito tempo: as figuras de sombras, feitas com mãos e projetadas na parede, animavam as noites das crianças e criaram, com seus movimentos, narrativas. Estas narrativas projetadas, primitivas, “são uma espécie de claridade”. O narrador outro se pergunta: “quem, entretanto, acaba de mudar-se para esta casa estranha, à qual talvez eu nunca regresso e cujas lâmpadas acesas, mais que acessas, mais que deslumbrantes, vivas, tanto me alegram? Quem?” (LINS, 2013, p. 32).

bem. Mas, estes acontecimentos são interessantes a ele, sobretudo, por dissimularem o tédio que a condição de Narcélia traz. Por entre as pessoas, na rua principal, seguem Canoas e a cadeirante, todos a observam, ela avança indiferente, “o olhar perdido ao longe, como se não os visse, como se os Aprendizes de Loucos já se houvessem exibido e dissolvido [...]”. Em meio à multidão, inicia-se um tumulto produzido pelos jovens do *Hostess* Hotel. Estes, acompanhados por negros com chapéus mexicanos, macacos, prostitutas, empurram Canoas e Narcélia, derrubando-os ao chão, rasgando o vestido da inválida; e arrebatando o estrangeiro Velimir, cuja auréola se esvaiu (LINS, 2013, p. 31). Este acontecimento parece alegorizar o poder da mídia, que impõe sua força contra escritores e leitores, e arrastam mais facilmente aqueles que resistem menos²⁸. Diante disto, Osman Lins apresenta-se como um escritor resistente e obstinado²⁹, cujo rigor eleva a arte literária a um patamar superior, conforme indica Holanda (2004, p. 112).

Depois de passar pelo refeitório, local ainda submetida à ordem, Narcélia e seu cuidador retornam ao quarto. Ela é acamada e recostada para fumar – é seu desejo. Ele, dispensado, vai à varanda consertar a cadeira de rodas, danificada no tumulto. Deste local, Canoas observa a área da piscina, a qual está totalmente “exposta”, sem guarda-sol, sem arbusto, ou sombra (semelhante à ilha de Delos). Lá estão os jovens banhistas e Velimir, “o judeu”, que está à beira da piscina, “mortal, inerme, abandonado, só, entregue ao imprevisto” (LINS, 2013, p. 34).

Neste instante, Canoas percebe-se encontrado e marcado pelo “acompanhante”, situado no andar superior. Entende, então, que, realmente, nunca verá a “Páscoa em Sevilha”. Entretanto, algo o conforta: enquanto “*ele*” [o acompanhante] estiver lá, guardando-o, ele permanece vivo (LINS, 2013, p. 33).

Diferente, o destino de Velimir toma o revelo funesto do que ocorrera com os doentes e com as grávidas em Delos: será retirado, apagado, daquele mundo para conservar a ilusão de imortalidade. O judeu, “peixe egresso do abismo, da efêmera

28. A valorização da mídia em detrimento da narrativa escrita, que seduz os contemporâneos, escritores ou não, é analisada por Lins em *Do ideal e da glória* (1977, p. 61-65), que chama atenção para a maior liberdade de escolha que tem leitor em contrapartida à dominação que vive o telespectador, com poucas opções de escolha.

29. Nitrini (2010, p. 11-21) define o escritor, em ensaio intitulado “O obstinado Osman Lins”, como sempre aberto à experimentação, a riscos; e contrário à repetição de “caminhos conhecidos”.

imortalidade e agora exposto à rede”, está entregue ao “desvario dos móveis”, ao seu alvoroço, à “fúria que se forma” incontrolável. Canoas se pergunta, diante da cena: “Por isso vibram minhas mãos? Por isso pressiono tanto a almotolia e derramo óleo nas tábuas?”. Alegoricamente, entendemos este “isso” como “efêmera imortalidade” da fama.

Na “Cantiga do Ângelo”, que indica o anjo anunciador, acomodam-se clientes, ameaçados por “cachorros famintos” e “dolosos animais da Disney”, os quais ratificam o surgimento das narrativas midiáticas, anunciadoras da morte do livro. Na piscina, os jovens, amotinados, vociferando, disputam uma “bola de couro”, num jogo admirado pelo Judeu. Ao entrar na piscina, Velimir, curvando-se, segura a bola, depois do que é agredido mortalmente pelos jovens. Os jovens fogem, a cidade e a praia se esvaziam. A retirada do corpo do solitário judeu não é descrita no texto, ele é exilado daquele mundo pelo esquecimento.

Canoas assiste ao trágico ocorrido, sob o olhar “duro e mais vesgo, de xamã ou de xilogravura, duplo golpe de dado, um X”, de Narcélia que diz, por entre as sombras: “Ele não foi assassinado. Morreu pelas suas próprias mãos.” (LINS, 2013, p. 35). Sem saber se perdeu os sentidos ou se dormiu, ele ignora se a viu caminhar pelo quarto, em sua direção, ou se apenas sonhou.

Canoas, percebendo a chegada das estrelas de abril, diante de um “mar cor de aço”, de ruas vazias, da piscina desocupada e da ausência do acompanhante no andar de cima, conclui que é chegado o momento de ele ser “expulso de Delos”, pois jaz agora sob o “peso da mortalidade e da incerteza”. Mortalidade, alegorizada no carcomido edifício, iluminado pelo letreiro em neon do hotel. De onde surge a face de Narcélia (arte literária), que, anunciando sua permanência ante a morte do escritor. Ela declara, friamente: “Agora é sua vez”.

Conclusão

Em vista da dificuldade de fechar o que seria ou não *alegoria* numa obra de literária, percebemos que é justamente sua infindável abertura que mantém seu sentido como conceito possível de emprego em estudos literários. A recorrente indicação, feita pelos estudiosos, da historicidade nos componentes e resultados do alegórico, impõem

uma análise das ‘alegorias metanarrativas’, consideradas em *Domingo de Páscoa* (2013), fundada na dinâmica hermenêutica e em alguns conceitos da ontologia.

A corporeidade das personagens pode indicar, implicitamente, “outro” texto, uma vez que compõe e é composta pela ambientação de Guarapari e do hotel. Seguindo este caminho, optamos em analisar não o que o texto diz, mas, sob que outros conceitos ele faz funcionar outro texto, e para isso, seguimos uma análise alegórica da corporeidade das personagens. A partir da fundamentação teórica, alargamos o conceito de alegoria, aproximando-o dos fundamentos da ontologia. A finalidade é a de interpretar o alegórico como retomada das preocupações metanarrativas que Osman Lins demonstra em obras ensaísticas e ficcionais. Isto foi necessário, ao se tomar a novela intensamente marcada pelo momento de produção: de incerteza, de presença e pressentimento da morte, de dúvida e, sobretudo, de esperança.

Não pretendendo revelar a “verdade” ou a “real” intensão do escritor durante seu ato de escritura, propomos indicar outro funcionamento para o texto, baseado no conceito de alegoria, aproximado às considerações da ontologia. Entendemos que os sentidos de uma narrativa são resultado de decisões, recusas e escolhas no ato de escrever (de existir) e de interpretações no ato de ler, o que dá vida a um mundo dinâmico, cujos sentidos ultrapassam suas molduras. Deste modo, a interpretação alegórica faz emergir novas significações no texto, que, mantendo-se na instância do possível, são históricas e correspondentes aos conceitos fundamentais da existência: angústia, medo, esperança, felicidade, morte, etc..

Como entende Deleuze (1991, p. 190), a alegoria, diferente do símbolo, estrutura-se mediante um conjunto de metáforas, cujo funcionamento exige sentidos concordantes entre si. Tal estruturação ocorre pela separação de cada elemento de seu contexto cotidiano, pelo posterior encadeamento em novas ordens e combinações, produzindo novos sentidos e significações que transbordam sua moldura e seu mundo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- ARAÚJO, Adriana de F. B. referencialidade e alegoria em *Avalovara*, de Osman Lins. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2013.
- BARBOSA, João Alexandre. Nove novena novidade. In: _____. *Opus 60: ensaios de crítica*. São Paulo: Duas cidades, 1980.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa, Portugal: Veja: 1993.
- CANDIDO, Antônio. *Degradação do espaço: estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir*. Revista de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis (Portugal), v. 14, 1972.
- CARONE, Modesto. *Avalovara: precisão e fantasia*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro da argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- DALCASTEGNÈ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2. ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (Coleção tópicos).
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 (Organização Manoel Barros da Motta).
- _____. *O corpo utópico: as heterotopias*. Tradução Selma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: um romance de formação*. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2013.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992.

- _____. *Ser e tempo*: parte I. 15. ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Shuback. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.
- HOLANDA, Lourival. Osman Lins: Resistência e rigor. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol*: ensaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: Ed. Universidade da UFPE, 2004.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.
- KOTHE, Flávio R Kothe. *A alegoria*. Série Princípios. São Paulo, 1986.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Avalovara*: romance. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *Domingo de Páscoa*. Ana Luiza Andrade (org.). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- _____. *Do ideal e da glória*: problemas inculturais brasileiros. São Paulo, Summus, 1977.
- _____. *Evangelho na taba*: novos problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *Os gestos*. São Paulo: Moderna, 1994.
- MAN, Paul. *Blindness and insight*. University of Minnesota Press, Minneapolis, USA, 1986.
- NITRINI, Sandra. *Transfigurações*: ensaios sobre a obra de Osman Lins. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *Tempo e narrativa* (tomo I). Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas/SP: Papyrus, 1994.
- ROMANO, Claude. *El acontecimiento y el mundo*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução Paulo Perdigão. 22ª ed.. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- SOARES, Ricardo. O movimento de significação no espaço de uma tradição diferencial: ruptura, memória e linguagem em *A rainha dos cárceres da Grécia*. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol*: ensaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: Ed. Universidade da UFPE, 2004.
- TUCÍDIDES. *História da guerra do Peloponeso*. Tradução Mário da Gama Cury. 4ª ed.. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.