

Forma romanesca e suas relações com a(s) realidade(s)

Prof. Dr. Leny da Silva Gomes¹ (UNIRITTER)

Resumo:

*A reflexão que dá origem a este artigo circula entre estudos de ordem ampla e geral (Curtius, 1996; Auerbach, 1976; Ian Watt, 1984; Hansen, 2006) que problematizam questões como a forma que pode ser atribuída ao gênero romance; e o conceito de alegoria, que assume diferentes significados conforme a situação e o contexto de época. Desse substrato teórico, faz-se um recorte, situando a representação alegórica no romance *Avalovara*, de Osman Lins. Nesse sentido, assume importância demonstrar como aspectos formais da tradição literária são combinados com estratégias narrativas na criação/construção desse romance. Toma-se como pressuposta a relação entre local e universal presente nos estudos sobre a modernidade e a representação da realidade.*

Palavras-chave: romance, alegoria, realismo, *Avalovara*, Osman Lins.

Algumas obras, quando estudadas sob diferentes perspectivas, acabam agregando epítetos que se tornam sugestivos para a sua compreensão. O poder de iluminação desses elementos parece dispensar uma demonstração que os tornem evidentes e localizáveis em sua individualidade. Assim acontece com as reiteradas afirmativas que *Avalovara*, de Osman Lins, é uma alegoria do romance. O próprio autor ao afirmar sua intencionalidade reforça essa visão: “Eu ambicionava realizar um texto que, sem limitar-se apenas a isto, expressasse a minha paixão pela escrita e pelas narrativas. Um livro que fosse, no primeiro plano, se assim posso dizer, uma alegoria da arte do romance” (LINS, 1979, p. 175). Tal afirmativa se repete em diferentes entrevistas: “Quem ler *Avalovara* com atenção, verá que se trata de um romance sobre o romance. *Avalovara* é uma alegoria do romance” (LINS, 1979, p. 240).

Sem o propósito de aqui tratar da alegoria em si, apoio-me em alguns indicadores para pensar como se configura essa alegoria da arte romanesca. Em princípio, Alegoria (do grego *allos* = outro; *agourein* = falar) é uma representação figurada, mimética, que funciona por semelhança, assim como a metáfora. Como figura retórica, a alegoria sofre as injunções do tempo e do espaço, ou seja, do contexto de seu uso e das intenções de expressão do autor e/ou de interpretação de seus leitores.

A rigor, portanto, não se pode falar simplesmente de “a alegoria”, porque há *duas*: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar (HANSEN, 2006, p. 8).

De qualquer forma, em ambos os casos a alegoria remete a realidades que se representam figurativamente. Como expressão, constitui-se em ornamento da linguagem, como interpretação, é um discurso que oculta outro, próprio e sagrado. Esse legado greco-latino tem origem nas antigas

discussões sobre a verdade, sobre a função da poesia, estendendo-se à polêmica entre filosofia (Platão) e poesia (Homero). Segundo Curtius (1996), “Os gregos não quiseram renunciar nem à Homero, nem à ciência [filosofia natural jônica]. Buscaram um equilíbrio e encontraram-no na interpretação alegórica de Homero que segue de muito perto a crítica homérica dos pré-socráticos” (p.265). Nessa tensão original entre verdade, conhecimento e sabedoria, se inscrevem as formas de representar a realidade, projetando-a para um além, ao mundo das Ideias. “A alegoria é, assim, possibilidade de outras e novas expressões e interpretações aplicadas a objetos diversos para revelar um Além – que ela só expressa, no entanto, como inexpressão e inexprimível” (HANSEN, 2006, p. 158). O conceito de inexprimível diz respeito à impossibilidade de captar as forças divinas, as potências invisíveis, que são aludidas por analogia.

Numa concepção neoplatônica, a criação artística é análoga à criação do mundo e se faz com cálculo, medida e magia “como convenção da expressão de mistérios a serem interpretados” (HANSEN, 2006, p. 160). Em *Avalovara*, uma referência à tradução do palíndromo Sator Arepo Tenet Opera Rotas explicita essa relação: “*O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. Ou, como também pode entender-se: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita.* Dificil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação (LINS, 1974, S 9, p. 72, itálico no texto)¹.

Para Osman Lins, segundo inferimos pela leitura de seus textos ensaísticos e ficcionais, a realidade engloba uma visão cósmica, uma relação do homem com o universo, num amálgama de a) fatos históricos, com referentes reais ou identificáveis; b) situações imaginadas, com personagens insólitas; c) intertextualidade, com um agregado composto por diferentes expressões artísticas. Tudo isso construído na perspectiva de uma ordem cósmica. Nas palavras do autor: “A construção desta obra é uma construção que nos remete ao cosmos, eu queria realizar um troço que desse uma ideia da ordem cósmica” (LINS, 1979, p. 223). Para isso, o autor se mostra consciente do uso das palavras e dos recursos literários, vigilante no intento de não romper “a tensão entre frase e significado, a vibrante e interminável oscilação entre o texto e o mundo, que é a marca da verdadeira obra literária” (LINS, 1969, p. 74). A oscilação entre texto e mundo é representada, de forma emblemática, pela superposição da espiral sobre o quadrado mágico que contém o palíndromo. Essa geometria alegórica do tempo e do espaço, como estratégia narrativa, motiva uma das variantes do discurso metaliterário e engendra um diálogo com o leitor que, assim, é instigado o fazer parte do jogo narrativo.

Uma outra estratégia compositiva de *Avalovara* é delineada por uma obstinada busca, inicialmente não bem definida, do personagem Abel, jovem escritor em processo de amadurecimento. A primeira imagem representativa dessa busca corresponde a uma misteriosa Cidade. As narrativas feitas de palavras, tais quais as cidades, feitas de um agrupamento de casas, que por sua vez representam a possibilidade de o homem transitar do recolhimento às errâncias do mundo, são “um marco, um ponto fixo, um aqui de onde partem caminhos, para onde convergem estradas e ambições [...]” (LINS, 1994, p.74). Como a cidade que pode renascer por via de seu nome, a palavra, que é “sopro na argila” (LINS, 1994), faz renascer, por via da leitura, o mundo criado, construído, na forma de narrativa.

Abrigo do heterogêneo, ponto de partida para caminhos plurais e convergência de estradas já trilhadas, a arquitetura da narrativa se faz na busca que está aquém e além de sua concretude. É do construir que se faz a busca. Esse construir, que se configura como um habitar, mesmo que sem

¹ LINS, Osman. *Avalovara*. Apres. Antonio Candido. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974. Todas as citações foram extraídas dessa edição. A partir desta citação, passo a indicar somente a letra do tema, o número e a página.

portas e paredes, depende do uso da linguagem. “Não haveria cidades sonhadas senão se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho” (S 2, p.15). Construir implica forma; é a forma, povoada e multifacetada, da narrativa. Em *Avalovara*, é a forma do romance numa alegoria da arte romanesca. Assim como a cidade, que agrega um conjunto de casas onde circulam e vivem os seres humanos, a narrativa agrega uma pluralidade de expressões, de realidades, de mundos sonhados. Assim como a cidade serve de sede, a narrativa absorve um agregado de criações, de construções de mundos imaginados. Os procedimentos construtivos de *Avalovara*, matematicamente ordenados, são alegoricamente autorreferentes, no todo e em suas partes, como na composição das personagens femininas.

Numa abordagem sob essa perspectiva, as três personagens femininas, que formam uma série dos amores de Abel, constituem representações que podem ser interpretadas além da superfície das palavras. A mistura de fatos históricos com o imaginário e com um amplo processo de intertextualidade é reveladora de conhecimentos, verdade, sabedoria. É de tradição antiga, em relação à alegoria, a percepção dessas qualidades na produção literária: “Teoricamente independente do alegorismo, ainda que na prática a ele ligada na maioria dos casos [...] é a ideia de que a poesia contém e deve conter não só a sabedoria secreta mas o conhecimento universal” (CURTIUS, 1996, p. 267).

A primeira personagem desses três amores, Aneliese Roos, construída com traços apropriados à configuração feminina, também comporta em seu corpo, de forma alegórica, cidades que se expõem ao olhar extasiado de Abel. São cidades europeias, visíveis no corpo da personagem de origem alemã que, como Abel, estuda em Paris. O intento de penetrar na tradição cultural europeia ou dela se apropriar está assim representado nas buscas do jovem escritor brasileiro. Em Aneliese Roos fundem-se representação de cunho realista com marcas do maravilhoso. Há neste tema, um dos oito de que se compõe *Avalovara*, uma verdadeira peregrinação do personagem Abel por cidades, ruas, praças, monumentos da Europa, em tentativas de aproximação. Os espaços percorridos trazem à lembrança do protagonista figuras europeias representativas das artes plásticas, da literatura, da arquitetura que se misturam à memória de sua Terra Natal.

Se Aneliese Roos pode ser vista como alegoria do confronto de culturas – confronto entre a tradição europeia e “a visão do homem brasileiro” –, Cecília, segundo amor de Abel, é uma personagem brasileira. Tem seu corpo andrógino povoado de seres humanos e cercado de animais. São camponeses e trabalhadores que transitam em seu corpo numa referência à população carente do Brasil; são animais que docilmente a acompanham, numa relação de harmonia entre humanos e não-humanos. Através dela, Abel é conduzido à percepção da realidade brasileira, no contexto da década de sessenta do século XX. A androginia de Cecília, referência mítica à completude, confere à personagem a grandeza e a complexidade do amor à humanidade; representa também a integração do homem com a natureza e, ainda, de forma bastante evidente, é uma denúncia da realidade social e das lutas que marcaram o período político imediatamente anterior à ditadura. Essa forma alegórica da personagem se reveste de múltiplos significados, sem perder seu sentido próprio de amante, que trilha os caminhos do cotidiano, da vida comum. Entretanto, sua configuração de ser andrógino transcende a materialidade mundana, atingindo o campo mítico do sublime.

Ao tratar de representação da realidade, não se pode deixar de, ao menos, pontuar a herança aristotélica e, para esta abordagem, os estudos de Auerbach em seus livros *Mimesis*, *Representação da realidade e Figuras*. Nesses, Auerbach analisa textos de diferentes épocas sob a perspectiva dos estilos sublime e grotesco, ou alto e baixo, e, além disso, apresenta sua visão a respeito da representação da realidade das obras cristãs da “tardia Antiguidade e da Idade Média”, a que denominou estilo figural. “Para a visão mencionada, um acontecimento terreno significa, sem prejuízo da sua força real concreta aqui e agora, não somente a si próprio, mas também um outro

acontecimento, que repete pré-anunciadora ou confirmativamente; [...]” (AUERBACH, 1976, p. 500). Remontando à literatura clássica, Auerbach pontua a concepção dual dos estilos alto e baixo. Estilo alto para as representações envolvendo deuses e nobres e estilo baixo para as representações da vida mundana. Ao estilo alto cabia preferencialmente a forma trágica e ao estilo baixo a cômica.

Entretanto, se em *Mimesis* a demonstração da diferença entre os estilos alto e baixo pôde se sustentar a partir da análise do texto grego “A cicatriz de Ulisses” e do relato bíblico do sacrifício de Isaac, “O desenrolar do livro mostra contudo que [...] a própria diferença entre os estilos alto e baixo, foi sendo afetada por um fenômeno que Auerbach situa no nível mesmo da composição estilística: a separação dos estilos é lentamente corroída por sua fusão”(LIMA, 1995, p. 218). Em capítulo dedicado à obra de Auerbach, Edward Said (2007) credita a origem da fusão dos estilos à história do cristianismo.

O cristianismo destrói o equilíbrio clássico entre os estilos alto e baixo, assim como a vida de Jesus destrói a separação entre o sublime e o cotidiano. O que é posto em movimento como resultado é a busca de um novo pacto literário entre o escritor e o leitor, uma nova síntese ou mistura entre estilo e interpretação que será adequada para a volatilidade perturbadora dos acontecimentos mundanos no cenário muito mais grandioso aberto pela presença histórica de Cristo (SAID, 2007, p.133-134)

Ainda, segundo Said (2007): “mas o triunfo de *Mimesis*, bem como a sua inevitável falha trágica, é que a mente humana, ao estudar as representações literárias do mundo histórico, só pode realizar este estudo como qualquer outro autor, a partir da perspectiva limitada do seu próprio tempo e do seu próprio trabalho” (p. 145).

Historicamente, é sob a perspectiva cristã que a alegoria e a tipologia, ou a representação figural, se associam na interpretação da Bíblia e na concepção de que a palavra de Deus está em todas as coisas, suas criaturas. Entretanto, houve variações e classificações que marcaram diferentes posições.

A Idade Média [...] distinguiu *alegoria* de *tipologia*, pensando a primeira por meio de categorias linguísticas da retórica greco-latina, como metáfora continuada ou “alegoria verbal” e, ainda, como sentido literal figurado. Quanto à *tipologia*, é uma semântica de realidades, espécie particular e propriamente cristã da alegoria: ela é “alegoria factual ou *alegoria in factis*”(HANSEN, 2006, p. 104).

A interpretação figural dos Padres da Igreja estabelece uma relação entre o Velho e o Novo Testamento, que está oculto no primeiro e, ao mesmo tempo, o significa por via desta relação. As considerações sobre eventos bíblicos, situados em tempo e espaço distantes, se relacionam, um em prefiguração do outro, o qual atualiza a realidade histórica de ambos, sintonizando passado e futuro, num processo especular. “É nesta linha que Auerbach lê Dante, vendo na *Comédia a figura*, isto é, a estrutura figurativa que atualiza a realidade histórica dos dois polos de referência” (HANSEN, 2006, p. 106).

Osman Lins, de diferentes formas, alude ao poema *Divina Comédia*, de Dante, como referência relacionada ao romance *Avalovara*:

Quanto aos números, têm fascinado aos homens desde sempre. Na Idade Média, como podemos ler em Curtius, eram frequentes as obras regidas por uma estrutura numeral. *A Divina Comédia*, baseada na tríada e na década, é a culminância dessa tendência. *E o meu livro, já o disse mais de uma vez, constitui, entre outras coisas, uma homenagem ao poema de Dante*. É também construído com base na tríada e na década” (LINS, 1979. Entrevista a Esdras do Nascimento, p. 179, grifo nosso).

Une-se, nessa declaração, sua admiração e também seu programa, que visa buscar aqueles momentos de sintonização dos ritmos dos corpos, da natureza, do cosmo, do divino e as possibilidades de representação desses movimentos e de suas analogias.

Uma das epígrafes de *Avalovara* também faz referência à composição numérica de *A Divina Comédia*: “*Tríadas e décadas se entretecem na unidade. O número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do ordo cósmico*”. A epígrafe faz parte do excuro “Composição numérica” do livro *Literatura européia e Idade Média latina*, de Curtius (p.539-549). Embora Dante seja citado, por Curtius, em vários outros capítulos, um deles, dedicado exclusivamente ao seu estudo, este diz respeito ao modo característico medieval, herdado da Antiguidade e de Pitágoras, de percepção e expressão, com base num simbolismo e numa alegoria dos números:

(...) ressalta do material que examinamos que a maravilhosa harmonia da composição numeral de Dante é o fecho e auge de uma longa evolução. Desde as enéadas da *Vita Nuova*, marcha Dante para a artística construção numeral da *Divina Comédia*: $1 + 33 + 33 + 33 = 100$ cantos conduzem o leitor através de três reinos, o último dos quais abrange 10 céus (CURTIUS, 1957, p. 549).

Essas associações correspondem, de forma explícita, aos títulos de dois dos oito temas de *Avalovara*, que remetem à *Divina Comédia* – tema E ☉ e Abel: ante o Paraíso e tema N ☉ e Abel: o Paraíso. Entretanto, a terceira relação amorosa de Abel parece reforçar sobremaneira a relação, que é reforçada pelo jogo alegórico. O terceiro amor de Abel é uma personagem não identificada por nome próprio, mas pelo símbolo ☉. A respeito dessa personagem, o autor faz uma anotação manuscrita em seu exemplar de *Avalovara*: “‘Nome’ da principal personagem feminina. O sinal funde 2 símbolos: o da Trindade e o do ouro alquímico”.² Ela une de forma dramática e radical a linguagem metaliterária com a alegoria que, conforme vimos, em sua origem era uma forma de cobrir com um véu a realidade invisível, seja porque a verdade não deveria ser franqueada a todos, seja porque era de sua natureza ser ambígua. Em ☉ o sublime e o terreno se agregam. A não individuação da personagem pelo nome é correlata a sua natureza dúplice e agregadora, uma vez que ela desempenha a função de personagem e de alegoria do próprio romance, em processo de criação/construção. Não falta à personagem a descida ao Inferno e a ascensão, representadas por uma queda no poço do elevador e pelo casamento com o Íolipo, ser maléfico e destrutivo. Quanto à ascensão ela está representada na imagem da máquina que sobrevoa ☉, quando ela está deitada no terraço do Edifício Martinelli.

Nas trevas, no silêncio, sem ninguém que me ajude a suportar esse momento em que, sob o vértice da máquina, suportar o seu peso, não, bem entendido, um peso físico, mas um peso que nasce da sua grandeza e da sua austeridade, processa-se em mim uma mudança de estágio, uma sagração (O 15, p. 135).

Também o percurso de Abel mantém, no lançamento da rede na cisterna de fundo lodoso e na visão da Cidade que o motiva à busca, iniciada com Roos, analogia com a peregrinação de Dante, guiada por Virgílio.

A personagem ☉ se revela no desenvolvimento do romance como Ser de linguagem, Ser que se faz na linguagem “Descubro a palavra *boca*; *eu*, o pronome; o verbo *ser*; uma partícula, *em*. Dois termos permanecem magicamente iluminados em meu novo mundo de limites, impossível que é elucidar se designam uma fração do mundo ou o mundo inteiro: *aqui*; *lugar*” (O 11, p. 81, grifos

² Exemplar de *Avalovara*, da Editora Melhoramentos, com anotações e correções do Autor.

no texto). A reflexão de ☉, no sentido de *reflexum* “re/curvar-se”, assinala na sua duplicidade a justaposição e o parentesco secreto existente entre ser, ação, movimento, representação³.

☉ representação figural, alegórica, do romance é feita de sons, de palavras e agrega as duas precedentes personagens femininas. “Enquanto esta figura está no Martinelli, ela é visitada pela máquina das palavras, pela máquina do verbo e dos eventos, porque estaria ligada ao romancista, à ficção” (LINS, 1979, p. 221). Como alegoria do próprio romance ela contém em seu corpo dúplice, sons, letras, palavras e absorve outras personagens, habitando nela tanto o aspecto nefasto da realidade – principalmente a opressão – quanto o aspecto de luminosidade e beleza representado pelo pássaro benévolo, também ele uma alegoria do romance.

De diferentes formas, a experiência humana é, em *Avalovara*, uma experiência de criação/construção, que se dá simultaneamente com a reflexão sobre o próprio fazer literário, o desnudamento da ficcionalidade e a moldagem alegórica. Sem desviar-se do mundo, do seu tempo, do ser, do espaço literário, o texto se revela, se celebra, como ficção na representação objetiva da realidade, justaposta a uma representação figural, alegórica. É uma história figurativa do amor em três dimensões: o amor pelas três personagens femininas, o amor pela humanidade e o amor pela arte de narrar. É, entre outras coisas, um romance enciclopédico em que se agregam ordens físico-cosmogônicas, históricas, políticas, imitativa da realidade em sua grandeza sublime e em sua miséria.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades, 2003.*

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2ª. ed. São Paulo: perspectiva, 1976.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec; Ed. Universidade de São Paulo, 1996.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo: ed. 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão et. Al. 6. Ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

ISER, Wolfgang. O Jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. revista e ampliada. Sel. coord e trad. Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

ISER, Wolfgang. *El acto de ler: teoria del efecto estético*. Trad. J.A. Gimbernat e Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: ed. 34, 1995.

³ Em anotação manuscrita feita por Osman Lins no exemplar de *Avalovara*, depositado no IEB (Instituto de Estudos Brasileiros/USP, lê-se: “Há um parentesco secreto nesses pares de palavras: ir e vir, veia e pulso, cão e late; centro e esfera. O 2. termo é sempre deformado, guardando certa afinidade com o 1.” A anotação diz respeito à passagem: “[...] e então me divirto em encontrar e confrontar noções afins: *ir* e *voar*, *veia* e *impulso*, *cão* e *látigo*, *centro* e *espera*, eu e vós, eu e eu (O 11, p. 81).

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: (o escritor, sua Condição e a Realidade Social)*. São Paulo: Martins Fontes, 1969.

LINS, Osman. *Avalovara*. 2ª. ed. Apres. Antonio Candido. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Osman. *Nove, novena: narrativas*. 4ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SAID, Edward W. Introdução a *Mimesis*, de Eric Auerbach. In: SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 110-146.

WATT, Ian. Realismo e forma romanesca. In: BARTHE, R. et al. *Literatura e realidade: (o que é realismo)*. Lisboa: Dom Quixote, 1984, p. 13-50.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ⁱ **Prof. Dra. Leny da Silva GOMES**. Prof. Titular do PPG- Mestrado em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis/ Laureate International Universities (UNIRITTER) e do Programa de Doutorado em Letras – Associação ampla UCS-UniRitter.