

QUANDO O SILÊNCIO É POESIA: A NARRATIVA LÍRICA DE OSMAN LINS

WHEN THE SILENCE IS POETRY: THE LYRICAL NOVEL BY OSMAN LINS

Mariângela Alonso¹

Resumo: Este artigo apresenta a reflexão teórica a respeito da narrativa poética ou romance lírico a partir do conto “Os gestos”, de Osman Lins (1924-1978). A narrativa osmaniana funde a técnica da prosa e da poesia para relatar os momentos líricos de revelação tomados pelo personagem André na força deflagradora do silêncio de seu quarto. Por meio da análise apresentada, revelamos a riqueza poética de Osman Lins, investigando a força lírica presente em sua produção inicial, tomando como base as postulações teóricas de Jean-Yves Tadié, Ralph Freedman, George Steiner, Roland Barthes, entre outros.

Palavras-chave: Narrativa poética. Romance lírico. Silêncio. Os Gestos. Osman Lins.

Abstract: This paper presents a theoretical reflection about the poetic narrative or lyrical novel from the tale “The gestures”, by Osman Lins (1924-1978). The narrative technique of Osman Lins blends prose and poetry to describe the lyrical moments of revelation experienced by the character André in the explosive force of his room's silence. Through the analysis presented, we reveal the poetic wealth of Osman Lins' works, investigating the lyric force present in his initial production, based on the theoretical postulations of Jean-Yves Tadié, Ralph Freedman, George Steiner, Roland Barthes, among others.

Keywords: Poetic narrative. Lyrical novel. Silence. The Gestures. Osman Lins.

Introdução

A narrativa poética ou romance lírico começa a ser estudada no início do século XX. As figuras responsáveis pela difusão teórica sobre o assunto representam duas correntes fundamentais: a do norte-americano Ralph Freedman e a do francês Jean-Yves Tadié. Ambos propõem uma abordagem fundamentada nas estruturas fundamentais que fazem das narrativas poéticas um gênero híbrido, amalgamado.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Fclar/CNPQ). Email: malonso924@gmail.com.

A origem da narrativa poética ou romance lírico encontra-se ligada à escola romântica, uma vez que ela atendia à necessidade da expressão do “eu” numa forma mais abrangente.

Em *The lyrical novel*, Ralph Freedman analisa o romance lírico a partir da obra de Herman Hesse, André Gide e Virginia Woolf. A presença de uma subjetividade latente, de um “eu” que se reflete continuamente, perpassa a obra dos autores escolhidos. Freedman insiste no fato de que o ponto de vista do autor seja o responsável pela descrição e recriação do mundo. Para dar vazão aos processos ocorridos na mente, o artista pode utilizar diversos recursos, tais como crônicas, diários, autobiografias – elementos muito comuns às narrativas poéticas, como forma de compreensão do estado íntimo do escritor. Neste sentido, a busca interior do narrador assemelha-se à busca de um poeta, permeando o mundo e o ser:

[...] Lyrical poetry, [...] suggests the expression of feelings or themes in musical or pictural patterns. Combining features of both, the lyrical novel shifts the reader’s attention from men and events to a formal design. The usual scenery of fiction becomes a texture of imagery, and characters appear as personae for the self . (FREEDMAN, 1963, p. 1)²

O francês Jean-Yves Tadié, na obra *Le récit poétique*, estabelece a discussão dos temas das narrativas poéticas numa perspectiva estrutural. Retomando Jakobson, Tadié chama a atenção para a função poética da linguagem, ao confrontar os procedimentos da narração com a poesia. Ele observa o fato de que a função poética assume, nas narrativas poéticas, um papel bem mais relevante que a referencial:

[...] il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d’évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l’attention sur la forme même du message. Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d’échos, de reprises, de contrastes qui sont l’équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes [...] (TADIÉ, 1978, p. 8)³

² “A poesia lírica sugere a expressão de sentimentos ou de temas em formas musicais ou pictóricas. Combinando traços de ambos, o romance lírico transfere a atenção do leitor de homens e eventos para um desenho formal. O habitual cenário de ficção torna-se uma textura de imagem e os personagens aparecem como *personas* do eu”. (FREEDMAN, 1963, p. 1, tradução nossa).

³ “Há um conflito constante entre a função referencial, com suas tarefas de evocação e de representação, e a função poética, que atrai a atenção para a própria forma da mensagem. Se reconhecermos, com Jakobson, que a poesia começa nos paralelismos, encontraremos, na narrativa poética, um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que são o equivalente em grande escala, das assonâncias, aliterações, rimas [...]” (TADIÉ, 1978, p. 8, tradução nossa).

Espaço, tempo, personagem e mito relacionam-se, instaurando uma narração que cria seu próprio mundo, absorvendo os significados mais ocultos, que, num romance tradicional, não surtiriam grandes efeitos. Nas narrativas poéticas, tais significados são antes símbolos que empreendem uma viagem rumo ao autoconhecimento.

As narrativas poéticas, diferentemente das narrativas realistas, trazem, como tema central, questões inerentes à condição humana. Seus personagens efetuam, muitas vezes, uma busca freqüente, de aspecto existencial. Assim, tais narrativas assemelham-se às narrativas míticas, na medida em que recriam o mundo através de símbolos.

O herói assume um percurso, no qual o tempo exterior não é relevante, uma vez que o interesse recai sobre o tempo interiorizado, com suas angústias e seus gestos. O tempo torna-se, assim, uma instância mítica, subjetiva, em que se instaura um processo de volta às origens, ou seja, o eterno retorno humano.

Por sua vez, o espaço é caracterizado principalmente por imagens, contando com a representação de lugares específicos e simbólicos. Nestes cenários, numa relação por vezes muito estreita com a personagem, cada imagem suscita a própria subjetividade do homem. Imerso nesses lugares, o lirismo narrativo propõe uma reflexão acerca da condição humana.

A narrativa poética surge, portanto, oferecendo possibilidades de questionamento, numa busca incessante e eterna.

Desta forma, somados todos esses elementos, o presente artigo tenta percorrer o conto “Os gestos”, de Osman Lins, acentuando nele um olhar sobretudo lírico.

Os gestos: a poética do silêncio

O conto “Os gestos” pertence à coletânea homônima publicada por Osman Lins em 1957. Nele, o velho André, impossibilitado de falar, está solitário no seio da própria família, enclausurado em seu quarto, com os movimentos reduzidos a gestos. O personagem assiste a tudo e a todos, identificando-se com a mudez que toma conta de seu tempo presente. De seu leito, oscilando entre o delírio, o sonho e a lucidez, André observa ou imagina as pessoas e a paisagem ao seu redor: “[...] via o céu nublar-se, através da janela, enquanto as folhas da mangueira brilhavam com surda refulgência, como se absorvessem a escassa luz da manhã” (LINS, 1994, p.11).

Encerrado em seu quarto, André faz uso dos gestos para se comunicar com o espaço externo. Durante todo o enredo essa será a espacialidade que o personagem ocupará. Por isso torna-se importante analisarmos os efeitos de sentido oriundos da espacialidade marcada pela

janela, uma vez que “enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 511).

Assim, o narrador nos inicia no drama de André, apresentando-nos a distância entre o personagem e a paisagem. Porém, esta distância aos poucos é transformada em instante agradável, devido à visão que lhe provoca e à consequência de seus gestos: “Minhas palavras morreram, só os gestos sobrevivem” (LINS, 1994, p.11).

A narrativa de “Os gestos” tem como eixo uma espécie de ritual ou um momento de passagem. Na presença da filha Mariana, o personagem atesta poeticamente a menina na transição da infância para a adolescência:

O rosto era belo e se renovava, como um ser que adormecido que enriquecesse no deslumbramento de um sonho. O pai não se enganara, aquele era um momento único, ela cruzava um limite: quando se afastasse, os últimos gestos da infância estariam mortos. (LINS, 1994, p.13).

Nesse momento, o personagem presencia o instante de passagem da infância à adolescência, vivenciando um momento mágico e inexprimível em palavras.

Ao tratar da realidade inexprimível da palavra, George Steiner (1988, p. 68) observa que a escolha dos poetas pelo silêncio é algo relativamente novo. Referindo-se a esta experiência o estudioso reconhece as figuras de Hölderlin e Rimbaud como “mestres do espírito moderno”, nos quais a escolha do silêncio ocorre como “experiência obviamente singular”. No que diz respeito à obra de Hölderlin, o estudioso atenta para a presença dos “espaços vazios”:

A crescente força da quietude no interior e entre as linhas dos poemas tem sido considerada como um elemento primordial de seu gênio. Como o espaço vazio é, de forma tão evidente, parte da pintura e da escultura modernas, como os intervalos silenciosos são tão importantes em uma composição de Webern, assim também os lugares vazios nos poemas de Hölderlin, principalmente nos últimos fragmentos, parecem indispensáveis ao complemento do ato poético. (STEINER, 1988, p. 68)

Para Steiner, “na maior parte da poesia moderna, o silêncio representa as exigências do ideal; falar é dizer menos” (STEINER, 1988, p. 68). Estes apontamentos nos conduzem ao silêncio articulado por André em seu quarto. Os intervalos que derivam deste silêncio deflagram uma incrível força poética, expressando o ser em sua totalidade, o que sustenta, assim, o discurso do personagem. Novos sentidos parecem emanar deste silêncio, tal como no

ato poético. Assim, na expressão de si para os outros, André capta a essência dos momentos da família, vivenciados na clausura do quarto:

[...] e ele ficou a ouvir os passos da mulher – um caminhar sorrateiro, em que os pés se encurvavam nos chinelos, contidos, pousando aos poucos no solo, de modo que ao fim do corredor já não eram escutados, embora ele os acompanhasse ainda em imaginação. (LINS, 1994, p.12).

Em suas reflexões sobre a escritura, Roland Barthes refere-se aos escritores que “minaram” a linguagem literária, buscando reencontrar “o frescor de um estado novo da linguagem” (BARTHES, 1971, p. 90). O estudioso alerta para o fato de que a desintegração da linguagem conduz ao silêncio da escritura. Assim utiliza o processo poético de Mallarmé, ressaltando que “a agrafia tipográfica [...] quer criar em torno das palavras rarefeitas uma zona de vácuo na qual a fala, liberta das harmonias sociais e culpadas, felizmente não ressoa mais” (BARTHES, 1971, p. 90).

Para Barthes esta arte apresenta a estrutura do “suicídio”, na qual o silêncio surge como uma espécie de “[...] tempo poético homogêneo, que aperta a palavra entre duas camadas e a faz explodir não como fragmento de um criptograma, mas sim como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade” (BARTHES, 1971, p. 90).

Verificamos movimento semelhante no conto de Osman Lins. Na solidão do velho André, o fracasso da escritura e da experiência surgem perante a agônica indizibilidade, mostrando a falência do signo verbal que aflora nas páginas da narrativa, em movimento análogo à “agrafia tipográfica” de Mallarmé. Na busca por si mesmo, André acaba surpreendido pela força do silêncio: “Como dizer? – perguntava. Seria possível? A pergunta continha a certeza de que não chegariam a entendê-lo. Como de outras vezes, descreveria visões para cegos, com termos profanos, que as degradariam. Impossível” (LINS, 1994, p.13).

Em meio a essas reflexões, percebemos que a narrativa osmaniana exige um novo leitor, na medida em que não pretende copiar o mundo, mas sim recriá-lo. Nesta recriação, entre outras coisas, o questionamento fragmentário da linguagem se faz presente. Neste sentido, os gestos constituem discurso, pois o ato de André rasgar o papel na passagem em que a filha lhe propõe escrever, funciona como uma explicação para seu gesto violento, pois: “[...] pensava nos gestos. Em não falar, não escrever. Gesticular, apenas. Eu pensava nos gestos” (LINS, 1994, p. 13).

Em nome de um ser que se procura, a linguagem expande-se para todos os lados, avança e recua ao longo do texto, convergindo para uma espécie de silêncio, tema presente no

próprio horizonte de criação de Osman Lins: “Do silêncio que se fizera em seu espírito, ele sentiu, à maneira de reflexo que abandonasse um espelho, destacar-se um outro ser, ligado aos seus sentidos, mas alheio às paredes” (LINS, 1994, p. 13).

Situada numa zona além do entendimento da palavra, a narrativa aponta para o silêncio que se encontra além dela, na medida em que reflete, em diversos momentos, o fato de que a palavra seja insuficiente para reproduzir a experiência que se quer narrar. Assim, a técnica osmaniana acerca-se da linguagem e “[...] enquanto cria tensões, alinha entre elas as indecisões do escritor, põe em questão a própria arte” (LUCAS, 1973, p. 118 apud HOHLFELDT, 1988, p. 154).

Resumindo-se em uma progressão lírica, repleta de crescimento e intensidade, o narrador nos anuncia a percepção da filha: “– Papai agora virou menino” (LINS, 1994, p.13). Tal percepção é captada pela concentração e pela força da essência poética, descortinada num átimo fugitivo, em breve revelação perdida na impotência de exprimi-la. Neste ponto, são esclarecedoras as palavras do filósofo Giorgio Agamben:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (AGAMBEN, 2007, p. 55).

Neste sentido, o conto osmaniano aponta para algo além do discurso, para uma esfera inexprimível, para algo que não conseguimos dizer de nenhum modo, favorecendo, mais uma vez, a abordagem pela narrativa poética.

O romancista lírico tem como projeto restituir a sucessão no tempo e as sequências de causa e efeito com a ação instantânea do lirismo, dialogando essencialmente com a sensibilidade. Segundo o crítico Alfredo Bosi, a prosa poética surge nos romances modernos em decorrência da transfiguração da tensão romanesca, encarnada na transmutação do conflito entre o herói e o mundo, por meio do empenho e da superação do protagonista: “O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade” (BOSI, 1994, p. 392).

O dinamismo e a juventude da filha Mariana reflete-se no espaço do quarto, desprendida nos atos de mexer nas gavetas e abrir a janela:

[...] abriu e fechou as gavetas, sem procurar coisa alguma, escrutando disfarçadamente o espelho, com enlevo. Para ela, a adolescência ainda era uma espécie de conquista nova e absorvente – pensou ele – cegando-a para

tudo o que não fossem as suas próprias belezas ou as que julgava possuir. (LINS, 1994, p.13).

Na narrativa poética, o espaço é parte integrante de uma dilatação interior marcada por imagens e percepções das personagens. Neste sentido, a trajetória de André ao longo do conto, vai sendo construída paralelamente à construção de um “eu”, ou seja, a partir do momento em que ele, no espaço do quarto, comunica-se pelos gestos e observa a juventude da filha, traça assim, um itinerário dentro de sua casa e o início de uma viagem rumo ao autoconhecimento.

Contando com o recurso das imagens, na narrativa poética, o espaço apresenta, muitas vezes, uma viagem orientada e simbólica: “l’espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale; son écorce abrite la révélation” (TADIÉ, 1978, p. 10)⁴. A transfiguração do espaço é, portanto, filtrada pela poesia, conforme indicado por Tadié e verificada em “Os gestos”.

Desta forma, é do quarto que o velho André viaja pelo restante da casa, em estado contemplativo, numa espécie de itinerário simbólico e orientado:

Sorriu: distraía-se agora imaginando grandes panos brancos soprados pelo vento – uma fila interminável de lençóis túmidos, camisas bracejantes e lenços – nítidos, reais, arrebatados um a um por mãos invisíveis que os faziam desaparecer. (LINS, 1994, p.11).

O cenário torna-se uma espécie de contemplação pictórica, semelhante ao pincel de um artista e a cena beira as raias da poesia na medida em que a espacialização conta com a descrição de pássaros e árvores: “Um casal de pássaros esvoaçou. Além da árvore, dando a impressão de que as asas tocavam o céu cinzento, levantando um ondular de ondas que se cruzaram e extinguiram-se” (LINS, 1994, p.11).

A chuva também traz motivações para o personagem imaginar, percorrer o passado e resgatar a juventude. O ritmo da chuva marca a passagem do tempo e a angústia de André:

A chuva anunciada chegou, banhando o arvoredo invisível, alguém correu na calçada, as primeiras gotas bateram na janela, ressoaram nas telhas. [...] Veio-lhe então o desejo de estar só, sem aquelas presenças inúteis; escorraçou-as com um gesto brutal e deitou-se. (LINS, 1994, p. 12).

⁴ “O espaço possui uma linguagem, uma ação, uma função e, talvez a principal; sua aparência abriga a revelação”. (TADIÉ, 1978, p. 10, tradução nossa).

O conto de Osman Lins exprime-se entrecruzando os caminhos da enunciação, na medida em que traz o aspecto romanesco cedendo lugar ao lírico, presentificado pelo uso poético das imagens. Semelhante ao papel do poeta, o narrador oscila entre o plano do enredo e as imagens que eclodem:

Ele corre na manhã invernal, os pés descalços cortando poças de água. A prima chama-o, à janela; voam cabelos sobre o rosto infantil, que sorri. A viagem do barco de papel repousa nas mãos da menina. Ele toma-o, curva-se, entrega-o à enxurrada. Nascem veleiros, alvíssimos, libertos no mar. (LINS, 1994, p. 13)

Na perspectiva lírica, o espaço ultrapassa os limites físicos e geográficos. Baseando-se em descrições do cenário, o conto osmaniano traz a construção de uma atmosfera sensorial e intimista. Neste contexto, surgem momentos contemplativos de um passado revisitado poeticamente pelo velho André. Sua memória torna-se uma expressão pautada pela sugestão dos objetos, bem como pelas sensações e subjetividades despertadas por eles. Conforme nos indica Bachelard:

[...] a contemplação – estranho poder da alma humana capaz de ressuscitar seus devaneios, de recomeçar seus sonhos, de reconstituir, apesar dos acidentes da vida sensível, sua vida imaginária. A contemplação une mais ainda lembranças que sensações. (BACHELARD, 2001, p. 169)

Assim, a narrativa poética de Osman Lins procura atingir o momento essencial, trazido à tona por meio do estado de alma, ou seja, a subjetividade do artista. O apego à descrição sobrepõe-se à narração, procedimento justificado pela ação contemplativa ou poética, o que caracteriza o caráter eminentemente visual da composição: “O conhecimento poético do mundo precede, como convém, o conhecimento racional dos objetos. O mundo é belo antes de ser verdadeiro. O mundo é admirado antes de ser verificado” (BACHELARD, 2001, p. 169).

Estruturalmente, é possível visualizar, nas narrativas líricas, o plano sintagmático da narrativa, que se apresenta constantemente invadido pelo plano paradigmático da poesia. Ralph Freedman, ao postular importantes considerações acerca do romance lírico, oferece-nos um esclarecimento no que tange a esta questão:

Conventionally, the lyric, as distinct from epic and drama, is seen either as an instantaneous expression of a feeling or as a spatial form. The reader approaches a lyric the way an onlooker regards a picture: he sees complex

details in juxtaposition and experiences them as a whole. (FREEDMAN, 1963, p. 6.)⁵

Desta maneira, o personagem André apresenta-se à maneira de um poeta, voltando-se para dentro de si, para o seu psiquismo, ao invés de voltar-se para o social. Por meio de uma descrição altamente poética, o narrador introduz os espaços imaginados pelo personagem.

Neste ponto é pertinente recorrermos aos apontamentos acerca do romance poético efetuados por Todorov. O teórico recorre à oposição feita por Novalis no romance *Heinrich von Ofterdingen*. Partindo das tendências observadas por Novalis, temos de um lado, os “homens de ação”, aos quais “[...] não lhes é permitido entregar-se às reflexões silenciosas, ceder aos convites do pensamento meditativo” (NOVALIS apud TODOROV, 1980, p. 100); e por outro lado, os “seres recolhidos”, “[...] para quem o mundo é interior, a ação contemplativa e a vida um secreto e discreto acréscimo das forças do interior [...] Esses homens são os poetas” (NOVALIS apud TODOROV, 1980, p. 101). Esta tendência é observada nos protagonistas das narrativas líricas, nas quais o narrador e a personagem fundidos combinam-se para criar um “eu”:

The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the poet's “I”: the lyrical self. In the masquerade of the novel, this point of view is the poet's mask as well as the source of his consciousness, whether it appears as one or more disguised personae or in the more direct function of the diarist, the confessor, or first-person narrator. (FREEDMAN, 1963, p. 8)⁶

O espaço do quarto de André reflete a ordem interior que o personagem procurava em seu modo de ser. O personagem projeta-se neste cenário, reconfigurando-o de modo subjetivo, mediante um processo de exaltação dos seus sentidos. Portanto, iniciado na procura por si mesmo, André atravessa imaginariamente os cômodos de sua casa, realizando uma travessia altamente simbólica.

⁵ “Convencionalmente a lírica, ao contrário da épica e do drama, é vista tanto como uma expressão instantânea de um sentimento, ou como uma forma espacial. O leitor aproxima a lírica da maneira que um observador considera uma pintura: vê detalhes complexos em justaposição e os sente como um todo”. (FREEDMAN, 1963, p. 6, tradução nossa).

⁶ “O mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, o equivalente ao eu do poeta: o eu-lírico. No disfarce do romance, este ponto de vista é a máscara do poeta, assim como a fonte de sua consciência, quer isso apareça como uma ou mais *personas* disfarçadas, ou na mais direta função do cronista, do confessor, ou do narrador em primeira pessoa”. (FREEDMAN, 1963, p. 8, tradução nossa).

Considerações finais

Ao longo das discussões apontadas até aqui, o presente texto propõe alguns dados reflexivos, longe de conclusões finais. A leitura crítica do conto “Os gestos”, de Osman Lins poderá suscitar novas leituras, que com esta possam dialogar.

As narrativas poéticas procuram dar um sentido à vida, instaurando forças que o texto põe em jogo, como a procura por uma identidade, a força expressiva do íntimo, possibilitando ao personagem, e conseqüentemente, ao leitor, a realização de uma trajetória pessoal através dos textos. Neste sentido, ao acompanhar a consciência do velho André, culminando na observação do crescimento de sua filha, o leitor, preso ao conto e a seu questionamento, realiza percurso idêntico, confinado, também, ao quarto do personagem.

A construção do discurso foi analisada, de modo a revelar pontos comuns à técnica da narrativa poética ou romance lírico na medida em que o autor projeta a interioridade de André, ao observar a sua vida de homem solitário no seio familiar. Com alma de poeta, o personagem busca-se a todo o momento nas observações realizadas. Apesar do estado de semi-consciência e da linguagem reduzida aos gestos, André parece compreender que suas circunstâncias não são muito diferentes da dos outros familiares, uma vez que cada um apresenta sua própria verdade e jamais a comunica por inteiro. Assim, parece-lhe que a vida da família ganha outro sentido e essência: “Isto é inexprimível – pensou. E o que não o é? Meus gestos de hoje talvez não sejam menos expressivos que minhas palavras de antes” (LINS, 1994, p.14).

Ao escritor lírico interessa sobremaneira os estados de alma de seus personagens, privilegiando a análise psicológica em detrimento da narrativa centrada em peripécias exteriores. Neste sentido, o conto “Os gestos” tenta desvelar a condição humana, possibilitando ao homem o questionamento de seu próprio destino. Osman Lins nos leva à chave de sua escrita, ao afirmar: “Escrever, para mim, é um meio, o único de que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam” (LINS, 1977, p. 152).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BACHELARD, Gaston. O céu azul. In: BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2. ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 163-177.

BARTHES, Roland. A escritura e o silêncio. In: BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 89-93.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

FREEDMAN, Ralph. **The lyrical novel** : studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

LINS, Osman. **Evangelho na taba**: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

_____. **Os gestos**. São Paulo: Moderna, 1994.

LUCAS, Fábio. A face visível. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. In: HOHLFELDT, Antonio. **Conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 154.

STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 55-74.

TADIÉ, Jean-Yves. Y. **Le récit poétique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

TODOROV, Tzvetan. Um romance poético. In: TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 100-111. (Ensino Superior).

Texto recebido em 09/04/12.

Aprovado em 30/08/12.