

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Por uma poética da Queda:

Avalovara em diálogo com A Divina Comédia

Luciana Barreto Machado Rezende

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elizabeth de Andrade Lima Hazin

Por uma poética da Queda:

Avalovara em diálogo com A Divina Comédia

Luciana Barreto Machado Rezende

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Elizabeth de Andrade Lima Hazin

TEL/UnB (presidente)

Profa. Dra. Leny da Silva Gomes

Uniritter (membro efetivo)

Prof. Dr. Fernando Dusi Rocha

TEL/UnB (membro efetivo)

Prof. Dr. Wiliam Alves Biserra

TEL/UnB (membro efetivo)

Prof. Dra. Adriana de Fátima Barbosa Araújo

TEL/UnB (membro efetivo)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (Suplente)

TEL/ UnB (suplente)

Universidade de Brasília - UnB

Brasília, 2017

RESUMO

No romance *Avalovara* (1973), o escritor pernambucano Osman Lins (1924 - 1978) se apropria de símbolos do imaginário bíblico, mítico e religioso para formar o leito que conduz o seu invento romanesco. Como o próprio autor declarou em entrevistas e ensaios, *Avalovara* dialoga com o poema *A Divina Comédia* (1304 - 1321), do florentino Dante Alighieri - eixo e bússola desta tese. Partindo desse diálogo intertextual, anotamos as interseções das tramas e dos múltiplos temas nelas enfeixadas; as concepções estruturais das duas obras, ambas assentadas na numerologia do mundo antigo; as relações imagéticas, simbólicas e alegóricas; e as ressonâncias de ordem existencial. Em termos de estruturação, recorreremos à seguinte secção: são três os amores de Abel e três as partes em que se divide a *Commedia*. No esquema ilustrativo, associamos, respectivamente, ao Inferno, Purgatório e Paraíso, Cecília, Roos e ☉, alegoricamente representadas, segundo o conceito que propomos como *poética da Queda*, à luz da doutrina existencialista de Jean-Paul Sartre.

Explicamos que, em *Avalovara*, em sentido contrário ao disposto no arco Paraíso-Degredo, inverte-se a rota mítica, encenando-se o caminho reverso à expulsão do Éden, por se partir da figura da Queda para o Jardim disposto no tapete dos amantes. Pela *poética da Queda* é justamente a *falta* que impele Abel ao “ato de buscar”, o que o filia à frágil e controvertida condição do homem moderno, com seu porvir incerto e afastado do sagrado, sem refúgio e redenção. No entrecruzamento entre tradição e inovação, a título de ilustração e confirmação de nossa hipótese, relacionamos obras modernas, como *Guernica*, de Picasso, e *Angelus Novus*, de Paul Klee, a situações narrativas e personagens avalovareanos e dantescos. Além de Sartre, os teóricos que nos acompanham são Walter Benjamin, George Steiner, Paul Zumthor, Eric Auerbach e Giorgio Agamben.

Ao aderir ao horizonte de banimento, ruptura e exílio, *Avalovara*, pela *poética da Queda*, parte da narrativa bíblica do Gênesis, como núcleo irradiador de uma rede de símbolos e da própria investigação do nascimento da linguagem, para delinear um tempo - a contemporaneidade - atravessado por buscas, instabilidades e incertezas. Desse modo, o romance se aproxima da filosofia de Jean-Paul Sartre: a radicalidade da liberdade e da angústia como condição da existência, o homem como medida e futuro do homem.

Palavras-chave: *Avalovara*, *Divina Comédia*, *Queda*, Osman Lins, Jean-Paul Sartre.

ABSTRACT

In his novel; *Avalovara* (1973), the writer Osman Lins (1924 - 1978), born in Pernambuco, seizes the symbols of the biblical, mythical and religious imaginary to compose the grounds that lead to his romanesque invention. As the author himself stated in interviews and essays, *Avalovara* dialogues with the poem "The Divine Comedy" (1304 - 1321), by the florentine Dante Alighieri - which becomes the axis and compass of this thesis.

Starting with this intertextual dialogue, we highlight the plots and multiple theme intersections bundled up in them; the structural conceptions of the two masterpieces, both based on the numerology of the ancient world; the imagetic, symbolic and allegorical relations; and the existential resonances. In terms of structuring, we turn to the following section: three are Abel's loved ones and three the parts in which the *Commedia* is divided. In the illustrative scheme, we associate, respectively, Hell, Purgatory and Paradise, Cecilia, Roos and ☹, allegorically represented, according to the concept we propose as the *poetics of the Fall*, in the light of Jean-Paul Sartre existentialist doctrine. We explain that in *Avalovara*, contrary to the disposition in the Paradise-Degredo arc, the mythical route is reversed, staging the reverse route to the expulsion of Eden, starting from the figure of the Fall to the Garden disposed on the carpet of lovers. In the *poetics of the Fall*, it is precisely the absence that impels Abel to the "act of seeking," which affiliates him to the fragile and controversial condition of the modern man, with his uncertain and removed from the sacred future, without refuge and redemption. In the intertwining between tradition and innovation, as an illustration and confirmation of our hypothesis, we quote modern works such as *Guernica* by Picasso and Paul Klee's *Angelus Novus* to narrative situations and Dantean and Avalovarean characters. In addition to Sartre, the theorists who accompany us are Walter Benjamin, George Steiner, Paul Zumthor, Eric Auerbach and Giorgio Agamben.

By embracing the horizon of banishment, rupture and exile, *Avalovara*, by the *poetics of the Fall*, starts with the biblical narrative of the Genesis, as the radiating nucleus of a symbols network, and with the very investigation of language *birth*, to delineate a time - contemporaneity - torn by quests, instabilities and uncertainties. Thus, the novel comes closer to the philosophy of Jean-Paul Sartre: the radicality of freedom and the anguish as a condition of existence, man as the measure and the future.

Keywords: *Avalovara*, *Divine Comedy*, *Fall*, Osman Lins, Jean-Paul Sartre.

Agradecimentos

Agradeço

a meus filhos, Miguel e Pedro, amores da minha vida, maravilhosas presenças, por terem acompanhado e compreendido as minhas faltas e imersões;

a meus pais, Lourival e Lurdinha, pela acolhida incondicional, pela (insistente) fé e (ainda) persistência em mim;

à minha irmã Ivana, por sua incisiva lucidez, senso prático, colo dos mais seguros;

à inigualável amiga-irmã, de todos os livros e horas, Joseana Paganine - sem ela, percurso algum é (ou será) possível;

a meu (nem tão) recente, porém já antigo e definitivo amigo-irmão Douglas de Sousa, por todos esses anos de conversas cotidianas e compartilhamentos de surpresas, sustos, angústias;

à minha doce e essencial Ana Maria Agra, incrivelmente importante no afago diuturno, na escuta generosa, na suavidade a mim sempre soprada;

a meus grandes, imprescindíveis amigos de fé, sonho e vida, pela força amorosa extraordinária em todos esses anos: Roberta Beck, Rondinelli Tomazelli, Ana Vilela, Débora Cronemberger, Joana Prudente, Fernando Marques, Elcio Roefero;

às minhas essenciais primas-irmãs, que em mim habitam desde sempre, Dolores Eugênia e Fabiana Rezende;

aos amigos e afetos que fui colhendo pelo caminho, cujos aprendizados fui incorporando em digressões vida afora, formulações texto adentro: Tom Pureza, Leandro Andrade, Bernardino Guimarães, Luciana Gualda, João Carlos

Felix, Roberto Medina, Francisco Alves, Marina Arantes, Juliana Mantovani, Julliany Mucury, entre tantos outros.

aos especialíssimos amigos de concomitante jornada acadêmica, tão importantes em achados teóricos e imprescindível cumplicidade nos passos finais desta travessia: Sebastiana Lima, Thomaz Abreu e Ricardo Andrade.

à minha querida família osmaniana, cada vez maior e lindamente afetuosa e unida: Francis, Arita, Poli, Loide, Ricardo, Cacio, Thayla, Vanessa, Pedro, Andrea, Suzanna, Roselene, Izabella, Larissa, Lorena, Amanda, Cacilda, Fabiano;

aos professores Fabrícia Wallace, Fernando Dusi e João Vianney, pelas fundamentais sugestões no processo de qualificação;

aos professores Leny Gomes, Fernando Dusi, William Biserra, Adriana Araújo e João Vianney por terem generosamente aceitado o exame deste trabalho e tanto contribuído com considerações atentas e pertinentes;

a Ângela Lins, pelo espírito admiravelmente grandioso, terno e generoso com que acolhe, sem distinção, os pesquisadores da obra do seu pai Osman Lins;

a Elizabeth Hazin, por me ser aceso farol, horizonte dos mais largos e inspiradores - na Palavra, no Osman, na vida. Na lúcida e comovida lupa das lembranças, momentos únicos, entre tantas viagens maravilhosas e diálogos pródigos que acumulamos em mais de dez anos de amizade e convivência. Em particular, sublinho nossa iluminadora especial visita a Sintra, Portugal, em que, juntas, descemos o poço iniciático da Quinta da Regaleira, referência expressa aos círculos que estruturam *A Divina Comédia*, horizonte capital desta tese.

A Capes, pela bolsa de doutoramento concedida.

Eu me encontrei no marco do horizonte
Onde as nuvens falam,
Onde os sonhos têm mãos e pés
E o mar é seduzido pelas sereias.

Eu me encontrei onde o real é fábula,
Onde o sol recebe a luz da lua,
Onde a música é pão de todo dia
E a criança aconselha-se com as flores.

Onde o homem e a mulher são um,
Onde espadas e granadas
Transformaram-se em charruas,
E onde se fundem verbo e ação.

Murilo Mendes

Sumário

INTRODUÇÃO	10
Capítulo I	
Ventura e degredo em Cecília, uma passagem pelo Inferno	40
1.1. Realismo alegórico e pulsão enciclopédica em Lins e Alighieri: invenções e inventários	50
1.2. Errâncias e conhecimento: a viagem de Abel, a condenação de Ulisses	59
1.3. No registro do Inferno, Cecília e Guernica: uma aproximação possível	66
Capítulo II	
Abel, Babel, Purgatório: “meu portão ou alçapão está em Roos	84
2.1. Refração, dispersão e inacabamento: expressões da Queda	94
2.2. Liberdade, amor e esperança, medidas da inquietude humana	103
2.3. Políptico disperso, gesta nomeadora	109
2.4. Babel-balbúrdia, reflexo-reverso do Paraíso de Abel	115
Capítulo III	
Alto da montanha, passos no Jardim: tapete que se (re)tece	127
3.1 Entre o Inferno e o Paraíso, o Anjo da História em Avalovara	130
3.2 A Unidade e a Perfeição das tríades numéricas: início e fim, foz e confluência em Beatriz de Dante e Nascida e Nascida	151
3.3 Eva, Ave, Salve: ruína ou redenção?	164
Considerações finais	184
Referências bibliográficas	191

Introdução

Soy hombre: duro poco/ Y es enorme la noche./
Pero miro hacia arriba: las estrellas escriben./
Sin entender comprendo: también soy
escritura/ Y en este mismo instante/
Alguien me deletrea.

Octavio Paz

Mais do que porto-destino-chegada, ao viajante importa o percurso. E em toda viagem os mais variados e diversos mundos se entrecruzam, amalgamando olhares, memórias, experiências e desenrolando, assim, outras tantas paragens e horizontes. Pois ao incorreremos em uma travessia literária, não somente seguimos o itinerário carregado pelo autor, como nos fazemos igualmente passageiros e condutores de uma narrativa que somente assume vulto e relevo quando passa, ao menos em parte, a iluminar e conformar a nossa própria história – vertendo-se, assim, em uma espécie de rito de passagem a nós, aventureiros confessos.

Riscar uma direção, assumir uma via, configura, porém, inegável risco. Entre avanços e recuos, lampejos e hesitações, por vezes as dúvidas e adversidades nos obrigam a rumos distintos do traçado original, lançando-nos ao angustiante imperativo da escolha – de início, perda e sacrifício, mas, ao final, a única possibilidade de se demarcar um mapa, cumprir uma rota e alcançar o que se avista. É nesse desdobrável universo, oceânico leito, movediço solo, que se situa a obra *Avalovara*, objeto desta tese, cuja fronteira escolhida é o território das tradições míticas e religiosas, bem como suas problematizadoras ressonâncias na contemporaneidade.

Constelação ampla e ambivalente de signos, o romance *Avalovara* (1973), do escritor pernambucano Osman Lins (1924 - 1978), publicado há mais de 40 anos, prossegue, junto ao público e à crítica, surpreendendo na mesma proporção que desconcerta e desafia – seja por sua inovadora complexidade estrutural e poética cifrada seja por seu pródigo lastro simbólico –, configurando, do ponto de vista da modernidade literária, uma obra ficcional que guarda poucos paralelos no Brasil.

Avesso a decalques e transposições imediatas, o autor se assenhora da tradição para empreender apropriações oblíquas dos mais vastos e variados vales simbólicos constantes no imaginário bíblico, matrizes míticas e outras imagísticas religiosas, formando, assim, o caudaloso leito imaginativo que conduz o seu invento romanesco e originais entes ficcionais. Foi por meio de pistas intertextuais e declarações dispostas em ensaios e entrevistas, bem como pelo rigoroso engenho das obras, que nos valemos do célebre e emblemático poema *A Divina Comédia* (1304 – 1321), do florentino Dante Alighieri, como bússola e eixo deste trabalho de pesquisa – correlação a ser elucidada, e deslindada, mais adiante. Nesse caudaloso universo, interessam-nos tanto a grandeza dramática da trama e os múltiplos temas nele enfeixados, que até hoje fomentam o imaginário literário mundial, quanto a concepção estrutural assentada na numerologia do mundo antigo, bem como a sua extraordinária força imagética, simbólica e alegórica¹ da obra. Em termos de estruturação da tese, valemo-nos da seguinte secção: são três os amores de Abel e três as partes em que se divide a *Commedia*.

¹ Como breve conceituação, faz-se importante demarcar a distinção entre *símbolo* e *alegoria*, dois recursos expressivos altamente utilizados por Osman Lins em *Avalovara*. Além da compreensão benjaminiana, a qual precisamos especialmente no capítulo 3, dispomos brevemente aqui o que Gilbert Durand dispõe em *A Imaginação Simbólica*: “O símbolo seria mesmo, segundo P. Godet, o inverso da alegoria: ‘A alegoria parte de uma ideia (abstrata) para resultar numa figura, enquanto o símbolo é primeiramente, e em si mesmo, figura e, como tal, fonte de ideias, entre outras coisas.’ Pois a característica do símbolo é ser centrípeto, além do caráter centrífugo da figura alegórica em relação à sensação. O símbolo, assim como a alegoria, é a recondução do sensível, do figurado, ao significado.” (DURAND, 1988, p.14)

De uma leitura que exige estrita adesão e inapeláveis vagar e persistência, tamanhas a arquitetura narrativa e as camadas de significação que comporta, o leitor de *Avalovara* incorre na iniciática travessia de desvelamento da imagística osmaniana, alternando espanto e encantamento diante de uma obra que confirma e consagra a maturidade literária do autor, divisada com o livro *Nove, Novena*, lançado em 1966, o qual já antecipa, como ressalta José Paulo Paes, em encarte constante nas primeiras edições, “recursos gráficos, superposição de planos e variedade de enfoques narrativos para exprimir uma nova e complexa visão das coisas, à qual pouco importavam os limites de tempo e espaço ou as exigências da lógica comum”² (PAES *in* Lins, 1973) – empenho de renovação ampliado com *Avalovara*. Posição reiterada por Benedito Nunes ao mencionar que “uma nova consciência da forma romanesca, enquanto escrita, trouxera nos anos 60 o romance autorreflexivo, voltado para sua própria fatura, narrando o ato de escrever” (NUNES, 1982, p.63).

A partir de notável engenho narrativo assentado em rigoroso esquema composicional, o autor agrega a uma trama aparentemente simples, embora não passível de condensação em breves palavras – o percurso de um homem/escritor em busca do amor³ em sua plenitude, do apuro artístico máximo e do êxtase existencial –, uma complexa arquitetura sustentando vastas densidades poética e simbólica e imprimindo, ainda, à galeria de personagens e ao leito textual, ousados e inventivos recursos expressivos, além de um amplo e estreito diálogo tanto com o imaginário judaico-cristão, a exemplo dos textos fundadores alusivos à Criação, como Gênesis, o mais cosmogônico dos capítulos bíblicos e seus desdobramentos na literatura clássica mundial, quanto com os universos míticos de outras tradições antigas.

Em um rápido sobrevoo em *Avalovara*, antevemos seu manancial imaginativo a partir de como constitui as suas personagens – entidades

² PAES, José Paulo em encarte de *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

³ Além da arte de narrar e da sua paixão pela escrita, que se fizeram vetores essenciais na concepção do romance, em entrevista a Esdras do Nascimento, reunida no livro *Evangelho na Taba*, Osman Lins declara que “outro afluente importante na gênese da obra era o amor humano.” (LINS, 1979, p. 175).

alegóricas do espaço, do tempo/memória, da palavra: uma mulher composta por cidades, a alemã Anneliese Roos; outra, com a qual se encontra em Recife, a andrógina Cecília, tem seu corpo habitado e atravessado por pessoas; e, por fim, a Mulher-Palavra, nascida duas vezes, dois entes coabitando o mesmo ser, identificada pelo sinal gráfico ☺, apresenta-se formada por palavras, a própria carne transmutada em verbo, e por essa razão não passível de nomeação, acabando ainda por operar a fusão ideal das duas anteriores, com quem Abel alcança a sua desdobrável busca nos campos do amor e do saber e a decorrente chegada ao Paraíso. Máximo relevo conferido ainda à mítica figura que titula o romance, um pássaro formado de pássaros, o Avalovara, inspirado na divindade budista portadora de compaixão e misericórdia, o bodisatva *Avalokteshvara*, e que também assume estatuto de símbolo da criação.

Com o propósito de restaurar a dimensão sagrada de um mundo tomado pelo desencantamento, pois afastado de sua idealizada unidade – sem dúvida, uma das marcas da modernidade, na qual progresso, aventura e transformação se associam a desintegração, contradição e inquietude –, o escritor se valeu dos relatos do Paraíso e da Queda para gestar *Avalovara* e ressignificar tanto o episódio bíblico quanto narrativas de outras tradições cosmogônicas, operando, ainda, uma notável inversão da rota mítica. É por meio de suas três mulheres, cronologicamente dispostas e alegoricamente representadas, que transcorre o errático percurso de Abel rumo ao Paraíso, mais propriamente a representação do Paraíso terrestre e do Jardim do Éden disposta em um descorado tapete em um antigo edifício na cidade de São Paulo, conformando e orientando os seus passos rumo ao gestado e anunciado fim de pretensos – e problematizados – júbilo e completude.

Tradição e invenção, escultura e escritura

No plano formal, a fatura de originalidade de sua obra é reconhecida pelo próprio Osman Lins: “pesquisei muito e não achei antecedente algum onde pudesse apoiar minha obra. Então parti para a invenção – código diferente e estrutura nova.” (LINS, 1979, p.171). Como uma espécie de escultura escritural, o romance expõe sua inventividade desde o seu ponto de partida, ao se movimentar a partir de três elementos compositivos: a espiral, o quadrado e o palíndromo. Seguindo a exata geometria disposta no palindrômico quadrado mágico SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS – cujos entendimentos podem ser “o lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou ainda “o Criador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita” –, a trama se desenvolve segundo o giro da espiral que acessa, uma a uma, as letras da referida frase latina, as quais formam oito blocos narrativos, com distintas histórias, que se revezam e se entrecruzam à medida que são tocadas por esse mecanismo cíclico: R –  e Abel: *encontros, percursos, revelações*; S – *A espiral e o quadrado*; O – *História de  Nascida e Nascida*; A – *Roos e as cidades*; T – *Cecília entre os leões*; P – *O relógio de Julius Heckethorn*; E –  e Abel: *ante o Paraíso*; N –  e Abel: *o Paraíso*. A partir da história de cada uma, tais linhas podem ser associadas em três grandes grupos: S e P como metanarrativos ao espelharem e refletirem a construção do romance; A e T, o amor de Abel por Annelise Roos e por Cecília; R, O, E e N, a paixão do protagonista Abel e o seu envolvimento com , configurando o termo da sua busca amorosa, existencial e literária.

Cinco palavras, cada uma com cinco letras, em uma frase passível de ser lida nos dois sentidos, constituem, então, essas oito séries temáticas dispostas em vinte e cinco pequenos quadrados, conformando, desse modo, a trama de *Avalovara*, ligando, assim, o destino de Abel a três mulheres que o conduzem à sua jornada rumo ao êxtase amoroso e a progressivas iluminações quanto ao sentido da vida e do mundo, por meio de suas indagações e expressões como homem, escritor, criador.

Dados os elementos que configuram sua marca de modernidade literária – personagens multifacetados, fusões temporais, saltos espaciais, vozes difusas, dispersão e multiplicidades de focos narrativos e reflexões metalinguísticas – de início, o leitor desavisado segue, por meio dos fragmentos narrativos, entre aturdido e instigado, colhendo símbolos, perseguindo pistas, desvelando sinais e compondo, pouco a pouco, sua compreensão a partir das intrincadas redes ficcionais, tal como um quebra-cabeça cujo entendimento se constrói na medida em que as peças somam significados e assumem sua inteireza semântica.

Nesse romance que empreende a própria alegoria de romance, conforme o próprio autor explicita⁴, o palíndromo que fornece as diretrizes da narração é inventado, no ano 200 a.C., por Loreius, um escravo de Pompeia que, para obter sua liberdade, aceita, diante do seu senhor Publius Ubonius, o obstinado desafio de compor “uma frase significativa” que pudesse ser lida “da esquerda para direita – e ao revés”, com o propósito de “representar a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino” (LINS, 1973, p. 24).

Os princípios compositivos da simultaneidade temporal e da superposição espacial regem a obra, já que o universalizante horizonte do ordenamento cósmico, que conforma *Avalovara*, está igualmente imerso na particularidade do tempo histórico. Em “paralelo” à história passada na Antiguidade, a obra apresenta as tensionadas relações sociais derivadas de um cenário de desigualdade, concentração de renda e progressiva supressão das liberdades individuais, dado o contexto no qual o livro foi escrito – e cuja data foi propositadamente explicitada ao fim do romance (22 de novembro de 1969 a 1º de dezembro de 1972), trazendo, assim, o tom e o tema da opressão, da qual, como assinalou, “nenhum indivíduo subtrai-se ao seu contágio” (LINS, 1973, p. 329). Por fim, o drama e o horror vivido pela Europa na Segunda Guerra

⁴ Em entrevista a Esdras do Nascimento, Osman Lins afirma: “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. Há muito tempo preparava-me. O projeto básico da obra, seu arcabouço, estão ligados à arte de narrar e aludem constantemente à ambiguidade da palavra.” (LINS, 1979, p. 175).

Mundial também se fazem presentes: a linha P conta a trajetória de Julius Heckethorn, alemão nascido em 1908 e cujo invento – um engenhoso relógio que toca uma frase da Sonata em Fá Menor K 462, de Domenico Scarlatti – acaba parando na casa de Olavo Hayano, marido de ☹ e assassino da esposa e de Abel – que, por representar a Opressão na figura do Iólipo, configura outro personagem alegórico de *Avalovara*.

Geometria sagrada, metáfora do cosmos

Em paralelo à compreensão do homem moderno como fruto do imaginário da Queda e lançado à jornada da dor, do conhecimento e da civilização, atesta-se que Osman Lins se valeu da arquitetura textual, como o quadrado mágico e a espiral, para proceder à configuração poética e à simetria narrativa de *Avalovara*, propondo uma espécie de espelhamento de uma “geometria sagrada” plasmada na cosmovisão preponderante até a Idade Média, a qual compreende o homem a partir do núcleo simbólico unificador de experiência e sentido, instância irradiadora da artesanaria divina e do princípio organizador do universo. Osman Lins edifica sua obra a partir de seu ideário artístico: “a narrativa como cosmogonia” (LINS, 1979, p. 223). Sua atenção a tais variáveis, como elementos estruturadores de seu romance, está claramente expressa:

[...] posso adiantar que a minha atração pelas estruturas de inspiração geométrica não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila Gyhka. Também Pitágoras e a alquimia não são estranhos à minha atração pelas figuras geométricas. Quanto aos números, tem 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 (LINS, 1979, p. 179).

Além do uso de figuras alegóricas e da cosmovisão medieval, Lins se inspirou na *Commedia* principalmente no que diz respeito a uma profunda reflexão sobre a linguagem e as suas formas de expressão literária, a partir da concepção estrutural, do rigor numérico e do esquema poético métrico e harmônico. A narrativa de viagem que Dante empreende para visitar os três reinos do outro mundo - Inferno, Purgatório e Paraíso - está disposta em 100 cantos, dos quais o primeiro opera como introdução. A viagem é relatada em 99 cantos, 33 cânticos, compostos em tercetos de decassílabos rimados de modo alternado e encadeado, segundo o esquema ABC BCB CDC, e assim por diante. É sabido que, para compor o esquema métrico e o número de cantos, valeu-se do número três e seus múltiplos devido à filiação simbólica com os mistérios de Deus e da Trindade. O apreço ao simbolismo numérico e a engenhosa precisão estrutural está assinalada na própria obra: “Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (LINS, 1973, pp.19 e 20).

Para Osman Lins, a geometria sagrada como artifício de espelhamento do universo na obra literária coincide com o seu intento criativo, como chega a declarar em diversas entrevistas, citando-se esta: “depreende-se que, quando em *Avalovara* me ocupo do romance, da organização do romance, ocupo-me do mundo, da transição do caos ao cosmos” (LINS, 1979, p. 251), claramente apontando que o quadrado mágico alude tanto ao espaço cósmico quanto ao espaço do texto - demarcação necessária para conter o escape infinito da espiral, vetor alusivo ao tempo.

Como ilustração teórica do pensamento e *práxis* medieval e suas correspondências entre os diversos mundos ou níveis de existência que constituíam a base cultural e cosmogônica da época, Foucault expõe que “o mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem” (FOUCAULT, 2002, p. 23).

Umberto Eco ressalta que a Idade Média imprimiu um novo significado nas questões estéticas, inserindo-as nos sentimentos do homem, do mundo e da divindade típicos da visão cristã, em que a natureza do belo está disposta na “adesão da sensibilidade ao discurso doutrinal” (ECO, 2010, p. 32). Ao avaliar que “uma grande parte da arte contemporânea está inteiramente equivocada pelo fato de voltar as costas para o universo, e toda a arte despojada de nossa época, a arte que recusa o ornamento, a meu ver, é uma arte a caminho da morte” (LINS, 1979, p. 224), o escritor chancela sua busca rumo a um horizonte que tangencia o sagrado, a verdade primordial que movimenta os atos e os destinos do homem, reinstituindo e problematizando, e assim tecendo em sua trama, o sentido do *mythos* (palavra, fábula) em oposição a *logos* (discurso, razão).

Deduz-se, então, que a sua relação com o ornamento, o símbolo, a alegoria não se faz gratuita tampouco apenas experimental. A incorporação de recursos da estética medieval – signos bíblicos, valoração dos números, simultaneidade temporal, aperspectivismo, porvir presumido, como aponta Rosenfeld – configuram um modo de pensar criticamente a contemporaneidade, uma legítima reação à modernidade que empreende esse “desencantamento do mundo” (ROSENFELD, 1997, p. 47).

Nesse sentido, é possível recorrer à leitura que Walter Benjamin empreende de Charles Baudelaire, considerado como um dos fundadores da tradição moderna em poesia, não somente por sua recusa à representação realista do mundo, mas por compreender a modernidade como “a queda de Deus”, o tédio trazendo a medida soberana do tempo, do progresso cartesiano e mecanicista, bem como o fim da transcendência, o horror inelutável da finitude e à condenação suprema à errância. Segundo Olgária Matos, no estudo “Baudelaire: antíteses e revolução”, em contraposição ao tempo meta-histórico da Idade Média, em que os acontecimentos se inscreviam na história da salvação, a modernidade – “desaparecimento dos vestígios do pecado original”

- não representa apenas desencantamento psíquico e da cultura, mas o tempo que nela reina soberano: o tédio.” (MATOS, 2007, p. 89). Tédio esse contemporâneo da filosofia do progresso, do pensamento que banizou as imagens da Bíblia, de um mundo mecanicista que silenciou “a *natura loquax*, instituindo o reino de objetos mortos e regras arbitrárias em um mundo sem esperança de salvação” (2007, p. 93) - dimensão contra a qual Osman Lins se insurge ao impelir seu protagonista Abel a uma incessante busca por sentido e transcendência.

Na esteira da tradição judaica, Benjamin, em *Escritos sobre Mito e Linguagem*, ao expor a faceta metafísica de seu pensamento, coloca, lado a lado, história e religião ao enfatizar a importância da Bíblia não como “verdade revelada”, mas como fonte de indagação sobre a linguagem e a sua origem e natureza, além da “singular revolução do ato criador” e a “onipotência criadora da linguagem” (BENJAMIN, 2011, p. 63). A queda do homem e o pecado original como instante do nascimento da palavra são considerados pelo filósofo como episódio emblemático e deflagrador da nomeação dos seres e das coisas como prerrogativa creditada ao homem. Tal assertiva pode ser ajustada à , cuja composição - duas vezes nascida - decorre de sua queda, aos nove anos de idade, no fosso do elevador do edifício Martinelli, no centro de São Paulo - cena que a edifica e a inaugura no conturbado reino da linguagem e sua consequente inscrição no mundo, conforme desdobro mais adiante nesta tese.

Milad Doueïhi, historiador de religião, mostra como a ideia do Paraíso ainda reverbera em nosso imaginário e se faz importante para compreender a “passagem da utopia à ética”, ou seja, do espaço a que nada se questionava a outro que pressupõe o agir humano segundo virtudes, deveres e obrigações.

O Paraíso assombra o Ocidente bíblico. Origem absoluta e local de ruptura, para além do imaginário religioso, uma estrutura de ordem, um encaminhamento da história, de sua linguagem e de suas vicissitudes. Não é mais uma história do Paraíso. (...) O Paraíso é, primeiro, promessa de felicidade com a nostalgia de

uma origem perdida, frequentemente sonhada como o destino último da humanidade (DOUEIHI, 2011, p. 11).

Ao recorrer, então, aos princípios da aritmética e da geometria, valorando, com absoluto rigor e precisão, números e formas, em nome de sua pretensão cosmogônica, Osman Lins instituiu a figura fundadora de sua obra: a espiral projetada sobre o quadrado – este último operando como recurso de contenção do primeiro, o necessário limite (espacial), arbitrado e compreendido pelo texto, imposto à infinitude, ao progressivo, incessante desdobramento suscitado pelo tempo. Explicação principiada pelo próprio autor, ao expor na linha S – A Espiral e o Quadrado, o bloco metanarrativo que expõe a estrutura do romance: “o quadrado, a que nos referimos e que constitui, por assim dizer, o recinto desta obra – a qual, sem isto, arrastada pelo galope incansável da espiral, perder-se-ia por falta de limites” (1973, p. 54). Como anota Titus Burckhardt, estudioso de arte, cosmologia e simbolismo tradicionais, “as figuras geométricas regulares, ‘fundamentais’ ou ‘centrais’ são, no espaço, as representantes mais diretas dos protótipos universais” (2004, p.23). Não à toa, Dante Alighieri se valeu das espirais concêntricas – sejam descendentes sejam ascendentes – para configurar as estações do Inferno e Paraíso de *A Divina Comédia*, bem como especificamente de platôs e patamares superpostos para o Purgatório.

Ao partir do notável esquema do quadrado mágico, remetendo e aludindo à estrutura essencial do universo, “evocando a ordem cósmica, as medidas do mundo”, conforme assinala em outra declaração, (LINS, 1979, p. 207), Osman Lins pretende abarcar a totalidade ao compreender, por exemplo, os quatro elementos, os pontos cardeais, as estações, as diferentes divindades e o próprio homem como microcosmo da unidade primordial, em um modelo no qual “a realidade é concebida como um todo organizado e unificado”, conforme explica Robert Lawlor ao discorrer sobre as mandalas circulares ou diagramas sagrados constantes em antigas tradições orientais e ocidentais, pois “quando

incessante movimento do universo, representado pelo círculo, dá passagem à ordem compreensível, surge o quadrado” (LAWLOR, 1996, p. 16).

Formulação coincidente com o que propõe o escritor, novamente na linha S – A Espiral e o Quadrado: “como, então, fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada [a espiral] e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?” (LINS, 1973, pp. 15-17). Indagação respondida: “Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel [...]. O quadrado [...].” (1973, p. 19).

A complexidade ficcional de Osman Lins está assentada nas vigas das estruturas míticas ao recorrer, por exemplo, em meio a saltos espaciais e fugas temporais, ao artifício da construção circular, que se condensa na medida em que a espiral narrativa se volta sobre o seu próprio giro, mostrando, assim, o homem amalgamado à ordem universal. Reencontrar a dimensão sagrada da existência do mundo, ressignificando o mito da Criação, configura, assim, para o autor, um *leitmotiv* que vem a associar e transpor para a organização e composição de sua obra, em claro alinhamento do Criador divino com o ordenador literário. Sua assertiva de necessidade da passagem do caos ao cosmos é reiterada em outra entrevista: “há uma ordenação. A atividade artística passou a me fascinar pelo fato de representar um triunfo do cosmos sobre o caos. E eu tento ordenar o caos da palavra e do mundo” (LINS, 1979, p. 207).

Um ato metaficcional engastado em *Avalovara* se faz emblemático para compreender o romance, sendo flagrado a partir do movimento do protagonista Abel, que persegue, em meio a suas tantas buscas, um projeto de criação literária de pretensão totalizante, cujo mote é a matéria mítica e sagrada acerca do tempo e da existência. Lê-se na linha R 13 a seguinte explicação à questão levantada por ☹: “– A Viagem e o Rio. Trata de que, Abel?/ – Do tempo mítico

e das suas relações com a narrativa". (1973, p.182). As reflexões de Mircea Eliade acerca da verdade fundada no mito se fazem apropriadas à transposição do homem universal ao personagem osmaniano, em indelével conexão com o universo que o circunda:

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Dizer um mito é 'proclamar' o que se passou *ab origine*. Uma vez 'dito', quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta. O mito proclama a aparição de uma nova 'situação' cósmica ou de um acontecimento primordial (ELIADE, 2001, p. 84).

Para Cassirer, "a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, a qual radica todo o ser e todo acontecer. Em todas as cosmogonias místicas, por mais longe que remontemos em sua história, sempre volvemos a deparar com esta posição suprema da Palavra" (CASSIRER, 2006, p. 64). E é pela via da ficção, portanto, que Osman Lins empreende sua imersão no vasto e notável universo dos símbolos sagrados e exemplos míticos, valendo-se do artifício da alegoria para expandir a significação de sua obra: "escrevo ficção porque este é o caminho ao mesmo tempo acessível às minhas faculdades e adequado às minhas ambições de sondagem no mistério que me envolve" (LINS, 1979, p. 153). O próprio Abel, em sua obsedante busca - do Texto, do Nome, da Cidade -, que movimenta os seus passos e conforma o seu destino, reconhece que "avançar na rede dos enigmas pode levar-nos a enigmas maiores" (1973, p. 181). Com respeito e deferência, reconhece o núcleo do tempo, do ser e das coisas como fascinante, porém indevassável: "ressoa de longe, de um mundo impenetrável e nos atinge, sem significar, evocando a presença e a visão do mistério". E como declarou: "Levarei sempre em mim esta contradição: a de debater-me entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério" (1979, p. 158). A busca que move e orienta o Abel osmaniano comporta paralelo com o Dante personagem-espelho de Dante Alighieri, homem síntese da Idade

Média, que inicia sua jornada ‘perdido na selva escura’, assumindo a dificuldade na procura da virtude como seu horizonte máximo.

Poética da Queda

Em *Avalovara*, em sentido contrário ao disposto no arco mítico paraíso-banimento, encena-se, então, o caminho inverso ao da expulsão do Éden, justamente por se partir da notável figura da Queda – instância na qual, ao ser lançado para a jornada da história e do conhecimento, o homem experienciou o degredo, a dor, as desventuras, erigindo a *falta* como fundamento mobilizador e inapelável da vida – para a retomada do idílico Éden figurado no tapete no qual Adão e Abel se amam em progressivo júbilo, remissão ao estado primeiro em que graça e totalidade configuravam a única realidade possível e que palavra e entendimento confluíam de modo imediato e absoluto. Pois é justamente a *falta* que impele Abel ao que confessa como o seu propósito maiúsculo: o ato de buscar – “Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê” (LINS, 1973, p. 64) –, filiando-o, de modo genérico e emblemático, à falha, frágil e controvertida condição humana, ou seja, o porvir incerto, a desolação de um tempo sem refúgio e redenção.

Setecentos anos antes, o *post mortem* pensado por Dante também é percorrido de modo aflitivo e hesitante, embora – de acordo com a cosmovisão medieval a que se filiava – a salvação paradisíaca fosse reservada apenas aos detentores do merecimento moral e religioso. Como anota Newton Bignotto, “a marca de sua poesia é a indefinição de sua vida aos trinta e cinco anos, a dificuldade da procura da virtude” (BIGNOTTO, 2005, p. 87), acrescentando nele encontrarmos “o espelho da nossa fragilidade e o reflexo dos nossos medos”, embora – como lembra – o seu caminho seja guiado pelas mãos hábeis

de Virgílio e ainda regido pela certeza do encontro com Beatriz (BIGNOTTO, 2005, p. 88). A jornada de Abel é igualmente obsedada por buscas incessantes, renovadas incertezas, e – como veremos mais adiante –, seu destino e porvir, bem como das suas amantes, também se apresenta como sabido, sendo gestado ao modo de um compassado, inelutável réquiem, travessia a ser cumprida, sinais atestados não por um determinismo de ordem divina, a exemplo do que imperava no Medievo, mas pela mão segura do autor que se vale da estratégia discursiva da retrospectiva para conformar certas cenas e diálogos, recorrendo sempre ao tempo narrativo presentificado, conforme já adiantamos. Na própria linha S – A Espiral e o Quadrado, bloco metanarrativo que apresenta a estrutura do romance – assim está explicitado:

Surgem, onde, realmente – vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas –, esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo, não se sabe se na voz, se no silêncio ou nos rostos apenas adivinhados, o sinal do que são e do que lhes incumbe (LINS, 1973, p.13).

Pois é nesse horizonte que a obra osmaniana adere ao feixe de ruptura, banimento e exílio, constituindo, assim, o que chamamos de *poética da Queda*, partindo-se da narrativa bíblica de Gênesis como núcleo irradiador de uma rede de símbolos e a própria investigação do nascimento da linguagem como medida de inscrição do homem em um tempo hoje atravessado por buscas, instabilidades e incertezas. Cabe ressaltar que esse obstinado intento – o da “busca” – está sinalizado na epígrafe inicial de *Avalovara*, extraída do livro *História Literária da França Medieval*, de Paul Zumthor, o qual define o gênero romanesco de modalidade épica:

[...] o romance confunde-se com a canção da gesta, a história e uma certa hagiografia; pinta aventuras maravilhosas, quase sempre ligadas pelo processo da ‘busca’ e entretecida de intrigas amorosas; (...) a coerência da obra é assegurada segundo métodos de composição numeral e temática, mais que por necessidade dramática” (LINS, 1973, p. 7).

E, assim como o mais célebre e glorioso poema do Ocidente nasce justamente de uma densa e sombria escuridão conotativa de medo e desorientação – *Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura,/ ché la diritta via era smarrita*⁵ (ALIGHIERI, 2005, p. 25) –, o romance osmaniano também é principiado em um ambiente caliginoso, tensionando e instigando, da mesma forma, o leitor, ao suscitar mistério e estranheza: “No espaço ainda obscuro da sala, nesta espécie de limbo ou de hora noturna formada pelas cortinas grossas, vejo apenas o halo do rosto que as órbitas ardentes parecem iluminar (LINS, 1973, p. 13). A exemplo da “selva escura” e a aflição existencial que acomete o peregrino Dante no início da sua jornada, vale recuar para a primeira das suas aventuras amorosas, junto à esquiva Roos, “cujo símbolo parece ser o círculo, a volta, o progresso ilusório” (Ibidem, p. 25), na qual Abel já antevê desamparo e desolação em uma história desde sempre assentada em “mal fundadas esperanças” (Ibidem, p. 25) – tal como a inscrição no pórtico do Inferno dantesco – “Deixai toda esperança, vós que entráis.”⁶ –, mais uma antítese do Paraíso e, a exemplo de Dante por meio da Beatriz, a ser alcançado com ☺, a Mulher-Palavra, com a qual está “a um passo de saber. Saber? O quê?” (LINS, 1973, p. 221).

Tamanhas e irrequietas indagações quanto ao sentido da vida e à extensão expressiva e transformadora da palavra acompanham Abel desde os dezesseis anos, quando, à borda da cisterna, em Olinda, ao lançar uma tarrafa, já flagra o que sempre lhe escapou: “entre as malhas da busca, o que procuro e cuja natureza ainda desconheço, (...), a procura cega de uma indicação (o onde, o nome, o porquê) que aplaque em minhas veias o castigo de buscar. Enxergo

⁵ A meio caminhar de nossa vida/ fui me encontrar em uma selva escura:/ estava a reta minha via perdida (Tradução de Italo Eugenio Mauro). Versos 1-3 do Canto I do Inferno.

⁶ Segundo a tradução de Jorge Wanderley, o átrio do inferno assim nos é apresentado: “Vai-se por mim a cidade dolente,/ vai-se por mim à sempiterna dor,/ vai-se por mim entre a perdida gente.// Moveu justiça o meu alto feitor:/ fez-me a divina potestade/ o supremo saber e o primo amor./ Antes de mim não foi criado mais/ nada senão eterno; - e eterna, eu duro./ Deixai toda esperança, vós que entráis.” In: *Inferno*. SP: Record, 2004, p. 79.

mais do que pretendo e suporte. Por que, então, não vejo o que procuro?” (LINS, 1973, p. 78).

Essa angústia do protagonista de *Avalovara* encontra eco no que Newton Bigotto antevê na tortuosa descida de Dante ao inferno, passando pela fatigante subida ao purgatório, seguida da aturdida chegada ao paraíso,

[...] é precisamente essa perda do caminho que torna o poema tão fascinante. Cada um de nós, em cada época, gostaria de poder subir diretamente o monte depois de uma noite tenebrosa. A verdade, no entanto, é que a consciência de nosso desvio vem acompanhada do sentimento de impotência (BIGNOTTO, 2005, p.87).

Sartre e a radicalidade da liberdade e da angústia como condição da existência: o homem como medida e futuro do homem

Incertezas, descrenças, hesitações – sensações que, indubitavelmente, assolam o homem moderno. Max Weber denominou como “desencantamento do mundo” o movimento da história que progressivamente retirou o sagrado de uma realidade que passou a ser apreendida segundo as explicações da ciência, como aponta Jean Delumeau, provocando, assim, uma espécie de “pane do imaginário do paradisíaco” (DELUMEAU, 2003, p. 459), especialmente após a nova visão de mundo trazida por Diderot e D’Alembert com a publicação da Enciclopédia, no século XVIII.

Saltando-se para a contemporaneidade, demonstraremos que o protagonista Abel, a partir das suas três mulheres, em meio a suas idealizadas perseguições nos campos do amor e do conhecimento, ao reafirmar a sua condição de impotente, decaído, “banido do Éden”, admite a incompletude como circunstância imperativa do homem, podendo, então, conforme propomos, ser compreendido à luz do pensamento sartriano, imprimindo-se, assim, a sua doutrina à poética da Queda.

Filósofo, escritor e dramaturgo, influenciado principalmente pelas ideias de Heidegger, Jean Paul Sartre (1905-1980), considerado o pai do existencialismo francês, toma “o homem como medida e como futuro do homem” (BEAUVOIR, 1981, p. 604), como bem demarcou Simone de Beauvoir, em entrevista-diálogo com ele seis anos antes de seu falecimento. Em seu célebre texto intitulado *O Existencialismo é um Humanismo*, escrito em 1946 para defender o seu pensamento de inúmeras críticas e acusações, Sartre aproveita para elucidar categorias ontológicas da sua filosofia sublinhando, de início, o caráter capital da sua doutrina: *a existência precede a essência*, o que ocorre única e exclusivamente pelo fato de o homem existir somente *por* e *para* si, isto é, encontra a si mesmo, surge no mundo e somente posteriormente se define, abdicando, desse modo, de uma presença anterior, ou seja, uma suposta e propalada essência. Segundo suas categorizações ontológicas, ao contrário dos outros seres predeterminados e *em-si*⁷ encerrados, é a partir dessa lógica que o homem se apresenta como *radicalmente livre*, um ser *para-si*⁸, por justamente configurar o que chama de “ser da consciência”, aquele que jamais coincide consigo mesmo, pois sempre em curso, e, por isso mesmo, necessariamente incompleto e em plena negatividade.

O homem é tão-somente não apenas como se concebe, mas também como se quer; como se concebe após a existência, como se quer após esse impulso para a existência. O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo (SARTRE, 1987, p. 6).

Nessa perspectiva da negatividade instauradora do homem, Sartre explica, então, que é o *nada* que fundamenta o humano, sendo esse vazio a liberdade fundamental para que o *para-si* – ou seja, o homem que se coloca *fora*

⁷ O *em-si*, soberanamente fechado em si mesmo, opaco, imperscrutável, está inscrito no reino das coisas, em contraposição ao *para-si*, circunscrito ao mundo do sujeito e da consciência. Borheim explica que o *em-si* se revela “através da fórmula *o ser é o que ele é*”. O *em-si* é absolutamente idêntico a si mesmo. [...] O outro reino, o humano, não é; muito mais, deve ser, busca ser”. (BORHEIM, 1971, p. 34).

⁸ O ser *para-si* se opõe ao *em-si*, já que o segundo, incriado e atemporal, é o ser do fenômeno e o primeiro, o ser da consciência. Borheim sublinha que “o tema ao qual Sartre dedica suas análises mais magistrais é o homem, ou seja, o *para-si*” (BORHEIM, 1971, p. 37).

de si – possa se movimentar por meio das possibilidades, gerando, desse modo, conteúdo à consciência. Por isso, ao se experimentar a liberdade, vivencia-se necessariamente o vazio, a angústia da escolha. A atitude recorrentemente interrogativa – e, por isso, angustiada – de Abel frente a si mesmo, ao outro e à vida reforça a noção sartreana de necessidade de desvelamento da densidade do “ser pelo qual o nada vem ao mundo” (SARTRE, 1997, p. 60), isto é, o próprio homem. Como o homem não possui definição alguma e *nada* é antes de erigir algo e se fazer alguém, manifesta-se, então, negativamente, a partir única e exclusivamente dele próprio e de seus atos nos quais integralmente se implica e se responsabiliza, justamente por recusar a ideia de um Deus que o preceda e o explique. Mesmo em meio à nostalgia de uma unidade perdida, imperam as indagações e inquietudes lançadas por Abel: “Como saber, porém, se o que vejo são vestígios do sobressalto humano?” (LINS, 1973, 381).

É nesse horizonte marcado, então, por intencionalidade, liberdade e temporalidade, instâncias necessariamente forjadas pelo homem – e, portanto, sem a providência divina e a pretensa assertividade da prometida salvação⁹ –, que o Abel osmaniano se assume distinto dos “afortunados solitários do Éden” – “devo aceitar o meu estado de banido do Éden” (LINS, 1973, p. 236) –, sendo absolutamente responsável por si e regido por suas escolhas, conforme propõe Sartre em sua formulação existencialista-humanista: “Humanismo, porque recordamos ao homem que não existe outro legislador a não ser ele próprio” (SARTRE, 1987, p. 21).

Nessa perspectiva, então, do humanismo-existencialismo, apesar da força centrípeta nodal do romance ser a dramática (e acidentada) condução ao Paraíso – bem como o nostálgico halo que envolve a mítica, idealizada (e rompida) origem seguida de promessa de felicidade e completude –, Abel toma

⁹ Ao apontar que, no pensamento sartriano se verifica um adentramento na própria finitude, Borheim explica que, nessa perspectiva, “o divino já não vigora como resposta, e o homem queda devolvido ao seu próprio nada. (...) Se o homem é finito e se a finitude não representa um porto seguro, deve-se isso ao fato de que em si mesmo ele é todo o oposto da plenitude do ser; se quisermos saber o que é o homem, devemos mergulhar nesse outro que não o ser, ou no outro que não Deus” (BORHEIM, 1971, 46).

de empréstimo a noção da cartografia antiga para expressar a indeclinável e móbil *falha* a orientá-lo tanto em seu ofício de escritor como em sua trajetória de realização pessoal: a de que mesmo “com mapas imperfeitos, os navegantes chegavam sempre aonde desejavam” (LINS, 1973, 153). Tal abertura às imprecisas e inesperadas vias interpostas pela vida possibilita alinhar o homem osmaniano ao homem sartriano, justamente por se constituir a partir daquilo que se erige segundo as escolhas, os atos.

Em seu livro teórico *Guerra sem Testemunhas* (1969), Osman Lins retira uma citação da coleção de ensaios de Jean-Paul Sartre *Situações II* (1948) para compor uma das epígrafes: “(...) começa para o homem a angústia, e o abandono e os suores de sangue, quando não pode mais ter outra testemunha senão ele próprio; é então que traga até às fezes o cálice, ou seja, prova integralmente sua condição de homem”. Parece-nos claro que o escritor coaduna com a visão sartreana, a de a existência preceder a essência, possibilitando ao homem a radicalidade da liberdade: “Estou condenado a existir para sempre além de minha essência, além dos móveis e dos motivos de meu ato: estou condenado a ser livre” (SARTRE, 1997, p. 541). Essa afirmação da liberdade humana se faz maiúscula no dimensionamento da angústia para o homem, por ser implicar como plenamente responsável: “É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência do ser, é na angústia que a liberdade, em seu ser, se problematiza para ela mesma” (SARTRE, 1998, p. 72). Assim expõe a angústia como necessário motor ao homem:

Tudo se passa como se a humanidade inteira estivesse de olhos fixos em cada homem e se regrasse por suas ações. E cada homem deve perguntar a si próprio: sou eu, realmente, aquele que tem o direito de agir de tal forma que os meus atos sirvam de norma para toda a humanidade? E, se ele não fizer a si mesmo esta pergunta, é porque estará mascarando sua angústia. Não se trata de uma angústia que conduz ao quietismo, à inação. Trata-se de uma angústia simples, que todos aqueles que um dia tiveram responsabilidades conhecem bem. (...) É a própria

angústia que constitui a condição de sua ação (...). Veremos que este tipo de angústia – a que o existencialismo descreve – se explica também por uma responsabilidade direta para com os outros homens engajados pela escolha (SARTRE, 1987, p. 6).

O homem-Abel, ao se apresentar como escritor engajado em seu tempo, denunciando, inclusive, a opressão que suplanta a liberdade e a expressão por meio da palavra, alinha-se ao imperativo sartriano (“estou condenado a ser livre”), já que, para o filósofo, a liberdade – e junto a ela toda a angustiante sorte de escolhas – escapa da noção consensual e sazonal do livre-arbítrio, enraizada na mais íntima estrutura da existência, chegando a confundir-se com ela. Como complementa Gerd Borheim, “saber por que a liberdade humana traz o nada ao mundo é penetrar no mistério mesmo do homem. Em certo sentido, é lícito dizer que a liberdade termina sendo o tema exclusivo e absoluto do pensamento de Sartre” (BORHEIM, 1971, p. 47).

Ao aceitar a condição de degredados e longe ainda de ser protagonista de “alguma fábula de queda e expulsão”, o personagem osmaniano acaba se associando a uma das formulações-mestras de Sartre:

Estamos sós, sem desculpas. É o que posso expressar dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si mesmo e, como, no entanto, é livre, uma vez que foi lançado no mundo, é responsável por tudo que faz (SARTRE, 1987, p.7).

Para consignar a nuvem de possibilidades que circunda o homem – e conforma o que Sartre entende por *liberdade*, ou seja, o fundamento maior do homem –, em meio às quais o homem traça “mapas imperfeitos” e empreende seus caminhos, lançando-se ao vasto mar de alternativas e escolhas, Osman Lins se vale da metáfora do “salto do peixe”, na linha O – História de ☺, Nascida e Nascida, demarcando a importância do ato: “esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluzado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito” (LINS, 1973, pp. 49-50).

Em contraposição ao homem-síntese da Idade Média, emblematicamente incorporado por Dante-autor e Dante-personagem na *Divina Comédia*, cujo *termo de busca* é a redenção salvífica em Cristo, por meio da ansiada e etérea Beatriz, escolhida para conduzi-lo à presença divina, o homem moderno não mais dispõe desses demarcados solo sagrado e horizonte seguro, debatendo-se com o sentido primeiro da vida e tendo de forjar o seu próprio destino. Para Sartre,

[...] mesmo que Deus existisse, nada mudaria [...], o problema não é o de sua existência; é preciso que o homem se reencontre e se convença de que nada pode salvá-lo dele próprio, nem mesmo uma prova válida da existência de Deus. Nesse sentido, o existencialismo é um otimismo, uma doutrina da ação. (SARTRE, 1987, pp. 18-19).

De início, o peregrino que se envereda nos aflitivos e vertiginosos vales do Inferno se assemelha ao Abel-osmaniano, o qual o seu *termo de busca* também é o Paraíso, mas por meio da ação consciente, do ato poético e da palavra engajada – daí a sua assunção que “a nossa existência mesma nem sempre é compreensível; isto por não ser, forçosamente, um evento completo”, cabendo às narrativas “a simulação da conjunção de fragmentos dispersos” (LINS, 1973, p. 27). A formulação de que a existência precede a essência, conferindo, assim, vulto e relevo à figura do homem, por parte de Sartre, permite-nos iluminar a poética da Queda na contemporaneidade. Novamente em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins recorre a uma formulação sartreana, extraída de *Situações II*¹⁰, para ilustrar a importância capital de o homem estar engajado em seu próprio tempo:

Repetiremos com Sartre não querer “contemplar o mundo com olhos futuros, o que seria a maneira mais certa de matá-lo, mas com os nossos olhos de carne, com nossos verdadeiros olhos percíveis. É para os homens do meu tempo e talvez para os do meu país que escrevo” (LINS, 1969, p. 32).

¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. *Situations II*. Paris, Gallimard, 1965. p. 14.

Capítulos e principais aportes

No percurso de desvelamento da obra, um precioso aporte referencial: os ensaios do próprio autor, constantes especialmente nos livros *Guerra sem testemunhas*, *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros* e *O evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*, os quais agregam importantes reflexões sobre o papel da arte e do artista na contemporaneidade, as influências que o conduziram em seu fazer literário e o apuro como escritor, bem como questões filosóficas e políticas que atravessam nossa época. Para o próprio escritor, a obra literária “estatui normas, quebra-as, insere-se com maior ou menor expressão no contexto social, pode até associar-se a erros já existentes, assim como modificá-los. É um ser vivo, contingente, imerso no mundo” (LINS, 1969, p. 76).

Para o enfrentamento analítico e teórico de uma obra complexa, como a de Osman Lins, foi-nos essencial dispormos de uma vasta e diversificada fortuna crítica por parte de especialistas de todo o Brasil, bem como de outros países, os quais são mencionados neste estudo à medida que nos deixamos iluminar por suas proposições. Como participante efetiva do Grupo de Pesquisa “Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário”, liderado pela Prof.^a Dr^a Elizabeth Hazin, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília (UnB), desde 2011, pude contar com valorosas e expressivas interlocuções a partir de leituras e estudos compartilhados, bem como colóquios e congressos promovidos por diversas instituições de ensino superior. Como resultado da minha trajetória acadêmica nos últimos anos, artigos publicados em revistas e livros temáticos sobre a obra osmaniana em suas diversas interfaces. Cabe ressaltar que parte da minha produção – totalmente afinada e coincidente com a pesquisa que empreendo no doutorado – foi, portanto, aproveitada e desdobrada nesta tese.

Para a perspectiva da poética da Queda na contemporaneidade e a inscrição do “homem como medida e futuro do homem”, valemo-nos da formulação existencialista proposta por Jean-Paul Sartre em seu livro-capital *O Ser e o Nada*, exposta, principalmente, no texto *O Existencialismo é um Humanismo*, posteriormente publicado. O instrumental elucidativo por parte de Gerd Borheim nos foi essencial na sistematização e esclarecimento de categorias do pensamento filosófico sartriano.

Ao optarmos pelo percurso empreendido por Dante, em *A Divina Comédia*, o qual segue seu projetado esquema ilustrativo do além-mundo – Inferno, Purgatório e Paraíso –, subvertemos a ordem da trajetória iniciática de Abel junto a Roos, Cecília e ☺, cronologicamente inscritas em seu itinerário amoroso, cujas linhas narrativas associamos a cada um dos três reinos do universo dantesco. Sabidamente o personagem Dante principia a sua viagem *post mortem* pelos vales do Inferno, subindo a montanha sagrada do Purgatório até alcançar o Paraíso celestial em seu almejado encontro com a numinosa Beatriz. Por conta dos fartos e variados pretextos simbólicos e apelos imagéticos constantes em *Avalovara* – devidamente dispostos e explicados ao longo dos capítulos –, fixamos o início da jornada infernal de Abel em Cecília, a segunda das suas amadas, e não por Roos, que, a nosso ver, se apresenta como análoga ao Purgatório. Valemo-nos também de uma anotação do próprio Osman Lins, depositada na Fundação Casa Rui Barbosa, na qual cogita, em meio à composição da obra, principiar a sua rota por Cecília Fraturamos ainda a compreensão dantesca, alinhando ☺, a última das suas amantes, não apenas à redentora Beatriz, mas a conformando à dualidade Bem-Mal, Céu-Inferno, ao propormos sua remissão tanto ao Paraíso Terrestre, explicitamente sinalizado nos blocos narrativos E - ☺ e Abel: ante o Paraíso e N - ☺ e Abel: o Paraíso, quanto a vívidas cenas do Inferno dantesco, já que a apropriação osmaniana da noção paradisiaca é problematizada e ajustada à modernidade, segundo a nossa poética da Queda.

Ultrapassando-se a pontual menção associativa de *Avalovara* com a obra de Alighieri a partir de elementos simbólicos, alegóricos e compositivos, como os já apontados nesta Introdução, importante assinalarmos que expressivas pesquisas foram desenvolvidas no sentido de aprofundar interfaces, convergências, bem como as ressonâncias dantescas no romance de Lins. A dissertação *Visões do Paraíso: Releitura da Divina Comédia, de Dante Alighieri, em Avalovara, de Osman Lins*, de Fernando Oliveira Santana Júnior, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE, focalizou as três mulheres de Abel como variantes da Beatriz dantesca, além da composição catedrática do poema italiano e do comparatismo latino-americano face à obra. Ermelinda Ferreira, no artigo “Banidos do Éden: *Avalovara* e o romance regional nordestino”¹¹, corresponde aos relacionamentos de Abel cada uma das três partes da *Commedia*, aproximando – diferentemente de nós – Roos ao Inferno, Cecília ao Purgatório e  ao Paraíso, em uma reivindicação nostálgica do Jardim na perspectiva, porém, do romance engajado. Também Regina Dalcastagnè, em sua tese de doutoramento, que resultou no livro *A Garganta das Coisas* (Ed. UnB, 2000), compreende as três mulheres de Abel como variantes de Beatriz em sua grande busca.

Intitulado *Ventura e degredo em Cecília, uma passagem pelo Inferno*, o **primeiro capítulo** situa Cecília, a segunda das mulheres de Abel, no Inferno dantesco propriamente dito, tanto pelo signo da Morte que prenuncia o inelutável fim, quanto por inúmeras situações narrativas associadas a fogo, perdas, medo, condenação. O lócus da cisterna, compreendido para Abel, como fosso iniciático, irradiador de indagações, foi por nós associado à descida de Dante ao Inferno, “a selva escura” que, perdido, teve de enfrentar. A própria linha narrativa *T – o Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso* – mostra a que veio a andrógina personagem, que abriga em seu corpo homens e mulheres, e com ela o destino que acaba por arrastar também Abel em um arco

¹¹ In: *O Nó dos Laços* (Ed. UnB, 2013), organizado por Elizabeth Hazin.

simbólico-narrativo que parte da harmonia e do júbilo amoroso à rota de punição, perdas e degredo. Pois ao perder, de modo trágico e fatal a ambivalente mulher, do Paraíso dá-se a Queda. Cecília equivale, portanto, à representação simbólica do Inferno em alusão à *Commedia* e a jornada rumo ao paraíso idealizado de Dante Alighieri. Sua própria androginia, remissão ao Adão platônico, pela perspectiva alquímica e sagrada, figura como mais um indício da quase completude entre Abel e sua amante, já que a sagração erótica e amorosa foi drasticamente sustada com o acidente que acaba por matá-la grávida. Daí o degredo, a expulsão do Paraíso, a experimentação do Inferno. Novamente a *falta*, a queda, como medida a legar dor, frustração, inquietude e a selar o fim no histórico transcurso do tempo – situações que associamos à *poética da Queda*, empreendida à luz de Sartre. O que chamamos de “realismo alegórico”, como artifício largamente utilizado por Lins e Alighieri, bem como a noção grega de catábase, segundo o exemplo de Ulisses, em Odisseia, recepcionado na *Commedia* como um dos mais célebres personagens do Inferno, configuram outros pontos expressivos de análise da nossa parte, na qual recorreremos a dantólogos importantes, a exemplo de Erich Auerbach, Jorge Luis Borges, Otto Maria Carpeaux, Hilário Franco Jr, além de expressivos trabalhos formulados pelas especialistas osmanianas Ermelinda Ferreira, Leny Gomes e Elizabeth Hazin. Novamente a doutrina sartreana ilumina a falível condição humana moderna, insculpida por Lins em seus personagens.

Prosseguindo-se com a ambientação dantesca do Inferno, desenvolvemos uma aproximação de ordem plástica e simbólica entre a personagem Cecília e o mural *Guernica*, pintado por Pablo Picasso, para ilustrar o bombardeamento da cidade espanhola pelo governo franquista. Como Lins incorpora no romance recursos da estética medieval, como o aperspectivismo, signos bíblicos, simultaneidade espaço-temporal, faz-se possível identificar na sua escrita esse diálogo com a arte moderna, a partir da materialização na narrativa de elementos característicos de movimentos das vanguardas artísticas, como o

Cubismo. Pelo uso de perspectivas múltiplas e entrecruzamento de narrativas, tempos e espaços, demonstramos como a cena final que susta o idílio entre Abel e Cecília, culminando com a morte dramática de sua amante e a dispersão dos seres que nela habitam, comporta confluência simbólica e imagética com as figuras do cavalo agonizante e da aflitiva Pietá do ícone da arte antifascista.

No capítulo seguinte, o **segundo**, intitulado *Abel, Babel, Purgatório: “meu portão ou alçapão está em Roos”*, sob o signo da balbúrdia, da dispersão e da incomunicabilidade, é possível associar a germânica Anneliese Roos, primeira das mulheres de Abel, à figura bíblica de Babel, especialmente pela personificação da *falta* e da incompletude como elementos mobilizadores de sua busca. Pois a Torre de Babel - malgrado e grandioso projeto edificado por Nemrod, primeiro rei da Babilônia, sob o propósito de se alcançar o céu, construir uma cidade e conquistar um nome - comporta ainda alinhamento simbólico com o Purgatório segundo a concepção de Dante Alighieri. A *queda* na linguagem, e a subsequente desagregação no campo do entendimento, inscreve no imaginário do Ocidente e do Oriente a noção capital de “inacabamento”, como formula Paul Zumthor, é a discussão-chave empreendida no capítulo, que conta ainda com aportes George Steiner, Walter Benjamin e Erich Auerbach. O transcurso do tempo, existente no universo dantesco somente na estação purgatorial, é outra associação que fazemos com o “ir e vir”, a efemeridade, a transitoriedade que a fugidia e esquiva Roos representa para Abel. Como medida da inquietude humana, distinguimos a noção de livre-arbítrio - tanto no senso comum quanto no modo como foi apropriado na Idade Média e, como aponta Newton Bignotto, incorporado na obra dantesca - do “radical ato de liberdade”, defendido por Sartre e incorporado na composição dos personagens e visão de mundo de Lins.

Seguindo-se essa linha de raciocínio, o **terceiro capítulo** - nomeado como *Alto da montanha, passos no Jardim: tapete que se retece* - expõe como a ambivalência e a dualidade de ☯, como soma e súmula das duas outras

mulheres de Abel, configurando-se como a sua ascese amorosa e artística, reúne o arco bem/mal, puro/maculado, belo/terrificante, sacro/profano, sublime/abjeto- forças não necessariamente antagônicas, mas desafiadoras e complementares. Nessa seção, expomos como ☹ pode ser associada a Lúcifer, o notável fundador do Inferno dantesco, que ao ser lançado do céu por não se deixar subjugar e contestar a onipotência de Deus-Pai, já que a queda de um e de outro - no fosso do elevador e centro da Terra abaixo, respectivamente - instituem novas ordens simbólicas e instauram outros espaços, operando significativas transformações naqueles que o circundam.

Outras equivalências significativas entre *Avalovara* e o Inferno dantesco são devidamente apontadas, como pode atestar-se na leitura do capítulo. Nesse cruzamento que desestabiliza as demarcadas representações de bem e mal, cabe, então, a associação entre o Lúcifer dantesco, o *Angelus Novus*, de Paul Klee, a partir da leitura benjaminiana, e o estranho (e bestial) ser de asas e garras gestado pela Menina-Palavra e que origina a segunda ☹, na linha narrativa *O - História de ☹, Nascida e Nascida*, aos nove anos de idade, inaugurando-a como ser-palavra e inscrevendo-a no conturbado mundo da linguagem. Nesse sentido, Giorgio Agamben teoriza e problematiza a noção que cerca os limites da linguagem e da representação, a qual se ajusta à situação narrativa da personagem Nascida e Nascida, em que o ser/estar no mundo pode ser compreendido como instância derivada do violento e estranho reconhecimento de si por meio da palavra, ora como instauradora ora como destruidora da experiência. Demonstramos ainda como a reflexão de Walter Benjamin, disposta em sua nona tese em *Sobre o conceito da história*, a partir do célebre quadro *Angelus Novus* - anjo amendrotado e bestial, de costas para o futuro e com olhar fixo nas ruínas do passado, do pintor moderno Paul Klee, aproxima-se da representação plástica de ☹ em seu curso infantil, no momento do surgimento da segunda Nascida. Ao se compreender o alegórico Avalovara, pássaro de pássaros, como uma espécie de anjo em missão protetora junto aos

homens, atesta-se o propósito de Lins em apresentá-lo como passível de recuo e impotência, mais uma expressão da Queda na contemporaneidade, reafirmando, sob a perspectiva sartreana, as noções de angústia e desamparo como instâncias exclusivas e indeclináveis do *para-si*, do *nada* que invade o ser.

Em prosseguimento ao raciocínio de que a Queda constitui – em jogo reverso – ato basilar para a restauração da plenitude e do Paraíso, como o romance arremata, a busca irrequieta de Abel, antes de ter seu fim sagrado com ☹, passa, portanto, por Roos, na Europa, e Cecília, em Pernambuco. Sua jornada perfaz o caminho que parte da substantiva *falta* para a união absoluta, passando por seu quase encontro pleno com a segunda mulher, não fosse a morte da amante, e para a totalidade alcançada, por breves instantes, com a última das suas três mulheres, ilustrando, assim, o que demonstramos como a poética da Queda em *Avalovara*, em diálogo com *A Divina Comédia*.

Capítulo I

Ventura e degrado em Cecília, uma passagem pelo Inferno

*Ó divina vigília guia-me entre
os infernos das ilhas solitárias
abandonadas nos inquietos ventos*

Jorge de Lima

De uma densa e sombria escuridão conotativa de medo e desorientação – *Nel mezzo del cammin di mostra vita/ mi ritrovai per uma selva oscura,/ ché la diritta via era smarrita*¹² (ALIGHIERI, 2005, p. 25) – nasce o mais célebre e glorioso poema do Ocidente, da qual o peregrino Dante principia a sua jornada iniciática justamente pelo Inferno, um imenso abismo subterrâneo em forma de funil. Pois o Abel osmaniano se vê igualmente acometido por assombro e inquietude quanto ao sentido da vida e do mundo desde os dezesseis anos de idade, quando, à borda de uma escura cisterna, junto ao chalé da família em Olinda, Recife, ao lançar uma tarrafa, já flagra o que sempre lhe escapou:

[...] Tenho dezesseis anos: **meus olhos furam sombras**. Mesmo assim, mal vejo as minhas mãos e braços, refletindo surdamente, **à borda da cisterna**, as parcas luzes de Olinda. **Nenhuma estrela**. [...] Jogo outra vez a tarrafa, ouço o chapejar soturno dos anéis **de chumbo** e dos fios encerrados [...]. Assim escapa, **entre as malhas da busca**, o que procuro e cuja natureza ainda desconheço. Mas cuidado, Abel. Atenção para a rede. Seguram-na? Não há, embaixo, ganchos ou ferrolhos em que possa ter-se emaranhado. Que, então, prende-a **dentro da água escura**, multiplicando por mil ou por dez mil os seus pesos de chumbo? **Sustenta-a algum espírito lodoso? Arrasta-a, maligno**, para o fundo cimentado?

¹² A meio caminhar de nossa vida/ fui me encontrar em uma selva escura:/ estava a reta minha via perdida (Tradução de Italo Eugenio Mauro). Versos 1-3 do Canto I do Inferno.

Verá com quem. Seguro-a com a mão esquerda e com a outra vou abrindo rapidamente a camisa. Estes **fios no fundo da cisterna, presos nos cornos das trevas**, vêm interferir, como um ruído importuno ou a vinda de estranhos, em meu trabalho secreto, **a procura cega de uma indicação (o onde, o nome, o porquê) que aplaque em minhas veias o castigo de buscar**. Enxergo mais do que pretendo e suporto. Por que, então, não vejo o que procuro? (LINS, 1973, pp. 67 e 68, grifos nossos).

A figura da cisterna na linha narrativa T – *Cecília entre os leões*, uma das alegorias que expandem simbólica e semanticamente o romance, como o tapete, o relógio, o pássaro, relaciona-se ao “motivo da descida do inferno, representando a busca do conhecimento de si e da humanidade”¹³, conforme sublinha Leny Gomes, associando-a sinonimicamente ao caráter sagrado que o poço assume, “espécie de síntese de três ordens cósmicas: céu, terra, inferno”, bem como “a comunicação com a morada dos mortos” e “o homem que atingiu o conhecimento.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, pp. 726-727). Prefigura-se, portanto, como exemplo do que chamamos de *poética da Queda*, caracterizada pelos indeclináveis e variados malogros e desventuras experienciados pelo homem, a trajetória de busca existencial iniciada por Abel justamente a partir desse escuro e lodoso poço – cujos fios estão “presos nos cornos das trevas” (fios estes alusivos à necessidade de ordenamento do que lhe parece informe, à metáfora do que se fia em texto e se tece em experiência e memória) –, em uma excruciante atmosfera que alterna hesitação e impulso, espanto e iluminação, configurando, assim, o começo da travessia evolutiva de Abel, afinal seus olhos, aos dezesseis anos¹⁴, “furam sombras”, o que lhe

¹³ Disponível em: <<http://www.um.pro.br/avalovara/?r=a&t=a1&b=a&a=5>> Acesso em 10 de agosto de 2016.

¹⁴ Vale assinalar a importância capital que o número 16 assume para Osman Lins, o que nos faz depreender que, não à toa, dezesseis anos foi a idade creditada a seu personagem Abel para principiar o seu irrequieto percurso de buscas e indagações, o qual passa justamente pelo amor e pela palavra. Mais de uma vez o escritor declarou que um dos episódios que mais marcaram a sua vida foi a perda da sua mãe Maria da Paz, em decorrência de complicações pós-parto, quando tinha apenas dezesseis dias de vida. Em entrevista reunida no livro *Evangelho na Taba*, relata: “O traço fundamental da minha vida é que, aos dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. Fui criado pela minha avó, por outros parentes... Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim. (...) Já tive oportunidade de dizer que isso configura a minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do

confere a possibilidade de afastar, por vezes, o manto sobre os seres e as coisas, alcançando algum sentido, principalmente pelas vias do amor e da palavra em suas expressões transformadoras.

Em *Evangelho na Taba*, Osman Lins, em entrevista a Esdras do Nascimento, admite que *Avalovara* expressa a sua “inquietude diante da vida e das palavras” (1979, p.176), ecoando, de certo modo, o desassossego do seu protagonista. Quanto ao ato da escrita e o seu ofício de escritor, em *Guerra sem testemunhas*, faz uma afirmação que guarda perfeito paralelo com os personagens Dante e Abel, bem como entre os próprios autores em sua função criadora: “Quase tudo no mundo, para mim, é sombrio; o véu se entreabre – só um pouco, e nem sempre, logo se fechando – nos breves momentos em que procuro escrever” (LINS, 1969, p. 20). E Abel, ao falar “como de dentro de uma cegueira” (Ibidem, 1973, p. 88), intenta obsessivamente compreender – e elucidar por meio da palavra literária – minimamente o que lhe aturde, visando a deslindar o que se manifesta como transcorrido e disposto no tempo presente, embora não pela imediata e visível face dos fatos que se apresentam, além de ordenar os “fios soltos” que acabam por compor esse tapete a que se chama memória-vida-mundo, reafirmando, desse modo, a tarefa-castigo de buscar “o onde, o nome, o porquê”, indelevelmente assumida pelo homem após a mítica expulsão do Paraíso.

Qual o parentesco entre a velhice, a incongruência e o caos? Os fios soltos no mundo serão mesmo o reverso do tapete a que se reporta um pensador? Quem pode garantir que existe, oculta aos nossos olhos, a face do desenho? **Predominam, vejo bem, a senectude e o avesso.** Mesmo assim, **um ponto ou um ato existem no qual tudo se ordena e começa.** Não? (LINS, 1973, p. 90, grifos nossos).

escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe. Isso talvez tenha me conduzido a suprir de algum modo, através da imaginação, essa ausência”. (LINS, 1979, p. 211). Também Regina Igel, em *Osman Lins, uma biografia literária* (SP, INL, 1998), demarca igualmente a relevância dos primeiros dezesseis anos de vida para o escritor, idade em que parte da sua cidade natal pernambucana Vitória de Santo Antão, onde vivia com a avó paterna, para Recife, capital do estado.

Assim como os olhos que “furam sombras” do adolescente Abel, o autor pernambucano prossegue perseguindo “perfurar a névoa que nos cobre” (LINS, 1977, p. 140), como está sinalizado. Sem jamais desprezar a tradição e diante do que se apresenta em sua realidade cotidiana e histórica, Lins, ao admitir em *Guerra sem testemunhas* que lhe aflige “a certeza de que a nossa visão de mundo é turva, vulgar nossa prosa, sem novidade nossas invenções e nosso fôlego curto” (1969, p. 28), embora cada livro, para o criador, tenha “a significação de um ato extremo, para o qual convergiu sua vida inteira” (LINS, 1969, p. 28), recorre ao pai do existencialismo francês: “Repetiremos com Sartre não querer ‘contemplar o mundo com olhos futuros, o que seria a maneira certa de matá-lo, mas com os nossos olhos de carne, com nossos verdadeiros olhos perecíveis’”¹⁵.

Nesse sentido, em relação ao falível esforço de captura de “felizes injunções não nomeáveis”, por parte do escritor, em sua incumbência de representação do mundo, o narrador do romance-ensaio *A Rainha dos cárceres da Grécia* (1977), última obra lançada por Osman Lins, também no enalço dessa rara confluência de elementos – “um ponto ou um ato” – que suscitem o almejado entendimento, possível tão somente por meio do que chama de “artes do imaginário”, afinal nada se sabe “da senectude, do efêmero, da morte”, o que reforça a perspectiva sartreana tencionada nesta tese: o homem se admite necessariamente falho, inconcluso, devendo construir-se em plena negatividade, com olhos perecíveis, de carne, pois orientado tão somente por intencionalidade, liberdade e temporalidade.

Transitórios, eles correspondem a um encontro feliz de circunstâncias e vibram com harmonia: há um acordo entre o desejo do homem e o variável universo, **perfuramos a névoa que nos cobre, conhecemos algo a que damos muitos nomes e que não tem nenhum**. Exaltação? Beatitude? Êxtase? Estamos do outro lado, sem memória, e se alguma lembrança conservamos é a do desejo agora alcançado. **Nada sabemos, mais, da senectude, do efêmero, da morte. Muitas vezes tenta o escritor representar essas felizes injunções não nomeáveis**. Para quê? Para

¹⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Situations II*. Paris, Gallimard, 1965. p. 14.

acrescentar, por **artes do imaginário**, tais ocorrências; para contrapor, ao que tão depressa nos foge, uma espécie de eternidade. (LINS, 1977, p. 140, grifos nossos).

Em mais uma consonância simbólica entre os universos de Lins e Alighieri, o soturno *locus* da cisterna, então, é complementado pelo o que lhe circunda: o fato de não haver “nenhuma estrela” (1973, p. 67), vertendo-se, desse modo, em artifício ilustrativo da obscuridade necessária à cena e à consequente metáfora aportada a Abel e suas errâncias, aflitiva desorientação. Sabe-se que não se avistava o céu nas abissais e vertiginosas valas do Inferno dantesco a descerem até o centro da Terra, local em que o monstruoso Lúcifer se encontra preso ao Cócito, o pétreo lago gelado. De modo simétrico, e em uma espécie de espelhamento existencial, à beira da cisterna, em determinado momento, também para Abel, “a água, que parece dura, **petrificada** pela ausência de peixes e de vozes, **olha-me baça** – o olho de um morto” (1973, p. 117) (grifos nossos). Percorrida, então, a estação suprema da condenação, Dante, acompanhado do seu guia e mestre Virgílio, o célebre poeta latino da Antiguidade, o qual lhe conduz pelo Inferno e Purgatório, volta a divisar as estrelas somente no último círculo, momento em que transpõe a cidade de Dite¹⁶ e alcança a altíssima montanha do Purgatório: (“subimos, ele primo e eu segundo,/até surgir-nos essas coisas belas,/ que o céu conduz, por um vazio rotundo;// saímos por ali, a rever estrelas”), segundo finda o canto XXXIV¹⁷.

Com a força ctônica que lhe sustém, o mundo subterrâneo acaba por conformar, tanto mitológica como literariamente, o movimento iniciático conhecido como *catábese* – do grego *κατὰ* (baixo) e *βαίνω* (ir) –, o qual equivale à descida ao inferno, ao reino dos mortos, cujo propósito é o de obtenção de conhecimento. Exemplos diversos podem ser colhidos na tradição greco-

¹⁶ A Cidade de Dite (Dis) compreende os círculos VI e VII, constituindo a morada dos que pecaram por heresia e violência.

¹⁷ “salimmo sú, el primo e io secondo,/ tanto ch’í vidi de le cose belle/che porta ‘l ciel, per um pertugio tondo// E quindi uscimmo a riveder la stelle” (ALIGHIERI, 2005, p. 230).

latina¹⁸, como Orfeu, Ulisses, Hércules, Psiquê, Aquiles, Eneias e, como sabemos, o próprio Dante em *A Divina Comédia*. No entanto, para se configurar como um iluminador percurso de aprendizagem e transformação, a genuína *catábase* deve ser necessariamente seguida de uma *anábase* – em grego, Ἀνάβασις (subida) –, isto é, a saída do além-túmulo – daí Dante e Virgílio avistarem as estrelas e o cume de luz no alto monte do Purgatório, após a tortuosa travessia do Inferno.

De certo modo, esse *tópos* da literatura antiga foi incorporado, então, por Osman Lins na escolha do poço/cisterna como o polo principiador das buscas e indagações de ordem existencial, por parte de Abel. Como reitera Leny Gomes,

Na *Odisséia*, de Homero, Ulisses desce ao Hades, com instruções da feiticeira Circe, para saber de seu futuro, como fazer para reingressar em sua terra e reassumir suas funções e também para saber dos fatos acontecidos após a vitória sobre Tróia. É uma representação mítica da cultura grega, raiz da civilização ocidental. Dante, em *A divina comédia*, transgredindo a forma narrativa da epopeia, representa o percurso ao inferno tomando como personagens dois grandes poetas: o próprio Dante e Virgílio. Em movimentos circulares (espiralados) os dois chegam ao fundo do inferno à face de Lúcifer, num percurso de aprendizagem sobre a perspectiva cristã e com um olhar sócio-político de 'ajuste de contas'. Esses mesmos movimentos, em direção contrária, levarão Dante ao Paraíso, conduzido por Beatriz¹⁹.

Como antecipamos na introdução desta tese, o poeta florentino recorre à ética e à cosmologia herdada de Aristóteles e Ptolomeu, respectivamente, as quais foram adaptadas pela Escolástica nas Escrituras, bem como à concepção

¹⁸ A exemplo das narrativas épicas, a tragédia clássica, como anota Flávio Koethe, “não se tem apenas o percurso da superioridade de um herói elevado, mas o desvelamento de sua queda e a descoberta de sua maior grandeza na queda. Todo herói grego é um híbrido, um semideus (ou melhor, como todos nós, ele tem em si a dimensão de deus e de homem, de forte e de fraco, do adulto e da criança). Ele carrega o pecado ‘original’ (diferente, porém, do pecado original cristão, que se supõe de toda a humanidade) de ser produto de uma *hybris*, uma desmedida (...)” (KOETHE, 1987, p. 25).

¹⁹ GOMES, Leny. *Uma rede no ar - Os fios invisíveis da opressão em Avalovara, de Osman Lins*. Disponível em <<http://www.um.pro.br/avalovara/?r=a&t=a1&b=a&a=5>> Acesso em 10 de agosto de 2016.

cristã do mundo extraterreno, para formalizar a estrutura Inferno e constituir a sua pormenorizada e particularíssima geografia do destino final dos condenados: nove círculos, três vales, dez fossos e quatro esferas celestiais. É nessa topografia que transcorrem, então, os necessários movimentos de *catábase* e *anábase* empreendidos por Dante. Justamente nas cercanias da alegórica “selva escura”, em que se encontrava perdido por ter-se desviado do “reto caminho”, está a “imensa cratera escavada nas profundezas do globo terrestre na queda do corpo do Anjo rebelde expulso do Paraíso e que vai se afinando até o centro da Terra onde se encontra o próprio Lúcifer” (MAURO, 2005, p. 19). E a angústia do protagonista de *Avalovara* encontra eco no que Newton Bignotto antevê na tortuosa descida de Dante ao Inferno, passando pela fatigante subida ao purgatório, seguida da aturdida chegada ao Paraíso,

é precisamente essa perda do caminho que torna o poema tão fascinante. Cada um de nós, em cada época, gostaria de poder subir diretamente o monte depois de uma noite tenebrosa. A verdade, no entanto, é que a consciência de nosso desvio vem acompanhada do sentimento de impotência. (BIGNOTTO, 2005, p. 87).

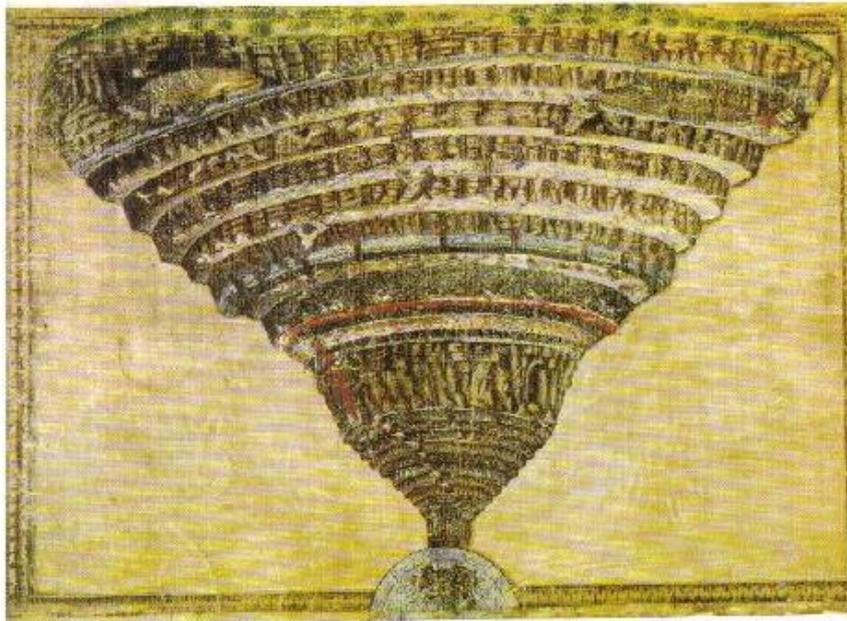
Retomando-se o já exposto no capítulo introdutório desta tese acerca da grandiosa arquitetura narrativa dantesca e a sua métrica absolutamente inaugural em termos de engenharia poética, sabe-se que, subsequente ao canto inicial, disposto como um prólogo, cada uma das três partes de *A Divina Comédia* é formada por 33 cantos, perfazendo, assim, uma centena, em um complexo orgânico que compreende 14.233 versos ordenados em tercetos laboriosamente encadeados em *terza rima*, isto é, nas estrofes de dez sílabas, com três linhas cada, um terceto antecipa o som que reverbera duas vezes no seguinte (ABA, BCB, CDC etc.), e assim sucessivamente – e tanto o Inferno quanto o Purgatório e o Paraíso se encerram propositalmente com a mesma palavra: “estrelas”. Para Otto Maria Carpeaux, a unidade do poema resulta em

um “edifício colossal” (2011, p. 254), pois assegurada pela soma das convicções religiosas, filosóficas e políticas do autor a essa original versificação, potente simuladora de uma constante ascensão do início ao fim da obra. Mais de uma vez Lins revelou a notória influência que a *Commedia* exerceu na sua composição romanesca:

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

Além de as narrativas do romance se desenrolarem segundo o giro de uma espiral e os reinos dantescos *post mortem* estarem conformados a círculos concêntricos, no entrecruzamento simbólico e estrutural das duas obras, em suas notas de planejamento de *Avalovara*, depositadas no acervo da *Fundação Casa Rui Barbosa*, o escritor deixa como pista intertextual um recorte de revista²⁰ cuja ilustração é justamente o Inferno de *A Divina Comédia*, do italiano Sandro Boticelli (1445 – 1510), igualmente de Florença, como Dante Alighieri.

²⁰ Este recorte de revista está depositado na *Fundação Casa Rui Barbosa* sob o registro de Fólio 4. Captamos tal registro a partir da pesquisa de Eder Pereira. Ver: PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano: os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética*. 2009. 303 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.



48 The negative vortex. Botticelli has shown a spiral cross-section of the pit of Hell. Both hollow and downwards, it is the reverse of the Holy Mountain symbolized opposite by the Minaret of Samarra. It is, Dante says, "to gain full experience of the Way He comes; wherefore behoves him to be led . . . Gyring after gyre through Hell, for eventually the contracting path changes to the expansion of Mount Purgatory, and the soul's ascent." (Dante's Inferno, illustration by Sandro Botticelli, Italy, 15th century.)

49 The spiral ascent of this holy mountain is symbolic of the expansion and evolution of consciousness and the accompanying flame of wisdom. As the pilgrim travels towards God, so his receptivity is met by the descending spiral, the manifestation of the spirit. Indeed, since minarets are used for launching prayers, it is as if the spiral dynamic propels the word (or voices of all) towards the Divine. (Minaret of the Mosque of Samarra, Iraq 10th century.)

A partir do mesmo acervo de recortes e manuscritos, atesta-se ainda que Lins chegou a cogitar a andrógina Cecília, assistente social no Recife, como a primeira das amantes de Abel, em vez da germânica Anneliese Roos, o que acaba por encorpar a possibilidade interpretativa que nos valem, ou seja, o protagonista principiar seu percurso justamente pela mulher que associamos ao mundo subterrâneo do Inferno, espelhando, assim, em parte, os passos de Dante-personagem, que inicia sua viagem pelo estação dos aflitos. Pelo datiloscrito, a ordem de entrada no romance seria Cecília, Roos e ☺. No entanto, o que assinala a mão e com tinta esferográfica aponta para a inversão *a posteriori* dessa ordem, conforme se fixou na obra. Transcrição do trecho datilografado pelo escritor, como pode se verificar abaixo:

Primeiro, ele encontra Cecília, amam-se e ela morre: ciclo completo. Depois ele encontra Roos, nada se consuma entre eles e tudo é cortado com a partida de Roos: ciclo ondulante, não completado, mas encerrado. Terceiro, encontra a Mulher e, nesses breves dias, alcançam o ápice nas suas relações²¹.

*2. A - ciclo completo e encerrado (Cecília).
1.º - B - " não completado e encerrado (Roos).
3.º - C - " completado e não encerrado (X).*

~~Interesse de Abel~~ A não associação do problema de Abel (e meu) com o DELA parece-me ser uma solução INTELIGENTE e ENRIQUECEDORA. 66
Veja-se: por um lado, tomamos conhecimento do problema e da posição de Abel. Por outro, ~~ELA~~ o problema DELA com Hayano surge simbolicamente e como por acaso. ELA TAMBÉM ENFRENTA A OPRESSÃO.
Perguntarão: o seu encontro com Abel, o amor que surge então, não ~~corresponderá~~ corresponderá aquela obra que Abel pretende realizar? Não e, este amor, belo, elevado, brilhante, grandioso, mas CONTURBADO PELA EXISTÊNCIA DA OPRESSÃO?

Isto ficará como uma sugestão ou alusão. Este amor não deve, DE MODO ALGUM, ~~se~~ ser rebaixado a condição de parábola sobre a opressão. Sua destinação é outra. *Mão inventar esta ordem.*

Portanto: Eles não falarão sobre O.H. - Ele não opinará sobre o programa de ação DELA. - Poderão clamar: "O que será de nós?" Mas não estabelecerão planos para o futuro. Encontram-se e amam-se na carne. Fim. O circuito é tão alto e violento que o resto não importa. Mais: surge, com isto, uma variação muito boa do tema Abel encontra uma Mulher. ~~w~~ Primeiro ele encontra Cecília, amam-se e ela morre: ciclo completo. Depois ele encontra Roos, nada se consuma entre eles e tudo é cortado com a partida de Roos: ciclo ~~ondulante, não completado, mas encerrado. Terceiro: encontra a Mulher e, nesses breves dias, alcançam o ápice nas suas relações. O romance, contudo, não nos elucida sobre a evolução de tal encontro. Ele se projeta para o futuro, continua: como a espiral.~~
ondulante, não completado, mas encerrado. Terceiro: encontra a Mulher e, nesses breves dias, alcançam o ápice nas suas relações. O romance, contudo, não nos elucida sobre a evolução de tal encontro. Ele se projeta para o futuro, continua: como a espiral.

O raciocínio a respeito está completo. Só falta uma pergunta, grave: a ideia da continuação (ligada a da espiral) e a solução de serem os amantes tecidos no tapete não serão contraditórias? *Mão. O ápice é a Feminidade.*

²¹ Fólio 7 do Anexo 2, in PEREIRA, EDER. (2009, p. 184).

1.1 Realismo alegórico e pulsão enciclopédica em Lins e Alighieri: invenções e inventários

Para a nossa análise, interessa-nos a inegável repercussão da presença dantesca e da sua força imagética no imaginário cultural moderno e contemporâneo. Como aponta Maria Esther Maciel, tais referências – em especial, as colhidas do Inferno – chegaram a “servir de metáforas para o que constituiu o cenário de guerras, ruínas, violência, desmandos, corrupção, intolerância, miséria e desolação deste nosso tempo já desprovido da ilusão do paraíso” (MACIEL, 2009, p. 44). Como já demarcado, a classificação geral dos pecados deriva da ética tomista-aristotélica, pois “ao arquitetar castigos e inventar espíritos diabólicos, sua fantasia opera com vasto repertório de mitologia tradicional, cujas fontes e relevância têm sido repetidamente investigadas” (AUERBACH, 1997, p. 136). O manancial imaginativo de Alighieri prossegue ditando paisagens artísticas variadas, nos mais distintos suportes, em um alegorismo inventivo e pormenorizado o bastante para alcançar verossimilhança, balizando, assim, a tácita aliança entre autor e leitor – artifício literário e estratégia discursiva largamente utilizados também por Osman Lins. Para Auerbach,

A lei da retribuição apropriada governa o sistema de punições do Inferno, dando origem a um alegorismo muito concreto e realista, que, por sua vez, fornece diversos e convenientes panos de fundo para a aparição de várias figuras. As punições são escolhidas com uma horripilante inventividade, que revela a riqueza e o *pathos* negro do gênio de Dante, e que, de tão elaborada, por pouco não é pedante. Com todo o seu poder evocativo e suas implicações emocionais, não há jamais qualquer sugestão impressionista, mesmo vaga, nessas vistas do Inferno. A exposição é invariavelmente ordenada e metódica, como que num registro realista (AUERBACH, 1997, p. 139).

Sobre o inegável valor poético e formal da obra, Italo Eugenio Mauro salienta que os leitores e estudiosos de a *Commedia* se impressionam com “a

força imaginativa do autor ao dar à realidade, nos seus infinitos aspectos, uma figura plástica-simbólica de raríssima e surpreendente qualidade” (MAURO, 2005, p. 14). O especialista e tradutor da obra considera que:

[...] até mesmo os pensamentos mais abstratos, sejam eles filosóficos ou teológicos, as mais abstratas demonstrações científicas, as descrições astronômicas, as fábulas mitológicas, as invocações históricas ou os sonhos e as esperanças dos homens, realizados ou não, adquirem uma plasticidade de formas que se imprimem de modo indelével na fantasia e na memória de todo leitor. O grande mérito do gênio de Dante é que ele pensava por imagens. Portanto, deve-se dizer que a *Comédia* não é mais do que um longo relato moral que sustenta um fantástico arcabouço de imagens simbólicas (MAURO, 2005, p. 15).

Em meio a inúmeros personagens reais, figuras míticas e episódios históricos, Otto Maria Carpeaux ressalta o papel de Dante ao fazer “a sua confissão pessoal, lírica, identificando-se com a humanidade inteira, sendo a sua viagem pelo outro mundo “*il cammin di nostra vita*” de todos nós” (2011, p. 254). E prossegue com a seguinte indagação:

Mas como poderemos identificarmo-nos com esse homem medieval e com o seu mundo alegórico e abstrato? Logo se admite que não é abstrato um mundo em que as metáforas e comparações de realismo intenso nos apresentam paisagens imaginárias e no entanto inesquecíveis – o próprio Goethe, tão hostil às expressões da poesia cristã e medieval, chamou a atenção da “veracidade” impressionante das montanhas, florestas e desfiladeiros do Inferno. (CARPEAUX, 2011, p. 255).

Pela vasta e diversificada coleção de metáforas, alegorias, jogos de linguagem, referências históricas, apelos mitológicos, políticos, teológicos e astronômicos, enfrentar a obra dantesca acaba por exigir do leitor “notas e verbetes explicativos capazes de guiá-lo em sua viagem por esse longo texto que é, ao mesmo tempo, um poema narrativo e uma enciclopédia ficcional feita de saberes de todos os tempos” (MACIEL, 2009, p. 46). Ao afirmar que, “como em nenhum outro texto secular, na *Commedia* a ficção só pode ser a ficção da

verdade” (2003, p. 89), George Steiner fala da interseção entre o Dante narrador e o Dante personagem, o qual descreve ficcionalmente todas essas noções que sustentam o Medievo para, assim, inventariar o mundo e o universo dentro da concepção cristã reinante. Maria Esther Maciel reitera que o qualificativo “visionário” comumente empregado a Alighieri, porém, não é suficiente para defini-lo,

já que a visão em sua obra, longe de se circunscrever aos domínios da revelação mística, abre-se também a experiências estéticas que não prescindem do *fazer* poético e muito menos da busca de novas formas de compreensão do mundo. Nela encontram-se a precisão dos detalhes, o rigor geométrico das formas e a nitidez das imagens, nem sempre possíveis nas visões místicas. (MACIEL, 2009, 45).

A partir de uma destreza imagético-descritiva igualmente notável e original, em *Avalovara*, pois apesar de Lins se valer da figura da alegoria para compor figuras, situações e personagens, depreende-se no romance um “excesso de realidade”, como expõe Elizabeth Hazin²². No bloco narrativo T, ao que nos interessa expor nesta pesquisa, conjuga-se a inúmeras situações associadas a fogo, chamas, medo, perdas, punições uma exaustiva galeria de desvalidos, que habitam tanto o corpo de Cecília quanto as cenas em que ela e o Abel participam, compondo, assim, um inventário similar ao dos condenados dantescos em largos e dramáticos matizes de desmedidas, contradições e desvãos humanos – ladrões, falsários, adúlteros, avaros, homicidas, suicidas, violentos, enganadores, traidores –, atualizando, desse modo, o inferno alegorizado na *Commedia*: “expressões horrendas, palavras de dor, tons de ira, naquela atmosfera sem tempo, opaca, infecta, barrenta – uma multidão infinita,

²² Em ensaio intitulado “A viagem como acontecimento: análise comparativa entre os relatos de viagem medievais e *Avalovara*, de Osman Lins”, a especialista Elizabeth Hazin afirma que no romance há “um excesso de realidade, decorrente de uma forte conexão entre o espaço romanesco e o espaço do mundo, espécie de coincidência entre o mundo real e o mundo representado em suas páginas: quase podemos andar pelas ruas de Paris ou do centro do Recife, ou da cidade de São Paulo, de que nos fala Abel, dando detalhes do percurso, descrevendo ruas, lojas, restaurantes, pontes, monumentos, jardins, todos conhecidos e rastreáveis”.

tanta gente que não poderia imaginar que a morte houvesse apagado” (MUSSAPI, 2009, p. 18). Abel apresenta Cecília, a segunda das suas mulheres, como circunscrita a seu inapelável destino final – “condenada desde a noite em que me esquivo à morte na cisterna” (LINS, 1973, p. 159). Como notável exceção a “tudo a caminho do aniquilamento” (Ibidem, p. 89), o idílio paradisíaco é vivenciado de modo exemplar, porém imperativamente transitório.

Sob o contundente signo da Morte – gestado e inelutável porvir –, a história de Cecília, ser andrógino e dual, “povoada de seres tão reais quanto nós” (Ibidem, 1973, p. 158), com quem Abel experienciou, em Olinda, parte do seu percurso rumo às pretensas completudes amorosa e existencial, encena-se como um compassado réquiem, o qual prenuncia e anuncia o seu fim. Nesse campo, elementos diversos perpassam a roca narrativa pausadamente tecida por Hermelinda e Hermenilda e suas “agulhas nesta fábula fiada pela Morte” (p. 49). O próprio bloco *T – o Paraíso e a Unidade, aí o homem conhece a morte e é expulso*, de acordo com o significado disposto na linha metanarrativa *S – A Espiral e o Quadrado*, mostra a que veio a andrógina personagem, que abriga em seu corpo homens e mulheres, e com ela o destino que acaba por arrastar também Abel em um arco simbólico-narrativo que parte da culminação amorosa à rota de perdas, punição, degredo. Pois ao perder, de modo trágico e fatal, esse ser ambivalente – corpo que enfeixa memórias, mundos, fábulas –, do Paraíso dá-se a Queda.

Cecília equivale, portanto, à representação simbólica do Inferno em alusão à *Commedia* e à jornada rumo à esplêndida salvação idealizada por Dante Alighieri. Após tanger vazios e lacunas ao testar o amor em sua insuficiência e impossibilidade com a esquiva e inapreensível Roos, Abel recobra a intensidade com Cecília, que encerra em seu corpo toda a sorte de homens e mulheres, e com quem – por radiosos instantes – experiencia fulgor e redenção, não fosse o acidente de charrete que acaba por matá-la grávida. Sua androginia pode ser entendida como um indício de perfeição, do divino expresso na dualidade, da

coabitação harmoniosa do masculino e do feminino, a ser rompida com o Pecado Original. Mitos de criação constantes no Zohar e nos ensinamentos de Platão compreendem o primeiro homem sob esse esquema:

Perfeição original de uma unidade dual, transgressão orgulhosa do homem, mutilação realizada pela divindade ofendida, andanças trágicas das metades divididas, esperança de nova aproximação da unidade perdida no tempo e no sofrimento. (MIGUET *apud* BRUNEL, 1997, p. 27).

Transmitido por Platão, tal mito resultou em “representações mágicas dos povos primitivos, nas quais o hermafrodita, o ser ‘bissexuado’, configura um arquétipo cósmico. Toda vida natural encerra o elemento masculino e o elemento feminino. Hermafrodita torna-se símbolo de fecundidade” (HOCKE, 1986, p. 310). Na narrativa bíblica do Gênesis, o homem principia sendo um, mas Deus secciona-o em dois, o que acaba por ressoar a ideia subjacente a esse mito constante em *O Banquete*, já que a cisão resultaria em um enfraquecimento dos dois seres, rompendo, assim, a dita completude. Pois esse estranhamento, inicialmente dissipado e seguido de fascínio, conforma e magnifica a comunhão entre Abel e Cecília, embora persistam as indagações como expressão do homem afastado da suposta unidade primordial, reiterando o encontro transitório do protagonista com o Paraíso e a Unidade – “aí o homem conhece a morte e é expulso”.

Este amor, embebido da ânsia, nunca vencida, de resgatar meus atos e escolhas infelizes, é magnificado com a circunstância de que no corpo de Cecília (Cecília: corpo e corpos, homens e mulheres, suas fábulas) eu ame de modo uno, não perturbado pela interferência purificadora – distanciadora, portanto, do espírito –, seres numerosos e concretos. Fora do seu corpo, um amor como este é inviável ou realizável apenas como operação mental. Então, será amor? **Sua androginia acrescenta ainda, às nossas relações, novos e provocadores significados.** Não os vejo claramente e devo guardar-me de decifrações, o que significaria decifrar Cecília. Contemplo-os, atônito, como se contemplasse pela primeira vez uma figura geométrica, um signo, ecoante de

lembranças ocultas, de sugestões simbólicas e de nexos ainda não discerníveis. Nem tudo, aqui, é segredo ou verdade apenas intuída. **Conciliam-se, bem vejo, contrários em Cecília; e não posso isolar, na sua carne, a Mulher e o Homem.** Macho e fêmea, ela não distingue os inconciliáveis fundidos no seu corpo. Ama-me, então, duplamente – mulher, homem – ou o macho difuso nela incrustado avalia-me com hostilidade? Há, neste caso, um teor de repulsa na sua entrega? Pode suceder que o macho e a fêmea cruzados em Cecília (contempla-me talvez com quatro olhos, dois de mulher e dois de homem) amem-se de um modo absoluto, conquanto incestuoso, **amor impossível aos seres comuns.** Todos os meus gestos, palavras, atos – segregado e só que sou – seriam um simulacro desse amor, trespassado de ilações misteriosas. (LINS, 1973, p.270, grifos nossos).

De acordo com Ermelinda Ferreira, tanto o arquétipo feminino como o masculino “são postulados e questionados na simbólica imagem do andrógino, exaustivamente trabalhada em *Avalovara*” (FERREIRA, 2005, p. 44). Para a especialista, “a fábula do romance contribui sensivelmente para esse jogo de conservação/ruptura, pois se fundamenta no mais antigo e popular de todos os argumentos romanescos: a história de amor.” (Ibidem, 2005, pp. 44-45). Em outra entrevista, Lins conta que, tanto na sua visão pessoal como no que transpôs para o livro, “o amor teve sempre uma grande importância, pelo que tem de exaltante por envolver o problema da unidade e por repousar sobre o encontro, tão misterioso, de um ser humano com outro” (LINS, 1979, p. 165).

Em sua tese de doutoramento, Leny Gomes explica que “a androginia de Cecília está relacionada às primitivas cosmogonias, às divindades fundadoras e às especulações sobre o Um-Todo. A perfeição, a unidade-totalidade do poder criador, é representada na bissexualidade” (GOMES, 1998, p. 136), aproveitando para complementar com a leitura de Mircea Eliade:

Tudo o que é por excelência deve ser total, comportando a *coincidentia oppositorum* em todos os níveis e em todos os contextos. Isso se verifica tanto na androginia dos Deuses quanto nos ritos da androginização simbólica, mas igualmente nas cosmogonias que explicam o Mundo a partir de um Ovo

cosmogônico ou de uma totalidade primordial em forma de esfera (ELIADE, 1991, pp. 111-112).

A associação simbólica da androginia de Cecília com cosmogonias arcaicas, e assim com a representação da unidade e do paraíso, pode ser verificada em outra passagem na linha T, a partir do relato de uma das internadas do hospital em que trabalha a amante de Abel:

Cecília conta-me a fábula concebida na fome e na loucura por uma das internadas: "Há, em algum ponto do mundo, um ovo cujas dimensões é impossível calcular e onde Deus guarda um grão de claridade. Isto para o caso de todos os fogos do universo vierem a apagar-se. Então, com um grito, Deus romperá o ovo e dele sairá voando um pássaro feito de chispas, que crescerá rapidamente, com a velocidade da luz. Mas pode suceder que o mundo recaia ainda nas trevas. Prevendo isto, traz o pássaro um ovo, onde Deus esconde a claridade" (LINS, 1973, p. 173).

Na ambivalência entre o universo mítico e o mundo moderno, especialmente na resignificação das tradições antigas, ao trazer para a contemporaneidade supostos acontecimentos primordiais e subsequentes situações cósmicas advindas, Osman Lins acaba por operar uma problematização do sagrado como verdade incontestada, apodítica, horizonte salvífico que, assim, se mantinha no Medievo – tanto que, de certo modo, complexifica o relato ao apresentá-lo como “fábula concebida na fome e na loucura”. A nosso ver, tal questionamento converge com a proposição sartreana, na qual notamos a filiação do escritor pernambucano, de que a existência precede a essência, como adiantamos na Introdução desta tese, ou seja o homem existe somente *por* e *para* si, constituindo-se a partir dele mesmo e não segundo uma suposta “essência” ou presença anterior. E é na morte como fim a não comportar redenção e a busca como termo existencial que se inscreve Abel diante da cisterna sombria, cabendo a ele, ao jogar a rede e as tarrafas, fazer desse ato ocioso um eixo indagador – “Onde? O quê? Por quê? De

respostas nem sinal". Também lhe são prerrogativas "a decisão de saltar" e a de mergulhar - ou não - para o "Nada" a que se refere:

A decisão de saltar, mergulhar na água sombria e desprender a rede, empurra-me. Ordem enérgica ante a qual não ousou refletir. Mais uma vez puxo a rede, que não cede, e enrijeço o corpo para o salto. É quando um quem, um quê ou um ninguém me segura pelos rins e desarma o impulso iniciado. **Está mergulhando para o Nada, Abel?** Hein? Em pagamento de quê? O mar desfaz-se nas pedras. Mais uma vez a asa luminosa e leve do farol. Ajoelho-me, nu, à borda da cisterna (LINS, 1973, p.77).

E o que viria a ser esse "Nada", grafado em maiúsculo por Osman Lins, senão a própria expressão da *queda*, da passagem da supraconsciência, a cargo de um suposto Deus - o que, para Sartre, é o ser *em-si*, pois nele mesmo encerrado, instância arbitrada, imutável e imperscrutável - para o ser-da-consciência, ou seja, o *para-si* -, "afinal a realidade humana, enquanto a consciência lhe é específica, cria sua essência por seus atos; esta essência, portanto, está sempre por vir (...) e uma das características de toda atividade humana é ser desveladora e verificante" (ELKAÏM-SARTRE, 1989, p.8). A filha adotiva de Sartre, herdeira do seu legado, no prefácio do ensaio *Verdade e Existência*, complementa:

Todo pensamento, toda ação prática, toda conduta implicam uma relação com a Verdade. Mas onde está a garantia da Verdade se, como é o caso para o existencialismo sartriano, não se faz intervir uma revelação divina, o dom divino de uma noção de verdade segundo as necessidades e as possibilidades da natureza humana? (ELKAÏM-SARTRE, 1989, p. 8).

Diante da célebre afirmação de Sartre - "Estou condenado a existir sempre além da minha essência, além dos móveis e motivos de meu ato: estou condenado a ser livre" (SARTRE, 1997, p. 515) -, Gerd Bornheim explica que a única necessidade, então, que a liberdade conhece é a de que o homem "não é livre para deixar de ser livre" (BORNHEIM, 1971, p. 98). Para o filósofo francês,

portanto, a recusa à liberdade, ao ato de escolher, configura o que chama de “má-fé”, ou seja, o não reconhecimento de que “a liberdade coincide em seu fundo com o nada que está no coração do homem” (BORNHEIM, 1971 p. 110). Ao aceitar a condição de degradados e longe ainda de ser protagonista de “alguma fábula de queda e expulsão” (T 13), o Abel osmaniano acaba se associando a uma das formulações-mestras de Sartre:

Estamos sós, sem desculpas. É o que posso expressar dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si mesmo e, como, no entanto, é livre, uma vez que foi lançado no mundo, é responsável por tudo que faz. (SARTRE, 1987, p.7).

Para consignar, portanto, a nuvem de possibilidades que circunda e move o *ser-da-consciência* – e consigna o que Sartre entende por *liberdade*, o fundamento maior do homem –, em meio às quais traça “mapas imperfeitos”, faz-se “poliedro incompleto” (como sinaliza Abel em suas indagações ao longo de *Avalovara*) e empreende seus caminhos, lançando-se ao vasto mar de alternativas e escolhas, Osman Lins se vale da metáfora do “salto do peixe”, na linha O – História de ☺, Nascida e Nascida, demarcando a importância do radical ato da liberdade assumido pelo homem, alcançando, ou não, “uma outra espécie de mar, sem nome de mar”: “esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluarado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito” (LINS, 1973, p. 26).

Salta o peixe das vastidões do mar, **salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício**, nem sempre advém próximo à terra, às ilhas, aos arrecifes, nem sempre há luz nessa hora, pode o peixe encontrar um céu negro e sem ventos, ou uma tempestade noturna sem relâmpagos, ou uma tempestade de raios e relâmpagos, **assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluarado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito**, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ver visto, pode ser

cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar? (LINS, 1973, pp. 48-49, grifos nossos).

1.2 Errâncias e conhecimento: a viagem de Abel, a condenação de Ulisses

Considerada uma espécie de segunda odisseia por inúmeros especialistas, a última viagem de Ulisses foi selada por Dante Alighieri em um dos mais emblemáticos capítulos de *A Divina Comédia*: o canto XXVI do Inferno. No oitavo círculo, batizado de “Malebolge”²³ (literalmente, maus bornais), em dez valas concêntricas separadas por diques de pedra e da cor do ferro, estão os condenados por fraudes. Na oitava fossa dessa estrutura em funil, o herói da *Ilíada* e da *Odisseia*, peremptoriamente punido pelo artil do Cavalo de Troia, penalizado, portanto, por estratégias associados a embuste e conselhos enganadores contra os troianos. Dentro de uma dupla e constante chama ardem as almas de Ulisses (Odisseu) e Diomedes, do mesmo modo incriminado pela armadilha, precedida do roubo do Paládio, a estátua sagrada de madeira representando Atena.

A título de elucidação, como sublinha Barbara Reynolds, o fim arbitrado ao herói épico, pelo florentino, difere do texto de Homero, pelo simples fato de Dante não ler grego e, desse modo, não ter tido acesso ao poema homérico: “O que ele sabia sobre a *Ilíada* e a *Odisseia* advinha das fontes latinas, da *Eneida*, de Cícero, de Horácio.” (REYNOLDS, 2006, p. 275). A *iter vastum* (grande

²³ “O lugar que no inferno se nomeia/ Malebolge é de pedra de ferrenha/ cor, como a encosta que todo o rodeia”. Inferno, Canto XVIII. Trad. Italo Eugenio Mauro, ed. 34, p. 127.

viagem) assume outro curso, então, já que o “seu” Ulisses não é movido pelo célebre retorno a Ítaca, sendo punido, portanto, pelo engodo do Cavalo de Troia, por ele inventado. No entanto, na condição de combatente político e exilado de sua terra natal²⁴, Dante não deixa de se reconhecer naquele que acaba por condenar, de acordo com a classificação geral das más ações, derivadas tanto do sistema ético de Aristóteles quanto da visão cristã fixada por São Tomás de Aquino: “Ele próprio, como Ulisses, está cheio de ardor na busca pelo conhecimento” (REYNOLDS, 2006, p. 282). O poema medieval conta do espírito intrépido de Ulisses, que mirava transpor as temidas Colunas de Hércules, ou seja, o estreito do Gibraltar, visando a inaugurar, assim, o feito de alcançar as desconhecidas águas do oceano Atlântico. Cinco luas se passaram, cinco meses se cumpriram, mas, como fim, foram impiedosamente tragados pelo bravio do mar. Antes, porém, já naufragos, chegaram a avistar o altíssimo monte do Purgatório, cujo cume iluminado é o Paraíso Terrestre. Para o crítico Lucchesi, “o naufrágio demonstra a força do herói e a soberania de Deus, impedindo-o do sagrado que a montanha representa.” (LUCCHESI, 2013, p. 41).

Na apropriação dantesca, passada toda a sorte de riscos, tormentas e aventuras, anos de lutas e provações, o tecer e retecer da espera por parte de Penélope, o homem que fez do mar a sua travessia iniciática não mais a si regressa. Como comenta Marco Lucchesi: “Ulisses não é mais o mesmo. Viu

²⁴ Como expõe Hilário Franco Jr.: “Sem dúvida, ao lado do conhecimento de Beatriz, o grande acontecimento da vida de Dante foi seu exílio de Florença. Esses dois fatos marcaram de maneira profunda a mente do Poeta, e estariam sendo presentes em sua obra. A doçura de um evento e amargura do outro, sempre poetizados por ele de maneira extremada, apaixonada, é que deram à *Comédia* seu tom profundamente humano e ao mesmo tempo sublime, levando Boccaccio a chama-la, tanto pela forma quanto pela temática, de “divina”. A política ultrapassou em Dante, após o exílio, a condição de mera prática para se tornar objeto de profundas reflexões sobre o homem, a sociedade, o destino. Logo após o decreto de sua expulsão, Dante e outros guelfos brancos tentaram se organizar para retomar a cidade, buscando para tanto o apoio de gibelinos da Toscana. Contudo, em 1304 um assalto a Florença fracassou e os desentendimentos entre os exilados aumentaram, levando Dante a se afastar deles. A partir de então o Poeta passou a vagar de corte em corte, buscando mecenas que o apoiassem e sempre esperançoso de voltar à sua Florença. [...] A postura política de Dante cada vez mais se dirigia para o gibelinismo, criticando os interesses materiais da Igreja e apoiando um efetivo poder universal por parte do imperador. O Poeta devotava um indistigável ódio ao papa Bonifácio VIII, a quem via como responsável por sua desgraça pessoal e pela decadência da Igreja. Ele era o “grão padre, à maldição votado” (Inf XXVII, 70). (FRANCO Jr., 2000, pp. 36-37).

reinos, povos, cidades, provou-se herói e estrategista, desafiou os deuses. Ítaca, distante no tempo, diz-lhe muito pouco e não vê com bons olhos o termo de suas aventuras. Ele quer mais, sua morada é a *nostalgia do mais*". (LUCCHESI, 2013, p. 39). O autor da *Divina Comédia*, ao compor sua narrativa de viagem pelo além-túmulo, com a enciclopédica pretensão de inventariar a humanidade e os mundos terreno e extraterreno, também é movido por uma busca *do mais*, embora dentro da semântica do universo cristão, em um movimento de ascese por meio da palavra como expressão e do amor enquanto veículo, o *primum mobile* conducente ao horizonte maior, à eternidade de luz e beatitude. Segundo Lucchesi,

A Divina Comédia deve ser entendida como uma viagem para Deus, constituída por uma poética da conversão e uma poética da profecia. Dante se converte e nos mostra todos os males da humanidade em queda, o seu resgate e o caminho iluminado pelo Sol, com análise de todo o seu tempo, com o passado e o futuro, como se diante de Deus invocasse a justiça que injustamente exilado não encontrava na Terra. (LUCCHESI, 2013, p. 12).

Conforme adiantamos na Introdução, na relação que a literatura guarda com o mundo e também consigo própria, tanto a *Commedia* quanto *Avalovara* configuram narrativas de viagem – seja no evidente deslocamento espacial, seja na fusão de tempos distintos e na presentificação do discurso narrativo, o que quebra a linearidade histórica nas duas obras. Ao almejarem o júbilo e a completude – estados apenas apreensíveis no Paraíso –, os peregrinos Dante e Abel aproximam-se do conceito empreendido por Jacques Le Goff – o de *homo viator*, ou seja, o homem medieval que persegue, por meio do ir-e-vir de um lugar a outro, também uma viagem interior, transformadora, assumindo, assim, o arquétipo do homem em busca de si mesmo. Trata-se “do homem em marcha, em viagem permanente nesta terra e na sua vida, que são o espaço/tempo efêmeros do seu destino e onde ele caminha, segundo as suas opções, para a vida ou para a morte – para a eternidade” (LE GOFF, 1989, p. 13). Ulisses é

outro personagem emblemático a ser compreendido nessa chave, pois, a exemplo de Dante apartado de Florença, também está exilado, longe de sua Ítaca, movido pelas ousadas venturas da errância, em turbulentos mares, instáveis portos, ilusórias ilhas.

Elizabeth Hazin também fixa *Avalovara* como uma narrativa de viagem, ao sublinhar tanto a aliança tácita entre o escritor e o leitor, nos níveis de leitura que a obra encerra e o seu subsequente e progressivo desvelamento, como a relação nuclear entre viagem e escrita, itinerário e descrição – deslocamento não apenas geográfico, espacial, mas mobilizador de conteúdos, irradiando, assim, outras visões de mundo e de representação. Ao caracterizar a natureza do ato de viajar, o qual historicamente vem-se modificando, Hazin comenta criticamente a tese de M^a Cruz Alonso Sutil a respeito da obra literária de Le Clezio, ao associar as suas proposições ao percurso criativo de Osman Lins.

Sutil nos fala que todo viajante carrega consigo o seu próprio mundo, ou seja, a sua cultura (o que inclui suas leituras), sua maneira de enxergar o mundo, suas inquietações e medos, suas habilidades e conhecimentos, o que a meu ver o aproxima do escritor. Nos papéis em que esboçou ideias para o seu romance, Osman Lins escreveu palavras – em tom de lembrete – que aludem a essa aproximação, também possível graças a outro ponto em comum entre os dois, que é o desejo de aventura: “O caráter do romance como representação da aventura de escrever um romance, de produzir um romance, não deve ser esquecido” (HAZIN, 2010, p. 13).

Quanto a essas injunções entre literatura e viagem, Elizabeth Hazin evoca ainda as ilações do próprio escritor Osman Lins, em seu livro *Guerra sem testemunhas*, no início do capítulo intitulado “O ato de escrever”:

Sirvo, desde já, ao meu objetivo, estudar problemas do escritor, dentre os quais não são dos menos desesperadores a lenta progressão de um texto e os períodos mortos, quando, para evocar nesta primeira página (ao iniciar, como aqueles antigos navegantes que iam à aventura em busca de caminho para as Índias, uma travessia que ignoro se terá bom termo), arcaica e

eficaz imagem náutica, em vão abrimos as velas, pois não sopram os ventos, ou sopram os ventos ponteiros, não os de servir (LINS, 1969, p. 13).

Tomando-se de empréstimo a “imagem náutica”, formulada por Lins como metáfora da travessia criadora, está a literalidade da situação narrativa que sustém a Odisseia com toda a simbologia que o poema épico aporta. Para além dos seus logros e artimanhas, os quais acabaram por conduzi-lo, sentenciado por Dante, à terrificante região do Baixo Inferno, está o navegador Ulisses, a figura notável que se inscreveu no imaginário ocidental como o fundador da racionalidade, o homem afoito por (auto)conhecimento, aquele que desafiou a natureza e os deuses – em plena desmedida (*hýbris*) – e se lançou ao desconhecido, convencendo os seus tripulantes a ultrapassarem as Colunas de Hércules, afinal não há repouso possível enquanto existirem limites a desafiarem a astúcia e a força humana. Era a (im)possível amplidão que o herói buscava. A partir do pretexto poético de Camões nos emblemáticos versos de *Os Lusíadas* – “Se mais mundo houvera, lá chegara” –, exortação do poeta ao esforço náutico dos portugueses na difusão da fé cristã, Lucchesi assim define o herói épico: “se mais mundos houvera, Ulisses lá chegara” (LUCCHESI, 2013, p. 40). Mas, conforme está consagrado na odisseia dantesca, “um deus tramava-lhes o fim. Por que ousavam em seus mares?” (Ibidem, p. 40).

Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Iluminismo*, asseveram que “nenhuma obra dá testemunho mais eloquente das imbricações entre razão e mito que a de Homero, o texto fundamental da civilização europeia” (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 70). Embora ressalve que Ulisses não é um ser plenamente racional, pois um misto de ardil e razão, já que recorre a estratégias e logros para alcançar os seus fins, Olgária Matos desdobra essa afirmação, explicando que a sua viagem configura “a viagem metafórica que a humanidade precisou realizar para efetuar a passagem da natureza à cultura, do instinto à sociedade, da autorrepressão ao autodesenvolvimento” (MATOS

2002, p. 144), aproveitando para reiterar que ao se dominar a natureza exterior, controla-se, assim, a interior:

Em Ulisses convergem Iluminismo e Mito. Que pretendia o mito? Capturar o fato, a imediatez nos símbolos do acontecimento arcaico, de modo que pudesse subjugar o novo das redes do velho, o destino e a repetição aplacando o medo, porque também eliminavam a esperança. O sobrenatural, espíritos e demônios, são imagens espelhadas dos homens que se permitem estar assustados pelos fenômenos naturais. O mito pretende liberar os homens dos perigos da existência natural (...). Que faz o Iluminismo moderno? Desencanta o mundo para aprisioná-lo em um gigantesco juízo analítico (MATOS, 2002, p. 147).

De certo modo, ao enfrentar o *chamamento* exalado de seu *malebolge*, a escura e funda cisterna de pedra em Olinda, Abel, embora não seja afeito à clássica definição de herói, acaba alinhando-se a esse *eu homérico*, no sentido da assunção dos desafios que o movem em sua viagem pessoal, em sua angustiada busca – na linha T 13, expresso na mulher, indício de perfeição em sua androginia e acentuada humanidade, da qual se enamora: “Ela, Cecília, pode quando muito ser uma parte do percurso que me conduzirá ao termo da procura. [...] Também pode ser que o termo da minha busca seja tão-só o início de uma busca mais precisa e ampla” (LINS, 1973, p. 232). E, assim como Ulisses, em suas audazes aventuras, movida pela *nostalgia do mais* – a sua nostalgia é o “sentimento de quem não tem morada, em nenhuma parte de si encontra repouso” (MATOS, 2002, p. 154), para o protagonista osmaniano também “escapa, entre as malhas da busca” o que procura e cuja natureza ainda desconhece. Ao lançar sua rede renova, portanto, a sua tarefa assumida como missão, “o castigo de buscar”. Abel também reconhece: “a decisão de saltar, mergulhar na água sombria e desprender a rede, empurra-me. Ordem enérgica ante a qual não ousou refletir. Mais uma vez puxo a rede, que não cede, e enrijeço o corpo para o salto” (LINS, 1973, p.77). Ao ser interpelado por Dante, no Canto XXVI, o próprio Ulisses explica, do interior da chama que o encerra, o

seu esforço de convencimento junto a seus companheiros de navegação: “não recuseis a esplêndida experiência/ do mundo ermo e ignorado à nossa frente.// Relembrai vossa origem, vossa essência:/ criados não fostes como os animais, / Mas donos de vontade e consciência”²⁵.

Diante do mar que golpeia as pedras, avança e corrói as fundações na praia dos Milagres, em Olinda, Abel – como síntese e emblema da condição humana após a Queda, justamente a não recusa a essa “esplêndida experiência” – vê-se espelhado em Cecília e seus “passos rápidos, de quem necessita andar muito e vive com uma certa urgência.” (LINS, 1973, p. 114). E ela, em sua carne múltipla e vária, nele acentua a incessante incerteza de que “procurar na vida o rumo é igual a buscar, num palheiro, a agulha que pode ter caído em outra parte” (Ibidem, p. 115). Sua porção homérica está em sua porção irrequieta, insubmissa, *mutatis mutandis*, afinal faz-se adúltero, enfrenta os irmãos de Cecília, defende-a de abusadores e ladrões diante de suas pulsões e desejos diante da mulher –, o que comporta ainda a compreensão sartreana de que o homem se deve fazer homem-em-ato a partir das suas atitudes interrogativas, bem como conduzir seus passos por meio de possibilidades vertidas em escolhas, criando, desse modo, conteúdo ao chamado *ser-da-consciência*, fazendo de si, desse modo, o seu próprio projeto. Tanto Ulisses quanto Abel assim se movem – e em um horizonte sem Deus, pois suas vontades de saber estão afastadas do sagrado – daí serem orientados por essa infundável (e inalcançável) *nostalgia do mais*, a raiz da própria aventura. Como analisa Lucchesi quanto ao relato dantesco da *Odisseia*:

Essa nova odisseia finca suas raízes no seio da falta, na poesia do não, na ausência absoluta que atravessa o reino das trevas. Se Dante busca a transcendência, Ulisses esbarra em seus contrafortes. Há uma notável dialética entre a viagem *cheia* do poeta florentino e o *vazio* da viagem de Ulisses, noções claras do

²⁵ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 5ª edição. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989. p. 328-329. Estrofes 94-100, 115-121.

Paraíso, onde cessa a nostalgia e se configura a plenitude.
(LUCCHESI, 2013, p. 43).

1.3 No registro do Inferno, Cecília e Guernica: uma aproximação possível

Com engenho e rigor, é notório que Osman Lins incorpora em *Avalovara* diversos e variados elementos da estética medieval – signos bíblicos, aperspectivismo, valorização dos números e simultaneidade espaço-temporal –, bem como uma propositada artificialização da representação, afinal a pretensão de se copiar o mundo sensível não integrava o horizonte artístico da época, a exemplo da apropriação da realidade histórica e visão teológica e astronômica por parte de Dante Alighieri. Tal expressão – plasmada em uma cosmovisão que compreende e ilustra o homem segundo o núcleo irradiador do *logos* divino e o princípio ordenador do universo – não deixa de coincidir com a confessada intenção cosmogônica do escritor pernambucano, que se valeu dessas vigas mestras para compor o seu feito literário, no qual recorreu aos princípios da aritmética pitagórica e da geometria sagrada, como chegou a explicitar. Pois *Avalovara* consagra e confirma a sua maturidade – seja pela inovadora complexidade estrutural seja por seu lastro simbólico assentado no diálogo com o universo judaico-cristão e outras tradições antigas, convertendo-se em uma das mais notáveis pedras angulares da modernidade literária nacional.

De modo absolutamente inventivo, é possível igualmente identificar no universo osmaniano uma consistente e substantiva relação com a arte moderna, a partir do aproveitamento de artifícios dos movimentos das vanguardas do início do século, como o Cubismo. Caracterizado pela desestruturação da obra em elementos diversos e a sua posterior reorganização, recusa, então, a ideia da arte como imitação da natureza e representação imediata do real. Ao negar a

noção clássica de beleza, o movimento cubista foi revolucionário ao romper com a proporção e a integridade orgânica do mundo, quebrando ainda com a simetria e a continuidade plástica dos corpos, instituindo, assim, um verdadeiro marco na história da pintura, um novo conceito de espaço. Essa nova matriz pictórica, principiada por Pablo Picasso e Georges Braque com o cubismo de colagem - e que se desdobrou no futurismo, cubo-futurismo e outras expressões estéticas radicais, como o suprematismo de Malevich - amplificou e modificou a função da arte, não apenas fazendo *representar* como também *apresentar*, já que o fazer artístico (materiais e suportes) passa a incorporar a própria narrativa visual.

Essa *práxis* de exposição da fatura literária e do plano ordenador da obra também é adotada por Osman Lins, a exemplo do que empreende na linha S, bloco metanarrativo que subjaz e movimenta *Avalovara* a partir dos sabidos elementos compositivos: a espiral, o quadrado e o palíndromo. Como anota o estudioso de arte, cosmologia e simbolismo tradicionais, Titus Burckhardt, “as figuras geométricas regulares, ‘fundamentais’ ou ‘centrais’ são, no espaço, as representantes mais diretas dos protótipos universais” (2004, p. 23).

Ao avaliar que “uma grande parte da arte contemporânea está inteiramente equivocada pelo fato de voltar as costas para o universo, e toda a arte despojada de nossa época, a arte que recusa o ornamento [...] é uma arte a caminho da morte” (LINS, 1979, p. 224), Lins inscreve a sua obra em um horizonte que tangencia o sagrado e o que chama de “essência ininteligível do mundo” (Ibidem, p. 151), buscando restituir o sentido do *mythos* (palavra, fábula) em oposição a *logos* (discurso, razão).

E por recusar uma representação factual, mecânica e reduzida do que o circunda, a sua relação com o ornamento, o símbolo e a alegoria não se faz gratuita tampouco meramente experimental. Na tentativa de restaurar a dimensão sagrada de um mundo “pobre de símbolos”, vale-se, então, de elementos da estética medieval para configurar um modo de pensar

criticamente a contemporaneidade, uma legítima reação à modernidade que empreende esse “desencantamento do mundo”. Em entrevista a Edla, Osman Lins, no entanto, adverte:

faço certas restrições ao termo ‘vanguarda’. Pois surgiu, hoje, um espécimen que nunca houve na história da arte: o medíocre da vanguarda. O cretino da vanguarda. Isso tudo nasce de um equívoco que o crítico Northrop Frye menciona em sua *Anatomia da Crítica*, o equívoco entre mudança e metamorfose. A mudança, típica da falsa vanguarda, é fácil e sem nenhum valor, confundindo-se frequentemente com a simples extravagância. Já a metamorfose mergulha num passado artístico, vitalmente, para transformá-lo numa realidade nova. (...) Na minha literatura não se processam mudanças, mas metamorfoses (LINS, 1979, p. 167).

O seu fascínio pela arte medieval, portanto, figurava como importante oposição à arte renascentista. Para ele, a arte da Renascença, por ser eficaz em seu esforço de representação da realidade a partir do uso impecável da perspectiva, tornou-se uma arte empobrecida de enigmas, uma expressão que não oferecia desafios à experiência tampouco às condições necessárias para inspirar a contemplação do mistério do mundo – exatamente o oposto do que proclama ao defender a imersão no universo da tradição e dos símbolos sagrados: “escrevo ficção porque este é o caminho ao mesmo tempo acessível às minhas faculdades e adequado às minhas ambições de sondagem no mistério que me envolve” (LINS, 1979, p. 153). E ao se referir de modo crítico ao Renascentismo, Osman Lins acaba por creditar à arte moderna, na consciência expressiva de Picasso, por exemplo, a partir das semelhanças aperspectivísticas, uma espécie de retomada da dimensão criativa e espiritual constante no Medievo.

Enquanto o Renascimento havia levado a uma visão perspectivica do mundo, naturalmente centrado no olho carnal humano, a Idade Média levava a uma visão aperspectivica, devido ao fato exatamente de ser uma época não antropomórfica, uma época não antropocêntrica mas teocêntrica, de modo que os

artistas, como reflexo da visão geral do homem medieval, tendiam a ver as coisas como se eles não estivessem fixados num determinado lugar. Isso levava a uma visão do mundo muito mais rica, não limitava a visão das coisas à condição carnal (LINS, 1979, pp. 213-214).

O próprio Abel, na obsedante busca – do Texto, do Nome, da Cidade –, que movimentava os seus passos e conforma o seu destino, reconhece que “avançar na rede dos enigmas pode levar-nos a enigmas maiores” (LINS, 1973, p. 181). Com respeito e deferência, reconhece o núcleo do tempo, do ser e das coisas como indevassável: “ressoa de longe, de um mundo impenetrável e nos atinge, sem significar, evocando a presença e a visão do mistério” (Ibidem, p. 325). E como declarou: "Levarei sempre em mim esta contradição: a de debater-me entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério" (1979, p. 158). No ensaio *A viagem e o Rio*, em suas renitentes indagações sobre a origem (e o alcance) da linguagem e do mundo, o protagonista de *Avalovara* confirma:

- Há textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível). Textos realizados com serenidade, e, vistos sob certo ângulo, não contaminados pela opressão. Ora, nenhum indivíduo, instituída a opressão, subtrai-se ao seu contágio. Nenhum indivíduo e comportamento algum (LINS, 1973, p. 329).

Pois o universalizante horizonte do ordenamento cósmico, que conforma as narrativas de *Avalovara*, está igualmente imerso na particularidade do tempo histórico. As tensionadas relações sociais derivadas de um contexto de desigualdade, concentração de renda e progressiva supressão das liberdades individuais, dado o contexto no qual o livro foi escrito – e cuja data foi propositadamente explicitada ao fim do romance (22 de novembro de 1969 a 1º de dezembro de 1972), trazem o tom e o tema da opressão, da qual, como assinalou, “nenhum indivíduo subtrai-se ao seu contágio”. A mesma preocupação em trazer o tempo presente e as subseqüentes referências

históricas, calçando de realidade a sua representação literária, pertenceu a Dante Alighieri, no século XIV, ao ilustrar na *Commedia* o que pertence ao fulcro da cultura medieval, e juntamente a notória ponte clássico-cristã e toda sua extensão de mitos da Antiguidade, também escrevendo/inscrevendo a sua própria biografia na obra, com inúmeros exemplos de situações e nomes da disputa política e eclesiástica em Florença, sua adorada cidade natal da qual foi banida, cujas inconformidade e dor do degredo estão expressas ao longo de todo o seu poema, “punindo”, ainda, nas distintas valas do Inferno, os seus principais antagonistas, como papas e governantes contemporâneos. Para Curtius, como resposta ao exílio:

Explica-se a riqueza de personagens da Comédia pela formidável e fecunda inovação que o gênio de Dante incorporou à herança da Antiguidade e da Idade Média: a intervenção na história contemporânea. Dante convoca ao tribunal papas e imperadores do seu tempo; reis e prelados; estadistas, déspotas, generais; homens e mulheres da nobreza e da burguesia, das corporações e das escolas. Um artesão desconhecido como Belacqua tem seu lugar no outro mundo, tanto quanto os ladrões, assassinos e santos. Artistas e poetas, filósofos e eremitas, todas as classes e condições estão representadas (CURTIUS, 2013, p. 450).

Essa junção entre arte e política, modernidade e tradição – disposta na deliberada presentificação do passado e na atualização de mitos, bem como no uso de perspectivas múltiplas e no entrecruzamento de narrativas, tempos e espaços (características formais tanto do cubismo quanto da estética medieval) – é o que possibilita a aproximação da cena que susta o idílio entre Abel e Cecília, a qual culmina com a morte dramática de sua amante e a dispersão dos seres socialmente oprimidos que habitam a sua carne, ao painel *Guernica*, ícone da arte antifascista, pintado por Pablo Picasso para ilustrar o bombardeio da cidade basca pelo general espanhol Francisco Franco, em 1937 – emblemático mural que retrata o horror da guerra e da covardia humana a partir de agonizantes figuras de homens e animais.



Guernica, Pablo Picasso, 1937 (May 1st-June 4th, Paris), Oil on canvas, 349,3 x 776,6 cm

Nessa mesma chave, a exemplo de Dante e Lins, que conjugam o local ao universal, a tradição à invenção, está Picasso, que também se valeu de temas e elementos composicionais clássicos – o guerreiro, o elmo, a espada quebrada, bem como a dimensão monumental de efeito estático –, além de referências à sua terra natal, com o cavalo representando o povo acossado, liquidado e o touro ilustrando a opressão, a brutalidade.

Em *Avalovara*, são inúmeras as passagens que ilustram a presença inapelável de um porvir dramático, cenas pontuadas por situações diversas de ameaça, ira, gula, trapaças, desencantamento, aniquilamento, envolvendo Abel, Cecília e os outros personagens que compõem a narrativa da linha T, além de outros elementos simbolicamente associados aos renitentes círculos de privação e aflição humana, em uma espécie de reencenação do Inferno dantesco. Renitentes mal-estar e desagradável, impotente fadiga parecem acompanhar Abel:

Sinto uma dor na perna, o ombro dormente e ouço dentro do quarto um barulho de ferragens rolando sobre lajedos. Existem a dor, a dormência, os lajedos, os ferros? Nas trevas, continua aceso o abajur de papel. Sua luz, porém, nada ilumina (LINS, 1973, p. 133).

Corro para o banheiro. Livrar-me do bicho oco (não: bebedor de lama, comedor de palha) que me ocupa o estômago. Um sabor de fel enche-me a boca, sinto o amargor na garganta e jogo com violência para o buraco do vaso sanitário todas as pragas que sei. Jogo-as contra o Tesoureiro, ignorando que as pragas são menos contra ele que contra a sua morte," isca desviando-me para a condenação e o fim prematuro de Cecília. Não poder, eu, vomitar-me, com toda minha lama e a lama da Terra! (Ibidem, pp. 193-194).

O rosto de Cecília, embrutecido, sobrenada no deles. Deixam-me, com o seu cheiro de alho e de curtume, ambos lançando um olhar inclemente onde creio luzir - estarei enganado? - alguma compaixão. Meto o relógio no pulso. Ao guardar o manuscrito ouço um ruído no ar, como se um pássaro todo feito de dentes estendesse as asas - e lembro-me da automática voltada para mim. Quem teria furtado o revólver do chalé? Rumor de asas no piso. Mil baratas presas sob as tábuas fazem esforços vão para voar e roem umas às outras. (Ibidem, p. 294).

A própria figura da Morte, a compor ao lado de Hermelinda e Hermenilda a terceira (e necessária) moira, como representação simbólica da inevitabilidade do fim, aparece personificada na mulher de rosto vazado que bate à porta do chalé da família de Abel:

Algo parece faltar, entretanto, nos sons, no rosto da desconhecida, na voz magoada e vagamente perversa. Dou um passo à direita, rápido. Ela é mais velha do que suponho e o lado esquerdo do rosto não existe. Orelha, ossos, olhos, supercílio: um buraco, um vão. Relação de espécie alguma entre as doenças humanas e a destruição desses tecidos. O que consome o rosto à minha frente é algo mais sutil e decerto o mais voraz, o que destrói feito uma chaga incurável é o nada (LINS, 1973, p. 157).

Do mesmo modo que o ser ao nascer, para Sartre, equivale ao nada, quando morre retorna ao mesmo nada, justamente essa "chaga incurável" e

absolutamente individual, particular de cada pessoa, o contrário do que o cristianismo acredita e propõe. Segundo Sartre, a morte é “a nadificação de todas as minhas possibilidades, nadificação essa que já não mais faz parte de minhas possibilidades” (SARTRE, 1997, p. 658), ou seja, do mesmo modo que o homem é livre, este não deixa de revidar essa liberdade, já que não pode escolher morrer ou permanecer vivo – e essa não possibilidade acaba resultando em uma angústia inamovível, a acompanhar o *ser-da-consciência* até o fim. É o absurdo da morte, que é a negação da própria existência e a devolução involuntária do ser ao nada, que assombra o homem moderno, encarnada na figura do Abel osmaniano.

Suas aflitivas interrogações estão sempre alinhadas ao que propomos como *poética da Queda* em sua extensão desolada e questionadora: “Pode ser, o mundo, um tapete despedaçado e também um tapete que nunca realmente foi tecido: só na ideia o seu desenho seria coerente e completo. Sim, pode ser. O caos é insalubre e mesmo repugnante. Não?” (LINS, 1973, p. 172). Sua humaníssima angústia frente à reta e certa seta do tempo também é expressa em tom de apelo: “Ó agir humano, ó sucessão das coisas, detende-vos se podeis. Tempo, contraria teu curso, viola teu ritmo, interrompe teu sereno fluxo impassível ou desaba, sem leito e sem comporta, sobre mim.” (Ibidem, p. 209). E ao dizer a Cecília que “desejaria estar inaugurando o mundo na sua companhia e em paz com todos os bichos”, esta, de cabeça baixa, “lembra que não mais existe e não será reencontrada a harmonia do tempo em que a onça lambe as unhas do homem” (Ibidem, p. 213).

E o manto da Morte vai a tudo ocupando para contribuir com a atmosfera fatalista que culmina com o acidente na praia dos Milagres e o fim dramático de Cecília, “condenada desde a noite em que me esquivo à morte na cisterna” (Ibidem, p. 159). É a inevitabilidade da roda do destino cumprindo o seu giro trágico. O ambiente ruidoso da casa do personagem-escritor e a incomunicabilidade que impera em sua família confirmam essa atmosfera de

desarmonia e mal-estar. E foi a partir dos “fios no fundo da cisterna, presos nos cornos das trevas” (Ibidem, p. 68), que Abel prossegue sua tarefa-castigo, a sua irrequieta condição de errante para alcançar o que avistou aos dezesseis anos: a imagem da Cidade mítica, ideal e paradisíaca, que viu espelhada em uma cisterna em Olinda, justamente a que está em oposição ao trevoso centro da Terra, em que Lúcifer está condenado no coração do Inferno, e na qual entreviu o Todo, nela acessando uma “procura cega de uma indicação (o onde, o nome, o porquê)” (Ibidem, p. 78) que aplacasse em suas veias o castigo de buscar. Pois, de modo angustiado, persiste em Abel o porvir de suplícios e desolação inscritos no pórtico do Inferno, conforme a célebre figuração dantesca – “Deixai toda a esperança, ó vós que entraís!” –, o qual fala “como de dentro de uma cegueira”: “O mar golpeia as pedras, avança, corrói as fundações na praia dos Milagres. Cecília, a cidade de Olinda, o Tesoureiro, a Gorda e meus irmãos, tudo a caminho do aniquilamento” (Ibidem, p. 89), ainda ecoando o que intenta, mas não alcança, valendo aqui reiterar o já disposto neste capítulo: “Os fios soltos no mundo serão mesmo o reverso do tapete a que se reporta um pensador? Quem pode garantir que existe, oculta aos nossos olhos, a face do desenho? Predominam, vejo bem, a senectude e o avesso.” (Ibidem, p. 90).

E que catástrofe humana e expressão maior de horror pode haver do que o inenarrável evento da guerra? Sem dúvida, o emblema máximo da calamidade universal e do triunfo da força e da arbitrariedade. Não há como dissociar qualquer guerra da clássica visão de Inferno, reino de infortúnios, dores e desesperanças, conforme herdamos de tradições antigas, especialmente a cristã. Em 1937, a situação política na Europa estava em um momento de tensão e ruptura. Em uma atmosfera de medo que precedia a II Guerra Mundial e desestabilizava a Espanha tomada por levantes de esquerda liderados por sindicatos de mineiros, brutalmente reprimidos pelo general Franco, transcorriam sucessivas manifestações separatistas por parte do país Basco e da Catalunha.

Nesse conflituado cenário, momento em que foi encomendado a Picasso um painel dedicado ao progresso e à paz para uma grande exposição internacional em Paris, dá-se um dos episódios que mais chocaram o mundo até então: o bombardeio alemão, a serviço de Franco, à cidade basca de Gernika. Conforme explica Giulio Argan,

Picasso decide que sua pintura será a resposta à vileza e atrocidade desse massacre. Assim nasce, em poucas semanas, *Guernica*, pode-se dizer o único quadro histórico de nosso século. Ele o é não por representar um fato histórico, e sim por ser um fato histórico. É a primeira intervenção resoluta da cultura na luta política (ARGAN, 2006, p. 475).

A visão de Picasso da situação é clara: o massacre de *Guernica* não integra apenas um episódio da Guerra Civil Espanhola e, sim, anuncia uma tragédia apocalíptica, a se completar na Segunda Guerra que se avizinha. A pretensão do pintor não é simplesmente denunciar um crime e despertar desprezo e piedade, mas trazer a barbárie à consciência do mundo civilizado, impelindo-o a se sentir corresponsável, a reagir. Para ele, o quadro não deve representar nem significar, mas desenvolver uma força de sugestão, a qual não deve emergir do objeto ou do conteúdo (já que é notícia do dia), mas da forma. Antes mesmo do bombardeio, já a serviço da causa republicana, Picasso mostrava publicamente o seu engajamento a partir da arte:

o artista é ao mesmo tempo um ser político, sempre pronto a se comover com fatos empolgantes ou felizes aos quais reage de todas as maneiras. (...) Como se isolar da vida e dos outros? Não, a pintura não é para decorar apartamentos. É um instrumento de guerra para atacar e se defender do inimigo (HENSBERGEN, 2009, p. 34).

Para Osman Lins, a arte está inequivocamente imersa em seu tempo histórico e no seu comprometimento ético que denuncia desmandos e injustiças de toda ordem. Representação implica resistência:

É possível que esteja certa a concepção de que um escritor não escreve para os seus contemporâneos, mas eu não conheço pessoalmente a posteridade. O homem que eu conheço e sobre o qual posso escrever é o que vive a mesma aventura que eu (LINS, 1979, p. 169).

E ao assentar a sua obra em raízes históricas e na notícia que emergia violenta diante dos horrorizados e ainda incrédulos olhos do mundo, Picasso seguiu uma “pauta plana, quase descritiva: uma casa em chamas, as mulheres que fogem, uma mãe que grita sobre a criança morta, um cavalo moribundo” (ARGAN, 2010, p. 578), mas valendo-se da força do símbolo – o touro, o guerreiro e as mulheres ilustrando a bestialidade, a política, o tormento impotente – para figurar o horror, para que “o *aqui-agora* se torne *sempre e em todo lugar*” (ARGAN, 2010, p. 578).

Foi nessa clave de comprometimento e contestação que Osman Lins compôs a personagem Cecília, sensível e engajada assistente social, por cuja carne perambula a marcha indistinta das ruas, dos campos: “Cecília, portadora de corpos, romã de populações, não é um ser à margem” (LINS, 1973, p. 210). Outros marcadores temporais acompanham a linha T, colaborando na composição histórica do início da década de 60, como as reivindicações das Ligas Camponesas e as condições desumanas de vida nos canaviais, conferindo, assim, fidedignidade à narrativa, do mesmo modo que Alighieri também lança mão do recurso de amalgamar referências contextuais à sua composição mitopoética. Tamanha caracterização acaba por imprimir à sequência uma atmosfera de realismo e calor humano, linha perpassada por dramas, angústias, dores, histórias de sobrevivência, vida e morte, enfim. Também “Dante não se sente alheio aos dramas humanos, tanto quanto se identifica com os penitentes como quando demonstra clara aversão pelo que fizeram” (BIGNOTTO, 2005, p. 101).

Reverberando, portanto, o desamparo e a angústia como instâncias atávicas ao *ser-da-consciência* sartriano, a contraditória e falha condição dos homens é marcada, alternando incisiva indignação e melancólica resignação,

por Abel em toda a linha T, herança do pecado original e da primeira Queda, a notável expulsão do casal primeiro do reino edênico:

Devo aceitar o meu estado de banido do Éden. Não inauguramos, eu e ela, um mundo. Mundo algum. Nenhum. Não estamos separados ou isentos do mal. O mal, quinhão e herança, faz parte de nós. Ao contrário, porém, dos afortunados solitários do Éden, estamos longe de protagonistas de alguma fábula de queda e expulsão: nascemos expulsos e caídos (LINS, 1973, p. 236).

Pois por meio de Cecília-corpo-mundo, Recife que espelha o cosmos, Abel transita da jubilosa ordem ao caos terrificante, à perda que se faz maiúscula, inapelável. Na travessia alquímica que a mulher dual, nascida sob o signo de Gêmeos, opera, os símbolos estão explicitados em sua própria androginia (ser uno, realidade humana suprema); no elemento fogo – igualmente purificador e destruidor – que envolve a sua presença e que, na alquimia, sela a transformação final; nos leões que a acompanham – (sua presença semeia leões), dominador e magnífico animal, emblema do poder soberano, força nobre ligada ao Sol. No universo dantesco, o leão alegoriza a violência, o que reforça a equivalência da Cecília à estação do Inferno. É nesse cruzamento de contrários, que Abel – do mesmo modo como entreviu o Todo na cisterna – transitoriamente tange com Cecília a completude que tanto almeja, em extraordinários e luminosos instantes – “fogo de diamantes”.

Tudo percebo [...] e alheio a tudo, dentro de uma claridade que me ilumina por dentro e assemelha-se a um globo de espelhos em pedaços, com milhares de réstias que se cruzam, contemplo Cecília ao sol do meio-dia. Com os olhos (neles zumbem negros e rápidos leões), parece dizer-me: "Tenho a minha vida nas mãos, Abel. Recebe-a. Mas ouve: o amor, artefato de difícil manejo, é cheio de botões secretos e de facas que à mínima imperícia ou distração saltam voando e lanham a carne". Engano-me, eu, se nessa companheira reconheço a minha substância? Ela emerge de mim e da minha vigília tão semelhante a um sono prolongado – ela e os seus entes, uns nus, outros vestidos, uns sem armas, outros armados. Contemplo no seu corpo, assim parece-me agora, a minha e a sua memória, simultaneamente. As presenças

humanas nessas memórias. Como se eu pudesse ver, ouvir, tocar as visões nem sempre nítidas, mas cheias de verdade e nunca fixadas em uma única idade de suas vidas, as visões ou espectros que habitam a memória e têm, junto com os brinquedos outrora possuídos e os lugares onde se viveu, o duvidoso nome de recordações. "Cecília, o equilíbrio é pouco seguro e ilusório, bem sei, quando o homem nele está incluído. Mesmo no Éden, esse estado perdura muito menos do que se pode esperar. Quantos passos daremos juntos?" Este minuto: espinhal desmesurado, esférico, a arder em torno de mim, como num fogo de diamantes (LINS, 1973, pp. 196-197).

A idealizada e mítica ordem, esse "estado que perdura muito menos do que se pode esperar", bruscamente se desestabiliza, sustando – de modo sumário e violento – o idílio entre Abel e Cecília, rompendo a aura paradisíaca que os envolvia. Até mesmo o carneiro "nascido das areias e das espumas das ondas" (LINS, 1973, p. 211), e que os acompanhava "dócil", evade-se, suprimindo assim a proteção e a beatitude bíblicamente associadas ao animal, que – a pretexto e a serviço da salvação – simbolicamente prenuncia o triunfo da renovação, operando como recorrente vítima sacrificial. No momento mesmo da violenta surra que levam de três estranhos na praia dos Milagres, em um cenário de ventos e trovões, o Inferno é prenunciado quando o carneiro, que "*ruminava a paz*", retira-se da cena amorosa que os envolvia.

Segundo a Sagrada Escritura – "pela fé, ofereceu Abel a Deus um sacrifício melhor que o de Caim: por isso foi proclamado justo" (Epístola aos Hebreus) –, Abel prefigura a morte, é o primeiro a ter sua vida encerrada no mundo pós-paraíso, como também é pela via da morte que o Abel osmaniano, em movimento espelhado e inverso ao mito, retorna ao Éden, findando seus "encontros, percursos, revelações", cessando e aplacando, assim, o ciclo de vingança e violência.

Sem nenhuma perspectiva de redenção, a figura de Cecília, em uma mirada apocalíptica, infernal, emerge "nua, sob fogos e chamas volantes" (LINS, 1973, p. 254), guardando também elementos da transmutação alquímica

- “rugem leões verdes nas ondas que golpeiam as pedras” (210). Na alquimia, o leão verde representa o vitríolo, líquido altamente corrosivo e que assume essa forma para engolir o Sol, equivalendo ao produto final do processo: o ouro. É quando Abel percebe com clareza o desamparo que os reveste e que nem mesmo o amor constitui proteção. Ainda a atmosfera do apocalipse pairando: “Descerros os dentes, sai o ar da boca, um vômito, vomito o ar que prendo na boca e onde leio, como traços de sangue, a palavra fogo e o nome de Cecília” (p. 254). A partir desse ponto da narrativa, o “véu brilhante de trevas” que os recobriu, nas palavras de Abel, prossegue envolvendo o casal, unidos sob um “arco de chamas”. Pois é em seu halo de ventos e fogo que Abel consuma o seu amor por - e em - Cecília, que chega mesmo a lhe propor, em seu ardor desmesurado: “E se nos matássemos Abel? [...] Seria perfeito, não acha? Ascensão e explosão. Um fim luminoso” (LINS, 1973, p. 292).

De modo simbólico e a partir da representação plástica, faz-se possível aproximar o trágico episódio de Guernica, composta de modo emblemático por Picasso, à Cecília escrituralmente pintada por Osman Lins. As nuvens sanguíneas antevistas por Abel na praia dos Milagres comportam um paralelo com o dramático céu de Guernica, no final da tarde de 26 de abril de 1937. Tais como “os pássaros feitos de dentes que estendem as suas asas” (LINS, 1973, p. 232), impiedosos caças aéreos alemães, a serviço de Franco por Hitler, despejaram, por três horas, 250 quilos de um misto de bombas de fragmentação com bombas incendiárias térmicas ECB1, projetadas para explodir à temperatura de 2.500 graus centígrados, transformando a pequena cidade de sete mil habitantes em uma imensa bola de fogo apocalíptica. Não à toa, Picasso se valeu de uma escala maior do que a humana para dispor o massacre em tela, pintando um painel de 3,5 por 7,7 metros, praticamente impelindo o espectador a entrar nesse aflitivo e terrificante portal do inferno. Como anota Argan,

Em Guernica não há cor, apenas negro, branco, cinza. Está excluído que Picasso tenha utilizado o monocromatismo para conferir uma tonalidade sombria e trágica ao quadro: tudo é

claro, as linhas traçam com precisão os planos destinados a se preencherem de cor, mas a cor não está ali, foi embora. Está excluído que o monocromatismo se destine a acentuar o efeito plástico-volumétrico: o relevo não está ali, foi embora. A cor e o relevo são duas qualidades com que a natureza se apresenta à percepção sensorial, dá-se a conhecer. Eliminar a cor e o relevo é cortar a relação do homem com o mundo; cortando-a, não existe mais natureza ou vida. No quadro, o que existe é a morte, e não representada com as formas da natureza ou da vida, porque esta morte não é o termo natural da vida, é o contrário (ARGAN, 2006, pp. 475-476).

Cecília, grávida, e Abel, grato, no fatídico passeio na praia dos Milagres, pareciam pertencidos à imunidade do Paraíso, pois protegidos pelo embrião que a ambos envolve, “na certeza de que somos mais fortes do que tudo, protegidos – pelo amor, pelo júbilo – contra toda espécie de engano, imprevisto, emboscada, armadilha, queda” (LINS, 1973, p. 310). E é um cavalo, animal simbolicamente ligado às trevas do mundo ctoniano, que se faz prenunciador da Morte, veículo para o fim, inelutável emboscada para o inebriado casal, apresentando-se como “conducente”, como “portador” do papel que lhe incumbe²⁶:

Aqui, ao lado de Cecília, à luz do dia que começa, inebriado, cumulado de bens, convicto da nossa imunidade e desdenhoso da Morte, do seu raivoso poder anulador, como pressentir, neste veículo sem guia, a presença da Mulher com um lado do rosto esvaziado? Tomo Cecília pela mão, ajudo-a a subir e movo, eu próprio, as rédeas. O cavalo ergue a cabeça e nos conduz para o fim (LINS, 1973, p. 311).

Em *Guernica* de Picasso, a figura do cavalo – em seu estirado esgar – configura uma das principais matrizes dramáticas da composição, cujas feições humanizadas se alinham aos gestos apocalípticos das pessoas mortalmente

²⁶ Olavo Hayano, o Iólipo, também assume o papel de “portador”, de “conducente” ao selar a morte de Abel e ☿ – seja em passional vingança à traição de sua esposa com o amante, seja por personificar a Opressão, cabendo-lhe aniquilar a Palavra alegorizada na sua mulher, bem como no escritor enamorado, que tem nela o termo da sua busca. Não à toa, é caracterizado como “Portador”, tendo em seu rastro sempre “um odor forte de cavalo” (LINS, 1973, p. 391).

feridas. No acidente que antecede a queda de Cecília, a narrativa osmaniana “pinta” também o cavalo agonizante, o seu sustado relinchar.

Ouçõ o rolar, sobre mim, do carro e do cavalo, um trovão duro, frio, rodeado de dentes e de garras de aço, um ser redondo, ventoso, feito de cem leões e tão luminoso que me acende por dentro, batendo no chão, nas pedras molhadas, longamente, crestando-as, lanhando-me as costas, onde está Cecília? O cavalo, preso nos varais do carro, luta para levantar-se. Cecília, imóvel, uma das pernas presa sob o pescoço torcido do animal. As ondas alcançam-na e também molham o cavalo. Grito, em vão, o nome de Cecília e desço as pedras.

Ninguém a quem pedir ajuda. Cecília, lívida, ferida, sangue no nariz e na boca, olhos abertos, o vestido em pedaços. Impossível tirá-la de sob o cavalo, que continua lutando, as veias do pescoço encordoadas. (LINS, 1973, p. 312).

Para compor *Guernica*, Picasso valeu-se da tradição pictórica antiga e do imaginário cristão para atualizar o mito e, em seu solo histórico, reinventar o mundo, a exemplo da figura da Pietà. De certo modo, Cecília – “força e compaixão” – tem em si inscritas imemoriais, infindas Marias e seus filhos mortos. No mural cubista, poucos rostos alongados em gritos e punhos erguidos em súplica ilustram o terrificante assassinato de quase duas mil pessoas. Tanto na cidade basca quanto na praia dos Milagres (Olinda, fração de mundo), os cenários se fazem igualmente infernais, apocalípticos, insustentáveis – tão somente escombros e destruição, “pedaços de paredes meio enterradas, restos de portas ou de vigas, lajes quebradas, ferragens, moradias destruídas” (Ibidem, p. 311), nada restando de júbilo e redenção.

Na cena avalovariana, os seres cambiantes que de Cecília evadem, de sua carne outrora luminosa e povoada por incontáveis homens, simulacros e memórias, do seu corpo-mundo – a exemplo da violenta destruição em *Guernica*, dispersam-se, erráticos, como doentes, trôpegos, enfermos, famintos, marcando, assim, a debilidade da frágil e finita condição humana. Também em Dante, em sua travessia pela “selva escura”, avulta o espelho de nossos medos,

hesitações e fragilidades. Aos homens de agora resta a alternativa de aceitar o seu inapelável destino de degredados, cumprindo a radical condenação da liberdade e, conforme arrisca Abel, “em ações densas de generosidade e de cólera, a nostalgia do Jardim” (Ibidem, p. 236).

Capítulo II

Abel, Babel, Purgatório: “meu portão ou alçapão está em Roos”

*Todas as coisas são palavras da
língua em que alguém ou algo, noite e dia,
escreve essa infinita algaravia
que é a história do mundo. Na toada*

*passam Cartago e Roma, eu, tu, ele,
minha vida que não capto, a agonia
de ser enigma, azar, criptografia
e todo o desacordo de Babel.*

*Por trás do nome está o que não tem nome;
hoje senti gravitar tua sombra
naquela agulha azul, lúcida e leve,*

*que até o confim de um mar estende o empenho,
com algo de relógio visto em sonho
e algo de ave dormindo que estremece.*

Jorge Luis Borges

Entre elipses, lapsos e hiatos desdobra-se o leito da linguagem. Réstias de línguas, rastros de comunicabilidade - ora ruidosos dissensos, estéreis silêncios ora feixes coincidentes, pródigas interseções - e, principalmente, a afirmação das diferenças em nome de um imperativo comum: o entendimento humano. Nessa chave situa-se Babel: texto primordial, narrativa exemplar; mito que ultrapassa o relato bíblico, convertendo-se em emblemática metáfora que atravessa toda a história da humanidade e prossegue não somente a partir do renitente giro do dito-e-redito, mas sim como caudalosa foz, sedimentada confluência de renováveis sentidos e contextos.

Edificada sob o vertiginoso propósito de alcançar o céu, a célebre Torre de Babel é associada, desde o início dos tempos, a desentendimento, desordem, dispersão – grandioso projeto que resultou, segundo certas leituras, em desventura, malogro e ruína. Situado no Antigo Testamento, o episódio, contado no capítulo do Gênesis, culmina com a cólera de Javé que, diante da pretensão humana de conquistar um nome e construir uma cidade e uma torre “cujo cume atinja o céu”, pune seus filhos confundindo as línguas e dispersando-os para o exílio e o degredo.

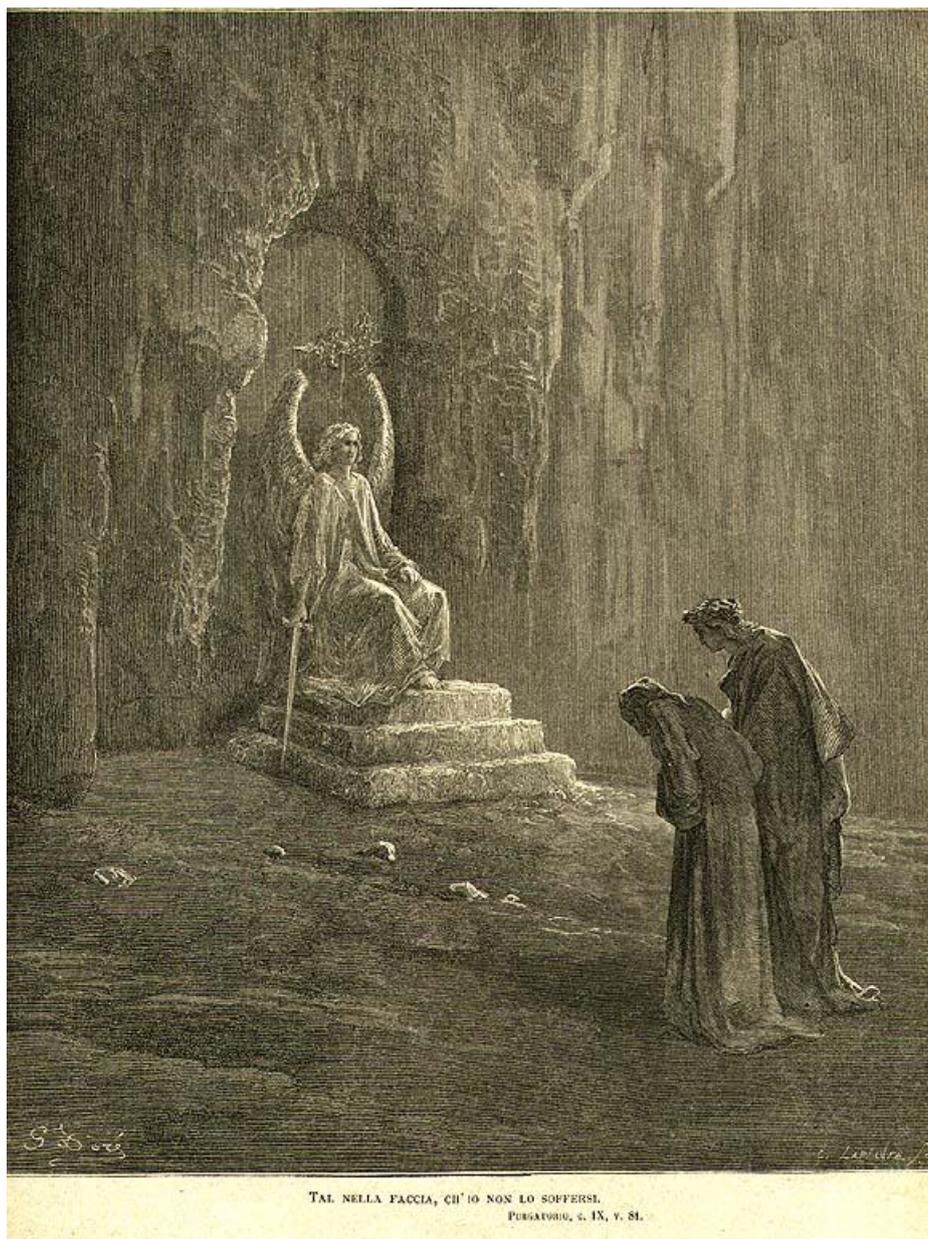
A terra inteira utilizava a mesma língua e as mesmas palavras. Ora, deslocando-se para o Oriente, os homens descobriram uma planície na terra de Shinear e ali habitaram. Disseram um ao outro: “Vamos! Façamos tijolos e cozinhemo-los ao forno”. Os tijolos lhes serviram de pedras, e o betume lhes serviu de argamassa. “Vamos – disseram – construamos para nós uma cidade e uma torre cujo cume atinja o céu. Conquistemos para nós um nome, a fim de não sermos dispersados sobre toda a superfície da terra.

O Senhor desceu para ver a cidade a torre que os filhos de Adão construíram. Ah, disse o Senhor, todos eles são um povo só e uma língua só, e esta é a sua primeira obra! Agora nada mais do que projetarem lhes será inacessível! “Vamos, desçamos e confundamos as línguas as línguas deles, que não se entendam mais entre si”. Dali, o Senhor os dispersou sobre toda a superfície da terra, e eles cessaram de construir a cidade. Por isso, foi dado a ela o nome de Babel, pois foi ali que o Senhor confundiu a língua de toda a terra, e foi dali que o Senhor dispersou os homens sobre toda a superfície da terra. (Gn. 11, 1-9).

Sob o signo da balbúrdia, do infortúnio e da incomunicabilidade, é possível associar a germânica Anneliese Roos, primeira das mulheres de Abel, com a qual se relaciona em Paris, no período em que teve uma bolsa de estudos na Aliança Francesa, à figura bíblica de Babel e ao que denominamos como *poética da Queda*, especialmente por sua personificação da *falta* e da incompletude como elementos mobilizadores de sua incessante busca. Alegoricamente composta por cidades desertas e rios diversos que se revezam incertos, inexatos em seu corpo vazado por antigas e radiosas paisagens, em nossa proposição, a personagem osmaniana alinha-se, então, à Torre de Babel – malogrado e grandioso projeto edificado por Nemrod, primeiro rei da

Babilônia, sob o propósito de se alcançar o céu, construir uma cidade e conquistar um nome –, que, igualmente, comporta paralelo simbólico com o monte Purgatório concebido por Dante Alighieri em *A Divina Comédia*.

Além da equivalência plástica entre a altíssima montanha, em forma espiral ascendente, segundo a topografia dantesca, e o mito babélico, outra interseção simbólica está contida na raiz etimológica do nome, já que Babilônia deriva do acadiano *Bāb-ilu*, que significa "porta do céu", ilustrando a pretensão arquitetônica e religiosa das grandes torres-templo, a exemplo dos zigurates erguidos no mundo antigo, notoriamente na Suméria, a Sinar bíblica, no sul do Iraque moderno. Pois é tentando acessar esse portal a partir do qual, e por meio de Roos e da sua idealizada busca pela Cidade e pelo Nome, que Abel intenta alcançar graça e redenção, nela entrevendo e a própria "Porta Dourada" - "Calados, vamos pelo parque. O rosto pontilhado de sol, ela sorri por nada, sob o chapéu. Porta Dourada." (LINS, 1973, p. 279). De sua parte, desdobra-se essa "espera dourada" (Ibidem, p. 296), a conduzir e iluminar os seus passos, em um horizonte de júbilo e realização que só irá encontrar junto à Mulher-Palavra. A essa situação fazemos a remissão à Porta de São Pedro do Purgatório de *A Divina Comédia*, cujo acesso é autorizado após gravar na testa de Dante com sua espada sete "P", marcando, desse modo, os sete pecados capitais, chagas a serem lavadas após atravessar as sete cornijas.



Xilogravura baseada em desenho de Gustavo Doré, 1861, Coleção particular.

Como já adiantamos, a partir de entrevistas concedidas e referências explícitas no próprio *Avalovara*, simbólica e estruturalmente a obra de Osman Lins filia-se ao poema alegórico de Dante. No romance, em um de seus muitos passeios pela Europa, Abel entrevê na cabeça de Roos o destino que tanto persegue: o paraíso idealizado, iluminado de Dante, a pátria da qual foi banido:

Então, de súbito e por breve tempo, como numa queda ou numa vertigem, entrevejo na cabeça de Roos uma cidade de ruas tortuosas, inóspita, fria e ventosa apesar do sol que a inunda, porém com grandes e alvos templos revestidos de mármore. Exclamo em meu íntimo: “É a pátria de Dante!” (LINS, 1973, p. 52).

Outra alusão está disposta de modo oblíquo em uma das epígrafes de *Avalovara*, na qual o medievalista E.R. Curtius alude 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” (LINS, 1973, p.7). Como já dito, outros pontos que confluem são os três amores de Abel e os três reinos de *A Divina Comédia*. Sandra Nitrini reitera que:

As repercussões do poema no romance projetam-se tanto na concepção estrutural da obra, na linguagem simbólica como na numerologia e no ritmo poético de seu discurso. Em todos os casos, trata-se de um diálogo difuso, que não permite um cotejo direto, mas que assinala a imersão de Osman Lins no universo literário de Dante e seu aproveitamento naquilo que lhe interessa para compor seu discurso literário específico, no Brasil, em pleno século XX, sob o signo da construção racional, geométrica e simbólica da poesia que mescla realidade e fantasia (NITRINI, 2010, p. 143).

Superados, então, os círculos do Inferno e percorrido o centro da Terra, Dante e seu mestre-guia Virgílio avistam o Purgatório, assumindo-o como subsequente desafio. Assentado em uma altíssima montanha, em meio a uma ilha margeada por tempestades e águas agitadas, é tão elevado que chega a ultrapassar as nuvens, a esfera do ar e penetrar, por fim, na camada de fogo. É nítida a interseção imagética entre a Torre de Babel e o elevado monte. Assim como uma das figuras compositivas de *Avalovara*, visando a tocar o céu e a morada divina, a Torre e o Purgatório foram justamente construídos em forma de espiral ascendente.



Torre de Babel (1563), Pieter Brueghel, (1530–1569), Museu de História da Arte, Viena.



La commedia illumina Firenze (1465), Domenico di Michelino, Igreja de Santa Maria del Fiore, Florença.

Termo derivado do latim *purgare* (limpar, eliminar impurezas), o Purgatório é considerado a criação literária mais ousada e original do edifício poético de Dante, já que a noção desse espaço intermediário entre o Inferno e o Paraíso ainda não havia sido plenamente aceita e incorporada pela Igreja Católica – estes últimos originários, inclusive, da Antiguidade e de outras tradições religiosas, sagradamente reverenciados como reino dos mortos e morada dos deuses. Historiadores fixam o Concílio de Lyon, em 1274, como o momento no qual o Purgatório²⁷ foi inicialmente admitido, a despeito da resistência de parte da cúpula clerical da época. Somente no século 16, porém, foi oficialmente reconhecido, por meio do Concílio de Trento (1545 – 63).

Seguindo as linhas mestras da cosmologia medieval, a *Commedia* espelha a “imagem do mundo terreno em toda a sua diversidade, transposta para o reino do destino final e da ordem perfeita” (AUERBACH, 1997, p. 167). A título de reiteração, na sua organização tripartite, Dante parte das visões cosmológicas da Escolástica constituídas segundo o sistema ptolomaico, no qual a Terra, situada no ponto central do Universo, era representada como um globo,

²⁷ Renato Cristofoletti, a partir das considerações de Le Goff, no livro *O nascimento do Purgatório* (Estampa, 1995), expõe que “além da crença católico-cristã, as bases do purgatório estão assentadas numa questão social: na Idade Média, uma nova classe social começava a ganhar espaço; a sociedade não contava somente com dois extremos – uma classe alta e uma classe baixa – mas sim, agora também com uma classe intermediária, formada pelos comerciantes, artesãos, enfim, a pequena burguesia. Esse fator contribuiu para a criação de um lugar ligado às estruturas em evolução da sociedade medieval. O Purgatório pautou sua razão de ser no fato da necessidade de abarcar as questões da rígida contraposição existente entre o campo religioso – inferno e paraíso – e o campo social – nobreza e pobreza. Entendia-se como necessário, na questão doutrinária, a criação de um lugar intermediário e reservado às almas destinadas à salvação, mas necessitadas de purificação. Com o crescimento da classe burguesa, houve a necessidade prática de se encontrar um local para essas pessoas que não o fogo eterno do inferno. Para tanto, a Igreja Católica deliberadamente “apoderou-se” deste “terzo luogo”, onde pudesse acomodar e mercantilizar a salvação divina. Essa mudança radical, que a criação do purgatório causou na sociedade medieval, teve reflexos profundos na compreensão e aceitação do mundo e do sagrado. A oficialização e a aceitação da invenção reflete uma virada na mentalidade coletiva no seio da Idade Média. E Dante a assimilou com muita competência.

Disponível em <<http://www.lle.cce.ufsc.br/docs/tccs/04bd7280315672d7c07431f206db1c07.pdf>> Acesso em 19 de outubro de 2016.

imóvel no espaço. À volta da Terra circulavam, em distintas órbitas, Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno – designados planetas ou também chamados de estrelas móveis. Acima, o céu das estrelas fixas e, finalmente, o Empíreo, a sede da divindade.

Simetricamente ao funil do Inferno, cone invertido até o centro da Terra, situa-se a montanha do Purgatório, de estrutura similar ao reino subterrâneo, igualmente dividido em círculos, na forma de estreitos e íngremes terraços, que seguem uma hierarquia moral baseada nos sete pecados capitais, purgados – um a um – a cada cornija percorrida: orgulho, inveja, ira, preguiça, avareza, gula e luxúria. No cume do monte, o Paraíso terrestre ou o Jardim do Éden, separado do Purgatório por uma parede de fogo, necessária para a purificação das almas. Auerbach explica que:

No Inferno, reino do castigo eterno, não pode haver classificação por virtudes; no Paraíso não há pecados ou vícios; e no Purgatório há as duas coisas. Lá, uma vez que o objetivo é a purificação, a base da classificação são os maus impulsos que precisam ser expiados. Mas nem por isso a classificação coincide com a dos pecados no Inferno, onde a punição é dada por atos cometidos e dos quais o pecador não se arrependeu de maneira eficaz. Já a purificação se aplica a inclinações corruptas depois que atos individuais foram confessados por pecadores arrependidos (AUERBACH, 1997, pp. 134-135).



Os sete pecados capitais (1480), Hieronymus Bosch, Museu do Prado, Madri.

Como é possível verificar na representação pictural de Bosch, acima disposta, no Purgatório, diferentemente do Inferno, não há figuras míticas extraídas da Antiguidade, o que confere ao poema ainda mais “humanidade”, suscitando ao leitor maior adesão em sua aventura. Em sua investida inventariante do mundo terreno, Alighieri também traz para o reino intermediário de sua jornada personalidades contemporâneas, como clérigos, estadistas e artistas que relatam suas histórias, predizem o futuro e clamam por orações para abreviar o tempo de penitência.

Carpeaux afirma que Dante, o homem político, de partido, “derrotado pelos adversários e exilado da pátria [...] pôs tudo na Comédia: seu amor, sua religião, sua erudição, sua paixão política” (CARPEAUX, 2010, p. 256). Segundo ele, como o Inferno, “não é menos real a paisagem úmida do Purgatório, úmida de lágrimas de arrependimento” (Ibidem, p. 253). Steiner também ressalta a presença exuberante de artistas na viagem de Dante: “Há músicos e pintores

como Cimabue e Giotto. Acima de tudo são poetas épicos, filosóficos e líricos que Dante implica diretamente no processo introspectivo de sua própria criação” (STEINER, 2003, p. 98). Também é este o *modus operandi* assumido por Osman Lins em sua *práxis* criativa, que confessadamente dialoga intertextualmente tanto com a tradição quanto com os homens do seu tempo – afinal mais do que o seu próprio “túmulo”, a verdadeira obra de arte tem de ser “inscrição e monumento” (LINS, 1979, p. 123). O alistamento extensivo por parte do poeta florentino “revela uma apaixonada prodigalidade do sujeito e um impulso de criatividade tão veemente que parece requerer a representação de um eco, seu espelhamento em outros artistas reativos.” (Ibidem, p. 98).

2.1 Refração, dispersão e inacabamento: expressões da Queda

Tanto Abel quanto Dante se valem de guias em suas jornadas e provas iniciáticas. Em *Avalovara*, cronologicamente Anneliese Roos, Cecília e a Mulher-Palavra o conduzem, progressivamente, ao êxtase amoroso e à maturidade literária. No mundo-além-mundo de Dante, para enfrentar a tortuosa travessia pelas estações *post-mortem*, a tarefa coube a Virgílio no Inferno e no Purgatório e a São Bernardo e Beatriz, no Paraíso.

Guiado pela fé a que se entrega e acompanhado de Virgílio, é na sexta-feira da Paixão do ano 1300 que Dante principia a sua viagem pelo Inferno, onde adentrou nas tormentas e desventuras da “selva escura”, chegando ao Purgatório na noite que antecede o domingo de Páscoa, após percorrer o centro da Terra em três dias. Em caminho paralelo à redenção liturgicamente lembrada e celebrada na Semana Santa, transcorre a jornada dos peregrinos. Em contraste à absoluta falta de luz e o desolado e aflitivo ambiente de condenados, a visão da ilha em uma noite arejada e estrelada encanta os viajantes Dante e Virgílio, trazendo-lhes alívio e esperança. Pois também em uma sossegada e silenciosa noite em Amsterdam inicia-se a linha A – Roos e as Cidades, e a Páscoa também se faz pano de fundo a diversas cenas e desencontros entre Abel e sua musa fugidia, a exemplo dos ônibus em que estão e que chegam a se cruzar em excursão ao vale do Loire, na França – “Ignoro ainda que Anneliese Roos também segue, em outro ônibus, nesta excursão de páscoa ao vale do Loire” (LINS, 1973, p. 40).

Através da noite, Anneliese Roos e eu, silenciosos, nas ruas de Amsterdam. Todas as casas com as janelas fechadas. Bicicletas nos passeios, ainda úmidas da rápida chuva de maio. Ouvimos os nossos passos vagarosos e contemplamos o reflexo das lâmpadas no calçamento. O braço de Roos pesa docemente e com definível esquivança sobre o meu. Sou um recinto no qual penetrou e de onde logo irá embora um pássaro fugidio. Sob as pedras molhadas – ou em um quarteirão remoto – vozes de homens cantando, risos, rufar de tambores, tropel (LINS, 1973, pp. 22-23, grifo nosso).

A musa de Abel nos é apresentada, por meio do seu olhar enamorado e ansioso, seja em sua claridade exagerada - “meio-dia luminoso, (...), nunca verei realmente Anneliese Roos” (Ibidem, p. 43) - seja em matizes suaves, ternos, em consonância com as cidades esmaecidas e rios antigos que porta em seu corpo, bem como com a dispersa e austera Europa transubstanciada em sua carne, a qual também encarna: “Favorecida ainda pelos ondulantes verdes das elevações e o azul desmaiado do céu na linha do horizonte” (Ibidem, p. 43), em uma atmosfera inicial serena e benfazeja. Jorge Luis Borges, em ensaio sobre *A Divina Comédia*, menciona a estrofe que lhe é mais memorável, assinalando o encadeamento sonoro-imagético, jogo de espelhos, adotado por Alighieri para explicar a correspondência do céu oriental à cor da aurora e, subsequentemente, à da safira:

É o do primeiro canto do Purgatório que se refere `aquela manhã incrível na montanha do Purgatório, no Polo Sul. Dante, que saiu da imundície, da tristeza e do horror do Inferno, diz *dolce color d'oriental zaffiro*. O verso impõe essa lentidão a voz: “*dolce color d'oriental zaffiro/ che s'accoglieva nel sereno aspetto/ del mezzo puro infino al primo giro*” (BORGES, 2011, p. 87).

Outra confluência importante, portanto, aproxima o romance de Osman Lins ao reino intermediário entre o Inferno e o Paraíso. Caracterizada como esquiva e fugidia, a claridade emanada pela mulher alemã é mais um dos sinais de rarefação que compõem o desenho da personagem, figura que, encontro a encontro, escapa, evade, volatiza-se aos olhos do homem enamorado, tão somente - projétil luminoso - perpassa e, em seu rastro irisado, a tudo tinge com as cores do arco-íris:

Carnal e luminosa, esplende, inflamada pela luz do letreiro, a pele de Anneliese Roos. Esta é a mulher a quem amo. A noite se aproxima e um resto de luz, coando-se nas leves cortinas brancas, enreda-se nas coisas como teias (LINS, 1973, p. 187).

Assim como as cidades que visita, Roos é apreendida por Abel em toda sua exuberância plástica, com especial relevo ao leque de matizes imantados por clarões de luz – tanto recebidos como por ela emitidos. Tais como as palavras rotas e os encontros irrealizados, sua luminosa imagem reforça, então, uma espécie de estatuto etéreo, ilustrando – pictoricamente – o seu caráter vago, diáfano, inapreensível. Toda a linha A é pontuada por descrições similares:

[...] um **clarão** (vindo de Roos?) põe em relevo o rosto vivo dos homens (LINS, 1973, p. 76).

Porque a **claridade** é a marca de Roos. Uma claridade que não ajuda a ver e **que talvez ofusque**. (Ibidem, p. 92).

Vejo-a no visor, diminuta, invertida, **difusa**, com seu vestido rubro, sorrindo, olhando-me, uma flor na mão (fui eu que trouxe a flor?), de perfil, a máquina estala entre meus dedos, clique do obturador, passar do filme, Roos, **fugidia e móvel**, presa em flagrantes imóveis, nos quais amanhã, depois, depois, tentarei recuperar – o quê? Ressurgirá, em alguma das fotografias, tal como a vejo no jardim do castelo onde repousam as cinzas de Da Vinci? **Roos, uma visão, um impossível, a fugidia, a próxima, a ofuscante, a clara, a quase, a que entrevejo, a que perpassa, o relâmpago, a irisada, a apenas visitada, a intangível a vinda inconclusa, o perene ir** (Ibidem, p. 297, grifos nossos).

Em simétrica oposição ao esperado horizonte de contentamento e realização – a ser alcançado somente com ☺, a terceira das suas amantes – sua história com Roos, transcorrida em diversas cidades europeias, erige-se, então, sob o signo da incompletude, personificando a falta, a não chegada e assinalando, de modo contundente, sua inelutável e malograda procura. E Abel em sua obsedante busca pela Cidade e pelo Nome – instâncias ideais de júbilo e entendimento – persiste com sua reflexiva sondagem:

Errôneo, ainda, dizer que a Cidade não encontrada continua desconhecida e oculta quanto antes; que não tenha sofrido, a sua identidade, um processo qualquer, inacabado, de desvendamento (LINS, 1973, p.180).

E como a “ofuscante” e “inapreensível” Roos – Abel a vê como a (im)possível Cidade que obstinadamente persegue –, os cantos do Purgatório também são atravessados por extrema luminosidade e os condenados apresentados como etéreos e diáfanos, a exemplo dos anjos guardiões²⁸ e dos penitentes que pacientemente expiam suas culpas e ascendem ao Paraíso. Somente Dante, o viajante além-mundo, como o único ser vivente e de natureza corpórea, ao adentrar o espaço transcendente, é capaz de projetar a sua sombra em meio às tantas almas que o circundam, inclusive a do próprio Virgílio, o qual explica que o corpo capaz de tal extensão na luz há muito está sepultado em Nápoles. É na fractal e luminosa Roos que Abel antevê o que tanto intenta:

Contudo, é possível que eu venha a descobrir, na Cidade, alguma coisa e a minha atração por Anneliese Roos, meu interesse por ela, a continuidade com que me ocupa, desde o domingo em Amboise, a mente e os sentidos, leva-me a perguntar, incerto, se acaso não me espera, na **Cidade procurada, a claridade** – ou então um objeto, um ser de que a claridade constitua a substância ou mesmo o avesso. **Porque a claridade é a marca de Roos.** Uma claridade que não ajuda a ver e que talvez ofusque. Ainda assim, **Roos**, essa cidade, **impressiona-me por sua oposição às sombras.** Imagino: ela atravessa o mundo com o encargo de não deixar que a noite prevaleça (LINS, 1973, p. 92, grifos nossos).

Em sua (frustrada) paixão por Roos, Abel reverencia a Europa em seu vasto e diversificado continente de tradição, abrangendo vestígios da Antiguidade, mostras emblemáticas de arte medieval, renascentista, e até mesmo moderna, empreendendo seu itinerário em meio à contemplação de ícones de pintura, música, literatura, bem como de castelos, catedrais e cidades de feição medieval. É no Purgatório que Dante Alighieri inventaria grandes nomes e personalidades, da Antiguidade a Florença e Itália de então,

²⁸ No Canto II do Purgatório, versos de 37 a 42, Dante e Virgílio avistam um barco dirigido por um luminoso anjo de imensas asas brancas, que traz um grupo de almas colhidas na foz do rio Tibre, destinadas à provação do Purgatório: “E depois tão mais clara ia-se tornando,/ ao chegar, da divina ave a lumeeira,/ que o meu olhar, não mais a sustentando,// baixei, e ela arribou à nossa beira/ numba barquinha lesta e leve tanto/ de pouca água engolir em sua carreira.” (ALIGHIERI, 2005, p. 20).

concedendo a possibilidade de redenção a célebres políticos, estadistas, monarcas, clérigos, poetas, filósofos, artistas. Como exemplos a povoarem a parte intermediária da *Commedia*, seus contemporâneos Giotto di Bondone (célebre pintor florentino), Oderisi de Agobbio (pintor de iluminuras e ilustrador de manuscritos), Belacqua (construtor de instrumentos), Franco de Bologna (ilustrador do reino papal), Giovanni Cimabue (autor do mosaico de São João na catedral de Pisa e de cenas do apocalipse nas igrejas de São Francisco em Assis), bem como os poetas Guido Guinicelli de Bologna e Guido Cavalcanti de Florença. George Steiner considera o Purgatório como o espaço ideal das artes:

A *khatarsis* aristotélica baseia-se na purgação por meio da empatia e da resposta estética. As estéticas, além disso, são intimamente ligadas à temporalidade e à compulsão do criador humano para superar o tempo e a lacuna da morte (STEINER, 2003, p. 112).

Percorrer Roos e as cidades que lhe entalham o seu luminoso corpo, bem como o seu périplo por inúmeras cidades da Europa, configuram para Abel a necessária via de conhecimento e aquisição de saber justamente pela arte e pela tradição. Como dissemos, a linha narrativa A é toda perpassada por inúmeras referências a escritores, pintores, escultores, retábulos painéis, igrejas, como Racine, Anacreonte, Goethe, Camões, Melville, Dostoievski, da Vinci, Giovanni Bellini, Van Gogh, Rembrandt, além de tesouros artísticos e arquitetônicos como Chambord, Chartres, Pisa, Biblioteca Marciana, entre outros.

Além de Roos alegoricamente equivaler à própria Europa, reforçando, em parte, a condição de colonizado de Abel e o seu olhar ainda “bárbaro, este amor insensato (...) e tão fugidio quanto o seu objeto” (LINS, 1973, p. 52), o que o equipara a uma espécie de *outsider* – tanto pela dificuldade de comunicação quanto pelo natural sentimento de não pertencimento ao Velho Continente –, o pecado capital do orgulho passa, então, a ser mais um elemento associativo da

sua inatingível figura ao espaço penitente dantesco, o qual o protagonista osmaniano percorre, alternando esperança e resignação diante de sua amada, “uma cidade de ruas tortuosas, inóspita, fria e ventosa apesar do sol que a inunda” (Ibidem, p. 52), em uma descrição declaradamente da cidade de Florença, a pátria de Dante. O primeiro dos sete terraços ascendentes do Purgatório é reservado aos orgulhosos, cuja pena é carregar pesadíssimos blocos de pedra. Sinônimo de fria soberba, excessiva altivez, pretensa superioridade, incontestável autossuficiência, sua “definível esquivação” faz de Roos uma das instâncias-chave do Purgatório, passível, porém, de arrependimento e expiação, configurando, para Abel, necessária aprendizagem.

Na mesma chave do pecado e em remissão ao episódio bíblico de Babel, não por coincidência no Purgatório de Dante, o rei babilônico Nemrod foi exemplarmente punido por desafiar a autoridade superior. No círculo dos orgulhosos, situado no Canto XII, sua soberba foi castigada: “Vi Nemrod junto ao feito seu nefando/quase confuso, olhando para as gentes/ que em Senaar coadjuvaram seu desmando” (ALIGHIERI, 2005, p. 79).

Em incisiva oposição à representação ideal e imediata dos seres e das coisas, em que “o estatuto da língua adâmica é aquele no qual uma palavra não comunica nada além de si mesma e a essência espiritual e a essência linguística coincidem em uma língua perfeitamente transparente”, como sublinha Agamben (2013, p. 39), opõe-se o capítulo de Babel – compreendido por Steiner como a Segunda Queda.

Cada nome, cada proposição era uma equação, com raízes distintas e exatamente definidas, entre a percepção humana e os fatos por ela percebidos. O nosso discurso interpõe-se entre a compreensão e a verdade como um vidro fosco ou espelho deformado. A língua do Paraíso era um cristal transparente: atravessavam-no as ondas da luz de uma inteligibilidade total. Por isso, Babel foi uma Segunda Queda, tão devastadora, sob certos aspectos, como a primeira. Adão fora expulso do jardim; agora os homens eram afastados, como cães entre ganidos, da unidade da família humana. E eram ao menos tempo exilados da certeza de serem capazes de apreender e comunicar a realidade (STEINER, 2002, p. 88).

Babel é exatamente a antítese da ansiada Cidade buscada por Abel, a instabilização entre as palavras e as coisas a partir da perda do caráter divino e imediato da representação. Em um exercício aproximativo a essa impossível condição ideal, Osman Lins, em *Guerra sem testemunhas*, admite que à medida que se amestra a frase, apreende-se, em parte, a sua “faculdade de revelação”:

à medida que amestramos a frase, que sondamos as possibilidades da escrita, vamos apreendendo sua faculdade e revelação; antes, tomamos o mundo por simples e evidente, o que não deixa de ser um modo de fugir-lhe, furtando-nos ao seu mistério; com o tempo, vemos que a palavra certa, a frase precisa, nos traz o mundo: revela-nos o mundo escondido, que supúnhamos conhecer e que se nos impõe, espanta-nos, invade-nos. Assim, escrever, a princípio um ilusório chamado, vai ampliando sua inestimável função elucidativa; passa a ser, não mais um chamado, e sim uma via – para muitos insubstituível – de acesso à verdadeira natureza das coisas, inclusive do próprio ato de escrever. Esta é a hora que nos propicia a realização de nossas obras mais significativas. O escritor que não chegar a isto, estará sempre buscando, sem jamais alcançá-la, a plenitude de sua expressão (LINS, 1969, p. 72).

Seguindo-se a rota mítica e o significado simbólico da expulsão do Paraíso, e o subseqüente degrado do homem e da mulher primevos, compreendemos Roos, então, conformada a essa dispersão geográfica e linguística, como a personificação da *falta* – a incessante e angustiante procura, a não chegada – daí ser inelutavelmente esquiva, fugidia, inapreensível e legando, de início, desentendimento, perdas e pesar, conforme está expresso em toda a linha narrativa A: “Quando, afastado, segundo a visão ordinária do tempo, desta aventura dúbia, empreender falar de Roos, estarei repetindo, em certa medida, os nossos diálogos insuficientes” (LINS, 1973, p. 23). Além de Babel, ainda em diálogo com o imaginário cristão, faz-se procedente, portanto, o seu alinhamento com o espírito que rege os sete giros do Purgatório, em seus áridos e íngremes platôs em que são vivenciadas contrição, espera, incertezas, bem como arrependimento e necessária purificação. Nesse sentido, Abel, por

meio de Roos, em uma chave positiva, a exemplo do Purgatório e a sua remissão ao céu, reencena essa busca em direção ao Outro, ao instável espaço da palavra e da alteridade – os adversos campos da linguagem e da relação com os semelhantes.

A incomunicabilidade experienciada, por meio de sua amada, porém, não se encerra rígida e estéril em Abel, mas também se faz motor e movimento em sua procura por diálogo, entendimento, expansão. Formulação em comum com Paul Valéry, quando comenta sobre o artista e o seu ofício, a partir do percurso criativo do pintor Degas: “o homem verdadeiramente ‘bom’ é aquele que sente que nada é dado, que é preciso tudo construir [...] e que treme quando não sente a existência de obstáculos; que os cria... Nele, a forma é uma decisão motivada” (VALÉRY, 2012, p.15). Busca essa que se apresenta coincidente à do próprio Osman Lins, quando afirma caber ao escritor, “recusando por todos os meios de monólogo, sustentar com a máxima energia o diálogo com o mundo e com os seus semelhantes”, aproveitando para indagar: “Desgasta-se a linguagem pelo seu uso capcioso? Tem o escritor de protegê-la contra a erosão, restaurando a sua integridade e restituindo-lhe a eficácia” (LINS, 1969, p. 255).

Como anota o historiador e linguista Paul Zumthor a respeito da inscrição e repercussão de Babel no imaginário do Ocidente e do Oriente, “confiado à escrita, o texto continua presente para nós, e cada qual pode sem custo voltar a ele: o que fizeram, desde a Idade Média, muitos pintores e poetas... sem contar as hordas de exegetas”, acrescentando que a história da Torre “filia-se no símbolo, se admitirmos que este nunca é totalmente decifrável, nem jamais inteiramente transcrevível no nosso código – pois fica sempre um resto” (ZUMTHOR, 1997, p. 16). E é justamente essa abertura, esse “resto” a que se refere o ensaísta, que confere ao relato a sua atualidade, sempre ajustada e renovada quando o lugar da linguagem é pensado e problematizado – do arco que vai da não compreensão desse *outro* inscrito pela palavra ao impossível e absoluto entendimento entre os homens.

O teórico aponta ainda o “inacabamento do sentido” que circunscreve Babel como substantivo eixo irradiador de significação, já que o mito bíblico perfaz uma narrativa aberta a leituras várias e camadas diversas. Nessa chave, o inconcluso e a hesitação contornam e conformam não somente a história de amor Abel-Roos, mas a própria linguagem que se apresenta insuficiente para sagrar encontro e entendimento. Palavra que se mostra e se faz falha e incessante ao sondar e visar o que não se pode reter.

Mas o mito babélico também pode ser compreendido em uma *chave positiva*, distinta da leitura judaico-cristã empreendida, cuja lógica marca o castigo e a culpabilização por uma suposta “soberba” do homem. Como anota Félix de Azua,

[...] a culpabilização faz parte da exegese rabínica no texto do Gênese. Para muitos exegetas judeus, a Torre é um instrumento de ataque dos humanos contra Deus, seja para chegar até ele e combatê-lo (...) seja para explorar suas condições de resistência, seja para resistir a um segundo dilúvio (AZUA, 2001, p.37).

O autor prossegue sugerindo outro sentido em relação à corrente interpretação da Torre, um sentido contrário ao difundido legado simbólico de repressão, dispersão, confusão associados ao povo que intentava o feito babilônico: “a negação de Abraão isola um povo inteiro em sua própria língua, aprisionado a si mesmo mediante um feroz desprezo pelos outros povos” (AZUA, 2001, p. 48). “Assim, ‘sem dor’, porque o exílio não é um castigo de nossa soberba, mas sim uma *vontade* de exílio: nós, humanos, temos feito da terra *nosso estrangeiro*”, (Ibidem, p. 49, grifo do autor) complementa, em uma formulação que faz eco tanto à falível e humaníssima condição assumida por Abel quanto ao lugar de espera – de esperança, possível redenção – que configura o Purgatório cristão.

2.2 Liberdade, amor e esperança, medidas da inquietude humana

A exemplo do errante ir e vir de Abel rumo a Roos, mesmo sob “mal fundadas esperanças”, desde a Queda a condição humana se apresenta em seu arco mais largo, no qual sempre resta espaço para arrependimento e ilusão, como está expresso no reino purgatorial. Embora movido pela rígida regência cristã da época, ao iniciar a sua jornada iniciática, o poeta carrega a convicção de que o homem é um ser destinado à liberdade. Ao considerar como um dos momentos mais significativos da *Commedia* a procura do peregrino Dante pelo sentido do livre-arbítrio, que transcorre justamente no meio de sua ascensão pela montanha do Purgatório, Newton Bignotto esclarece que

O tema da liberdade e do livre-arbítrio é recorrente na obra do poeta e constitui um dos pilares de sua maneira de olhar para a humanidade. Longe de creditar um destino funesto à responsabilidade pela queda dos que estão no inferno, ou pelas penas dos que esperam no purgatório. Dante procura compreender a trajetória de cada um à luz do que podemos escolher e das circunstâncias que nos levaram a fazer o que fizemos. Contra a visão de um homem impotente em um mundo que lhe é hostil e incompreensível, ele prefere buscar a compreensão de um mundo que só é plenamente humano pelas mãos dos que aqui vivem, mesmo quando erram e são condenados (BIGNOTTO, 2005, p. 96).

Ao saltarmos para a modernidade, e valendo-nos da conceituação sartreana de liberdade, marcamos aqui uma distinção importante quanto à noção clássica de livre-arbítrio. Na doutrina existencialista, a liberdade difere do simplesmente optar - ou não - por algo, mas, sim, por exigir um agir com absoluta responsabilidade, o que faz do homem um ser para a consciência, para além dos caprichosos desejos, estreitas vontades e ações individuais. Sartre entende que o homem, ao almejar a liberdade, assume esse gesto não apenas *para-si*, mas para toda a humanidade, imprimindo à sua móvel atitude o estatuto de fato ético de caráter universal. Contrariamente à súmula cristã que

pressupõe uma essência (divina) a determinar a existência (humana), para o filósofo francês, o homem está impelido à radicalidade das escolhas, pois são por meio destas que a sua presença no mundo se manifesta – primeiramente é necessário existir para depois adquirir essência, constituindo-se, assim, em homem *em-ato* – condição na qual Abel se filia irrestritamente, já que no curso de *para-si*, que a rigor é *nada* (é a consciência que lhe cria conteúdo paulatinamente), assume esse “vazio” como a liberdade fundamental do *ser-da-consciência*. Aqueles que não suportam o acometimento da (necessária) *angústia* da escolha acabam por se aninhar no que o filósofo chama de *má-fé*, a exemplo dos que acreditam em destinos prontos, valores dados e verdades exteriores. Reitera-se aqui, então, que o homem não dispõe da prerrogativa de ser livre para deixar de ser livre: “A escolha é possível, em certo sentido, porém o que não é possível é não escolher” (SARTRE, 1987, p. 17).

O homem escolhe o que projeta ser, lançando mão de sua *liberdade*. A partir da “visão ordinária do tempo” (LINS, 1973, p. 23), Abel escolhe ser escritor, valendo-se da busca do amor e da palavra literária como bússola e horizonte para tentar compreender (e inscrever) conscientemente o seu ser-estar no mundo, o onde e o porquê a orientarem a sua existência. Nossos personagens-síntese – Dante e Abel –, os quais, sem dúvida, não deixam de espelhar a mundivisão de seus autores, cada um em seu feixe de propósitos, possibilidades e perspectivas, assumem, então, a liberdade e suas conseqüentes escolhas. Para Osman Lins, a decisão de escrever deve nascer de “um desejo de sondar o mundo e interpretá-lo, de projetá-lo e ao mesmo tempo perquiri-lo através de uma obra. É um impulso, um desafio” (LINS, 1969, p. 63).

Ao assumir a sua condição *transitiva*, evadindo-se da intransitividade que a eternidade impõe, imbricando, assim, espaço e tempo – seja na condenação inapelável do Inferno seja na salvação reservada ao Paraíso, o Purgatório está disposto na escala temporal. Atesta-se que o *sentido* existencial só avulta quando regido por urgência, e a *falta* assoma, fazendo-se motor e

percurso diante de um determinado (e avistado ou desejado) porvir. No reino intermediário, o tempo tem de transcorrer, pois um espaço transitório, efêmero, daí a noção de *passagem* ser a sua prerrogativa. A prerrogativa da expiação é orientada pelo par arrependimento-esperança. Enquanto o Inferno é continuamente tomado por trevas e escuridão e o Paraíso, incandescente e infinda luz, uma das marcas da temporalidade no Purgatório se faz visível pela pontuação noite-dia, a partir da qual se depreendeu que o decurso de Dante, do sopé da montanha sagrada até o Paraíso terrestre, perfaz quatro dias. Inúmeros versos ilustram a presença alternante do sol, da noite, das estrelas, possibilitando, desse modo, a contagem segundo o sistema horário. Como exemplos, os seguintes versos nos Cantos II, IV e XVII do Purgatório, respectivamente:

Pra todo lado dardejava o dia
o Sol, de setas infindável fonte
que o Capricórnio do alto céu expelia;
(ALIGHIERI, 2005, Canto II, vv. 55-51, p. 21).

E o Poeta pra frente já subia,
e dizia: "Ora vem, pois vê que alcança
já o meridiano o Sol, e se anuncia,
sobre Marrocos, a Noite que avança".
(Ibidem, Canto IV, vv. 136-139)

Altos já sobre nós víamos bater
últimos raios, da noite os sinais,
e estrelas começavam a esplender.
(Ibidem, Canto XVII, vv. 70-72, p. 113).

A célebre adivinhação trazida por Santo Agostinho – e recepcionada por inúmeros filósofos – até hoje intriga o pensamento ocidental: "*Se nemo a me quaerat scio; si quaerent explicare velim, nescio?*" ("Que é isto que eu sei sem que ninguém me tenha perguntado, mas que, se eu quiser explicar a quem me perguntar, eu não sei?"). O Tempo prossegue como questão exemplar, intrigando a todos que se debruçam filosoficamente sobre tal indagação,

considerando-o seccionado em presente, passado e futuro. O fato de o Purgatório trazer o tempo como contagem cronológica ajusta-o à medida da inquietação humana, cujos móveis são a urgência e a busca de sentido. Para Pierre Boutang, ao se referir aos modos de temporalidade, “quem não vê que se trata do homem, do viajante, em marcha?” (BOUTANG, 2000, p. 27). Nesse sentido, provoca:

A própria palavra *origem* - *orine* em nossos dialetos medievais, pela força da tônica - contém sempre e inequivocamente, assim como o *correr* inscrito no curso do tempo, e o *andar* em sua marcha, a raiz indo-europeia ER, o gesto de erguer-se, para o homem, e o movimento que o representa, no caso dos astros; mas tal como sucede com estes dons da natureza que são as fontes, o movimento em linha reta, o jorrar imediato que dá seu sentido à *rex* não mostram nada de temporal em si, pois a negação de um termo médio tem correlação com o espaço e com o número (BOUTANG, 2000, p. 27).

Em sua face controvertida e adversa, especialmente a partir da visão iluminista que, progressivamente, invadiu e se fixou no Ocidente como ponto nodal de assunção e compreensão da subjetividade do indivíduo e da sociedade de produção, sabemos que toda espera comporta desolação, todo amor implica frustração e toda realização, em certa medida, infortúnio. É esse o instável diapasão a orientar Abel, em *Avalovara*, o qual, ao modo sartriano, assume os seus riscos e errâncias segundo sua liberdade de escolha e composição do seu verdadeiro ser assumidamente como projeto e obra em curso. Etimologicamente o vocábulo *projeto* provém do latim *projectum*, que significa “projetar, lançar-se para diante”, ou seja, o homem só é capaz de ser livre se lançando adiante, um *para-si* que conjuga também *fora de si*, um *ser-para-outro*.

E é em Roos que Abel purga suas faltas, preparando-se, em árdua jornada, para a Mulher-Palavra com quem encontra o termo da sua procura. Diferentemente das demais, sabe, desde o início, que esse encontro será ilusório, malgrado, frustrado. Não se furta ao risco, porém, por sabê-la,

purgatorial em sua porção transitória, “diagrama sinuoso”, degrau imprescindível para a aquisição do saber e da experiência que intenta obter.

Envolver-se com alguém em trânsito e curtir as conseqüências? Fecha a compreensão ao caráter sempre efêmero das fruições e encontros humanos. Afasta-se, portanto, como em definitivo, antes que a série iniciada se ordene e conclua-se, não importa se para desespero ou júbilo nosso. Entretanto, sua aversão ou não por mim, sua cegueira ou lucidez, tudo se submete às leis que comandam as nossas relações: este ir e voltar, este diagrama sinuoso (LINS, 1973, p. 216).

No Canto XVII do Purgatório, Virgílio expõe a teoria segundo a qual o *amor* é a essência da condição humana: “semente de toda virtude e todo ato que clame castigo” (ALIGHIERI, 2005, p. 114). Na tentativa de se apreender algo tão abstrato e de difícil conceituação, em inúmeras culturas e épocas, o amor configura uma das pedras angulares da existência, *leitmotiv* a ensejar as mais distintas teorizações e formas de expressão artística. Octávio Paz afirma que a história de Eros e Psiquê, colhida da Antiguidade, fixou-se como irradiadora para a compreensão que até hoje persiste no Ocidente sobre o amor, a ele aportando transgressão, castigo e redenção como elementos constitutivos (PAZ, 1992, p. 32). Tanto Abel quanto Dante experienciam as três camadas desse perturbador fenômeno, mobilizador das mais distintas emoções em todos os tempos.

Bignotto ratifica que o amor está imbricado em castigo, como vaticinado por Virgílio, pois marcado pela possibilidade do erro, embora virtualmente dirigido para a procura do bem, o que se explica pelo entendimento medieval do “livre-arbítrio”, já exposto neste capítulo. Ao ter a prerrogativa de se lembrar do papel, então, do livre-arbítrio,

O homem de Dante, o mesmo que aspira segundo ele a atingir sua forma mais elevada no ideal do *optimus homo*, conhece sua condição ao realizar em total liberdade o percurso de seu amor e de seus desejos pelo mundo. Por isso a Divina Comédia não é

somente uma obra de moral ou de condenação de pecado como mal absoluto. A poesia de Dante, ao contrário, é um longo passeio pelas possibilidades de uma matéria complexa, que se constrói ao exercitar em liberdade sua liberdade o tempo todo de sua existência. Não há homem em Dante sem liberdade e, por isso, cada história humana deve ser olhada como parte de nossa própria humanidade (BIGNOTTO, 2005, pp. 98-99).

Mesmo flagrando os “diálogos insuficientes”, as renitentes recusas, junto a Roos, em dolorida aceitação Abel não declina do quanto a deseja e a ama, assumindo a *falta* como elemento mobilizador, a incompletude como indeclinável condição humana: “Cada vez mais eu a amo. É como um seixo no estômago. Como pedaços de vidro nos olhos” (LINS, 1973, p. 187). Plasticamente similar ao reino luminescente do Purgatório, a “carnal e luminosa” Roos confirma a contumaz recusa, reiterando a sua condição de superioridade representada nos insistentes estranhamentos da cultura e da língua do pretendente brasileiro: “- Eu... não o amo.” (Ibidem, p. 188). Ao abrigar em seu corpo cidades não mais existentes, monumentos antigos, edifícios sagrados, por meio dos quais incursiona e se perde, Roos coincide com a busca idealizada de Abel, a do pretense regresso à unidade primordial, anterior à Torre de Babel, em que a expressão e o objeto coincidem em harmonia. Seu intento é malogrado, seus desenganos encerrados entre os muros indevassáveis da amada: “em breve daí serei arrancado e que logo haverei de voltar à cidade onde eu me espero, espero por mim, à sua frente, a que procuro e entre cujos muros, quando menos supuser, ver-me-ei, solitário” (Ibidem, p. 93). A (im)possibilidade do encontro amoroso, aporeticamente inculpida no irresoluto objeto do seu desejo, encontra ressonância no que Agamben consigna como “ideia do amor” - “luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada”:

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente - tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois mesmo no meio do

mal-estar, dia após dia, não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada (AGAMBEN, 2012, p. 51).

Quanto à *Commedia*, a afirmação de Bignotto – “ao longo de seu percurso pelos mundos infernais e pelo purgatório, Dante demonstra muitas vezes asco e revolta pelo resultado de algumas vidas, nunca o faz como alguém que não poderia cair que no mesmo erro” (BIGNOTTO, 2005, pp. 98-99) – encontra ressonância em Borges:

Dante tem duas características, duas delas essenciais: a ternura e o rigor (com a ressalva de que a ternura e o rigor não se contrapõem, não são opostos). De um lado está a ternura humana de Dante, o que Shakespeare chamaria de *the milk of human kindness*, “o leite da bondade humana”. De outro está o fato de saber que somos habitantes de um mundo rigoroso, de que existe uma ordem (BORGES, 2011, p. 92).

Vale assinalar que outro ponto que resulta na empatia e na adesão do leitor à *Divina Comédia* deriva do “eu” do narrador e da persona do peregrino que a tudo relata e reage. Nesse sentido, Erich Auerbach sublinha outro caráter original na obra:

o apelo de Dante ao leitor é uma criação nova, ainda que alguns de seus traços ocorram em textos anteriores. [...] É apenas na *Comédia* que o tom de autoridade, liderança e premência alcança força total – quando então se liga à expressão da solidariedade fraternal com o leitor (AUERBACH, 2007, p. 118).

2.3 Políptico disperso, gesta nomeadora

E é como inapelavelmente esquiva, fugidia, inapreensível, conforme reiteradamente assinala Abel em toda a linha A, que a alemã se apresenta alheia, desenraizada, seguindo seus dias e prosseguindo seus passos como quem vaga por entre países e estações de trem. Em seu halo de mistério, porém,

guarda Roos seus mapas, destino e segredos, reforçando, porém, a indeclinável condição humana, perpassada por acertos e desenganos, já que a medida da perfeição escapa à possibilidade real da representação.

Daí voltamos à cartografia. Com aqueles mapas imperfeitos, os navegantes chegavam sempre aonde desejavam. E quando se perdiam, sabiam que estavam perdidos. Isto dá o que pensar. Na verdade, um mapa, para ser exato, deveria ter as dimensões do país representado e então já não serviria para nada (LINS, 1973, p. 153).

E em uma espécie de remissão à imemorial narrativa fundadora, Roos provoca em Abel as indagações mais diversas – quanto à linguagem, à origem e ao potencial criador do homem:

Como escapar a este resíduo irracional que me induz a ler nas coisas, onde tantas vezes penso decifrar (e já não leio em Roos?) representações da minha vida, textos, grafados numa escrita esquecida e nos quais, entretanto, identifico o meu nome? (LINS, 1973, p. 56).

Zumthor recorre à explicação hermenêutica judaísta, segundo a leitura talmúdica, para mostrar que “a edificação de Babel constituiu uma falta”, denunciando a tentação idolátrica desviada do Deus uno: o “nome” que os homens desejam adquirir estaria expresso tanto no intento do rei Nemrod – personagem bíblico descrito como um dos primeiros poderosos na Terra (Gn - 10:8, 1), descendente direto de Noé -, conforme aqui reiterado, quanto na glória e pretensa imortalidade dos construtores da Torre, já que cada obreiro teria gravado seu próprio nome nos tijolos que edificaram o templo. “Qualquer falta, porém, requer a sua punição: não há a mínima dúvida acerca deste princípio. [...] Assim, a Torre, na sua própria ruína, assegura emblematicamente a unidade do céu, da terra e do universo ctônico” (ZUMTHOR, 1997, p. 90), assinala, acrescentando a interpretação assumida por muitos cabalistas:

o homem quis refugiar-se na verticalidade pura de um verbo indefinidamente repetitivo e, por tal motivo, sem abertura; ele é castigado por uma dispersão na horizontalidade sem fronteiras; vê-se precipitado no pó de uma língua esfarelada, de significações em estilhaços. Da esperança de um nome próprio único, vivificante, todo branco de luz, ei-lo caído na pluralidade dos idiomas, quer dizer: nas contingências do sentido (ZUMHTOR, 1997, p. 91).

Não foi à toa ainda que no Castelo de Chambord, emblemática edificação medieval que tanto inspirou e motivou a obra de Osman Lins na evocação de espirais alusivas ao infinito e ao divino, que Abel empreende tais sondagens, acometido pelo babélico e violento mal-estar da incomunicabilidade, no qual demarca o estranhamento diante do que lhe chega como estrangeiro, sublinhando, em compasso acelerado e febril, explosão, dispersão, turbilhão que se desfaz em aturdimento e mutismo – “enrouqueço” – e se confirma no “encontro interrompido”, tal como a interrompida Torre de Babel e a temporária estação do Purgatório, também composta em forma espiral ascendente.

Cruzam-se pedaços de frases em várias línguas estranhas, cresce em mim uma espécie de pressão [...] até que noite fechada, novamente em **Chambord**, após esse dia febril e abundante em imagens, ouço aproximar um rondo, um estrondo e me vejo envolvido pelos faróis de dezenas de motocicletas, conduzem-nas rapazes com blusões de couro, moças nos porta-bagagens, enlaçando-os, cruzam-se as máquinas em **zigzague**, os motoristas, todos de negro, gritam uns para os outros calcando os aceleradores, os faróis trespassam-se na noite, novos veículos chegam, ninguém desliga o motor, o trovão vindo do ar e da terra me rodeia, levanto os braços em meio ao turbilhão de pneus, luvas, rostos, canos de escape, guidons e jatos ofuscantes – e brado, mãos nos ouvidos, o nome de Roos, um grito longo, o mais longo que posso, no bojo do bramido provocado pelos setenta motores de explosão e **com tal violência que enrouqueço**. Como se estivessem à espera deste apelo, quase a um tempo só, os motores emudecem e os faróis começam a apagar-se, quase a um tempo, e **eu me vejo livre das vespas, dos seus agulhões, mas fendido, sem fôlego, só, rodeado de estranhos** (LINS, 1973, p. 58, grifos nossos).

Inscrita na universalidade do espaço sagrado, a Cidade de Abel encerra a compactação a que estão submetidos os mitos e a história, operando de modo circular, concêntrico, convertendo e fusionando imagens em irradiações de tantas outras cidades atuais e imemoriais, em uma aspiração totalizante e exemplar. Ao modo caleidoscópico do pássaro feito de pássaros, sua cidade é sumo e sùmula de cidades reais e imaginárias. Políptico, palimpsesto inscrito em Roos, ponto de partida de sua busca. Busca sem porto e repouso.

A Cidade que surge instigando-me a encontrá-la, e que tenho gravada no espírito, deve estar inserida, incrustada em ruas novas e novos quarteirões, emaranhada em outra. Posso cruzá-la e não a reconhecer. Lembro-me também de que muitas obras de arte existem, desmembradas, como o políptico de Masaccio realizado em Pisa, onde só chego a figura de São Paulo, a única que resta na cidade, indo encontrar o Calvário – isolado do conjunto – em Nápoles: santos e fragmentos do friso inferior acham-se em Berlim; em Londres, a Virgem e o Filho, com anjos músicos em torno. A ansiada Cidade pode ser, como este, um **políptico disperso** e se for eu nunca a encontrarei. Pelo menos, não a encontrarei de todo (LINS, 1973, p. 218).

E a exemplo do inacabado feito babilônico, o qual, impellido pelo rei Nemrod levou os homens à construção da Torre – aos olhos dos javeístas obra nefasta, atentatória ao sagrado, símbolo da insurreição e orgulho humano – a barreira do idioma entre Abel e Roos configura um dos desentendimentos, “limitados diálogos”, “vias limitadoras”, mais um dos intransponíveis fossos na pretensa relação amorosa:

O ritmo da vida e dos sinos de Eltville (aí nasce Annelise Roos e aí vivem os seus) repercute em tudo que faz: no andar, nos gestos, no falar. A língua de Racine, que utiliza de um modo literário, digno e até elaborado, com uma pronúncia na qual a exatidão constituiria a única falha, adquire, interposta entre idiomas diferentes – os idiomas que cada um de nós traz do país de origem e que o outro não fala –, um sentido mágico e benévolo: nós, sem ela, dois mudos. **As vias que nos abre, contudo, são limitadoras** e mais para mim do que para Roos:

raras vezes, e talvez nunca, **expresso com exatidão o que me esforço por dizer-lhe.**

Assim, não obstante o meu fervor, nossas conversações, flutuando numa órbita até certo ponto neutra, alheia igualmente à atmosfera da pequena cidade alemã onde nasce Anneliese Roos e à parte do Nordeste que – sempre sem êxito – tento descrever-lhe, ilustram, para meu desespero, as **limitações da linguagem** e mais ainda as do escritor, egresso, com frequência, de territórios pouco familiares (LINS, 1973, p. 33, grifos nossos).

Pois Javé, ao assistir à construção simultânea de uma cidade e de uma torre – conforme explica Zumthor ao indagar que “Ele não se irrita verdadeiramente senão contra a primeira. Só ela justifica a condenação. Por que a cidade mais do que a Torre, a qual tenta, no entanto, elevar-se ao céu?”. De acordo com sua interpretação, “é porque ela figura mais claramente para o javeísta o desígnio do homem e responde mais expressamente à sua vontade de ‘adquirir um nome’”. Segundo essa leitura, o homem, então, ansiava por descobrir-se a si mesmo, dispor da sua própria força e exaltar a sua grandeza. Para o crítico, porém, “o deus assombra-se, ganha tempo, dispersa, aturde, mas não arruína os fundamentos do desejo”.

E é perseguindo esse desejo de alcançar o “nome”, ou seja, valer-se da batuta e do poder da nomeação das coisas e a subsequente supremacia de conferir sentido ao mundo, que Abel movimentava seus passos e destino. Avistar esse “nome” é assumir o desafio do artista-escritor que, mesmo à luz da contemporaneidade, busca restaurar a “arquipotência da Palavra, onde radica todo o ser e todo o acontecer”, como assinala Ernst Cassirer ao se referir ao vínculo originário entre a consciência linguística e a mítico-religiosa presente nos relatos da Criação.

A narrativa de Babel, e o que ela contém de ameaça à posição privilegiada de Javé, lega o testemunho de que, em um tempo incerto e longínquo, “o homem atingiu uma etapa crucial num processo em perpétuo recomeço” – o que acaba por coincidir com o que próprio Abel antevê, de modo

desolado e assertivo, em Roos, “cujo símbolo parece ser o círculo, a volta, o progresso ilusório”, em um destino assentado em movediças vigas, em “mal fundadas esperanças” – tal como a inscrição no pórtico do Inferno de Dante, mais uma antítese do Paraíso a ser alcançado com ☹, a Mulher-Palavra, com a qual está “a um passo de saber. Saber? O quê?” (LINS, 1973, p.221).

Com que mal fundadas esperanças encaro esta viagem que eu e Roos, Anneliese Roos, devemos fazer juntos! Os outros passageiros, na cabina, lêem jornais, Ngô Dinh Diem na Casa Branca, jardim zoológico holandês vai adquirir mil crocodilos, foto de Churchill, olho os montes de feno espalhados na planura verde, iluminada pelo sol ainda túbio de maio. Sob o signo de Roos, cujo símbolo parece ser o círculo, a volta, o progresso ilusório, posso, ao invés de seguir rumo a Lausanne, estar retornando à fria plataforma descoberta de gare de Lyon. Se Roos e tu, Abel, de mãos dadas, girásseis entre as gavelas de feno! Teu coração talvez se aquietasse e talvez entrevisses o que procuras em vão (LINS, 1973, p. 25).

2.4 Babel-balbúrdia, reflexo-reverso do Paraíso de Abel

Face à profusão de cidades que habitam a múltipla-mulher da qual está enamorado, Abel ao se flagrar em meio à angústia e à desordem – “[...] aguardo para cada próximo minuto o recomeço [...]. As vozes decrescem. Vão-se as baratas, com suas asas eriçadas” – agrega relevo ao ideal de completude, harmonia e entendimento que tanto persegue: “Vem-me, imperioso, o impulso de recomeçar a busca da Cidade” (LINS, 1973, p.58). Cidade essa, a despeito do seu errante itinerário pelo Velho Mundo, “não encontrada” e tão “desconhecida e oculta quanto antes”.

Rastros e vestígios colhidos à medida que persiste incessante em sua busca. Acresce-se um valor orientador impresso em sua procura: o poder ordenador do homem conjugado à arte como potência criativa e organizativa do mundo em que “tudo forma uma só coisa, uma só palavra incompreensível e luminosa. [...] Pouco a pouco avançamos para a vidência” (LINS, 1973, p. 93).

Como se estas impressões não fossem numerosas, em duas ou três se concentram, simplificando-se: pombos, gaivotas, flautas de metal, reflexos nos automóveis, nas bicicletas, nas águas, cortinas rendadas, sol nas vidraças, nuvens algodoadas, **tudo forma uma só coisa, uma só palavra incompreensível e luminosa**; a pintura de Vincent evolui das trevas, da fuligem, para ofuscantes trigais e girassóis; a luz perpassa como uma melodia através das mãos e das faces, nos quadros desses mestres holandeses, reinando com tamanha eloquência sobre a escuridão dos trajés e dos interiores que se tem a impressão de ouvir, mesmo em artistas menores, a mesma frase: **"Pouco a pouco avançamos para a vidência"** (LINS, 1973, p. 93, grifos nossos).

Diversos elementos da iconografia cristã pontuam e compõem os (des)encontros entre Abel e Roos, antecipando a sua união definitiva com ☺ e a consequente retomada do Paraíso. No trecho “o cordeiro estremece e afasta-se balindo: numa dessas árvores há uma serpente verdadeira” (A 20) é antecipada a reintegração ao Paraíso, flagrando-se a tentação/transgressão que se avizinha,

o que pertence e sustém a personagem sem nome, destino maior do protagonista de *Avalovara*. Na terceira cornija, reservada para os iracundos, disposta no Canto XVI do Purgatório, os poetas seguem envoltos em uma densa fumaça quando são surpreendidos pela oração “Cordeiro de Deus” (*Agnus Dei*), invocada pelos iracundos.

Em contraposição a Babel-balbúrdia, em seu feixe simbólico de incompreensão e dispersão, está o reino da salvação, simbolizada pelo Cordeiro, o qual, segundo Chevalier, “com a revelação hebraica, simboliza em primeiro lugar o israelita, membro do rebanho de Deus” - “Eis o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo” (João, 1, 29), além do dom das línguas divinamente alcançado por ocasião do Pentecostes.

A pretexto e a serviço da salvação, simbolicamente o cordeiro prenuncia o triunfo da renovação, operando como recorrente vítima sacrificial. Segundo a escritura bíblica - “pela fé, ofereceu Abel a Deus um sacrifício melhor que o de Caim: por isso foi proclamado justo” (Epístola aos Hebreus) -, Abel prefigura a morte, é o primeiro a ter sua vida encerrada no mundo pós-paraíso. Também é pela via da morte que o Abel osmaniano, em movimento espelhado, inverso, retorna ao Éden, findando seus “encontros, percursos, revelações”, cessando e aplacando, assim, o ciclo de vingança e violência.

Tendo o alvo cordeiro no meu rastro, cruzo um fosso inundável, mas inundado tão-só de margaridas, e, em seguida, as muralhas, com torreões e ameias sem qualquer ocupante, dispostos de maneira regular (LINS, 1973, p. 225).

Em paralelo aos espiralados e ascendentes Purgatório e Babel, o signo circular que conforma e movimenta Roos ressoa em diversas passagens da linha A, a exemplo de quando Abel, acompanhado do redentor cordeiro branco, brada seu nome em círculos, no momento em que giram na montanha-russa. Podemos arriscar que as sílabas e fonemas que se desprendem de seu nome configuram uma ilustração da fragmentação e dispersão das línguas, tal como

no episódio bíblico. Como já dito, no poema épico há uma passagem em que a oração latina *Agnus Dei* é clamada pela salvação das almas arrependidas.

Seguimos de mãos dadas, Roos cantando em voz baixa e uma romança do Reno, a fita e as abas do chapéu afluando, as passadas largas. Normalmente, seu andar é outro, comedido. Giramos na montanha-russa, e, tal um dia, em Chambord, em meio ao ruído de inúmeros motores de dois tempos, brado o seu nome, brado o seu nome em círculo e o som das vogais ondula com a ondulação das cadeiras sobre os trilhos. Subimos na roda-gigante, vemos os telhados, os horizontes, o mundo, com ambas as mãos ela ergue o fular, o grifo fantástico e as flores voam sobre nossas cabeças, encho os pulmões de ar pronuncio Roos, lentamente Roos, o nome forma agora um círculo na vertical, a roda se engalana com as flâmulas, os nistros e as guirlandas do R, do O, do S e de súbito, no alto, o chapéu de Roos desprende-se, regira entre os raios da roda gigante, é erguida pelo vento e levado para longe com a longa fita verde (LINS, 1973, pp. 227-228).

Nós, dois animais terrestres, macho e fêmea, lado a lado entre árvores e aves, sob o céu que pende como um grande seio, um seio azul e branco, onde bebemos nossa ração de júbilo. Nós, nesta tarde de domingo, pausa ou arrefecimento das cobiças e atribulações, libertos de tudo que nos sobrecarrega o peito, flutuando sobre a relva como se nos dias precedentes, não nos seis, mas nos cinquenta e seis, houvéssemos gerado, em canseiras e ânsias, o instante que vivemos (Ibidem).

O sol faz-se lâminas entre as folhas. Re - nos milhões de folhas - flete-se (Ibidem, p. 219).

Esgarçamento da malha textual, fusionamento de vocábulos, embaralhamento de fonemas, irrupção de sintaxes entre Abel e a mulher-cidade que compreende “palavras díspares” e “polípticos dispersos” ilustram o desentendimento nos campos do amor e de uma linguagem em que “expressão e objeto” não coincidem, antecipando um fim que se avizinha implacável, “vento colérico” a abalar os nomes, desagregá-los, atirando uns contra os outros,

Em Roos, essas vertentes parecem confundir-se. Ela abriga, dentre todas as cidades que em momentos propícios diviso no

seu corpo (nas quais incursiono e me perco, sabendo que em breve daí serei arrancado e que logo terei de voltar à cidade onde eu me espero, espero por mim, à sua frente), a que procuro e entre cujos muros, quando menos supuser, ver-me-ei, solitário; ao mesmo tempo, flui da sua pele, como se muitas velas a iluminassem de dentro, um esplendor – talvez a expressão visível do que sonho encontrar na Cidade, de maneira concreta, assim **unindo a expressão e o seu objeto**, tal como se durante anos eu houvesse lido, em palavras díspares – vida, ave, uva, sonho, hoje, ver –, as letras esparsas, ainda não unidas, da palavra vinho, mais tarde a palavra vinho, antes que existisse o vinho – e um dia, de súbito, encontrasse o vinho, e o bebesse, e me embriagasse, e soubesse que vinho era o seu nome, e que nele também estavam os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver.

Vamos costeando o Luxemburgo na direção da gare d'Austerlitz, atravessamos o Sena (um cão, nas Tulherias, com dentes fosforescentes, morde a cauda negra) rumo a Saint Lazare. Bilbao Pamplona Liverpool Lyon Dublin Antuérpia Groningen Monte Carlo brindisi ulm lubeck. Os bares fechados – boulevard Saint Michel – os cafés fechados – boulevard Malherbes – Jardim das Plantas – fechadas as lojas, as agências postais – Constança brunswick – mas a cidade desperta – **pavianancymilão** – move-se aos poucos na névoa da manhã. Que aspecto terá, em hora tão matinal, o Bois de Vincennes? Cre monacor int oali cante granadapalospor tobor deus, um trem do metropolitano no elevado à esquerda da gare d'Austerlitz, os números amarelos e os ponteiros vermelhos do relógio da entrada em Saint Lazare (por que tantos relógios na estação?), carrocinhas com sacos do correio, **messna bruxlas cônia oxd plym gena ogunc ul onia omnia** voem pulverizem-se (LINS, 1973, p. 93, grifos nossos).

Para Georges Gusdorf, a linguagem é contemporânea à criação do mundo, “a obreira dessa criação” (GUSDORF, 2010, p. 43), pois é “pela palavra que o homem vem ao mundo, e que o mundo vem ao pensamento”. Steiner também assinala que não há mitos nem imagens de uma divindade não criadora e que as definições do divino, “de forma não lógica mas tautológica, estão sempre associadas ao atributo da criatividade”.

Numerosos teólogos e metafísicos chegaram a identificar na equivalência absoluta entre Deus e o ato da criação a única restrição à liberdade divina. Deus só pode se dedicar a criar. Ele é, por autodefinição, *Le Grand Commenceur* (René Char). Um deus

estéril, um deus que não fosse capaz, no idioma hegeliano, de negar a negação, seria algo ainda pior que um mero absurdo sinistro: seria a grande aporia final, isto é, o absurdo supremo, um insolúvel escândalo lógico (STEINER, 2003, p. 27).

Nesse sentido e na esteira da tradição judaica, Benjamin, em seus *Escritos sobre Mito e Linguagem*, ao expor a faceta metafísica de seu pensamento, coloca, lado a lado, história e religião ao enfatizar a importância da Bíblia não como “verdade revelada”, mas como fonte de indagação sobre a linguagem e a sua origem e natureza, além da “singular revolução do ato criador” e a “onipotência criadora da linguagem” (BENJAMIN, 2011, p.63). João Barrento assinala a “ideia de prosa”, desenvolvida por Giorgio Agamben a partir de suas leituras benjaminianas, como uma instância equivalente a uma utopia da linguagem, “associada por Benjamin à transparência absoluta e ideal de uma língua pura, adâmica e universal, que seria a do mundo messiânico e da revelação”. Segundo o filósofo alemão, em sua tese *Sobre o conceito da História*, “nada lhe pode corresponder antes de ser eliminada a confusão instituída com a construção da Torre de Babel” (2012, p. 34). E esse mundo messiânico confunde-se com a própria língua, “a própria ideia da prosa que todos os homens entendem, do mesmo modo que a linguagem dos pássaros é entendida por aqueles a quem a sorte bafejou”. (2002, pp.12-13).

Não apenas a mulher que se faz “arisca” e esquiva. Também a palavra a nada une e tampouco elucida, emergindo sempre fosca, turva. Tal como Babel, que após a vingança divina, assumiu a acepção de “confusão” (“Por isso, foi dado a ela o nome de Babel, pois foi ali que o Senhor confundiu a língua de toda a terra” - Gn, 11) – Abel em Roos é tão somente desalento: “levarei anos e anos buscando aquele ponto onde se conciliam o arisco e o verbo: tentando fazer visíveis Roos e as cidades que abrange” (LINS, 1973, p. 53), em movimento contrário aos raros instantes em que, diante do amor que lhe oferta, tange pontual encontro: “Move-se na minha boca o instrumento estranho? Sim,

léxico e sintaxe, dóceis, obedecem-me e tornam-se, associados, um mapa menos rasurado e mais preciso” (LINS, 1973, p. 153).

“Essa mulher, eu me precipito em direção a ela. Compreendem? Sou lançado, caio no emaranhado de coisas que a formam. Esbarramos em tantas sombras!” (1973, p. 190), aflige-se Abel referindo-se à sua Roos-Babel. A imagem evocada em seu brado suscita vertigem e sugere o movimento de queda em meio ao “emaranhado de coisas que a formam” – alegoria que pode ser aproximada à desordem babélica resultante do castigo divino, bem como o movimento de queda destinado aos condenados ao inferno dantesco.

Conjugando-se ao entre-mundos medieval de renúncia e purgação, em sua incessante e obstinada busca pela Cidade por entre as tantas que habitam Roos, Abel é acometido pela angústia da dispersão, ponta contrária à unidade redentora:

[...] enquanto vago entre os canais, as ruas e os museus, cruzando o dia, este rio largo e ensolarado, onde na margem oposta, na margem da noite, talvez reencontre Roos. Disp(em mil impressões) erso-me [...] e tudo forma uma só coisa, uma só palavra incompreensível e luminosa (LINS, 1973, pp. 92-93).

Justamente por estar inscrito no campo das hesitações e incertezas, o par Abel e Roos, situado nesse feixe de fragilidades, contradições e transitoriedade, o casal pode ser compreendido sob a luz do Purgatório de Dante, espaço que alterna esperança e desolação, penitência e espera. Todo conhecimento histórico dos homens desaguou no poema. Hilário Franco Jr. defende que o Purgatório é local essencialmente humano. Lá não há punições tampouco recompensas, apenas a preparação das almas” (FRANCO JR, 2000, p. 63).

Tanto Abel quanto Dante saem amadurecidos e transformados de suas purgações. Ao lado da simbologia associada ao 3, outro importante número na obra florentina é o 4. Por isso, aponta o estudioso, o número 7 simbolicamente o representa, pois diz respeito à natureza humana [3 (pitagoricamente perfeito, equivalendo o mundo espiritual/trindade/unidade) + 4 (mundo material:

água, terra, ar, fogo; inverno, primavera, verão, outono; norte, sul, leste, oeste). Não à toa os sete dias da semana, as sete notas musicais, os sete sacramentos, as sete virtudes, além dos sete pecados capitais que estruturam o Purgatório.

Ainda na interseção entre *Avalovara* e *A Divina Comédia*, do bestiário medieval, o grifo figura como elemento de grande relevo para ambas as obras, trazendo em seu dorso simbólico um forte valor cristão. De acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, o animal mítico é descrito como “ave fabulosa, com bico e asas de águia e corpo de leão” e participa “do simbolismo do leão e da águia, (...), participa da terra e do céu, o que faz dele um símbolo das duas naturezas – humana e divina – do Cristo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 478). Exatamente com essa forma e significado, o grifo está representado, no Purgatório, nos Cantos XXIX e XXX²⁹. Sob larga atmosfera mística, em uma procissão simbólica, ladeada por sete candelabros representando os dons do Espírito Santo e sete dançarinas retratando as virtudes teologais e cardeais, ao puxar um carro triunfal (a Igreja guiada por Cristo), a águia-leão sinaliza a chegada ao Paraíso, especificamente o Paraíso Terrestre, configurando a cena mais fantástica do Purgatório, autorizando, assim, o acesso de Dante a sua amada Beatriz, o qual, entre as suas provas iniciáticas, atravessa a parede de fogo e tem ainda de se purificar nos rios Letes e Eunoé.

²⁹ “Havia, no espaço entre eles ajustado, / um carro de duas rodas, triunfal, / que do colo de um Grifo era puxado, // que alto estendia suas asas, por igual, / para os dois lados da mediana lista, / de modo a lhes poupar dano fatal. // Tanto subiam, a se as perder de vista: / de ouro qual toda, de ave, a sua figura, / branca a restante, de vermelho mista. // assim, em meio a uma nuvem de flores / que, de angélicas mãos, subia festiva / e retombava espargindo candores, // sobre um véu níveo cingida de oliva, // dama me apareceu num verde manto / sobre as vestes da cor de chama viva” (Tradução de Italo Eugenio Mauro). Respectivamente, versos 106-114 e 28-33 dos cantos XXIX e XXX do Purgatório. (ALIGHIERI, 2005, pp. 192-193 e p.196).



On the Mountain of Purgatorio, Dante's Confession. Sandro Botticelli. Bico de pena e tinta marrom sobre pergaminho. 32,2 x 47 cm. 1480- 1495. Kupferstichkabinett, Berlin.

Em *Avalovara*, após passarem pelo metrô e chegarem à Porta Dourada – “rumo à estação do nosso destino, com seu nome augural: Porte Dorée” (1973, p. 219) –, uma das chaves alusivas ao purgatório no romance, Abel, por meio de Roos, em um brevíssimo parêntese idílico, é invadido por uma pretensa completude – “sob o céu que pende como um grande seio, um seio azul e branco, onde bebemos nossa ração de júbilo” (p. 219) – assinalando, desse modo, a nostalgia do paraíso perdido, o que conflui com o idealizado encontro de Dante com Beatriz. Tal comoção, vivenciada por Abel em Paris, opera como elemento antecipador tanto do amor devotado a Cecília quanto a ☺, esta última a confessa confluência das suas amantes anteriores.

Calados, vamos pelo parque. O rosto pontilhado de sol, ela sorri por nada, sob o chapéu. Porta Dourada. Nós, dois animais

terrestres, macho e fêmea, lado a lado entre árvores e aves, sob o céu que pende como um grande seio, um seio azul e branco, onde bebemos nossa ração de júbilo. Nós, nesta tarde de domingo, pausa ou arrefecimento das cobiças e atribulações (...), libertos de tudo que nos sobrecarrega o peito, (...), o instante que vivemos (LINS, 1973, p. 219)

É exatamente nesse magnificado momento que Abel oferece a Roos um fular: “um grifo cercado de borboletas e feito de seres estranhos” – lenço que também funciona como peça prenunciadora do tapete/paraíso, a ser vivenciado com a , a última das suas amantes. Ermelinda Ferreira explica que “a narração interrompe-se a certa altura para dar lugar à descrição da estamparia do tecido de seda, que reproduz o motivo do Jardim”. (FERREIRA, 2005, p. 59), reforçando o recurso composicional a que Lins lança mão em todo o romance, justamente os constructos alegóricos. Ao serem ‘animados’, tanto o tapete, a ser descrito no próximo capítulo desta tese, quanto o fular fundem, portanto, palavra e imagem na superfície do texto, trazendo o motivo do casal edênico “envolto pela rica fauna e flora do Jardim” (Ibidem, p. 59).

Dou a Roos o fular trazido de Veneza: um grifo cercado de borboletas e feito de seres estranhos. Cada uma das patas é um leque de pássaros; as unhas, seus bicos. Os pássaros das patas dianteiras saem do ânus de um símio; e os das patas traseiras das bocas de animais sem corpo. Lobos, cavalos, leões, aves, pequenos monstros e a cara de um velho semelhante a Esopo, entrelaçados, muitos com a cabeça dentro da boca de outro. A cauda de um lobo é também a do grifo. No extremo da cauda, incrustados num penacho, dois personagens idênticos, mulher e homem. Conversam? Toda essa zoologia como que não cabe no corpo da besta fabulosa e assim é que se vêem no ar as patas traseiras de mais dois animais, as cabeças plantadas como flechas a meia altura da sua espinha: o provido de cauda (entre cão e gazela) cobre o outro (cão com cabeça de iguana). A cauda da gazela-cão (ou cão-gazela-flecha?), felpuda, termina em cabeça, com língua de víbora. O grifo tem chifres à feição de asas ou de barbatanas. Seu bico e olhos são aquilinos, bico e olhos agudos. O original, armênio, remonta ao ciclo das Grandes Descobertas e talvez lhes seja anterior. Roos, sorrindo, agradece e põe com gestos lentos o lenço no pescoço. Entre a pele e a blusa negra,

movem-se as cores da besta e das borboletas. (LINS, 1973, pp. 219-220, grifos nossos).

Ao compreendemos Roos como uma via purgatorial para Abel, imprescindível, porém amargo e suportável vestíbulo do paraíso que está por vir, assumimos a sua condição de transitória, efêmera, inapreensível desde a sua gênese. Após a travessia pelo Antepurgatório, ao pé da montanha sagrada, coube a Dante principiar a escalada de purificação sete terraços acima, acolhe o chamamento: “Entrai, mas volta - eu vos previno -/aquele que pra trás der uma olhada” (Canto IX, versos 131-132). De modo simétrico, a Abel também é vedado olhar pra trás em sua dura despedida de sua amada - “Roos, o fular veneziano ao colo, abre o portão” (LINS, 1973, p. 299): “Acena-me, dou ainda alguns passos, dou alguns passos ainda, e me vejo sem nada, mais uma vez sem nada, sem nada, mais uma vez, e cego, e cego, ante a minha ofuscante solidão, ante a minha ofuscante solidão”.

O malogrado desfecho amoroso, adversidade presumida, fez-se necessário à sua busca e destino como homem e escritor. Pois as acidentadas provas de Dante e de Abel perfazem o percurso errático de todos os homens. E “disposto a subir às estrelas” (verso que finda os 33 cantos do Purgatório), com Abel a sua única certeza, a da indeclinável instabilidade da vida: “acertos e enganos (assim como surpresas e acontecimentos esperados) tecem a nossa vida - e elaboram as narrativas.” (LINS, 1973, pp. 39-40).

De início perdido na selva escura, entre sustos, dúvidas, frustrações, o poeta cumpre a travessia em direção ao cume iluminado, o céu eterno, a sua magnífica Beatriz, obsessão de toda uma vida - “a adoração idolátrica de Dante” (BORGES, 2011, p. 56), como assinala Borges, nele “reforça o fato de um amor infeliz e supersticioso”, complementa de modo crítico (Ibidem, p. 55), aproveitando para reiterar que, segundo está registrado em *Vita Nuova*, livro autobiográfico da sua juventude, “ela uma vez zombou dele e outra o humilhou.” (Ibidem, p. 55). Na perspectiva da *poética da Queda* e do “progresso

ilusório” inscrito na igualmente esquiva e fugidia Roos - e, com ela, a angustiada condição humana: “a vinda inconclusa, o perene ir e vir” (LINS, 1973, p. 297) -, frente a sua presumida e inelutável solidão e diante da *falta* que se faz substantiva, do mesmo modo Abel, em busca da plenitude amorosa e maturidade literária, principia essa jornada já ensaiando o sabido porvir do adeus - “há outra coisa, em outra parte, à espreita: meu portão ou alçapão está em Roos” (LINS, 1973, p.71), adeus esse compreendido também como irrequieto ponto de partida, tensionado voo, luminoso cume que se avista no que encerra de ruína e redenção.

Capítulo III

Alto da montanha, passos no Jardim: tapete que se (re)tece

*Somente nós passamos, permuta aérea, em face de tudo.
E tudo conspira para que silenciemos: o pudor,
ou quem sabe que indizível esperança.*

*Será mais leve para os que se amam?
Ai, apenas ocultam eles, um ao outro, seu destino. Não o sabias?
Arroja o vácuo aprisionado em teus braços para os espaços que respiramos
- talvez os pássaros sentirão o ar mais dilatado, num voo mais comovido.*

Rainer Maria Rilke

Sob a insígnia do orgulho, por não se deixar subjugar e contestar a onipotência de Deus-Pai, o rei dos arcanjos liderou uma rebelião contra o Criador. Lúcifer (em latim, portador de luz, *lux* = luz; *ferre* = carregar), também apelidado de ‘anjo caído’, entidade demoníaca no imaginário bíblico não deixa de assumir uma dimensão humana ao ser passível do ato da escolha e acometido pela vontade de potência e. Mito similar – e que tanto significa e ressoa para a civilização ocidental – está na narrativa de Prometeu (em grego, equivale onomasticamente a ‘antevisão’ ou a ‘pensamento que prevê’). Justamente por guardar em si a tendência à revolta, ao querer acessar o poder divino, roubando de Zeus sementes do fogo, foi condenado à eternidade do sofrimento³⁰, a exemplo de Lúcifer, o mais célebre dos condenados cristãos. Por não sucumbirem à ordem, encetando desobediência e

³⁰ “Quanto a Prometeu, de sutis desígnios, Zeus o condenou com laços inextricáveis, peias dolorosas atadas a meia altura de uma coluna. Depois, soltou sobre ele uma águia de asas abertas: e a águia comia o seu fígado imortal, e o fígado voltava a se formar durante a noite, em tudo igual ao que, durante o dia, havia sido devorado pelo pássaro de asas abertas” (HEST, Teogonia, v. 521-524 *apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, pp. 545-746).

resistência, foram, então, exemplarmente castigados, expulsos e degredados. A esses insurgentes exemplares resta o reconhecimento de seu lugar no imaginário como “fermento necessário para estimular o homem em sua busca” (COUFFIGNAL *apud* Brunel, 1997, p. 297).

Nessa chave e a esse registro simbólico associa-se a ambivalente e dual figura de , de si mesma nascida, após uma emblemática queda no fosso do elevador de um decadente edifício no centro de São Paulo – a partir da qual a palavra passa a instituí-la e a inscrevê-la, de modo incontínente, combativo no mundo. Em sua pretensão de conhecimento e aquisição de saber, condição possibilitada pelo momento fatal de insurgência contra o poder supremo de Deus e a subsequente expulsão do paraíso e o início da jornada humana a partir dos seus próprios esforços e conquistas (bem como dores e frustrações), nosso Abel osmaniano também se filia emblematicamente ao conceito que empreendemos de *poética da Queda*, instância impulsionadora da mesma *nostalgia do mais*, que move o emblemático Ulisses de Homero em sua obstinação em se aventurar por desconhecidos mundos, como apontamos no capítulo primeiro.

Importante reiterarmos a noção de *Queda* e a sua repercussão capital nas mais distintas tradições religiosas, como temos disposto ao longo da tese, interessando-nos problematizar esse conceito ao ajustá-lo à modernidade, a uma sociedade mais laica e científica, e o que a nós resulta como uma espécie de nostalgia dessa longínqua harmonia edênica, e como a visão do Paraíso prossegue acendendo a imaginação humana nas mais variadas formulações teóricas e representações artísticas. Para Heinberg,

[...] toda religião começa com o reconhecimento de que a consciência humana foi separada da Fonte divina, de que se perdeu um sentido anterior de unidade com a base do Ser, e de que somente por um processo de purificação e transcendência podemos ser religados à dimensão sagrada (HEINBERG, 1991, p. 100).

Na primeira seção deste capítulo demonstramos como a Mulher-Palavra, a última das amantes de Abel e pela qual alcança o paraíso, constitui-se e se apresenta, simultaneamente, *ctônica/infernal* - “Aos nove anos de idade, ainda não falo. Não sinto a voz em mim. Pareço um **cão humano** ou uma **possessa** infantil, uma criança carregando em si o **demônio** da compreensão e da mudez” (LINS, 1973, p. 29) e *edificante/redentora* - “☺, com a marca da bala no seu corpo, será a um só tempo a mulher do Jardim e a árvore mortal da sabedoria” (Ibidem, p. 371).

Neste capítulo expomos como é por meio desse ser dual que o protagonista chega, então, ao reino paradisíaco, o qual está figurado no luxurioso tapete em que se amam, confirmando, assim, nossa hipótese de cada uma de suas mulheres se associar simbolicamente aos três *loci* da *Divina Comédia*. Atemo-nos aos últimos cantos do Purgatório dantesco como a moldura cênica e narrativa do Paraíso Terrestre, momento em que Dante adentra o Jardim sagrado e Abel e ☺ alcançam o idílio edênico.

E como o arcabouço estrutural e simbólico desta tese é o da obra florentina, faz-se procedente prosseguirmos palmilhando a geografia do inferno. Repetimos aqui um dos esquemas da topografia dantesca:

Embaixo de Jerusalém, numa profunda depressão em forma de cone, provocada pela queda de Lúcifer, o anjo que se rebelou contra Deus, estava o Inferno. O impacto da queda do Demônio levantara no outro hemisfério uma montanha que formava o Purgatório, no topo do qual estava o Paraíso Terrestre, no lado oposto de Jerusalém. Acima estava o Paraíso propriamente dito (FRANCO JR, 2000, p. 65).

Como desdobraremos mais adiante, a Beatriz, horizonte existencial e amoroso de Dante, sempre foi acompanhada do número nove: o poeta a viu pela primeira vez aos 9 anos de idade, pela segunda aos 18. Além das nove partes que compõem o Inferno e o Paraíso, a jornada dantesca, da selva escura à redenção divina, perfaz nove dias. Em *Avalovara*, também são três os ‘reinos’ de ascensão amorosa e existencial de Abel - Roos, Cecília e ☺. A Mulher-Palavra

nasce de si mesma aos nove anos de idade após sua queda elevador abaixo a partir de um velocípede de três rodas – queda essa que se dá em um fosso que, a um só tempo, fascina-a e a aterroriza, ambiente análogo à desoladora representação do Inferno:

Do mesmo modo que se empreende conhecer um bairro, eu empreendo a conquista desse pequeno mundo vertical, quase sempre mal iluminado, de corredores, portas, salas, degraus, números, esse mundo sem árvores, sem vento, sem horizonte, sem firmamento (LINS, 1973, p. 105).

Nesse cruzamento que desestabiliza as representações matizadas de bem e mal, cabe, então, a associação entre o Lúcifer dantesco, o *Angelus Novus*, de Paul Klee, e o estranho (e bestial) ser de asas e garras gestado pela Menina-Palavra e que origina a segunda , na linha narrativa *O – História de , Nascida e Nascida*, como propomos a seguir.

3.1 Entre o Inferno e o Paraíso, o Anjo da História em *Avalovara*

Há três mil anos a presença do anjo, esse etéreo habitante das legiões entre-mundos, vem visitando o imaginário bíblico e de outras iconografias religiosas expandidas da antiga Pérsia para o judaísmo, o cristianismo, o islamismo – seja figurando amparo e acolhida, seja evocando tentação e transgressão. Instaurada a modernidade, parte da tradição literária e filosófica, porém, tem fixado os anjos não mais como invisíveis e protetores tampouco temíveis e severos, mas impotentes testemunhas da nossa frágil e controvertida condição: a angústia de um porvir incerto, a solidão que exaspera o homem, a desolação de um tempo dessacralizado, o sentido e a salvação como horizontes cada vez mais longínquos.

Regido pela resistência a um cenário de opressão militar que tomava o Brasil e ainda com o propósito de restaurar a dimensão sagrada de uma época tomada pelo desencantamento, recusando-se a uma representação reduzida e factual do mundo, em *Avalovara* Osman Lins não apenas ressignifica signos judaico-cristãos e símbolos de outras tradições antigas, como ainda engasta na própria estrutura romanesca elementos compositivos – o quadrado mágico e a espiral – que aludem a uma cosmovisão irradiadora da artesanaria divina e do princípio organizador do universo, cuja pretensão é por ele claramente confessada em seu próprio romance: “representar a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino” (LINS, 1973, p.24).

Como já apontamos, orientado por esse projeto literário, assume absoluto relevo a figura mítica que titula a obra: o Avalovara, o pássaro formado de pássaros, o bodisatva *Avalokteshvara*, o qual apresenta também o estatuto de símbolo da criação, configurando, como o autor explicita, uma alegoria do próprio romance, podendo ser apreendido ainda como uma espécie de anjo ao igualmente cumprir missão protetora e iluminadora juntos aos homens.

Basta um rápido sobrevoo na obra para se atestar que o vasto horizonte de ordenamento cósmico, o qual movimenta e compreende as linhas narrativas de *Avalovara*, está deliberadamente imbricado no tempo histórico. As tensões consequentes de um contexto de graves injustiças sociais, perseguições políticas e cessação de direitos civis e liberdades individuais fazem emergir um dos temas-chaves que orientam e conformam o romance, bem como a atmosfera que impregna o texto: justamente a opressão, da qual, como assinalou, “nenhum indivíduo, instituída a opressão, subtrai-se ao seu contágio” (LINS, 1973, p. 330).

Pois a associação de tradição e modernidade, arte e política – estendida na restauração de mitos e na presentificação do passado – possibilita a conjugação da poética osmaniana às proposições filosóficas de Walter Benjamin, filósofo alemão de tradição judaica, cujo imaginário orientou a sua

apropriação de signos religiosos no sentido de iluminar a compreensão das paisagens urbanas, da coletividade, da inscrição do homem em seu tempo, configurando³¹, assim, o que chamou de “mitologia da Modernidade” – pensamento que circunscribe o seu trânsito entre o marxismo e a teologia, em uma mirada teórica que expõe como progresso e catástrofe não são excludentes, mas, sim, constitutivos de um novo conceito de história.

Tal entendimento nos credencia a aproximar a reflexão de Walter Benjamin, disposta em sua nona tese em *Sobre o conceito da história*, a partir do célebre quadro *Angelus Novus*, do pintor moderno Paul Klee, da representação alegórica empreendida por Lins, em *Avalovara*, nas quais a função e o papel dos anjos – em geral, ocupantes do posto de mensageiros divinos e interventores do Bem – acabam por se afastar de seus propósitos originariamente messiânicos e redentores, sendo expostos em sua queda e imobilidade, pois confrontados com os temíveis e ameaçadores ventos da História e da Opressão.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao

³¹ Quanto a essa definição benjaminiana, Vanessa Salles explica que uma das tarefas críticas assumidas por Benjamin é decifrar o que chama de “mitologia da modernidade” a partir da discussão das metrópoles modernas e o processo de industrialização e mercantilização das sociedades desde o século 19. Para a especialista: “(...) mitologia aqui entendida como ideologia falseadora, que aposta cegamente num projeto logocêntrico sob o signo do progresso. O mito pressupõe a temporalidade do eterno retorno e a onipresença de um destino inexorável, a contrapelo da capacidade humana de intervenção no curso dos acontecimentos que se apresenta como pressuposto da história. No mundo moderno o mito persiste tanto em explicações teológicas quanto científicas, ou seja, como discurso fatalista que afirma a predeterminação dos fatos negando-lhes a historicidade. Benjamin combate alguns mitos: o mito do progresso histórico decorrente do avanço tecnológico; o mito da evolução social, que identifica o barbarismo da história como natural, sob os auspícios da eternidade dos sofrimentos”. Disponível em: <<http://www.revipsi.uerj.br/v11n1/artigos/html/v11n1a07.html>> Acesso em 14 de dezembro de 2016.

qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1996, p.226).

A escolha da alegoria³² como via expressiva para iluminar as questões do seu tempo, desvendar a própria época e problematizar a *práxis* artística é outra convergência importante entre os pensamentos osmaniano e benjaminiano. Ao indagar como “Benjamin consegue transformar ou ‘transfuncionalizar’ a alegoria enquanto representação de um mítico tempo ‘parado’ num signo radicalmente histórico” (BOLLE, 1994, p. 426), Willi Bolle explica que, enquanto na época do Barroco, os dramaturgos recorriam à alegoria para legitimar o *status quo* político-social, ou seja, o absolutismo, configurando a expressão mesma da autoridade, a figura alegórica pode assumir a expressão de um *outro* discurso, já que a imagem emerge como fragmento, ruína, devendo, portanto, ser desidealizada, pois desmistificada quando ajustada no espaço da história. De acordo com o ensaísta, a partir da leitura crítica da poesia de Baudelaire, Benjamin operou essa transformação da alegoria em signo histórico – “como produtor de mercadoria poética, o poeta participou da experiência geral de

³² Para Walter Benjamin, alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra, multiplicando, assim, as possibilidades de interpretação. Sobre o conceito de alegoria em geral, Carlos lembra que “etimologicamente, o grego *allegoría* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”. No verbete composto para o *Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária*, assim está disposto: “Walter Benjamin, em *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Origens do Drama Trágico Alemão, 1928), traz a alegoria para o campo exclusivo da estética. Partindo do sentido etimológico do termo, Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta. Uma alegoria não representa as coisas tal como elas são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser, por isso Benjamin se distancia da retórica clássica e assegura que a alegoria se encontra “entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas”. Por isso Benjamin fala da alegoria como expressão da melancolia: “Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio; quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda.” (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, R. Tiedemann, Frankfurt, 1963, p.204). O filósofo alemão distinguiu dois tipos de alegoria: a “cristã”, que se atesta no drama barroco e que nos dá a visão da finitude do homem na absurdidade do mundo, e a “moderna”, atestada na obra de Baudelaire, colocada ao serviço da representação da degenerescência e da alienação humanas. É importante a distinção que Benjamin faz entre alegoria e símbolo, recuperando a oposição romântica: a primeira, enquanto revelação de uma verdade oculta - ou “uma verdade escondida sob bela mentira”, na célebre definição de Dante, no *Convívio* -, é temporal e aparece como um fragmento arrancado à totalidade do contexto social; o símbolo é essencialmente orgânico. O exame da relação entre o simbólico e o alegórico no Romantismo alemão será continuado por Lukács, na sua *Estética*, em diálogo distanciado com Benjamin, investigando o conceito de alegoria à luz de um dos paradigmas marxistas: a ideologia.” Disponível em <<http://www.pglettras.uerj.br/matraca/nrsantigos/matraca10ceia.pdf>> Acesso em 14 de dezembro de 2016.

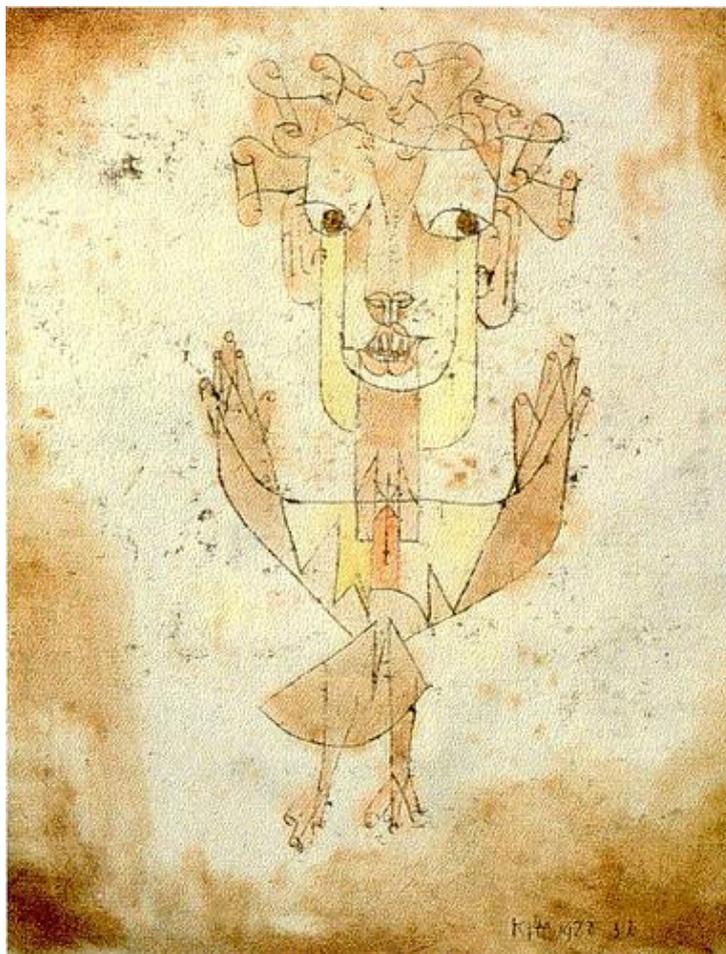
degradação das coisas e das pessoas” (1994, p.428). Para Benjamin, portanto, “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (1984, p. 28).

Totalmente conectado a seu tempo, Osman Lins também recorreu do artifício da alegoria para expandir, em desdobráveis camadas, a significação dos entes ficcionais que gestou – desde o pássaro, o tapete, a cisterna, o relógio às personagens Roos, Cecília,  e o Iólipo, entre outros: “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).

Em meio ao desolador cenário que tomava a Europa logo após a Primeira Guerra Mundial, Walter Benjamin se deixa, então, fascinar pela tela de Paul Klee, adquirindo-a em 1921. Segundo o seu grande interlocutor Gershom Scholem, também de origem judaica, o quadro, que iria acompanhá-lo até o final da vida, tornou-se para ele uma imagem obsedante por expressar determinada visão da história que alegorizava a sua ideia de catástrofe e ruína. Conforme relata, a obra configurou, para Benjamin, nada menos do que “um talismã espiritual, um foco de meditação” (ALTER, 1993, p.147). O impacto lhe foi tão definitivo que, no início de 1920, decidiu usar o título da pintura como mote e nome da revista que fundou. É possível colher inúmeras referências ao anjo de Klee na correspondência entre Benjamin e Scholem. De acordo com Alter,

Em 19 de setembro de 1933, Scholem anexa a uma carta dirigida a Benjamin um poema composto de sete quadras rimadas, intitulado ‘Gruss com Angelus’ (Saudações de Angelus). O poema, que traz a fala do anjo, parte do quadro de Klee, e depois passa para as meditações do anjo sobre a sua vocação. (...) A quinta estrofe, na qual fica claro o desejo do anjo de voltar (“Minhas asas para voar preparadas/ Ficaria feliz em voltar”), foi adotada por Benjamin como epígrafe da nona tese de ‘Sobre o conceito da história’. (...) Apesar de o anjo ser tradicional e epistemologicamente compreendido como mensageiro (tanto em hebraico quanto em grego), as reflexões

de Benjamin sobre o Angelus Novus o afastam da esfera da revelação e das mensagens divinas (ALTER, 1993, pp. 148-149).



Angelus Novus, Paul Klee, 1920. Desenho a nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel. Museu de Israel em Jerusalém.

A dialética tensão entre o passado e o futuro, núcleo irradiador de suas provocações, assume vulto maiúsculo na representação plástica acompanhada da leitura crítica, por parte de Benjamin, demarcando ainda mais a sua noção de catástrofe como “a percepção lúcida de uma falência do paradigma da concepção da história como progresso, insuflada por uma visão contínua da temporalidade e dos acontecimentos históricos” (CANTINHO, 2011, p. 2), a

qual deve ser rechaçada para sustar as ilusões que as sustém. Como parte de seus últimos escritos datados de 1940 – um pouco antes de se suicidar em Portbou, na fronteira entre a França e a Espanha, onde atravessa os Pirineus em uma rota de fuga, pois diante da perspectiva de ser capturado pelos nazistas –, a Nona Tese de *Sobre o Conceito da História* deriva, obviamente, do terrível momento em que a maior parte da Europa se encontrava sob a sombra da suástica.

Em outra curva da história, a implacável sombra da opressão também avançava sobre a América Latina. As ditaduras militares deixavam seu impiedoso rastro de cassações políticas, assassinatos, desaparecimentos, perseguição a direitos conquistados e supressão generalizada de liberdades individuais. É esse o pano de fundo sobre o qual o percurso de Abel se perfaz e que acaba por constituir e conduzir a Mulher-Palavra, por duas vezes nascida, ser ficcional cujo entalhe constitutivo deriva de um episódio que se faz emblemático, configurando chave iluminadora para a compreensão da obra: a cena motivada por sua notável queda, aos nove anos de idade, no fosso do elevador do trevoso e decadente Martinelli – espaço vertido naquilo que a edifica: “a queda se prepara, espera-me” (LINS, 1973, p.60). Hirta mudez e irritadiça incomunicabilidade que ilustram inapelável desconforto com sua própria existência, seu ser/estar em desalinho, estranhamento máximo diante de si e de sua origem, de sua inscrição no mundo e reconhecimento junto a seus pares, gerando suas desdobráveis dissonâncias com a realidade que a circunda.

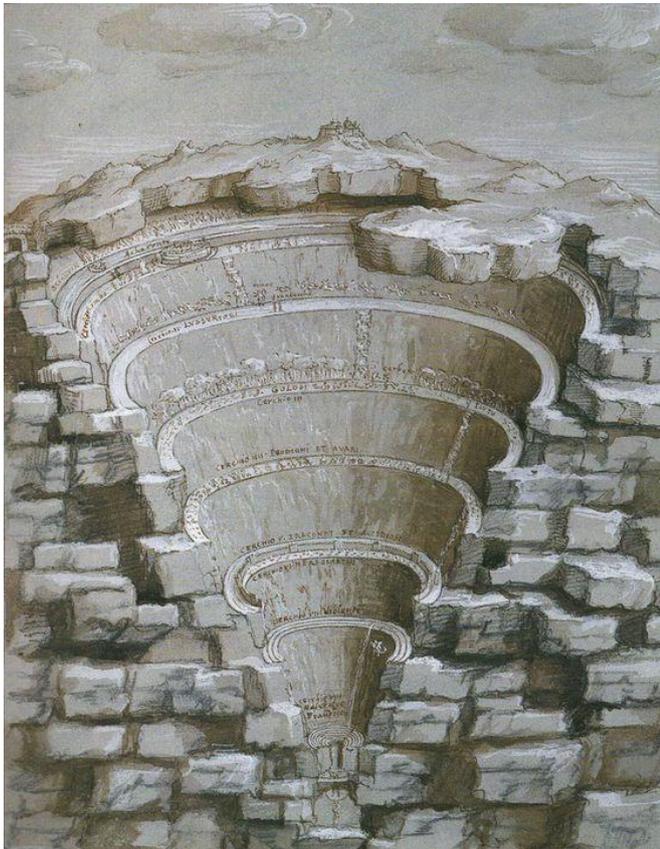
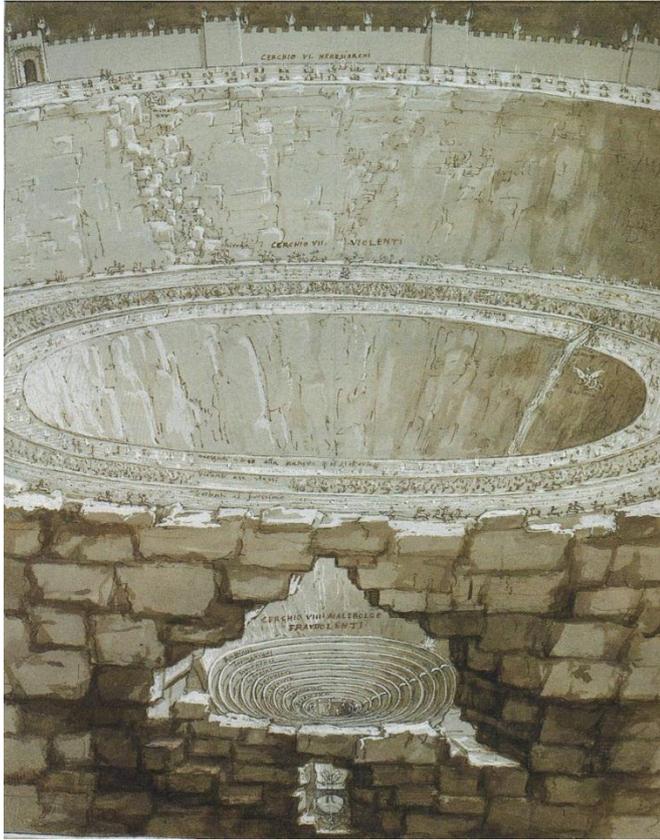
Nesse sentido, na esteira das alegorias presentes no texto osmaniano e pensamento benjaminiano, reiterando-se que a estrutura significativa dessa figura de linguagem está assentada em correspondências, o equivalente mundano da tempestade que sopra do paraíso é o progresso, responsável por uma “catástrofe única” e um “amontoado de escombros que cresce até o céu”, como consta na Nona Tese. Tal imagem associa-se ao edifício Martinelli, exposto sob o dúplice signo de progresso e decadência, seja por ter sido o

primeiro arranha-céu construído em São Paulo, e nas décadas de 30 e 40 o mais alto da América Latina, seja pela extrema degradação que o derruiu nos anos posteriores, ilustrando, assim, os flagrantes atraso e estagnação que invadiram o país nos anos da ditadura militar, justamente o período que compreende a composição de *Avalovara*.

Por outro lado, **o Martinelli fere-me**. Com o seu bolor, seus elevadores quebrados e suas janelas fuliginosas, abertas com a função de iluminarem as escadas e que parecem dar para buracos em um mundo onde nunca amanhece. Mas há um parentesco, eu sei, entre mim e as suas paredes encardidas, entre mim e o velho ascensorista com um gancho na ponta de um pau para abrir a porta gradeada do elevador, e as janelas escuras que dão para o escuro e principalmente entre mim e a doida multidão que transita ou vive nos seus **muitos andares**, calada, maldizendo, roubando ou sendo roubada – e que, sem o saber, **afia as minhas garras**. Por isto, volto e logo que volto os corredores tomam a ouvir meus passos. Num dos andares, agora, toda uma ala é vedada por uma grade de ferro pintada de alcatrão, um portão, com cadeado e corrente. Eu fico no portão, gritando para dentro, para a ala deserta e isolada, ninguém atende e, contudo, meus gritos não me parecem perdidos, não me parecem sem resposta os gritos sem resposta, **no Martinelli nada me parece inútil, cada grito que eu lanço, cada passo que eu dou nos degraus corroídos das escadas, conduz-me, é o que eu acho, a uma culminação** (LINS, 1973, pp.164-165, grifos nossos).

O Martinelli está inscrito como espaço no qual se reencena situação análoga à Queda e o subsequente degrado experienciado após a expulsão edênica, figurando, assim, a primeira existência de , condenada a silente desassossego antes do episódio que irrompe o seu brado, gera a sua fala e institui a sua inscrição no mundo: “Não faltam, em toda parte, abismos, fossos, não faltam, e quando faltam, se faltam, achamos dentro de nós um vão onde cairmos. Para nossa perdição?” (Ibidem, p. 60). A seguir ilustrações da cidade de Dite, localizada na região do baixo Inferno, compostas a partir da obra de Dante Alighieri, permitem-nos a aproximação com o íngreme fosso do elevador.

Assim vivo, nesta comunhão que me multiplica e atormenta, assim vivo, até precipitar-me para baixo no meu velocípede, eu e o mundo, eu e as três rodas que giram em derredor de mim, e tudo escurece e nessa escuridão eu sou novamente formulada, eu, novamente sou parida, sim, nasço outra vez (Ibidem, 1973, p. 29).



Flemish, Maps of Whole Hell, Joannes Stradanus, 1587.

A *poética da Queda* que propomos está disposta, portanto, nesse horizonte dessacralizado de hesitações, desilusão e descrenças em que o homem moderno está inscrito, o qual assume a sua desolada e irrequieta condição de decaído – em uma atmosfera que atravessa toda a composição romanesca de Lins, a começar por situações narrativas que trazem concretamente em suas cenas a própria “queda”, como o caso de Nascida e Nascida, além de outras igualmente desestabilizadoras, a exemplo da incomunicabilidade e desencontros que conformam Roos e Abel, bem como a união drasticamente rompida com Cecília, ilustrando a quebra da unidade ideal pretendida. Novamente o pensamento sartriano se alinha às formulações ficcionais osmanianas:

Estamos sós, sem desculpas. É o que posso expressar dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si mesmo e, como, no entanto, é livre, uma vez que foi **lançado no mundo**, é responsável por tudo que faz (SARTRE, 1987, p. 7, grifo nosso).

Pois já no princípio dessa dilatada e convulsiva gestação de si, desse ‘vir-a-ser’ a que chama de ‘criatura-em-mim’, já é possível divisar um paralelo imagético com o *Angelus Novus*, pintado por Paul Klee, esse híbrido ser – notadamente um anjo com corpo de ave, espécie de ente bestial, mas com feição a um só tempo infantil e animalizada (focinho e dentes caninos, por exemplo), grotesco pássaro de asas curtas e impedidas de seu voo, já que nitidamente acochado – o que igualmente suscita espanto e estranhamento, desconcertando a tradicional figura do anjo conforme as mais distintas tradições religiosas: “Aos nove anos de idade, ainda não falo. Não sinto a voz em mim. Pareço um **cão humano** ou uma **possessa infantil**, uma criança carregando em si o demônio da compreensão e da mudez” (LINS, 1973, p. 29, grifos nossos). E não há mitologia que não tenha associado a figura do cão ao mundo subterrâneo, ctônico, infernal, afinal, a primeira palavra que consegue liberar, em contido brado, é “Inrerno” – evidente corruptela de Inferno. No reino dos condenados dantescos, por exemplo, entre os seres que habitam o centro da Terra, além do

demônio Cagnazzo, que integra a legião *Malebranche* cujo nome significa literalmente “focinho de cão”, está o Cérbero, fera monstruosa, de três cabeças e cauda de dragão, que guarda a entrada no mundo dos mortos no terceiro círculo do vale, a cornija reservada à punição dos gulosos, situada no abismo que se estreita a cada descida, até se chegar ao próprio Lúcifer, que ocupa o fundo do Inferno:

Cérbero, fera monstruosa e perversa
caninamente co’ as três goelas late
para a gente que está na lama imersa;

tem barba negra, olhos escarlata,
grosso o ventre e as garras aguçadas
co’ as quais as almas fere, esfolia e abate.

(ALIGHIERI, 2005, Canto VI, vv. 13-17, p. 55)

Nesse processo de composição do duplo de si, no qual, progressivamente, irrompe da Menina-sem-nome esse outro ser, desavisadamente é visitada pelo pássaro-de-pássaros, cujo voo, que se desenha de modo ordenado e em espiral descendente, funde-se, ao enfeixar ave-vértice-ventre em seu centro vital – a um só tempo vazado e vibrante: “contenho um sobressalto: aquele voo talvez seja o meu nome” (LINS, 1973, p. 38). Ainda em meio à aflitiva gestação do segundo nascimento do Ser-Palavra, a escritura osmaniana prossegue pictural. Outros signos importantes confirmam a aproximação com a tela de Paul Klee:

É um ponto, sim, um ponto, o início de um ruído, como se ali um pequeno **cálice** vibrasse. Fecho os olhos, cruzo as mãos sobre o peito, ouço o rumor das **asas**, asas imensas, sinto deslocar-se o vento em torno do meu corpo, voarem minha saia curta e meus cabelos, sucede-se um silêncio, eu abro os olhos, nenhuma ave me contempla ou voa, **nenhum vestígio de vento**, nenhum vestígio. (LINS, 1973, p. 38, (grifos nossos).

Com traços estruturais demarcados e geométricos, também em Klee as asas “sem vento”, imobilizadas pela “tempestade do progresso”, além da forma de um cálice claramente inscrito no corpo da criança-ave-anjo da tela. Ressignificado o símbolo da liturgia cristã, signo da santa comunhão e do perdão dos pecados pelo sangue derramado na cruz – elementos amplamente ilustrados também no poema dantesco –, o cálice porta, tanto em *Angelus Novus* quanto em *Nascida e Nascida*, não a esperada redenção, mas a esterilidade da opressão e da violência cerceadora, em clara remissão a uma presença infernal perpassada por desconcerto e mal-estar: “O pequeno cálice, o som em meu umbigo, o som, o cálice vibrante continua a soar por muitos dias. Quando afinal as vibrações esmaecem, há uma presença em mim, uma presença” (LINS, 1973, p.45). Como mencionado na Introdução, significativamente é de Sartre que Lins colhe uma epígrafe em *Guerra sem Testemunhas* (1969), na qual também transgride a contumaz simbologia bíblica creditada ao cálice: “(...) começa para o homem a angústia, e o abandono e os suores de sangue, quando não pode mais ter outra testemunha senão ele próprio; é então que traga até às fezes o **cálice**, ou seja, prova integralmente sua condição de homem” (SARTRE, 1968, p. 238, grifo nosso).

No curso de sua gestação/transmutação, outras convergências plásticas, unindo as representações sugeridas pelas feições zoomorfas conferidas tanto ao anjo novo quanto ao vir-a-ser da Menina-Palavra, bestial criança, ilustrando, em sua essência, “o antagonismo feroz, que divide interiormente o homem entre as tentações do mal e sua aspiração ao bem” (CHEVALIER, 2009, p. 492).

Algo semelhante a um besouro, não, a uma aranha de movimentos lentos. Logo, não é mais uma aranha e sim um **pássaro de asas curtas, sem bico**, os pés cortados, um pássaro cinzento, mais tarde um peixe quadrúpede, aflito e inquieto, nadando com esforço em meu útero verde. Abro a janela e os olhos do peixe se iluminam, choro e o peixe entristece, tenho sono?, adormece, corro e suas pernas se agitam, assusto-me e ele se encolhe, alegro-me e as suas escamas resplandecem. Sem que eu saiba, há em mim uma cisão, de mim mesma estou

nascendo, invado-me. Já não é um peixe, mas **um cão, um cão ornado de plumas**, com grandes barbatanas, que me ocupa. **Tem pés e mãos**. Às vezes estende a perna, com o pé **fura-me o ventre**, o baço, eu me contorço de dor. Ergue o punho e me fere o coração, atravessa-o: surgem manchas roxas no meu corpo. **Lambe-me a garganta e eu vomito**. Ligo tudo isto, aturdida, à ave que desce sobre meu ventre e, muitas vezes, muitas, sondo as nuvens. Mas a ave não volta, nunca mais, nunca, não reaparece. (grifos nossos) (LINS, 1973, pp. 45-46, grifos nossos).

[...]

Transmudado o **cão** com barbatanas, o cão vestido de plumas. Tem **orelhas humanas**, dissolve-se o **focinho** e revela-se **um rosto de criança**, (porém de olhos fechados). As barbatanas recolhidas ao seu corpo como se fossem costelas adejantes, como se fossem línguas das costelas. Arredondam-se as **patas** dianteiras, estendem-se as **unhas**, em **garras**, em dedos, erguem-se em direção aos ombros, sua postura assemelha-se à de um **crucificado**. (Ibidem, p. 59, grifos nossos).

Pois essa híbrida (horripilante?) presença, que lhe é cisão e embrião (daí a menção às escamas, às ‘grandes barbatanas’ que encobrem esse ‘peixe quadrúpede’), acaba por nela emergir – de modo violento, incontido – como um “cão ornado de plumas”, estranho pássaro transfigurado, o qual *simboliza tanto o mundo celestial quanto o infernal*, em uma simbiose que confirma a nossa tese de uma demarcada dualidade bem-e-mal inscrita em ☹. Tal como a criatura-casulo que a habita, o *Angelus Novus* também tem corpo de ave e rosto de criança, orelhas humanas, dentes de fera, pés e mãos que se assemelham a garras, configurando essa espécie de *degredado* aturdido do mundo religioso, condição de insulamento e desesperança a que Benjamin apontou em sua tese. Em ambas as expressões, semblantes atônitos e posturas de acoitados, as quais destituem os entes angelicais do seu sentido redentor primeiro, configurando mais uma ilustração da *poética da Queda*. Passagem na qual, mostrando-se o anjo como lúcido e angustiado ser, faz-se possível evocar o célebre verso de Rainer Maria Rilke, em suas *Elegias de Duíno* – “Todo Anjo é terrível. No entanto, ai de

mim, eu os invoco, pássaros quase mortais da alma, sabendo quem sois” (RILKE, 1984, p.9).

Tomando-se como motes o “anjo terrível” de Rilke e compósito ficcional osmaniano, outra remissão plástico-simbólica cabível aqui é com o anjo Lúcifer, o habitante mais temível do centro das trevas, expressão emblemática do clímax do Inferno dantesco. Após receber a punição máxima por sua traição a Deus, em sua feição monstruosa - assim como o Cérbero, o cão guardião de Dite - o terrificante anjo também tem três cabeças, chifres e barba. Na criação de Dante, o Inferno situado sob a crosta terrestre, em simétrica oposição à cidade de Jerusalém, foi originado pela queda de Lúcifer, formando, desse modo, o profundo fosso em forma de funil, que chega até o centro da Terra. Somada à estranheza que Nascida e Nascida encerra em si - quatro olhos, duas cabeleiras, uma serpente a lhe habitar as costelas, antes focinho e patas, depois afiadas guarras -, de modo análogo, é a queda de ☹ que nela mesma gera o necessário e problematizador inferno (“achamos dentro de nós um vão onde cairmos”, LINS, 1973, p.60), como essencial traço constitutivo da personagem inominada, na qual Abel se vale como via para empreender a sua tortuosa e iluminadora passagem. No nono círculo, Dante é acometido por um misto de assombro e fascínio pela bestial figura, a mesma a se ajustar às suas lembranças de menino, quando frequentava o batistério em Florença e mirava, entre assustado e maravilhado, a incrível imagem do Rei do Inferno, conforme nos relata a biógrafa Barbara Reynolds em seu livro *Dante - o poeta, o pensador político e o homem*.

Ao longo das linhas narrativas R, O, E e N, também Abel se flagra alternando espanto e maravilhamento diante da Mulher-Palavra, da qual não pode se furtar, até por ser ela a sua via de ascese por meio da palavra e do amor. De modo absolutamente simétrico, são seis as asas do imenso anjo caído, do mesmo modo que são seis as asas do pássaro-anjo *Avalovara*, como explicitamos logo adiante, que ora se recolhe petrificado diante do contexto de

opressão, ora distende seu voo espargindo compaixão e misericórdia. E como enfrentar sombras e espantos, escapando do aturdimento, é um dos propulsores do homem, assim Dante acolheu o aconselhamento de Virgílio: “E se perplexo então tenha eu ficado, / que o pense a gente que à razão é adversa, / e não vê o ponto que eu tinha passado.// “Levanta”, disse o guia, “que ora diversa/ e longa é a via, e o caminho penoso,/ e o Sol já volta para a meia terça.” (ALIGHIERI, 2005, Canto XXXIV, v 91-96, p. 228).

Ante a inapelável queda que se anuncia e o grotesco ser em gestação, o corpo em formação lhe é pavoroso e intolerável – “o cão com barbatanas e de mãos arredondadas está em mim, sim, está em mim, contudo é um estranho” (LINS, 1973, p.60) – imagem que guarda semelhança com a deformidade e a estranheza impressas na figura plástica do anjo-ave-criança em *Angelus Novus*, visivelmente perturbado com a catástrofe e as ruínas da história a que assiste. A exemplo do ser-casulo que drasticamente se gera em ☹ – “a luz inunda os olhos, na luz eles se banham, mas ante um clarão muito forte se retraem, fere-os uma chama intensa e próxima” (Ibidem, 1973, p. 60) –, os olhos pintados por Klee comportam também o mesmo ofuscamento, ao estarem dispostos de modo separado, entre esquivos e amedrontados, nada conseguindo mirar e fixar.

Na perspectiva da *poética da Queda* e de uma certa abnegação do homem moderno, não há como declinar ainda da referência ao crucificado – “sua postura assemelha-se a de um crucificado” – na problematizada descrição desse Outro-Eu que a inaugurarão no reino da fala e da pretensa, mas nunca alcançada, identidade. Exatamente com as asas-mãos fixas, como se presas a uma cruz, assim está desenhado o anjo em nanquim e aquarela, o qual também não traz, em si, a promessa da redenção, figuração reforçada textualmente por Benjamin ao inverter a clássica visão do progresso, mostrando-a como retrógrada e ameaçadora. Pois o anjo que fixa como emblemático é o da história e o da impotência, o que “acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre nossos pés”, a despeito de sua vontade de se deter para “acordar

os mortos e juntar os fragmentos”. E, tomado pela desesperança, “uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las”.

Em meio à atuação da queda na menina-sem-nome, ainda só uma vez nascida, gesta-se o instante que a expulsará para o mundo exterior, para a controvertida, mas inescapável jornada da vida e a partir da qual não se faz alheia tampouco resistente à invocação – do “casulo” o “leque” nela se abre violenta e incisivamente. Dotado de “cem olhos das asas” dispostos nas plumas de cores vívidas e diversas, figura-se o pavão – símbolo cósmico associado à totalidade nas religiões orientais e tradições esotéricas, sendo aludido ainda ao bodisatva *Avalokteshvara* devido à semelhança com o misericordioso ente de mil braços destinado a socorrer os aflitos.

Estou no quarto do meu pai, quando o leque se abre dentro de mim. Não se abre aos poucos, com a lentidão própria do mundo vegetal. Abre-se de um golpe, são asas, os braços da criatura-em-mim abertos continuam, as mãos quase tocando meus ombros, mas agora a revestem duas asas, estas asas revestem-na, cobrem a sua nudez, uma espécie de manto, umerais, tectrizes e álulas são de um roxo-brilhante, as rêmiges douradas, principalmente nas extremidades, enquanto as penas entre as zonas dourada e roxa se alternam, umas cor de sangue, outras azuis. Indistintamente, tanto sobre as penas miúdas como nos remígios, cem manchas semelhantes a olhos (ou serão olhos?) contemplam-se a si mesmas. Nada mais vejo, nada mais percebo, senão as asas que escondo. Duram apenas segundos essas asas ornamentais e que nunca voarão.

Duram apenas segundos, ou, se maior é a sua duração, com tanta força me atraem que os dias passam ao largo. Cerram-se os cem olhos das asas, elas se desprendem, desfazem-se como se fossem de pó e um vento as levasse, desfazem-se e o ser que antes circundam surge nu, corro à janela e esmurro a tela de aço, o céu está escuro e os edifícios emitem uma fosforescência surda, fulge um raio, o estrondo e o brilho me derrubam. Então, desaba o temporal. O Sol, envolto em nuvens, abre a Porta de Câncer (LINS, 1973, pp. 61-62).

Mais adiante, ao final da linha narrativa O - História de ☉, Nascida e Nascida - em seu imantado arco de salvação e compaixão, o ser alegórico ressurgue sob essa mesma forma, a de pavão:

Ataviado com todas as cores dos pavões, o *Avalovara* lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase é possível ler. A cauda é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis, de um tom verde celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlate. Vejo-as adejando e nada ouço. Ele voa, o pássaro, da mesa para o chão e do chão para cima do relógio, como se fosse oco, um pássaro de ar. Trançadas no seu peito, faixas e fitas roxas. Da delicada cabeça, parecendo ornada com um diadema de pequenas flores e encimada por uma espécie de língua, descem longas plumas muito claras, semelhantes a flâmulas. Rosa brilhante o resto do corpo. Bico rubro e curto, olhos oblíquos. Quando esvoaça, aflante, o mover das seis asas desprende um odor de paina e não parece que voar lhe pese: todo o sem corpo é asas (LINS, 1973, p. 281).

O pássaro-nuvem-de-pássaros, assim como as demais alegorias no romance de Osman Lins, configura-se, ainda, como um declarado ato de resistência, exposto até mesmo em sua porção de imobilidade - “cerram-se os cem olhos das asas, elas se desprendem, desfazem-se como se fossem de pó e um vento as levasse”. Imobilidade que impele à impotência, tal como o *Anjo da História*, de Benjamin (“uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las”) e o *Angelus Novus*, de Klee, cuja imagem expressa igualmente assombro e debilidade.

Não à toa o *Avalovara* que surge, a partir de seu segundo nascimento, descerra justamente a Porta de Câncer - ou seja, segundo o giro dos grandes ciclos cósmicos, a “porta dos homens”, que “corresponde ao solstício de verão e ao signo zodiacal de Câncer, a entrada na manifestação individual” (GUÉNON, 1993, pp. 116-117), em contraposição à “porta dos deuses”, correspondente ao solstício de inverno e a Capricórnio e a passagem aos estados superiores. Guenón explica que o símbolo astrológico do Câncer, hieróglifo que

compreende duas espirais, signo domiciliado na Lua, de evidente relação com as águas profundas e o psiquismo inconsciente, alude ao “germe em estado de semidesenvolvimento, que é precisamente o estado sutil, [...] protótipo formal cuja existência situa-se no mundo psíquico ou no mundo intermediário” (Ibidem, p. 117).

Pois a irrupção dessa criatura-casulo, confirmando o curso embrionário de um ser em outro, provém exatamente de um ambiente aquoso, o qual reporta-se ao ventre-útero - “alegro-me e as suas escamas resplandecem. Sem que eu saiba, há em mim uma cisão, de mim mesma estou nascendo, invado-me. Já não é um peixe, mas um cão, um cão ornado de plumas, com grandes barbatanas, que me ocupa” (LINS, 1973, p. 45) - , que, de início, figura morada e proteção e, depois, expulsão e abandono ao mundo, momento em que a silente e irrequieta menina se faz signo e palavra.

Apesar de acossado e, por muitos momentos, paralisado, o Avalovara, como uma espécie de deus de ☺, nunca deixa de acompanhá-la e de declinar do seu propósito de insurreição contra a ordem opressora e totalitária, bem como de reafirmação do papel da palavra e o ofício da Literatura como o reduto possível de engajamento e enfrentamento. Por meio de Abel, Osman Lins, em paralelo ao notável rigor que estrutura a sua obra, reitera o horizonte que sempre perseguiu: “Meu romance não é indiferente à inquietação do nosso século no que se refere à criação artística” (LINS, 1979, p. 179). Também Paul Klee, notável professor da escola de Bauhaus, na elaboração de sua obra, cujo percurso compositivo assumia propositadamente feição didática, formulando-se como metodologia, “engajou sua poética e sua didática numa escola que não apenas possuiu um programa social e de certa forma revolucionário”, enxergando “na técnica a nova e rigorosa espiritualidade do mundo moderno, como também se propõe a intervir factualmente na situação histórica de fato”, [...], “consciente da necessidade de que a arte seja comunicação humana” (ARGAN, 2010, p.696). Em seu célebre ensaio *Que é a Literatura?*, escrito logo

após o lançamento da sua obra máxima, *O Ser e o Nada*, Sartre, com o qual, como temos dito, Lins guarda importantes afinidades, formula uma teoria assentada em seu conceito-mestre de *homem-em-situação*, cabendo ao ofício literário, da mesma maneira, converter-se em *literatura-em-ato*, possível tão somente a partir de um pacto acordado entre leitor e escritor, que, por sua vez, assume a sua produção como obra aberta, a ganhar sentido à medida que é lida – daí o seu conceito de “literatura engajada”.

A exemplo da Queda a expulsar o homem e a mulher primevos para uma vida a ser regida por temporalidade, dor e trabalho, os refugiados atônitos do mundo transcendente, tanto o anjo osmaniano quanto o anjo de Klee apropriado por Benjamin expõem, em sua postura de fragilidade e impotência, uma humaníssima e controvertida face, pois retirados da condição paradisíaca e da vertical cruz entre o celestial e o terrestre e deslocados para o instável eixo entre a nostalgia dessa origem primeira e a prospecção diante do que está em ruínas, isto é, a tempestade que sopra um progresso condenado, um tempo de desolação e desesperança – radical imagem que demarca, ao partir da iconografia religiosa, um presumido porvir assentado na erosão da experiência, na decadência do saber, na perda de uma visão redentora. Enfim, um anjo destituído de seu voo e condenado a mais absoluta lucidez, indeclinável desilusão.

Na clave osmaniana, Avalovara, porém, no horizonte que enfeixa a completude amorosa com a busca de sentido por meio da Palavra (e a progressiva fusão de Abel com a Mulher-Literatura, indelevelmente enredados no tapete-paraíso) ressurge imantado de seu caráter de acolhida e transcendência: “renasce no betume, livre da mudez e da imobilidade a que está condenado desde a hora em que Olavo Hayano a estupra com sua glande fria”, emplumando-se o esqueleto de fóssil incrustado na carne de Nascida e Nascida e desatando-se “leve, com seus ossos de ar, fogo de artifício rompendo as trevas compactas” (LINS, 1973, p. 279).

O pássaro-anjo, “pássaro nuvem de pássaros”, que, em seu voo ora convulsivo e amotinado, ora radioso e comovido, descerra nas trevas o espaço celeste, escapa de seu impulso sustado, petrificado adejo, não deixando de portar, porém, em seu desolado dorso, o sopro da urgência, o sentido que persegue em cada tropeço, frêmito, dor ou gozo da Mulher-Palavra em sua relação fusionada e especular com o homem Abel – “Voa em nós e canta. Estranho: canta em duo, com voz humana e repassada de misericórdia” (LINS, 1973, p. 285). Sentido esse que, por irisados instantes, justamente no Amor e na Palavra como Encontro e Verdade, no leito dos amantes e em suas torres de alegria, esbarra no que tanto se busca, mas jamais se alcança plenamente: eternidade e júbilo, entendimento e transcendência, esse maravilhoso (e inexplicável) mistério do “tapete apaziguado”³³, o nostálgico halo do Paraíso a que se refere Rainer Maria Rilke em suas *Elegias de Duíno*, o qual prossegue, desde que o mundo é mundo, iluminando e movendo a todos – sempre e mais.

3. 2 A unidade e a perfeição das tríades numéricas: início e fim, foz e confluência em Beatriz de Dante e Nascida e Nascida

Girando sobre si, já o luminoso céu tinha voltado nove vezes ao mesmo ponto, quando vi pela primeira vez a gloriosa dama dos meus pensamentos, a quem muitos chamavam Beatriz, na ignorância de qual fosse o verdadeiro nome.

ALIGHIERI, 1984, Vita Nuova

³³ “Anjo: talvez haja uma praça que desconhecemos, onde, sobre um tapete indizível, os amantes, incapazes aqui, pudessem mostrar suas ousadas, altivas figuras do ímpeto amoroso, suas torres de alegria, suas trêmulas escadas que há muito se tocam onde nunca houve apoio: e poderiam diante dos espectadores em círculo, incontáveis mortos silenciosos. E estes arrojariam suas últimas, sempre poupadas, sempre ocultas, desconhecidas moedas de felicidade para sempre válidas, diante do par verdadeiramente sorridente, sobre o tapete apaziguado”. In: RILKE, R.M. *Elegias de Duíno*. Trad: Dora Ferreira da Silva. 4ªed. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1984, p. 31.

Tal como um raro desacerto de rotas celestes, desconcerto incomum do ordo cósmico, a exemplo dos eclipses um evento se fez único, extraordinário: no ano de 1274, aos nove anos de idade, em uma estreita rua de Florença, Dante Alighieri experienciou o que veio a chamar de “os extremos limites da beatitude” (ALIGHIERI, 1994, p. 9), a visão primeira da igualmente menina Beatriz Portinari, vestida de uma “nobilíssima cor sanguínea” (p. 85), como relata em sua autobiografia literária *Vita Nuova (Vida Nova)*. Desde então, ao poeta florentino a vida pareceu estar disposta em uma ordenada métrica, em geral reservada ao rigor escritural literário, com o número nove se repetindo como cifra milagrosa e conseqüente obsessão poética. Nove anos depois, já com 18, portanto, reviu – trajada de “alvíssima cor” (Ibidem, p. 9) – a sua impressionante Beatriz, à qual se atreveu a saudá-la, a ela dedicando, a essa altura, o mais obsedante enamoramento, amor a ser sublimado e vertido em toda a sua obra poética. Ainda sob os auspícios do número nove, sua amada morreu exatamente na nona hora do nono mês (segundo a contagem árabe por Dante considerada) da nona dezena de anos do século, ou seja, em setembro de 1290.

Pois uma importante intersecção entre *Avalovara* e a *Commedia* está na simbologia que o número 9 assume. Sabidamente são nove os círculos dantescos que estruturam tanto o Inferno quanto o Paraíso, bem como nove as esferas celestes e os arcos angélicos. Estruturado segundo o modelo cosmológico de Ptolomeu, O Paraíso é composto por nove círculos formados pelos sete planetas (Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno), o céu das estrelas fixas e o Primum Mobile – o céu cristalino e último círculo da matéria e, por fim, o Empíreo. A título de reiteração, todo poema florentino é ternário – três partes seccionadas em 33 cantos, estrofes de três versos de 33 sílabas cada, em tercetos de decassílabos rimados de modo alternado e encadeado, segundo o esquema da *terza rima* (ABC BCB CDC e assim por diante). É sabido que, para esquema métrico e o número de cantos, valeu-se do

3 e seus múltiplos devido à filiação simbólica com os mistérios de Deus e da Trindade.

Para Pitágoras, três configura o número perfeito, por reunir começo, meio e fim, e, portanto, síntese e unidade – daí o triângulo equilátero simbolizar a harmonia, a proporção e, assim, a própria divindade. E o 9 deriva exatamente de um triplo ternário, “isto é um número que sem nenhum outro se reproduz” (FRANCO JR., 2000, p.87). Em sua extensão, portanto, comporta e ilustra a síntese e a plenitude para as mais distintas tradições. O fato de Beatriz ter sempre sido imantada pela simbologia desse número remete ao “milagre cuja raiz é somente a Trindade”, conforme Dante relata no capítulo 29 do seu *Vida Nova*. Nele, o próprio poeta confirma o sentido sagrado conferido ao número, alinhando-o à lógica ptolomaica assumida pela visão cristã medieval:

Uma das razões porque o dito número era tão seu amigo poderia ser a de que, segundo Ptolomeu e a verdade cristã, são nove céus que se movem, os quais, no consenso dos astrólogos, nos transmitem as relações harmoniosas a que estão submetidos; pelo que a fidelidade do número nove significaria que na sua geração estavam os nove céus em perfeitíssima harmonia. É esta uma razão; mas, pensando mais sutilmente, e segundo a verdade infalível, foi esse número ela mesma, - por semelhança, tal como o entendo. O número três é a raiz de nove, pois que, sem outro número, multiplicado por si mesmo dá nove: vemos claramente que três vezes três faz nove. Se três é por si mesmo fator de nove, e se, por outra parte, o fator de si mesmo dos milagres é três, isto é, o Padre, o Filho e o Espírito Santo, que são três e um, e foi a minha amada acompanhada do número nove para dar a entender que era ela um nove, ou seja, um milagre, cuja raiz, do milagre, é somente a Santíssima Trindade (ALIGHIERI, 1984, p. 68).

Pelo entendimento de Haroldo de Campos, “trata-se de uma iniciação ao céu, medida a compasso de liturgia numerológica, perpassando pelo texto, e a culminar na tríplice arquitetura escritural da *Comédia*” (CAMPOS, 1998, p.168). E, não à toa, a viagem do Poeta, desde sua deambulação pela selva escura até avistar Beatriz e alcançar a redenção divina, perfaz nove dias. Somada à obsessão de Dante com a tríade cristã, dantólogos explicam que a escolha do

(qualquer um destes três números quando sujeitos à adição teosófica obteremos o número 9). Além disso, 63 divide o total de 99 segundo a relação 11/7, que tem valor capital na simbólica pitagórica (GUÉNON, 1978, pp. 11-12).

Em *Avalovara*, em simetria ao poema medieval, também o 3 e o 9 manifestam expressiva dimensão. Como mencionado várias vezes, são três os 'reinos' de ascensão amorosa e existencial de Abel – Roos, Cecília e ☉. Como Alighieri, Lins aporta em seu romance os valores míticos e sagrados impressos no número três, que abrange a ideia de unidade, comum a todas as religiões e escolas iniciáticas: Espírito-Alma-Corpo, Céu-Terra-Homem, Pai-Filho-Espírito Santo. Além das declarações de Osman Lins, como já sublinhamos, a filiação de *Avalovara* ao poema alegórico de Dante está expressa simbólica e estruturalmente na própria obra, especialmente quanto à construção com base na tríada e na década.

Do mesmo modo que o número *nove* se faz regente para Beatriz, é precisamente com nove anos de idade que a Mulher-Palavra de si mesma nasce para o mundo e para a palavra, após uma queda no elevador fosso abaixo, a partir do seu velocípede, como já mostramos neste capítulo, em um mundo vertical, trevoso, “de degraus, números, (...), sem árvores, sem vento, sem horizonte, sem firmamento” (LINS, 1973, p. 105) – em um feixe imagético que comporta paralelo à estação dos aflitos de Dante.

Pois nesse entrecruzamento simbólico e arquitetural assoma, portanto, com especial relevo a dual e ambivalente figura de ☉, constituindo o termo de busca do seu amante Abel, de modo ora aflitivo e violento, ora complementar e jubiloso. Dante, ao se constituir personagem de si mesmo, desde *Vida Nova*, exatamente o relato da conquista de uma nova vida, “bioficção”, como a denomina Haroldo de Campos, também não deixa de cumprir o seu percurso iniciático ao vivenciar, por duas vezes, a visão de Beatriz, sentida e compreendida como “aparição”, para depois edificá-la como veículo divino. A epígrafe *Incipit Vita Nova* – “Começa a vida nova” – indica, então, o seu

“segundo nascimento”, sua inauguração como Homem-Palavra, cujo horizonte também passa por um desafiador e obsessivo projeto literário que ocupa toda a sua jornada – exatamente por meio da sua numinosa e transcendente musa, metáfora do zênite escritural, “suprema aporia da descrição do inefável e procura da poesia pura, de um universo não representável” (CAMPOS, 1998, p. 11). Beatriz também não deixa de conter em si a cifra da duplicidade, afinal são duas as visões que principiam e findam *Vida Nova*: a mulher terrena e a mulher celeste.

Ainda persistindo no valor mítico e simbólico carregado pelos números, não apenas expressão de quantidades, mas veículos de ideias, portadores de força semântica, diz São Martinho: “os números são os invólucros invisíveis dos seres, regulando não somente a harmonia física e as leis vitais, espaciais e temporais, mas também as relações com o Princípio” (CHEVALIER, 2000, p. 646). Confluindo com a visão transcendente do Todo unificado a conformar e ilustrar o Paraíso, Pseudo-Dionísio, o Aeropagita, autor de um conjunto absolutamente expressivo de textos orientadores da mística cristã ocidental na Idade Média, acreditava que os anjos eram hierarquizados em nove coros, ou três tríades: “a perfeição da perfeição, a ordem na ordem, a unidade na unidade. Cada mundo é simbolizado por um triângulo, um número ternário: o céu, a terra, os infernos. Nove é a totalidade dos três mundos” (2000, p. 642). Já no primeiro céu, Dante e Beatriz avistam os “santos motores”, os anjos-mensageiros que agem em todas as esferas celestes. A exemplo do que ocorre na Terra, quando o olhar não mais alcança as estrelas no momento em que o amanhecer principia; ao final do percurso ascendente no Paraíso, em sua jornada rumo ao divino cume diante da Rosa Mítica, no nono céu – o *primum mobile* “cristalino e invisível”, Dante perde a visão das Inteligências Angélicas, dos nove coros de anjos e, pouco a pouco, os condutores da ordem sagrada vão-se esfumando em meio ao fulgor de Beatriz que se confunde com a própria luz divina, conforme está disposto no Canto II do Paraíso.

Saltemos agora no tempo e no espaço, aportando na Praia do Casino, Rio Grande do Sul, Brasil. "Menos belo e confortável que o céu de nuvens, planetas e quasares – e simultaneamente mais perturbador –, essa fase veloz e ofuscante do eclipse" (LINS, 1973, p. 381) imantam Abel e ☽, igualmente iluminado e predestinado ao Amor e a Salvação – suspensos, solitários, únicos. Sob a dramática culminância do que está por vir, seja tomado por iluminações redentoras seja acometido por questionamentos angustiantes quanto à potência da Palavra e o sentido do mundo, o casal protagonista de *Avalovara* assiste ao "sol gangrenado no zênite" (p. 340) como se aguardassem "a vinda dos nove coros de anjos, a queda das estrelas ou o início de tudo" (p. 340). Mesmo em meio à simetria ordenada do cosmos e à nostalgia de uma origem regida por harmonia e entendimento, como "sobressalto humano" persistem e imperam as indagações e inquietudes lançadas por Abel, em sua condição de homem decaído.

Como saber, porém, se o que vejo são vestígios do **sobressalto humano**, ou se a escrita nesse muro demarca a nossa passagem, ou ainda se as letras e figuras – geométricas, fabulosas e domésticas – nele sobrepostas nunca foram traçadas, desde sempre estão, para sempre estão, consistindo o trabalho dos homens em ver (com que olhos?) e deslindar, na superfície velada que contemplam, algumas das possíveis armações que os sustentam e **os salvam do desamparo em que nascem?** (LINS, 1973, 381, grifos nossos).

Em consonância com a extensão simbólica dos números – chave mítica, sagrada entre o micro e o macrocosmo – igualmente portadores de sentido são os nomes no imaginário das tradições literárias. Em seu dorso etimológico, Beatriz, do latim *Beatrice*, significando "beare" ("aquela que faz feliz"), já mostra a que veio – "pela primeira vez a gloriosa dama dos meus pensamentos, a quem muitos chamavam Beatriz, na ignorância de qual fosse o verdadeiro nome" (ALIGHIERI, 1984, p. 7) –, configurando um percurso de devoção e iluminado horizonte para Dante. Em contraposição à determinação onomástica da amada

imortal do Poeta, via estelar para o Paraíso, ☺ não é passível de nomeação justamente por comportar todos os nomes do mundo, personificando para Abel a sua incessante busca por meio da palavra e da criação poética, da (impossível) representação ideal dos seres e das coisas, halo nostálgico da linguagem adâmica, de acordo com a noção de “caráter mágico da linguagem, perfeitamente autotransparente” apontada por Walter Benjamin – e como chega a anotar em carta a Michel Buber: “eliminar o indizível da linguagem até torná-la pura como cristal” – assertivas a serem desdobradas mais adiante.

Na sua jornada rumo à maturidade literária e realização amorosa, na qual a completude é progressivamente alcançada com ☺, corpo atravessado por palavras – carne transubstanciada em verbo, cabe problematizar a questão do nome e da nomeação -, o que nos impele ao Antigo Testamento e a tautologia disposta no tetragrama sagrado YHWH (“Eu sou aquele que é”), na notável passagem em que Deus se revela a Moisés no monte Horebe. Segundo Fokkelman, YaHWeH é proferido pelo próprio portador da palavra, que erige e justifica, desse modo, a sua autoexistência:

A revelação divina no Êxodo diz respeito ao próprio Deus, tanto a seu nome quanto à sua natureza. O Êxodo (3:15) contém a primeira menção do tetragrama, o nome próprio Yahweh (...) Esse nome misterioso e sagrado é discutido de duas maneiras na unidade literária que trata do chamado de Moisés. A palavra yhwh, claramente da raiz hwh = hyh, “ser, vir a ser” e, como muitos outros nomes próprios da Bíblia, uma forma imperfeita do verbo, é proferida e explicada pelo próprio portador, e o Êxodo como um todo oferece uma explicação valiosa, contextual para o nome. Deus responde à pergunta de Moisés sobre sua identidade de dois modos em 3:14: “Eu sou aquele que é”. Apenas depois, no versículo 15, Deus pronuncia seu nome YHWH pela primeira vez. A criação inteira originou-se do ser de Deus. (...) Deus é o único que pode desenvolver inteiramente a plenitude de seu ser” (FOKKELMAN *apud* ALTER, 1997, p.76).

Para Gershom Scholem, “o nome é uma grandeza real, e não um elemento fictício. Ele contém uma essência de seu portador ou algo acerca do poder que lhe é próprio, chega a ser identificado com a própria essência do

denominado.” (1999, p. 15). Inaudita, impronunciável? A mulher representada pelo sinal gráfico, o ouro alquímico, configura, então, o que a palavra não alcança, apresentando-se falha e insuficiente ou aponta para o que Cassirer propõe?: “A Palavra se converte numa espécie de arquipotência, a qual radica todo o ser e todo acontecer. Em todas as cosmogonias místicas, por mais longe que remontemos em sua história, sempre volvemos a deparar com esta posição suprema da Palavra” (CASSIRER, 2006, p. 64). Mesmo em sua continuada perseguição, Abel a sabe como absoluta aporia, admitindo-a como algo misticamente entrevisto apenas em “outro segmento do Tempo”, desconhecendo, por fim, “o significado dos nomes que ela escande”, o mal-estar diante do que não se compreende repetidamente marcado pelo áspero vocábulo “range”, como podemos notar no trecho abaixo destacado:

não sei se realmente pronuncia nomes inventados ou se dou forma a vozes que sua carne parece, subsistem, propaga-se em ondas amplas o rumor do mar pela costa ainda meio inculta, giramos abraçados no carrossel, **range** o leito vazio e o outro onde estamos; como entender que tão duros instrumentos, os olhos, recuem, queimem-se, tornem sobre si mesmos tal um pedaço de seda?; o vento espalha sem constância pelas casas pouco numerosas da Praia Grande a música estridente do parque e faz ranger a janela grossa, com as aldrabas pendentes, o calor do seu rosto advém talvez dos olhos tórridos, **desconheço o significado dos nomes que ela escande**, de factícia sonoridade latina (mas escande-os?), **rangem** os baús e a cômoda, as luzes inquietas ou circulantes da festa em meio às quais rodamos refletem-se nas rugosas paredes e no seu rosto, ninguém conhece este olhar que arde e não extingue, só eu e algum homem a quem ela – **em outro segmento do Tempo** – deseje e ame, sua voz é uma aragem e queima-me, **rangem** em mim os ossos, rumor da mala sobre o assoalho no silêncio do ocaso, aves noturnas passam ante a janela e **rangem**, escuras, **rangem** no ar (LINS, 1973, pp. 15-16, grifos nossos).

Ainda na viagem simbólica em torno do *nove*, o número concernente às coisas absolutas, conforme Parmênides, o peregrino Dante – em sua elevação de céu a céu – evoca as nove musas, filhas de Zeus e Menmósina (“e nove musas

indicam-me o rumo”, conforme consta no Canto II, do Paraíso), que instruem, desde a Antiguidade, o conjunto dos saberes associados a artes e ciências. E é exatamente o ato de buscar – “Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê” (LINS, 1973, p. 64) – é o que reveste a obsessão de Abel. Na numerologia esotérica, que compreende os números como vibrações cósmicas, o 9, cujo símbolo são três triângulos, associa-se às cores vermelha e branca. Em sua primeira “aparição”, a menina Beatriz de nove anos de idade estava vestida de “nobilíssima cor sanguínea”. Na segunda e última visão posterior de sua amada, trajada estava de “cor branquíssima”. No percurso ascensional ao Paraíso, uma das provações de Dante é ultrapassar as nuvens, a esfera do ar e penetrar, por fim, na camada de fogo e assim alcançar Beatriz - prova incontestemente de coragem e de subsequente purificação. De início apavorado, somente consente enfrentar a prova, pois Virgílio lhe assegura que do outro lado da muralha em chamas encontrará Beatriz: “Relembra, ora relembra! Que se eu/ sobre Gerion salvei teu desafio, / que não farei tão perto do alvo teu? // Creia que poderias, deste bravio/ fogo no centro, demorar mil anos/ sem do cabelo teu perder um fio.” (ALIGHIERI, 2005, p. 178).

Também a Mulher-Palavra está disposta no arco-cromático vermelho-branco. Instantes antes do final dramático, que culmina com a morte dos amantes e a retomada do Paraíso, pouco a pouco “perdem a opacidade” (LINS, 1973, p. 13), e pulsam no colo de ☉ “reflexos vermelhos”:

Reflexos, vermelhos?, roxos?, pulsam no colo de ☉, vindos de algum ponto da sala ou nascidos na carne. Abraçamo-nos com um grito surdo e tombamos no tapete. Vejo, na queda, um par de olhos fitando-nos entre os ramos. A Cidade aproxima-se do vale ensolarado como uma nuvem de aves migradoras, a Cidade e seu rio, extraviada, tanto a procuro e agora surge na luz do meio-dia, pousa na plantação, sem nome e um pouco gasta no seu esplendor (LINS, 1973, p. 344-345).

Tal cena trágica parece coincidir com o relato febril de Dante, em *Vida Nova*. Após saudá-la pela segunda vez e última vez, quando adormeceu foi tomado pelo seguinte sonho, como assim o descreve:

sobreveio uma visão de início maravilhosa, depois espantosa, entrando-lhe pelo quarto uma nuvem cor de fogo, na qual um homem de aspecto terrível trazia uma jovem nua envolta em um manto cor de sangue, oferecendo-lhe, com uma das mãos, algo que ardia - 'Eis o teu coração" (*Vide cor tuum*): era Beatriz, a jovem da saudação e da salvação (ALIGHIERI, 1984, p. 10)

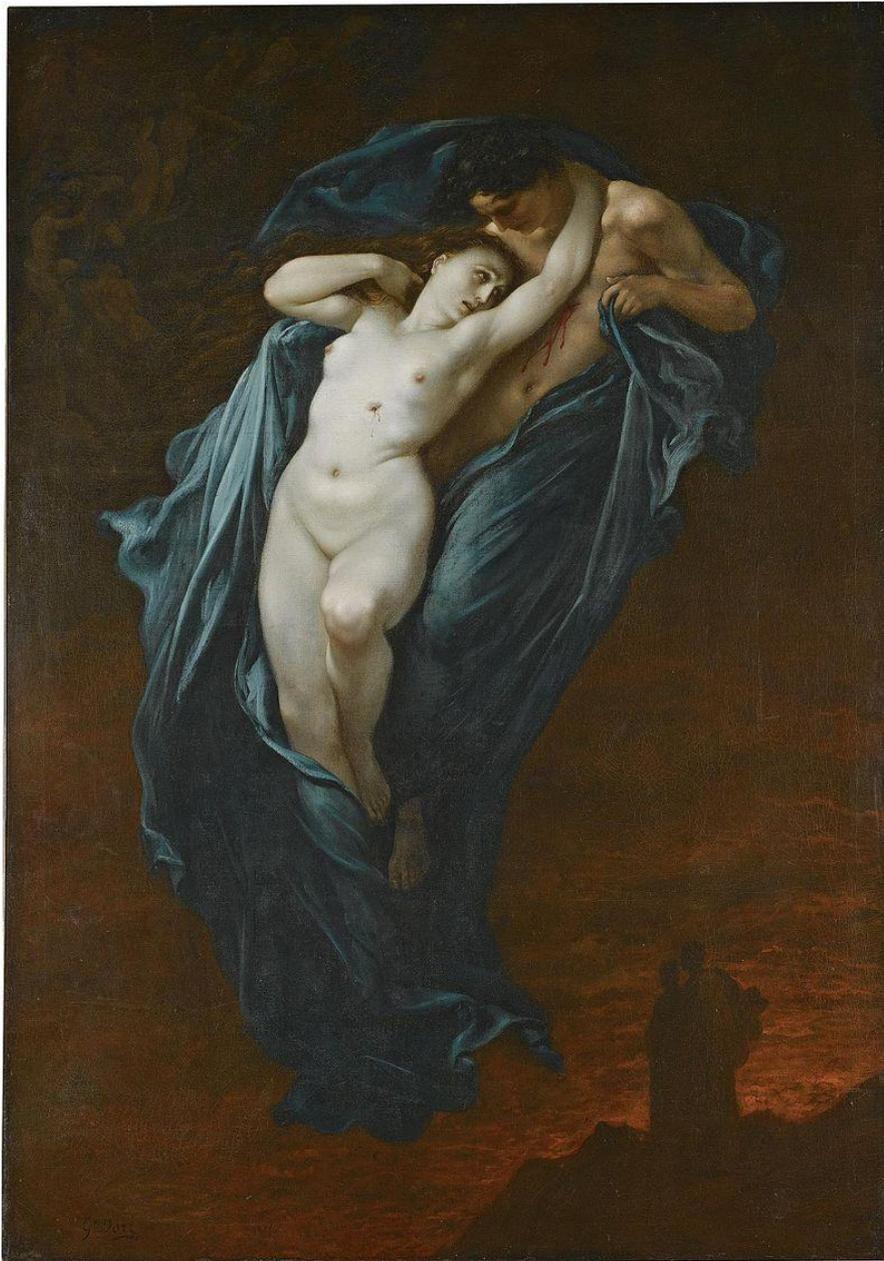
Essa mesma túnica de paixão-castigo, que envolve Abel e , Dante e Beatriz, recai sobre outro célebre casal à condenação, por adultério, em uma das mais famosas narrativas da *Commedia*, o Canto V do Inferno, no círculo reservado aos luxuriosos, no qual, paradoxalmente, padecem unidos na chama do amor proibido: Francesca e Paolo. A situação de desejo incontido e visível transgressão, e o conseqüente assassinato por parte dos maridos traídos - o Íolipo e Giovanni Malatesta, é exatamente a mesma que envolve o par de amantes em *Avalovara*, com a distinção de o casal Francesca de Rimini e Paolo Malatesta serem cunhados. Do mesmo modo, é a palavra literária que os une. No provável ano de 1283, o casal italiano se deixou seduzir pelo romance arturiano de Lancelote e Guinevere, o que os levou ao único beijo que alçou-os ao passional fim, enquanto o protagonista de *Avalovara* alcança em seu último amor o êxtase por meio da palavra que se faz corpo. Absolutamente comovido, o Dante narrador chega a desmaiar - "eu me esvaí de pena e dor, / e caí como corpo morto cai" (Canto V, vv. 141-142) - diante do dramático relato de Francesca, mas de um "querer tão forte", amor que ainda a "agrilhoa":

Amor, que alma gentil pronto apreende
este prendeu pela bela pessoa
de mim levada, e o modo ainda me ofende.

Amor, que a amado algum amar perdoa,
tomou-me, pelo seu querer, tão forte,
que como vês ainda me agrilhoa.

(ALIGHIERI, 2005, Inferno, Canto V, vv.100-106, p. 53)

Protagonistas de amores proibidos, símbolos de transgressão, Francesca e Paolo - “duas almas, prisioneiras da tempestade, que parecem dois pássaros inseparáveis” (LUCCHESI, 2013, p. 29) -, assim como  e Abel são indelevelmente integrados ao tapete-paraíso a sagrar-lhes o júbilo e o fim - “Abraçamo-nos com um grito surdo e tombamos no tapete” (LINS, 1973, p. 375), de maneira similar ao primeiro par: “O amor nos uniu numa única morte” (Inferno, V, v. 106).



Paolo e Francesca all'Inferno, 1861, Gustave Doré. Strasburgo, Musée d'Art Moderne et Contemporain.

Aturdido ante as impressionantes coerência e exatidão colhidas da aritmética pitagórica e da geometria sagrada – por Osman Lins e por Dante Alighieri valorados com absoluto rigor e precisão em nome de suas pretensões cosmogônicas, a vida se impõe, porém, em sua imprevisibilidade, em seus

feixes de angústias e infortúnios, no leitor gerando o reconhecimento necessário na extensão carnal do amor, no desejo que não alcança porto, na busca incessante por sentido. Salvo raros e extraordinários eventos, é a caça ao oculto, ao cerne do sensível que, a partir da porta aberta para o fosso, para o poço, para o oco, o oco dos enigmas, se encena a jornada do homem, a encantatória e renovável gesta principiada pelo Amor, pela Palavra, pelo sopro da Criação.

3.3 Eva, Ave, Salve: ruína ou redenção?

Transpostos os terrificantes círculos do Inferno e os íngremes degraus do Purgatório, Dante enfim alcança o Paraíso Terrestre, cume do reino intermediário do Além-mundo – o nostálgico e esperado Jardim do Éden. Somente com a promessa de que encontrará Beatriz, aceita o convite de atravessar a parede de fogo, a exigida prova iniciática como amostra incontestada de coragem e necessária purificação. Diante da tão ansiada recompensa, mesmo apavorado, aceita o desafio. Despede-se de seu hábil mentor Virgílio e passa a ser guiado por sua musa Beatriz – seu horizonte, destino e chegada – a qual representa a personificação máxima da fé. No alto do monte do Purgatório, o Paraíso Terrestre está “situado significativamente entre o final do caminho da purificação e a entrada do céu” (KRAUSS, p. 179). Pois esse idílico e luxuriante Jardim, morada do homem e da mulher primevos, figurado por Dante Alighieri, comporta absoluta analogia com o tapete disposto em um decadente apartamento em São Paulo, o qual não apenas ilustra o reino edênico, mas se faz acesso e ascese para o casal Abel e  – sublime e demarcado espaço de amor, erotismo e transcendência.

Ao subir o último terraço do Purgatório, Dante, enfim, obtém o merecimento para o maravilhoso cenário que se abre à sua visão, o qual imediatamente o impele à imediata associação ao berço da humanidade, o

mítico Éden bíblico. De modo pormenorizado e exultante, o peregrino descreve o do Canto XXVII ao XXXIII, justamente o *locus* que nos interessa nesta tese: o encantatório, imaculado Jardim, o ponto de partida do homem, a rota inicial da civilização. Na exuberante floresta, o peregrino se deslumbra com a profusão de cores vívidas, vegetação fértil, frutos abundantes, águas cristalinas, brisa amena, melodias emanadas dos pássaros em “*la divina foresta spessa e viva*” (Purgatório, XXVII, 2). Para ilustrar a redenção do homem, já totalmente absolvido de máculas e pecados, Dante situou o Paraíso “no ponto em que a terra está mais próxima da esfera mais baixa do céu, onde viveram o primeiro homem e a primeira mulher antes da queda” (AUERBACH, 1997, p. 128). Por isso o poeta manteve a caracterização disposta na Bíblia: “Depois o Senhor plantou um jardim na região do Éden, no leste, e ali pôs o ser humano que ele havia formado. O Senhor fez com que ali crescessem árvores lindas de todos os tipos, que davam frutas boas de se comer” (Gn. 2, 8- 9a). Assim, o peregrino conta do seu maravilhamento:

Porque ora o fundo conhecer queria
da divina floresta que ensombrava
com seu folheto espesso, o novo dia,

sem esperar, parti da penha brava,
entrando pelo campo, lento lento,
que por toda sua parte perfumava.
(ALIGHIERI, 2005, Purg., XXVIII, vv. 1-6, p. 183).

De modo notável e engenhoso, não à toa, Osman Lins, em *Avalovara*, vale-se justamente da figura do tapete para conformar e sagrar uma história de amor, júbilo e morte, apresentando-o não apenas como adereço, ornamento, mas enredando na trama literária – e em seus intrincados feixes de sugestões simbólicas, alusões referenciais e exuberância pictórica – as mais distintas tradições clássicas e expressões artísticas: arquitetura, poesia, escultura, música, teatro –, lançando, ainda, interrogações diversas quanto à arquipotência da linguagem, o sentido da vida, o ser/estar do homem no mundo. Como acentua

Leny Gomes, “no final do romance, o tapete, alegoria da eternidade ou do Paraíso, acolhe personagem-escritor e sua amante personagem-texto, num amálgama próprio aos estados de beatitude e aos espaços sagrados”. (GOMES *apud* Hazin, 2013, p. 35). A exuberância da “*la divina foresta spessa e viva*” é explícita e amplamente descrita na linha E -  e Abel: ante o Paraíso:

Enquadra o tapete, prolongado, nas bordas menos largas, por duas franjas pálidas, fina moldura sanguínea, cercando duas sequências florais, ambas com predomínio do azul, mas baseadas em distintos modelos. Segue-se uma **barra bem mais larga, também florida e onde as flores, ligadas entre si por uma caligrafia de folhas, salientam-se, douradas e índigo, sobre fundo vermelho**, evidentemente estilizadas e repetindo-se, rítmicas, com variações quase imperceptíveis. Repetem-se, então, as duas sequências das bordas, agora na ordem inversa. Esta quántupla demarcação isola no espaço o verdadeiro motivo da tapeçaria, o **festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento**. Nele **viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à idéia de Mal** – nem o mínimo vestígio de destruição, de violência, de morte – e sem que esta recusa (como saber, com segurança, se desconhecimento ou recusa?) redunde na invenção de um mundo sem força de verdade. Estamos abraçados sobre um **quadro fantástico e engendrado na Beatitude**, mas permanecem os liames que o associam ao mundo perecível e sem os quais corresponderiam apenas a frágeis idealizações esta **vegetação imaginosa** e a **fauna que a povoa. Troncos retorcidos e curtos**, obviamente sem raízes e apoiando-se em um dos lados do retângulo, procuram identificar esse lado com uma superfície sólida, convenção negada pela existência de outras árvores cujos troncos levitam, **acrescentando ao espaço do jardim uma qualidade arbitrária e vagamente celeste**. Abrem-se como sargaços os ramos desses troncos, pouco providos de folhas e animados, em compensação, por uma **explosão de flores vermelhas e azuis**, de forma variada e nítidas pétalas abertas. Os ramos não se curvam ao peso dessa **floração opulenta. Lebres e aves** que tanto podem ser garças ou íbis como pássaros estranhos para nós, mas familiares ao tapeceiro, ou, também, pássaros extintos e sobrevividos apenas em algumas imaginações, aparecem em várias atitudes sobre o fundo entre laranja e tijolo, quase sempre ocupando – um tanto florais, também elas, na plumagem e na quietude – os **belos ramos floridos** (LINS, 1973, p. 356, grifos nossos).

No universo avalovareano, em todas as situações narrativas, há indicações de que o paraíso como compreendido pelas tradições religiosas – seja como espaço *post mortem* de beatitude e harmonia seja como lócus primevo anterior à desobediência do homem e a conseqüente Queda – não é assumido como horizonte possível. Ao modo sartriano, Abel, em seu ofício de escritor, como problematizador das questões quanto ao sentido da vida, que tanto aturdem o ser/estar na modernidade, admite o tapete-paraíso em seus fictícios liames “que o associam ao mundo perecível e sem os quais corresponderiam apenas a frágeis idealizações”. Interessa-lhe, em especial, a artificialização desses temas no campo possível da representação por meio da palavra literária.

Nesse sentido, é nessa fração que espelha o todo, centelha que comporta o cosmos, que se encena o que de maior aflige e persegue Abel, protagonista do romance: o exercício pela (e para a) palavra em sua extensão expressiva e transformadora. Demarcar o relato bíblico do pecado original – e a conseqüente queda do homem e fraturas da linguagem e da unidade primordial –, localizando-o, renovado e transfigurado na obra osmaniana, é lançar um facho de luz sobre seu projeto de criação literária: “depreende-se que, quando em *Avalovara* me ocupo do romance, da organização do romance, ocupo-me do mundo, da transição do caos ao cosmos” (LINS, 1979, p. 251) – declaração importante do autor e propositalmente reiterada aqui.

Osman Lins recolheu, em seu romance, o mais cosmogônico dos capítulos bíblicos, justamente o episódio do Éden, o segundo capítulo do *Gênesis*: do pó da terra (*adamah*) adveio Adão (*adam*); de Adão – homem/húmus – , Eva (*Hawwah* – “vida”, “mãe de todos os viventes”) como seu prolongamento, além da nomeação dos seres e das coisas como prerrogativa creditada ao homem.

Um descorado e derruído tapete, disposto em um apartamento antigo e decadente no centro de São Paulo, faz-se, então, instaurador de um espaço *outro* – paradoxal reino de encontros e embates, tensão e erotismo, o qual não apenas figura, mas assumidamente reinventa e reinstitui o Paraíso –, “sanguínea

moldura” em que, por entre ramagens e fios, pendem astros, circulam animais e enfeixam-se amantes e destinos.

Não apenas expresso em seu aspecto físico, pictórico, mas a partir de seu feixe máximo de símbolos e significados, esse “festivo retângulo onde se avança talvez para o conhecimento”, conforme descreve Abel, é uma clara remissão à cena primordial, experienciada pelo primeiro casal humano, os pais de toda a humanidade, os quais transgridem e avançam para ao conhecimento, para a mortalidade e o início da civilização, constituindo, de modo especular, horizonte semântico para acompanharmos a sua jornada rumo à obstinada busca do protagonista por plenitude literária, amorosa e existencial - sacração essa interrompida pelo violento assassinado do par Abel e .

Na inversão da rota mítica, o Paraíso avalovareano aporta não como expulsão e banimento, mas chegada e destino e, ao seguir o reversível giro da espiral, alfa e ômega, inapelável fim que acaba por, nas últimas cenas do romance, restaurar - “em leito ilusório” (1973, p. 404) - a pretendida unidade primordial, a sacração, o entendimento. Pois , “foz e confluência” das demais, a qual tanto personifica quanto movimenta a incessante procura de Abel, por meio da palavra e da criação literária, da (impossível) representação ideal dos seres e das coisas, simbolicamente se alinha a Eva, mulher primeva, tanto pela remissão a um tempo imemorial - “tudo, personagens e fatos, vem de um começo inalcançável” (Ibidem, p.73) - e por ser partícipe da cena edênica, quanto pela problematização do nome próprio que a conforma, bem como outras pistas intertextuais.

Enquanto a “mãe de todos os viventes” configura um prolongamento de Adão, advindo de sua costela, a Mulher-Palavra, além de espelhar a maior das buscas de Abel, equivale justamente à representação (pela palavra) do que o precede, conforma-o e o ultrapassa, fundindo-se e se amalgamando a ela.

(...) o seu corpo me embebe de palavras e imagens. Tais palavras e imagens, não as apreendo e quase nunca sei o que representam.

Não agiríamos, porém, com tanta precisão, se realmente soubéssemos do que nos cumpre e cabe (LINS, 1973, 317).

Atendo-se ao primeiro aspecto de  - a remissão a esse tempo imemorial -, antevemos na Mulher-Palavra o ser primordial, constatação que ganha força a partir de outros elementos que lhe imprimem contornos, além de agregar significados ao romance. Uma das chaves está na própria Queda do homem ilustrando a emblemática passagem bíblica da expulsão do Paraíso - e todo o significado que essa fabulação evoca até hoje, de bem e mal absolutamente matizados e demarcados segundo uma origem assentada em um Jardim no qual predominavam fartura, exuberância e harmonia. E quem consubstancia a notável Queda do homem? Justamente a Eva que, incitada pela astuta serpente, prova do fruto proibido, o advertido interdito - atitude que redundando na expulsão do Paraíso e o necessário, contingente percurso fundado em aquisições a partir de faltas, frustrações, provações, privações.

Como dissemos, é do fosso do elevador que  gesta e exerce essa queda - justamente a queda que se prepara, espera-a, acoisa-a, golpeia-a - insurgindo-se, assim, contra um mundo que lhe era alheio, hostil e implacável, de uma infância sem pares e palavras, lançando-a, desse modo, para a jornada do conhecimento, o que irrompe como inegável espelho para Abel e todos os homens. Alinha-se, então, à Eva bíblica, reiterando contundente oposição a seus desafetos e oponentes: o pai, a mãe, o marido cruel, opressor e implacável, o emblema da ditadura militar no Brasil e consoante à época de composição do livro *Avalovara*, recorrendo ao interdito e à violenta via da transgressão para prosseguir e perseguir sua verdade - verdade esta encontrada em Abel, com quem experiencia e encena os “Encontros, Percursos e Revelações”.

Algumas pistas dissimuladas em meio à profusão de elementos constitutivos de  sugerem mais aproximações com Eva, como a ambígua figura da serpente que habita a amante de Abel:

Trago esta serpente em mim, enroscada nas costelas e não me abalo a escondê-la: suas escamas, por vezes, despontam em minhas unhas, por vezes seu corpo contrátil me enche a boca e eu cuspo-o, enrola-se no meu pescoço e espreita serpente por cima de meus ombros (LINS, 1973, pp. 200-201).

Mas para aplacar a imponderável, sub-reptícia força dessa serpente que movimentava ☺, não à toa a sua babá na casa de seus avós, Inês, tem nome e faculdades angélicos, variação onomástica de *Agnes*, pura, casta. A “pressurosa” Inês, “figura leve e adejante”, cumpre o ofício da bondade e da proteção – tal como o pássaro Avalovara em momentos-limite de risco e violência –, a ponto de dispor até mesmo de “uma palavra e um olhar afáveis para o carrasco e o machado se condenada à morte” (Ibidem, p.165). Inês, “conquanto feita para transitar entre as pessoas sem ser presentida, despende o seu fascínio” (p. 165), atua dissipando fúrias e tormentas, aplacando a serpente que perturba e transfigura ☺:

Voa Inês sobre as coisas, voa entre mim e as coisas, e distrai este réptil, adormece-o. Experimentando, através de nomes sempre substituídos e nunca repetidos, ingressar no meu ser e conhecê-lo, tece-me nas coisas, no dia-a-dia da casa, na temperatura das salas e em tudo que esta ilha amena contém e irradia. Uma encantadora de serpentes (LINS, 1973, p. 201).

É mais que notória a leitura a *posteriori* do sagaz papel da serpente no episódio da tentação/transgressão que resultou na inscrição do homem na esfera da mortalidade e da história. Desse rico antepassado mítico, vale lembrar que Dante o leva para o seu poema segundo a visão moralizante e condenatória encampada pela religião cristã.

Ora, a serpente era o mais astuto que todos os animais do campo que o SENHOR Deus havia feito. Ela disse à mulher: “Deus vos disse realmente: ‘Não comereis de todas as árvores do jardim?’... “A mulher respondeu à serpente: “Podemos comer do fruto das árvores do jardim, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: ‘Dela não comereis e não a tocareis, para não morredes’ “. A serpente disse à mulher: “Não, vossa morte não

está marcada''. É que Deus sabe que no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e sereis como deuses, possuindo o conhecimento do que seja bom ou mau (Gn - 3:1 a 3:5).

A indagação de ☺ - “são realmente meus pais? nós temos pais?” -, coincidente com o fato de rechaçar e não se reconhecer em seus pais e pares, guarda mais uma proximidade com a mulher primeira, a qual não dispunha de antepassados, de linhagem ascendente. Pertencente a Adão, Eva adveio de sua figurada costela, é “interior ao homem” (CHEVALIER, 2009, p.410), esse homem que somente “se torna humano no encontro com a mulher (KRAUSS, 2007, p.90)” - “Eis, desta vez, o osso dos meus ossos e a carne da minha carne! Ela se chamará humana, pois do humano foi tirada” (Gn - 2: 23). Pois ☺ se apresenta de forma extasiada, especialmente no cume da ação dramática, no júbilo e na redenção que resultam na morte dos amantes, de modo consoante e fusionado com Abel - aqui entendido como um prolongamento da figura adâmica. Os jogos de reversibilidade e anagramas propostos por Osman Lins possibilitam mais uma leitura. O revés de Eva não é Ave? E ave não aponta tanto para o pássaro Avalovara, em sua extensão pressagiadora e celeste, quanto para a exclamada, deferente saudação Ave/Salve? Vale lembrar que, em latim, ave e salve se equivalem, comportando exatamente o mesmo significado, por derivar do imperativo “*avere*” (estar bem, ir bem).

Cenário em que amor, erotismo e morte se fusionam, o tapete - além de assumir o estatuto de *imago mundi, axis mundi* - transcende a noção de espaço, no qual a trama transcorre e se desdobra, alcançando, assim, o de ordenador do romance ao transpor o caráter de adereço, objeto - “quadro fantástico e engendrado na Beatitude” (LINS, 1973, p. 356) - e “animar” (do latim *anima*, sopro, alma) a extensão ilustrada do Paraíso. Mais do que adornar a união/comunhão de ☺ e Abel, o tapete, expressamente apresentado como Paraíso, faz-se magma e amálgama, integrando os amantes à extensa e luxuriosa galeria de vegetação e animais, culminando - a exemplo do

conhecimento essencial reservado à árvore sagrada – com a morte e a retomada do Éden.

Mas, se no tapete eu visse o Todo, também veria além dos limites, e, então, nada mais veria. Tenho aqui o mundo, sim, porém ainda inviolado e por isso não existe, nas flores abertas, nas aves despreocupadas, nas lebres alheias a eventuais perseguidores, a mínima sombra de destruição ou de qualquer gênero de horror. Paira em tudo um ar de imunidade e mesmo o olhar distraído bem depressa adivinha, não sem nostalgia, que os seres aqui tecidos são imortais. **O tapete é o Paraíso** e, com os sons da cidade, em torno da muralha constituída pela quádrupla barra de motivos vegetais, ruge a morte (LINS, 1973, p. 356).

Não à toa, a palavra latina *tenet*, cujo significado é deter, segurar, sustentar, está no centro do quadrado mágico e da frase-palíndromo que estrutura e movimenta o romance – SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS –, sendo interpretada por ocultistas e alquimistas como “a cruz que sustenta o mundo”. O tapete-Paraíso é, então, assumido como cume dramático, vértice do mundo. Fusão e complementariedade no magma erótico-amoroso de  e Abel, circunscrito a esse espaço edênico - a ser esboroadado ao longo de todo o percurso narrativo, ao introduzir elementos como angústia, tempo, morte - o que aponta ainda mais para a aproximação com o primeiro casal humano e a jornada que se inicia após a transgressão e o degredo. Por radiosos instantes, em geral circunscrito à cópula dos amantes, confluência e concórdia: “Ela e ela, tu, o acesso, ó corpo mágico, ó glória e privilégio desta travessia” (LINS, 1973, p. 400).

Amada: quando incontáveis seres conhece e cruza o homem sem que seu próprio ser se amplie, avance e alcance, tu me conduzes (para onde, para onde?) e não casualmente rondamos nós os limites deste bosque no qual perpassam aparições. Afluentes e afluentes, muitos desde sempre e para todo o sempre insuspeitados, formam o nosso encontro. Desnudamo-nos, imersos em mútua ebriez lúcida. Ah, fosse o vestibulo do nosso prazer, também, o da unificação e do conhecimento! (LINS, 1973, p. 377).

Além da tradicional perspectiva semântica conferida à Eva – primeira mulher e esposa, mãe de todos os viventes³⁵ –, o manto de pureza, espontaneidade e incorruptibilidade que recobria o casal no Paraíso Terrestre antes do Pecado Original também é evocado em ☺ e Abel na prolongada, desdobrada cena de amor/ despudor, fusão/erotismo, a qual perpassa todo o romance.

Solto o laço da blusa e desabotoados os punhos, caem as mangas frouxas quando ela estende os braços e quase nada esconde o busto. Peças dos nossos vestuários, arrancadas com crescente impudor e uma violência que parece imitar as vozes da cantata, jazem em vários pontos, sobre móveis ou no piso, algumas nos limites da sala. Distamos pouco da absoluta nudez e, não sei por que, a solidão em que estamos parece esférica, embrião no seu óvulo. Estivéramos, ela e eu, gerando algum ser afável e gracioso, o júbilo dos homens, a idade da concórdia, a universal sabedoria! (LINS, 1973, p.348)

No entanto, ao trazer para a contemporaneidade a questão da inocência e da nudez, Lins subverte a idealizada noção de afortunados – cujos eleitos estão “purificados de toda mácula”, não acometidos pelos “embates da carne” (DELUMEAU, 2003, p. 136), a qual Dante transporta para o seu Paraíso Terrestre no horizonte punitivo dos excessos e veleidades que transtornam as almas – ao considerar as vias do desejo e do corpo como imprescindíveis à realização humana em um mundo atravessado por ameaças, perdas, frustrações, ou seja, a *falta* como instância nuclear dos seres, o homem *existindo* e se constituindo na medida em que se faz *em-ato*, para além de qualquer essência que lhe seja regente.

Nessa perspectiva da *poética da Queda*, como sinônimo de saciedade e completude, símbolo de proteção e maternidade, o seio feminino figura em *Avalovara* de duplo modo – tanto como “grande seio, um seio azul e branco, onde bebemos nossa razão de júbilo” (Ibidem, p. 219), situação a envolver, para

³⁵ De acordo com o texto de Gênesis, “o homem chamou sua mulher ‘Eva’, por ser a mãe de todos os viventes”. Krauss elucida que Eva deriva da palavra hebraica *hawwah*, que guarda semelhança com “vida”, daí ter sido cunhado na Bíblia o termo “mãe de todos os viventes”.

Abel, o seu pretense idílio com Roos -, como em seu reverso faltoso, “esfera alva e pejada”, que se desfaz “num sabor tépido” (p. 79), em um misto de repulsa e entrega de ☹ à sua estranha e ausente figura materna, já que nela não encontra refúgio nem pertencimento. Na mesma linha narrativa (O 11), o ambiente de estranheza, incompletude e desconforto, espécie de reencenação do Inferno dantesco, prossegue com a menina sem nome - “cavalo de três patas”, “cidades escuras”, “rios de lama negra”, “montes de trevas”, “encostas ainda mais sombrias” (p. 79) -, alternando-se, porém, em meio a um salto espacial e temporal, a uma erótica cena do tapete, na qual gritos, esgares e júbilo no coito estão expressos em elementos que compõem o jardim tecido sobre a sala:

Crocodilo e coelho correm no meu sangue, correm no seu, passam dos seus ombros para mim, dos meus joelhos deslizam para os seus. Dentre os motivos geométricos, dentre as negras ramagens, dentre as franjas e os sossegados ramos, nascem cabras com chifres longos e recurvos, cabras de pelos brancos, no cio, cadelas com cabeça humana, leoas, todas sem vida, mas galopam e saltam, berram as cabras, urram as leoas, as cachorras ladram, enfio a língua na boca de Abel, enfio a língua entre as flores que brotam em sua boca, duas cabras famintas sobem dos meus pés, sobem à minha língua, devoram as suas flores, ele diz que me ama (LINS, 1973, p. 80).

Além das linhas narrativas E e N, que arrematam o romance e cujas pistas simbólicas e semânticas estão explicitadas na sua própria titulação (☹ e Abel: ante o Paraíso e ☹ e Abel: o Paraíso), o tapete mantém-se como elemento axial na linha O. Ao ser apresentada como entidade alegórica da palavra e do próprio giro da linguagem, a mulher sem nome, em seu corpo-palavra, entretece-se aos desenhos, fios e ramagens do tapete, o que expande e confirma o seu caráter redentor e paradisíaco também quanto à expressão do homem a partir do verbo e da representação (ideal, impossível) das coisas e do mundo - assim como sua própria amante, no qual, de modo espelhado e complementar, Abel antevê o horizonte da criação literária:

Assim como um tecido poroso absorve a umidade, vai o meu corpo bebendo, permeável, os desenhos do tapete. Projetam-se, em minha carne e ossos, ângulos brancos, barras, franjas fulvas, ramos, gamos rubros, coelho, flores, pássaros: folhas de cor imprecisa (LINS, 1973, p. 45).

Um ligeiro sobrevoos etimológico ilumina ainda mais a escolha do tapete como a retomada do Paraíso. A designação do Jardim do Éden como “paraíso” vem do grego *paradéisos*, palavra que a tradução bíblica do século III-II a.C. adaptou do hebraico *pardes*, que, por sua vez, deriva da expressão persa *apiridaeza* ou *pairidaeza*, significando “um pomar cercado por um muro” - daí o vocábulo “paraíso” coincidir com “Jardim do Éden” e sua apropriação nos primeiros livros do Antigo Testamento. O jardim associado ao paraíso tem sua representação nos tapetes persas, espécie de microcosmo que contém, repartidas em seu retângulo, as quatro partes do mundo. O tapete - solo, percurso e destino dos amantes avaloarianos - incorpora, então, todos esses elementos de fauna e flora vicejantes, dispondo-os ainda como uma espécie de desdobramento alusivo às figuras primevas que habitavam o tempo mítico, e no romance figurados como homens após a Queda, os quais vivenciam toda a sorte de aflições e dissabores que carregam na condição de degredados.

Pois o texto que se tece dentro do texto, livro composto por Abel, e progressivamente mostrado à mulher-palavra, traz indagações quanto à origem da linguagem e do mundo: “- Trata de que, Abel?”. “- Do tempo mítico e das suas relações com a narrativa” (LINS, 1973, p. 182). Somam-se a seus escritos recorrentes reflexões acerca do que principia o poder criador e forja o ofício literário:

Empenhado na decifração e também no ciframento das coisas (embora, quase sempre, sem êxito), recuso deter-me no que é visto e captado sem esforço. Investigo aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (LINS, 1973, p.62).

E é no campo que entrecruza linguagem e representação – o “obstinado projeto criador” (LINS, 1973, p.319), que acomete e toma Abel e o inscreve no mundo –, que o seu percurso transcorre, sempre esbarrando no limite expressivo da palavra como instância de apreensão e retenção do ser e das coisas. Assim diz Abel em suas recorrentes indagações, “combate quase corporal”, obsedante busca no sentido de convergir “expressão e faces do real”, novamente investido do verbo “empenhar”.

Empenho-me na conquista de uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas, pela sua índole secreta, da linguagem e assim do conhecimento. Existem, mas veladas, à espera da nomeação, este segundo nascimento, revelador e definitivo. Consigo, por vezes, rápidas passagens, alcançar o cerne do sensível. O combate quase corporal que sustento com a palavra liga-se a essas perfurações. Um esforço no qual venho amestrando aptidões mais ou menos embotadas; e para o qual, inclusive, convergem as pausas de sombra, os intervalos em que, sem realmente ver e sim apenas revendo, caço o oculto. O claro e evidente deixa-me frio (LINS, 1973, 223).

De modo notável, a Queda do homem e o derivado desencantamento com o mundo, bem como a narrativa bíblica como fonte de indagação sobre a origem da linguagem e da história da humanidade, constam no horizonte filosófico de Walter Benjamin. Em um de seus mitologemas, fundados na exegese bíblica, associados à língua pura, o filósofo alemão elucida o mundo messiânico como aquele da atualidade plena e integral, o que contém a história universal, para o qual tudo converge:

Nada lhe pode corresponder antes de ser eliminada a confusão proveniente da Torre de Babel. Esse mundo pressupõe a língua para a qual terão de ser traduzidos, sem reduções, todos os textos das línguas vivas e mortas. Mas não como língua escrita, antes como língua festivamente experienciada. Esta festa foi expurgada de toda a solenidade, não conhece cânticos celebratórios. A sua língua é a própria ideia de prosa que todos os homens entendem, do mesmo modo que a linguagem dos pássaros é entendida por aqueles a quem a sorte bafejou (BENJAMIN, 2011, p. 13).

Foi em um de seus escritos iniciais – *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* (1916) – que o filósofo se valeu dos primeiros capítulos do *Gênesis* não no sentido de compreender a Bíblia como “verdade revelada”, mas para esboçar a sua teoria. Sobre o episódio da Queda e o drama do Paraíso, Benjamin afirma que “o pecado original é a hora de nascimento da palavra humana, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece” (BENJAMIN, 2011, p.67) – justamente a Palavra personificada em ☉, que provém de sua queda.

O pecado original, portanto, gesto que resulta na expulsão do homem do Paraíso, é, antes de mais nada, *a queda que se dá na linguagem*, a qual é responsável por fraturá-la e condená-la: de pura e transparente, língua dos nomes, para significante e meio de uma comunicação exterior, como compreende Benjamin em suas proposições sobre mito e linguagem, datadas da primeira década do século XX. Por ordem do Criador, é creditado ao homem o poder da nomeação – instância que porta a essência espiritual dos seres e das coisas. Somada ao degredo e à supressão da eternidade, a emblemática punição divina, diante da transgressão e da colheita do fruto proibido, redundou na perda da capacidade de nomeação concedida ao homem, a justaposição pura e imediata – sem cifra nem mediação comunicativa – entre o nome e a natureza, obrigando-o ao uso arbitrário e comunicativo da linguagem, impelindo-o, assim, ao que chama de “essência linguística”, nomeação essa que mobiliza Abel no seu percurso como escritor.

Diante da inexprimível linguagem da luz, Dante personagem de Dante, junto à magnífica Beatriz, no Paraíso, confessa que a palavra não tem o poder de alcançar tamanha beatitude – “Mais incapaz será o meu dito, eu creio/ ora pra o que recordo, que o do infante/ainda co’a língua no materno seio.” (Canto XXXIII, vv. 106-108). Steiner explica o recurso de Dante, ao inscrever a luz nos limites da linguagem:

[...] à medida que o poeta se aproxima do coração da rosa de fogo, o esforço de tradução para a linguagem torna-se cada vez mais exigente. As palavras ficam cada vez menos adequadas à tarefa de reproduzir a revelação imediata. A luz penetra em grau descendente na linguagem; ao invés de tornar a sintaxe translúcida de significado parece perder-se em esplendor irrecuperável ou queimar a palavra até transformá-la em cinzas. Esse é o drama dos cantos finais: “Daí a minha visão foi superior/ à palavra, que ao seu prior se rende, / qual a memória ante o fato maior” (STEINER, 1988, p. 60).

No arco da representação imediata e ideal dos seres e das coisas, campo no qual Abel movimentava os seus passos, é possível evocar a teoria da linguagem elaborada por Benjamin a partir da interpretação do capítulo bíblico, “em um ensaio que abre espaço para a reflexão do caráter metafísico da linguagem e que faça justiça à sua natureza fundadora” (MURICY, 2009, p.103), a linguagem como *medium* da verdade, conforme explica Katia Muricy. O que constitui, portanto, o “caráter mágico da linguagem”, prerrogativa do homem antes da Queda, é justamente a sua “imediatividade”, o *medium* sendo compreendido não como elemento mediador, campo no qual se manifesta a essência espiritual, ilimitada. São a infinidade e a imediatividade que determinam a chamada “magia da linguagem”. Como explica Giorgio Agamben,

O estatuto dessa língua adâmica é, portanto, o de uma palavra que não comunica nada além de si mesma, e em que, por conseguinte, essência espiritual e essência linguística coincidem. Uma tal língua, de fato, não tem um conteúdo, não comunica objetos através dos significados, mas é, pelo contrário, perfeitamente autotransparente. [...] Por isso não pode existir, na pura língua, o problema do indizível como ‘contraste entre o proferido e o proferível, por um lado, e o indizível e o improferido, por outro’ que caracteriza a língua humana. Aqui, a filosofia da linguagem tem o seu ponto de contato com a religião no conceito de revelação, que não conhece o indizível (AGAMBEN, 2013, p. 39).

E essa linguagem debruçada sobre si mesma faz emergir, de maneira mais límpida, a sua dignidade, a sua essência. Essa ação no interior da linguagem, essa exposição desdobrada e recorrente de si própria, constitui o exercício da expressão que objetiva “eliminar o indizível da linguagem até torná-la pura como cristal”³⁶, como anota Benjamin em carta a Martin Buber. É nessa (auto) remissão que a linguagem encontra a sua dimensão poética e o escritor, a sua expressão. Ao sublinhar (e valorar) o aspecto nomeador da linguagem, seu propósito é criticar a concepção de linguagem como mero meio, em sua extensão trivial e burguesa. Defende que para salvar as coisas da mudez ao nomeá-las, o filósofo tem por tarefa salvar a arte e a poesia do que chama de “elemento coisal”, recuperando, assim, a sua essência espiritual no domínio da linguagem pura. Por isso se vale da atribuição de um caráter religioso “para fazer frente à sua degradação em signo e à banalização de seu uso utilitário nas sociedades modernas” (MURICY, 2009, p. 107). Linguagem e conhecimento se equivalem e se identificam em oposição à tradição racionalista e iluminista.

A caça ao oculto, ao cerne do sensível justifica a jornada de Abel, o qual no momento de sua morte e subsequente retomada do Paraíso acaba por se fundir a , ou seja, o Ser-Palavra que se faz infindo e desdobrável reduto de todas as palavras e todos os nomes. Ao pensar o espaço mesmo do tapete como representação plástica do Paraíso, Osman Lins acaba por problematizar o próprio espaço romanesco como expressão (legítima?) do mundo:

As representações são sempre enigmáticas, alusivas, fracionárias e quase nunca contempladas na sua totalidade. Como introduzir com ordem, num espaço forçosamente limitado, tudo que pretendemos?” (LINS, 1973, p.357).

Vale reiterar que a segunda história da Criação se mostra iluminadora exatamente para demarcar o que foi creditado ao homem: *o poder de nomear os seres, as coisas, o mundo* – já que o capítulo bíblico conta do sopro insuflado no

³⁶ BENJAMIN, Walter, excerto de uma carta a Martin Buber, de julho de 1916, *Briefe, I*, pp. 126.

homem, do homem que se forja a partir do pó, da terra. A criação do homem não se dá, então, pela palavra (“*Deus disse – e assim fez*”), mas, de acordo com Benjamin, “a esse homem que não foi criado a partir da palavra é conferido agora o *dom* da língua, que o eleva acima da natureza” (BENJAMIN, 2011, p.60). E entre os nomes e as coisas, cumpre-se a linguagem, sempre prestes a fracassar, mostrando-se flutuante, falha, móvel segundo o forjar representativo de cada autor. Como bem confessa Abel em seu intento literário – “os nomes e as coisas (...), as coisas e os seus nomes transformaram-se”³⁷.

Abel deseja que cesse a sua angustiada procura, a sua irrequieta condição de errante para alcançar o que avistou aos dezesseis anos: a imagem da Cidade mítica, ideal e paradisíaca, que viu espelhada em uma cisterna em Olinda, e na qual entreviu o Todo, nela acessando uma “procura cega de uma indicação (o onde, o nome, o porquê) que aplaque em minhas veias o castigo de buscar. Enxergo mais do que pretendo e suporto. Por que, então, não vejo o que procuro?” (LINS, 1973, p. 78). Nesse campo, Osman Lins, em suas teorizações em *Guerra Sem Testemunhas*, concorda com Simone de Beauvoir: “Toda obra literária essencialmente é uma procura (...). Romance, autobiografia não existe obra literária válida que não seja essa procura”. (1969, p. 19).

E essa é a dimensão capital que mobiliza Abel, o *leitmotiv* que movimenta o seu ensaio “A viagem e o rio”, confessado de modo maiúsculo, reiterado e contundente: sua vida inteira concentra-se em torno de um único ato: a busca do Texto, do Nome, da Cidade. Não por acaso é com a mulher-palavra – “Ainda muda, evoco dia e noite o meu nome, intuído e buscado” (LINS, 1973, p.81) –, a qual espelha exatamente o que busca, o encantatório e iniciático Nome, que chega a antever e beirar esse perfeito entendimento, no qual a língua adâmica, pura, perfeitamente autotransparente dispensa cifra e decifração. O religioso conceito de revelação, ao qual a filosofia da linguagem

³⁷ “A areia que range sob os meus pés e sempre teve o nome de areia não é mais a mesma. **Os nomes e as coisas** (a palavra tarde e a tarde, amar e a palavra amar), **as coisas e os seus nomes transformaram-se**. O mundo, agora que seguimos pela praia, vivos, reais, de mãos dadas, difere do mundo que precede este encontro” (LINS, 1973, 214, grifo nosso).

de Benjamin se filia, circunscrito ao homem preservado do universo temporal das perdas, experiências e errâncias, desconhece o aflitivo e atordoante problema do indizível.

Da linguagem adâmica para a escritura do mundo, é o pecado original, marco emblemático de expulsão do homem do Paraíso, que inscreve tanto o percurso dos homens quanto a queda na extensão mesma da linguagem: da língua insignificante e perfeitamente transparente dos nomes para a língua significativa como meio de uma comunicação exterior. Essa chave interpretativa parece compreender o que Gusdorf, autor de uma das epígrafes de *Avalovara*, afirma: “o poeta é o homem que reencontra a fala, graças a uma ascese que o liberta (...) depois da Queda, depois de Babel, o homem reconhece-se como senhor de uma linguagem que perdeu o encanto, mas cuja responsabilidade ele tem de assumir, para o bem e para o mal” (GUSDORF, 2010, p.23). E, no ambíguo lastro a assentar o bem e o mal, é como “um poliedro incompleto” que se admite, diante de si mesma, a dual mulher que se fez amor, horizonte e palavra para Abel:

Não julgar que a existência humana, enquanto inconclusa, seja um poliedro incompleto do qual a morte é o último lado, não, o poliedro move-se e suas faces e arestas proliferam, crescem conosco, mais ou menos brilhantes, assim é com todos e mais ainda comigo, de vida dúplice, duas vezes nascida, com duas infâncias, duas idades, dois corpos, de modo que as faces do poliedro se trespassam, umas em outras se refletem: sou ensamblada, incrustada em mim (LINS, 1973, p. 22).

Ao compreendermos a Queda como necessário ponto de partida do homem, motor a que tudo movimenta, valemo-nos do relato mítico em sua chave positiva. Como expõe Couffignal, “numerosos escritores, depois de Byron e até os nossos dias, vão conservar fielmente a estrutura inicial, mas inverter as qualidades dos dois polos opostos: o positivo e o negativo”, acrescentando que

a vida no Éden aparece como uma infelicidade, uma alienação, e a vida fora do Éden, ainda que destinada à morte, é afirmada como feliz: ela permite ao homem exercer sua liberdade; do NÃO-SABER (o conhecimento do bem e do mal), a serpente fez a humanidade passar ao SABER (ainda que se trate do conhecimento da nudez vergonhosa, do trabalho penoso, do sofrimento e da morte) (COUFFIGNAL *apud* BRUNEL, 1988, p. 298).

Além de conferir vulto a essa “narrativa de perda designando e legitimando a lógica de uma busca inevitável” (DOUEIHI, 2011, p.12), com *Avalovara*, Lins insurge-se contra a tendência da arte contemporânea de se “esterilizar”, fechando-se de modo demasiado e redutor sobre si mesma e cerrando os olhos para o cosmos, ao formular e encenar, com maestria, uma espécie de reencantamento do mundo a partir da celebração da escrita, sondagens míticas – sua visão, a Cidade suspensa, radiosa, insulada –, restauração do rito e sagração da Palavra. Seguindo-se o giro da espiral que resulta no constructo poético da obra, no *locus/logos* que movimenta, compõe e circunscreve *Avalovara*, o percurso de  e Abel faz-se inverso à narrativa bíblica: a retomada do Paraíso, não a expulsão – Jardim que se fixa na eternidade pela Palavra e pela criação, o que realmente resta e persiste.

Em narrativa desalinhada, convulsiva, palavras fraturadas, vocábulos fusionados, roturas inusitadas no leito da linguagem, ilustrando “caos e balbúrdia”, a tensionada cena em que os violentos projéteis de bala desferidos pelo marido da inominada, o militar Olavo Hayano - personificação máxima do obscurantismo e da opressão - é aplacada pelo ápice erótico dos amantes e o entendimento que aporta depurado e, por diminuto instante, definitivo. Em meio aos estertores, parêntese idílico, graça e júbilo: “seu corpo: um dom, um estado, um merecimento”, “a face radiosa, e como interdita, fora de meu alcance, sagrada”. Unidos, abrasados, sob o sol no zênite, a (impossível) luz de meio-dia, os amantes fusionam-se e fundem-se às “eternas ramagens do tapete”. E à medida que vão “perdendo opacidade” cruzam o portal, o limiar

integrando-se ao tapete e retomando, lívidos, o paraíso perdido: “vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim” (LINS, 1973, p. 473).

Queda e ascese. Não mais cardos, fardos. Não mais castigos, fadigas. Tampouco a ameaça sentenciada – “o solo se fará maldito por tua causa. É com fadiga que te alimentarás dele todos os dias da sua vida; ele fará germinar para ti espinho e cardo, e tu comerás a erva do campo (Gn - 3:17)”. Como o empenho ascensional do peregrino Dante, em sua alcançada altitude amorosa e transcendência numinosa em seu fulgurante Céu-e-Beatriz, sob o divino e misericordioso halo do Avalovara, “o pássaro do encantamento”, assim é encenada a inversão mítica, a retomada edênica, findando o percurso de aflições e privações de ☹️ e Abel. Suplantada a falta erigida pela Queda, refaz-se, de modo reverso, a rota da expulsão do Éden com a prodigiosa reintegração ao tapete, ao espaço-corpo-palavra, cume de êxtase e exuberância. Tão somente iluminações e a iniciática volta ao estado primeiro, a encantatória gesta principiada pelo amor, pelo sopro da Criação. Limiar transposto. Travessia cumprida ou inconcluso fim?

E a exemplo de Adão e Eva, par humano primordial, a abarcar todos os casais, “contínuo corpo a corpo com o tempo sem corpo, e por todos amantes revividos e reinventados” (CAMPOS, 2004, p. 42), lançados ao voo da morte (drásticos penhascos), ☹️ e Abel acabam por restaurar o nostálgico paraíso, literariamente restituindo o tempo-espaço inaugural que a tudo gera, guarda e conforma. E, segundo a *poética da Queda*, nesse irisado instante (imantada ave) persiste o homem-palavra-mundo em sua continuada expansão, distendido horizonte – desdobráveis ecos que confirmam que o temível fim não se faz precipício, mas tão somente princípio: humaníssima, controvertida e reiterada tentativa de harmonia e entendimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo.
Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens
de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de
naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos,
de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de
morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas
traça a imagem de seu próprio rosto.*

Jorge Luís Borges

Da selva escura ao cume iluminado, da soturna cisterna ao tapete dos amantes, deixamo-nos conduzir por indagações profundas e mãos antigas. Alternando espanto e iluminações, esbarramos em cardos, sustos, fadiga, colhemos sonhos, sóis, suspiros, comovemo-nos com perdas, dores, desassossego. Dante e Abel, Osman e Dante – igualmente personagens e narradores das nossas vidas fiadas pela morte (trêmulas urgências) – fizeram-se mais do que guias, mas imantados mestres, simplesmente por suas buscas nos serem face e espelho dos nossos controvertidos passos, devolvendo-nos as indeclináveis – e sempre inconclusas – interrogações quanto ao que aturde o homem e tão bem cantou o poeta: “existirmos, a que será que se destina?”.

Ao fim dessa viagem – no texto, na vida –, por nós empreendida, a certeza de que cumprir percursos tão íngremes e itinerários absolutamente desafiadores somente nos seria possível a partir de *bússolas precisas e mapas rigorosos*. Para suportarmos a névoa espessa e os fortes ventos, com inigualável maestria, Osman Lins e Dante Alighieri nos fornecem as diretivas espaciais, ensinando-nos ainda que *lupas* e *lunetas* guardam, entre si, o mesmo valor, pois

não há como avistar bólidos, estrelas, horizontes sem deixarmos de notar os fios, franjas e ramagens que nos unem ao solo-tapete-mundo.

Para além da topografia poética de *Avalovara* e *A Divina Comédia* – equivalentes quanto à engenharia estrutural, arquitetura narrativa, densidade simbólica e complexidade alegórica –, fascina-nos o aspecto de epigrama capitular que as duas obras assumem em suas inteirezas semânticas e provocações filosóficas. Com suas pulsões enciclopédicas, pormenorizadamente dispostas no que chamamos de “realismo alegórico”, ao glosarem as grandes questões que orientam (e angustiam) o homem em sua irrequieta busca quanto ao sentido da vida – a origem, a fé, o amor, a liberdade, a ética, o tempo, a linguagem, a Verdade –, Dante Alighieri e Osman Lins compuseram uma espécie de inventário da humanidade, estampa iluminada do mundo.

Por Osman Lins se apropriar, de modo notável, da tradição, assenhorando-se de uma cosmovisão que recepciona o sagrado, sem perder de vista as particularidades do tempo histórico e o necessário engajamento ante os dramas sociais e os grandes temas existenciais que provocam a todos, atestou a potência transformadora inscrita no caráter errático e errante do homem a partir justamente dos seus “mapas imperfeitos” e da vida que se apresenta como “poliedro incompleto”, como aponta Abel em suas aflitivas inquirições, desde a sua febril juventude junto à escura e lodosa cisterna. Pois o autor reflete o seu personagem-escritor, sem que isso represente, obviamente, decalque biográfico. Em entrevista, como já apontado, Lins admite que *Avalovara* expressa sua “inquietação diante da vida e das palavras” (1979, p. 176), configurando a própria “alegoria da criação”, a pedra angular do seu ofício – “Quase tudo no mundo, para mim, é sombrio; o véu se entreabre – só um pouco, e nem sempre, logo se fechando – nos breves momentos em que procuro escrever”. Abel, na mesma medida, ao se expor como empenhado “na decifração e também no ciframento das coisas”: “recuso deter-me no que é visto sem esforço. Investigo

aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (1973, p. 62).

Ao modo do curso de Dante no mundo-além-mundo - Inferno, Purgatório e Paraíso -, atestamos a inversão da rota mítica operada por Osman Lins em *Avalovara*, já que se encena o caminho inverso ao relato bíblico da expulsão do Éden - pelo mito, parte-se do Paraíso (e da Queda) para a jornada da experiência e do conhecimento, principiando a história e as civilizações. Como dito e redito, nosso Abel osmaniano alcança a sua progressiva (e dolorosa) ascense rumo ao êxtase amoroso e à realização pela Palavra, por meio de suas três amantes, resignificando e restaurando o (pretense) estado edênico de júbilo, harmonia e comunhão, ao se amalgamar, junto à Mulher-Palavra, ao paradisíaco tapete, acessando, assim, o nostálgico Jardim - pontual, esplêndido momento em que confluem o gozo carnal, a conjunção dos astros, o ápice do (auto)encontro amoroso, a explosão do tiro, o salto extremo para a morte, como o romance arremata, restando, porém, a Palavra, alegorizada no Avalovara, o pássaro de pássaros que sobrevoa os amantes e os acolhe no Paraíso.

Por compreendermos Abel como expressão emblemática do homem decaído, a experimentar o degrado em seu feixe de hesitações, dores, frustrações, perdas, inscrevendo a indeclinável *falta* como fundamento mobilizador e inapelável da vida, a ressoar e impulsionar a nossa extensão crítica e criativa -, propomos como eixo irradiador de significações o que denominamos de *poética da queda*. Ao longo da Introdução e dos três capítulos demonstramos como a obsedante “caçada” por sentido de Abel, antes de ter o seu fim sagrado com ☺, passa, por Roos e Cecília - igualmente termos de sua busca, que resultaram, porém, respectivamente, em resignado desamparo e drástica perda, perfazendo, portanto, o caminho que parte da substantiva *falta* para a comunhão dissoluta.

Há sete séculos, o *post mortem* concebido por Dante também é percorrido de modo claudicante, desassossegado - especialmente nos humaníssimos reinos do Inferno e do Purgatório, nos quais, como apontamos, trazem a medida da

inquietação humana, ao espelharem os nossos temores, excessos, fragilidades. Como anota Bignotto, “podemos ainda hoje refazer o percurso de Dante como alguém que mergulha em uma viagem de nossa própria condição” (2005, p. 99). Conjugamos, então, com coerência e fundamento, duas mundivisões que se entrelaçam tanto em nosso imaginário literário, como no leito textual osmaniano. Para imprimirmos razoabilidade e fidedignidade, porém, ao que propomos como *poética da queda* na junção *Avalovara* e *Commedia*, recorreremos à doutrina existencialista francesa, cujo expoente máximo é Jean-Paul Sartre – afinal fazia-se necessário um contorno epistemológico, uma unidade semântica convincente do que nos chegou primeiro como “lampejo”, embora não tenhamos a pretensão de formar um conceito estruturado segundo as exigências no campo filosófico.

As chaves “emergiram” do próprio texto osmaniano, em meio às incessantes indagações de Abel e da própria Mulher-Palavra (em certa medida, a sua extensão) e o modo como apreendem os embates cotidianos, as contradições sociais, culturais e políticas, as questões quanto à origem e ao porvir, ao que os precede e ultrapassa. Por flagrarmos em nossos protagonistas inúmeras e desdobráveis incertezas e descrenças que assolam o homem moderno, tomado pelo “desencantamento do mundo”, em uma realidade absolutamente dessacralizada, portanto afastada do horizonte salvífico que regia o Medievo de Dante, um determinado trecho de *Avalovara* avultou como centelha: “Acertos e enganos (assim como surpresas e acontecimentos esperados) tecem a nossa vida – e elaboram as narrativas” (1973, pp. 39-40). A admissão da incompletude como circunstância imperativa do homem ajusta-se perfeitamente à compreensão de Sartre quanto ao humano existir somente *por e para-si* segundo a linha mestra da sua filosofia: “a existência precede a essência”, sendo ampla e irrestritamente responsável por seus atos e escolhas, configurando-se como “ser da consciência”, sempre em curso, portanto, inconcluso e em plena negatividade, como explicamos por diversas vezes no

decurso da tese, valendo reiterar que “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo” (SARTRE, 1987, p. 6).

Desde a nossa caminhada/descida pelos terrificantes vales do Inferno, lado a lado com Abel e Dante, pudemos confirmar o quanto o protagonista osmaniano se erige como “ser da consciência” ao forjar o seu próprio destino, não se furtando ao risco, à experiência. Associamos o *lócus* da cisterna, que cumpre para Abel o papel de iniciático fosso, ao coração do Inferno dantesco e ao percurso iluminador da catábase, para fixar o nosso entendimento de que tal movimento resultou na ampliação da sua consciência e autoconhecimento. Daí encamparmos a assertiva de a notável “perda do caminho” no meio de sua vida, por parte do peregrino Dante, ressoar e guardar sentido até hoje para nós. Nesse sentido, no primeiro capítulo, filiamos o nosso protagonista à figura do Ulisses homérico, pois, Abel, a exemplo do herói épico, como demonstramos, jamais declinou de seu propósito de perscrutar mundos e verdades, e o próprio Dante comovido nele reconhece sua coragem e atitude em não recusar “a esplêndida experiência do mundo ermo e ignorado” quando instou os seus companheiros de vela a buscar virtude e conhecimento. Em plena galeria dos condenados, detemo-nos ainda com *Guernica*, de Picasso, ao reconhecermos no mural cubista, que ilustra o terror e a opressão dos bombardeados pela guerra, a drástica e aflitiva cena que pôs fim a Cecília e toda a humanidade em sua carne encerrada.

Encorajados por Abel e Dante, nossos guias, prosseguimos a investigar a queda como *falta* necessária e mobilizadora do homem. A partir dos platôs iluminados e ascendentes do Purgatório, a queda na linguagem e a noção de inacabamento fizeram-se evidentes. Como explicamos pormenorizadamente, a esquiva, fugidia, inapreensível Roos personifica, em (e para) Abel, essa *falta* nuclear, nele intensificando a sua “ofuscante solidão”, condição inexorável do homem. Entre os achados desta tese, está a associação simbólico-imagética da

sua figura atravessada por cidades esvaziadas e dispersão linguística e geográfica, tanto ao mito de Babel quanto à montanha do Purgatório, como marcadores de infortúnio, desentendimento e transitoriedade. Para a nossa chancela, os mestres Steiner, Auerbach e Zumthor.

Após a fatigante, porém transformadora, subida na altíssima montanha iluminada, por fim chegamos ao cume sagrado, um dos principais *locus* da nossa pesquisa: o Paraíso Terrestre. Para tanto, por um ato de fé e persistência, tivemos de transpor a parede de fogo para, enfim, alcançarmos nosso edênico tapete. O que flagramos, porém, foi um paraíso decaído, com a própria rotura, vestígios do desencantamento, inscrita naqueles guardados para o luminoso e redentor instante. No momento em que nasce de si mesma, e se faz signo e palavra, acompanhamos a transfiguração de ☺, nela antevendo outra representação moderna de um mundo em ruínas, o atônito e amedrontado Anjo da História, de Paul Klee. Iluminamo-nos com as teses de Walter Benjamin e a sua atualíssima leitura de uma realidade retrocedida pelos supostos “ventos do progresso”. Em sua face de desconforto e desconcerto, a Mulher-Palavra guarda inegáveis simetrias com célebres entes do Inferno dantesco, a exemplo do habitante mais ilustre do centro da Terra, símbolo de rebeldia e intransigência – situações essas que reforçam a nossa perspectiva sartreana impressa à nossa tese, com as indeclináveis noções de desamparo e angústia que invadem o ser. A importantíssima simbologia numérica, derivada da lógica pitagórica e da geometria sagrada, um dos eixos nodais de sustentação das obras comparadas, também foi demarcada a partir do número *nove*, sacralizado em Beatriz por seu obsessivo Dante, termo a se repetir com ☺. Por fim, bebendo na “fonte de um murmúrio distante”, como diz Steiner quanto a Bíblia, aportamos no encantado e derruído tapete – espaço de indagações e desvelamentos quanto ao nascimento da palavra humana e a queda na linguagem, luminoso (numinoso) solo dos amantes que se fusionam em nome da gesta reflexiva, crítica e (re)criadora do mundo.

Em nossa viagem por entre mundos, ao lado de Dante e Abel, Osman e Dante, Sartre também assumiu o condão de guia, agregando a esta jornada ainda mais beleza e lucidez, ao confiar ao homem o futuro do homem, “condenando-lhe” à mais radical liberdade, mostrando-nos, como nosso próprio Lins sublinhou, em *Guerra sem testemunhas*: “Repetiremos com Sartre não querer “contemplar o mundo com olhos futuros, o que seria a maneira mais certa de matá-lo, mas com os nossos olhos de carne, com nossos verdadeiros olhos perecíveis” (1969, p. 32).

E como nos ensinou Osman Lins, faz-se necessário assentar o (contido) quadrado sobre a (infinita) espiral, arte das mais difíceis quando nos propomos a formular um entendimento, a fixar representação, a tecer e reter sentidos, que não cessam de se propagar e desdobrar, como o próprio giro que toca o centro do mágico, oracular palíndromo *Sator Arepo Tenet Opera Rotas* e retorna ainda mais imantado de significados e possibilidades.

Setecentos anos distam duas obras capitulares. Da convergência entre intenção e gesto, em que confluem vasta prodigalidade imaginativa e absoluto labor artesanal, em seus halos filosóficos e sobrevoos questionadores, Dante Alighieri e Osman Lins certamente prosseguirão interrogando o homem sobre a sua (a nossa) falha, frágil e controvertida condição – ermo inevitável, vívida aprendizagem.

De perdas, de faltas, a queda nos é pródiga: um grão de claridade a nos acompanhar, indelevelmente em nós regendo o ato de buscar, “sabendo-se ou não o quê”. Travessia cumprida? De nossa parte, fim que não se avista, viagem da qual não se regressa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Osman Lins

Narrativas

Lins, Osman. *Nove, novena: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Os gestos*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

_____. *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*. Coletânea de contos, com coordenação e participação de Osman Lins. São Paulo: Summus, 1978.

_____. *O visitante*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Teatro

Lins, Osman. *Lisbela e o prisioneiro*. Rio de Janeiro, 1964.

_____. *Capa-verde e o Natal*. São Paulo, 1967.

_____. *Guerra do Cansa-Cavalo*. Petrópolis: Vozes, 1967.

_____. *Santa, automóvel e soldado*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

Ensaaios

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

_____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. SP: Summus, 1979.

_____. *Guerra sem Testemunhas*. São Paulo: Ática, 1969.

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

Narrativas de viagem

Lins, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *La Paz existe?* Com Julieta de Godoy Ladeira. São Paulo: Summus, 1977.

Sobre Osman Lins

ALMEIDA, Hugo (org.). *O sopro na argila*. São Paulo, 2004.

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

ALMEIDA, Hugo (org.). *O sopro na argila*. São Paulo, 2004.

HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro. (Orgs.). *O reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*. 1 ed. Porto Alegre: UniRitter, 2012.

CANDIDO, Antonio. "A espiral e o quadrado". In LINS, Osman. *Avalovara*, São Paulo: Melhoramentos, 1973.

CARIELLO, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins, Poética de la lectura*. 1 ed. Rosario: Laborde Libros Editor, 2007.

CARONE, Modesto. "Avalovara: precisão e fantasia". In ALMEIDA, Hugo. *O sopro na argila*. São Paulo: 2004. p. 225-231.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 2000.

FERREIRA, Ermelinda. "Osman Lins e Jorge Luis Borges: da literatura como retórica do amor". In Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Online. Disponível em [periodicos.unb.br/index.php/estudos/index]. Acesso em 2014. pp 133 - 155.

FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2 ed. São Paulo: EdUSP, 2005.

_____. *De musa à medusa: a presença do feminino na literatura e nas artes plásticas*. Recife: PPGL/UFPE, 2012.

FERREIRA, Ermelinda. FARIA, Zênia de. (orgs). *Osman Lins - 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

GOMES, Leny da Silva “Autor e leitor nas teias da tradição” In GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro. (Orgs.). *O Reverso do Tapete: a escritura de Osman Lins*. 1ed. Porto Alegre: UniRitter, 2012.

_____. *Avalovara – uma cosmogonia literária*. 1998, Tese (Doutorado em Literatura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em cópia eletrônica.

_____. *Ekphrasis – palavra e imagem* (apresentado na 10ª Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação, 20 a 24 de outubro de 2014, Centro Universitário Ritter dos Reis).

GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth (orgs.). *A escrita do mundo – letras, imagens e números*. Porto Alegre: Metamorfozes, 2016.

GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice de Castro (orgs.). *O reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*. 1ed. Porto Alegre: UniRitter, 2012.

GOMES, Inara Ribeiro. “A arte do romance segundo Osman Lins”. In: Eutomia - Revista Online de Literatura e Linguística. Ano I – nº 01, pp. 75-86. Online. Disponível em <http://www.eutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume1/especial-destaques/A-arte-do-romance-segundo-Osman-Lins_Inara-Ribeiro-Gomes.pdf> Acesso em agosto 2010.

HAZIN, Elizabeth. “Como o segredo de um cofre: reflexões acerca de uma personagem feminina em Osman Lins”. *Ângulo* (FATEA. Impresso), v. 121, p. 47-51, 2010.

_____. “A viagem como acontecimento: análise comparativa entre os relatos de viagem medievais e *Avalovara*, de Osman Lins”. *Ângulo* (FATEA. Impresso), v. 130, p. 33-40, 2012.

_____. “À luz do meio-dia ou Os começos jazem na sombra”. *Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 9, p. 159-163, 2009. Disponível em <http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INT_ER_9/INTER9_Pg_159_165.pdf> Acesso em agosto de 2011.

_____.(org). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

_____.(org.). *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*: 1 ed. Rio de Janeiro: Viera e Lent, CPNq, 2014.

HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy. (orgs.). *Palindromia*. Siglaviva: Brasília, 2014.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: TA Queiroz; Brasília: INL, 1988.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

_____. *Transfigurações*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

_____. "Um singular contador de estórias". São Paulo. In: *Melhores Contos de Osman Lins*. São Paulo: Global, 2003.

_____. "O intertexto canônico em Avalovara". *Estud. av.*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 144-156, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200009&lng=en&nrm=iso>. access on 22 Oct. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142010000200009>.

_____. (org.). *Nove, novena noventa – ensaios sobre Osman Lins*. São Paulo: Huicitec, 2016

PAES, José Paulo. "A magia de Osman". Encarte. In LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano – os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética*. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade de São Paulo, SP. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-25112009-102113/pt-br.php>. Acesso em 2013.

SANTANA Jr. Fernando. *Visões do paraíso – releitura da Divina Comédia, de Dante Alighieri, em Avalovara, de Osman Lins*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/6982>

Obras de Dante Alighieri

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Edição bilíngüe. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *A Divina Comédia – Inferno*. Trad. Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *A Divina Comédia*. Recontado por Roberto Mussapi. São Paulo: FTD, 2009.

_____. *Vida nova*. Lisboa: Guimarães Editores, 1984.

Sobre Dante

AUERBACH, Erich. *Dante – poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BIGNOTTO, Newton. “A condição humana”. In *Poetas que pensaram o mundo*. Org. de Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos e a memória de Shakespeare*. São Paulo: Companhia de Letras, 2011.

CAMPOS, Haroldo. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CURTIUS, E.R. “Dante”. In *Literatura europeia e Idade Média*. São Paulo: Edusp, 2013.

FRANCO, Hilário Jr. *Dante, o poeta do absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Os três dedos de Adão*. São Paulo: Edusp, 2010.

GUÉNON, René. *O esoterismo de Dante*. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

LUCCHESI, Marco. *Nove cartas sobre A Divina Comédia – navegações pela obra clássica de Dante*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1998.

REYNOLDS, Barbara. *Dante – o poeta, o pensador político e o homem*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

VIGLIO, Salvatore. *Introdução ao estudo de Dante*. Rio de Janeiro: Electra Editora, 1970.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Lisboa: Relógio D’Água, 2013.

_____. *Ideia de prosa*. São Paulo: Autência, 2012.

_____. *Infância e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1992.

ARGAN, Giulio. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Dante, poeta do mundo secular*. Trad. Raul de Sá Barbosa, 1ª ed., Rio de Janeiro, Editora Topbooks, 1997.

_____. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Editora 34, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Editora ARX, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5 ed. São Paulo: Annablume, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. "A modernidade no Romance" in: *O livro do seminário*. Org. Domício Proença Filho. São Paulo: LREditores, 1983.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BEAUVOIR, Simone. *A cerimônia do adeus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.

- _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENTLEY, Peter. *O livro dos números – uma história ilustrada da matemática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BLANCHOT, Michel. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BÍBLIA SAGRADA (VV tradutores). São Paulo: Paulinas/Edições Loyola, 1995.
- BOLLE, Willi. “Alegoria, imagens, tableau”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BORGES, Jorge Luís. *Borges oral e sete noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O outro e o mesmo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BORNHEIM, Gerd. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1997.
- BOUTANG, Pierre. *O tempo - ensaio sobre a origem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora UnB, 2005.

- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.
- BRUNEL, Pierre. (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ Brasília: Editora UnB, 1998.
- BRUNEL, Pierre. PICHOS, CL. ROSSEAU, A.M. *Que é literatura comparada?* 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BURCKHARDT, Titus. *A arte sagrada no Oriente e no Ocidente*. São Paulo: Atlas Editorial, 2004.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.
- CAMPOS, Haroldo. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- _____. *Éden, um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CARDOSO, Sérgio [et. al.]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Volume 1. São Paulo, Leya, 2011.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva,
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: EdUsp, 2013.
- DASTUR, François. *A morte, ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?*. São Paulo: Editora Schwartz, 2003.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- DOUEIHI, Milad. *O paraíso terrestre*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. São Paulo: Record, 2010.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.
- EIRE, Carlos. *Uma breve história da eternidade*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *O sagrado e o profano – a essência das religiões*. 3 ed. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. “O que é um autor?” In *Ditos e escritos: estética – literatura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 264-298.
- FOSTER, Edward. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica – quatro ensaios*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- _____. *Código dos Códigos, a Bíblia e a Literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

GAARDER, Josten; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. *O livro das religiões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GENETTE, Gerard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GHYKA, Matila. *El numero de oro – ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1968.

_____. *Estética de las proporciones em la naturaliza y en las artes*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1953.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GUÉNON, René. *Os símbolos da ciência sagrada*. São Paulo: Pensamento, 1993.

_____. *A grande tríade*. São Paulo: Pensamento, s/d.

GUSDORF, Georges. *A palavra*. Portugal: Edições 70, 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. Revista USP. São Paulo: n.71, p. 85-105, set/nov 2006.

HEATH, Richard. *Geometria sagrada e as origens da civilização*. São Paulo: Pensamento, 2010.

HEINBERG, Richard. *Memórias e visões do paraíso – explorando o mito universal da Idade de Ouro perdida*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

HENSBERGEN, Gijs van. *Guernica, a tela de Picasso – a história de um ícone do século XX*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KOTHE, Flávio. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987.

KRAUSS, Heinrich. *As origens*. São Paulo: Paulinas, 2007.

_____. *O paraíso*. São Paulo: Globo, 2006.

JACOPO, Giovanni. *Comentário literal sobre os três primeiros capítulos do Gênesis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LAWLOR, Robert. *Geometria sagrada*. Madri: Edições del Prado, 1996.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. 2 ed. Tradução de Stephania Matousek; Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LEITE, Sylvia. *O simbolismo dos padrões geométricos da arte islâmica*. SP: Ateliê Editorial, 2007.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem – coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

MATOS, Olgária. “Baudelaire: antíteses e revolução”. *Alea*. 2007, vol.9, n.1, pp. 88-101. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000100007&lng=en&nrm=iso. ISSN 1517-106X.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética – imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2009.

NUNES, Benedito. “Reflexões sobre o Moderno Romance Brasileiro” in: *O livro do seminário*. Org. Domicio Proença Filho. São Paulo: LREditores, 1983.

PAGELS, Elaine. *Adão, Eva e a serpente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

- PAREYSON, Luigi. *Os problemas de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama – amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PORTER, J.R. *A Bíblia, guia ilustrado das Escrituras Sagradas: história, literatura e religião*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- QUÍRICO, Tamara. *Inferno e paraíso – as representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV*. Campinas: Unicamp, 2014.
- READ, Herbert. *O significado da arte*. Portugal: Ulisseia, s/d.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Globo, 4a edição, 1984.
- ROOB, Alexander. *Alquimia e mística*. Lisboa: Taschen, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. A imaginação. Questão de método. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. SP: Nova Cultural, 1987.
- _____. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- _____. *Situações*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.
- _____. *Verdade e existência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- SCHOLEM, Gershom. *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- STEINER, George. *Depois de Babel – aspectos da linguagem e tradução*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

_____. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

_____. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STEWART, Ian. *Em busca do infinito – uma história da matemática dos primeiros números à teoria do caos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Babel ou o Inacabamento*. Lisboa: Bizâncio, 1997.