

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

## **A Escrita Unificadora de Osman Lins**

Ricardo Andrade

Brasília, março de 2017

Ricardo Andrade

## **A Escrita Unificadora de Osman Lins**

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elizabeth de Andrade Lima Hazin

Brasília, março de 2017

**Ricardo Andrade**

## **A Escrita Unificadora de Osman Lins**

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de mestre.

Banca examinadora:

---

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Elizabeth de Andrade Lima Hazin

TEL/UnB (**Presidente**)

---

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

TEL/UnB (**membro efetivo**)

---

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

FAC/UnB (**membro efetivo**)

---

Prof<sup>ª</sup> Adriana de Fátima Barbosa Araújo

TEL/UnB (**suplente**)

Aprovada em 31 de março de 2017.

À meu pai, **Antonio dos Reis Andrade**,  
À minha irmã, **Danielli Morelato Andrade Gonzaga**, e  
À professora de Astronomia da UFF, **Martha Ramscheid Figueiredo**,  
que me ensinou a identificar estrelas e constelações,  
com muitas saudades.

À minha mãe, **Maria Odaci Andrade**, e  
À **Verônica Barbosa**, minha companheira.

**Agradeço:**

Imensamente à professora Elizabeth Hazin o acolhimento, a amizade, as orientações, os ensinamentos, as histórias e viagens.

À família de Osman Lins, especialmente a Ângela Lins e Viviane Lins, o carinho, a amizade e as “bençãos”.

À Leny Gomes, Adriana Araújo e João Vianney o carinho, amizade e os ensinamentos.

A todos os companheiros do grupo Gatacos, parceiros de estudos e jornadas osmanianas, especialmente a Thomaz Antonio Santos Abreu, confrade de leituras, debates e sugestões.

A Elisabete Marin Ribas e a todos os funcionários do IEB - Instituto de Estudos Brasileiros (USP), especialmente a Gabriela Cardoso e Pedro Marques, o acesso aos documentos de Osman Lins.

Ao Pós-Lit/TEL e sua Secretaria toda a atenção.

À Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEDF) o apoio.

À família, a força, mesmo à distância.

Aos amigos, a paciência e a compreensão de minhas ausências.

## Resumo

O objetivo maior desta dissertação é apresentar e constatar a concepção e os procedimentos da escrita de Osman Lins, em seu romance *Avalovara*, representação da plenitude de seu engenho espiritual, como os de uma obra cosmogônica e unificadora: a defesa do ofício do escritor, da tendência de uma arte sem fronteiras, mesclada a outras, e da inclinação ornamental, privilegiando a alegoria por intermédio da união binária de mecanismos poéticos e retóricos, da junção de ficção, tempo histórico e reflexão teórica, narrativa, realidade e especulação filosófica, figuração e sentido próprio, numa *rede* infinita de significados ubíquos e isotópicos. Os recursos teóricos predominantes constam das reflexões do próprio autor, contidas em *Guerras Sem Testemunhas* e em entrevistas publicadas em *Evangelho na Taba*, dos estudos sobre alegoria e ornamentações retóricas, de João Adolfo Hansen, e dos simbolismos livrescos e da escrita, considerados, na perspectiva do trabalho, também como alegóricos, e ainda de aspectos da literatura europeia e da Idade Média Latina, analisados por Ernst Robert Curtius. A exposição da formulação estética de Osman Lins, abordada inicialmente, é relacionada às caracterizações de alegoria, expostas por João Adolfo Hansen, em suas configurações criativas e interpretativas e na designação de sua tipologia, sendo comparadas com diversas formas figuradas ao longo da Idade Média latina e europeia, através do estudo de E. R. Curtius. A escrita osmaniana é, assim, apresentada em conexão com a tradição literária ocidental, em sua exuberância engenhosa e em suas relações sagradas e míticas, revelando-se como forma privilegiada de conhecimento.

**Palavras chave:** *Avalovara*, Osman Lins, Procedimentos de escrita, Literatura e Cosmogonia, Alegoria.

## ABSTRACT

The main goal of this research is to verify concepts and proceedings in Osman Lins' writing on his novel *Avalovara*, which represents the fullness of his spiritual inventiveness, like the ones of a cosmogonic and unifying work: a defense of the writer's labor, the tendency of an art with no boundaries, mingled with other kinds of art, and the ornamental inclination, giving priority to allegory through the binary gathering of poetic and rethorical mechanisms of bringing together fiction, historical time, theoretical thinking, narrative, reality, philosophical speculation, figuration, and proper sense in an infinite *net* of ubiquitous and isotopic meanings. The predominant theoretical resources are the novelist's own ideas showed on *Guerra sem Testemunhas* and on some interviews on *Evangelho na Taba*, researches about allegory and allegorical ornamentation by João Adolfo Hansen, taking for granted the writing and bookish symbolism considered also as allegorical in our research, besides some aspects on European literature and Latin Middle Ages analysed by Ernst Robert Curtius. The presentation of Osman Lins' aesthetic formulation, at the beginning of this research, is related to allegory's characterizations in creative and interpretative features showed by João Adolfo Hansen which are compared to different forms represented during Latin Middle Ages according to E. R. Curtius's studies. The osmanian writing is, thus, presented in its exuberance inventiveness and its mystical and sacred relations in connection with the western literary tradition, what gives chance to such writing reveal itself as a privileged form of knowledge.

Keywords: *Avalovara*, Osman Lins, writing proceedings, literature and cosmogony, allegory.

**Sumário:**

<b>Introdução</b>	<b>09</b>
<b>Capítulo I</b>	
<b>Reflexões de Osman Lins sobre a Escrita</b>	<b>16</b>
1.1 A Escrita Cosmogônica	<b>31</b>
<b>Capítulo II</b>	
<b>A Escrita Alegórica e Integradora</b>	<b>52</b>
2.1 As Formas Criativas e Interpretativas da Alegoria	<b>57</b>
2.2 Alegorias Enredadas	<b>60</b>
<b>Capítulo III</b>	
<b>Alegorias da Escrita em <i>Avalovara</i> integradas à História da Literatura</b>	<b>66</b>
<b>Considerações finais</b>	<b>94</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>97</b>

## INTRODUÇÃO

Osman Lins é considerado um artesão da palavra e, com muita obstinação, tornou-se um dos maiores e mais importantes escritores do Brasil, ainda que não seja tão conhecido do público leitor. Suas meditações sobre o exercício da escrita são integradas em suas obras e revelam que este autor, refletindo sobre todos os detalhes possíveis relacionados a sua atividade, foi um escritor completo.

O objetivo desta dissertação é apresentar e analisar o caráter unificador da escrita de Osman Lins em *Avalovara* (1973), destacando que suas determinações estéticas compreendem disposições éticas. O autor, apontando para a plenitude e a busca de integração do homem ao cosmos, recusa-se a ser um agente da fragmentação da realidade. Sua obra constitui-se como uma tentativa de compreensão do universo estabelecendo a linguagem ornamental como relevante forma de expressão, de conexão com outras artes e com o mundo. Sua escrita, conjugando sentidos figurados e próprios, enfatiza a essência das coisas e da existência, entrelaçando perspectivas profanas e sagradas. Seu romance — através do jogo binário das figurações do sentido, mesclando imagens e ritmos, ficção e tempo histórico, procedimentos retóricos e poéticos — reflete o cerne do real, integrando o autor a uma tradição que entende a arte ficcional como significativa forma de conhecimento. A obra literária osmaniana mostra-se cosmogônica e unificadora, harmonizando a multiplicidade caótica da realidade, em forma de texto ordenado e criativo, reverberando, através de alegorias livrescas e da escrita, o cosmos.

O Capítulo I, intitulado “**Reflexões de Osman Lins sobre a Escrita**”, mostra que, conectando teoria literária e realidade à ficção, o autor engendra *personagens-escretores*, em seus textos, e insere considerações metalinguísticas e autorreflexivas às suas obras, unindo áreas distintas e fragmentadas através de sua peculiar concepção artística. Em *Guerra Sem Testemunhas* (1974), um ensaio sobre o trabalho do escritor, em que expõe suas percepções estéticas e políticas da atividade, o escritor pernambucano utiliza-se do *personagem-escriptor* Willy Mompou que toma de empréstimo do poeta Deolindo Tavares. Esta participação ficcional, designada pelas iniciais W M, altera as características formais do ensaio, através do diálogo, caracteriza seus posicionamentos como um fluente processo, em constante desenvolvimento, e funde suas preocupações criativas com análises do ofício literário. Com este artifício, externa em sua conduta entendimentos contrários aos conceitos de inspiração,

vocação e diletantismo, valorizando o trabalho do escritor e o exercício de sua consciência, aos quais se vincula. Desaprova o *bovarismo* das críticas literárias e das instituições dramatúrgicas, ao qual atribui as razões da desintegração cultural do país. Eleva a atividade profissional do escritor associando-a, como um grande valor espiritual da sociedade, a traços nobres e sagrados. Exalta a importância do ficcionista e da literatura como condição de compreensão e incorporação da realidade concreta que propicia maior êxito na contemplação do universo. Compreende que, responsabilizando-se por suas escolhas e intenções, os autores devem agregar uma indispensável visão particular e filosófica do mundo às suas obras, às quais estão conectados intimamente e, de forma indissociável, através das circunstâncias espaciais e temporais. Interligado, também, ao mundo e aos leitores, especialmente aos contemporâneos do momento de sua produção, o trabalho artístico é um organismo vivo, multifacetado e inesgotável, e o domínio exercido sobre ele pelo autor não inviabiliza interpretações que o ultrapassem. A obra é um detonador de percepções, compreensões e visões, um ser contingente e imprevisível como a vida.

Em *Avalovara*, a integralidade de Osman Lins propaga-se no, também, *personagem-escritor* Abel que, inclusive, mencionando seus procedimentos criativos, evidencia acentuadamente a vinculação do autor à obra, à qual está, com vigor, incluído, não se separando dela por meio da escolha profissional do protagonista, nem por suas reflexões sobre o objeto que, ambos, investigam. Os dois, diante da folha em branco, enfrentam o mundo e combatem suas próprias fragilidades, com uma atitude, considerada pelo escritor pernambucano, como uma prática verdadeira de meditação. A atividade da escrita, apesar de suas idiossincrasias, entrelaça-se ao mundo, denotando analogias com trabalhos manuais artesanais. A habilidade do escritor se expressa na escolha e utilização de palavras, como adjetivos, por exemplo, designando sua consciência e seu alto grau de intensidade na relação com o trabalho. O ato de escrever assemelha-se ao de buscar o inusitado no plano temático ou no nível da trama, chegando a se confundir com a poética e permeando a própria linguagem literária. Os temas são retirados da própria vida, mas também inventados e imaginados. Evitando repetições, o autor procura novas experiências.

A escrita é uma candeia, engendrada por meio de leituras e experiências de vida. Os escritores são faróis da sociedade que contribuem para a compreensão do mundo, refletindo as mesmas leis do cosmos, através da dualidade e da simetria. Como a realidade apresenta-se

caótica ao entendimento humano, o escritor organiza-a em informações ordenadas, unificando a fragmentação e criando um universo de forma análoga às cosmogonias míticas. Toda obra delinea um sentido estético único e uma percepção social particular que produz um imperativo moral.

Osman Lins relaciona, em *Avalovara*, ficção com tempo histórico e teoria literária, entrelaçando várias artes, estabelecendo relações com a filosofia, evidenciando o caráter de produção de conhecimento, por intermédio da fabulação, e impregnando as alusões à escrita com simbolismos que abrangem as mitologias de sua criação. Seu texto amplia a significação corriqueira de narrativa, instigando os leitores não apenas a percorrer o texto, mas a decifrar significações maiores e não explícitas. A busca pela essência e pela integração inalcançável, num universo em fragmentação, traduz-se no caráter elucidativo, na tarefa valorosa e de grande importância social da escrita, elevando a atividade do escritor à dimensão de ofício venerável e de profissão de fé, celebrando, como *oficiante*, um ritual de magia que conecta a criação literária à criação do universo.

A segunda parte do primeiro capítulo, intitulada “**A Escrita Cosmogônica**”, debruça sobre a trajetória de Osman Lins, em uma meditação gradativa sobre a tarefa do escritor, incorporando a suas obras reflexões sobre as formas, as fronteiras entre gêneros, o uso das palavras em relação aos objetos por elas representados, a ligação dos autores com o mundo, a sociedade, o mercado editorial e os leitores. Considerações que proporcionam a seus trabalhos inovações e aprofundamentos técnicos, expandindo seus significados. Em *Avalovara*, a escrita amplia seu sentido relacionando-se com as ideias de destino, escrita do mundo ou da natureza. Sua defesa de uma arte propensa a ornamentos, recusando a tendência moderna de pureza na arte, e a declaração de que esta narrativa seria uma “Alegoria da Arte do Romance”, chamam a atenção sobre seus procedimentos poéticos que, associados a recursos retóricos, apresentam-se como unificação de dualidades no nível da linguagem, através das ambiguidades que, segundo o próprio autor, são aludidas constantemente em *Avalovara*.

O estudo da alegoria, fundamentado por João Alberto Hansen, em *Alegoria - Construção e Interpretação da Metáfora* (1986), envolve *transposição* de acepções e desnuda esta figura retórica como *inversio* e *tropo*<sup>1</sup>. O deslocamento peculiar de significados da alegoria — uma vez que transporta o sentido *em presença* para outro *em ausência*

---

<sup>1</sup> Palavra de origem grega que significa “giro”, “direção” e que, retoricamente, indica uma *transposição* ou mudança de sentido.

aglutinando, por intermédio da opção binária, as acepções figuradas às próprias, entrelaçando-as em localizações particulares (*isotópicas*) — relaciona-se, em razão da integração de contrários, ao ir-e-vir e ao caráter palindrômico de *Avalovara*. A correspondência entre alegoria e palíndromia expressa unificação por meio da linguagem. A análise da alegoria situando-a como um recurso criativo utilizado por poetas como Horácio, Virgílio, Dante Alighieri e Shakespeare, entre outros, integra Osman Lins também a uma tradição por ele muitas vezes mencionada.

A constância da dualidade em *Avalovara* se manifesta na composição dos personagens, na apresentação espaço-temporal e nas observações dos elementos da natureza. Do hermafroditismo da personagem Cecília, das estrelas-do-mar e das esponjas, ao simbólico encontro do Sol e da Lua, toda a obra se desenvolve num jogo binário em que o próprio tempo aponta para o período indivisível, não cronológico, sagrado ou mítico. A obra se apresenta como uma forma de interpretação alegórica do universo, uma analogia — palavra que, em grego (*αναλογία*), como observa Elizabeth Hazin, “aproxima-se visualmente de *Avalovara*” (HAZIN, 2013, p. 76) — do relógio de Julius Heckethorn e do disco de Festo, caracterizada como a expressão mais densa da linguagem, apontando para o sagrado ou mítico. Expressando-se por intermédio do jogo de ciframento e deciframento, a obra indica que as revelações fora do alcance, relativas à inapreensibilidade das coisas e do mundo em sua totalidade, necessitam de linguagens alusivas, alegóricas, unificadoras de sentidos em sua própria expressividade, contrapondo-se a estéticas modernas, incluindo o *Nouveau Roman Français*, grupo literário a que Osman Lins foi frequentemente comparado, principalmente por *Nove, Novena* (1975). Em *Avalovara*, os personagens se esforçam por compreender o cosmos e a ele se integrar, as imagens alegóricas — claras e enigmáticas — são exuberantes, possibilitando múltiplas interpretações, ricas em vivacidade e perspectivas, confluindo matizes e camadas de significações e focalizando simultaneamente o tempo histórico e o mítico, sagrado. Respalhada pela tradição, a narrativa, inteiramente desenvolvida por intermédio do tempo verbal no presente, aponta para o futuro, designando a provisoriedade dos entendimentos como característica típica das obras de arte. Integrando opostos, o texto conjuga, também, em seu corpo, conceitos platônicos e aristotélicos.

O capítulo II, intitulado “**A Escrita Alegórica e Integradora**”, ressalta a defesa da ornamentação na literatura, contrapondo-se à arte moderna que, buscando a pureza, expressa-

se como parte de uma época enferma e deixa de ser instrumento da deteriorização para se tornar um mecanismo de sua própria destruição. Os ornamentos — mecanismo que relaciona diversas áreas artísticas —, ao contrário das tendências e pretensões da arte moderna, representam, explicitamente, a busca de harmonia e de equilíbrio, simplificação e síntese da essência, da unidade e da atemporalidade da escrita, configurando a tentativa de inserção do ser humano no mundo em oposição à fragmentação e ao desvinculamento contemporâneo das pessoas diante do cosmos. Os procedimentos literários de Osman Lins, expressando-se por binarismo e conexões de dualidades, não são formas gratuitas e decorativas para incrementar o estilo, mas possuem estreitas relações com a significação da obra que, simbolicamente, alude à nostalgia da unidade perdida.

A segunda parte do capítulo II, intitulada “**As Formas Criativas e Interpretativa de Alegorias**”, mostra a duplicidade das formas alegóricas divididas, segundo o fundamental e indispensável estudo de João Adolfo Hansen, em procedimentos criativos e interpretativos. A “alegoria dos poetas” é apresentada como um mecanismo construtivo com acepção de expressão ou de modo de falar, sendo parte do processo criativo ou retórico, enquanto a “alegoria teológica”, fundando-se como um modo de entender, ou de interpretar, é designada de crítica ou hermenêutica. As duas formas integram os conteúdos da *Retórica*, sendo muitas vezes confundidas numa só, como durante o período do romantismo. A primeira é uma técnica intencional descritiva ou narrativa intermediada por normas e convenções que conectam, através de *lugares-comuns*, os sentidos figurados e próprios. A segunda, de origem cristã e medieval, conciliando um simbolismo natural a outro linguístico revelador, tem por pressuposto a crença de que Deus escreveu dois livros: o mundo e a Bíblia. A compreensão destes procedimentos acrescenta significações ao processo de ciframento e deciframento, mencionado pelo personagem Abel, em *Avalovara*.

A terceira parte do capítulo II, intitulada “**Alegorias Enredadas**”, identifica três tipos de alegorias no estudo de João Adolfo Hansen, associando-os com ocorrências alegóricas de *Avalovara*. O primeiro tipo, fechado e sem evidências do sentido próprio representado, instalando a chamada *obscuritas* (obscuridade ou hermetismo), caracteriza o *Enigma*. Diversas vezes mencionado na obra osmaniana com as variações de *enigmático* ou *indecifrado*, o procedimento é concatenado com a análise de Elizabeth Hazin da relação entre o calendário e o quadrado palindrômico, perpassando pela investigação das palavras rede e

*griphos*. O segundo tipo, ornamentação clara e didática, caracteriza uma alegoria que, muitas vezes, é denominada de *Parábola*. É um procedimento que evidencia a mistura dos sentidos que transitam do próprio para o figurado, através de parte do enunciado que se encontra lexicalmente ao nível do sentido próprio. Nesta forma de alegoria, as virtudes retóricas de *clareza*, *brevidade* e *verossimilhança* mostram-se evidentes. Por intermédio desta forma de alegoria, a imagem do *salto do peixe*, presente em *Avalovara*, pode ser compreendida. A evidência de que Osman Lins conhecia estas diferenças alegóricas é indicada na menção que faz ao termo *parábola*, em entrevista à revista *Escrita* que consta em *Evangelho na Taba*. O terceiro tipo de alegoria é a *Incoerência*, quando campos semânticos despropositados mesclam-se por metáforas que não se ordenam em conexão de significações. O comportamento jurídico do avô da personagem *☞* é incoerente, mas não se adequa ao conceito alegórico denominado de *Mala affectatio* ou *Inconsequentia Rerum*.

O capítulo III, intitulado “**Alegorias da Escrita em Avalovara Integradas na História da Literatura**”, aponta, utilizando-se, como alicerce essencial, do estudo de Ernst Robert Curtius, que diversas alegorias livrescas e relacionadas à escrita, na obra osmaniana, foram utilizadas pela tradição. Comparando algumas referências relacionadas ao ato de escrever e ao texto escrito, em *Avalovara*, com o capítulo “O Livro como Símbolo”, de *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (2013), de Curtius, destacam-se as semelhanças. O emprego da escritura e do livro na linguagem figurada, segundo o estudioso europeu, ocorre em todas as época da literatura universal, ainda que se possa questionar o momento em que passou a ser considerado sagrado. Os gregos outorgam ao fenício Cadmo a invenção da escrita. Simbolicamente, este desposa a Harmonia, filha de Ares e Afrodite. Na Grécia, durante muito tempo, contudo, o desprezo pela escrita e pelo livro são predominantes. No diálogo *Fedro*, de Platão, Sócrates menciona sua criação pelo deus egípcio Thoth. Após a morte de Alexandre, o Grande, a cultura espiritual grega torna-se livresca e dá margem à proliferação de uma variedade de epigramas<sup>2</sup>, dentre os quais se destacam alguns que exaltam os livros, a biblioteca, os instrumentos utilizados para escrever, consagrando-os a deuses, enquanto que outros ameaçam os carunchos. Em determinado momento, um epigrama compara o livro à própria vida, desenrolando-se até que apareça a *coronis*, um símbolo

---

<sup>2</sup> Composições poéticas breves.

gráfico, em formato de pássaro, designativo do final do texto. Alegorias e imagens que encontram analogias em *Avalovara*.

A relação da escrita com o destino, com o caráter de previsão ilustrado pela “escrita das estrelas”, é detectada no neo-platônico Plotino e em diversos textos cristãos, estando presentes, também, em *Avalovara* que, aludindo a mitologias egípcias, gregas e judaico-cristãs, menciona referências bíblicas como a Criação do Mundo, a Torre de Babel, o Dilúvio e o Apocalipse. Alegorias medievais referentes à escrita, por parte do poeta Prudêncio e dos retores cristãos Cassiodoro e Isidoro de Sevilha — como emanção da Santíssima Trindade e a associação do sentido agrário de arar e escrever —, são identificadas e relacionadas na obra osmaniana.

Expressões livrescas para o mundo e a vida — “livro da experiência”, “livro da dor”, “livro da natureza”, “livro da criatura”, “livro da razão”, “Livro do mundo” — são intercaladas e associadas à narrativa do escritor pernambucano, com destaques para as menções das esponjas, das estrelas-do-mar e dos vagalumes, revelando que em tudo há um código que estabelece comunicação.

A alegoria livresca shakespeareana, de Romeu e Julieta, entre diversas alegorias deste tipo utilizadas pelo dramaturgo inglês, caracterizada pela relação estética das encadernações de livros com a beleza dos rostos, é destacada em comparações a algumas das utilizações alegóricas de Osman Lins.

Com Dante Alighieri e sua *Divina Comédia*, confirma-se a maior relação. A escrita relaciona-se com o cosmos e com a própria divindade. Desta correspondência, ressalta-se a concepção cosmogônica da literatura de Osman Lins em *Avalovara* e o sentido de integração que trespassa a obra.

## Capítulo I

### Reflexões de Osman Lins sobre a Escrita



Paraíso Terrestre

Mosaico de azulejos do Claustro de Santo Antônio<sup>3</sup>, em Recife - PE.  
*Igrejas Barrocas do Brasil = Baroque Churches of Brazil* (2008), de Percival Tirapeli.  
[\[https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431\]](https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431)  
 Fotos: Percival Tirapeli.

A imagem do Paraíso Terrestre — mosaico de azulejos dos século XVII do Convento de Santo Antônio, em Recife - PE — é mencionado, em *Avalovara*, como Criação do Mundo, em *Cecília entre os Leões* (na linha narrativa T 13). Na imagem, Adão caminha, com as palmas das mãos viradas para cima, entre os animais, olhando para o local que emana luz, onde há o texto em latim: “*posuit eum in paradiso*” (“colocou-o no Paraíso”, Gênesis, capítulo 2, 15, da *Vulgata*). Os cinco pássaros — entre eles, um pavão — estão no chão ou na água. A imagem do paraíso também ornamenta o tapete em que os personagens do romance se amam e participa do título de duas das oito narrativas.

*As narrativas simulam a conjunção de  
fragmentos dispersos e com isto nos  
rejubilamos. Os eclipses evocam-nas.*

Avalovara  
Osman Lins

<sup>3</sup> Os mosaicos de azulejos do Convento de Santo Antônio, em Recife - PE, que ilustram as aberturas dos capítulos desta dissertação e suas subdivisões, possuem vinculação direta com a citação da página 74 e exemplificam, também, o caráter unificador da arte defendido neste trabalho.

Um dos temas fulcrais na obra de Osman Lins, a escrita é para este autor um exercício de consciência, de elaboração do espírito e uma manifestação de habilidade intelectual. Sua inquietude diante da vida e das palavras é ilustrada por seu compromisso com a atividade, por seu engenho e pela utilização de *personagens-escretores*. Suas narrativas inovadoras resultam de observações atentas, de múltiplas leituras, da contemplação de inúmeras obras de arte, de viagens e de vigilância sobre as coisas e sobre si mesmo. Por seus estudos da tradição, incorpora e reúne, em seus procedimentos textuais, ingredientes poéticos e retóricos como forma de expressão criativa.

A literatura é uma obstinada busca de conhecimento para este escritor. Ele próprio compara a sua perseverança neste exercício à persistência de um preso esforçando-se por obter liberdade — como o fugitivo da Ilha do Diabo, mencionado em entrevista de *Evangelho Na Taba* (1979) —, atitude análoga à insistência do personagem Loreius, de *Avalovara* (1973). Como exemplo de obstinação pelo trabalho, relata que, após ter sofrido um acidente de automóvel no qual bateu a cabeça na calçada, teria questionado o médico, ignorando a sua própria condição de saúde, “se ainda poderia escrever” (LINS, 1979, p. 191). Em outro episódio, numa pane aérea, teria pensado nas pessoas amadas e sentido medo de morrer, mas também alegria por ter guardado, em seu escritório, parte do romance, ainda incompleto, que estava em sua bagagem. Segundo o escritor e crítico literário Guilhermino César, em “O Obstinado Osman Lins”, publicado em 30 de setembro de 1977, no *Caderno de Sábado* do jornal Correio do Povo, “se não fosse um escritor, atiraria bombas, daria tiros, sairia à rua em busca de ação. A necessidade de atuar, de levantar problemas, de suscitar reação nos indivíduos de mentalidade tarda, é vizinha, em Osman Lins, da obsessão da forma”, pois, “o ato de fiar é nele uma necessidade íntima”. Na sua compreensão, a arte da escrita é uma forma de elucidação da realidade e uma das atividades mais livres concedidas aos contemporâneos, razão pela qual defende sua relevância social, com dedicação e interesse pela história de sua evolução. Segundo ele, os autores deviam compreender o encadeamento de todas as etapas da produção literária e dos processos de publicação.

As últimas narrativas do escritor pernambucano caracterizam-se pela meditação metalinguística e explicitam preocupações com procedimentos, esquemas, planos e execução. Compartilhando experiências com seus leitores, buscava no cuidado narrativo, por intermédio da precisão e do rigor, expressar uma compreensão do mundo e da arte. O intenso interesse do

autor incide em Abel, *personagem-escritor* de *Avalovara*, que exalta verbalmente a coleção que documenta a evolução da escrita e as preciosidades gráficas do Museu Britânico. Significativamente, em *Guerra Sem Testemunhas* (1974) — e de forma inovadora para o gênero ensaístico, em princípio mais rígido e acadêmico —, utiliza-se do artifício de incluir um *personagem-escritor* para refletir sobre a escrita literária, tomando de empréstimo ao poeta Deolindo Tavares a figura de Willy Mompou. Abel, contista e ensaísta como Osman Lins, apresenta uma série de reflexões sobre a escrita. Relata, em Cecília entre os Leões, um conto em que quatro velhas se espreitam com ódio. Cada uma conta sua história de vida às outras e todas as histórias se parecem. Cada uma delas deseja incutir no espírito das outras a memória da própria vida, fazendo-as esquecerem o vivido para recordar somente o narrado. Todas ouvem três relatos e todos os relatos se parecem, visto que sempre viveram juntas e todas as lembranças são semelhantes

Assim as narrativas, todas idênticas, fluindo, cruzadas e monótonas, entre as quatro personagens. Uma e depois todas se apercebem disto. “*Ouço a história da minha vida ou esqueci realmente tudo o que vivi e conto, julgando falar de mim, as crônicas gêmeas das minhas irmãs?*” Não será mais seguro inventar uma biografia? Antes isto que se diluírem no mútuo relato de eventos dos quais duvidam, mesmo tendo-os vivido. Decisão geral e quase simultânea, com a qual tudo se desconjunta. A memória assimilar a invenção e cada velha, que tanto desejava impor as irmãs o relato do que vivera, já não fala de si: conta um ser inventado. Cruzam-se pelos numerosos quartos do chalé as quatro velhas e as suas narrativas. Quatro? Descubrem que são cinco. Os relatos, como num vaso alquímico, podem ter criado mais um ser. Qual, dentre as cinco velhas (e todas todas inventam e narram), será clandestina? Ninguém sabe e um ódio impaciente apossa-se de todas. Todas desejam ver mortas as outras. Sobreviver será o atestado e a comprovação da própria identidade. Esta a razão dos desejos maus e da estreita — e que, ao iniciar o conto, não me parecia clara. As velhas passarão depois a confundir o número dos quartos, das portas, dos pratos. Haverão perdido a noção das quantidades? Ignoram e continuam a não saber se serão quatro ou cinco. O ódio e a necessidade de sobreviver às demais continua, exacerbado. A primeira velha morre. Morrem a segunda e a terceira. O conto encerra-se com a imagem das duas últimas octogenárias, contemplando-se na sala, sentados, os velhos punhos cerrados. Contemplam a própria imagem? Elas próprias não sabem. Não sabem e tudo esqueceram, menos o ódio e a obstinação de perdurar (LINS, 1973, p. 267-268).

Abel relatará o conto concluído para Cecília e meditará sobre a possibilidade de seu texto ser a representação do mundo que conhece, onde velhas vozes buscam impor-lhe verdades de substâncias extintas. Ele alude a códices e a incunábulo e menciona receber destas realizações artísticas instruções sobre o livro que deve escrever. O tema central seria o

modo como as coisas, atravessando um limiar, ascendem ao nível da ficção, por intermédio de novas relações e afirma:

Escrever, para mim, virá talvez a adquirir, algum dia, um sentido mais preciso e elevado. No momento, representa um modo de não sucumbir, de não ir levando ao azar a minha vida. Uma decisão artificial, Cecília. Honesta, contudo (LINS, 1973, p. 211).

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), Júlia Marquês Enone, autora falecida de um romance não publicado, e o *Professor*, que, enlaçado a ela pelo sentimento de amor e perda, relata a obra em seu diário, evocam, de maneira híbrida, a identidade de *personagens-escritores*, visto que suas personalidades se misturam. Esta presença de escritores em suas obras mostra que Osman Lins não se desligava de sua atividade e utilizava-se deste artifício com a finalidade de expressar suas inquietudes.

Em *Guerra Sem Testemunhas*, obra ensaística sobre a atividade literária, o escritor revela a defesa de uma postura e de uma concepção. Neste livro, refuta os pontos de vista da inspiração, da vocação e do diletantismo — sempre exaltando a relevância da lucidez e da consciência — e distingue os textos, qualitativamente, entre os que pouco acrescentam como forma de conhecimento, denominados de *cursivos*, e os que propiciam descobertas profundas, imersões no âmago das coisas, denominados *de bordejar* (LINS, 1974, p. 19). O autor pernambucano define, neste ensaio, o ato de escrever como forma elucidativa e processo de obtenção de conhecimento, defendendo a atividade literária, em âmbito social, não apenas em proveito próprio, mas para todos os que possam desejar a expressão escrita como forma de explorar melhor o mundo e o próprio trabalho com as letras.

Ele desaprova o *bovarismo* da crítica literária brasileira e das instituições dramatúrgicas e reclama da visão distorcida da autoimagem do brasileiro. Ainda que contrário ao insulamento cultural, desagrada-o que os textos nacionais sejam preteridos e demonstra incômodo com a infiltração de valores exóticos. Conecta-se a seus contemporâneos que, segundo afirma, participam indiretamente da gestação de suas criações, e enxerga neles a figura de seu *leitor imaginário*. Compreendendo a importância dos autores em atividade para o desenvolvimento da literatura, critica a predominância de publicações de textos em domínio público e a dificuldade de publicação de autores novos. Na área das artes cênicas, salienta sua discordância com as companhias teatrais, por privilegiarem encenações de textos estrangeiros,

e afirma que, contabilizando a duração das encenações, “uma peça estrangeira silencia todos os escritores do país” (LINS, 1974, p. 111).

Ele contesta a visão de que ser escritor seja uma ocupação de segunda categoria, lamentando que haja uma degradação do conceito de profissão, associado à noção de subsistência, segundo o qual o trabalhador deva viver de sua atividade e não em função dela. O profissional, em seu entendimento, “é aquele que professa” (LINS, 1974, p. 86), aquele que abraça e segue, numa convicção de entrega, responsabilidade, fé e, possivelmente, também, de criação em relação à atividade escolhida. O conceito de profissão não pode ser confundido, em hipótese alguma, com o *diletantismo*. Este imita o trabalho, de forma superficial e descompromissada, menosprezando remunerações, por conta do pressuposto aristocrático de que somente as atividades desinteressadas são nobres. Ele reconhece que há certas recompensas que inegavelmente são degradantes, mas considera suspeito atribuir nobreza a um ato acessível apenas a indivíduos socialmente privilegiados. Observa que os escritores são dependentes das editoras e que muitos vivem de outras ocupações. Adverte que os mesmos devem buscar independência, visando a possibilidade de viverem de seus trabalhos e da dedicação exclusiva a eles. Lembrando haver uma luta entre os *valores espirituais*, representados pelo escritor, e os *valores materiais*, fundamento maior da relação comercial que envolve o universo editorial e cênico, faz comparações quanto às posturas e posicionamentos profissionais. Enquanto o livro é uma atividade do espírito para o autor — uma visão de mundo a que dedica parte de sua vida e à qual empenha seu destino —, o editor pode enxergá-lo apenas como mercadoria e oportunidade de negócios. Este expediente, em sua essência, se opõe às preocupações mercadológicas das editoras. Além das críticas às políticas de repertório da dramaturgia brasileira, desagrada-lhe a redução de domínio do autor sobre o resultado final. O privilegiamento do aspecto cênico, e suas interferências sobre o texto, incomodam-no. As limitações do gênero teatral provocavam sensações de inconformismo em grandes dramaturgos, segundo alega. Shakespeare, se tivesse nascido num tempo posterior, seria um grande romancista, pois, na sua avaliação, suas peças são romances cênicos.

A capacidade de retratar personagens, organizar enredos e elaborar estruturas não é, em sua percepção, a característica específica do escritor. Este deve ter a habilidade de incorporar em sua obra a realidade concreta, o que ele chama de “osso do universo” (LINS,

1974, p. 57). A ficção, longe de negar o mundo real, deve adentrá-lo, iluminando-o. As liberdades e as visões típicas dos ficcionistas estabelecem realidades novas que, articuladas com a vida, possibilitam, com experiências que ultrapassam o simples entendimento, que o leitor se identifique e se aprofunde. O escritor de ficção, interpenetrando texto e sentido, erguendo frases à altura do que tenta exprimir, propicia a contemplação do universo, apesar de a veracidade romanesca ser criada unicamente pela palavra.

Sua experiência mostra que grandes obras dispensam, e até contrariam, a importância dos finais, procurando deter o leitor em cada página sem conduzi-lo ao desfecho. O prazer, em sua avaliação, deve ser encontrado no relato, através do próprio texto. Em *Avalovara*, na linha narrativa intitulada *Roos e as Cidades*, utilizando-se de uma metáfora em que associa a beleza da personagem Anneliese Roos a um *texto*, Abel afirma que *as partes mais significantes de um livro se manifestam lentamente*:

**As qualidades mais valiosas de um livro são como que secretas e se revelam aos poucos, sempre com parcimônia.** Apreendo lentamente (**texto** concebido e realizado com rigor?) a beleza de Anneliese Roos, o elaborado encanto do seu rosto, e, mais ainda, seus dons secretos, acessíveis tão-só ao meu olhar vigilante e corrosivo (LINS, 1973. p. 39, grifo nosso).

Ao final da linha narrativa, Roos, lembrando o companheiro enfermo, dirá, confortando Abel, desiludido como a relação amorosa não realizada: “Ele acha que **o fim é uma noção enganosa**” (LINS, 1973, p. 296, grifo nosso), afirmação correspondente à consideração teórica a respeito da própria literatura, possivelmente sobre a própria obra em que se insere.

Osman Lins avalia ser indispensável uma visão filosófica do mundo ao ficcionista que deve contemplá-lo, decompô-lo e reorganizá-lo com a imaginação, esforçando-se por anunciá-lo através de uma visão particular. Suas palavras repercutem como designação:

Definiria o ficcionista como sendo aquele que, sensível ao mundo, empenha-se em dele transmitir, através da palavra escrita e com ênfase na aparência das coisas, pela sua imaginação decompostas e reorganizadas, uma visão pessoal, quase sempre insólita e não raro absurda, que se confunde no entanto, sob a pressão de seu gênio e adquirindo significações irrecusáveis, com o universo onde todos habitamos (LINS, 1974, p. 164).

O autor consciente, em seu julgamento, é aquele que domina seu texto responsabilizando-se por suas escolhas e intenções, visão que se contrapõe a teorias que

desvinculam os autores de suas obras e das circunstâncias da criação, situando, de forma absurda, os críticos em posição superior aos criadores. Esta crítica remete-se à teoria estruturalista e ao formalismo, como evidenciam as cartas à poetisa mineira Laís Corrêa de Araújo, em que Osman — à época, professor no curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) de Marília - SP — questiona:

Faço-lhe uma pergunta muito séria. Tenho andado meio perplexo, ultimamente, com o rumo que estão tomando os estudos literários: análise estrutural e outras coisas. São análises inteligentes, finas e que lembram muito de perto as deduções do romance policial clássico. Não acha que tudo isso tem qualquer coisa de autópsia? Estas indagações não são afirmativas. São perguntas mesmo. Estuda-se um poema como se o poeta sempre houvesse sido um mestre. O poema está ali. É rico de significados. Sua estrutura deixa-nos perplexos. Mais perplexos ainda ficamos ante a argúcia do crítico. Mas toda a trajetória do poeta para chegar até ali fica na sombra. Entende? A mó que mói o poeta não é mencionada. Não se percebe, não se entrevê a luta do indivíduo para manter-se um poeta. Tudo de que ele abre mão para escrever seus poemas. Não há espaço, nesse tipo de estudos, para se pensar até que ponto o poeta alcança os seus leitores. Não há nisso um certo medo? Não esquecer que os textos dos formalistas russos aparecem mais ou menos entre 1924 e 1929, ou seja, no período entre a morte de Lenine e a subida de Stalin ao poder. Penso nessas coisas. Não sei se certo tipo de análise nos propõe o verdadeiro rosto da Literatura. Vi há algum tempo um estudo sobre Carlos Fuentes e outros escritores mexicanos. O autor manejava sutilezas. Mas nem de longe era mencionado o aspecto fortemente político, por exemplo, da Morte de Artêmio Cruz. Quando puder, quer dizer-me em poucas linhas o que pensa sobre isto? Tenho receio de estar sendo retrógrado ao fazer lhe estas perguntas. Mas, ao mesmo tempo, também desconfio de que tais análises não têm virulência, e que, portanto, não servem à Literatura (Carta para Laís Corrêa de Araújo, de 10 de maio de 1970, sob o código de referência OL-RS-CA-0101/Cx08, localizada no Fundo Osman Lins, no Instituto de Estudos Brasileiros — IEB — da Universidade de São Paulo).

Posteriormente ao recebimento de resposta da poetisa, Osman Lins comenta, criticando a falta de entusiasmo e de sensibilidade dos professores de literatura em relação à abordagem textual, anunciando a decisão de não fazer análises literárias que, apenas considerando os textos, desvinculem-os dos criadores. Seu posicionamento, reverberando sua conduta anti-fragmentária, é claramente contra o desmembramento da relação da obra em relação ao autor:

Gostei imensamente da sua carta. Eu estava precisando de um depoimento assim, que me socorresse em minhas dúvidas. O que me diz, em parte, influi na minha decisão: não vou fazer, para os alunos, o tipo de análise que qualquer professor aplicado e razoavelmente inteligente pode fazer. Nada desses esquemas engenhosos e com ares cabalísticos dados em livros.

Minhas alquimias são outras. Vou continuar falando como um amante dos livros e como um homem que os escreve. Os atuais professores consideram elementar fazer alguma referência aos autores. Para eles, só existe o texto. Sabe? Na grande maioria, eles não têm paixão pelo autor nem pelo texto. Ocupam-se do texto porque não podem fazer fantasias com o autor. Vamos para a frente (Carta para Laís Corrêa de Araújo, de 03 de junho de 1970, localizada sob o código de referência OL-RS-CA-0103 - caixa 08, sala 1).

A boa leitura não deve instituir o leitor em juiz supremo e infalível. A obra literária — expressão íntima e confirmação do esforço individual de uma pessoa no propósito de esclarecimento de uma realidade desconhecida para ela própria — é viva e multifacetada, podendo ser observada em infinitas perspectivas e sendo impossível e dispensável sua compreensão integral. Apesar de o autor ser o condutor da obra, a leitura é um ato vivificante. É o leitor quem deve confirmar e, até mesmo, ampliar o significado do texto. Este não é como uma partitura ou um programa a ser executado e, apesar de ser importante encontrar seu ritmo, pelo fato de o texto ser mais flexível do que a música, sua execução inadequada constitui-se um prejuízo menor. Sempre haverá algo que escape, como num jogo de perdas e ganhos, por mais que se procure captar e reter. Na medida da compreensão humana, o caos é dominado e o universo é ordenado. Com múltiplas possibilidades e perspectivas, a leitura, em sua opinião, deve ser imperfeita. Goethe, afirma ele, dizia esquecer-se de seus trabalhos e, ao relê-los, percebia-os como se fossem de outros. A releitura dos textos pelos próprios autores proporciona-lhes a descoberta de referências, alusões e soluções esquecidas. O domínio do autor sobre a obra não inviabiliza interpretações que extrapolem suas intenções autorais, pois o texto literário não transmite uma ideia precisa, mas funciona como um detonador de percepções, compreensões e visões. A obra é “um ser vivo, contingente, imerso no mundo” (LINS, 1974, p. 63).

No seu entendimento, não há obras feitas para a eternidade e mesmo o público vindouro não está isento de considerações equivocadas. Em princípio, todas as obras são feitas para seus contemporâneos e compatriotas e constitui-se um acidente a possibilidade de ultrapassar fronteiras geográficas ou linguísticas. Por esta razão, não deve ser este o objetivo do autor que, numa rede de afinidades, possui conexões com suas obras sendo “impensável fora do contexto social” (LINS, 1974, p. 151). Posicionando-se de modo, simultaneamente, político e teórico, Osman Lins declara seu compromisso com o ofício. Suas reflexões repercutem em Abel que, comparando-se a Francisco Julião, personagem histórico, representante da luta campesina, citado em *Avalovara*, medita sobre o trabalho do ficcionista:

Estou longe de ter as virtudes exigidas para incendiar as consciências, como faz, na zona canavieira, Francisco Julião. Falta-me a energia cega dos reformadores; e com a minha tendência, talvez arcaica, para raciocinar com todos os dados dos problemas, custaria muito a decidir-me sobre os valores que devem ser incinerados ou substituídos. Nem, ao menos, sei dizer com segurança se a profissão que você exerce, fraterna e retificadora, é mesmo adequada à realidade que vivemos. Ela pode dar sentido à sua vida. Mas, verdadeiramente, tem sentido hoje? Não sou capaz de responder, Cecília. Resta-me, então, por este modo recusando todas as estúpidas formas oficiais de viver, isto que suponho ficar em minha alçada — intentar maquinações com as palavras. Projeto desesperado e enleante (LINS, 1973, p. 211).

Apesar de declarar, neste momento, que sua atividade literária não incendia consciências, em outro momento da narrativa, dialogando com , observa a escrita em múltiplas perspectivas e como um importante instrumento de poder:

— A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é a bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres (LINS, 1973, p. 261).

No processo de trabalho do escritor, recomenda paciência, qualidade exaltada pelo francês André Gide, de quem retira a seguinte citação: “É uma virtude grande e rara a paciência, saber esperar e amadurecer, corrigir-se, voltar a começar e, como dizia o Apóstolo, tender à perfeição” (GIDE, apud LINS, 1974, p. 28). Não só no processo da escrita, mas também, posteriormente a ela, diante de reduzidas vendas e do silêncio, ou da indiferença da crítica especializada, ele sugere aos autores que não se inquietem. As conquistas não concernem só ao livro, mas fazem parte da vida do escritor. A calma e obstinação necessitam ser empreendidas em todas as etapas. Abel menciona seu procedimento literário como uma forma de “Jogar umas palavras contra as outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as, até que elas desprendam chispas: até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados” (LINS, 1973, p. 211). Em anotação em uma de suas cadernetas, disponibilizada por Sandra Nitrini, em *Transfigurações* (2010), Osman Lins evidencia seu sistema de trabalho e a paciência com que se põe diante do papel:

Sistema de trabalho: ideia submetê-la a prolongada crítica — como está é melhor? não haveria melhor desfecho? melhor ambiente? as impressões virão, inclusive palavras — jogá-las em seguida no papel, sem ordem (objetos num saco). Cortar as repetições. Arrumações depois. Numerar, se possível, as impressões na ordem que deverão ser aproveitadas — Passar a

limpo na ordem devida. Nova numeração. Escrever a história. Cortar o excrescente, adicionar o necessário. Mudança de ordem ainda provavelmente. Limpeza, acabamento. (Mas é claro que não me escravizarei aos marcos.) A regra maior é esta: entregar-me totalmente. A obra de arte não cabe num esquema. No decorrer da história, para repetir a mesma cena ou a mesma emoção, conforme se apresente oportunidade. Talvez fique melhor num conto, que narrativa, verifica-se depois.

Bom conservar um pedaço de papel rasgado para lançar nele alguma frase que se queira meter na história. Assim como quem ensaia um gesto (NITRINI, 2010, p. 34-35).

Ele compreendia a folha em branco como um objeto das relações de trabalho do escritor. Um núcleo íntimo, silente e confidente de sua interminável, desesperada e solitária luta com as palavras. Assim:

Enegrecida e substituída, dia após dia, num esforço que ninguém e nada pode socorrer, nem sequer a experiência anterior, pois toda conquista em literatura é caso encerrado, irrepitível, raro incorre o escritor nos erros já cometidos, mas nunca se vale dos acertos logrados, desde que escrever perde o sentido quando nos repetimos, voltamos atrás, andamos sobre terreno familiar: é um contínuo ato de amestramento e descoberta (LINS, 1974, p. 221-222).

Diante da folha em branco, o escritor enfrenta o mundo e combate sua própria fragilidade. Uma nova frase, uma nova página, é o início de um novo ciclo em que empenha todas as suas forças. A imagem do homem diante da folha, escrita ou em branco, seria, em contraposição à famosa estátua de Rodin (*O Pensador*), a verdadeira atitude de meditação. Como afirma:

A verdadeira atitude de meditação não é a que Rodin concebeu em sua estátua, é a do homem que em face de uma página, em branco ou escrita, como esta bela e serena escultura egípcia, o leitor desdobrando, sobre os joelhos, um rolo manuscrito (LINS, 1974, p. 106).



*Estátua em calcário do escriba Amen-hotep, filho de Nebiri  
Datada do Império Novo, XVIII dinastia, cerca de 1426-1400 a.C  
Museu do Brooklyn, Estados Unidos.  
Creative Commons (Foto: Brooklyn Museum)*

A escrita tinha, para Osman Lins, muitas relações com os trabalhos manuais e artesanais. Em vários momentos de suas reflexões teóricas, estabelece relações entre o trabalho do escritor e o do artesão. Tinha especial admiração pela profissão de alfaiate, que era o ofício de seu pai, mas considerava que todas as atividades que exigissem habilidades com as mãos possuíam parentescos com o ofício de escrever.

Em relação à utilização das palavras ele recomenda ponderação. A eficiência por meio da clareza e da precisão — como nos preceitos retóricos clássicos, mencionados mais adiante —, expressa consciência e habilidade, exigindo atenção em função da apreensão da coisa pretendida. As adjetivações são instrumentos importantes que podem revelar os objetos ou envolvê-los em camadas obscuras. A maneira de organizar os adjetivos, em relação a um nome, distingue, através da eficiência, os escritores experientes dos iniciantes. Os primeiros

captam a essência, enquanto que os últimos não alcançam o objetivo de suas intenções.  
 Segundo Osman Lins,

Não é por desperdício, ou apenas por inexperiência que o autor, em certa fase primitiva, abusa dos adjetivos. O adjetivo é necessário e constitui muitas vezes uma via de acesso à captação das coisas, ao seu entendimento. Exprime, não raro, um combate com o desconhecido, o oculto — e uma vitória. O exame atento da adjetivação num escritor como Graciliano Ramos e num autor imaturo revela duas atitudes opostas. A adjetivação, no primeiro, tende a desnudar o objeto, a captar sua natureza; no segundo, seu papel é ocultar o objeto, disfarçá-lo, envolvê-lo em camadas espessas (e inconsistentes) de atributos (LINS, 1974, p. 57).

O domínio da linguagem, o estudo e certo sentido de orientação são importantes para um bom escritor e podem proporcionar boas obras como as que ele denomina de cursivas. Para se realizar obras de valor superior, as de bordejar, é necessário chegar a um alto grau de intensidade na relação com o trabalho da escrita. Osman Lins ressalta “a perícia com que a matéria verbal, em Graciliano Ramos, serve aos fins propostos” (LINS, 1982, p.197), em “O mundo Recusado, O Mundo Aceito e o Mundo Enfrentado” (1982), artigo publicado como posfácio de “Alexandre e Outros Heróis” (1982), obras deste autor. A escrita é uma busca, um processo de perseguição, apreensão e organização de realidades esquivas ao domínio da palavra.

— Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais. Minha vida inteira concentra-se em um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelha-se um pouco às de um desmemoriado minhas relações com o mundo. Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) assemelha-se ao nome de uma cidade —, significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados (LINS, 1973, p. 64).

A afirmação de Simone de Beauvoir, citada por Osman Lins: “Toda obra literária essencialmente é uma procura. (...) Romance, autobiografia, ensaio, não existe obra literária válida que não seja essa procura” (LINS, 1974, p. 20), pode ser enxergada na obstinação do personagem Abel: “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).

Nitrini chama a atenção para uma anotação pessoal de Osman Lins feita numa caderneta em que menciona uma busca pelo inusitado: a criação de um personagem que configure uma reação contra o homem comum. Um personagem que estabeleça, para si mesmo, a filosofia de sempre parecer pior aos olhos alheios. “Se “o visitante” quer ser amado, esse quer ser odiado” (NITRINI, 2010, p. 25-26). A anotação, com referência ao romance *O Visitante* (1954), refletiria uma busca, situada no plano temático, pelo diferente. Noutra anotação, Osman Lins faria referência à história de uma calúnia, questionando: “como transformar este tema numa novela original?” (Nitrini, 2010, p. 29). *O Visitante* seria a resposta. Neste caso, sua busca pelo inusitado não se localizaria apenas no nível temático, mas também no nível da trama, assegura Nitrini. Em *Nove, Novena*, o inusitado, ainda segundo a autora, confunde-se com a poética, não se localizando no tema, mas na própria linguagem literária, garantindo às obras de Osman Lins uma “fisionomia própria” (NITRINI, 2010, p. 30).

O escritor pernambucano busca os temas para seus textos, na própria vida, também inventando-os e imaginando-os. No seu entendimento, os escritores precisam evitar repetições e buscar criar novas experiências. Devendo fazer parte do ofício, portanto, certo compromisso criativo. Ele questiona: “que sentido tem, para o criador, ‘adotar modelos?’ ” (LINS, 1979, p. 180).

A escrita é definida como uma luminária. O ato de escrever é, para ele, uma atividade autorreflexiva, constituído de leituras e experiências de vida. Os escritores são holofotes da sociedade desnudando possibilidades e perspectivas que contribuem para o desenvolvimento social e humano. O lápis, apesar de ser um simples instrumento, representa uma imensa possibilidade de liberdade ou de luta por esta liberdade. Isidoro de Sevilha e Cassiodoro, importantes pensadores da Igreja Católica, lembrados pelo autor em *Avalovara* (LINS, 1973, p. 316), relacionam a escrita com a divindade. O manuseio do lápis por três dedos, durante o ato de se escrever, ilustra e revela sua conexão com a trindade.

O ofício, com o sentido de ordenação do caos, é a apresentação de algo novo e criado. Afirma Abel: “Tiro da máquina o papel onde procuro ordenar ideias vagas sobre o caos” (LINS, 1973, p. 171). Pode ser uma tentativa de compreensão da realidade, refletindo as mesmas leis do cosmos, através da simetria e da dualidade.

Hesitante e as ideias desfiadas. Será mesmo este mundo um tapete inteiriço? Cruza o salão Cara de Calo, gesticulando entre as carteiras vazias, colocadas sem o menor sentido de ordem e protegidas por grandes folhas verdes de mata-borrão. 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 (LINS, 1973, p. 172).

É uma cosmogonia, como afirma o narrador da linha narrativa *A Espiral e o Quadrado*: “Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação” (LINS, 1973, p. 72).

O comprometimento deste escritor com o fazer literário, com o estudo das palavras, das formas e dos gêneros, reflete-se em vários aspectos de seu ato de escrever, em busca do qual termina por desenvolver um sentido estético único e uma percepção social particular, engendrados em seu caráter ético, ainda que não faça concessões a engajamentos políticos ou a agrupamentos artísticos. Como ele bem salienta, citando, em *Guerra Sem Testemunhas*, o filósofo e escritor Jean-Paul Sartre, “no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral” (LINS, 1974, p. 194), e, reverberando este entendimento, assinala, através de seu empenho na criação de obras inovadoras e expressivas, um consistente compromisso coletivo. Um mercador de Lâmpsaco, terra de Loreius, preocupado com o fato de Publius Ubonius receber ordens de um Unicórnio onírico, convence este, após debater o significado com ele por vinte horas seguidas, que: “Haver engendrado, em sonhos, um Unicórnio que lhe dá ordens, significa que o homem — seja na vida, seja na arte, tem de elaborar, juntamente com outras coisas, criações que regulem os seus atos e as suas próprias criações” (LINS, 1973, p. 95).

Como profundo pesquisador de literatura e leitor notável, Osman Lins produziu textos trespassados pela melhor tradição, englobando informações que extrapolam limites, estendendo suas referências da Antiguidade Clássica às elaborações contemporâneas, harmonizando diferenças, relacionando ficção com tempo histórico e criação com teoria, esforçando-se por entrelaçar as artes em sua diversidade. O autor restabelece, através da realização e da fruição literária, afinidades com a filosofia e evidência, por meio de seu trabalho, o caráter de produção de conhecimento da fabulação. Suas obras são impregnadas de alusões relativas à escrita e, abrangendo as mitologias de sua criação, ressaltam a importância dos livros e da leitura para o desenvolvimento humano. Com alegorias livrescas, de acepções

sagradas, seus textos ampliam a significação corriqueira de narrativa — palavra de origem latina, derivada de *narrare* e cujo sentido de “relatar, contar, expor” possui afinidade com *gnaritas*, conhecimento, e *gnarus*, conhecedor, erudito —, envolvendo também o sentido de “dar a conhecer”. A narrativa de *Avalovara* apresenta-se como forma de busca de conhecimento para o autor, criador de uma obra inovadora e singular, para os leitores, açulados pela curiosidade e pela aferição interpretativa de possíveis acepções, e para os personagens que, refletindo ambos, procuram suas verdades no tecido que envolve ficção e realidade. ✎, procurando conhecer a própria natureza, conduz a diegese, permeada de convenções metalinguísticas, pelas alegorias de tecido e ilha amena, respectivamente associadas aos sentidos de escrita e da ficção: “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” (LINS, 1973, p. 201). Abel expressa sua busca pela essência, pela integração, ultrapassando a dualidade tão característica da arte que se expressa pela mescla de eventos reais e fictícios, com a certeza de que procura algo inalcançável, num mundo fragmentário: “A verdade tem sempre um fundo falso onde se esconde uma palavra ou evento essencial. Aí reside a nossa integridade, o nó dos laços, o encontro das forças, o centro do secreto, o verdadeiro Nome nosso” (LINS, 1973, p. 224). Segundo Georges Gusdorf, em “*A Palavra: Função — Comunicação — Expressão*” (2010), “o homem que escreve e que lê já não é o mesmo que apenas à fala proferida deve a sua inserção na humanidade” (GUSDORF, 2010, p. 109). O ato de escrever explicita seu caráter elucidativo através dos procedimentos literários de Osman Lins e o conhecimento se oferece. Defensor de sua atividade, como uma tarefa de valor e de importância social, o escritor pernambucano fundamenta a relevância da profissão identificando seu sentido elevado e incluindo-a em uma dimensão venerável de ofício e profissão de fé. O autor utiliza com ambiguidade, em *Avalovara*, por intermédio de seu *personagem-escriptor*, um termo de acepção religiosa e cujo sentido indica “sacerdote” e “celebrante”: “Pesa-me, nítida, enquanto flexiono os joelhos num gesto ritual ou alusivo, a condição de **oficiante**” (LINS, 1973, p. 344, grifo nosso).

## 1.1 A Escrita Cosmogônica



### A Criação de Eva

Mosaico de azulejos do Claustro de Santo Antônio, em Recife - PE.  
*Igrejas Barrocas do Brasil = Baroque Churches of Brazil* (2008), de Percival Tirapeli.  
[\[https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431\]](https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431)  
 Fotos: Percival Tirapeli.

A imagem de A Criação de Eva, com pássaros voando. A inscrição latina informa: “*Tullit unam de Costis ejus aedificavit mulierem*” (“e tomou uma das suas costelas e construiu uma mulher”, Gênesis, capítulo 2, 21 e 22 da *Vulgata*).

*Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida  
 do Criador e da Criação.*

Avalovara  
 Osman Lins

Há, na trajetória criativa de Osman Lins, uma meditação gradativa sobre a tarefa do escritor, incorporando considerações sobre o estudo das formas, das fronteiras dos gêneros, do uso das palavras, das relações entre estas e os objetos por elas representados, dos autores com o mundo, a sociedade, o mercado editorial e os leitores. Uma meditação rigorosa que, aliada a uma revolução formal, progressivamente, aprofunda sua técnica, proporcionando a expansão significativa de seus textos. Em *Avalovara*, uma de suas principais criações, a escrita possui presença marcante e central, relacionando-se às ideias de destino, escrita do mundo ou da natureza.

Voltando-me, como faço, para a esquerda, e não para a direita, enveredo por uma das encruzilhadas possíveis do meu **destino** e **enredo**-me, de maneira inapelável, nas **tramas** da sua beleza — ou da sua magia. Escolheria, acaso, rumo diferente, ainda que o encontro com Roos me levasse à morte? (LINS, 1973, p. 43, grifo nosso).

A obra impõe-se, como cosmogonia, em analogia à criação do universo, expressando o ordenamento do caos. O texto, por intermédio de sua forma fragmentada, alude à busca de unidade e de integração do homem ao cosmos.

O aprofundamento revelado por seus estudos e por suas leituras fornece ao autor recursos poéticos e retóricos. Destes, ele estiliza, como os poetas da tradição clássica (Ovídio e Virgílio), com finalidades criativas e expressivas. O escritor executa um movimento de aprofundamento e inovação, como se, paradoxalmente, mergulhasse e se alçasse ao ar, unificando forma e conteúdo, numa representação de sua expansão cognitiva e da fisionomia de sua expressão. A representação deste processo pelas imagens opostas de deslocamento contribuem para a introdução de um conceito importante em sua obra: a alegoria, também conhecida como *inversio*, é uma figura de linguagem, ou de retórica, denominada de *tropo*<sup>4</sup>, que indica uma *transposição* ou mudança de sentido. Expressando movimento e dualidade, Abel afirma a relação dos textos e das narrativas com as viagens: “Convivemos todos os dias com as narrativas escritas e isto esconde o seu mistério. Uma viagem está no texto, íntegra: partida, percurso e chegada. Nele, há o ir e o estar, isto é, coincidem o fluxo e a permanência”, (LINS, 1973, p. 261).

---

<sup>4</sup> Vide nota nº 1, na página 11.

Entre as figuras denominadas de *tropos*, no estudo de João Adolfo Hansen, destacam-se: a perífrase, a metáfora, a metonímia, a sinédoque, a antonomásia, a metalepse, a hipérbole e a ironia. A concepção de alegoria de Quintiliano, retórico do séc. I d. C., coloca no mesmo nível a metáfora, a comparação e o enigma, incluindo também a ironia, visto que afirma uma coisa para dizer outra, negando ou afirmando, como *tropo* de oposição (Cf. HANSEN, 1986, p. 13). A paródia, atualmente tida como verossímil, também é alegórica, representando, *mimetizando* e ‘*vampirizando*’ outro texto que ela nega. Para Quintiliano, a alegoria era definida pela apresentação de um sentido diverso e, às vezes, até contrário das palavras expressas. Pensadores cristãos como Santo Agostinho e Isidoro de Sevilha adaptam, segundo Hansen, a formulação de alegoria de Quintiliano, com a diferença de que este a concebe como ornamentação oratória ou poética, enquanto aqueles como revelação de mistérios divinos. Para o autor de *Institutio Oratoria (Instituição Oratória)*, alegoria e metáfora possuem associações, sendo a primeira relacionada a quantidade e a segunda um termo isolado ou *tropo* léxico<sup>5</sup> (Cf. HANSEN, 1986, p. 13). A alegoria, enquanto *tropo*, é uma *transposição* semântica de um signo *em presença* para outro *em ausência*, e esta transposição fundamenta-se na correlação possível entre um ou mais traços semânticos dos dois signos, a qual opera por analogia, através de alusão e substituição. Tal correspondência pode suceder por semelhança (metáfora), inclusão (sinédoque), por causalidade (metonímia) ou por oposição (ironia). Observando a incompatibilidade semântica, o leitor vê-se obrigado a fazer a transposição. Como linguagem figurada na Retórica antiga, o *tropo* envolve dois sentidos: o *figurado*, que lhe é inerente, e o *literal* ou *próprio*, que é uma aspiração de sentido sem figuração, incluído no *tropo*. A alegoria é um *tropo* de salto contínuo porque apresenta total incompatibilidade semântica, funcionando como transposição contínua do próprio pelo figurado. Ela é uma espacialização do inteligível (ou próprio) no sensível (ou figurado). Como discurso segundo em relação a um primeiro, há graus de afastamento regulados e julgados pela prática, avançando do permitido e elogiável, decoroso (adequado), até o criticado e intolerável, incoerência ou hermetismo (Cf. HANSEN, 1986, p. 12-16).

*Avalovara*, narrativa cosmogônica que evoca a explosão ordenadora do caos gerando uma infinidade de motivos e uma multiplicidade de interpretações, não poderia ser uma

---

<sup>5</sup> Ressaltando a declaração de Osman Lins de que *Avalovara* é uma “Alegoria da Arte do Romance”, as “metáforas livrescas”, mencionadas por Ernst Robert Curtius a respeito do simbolismo do livro, em vista da associação estabelecida por Quintiliano entre metáfora e alegoria, serão consideradas, no Capítulo III desta dissertação, como *alegorias livrescas*.

alegoria de deslocamento semântico em seu salto contínuo entre o sentido figurado e o próprio? Uma obra figurativa que, atravessando uma porta — parte do espaço ainda obscuro para o Sol do meio-dia, unindo Sol e Lua, ficção e realidade, homem e mulher, vida e morte, — pudesse expressar a linguagem literária por excelência? Não seria ao acaso que o escritor utiliza visualmente *inversões sintáticas*, inicialmente colocando o adjetivo *breve* antes do substantivo *salto*, invertendo as posições posteriormente. As alegorias, também conhecidas como *inversio*, permeiam toda a obra. Através da leitura, as indagações de **¶** se desdobram:

No **breve salto**, neste espaço de relâmpago em que o peixe voa e vê as cabras mordendo as pedras das ilhas, neste **salto breve** nos confunde a luz das interrogações, que não são poucas. Emergimos do mar para indagar, Abel (LINS, 1973, p. 28, grifo nosso).

Segundo informações de João Adolfo Hansen, os campos semânticos, juntamente com o léxico, a temática e a fraseologia, foram ordenados ou mapeados, na Antiguidade, como *lugares-comuns* (*loci* ou *topoi*). A travessia por mar, conforme este pesquisador, é um destes *lugares-comuns* cujo significado é o destino pessoal, ou o ato de compor um poema, e sua utilização pode ser identificada na *Ode*, de Horácio, nas *Geórgicas* (II, 41), de Virgílio, em Dante Alighieri (*Purgatório*, Canto I, da *Divina Comédia*) e em outros poetas medievais, alcançando o poema *Salut*, de Mallarmé. Como procedimento retórico, a alegoria, segundo Hansen, pressupõe a afirmação de uma presença em *absentia*, servindo, através da ubiquidade do significado ausente que vai se presentificando nas “partes” e na articulação do enunciado, para ilustrar o discurso. A aproximação da alegoria e da metáfora, ainda segundo este autor, se dá pela estrutura comum das operações, como *tropos* no enunciado. A comparação, através da lógica, atinge a imaginação do leitor por meio do intelecto, enquanto a metáfora, de forma afetiva, alcança-o por intermédio da imaginação. A alegoria, incluindo estes dois sentidos da comparação e da metáfora, é simultaneamente intelectual e afetiva.

Os retores antigos, conforme Hansen, subdividiram a alegoria de acordo com a relação “palavra/coisa” em *alegoria transparente, claríssima; alegoria que dá índices da comparação que está sendo feita; alegoria fechada* ou *hermética; alegoria incoerente*. Como pensavam os retores antigos, a alegoria ao concretizar abstrações, torna-as mais “fáceis”, ao mesmo tempo que impede que o leitor seja literal, indicando-lhe o procedimento. De acordo com o pesquisador, “Essa foi muita vez a interpretação grega e também renascentista dos deuses de

Homero, pensados como personificações de faculdades humanas ou princípios morais e metafísicos” (HANSEN, 1986, p. 17).

Na relação entre o sentido figurado e o sentido próprio, é comum se supor, atualmente, que o sentido figurado seja o primeiro, mas, conforme assevera João Adolfo Hansen, para os clássicos, o sentido literal é preexistente, primeiro, e o sentido figurado, o segundo sentido, é a ornamentação do sentido próprio. Ela é, segundo as afirmações deste autor, uma metalinguagem que existe apenas no texto e em sua literalidade, uma forma de convenção por intermédio de uma opção binária, passível de ser lida em sentido literal ou por meio do discurso implícito na ornamentação. A leitura literal, contudo, acarreta não somente a perda do sentido alegórico, mas, na maioria das vezes, a deformação de sentido. Para Walter Benjamim, em *Origem do Drama Trágico Alemão* (2013), a dialética da convenção e da expressão é o correlato formal da dialética religiosa do conteúdo, pois “a alegoria é ambas as coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagônicas” (BENJAMIM, 2013, p. 186).

O discurso, para os retores antigos, deve se subordinar a três qualidades com a finalidade de *bem dizer* ou de *bem fazer*: *brevidade*, *clareza* ou *verossimilhança*. O discurso enigmático ou obscuro pode e deve ser utilizado através da “licença poética”. As convenções devem levar em conta o diferencial prático e o múltiplo emprego para não congelar a utilização da linguagem em regras petrificadas. Em relação à eficiência, algumas construções alegóricas, segundo Hansen, podem ser classificadas como *Mala affectatio* ou *Inconsequentia Rerum* (incoerência).

Derivada das palavras gregas *allós*, que define *outro*, e *agourein*, o verbo *falar*, a alegoria significa dizer uma coisa (*a*) e indicar outra (*b*), constituindo-se de um mecanismo mimético, característico da representação e cujo funcionamento relaciona-se por semelhança ou analogia. De acordo com Hansen, há dois tipos de alegorias, simetricamente inversas e complementares. Como um procedimento construtivo, fundada na oposição do sentido próprio ao sentido figurado, a alegoria é uma técnica metafórica de representar e personificar abstrações. Uma espécie de “desvio” (deslocamento ou transposição), a metáfora é um segundo termo encadeado ao sentido próprio, ou literal, que se apresenta como primeiro termo. Com esta acepção de expressão ou modo de falar, segundo o autor, ela é conhecida como “alegoria dos poetas”, visto que é parte de um processo criativo ou retórico. Entretanto,

há outra forma de alegoria relativa à interpretação religiosa de textos sagrados e conhecida como “alegoria dos teólogos”. Esta segunda definição, conforme João Adolfo Hansen, estabelecida como “um modo de entender”, é conhecida como “alegoria interpretativa ou hermenêutica” (HANSEN, 1986, p. 1). Através de sua visão de mundo e de sua maneira de expressar a realidade, o *personagem-escritor* Abel sintetiza sua concepção e seus procedimentos literários:

— 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).

Defensor de uma escrita propensa a ornatos, Osman Lins lança mão destes recursos retóricos com objetivos criativos. Em *Avalovara*, há ornamentos emblemáticos, como alegorias, que remetem à própria linguagem como figurações. A narrativa é permeada de analogias livrescas e de menções a poetas helênicos e latinos, a retóricos da Idade Média e a autores renascentistas e modernos. O tema da duplicidade, presente em toda a obra, ilustra a sua própria linguagem e estabelece, entre o sentido próprio e o figurado, um movimentado jogo, proporcionando constantes situações de *ambiguidade*. Em entrevista a Esdras do Nascimento, intitulada “Alegoria da Arte do Romance”, publicada em 12 de maio de 1974, pelo jornal O Estado de S. Paulo, Osman Lins expôs um pouco dos seus objetivos com a construção do romance:

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**. Lendo-o com atenção, vê-se que tudo isto o atravessa gerando uma infinidade de motivos (LINS, 1979, 175, grifo nosso).

O autor recusa a tendência à pureza da arte em sua obra, ilustrando como um pintor sua narrativa e mesclando-a a outros gêneros. Simplicidade e complexidade se amalgamam no romance, flexibilizando e despertando variadas percepções e sensações em sua recepção. Alguns de seus aspectos podem ser ressaltados e modificados, de acordo com as perspectivas

influentes. Como observa Antonio Cândido, na apresentação da obra, esta é uma profusão de *ambiguidades*:

Romance? Poesia? Tratado da narrativa? Visão do mundo? No universo sem gêneros literários da literatura contemporânea, o livro de Osman Lins se situa numa **ambiguidade ilimitada**. A começar pela linguagem, que varia também com o movimento da espiral, indo da simplicidade das expressões até a paráfase do Cântico dos Cânticos, do tom de arrolamento metódico aos vãos largos da poesia (CÂNDIDO, 1973, p. 10, grifo nosso).

A presença da dualidade na obra se expressa na composição dos personagens, na ambientação espaço-temporal e nas observações sobre os elementos da natureza. As estrelas-do-mar, assemelhadas pelo hermafroditismo à personagem Cecília, evocam, como alegorias, relações de ambiguidade. *Avalovara* enfatiza, em diversas passagens, a *inapreensibilidade da realidade*, afirmando, por outro lado, através da exuberância de referências e de analogias, o caráter específico da ficção. A literatura, por intermédio da linguagem figurada, refletindo a realidade, como um espelho que revela alterações do tempo, contrapõe-se à provisoriedade fotográfica de afirmações petrificadas. Não por acaso, Osman Lins utiliza de ornamentos aludindo às ciências naturais. Difundindo, por meio da apresentação de um livro sobre animais, indagações aparentemente insignificantes, a arte da palavra, pela voz de Abel, ganha as amplidões:

No fim do século, o naturalista Wilhelm Bolsche publica um livro sobre animais. Nele se lê que as estrelas-do-mar podem partir-se em duas: e que, com isto, todos os seus órgãos se dividem. A terrível ferida não tarda a cicatrizar. Com o tempo, cada metade do Asteróide cresce e toma outra vez a forma de estrela. Então perguntaram Bolsche e seus contemporâneos até quando a estrela-do-mar pensa **como uma unidade e a partir de que momento adquire a noção, rudimentar, de sua dupla existência**. Pergunta inquietante e ociosa, que a poucos interessa e a que não se pode responder, ainda que se viva experiência idêntica (LINS, 1973, p. 45, grifo nosso).

A narrativa remete à relação entre aparência e essência, o expresso e o oculto, fazendo confluir, através de noções de simetria e do movimento de trajetórias opostas, pessoas e astros. Os personagens partem — como o Sol e a Lua, da separação para a conjunção — da insciência para o conhecimento, aludindo a divisão profana e sagrada, ou mítica, do tempo, em claves, como textos permeados de *dualismos* e de *ambiguidades*. Neste ambiente, dá-se o encontro dos personagens Abel e ☿:

Atraídos pelo eclipse, vindos eu do Nordeste e ela do Centro-Oeste, confluem as nossas trajetórias na Terra de um modo não de todo estranho ao fenômeno celeste. Que idade terá? Questão enleante. Seu rosto, animado por uma fugidia luz interior e uma espécie de sede (observa com exaltação as réstias, as paredes, os sons, o interior das casas), oculta outro ser, velado e pressentido. Outro ser, obstinado, multiplicador, jacente, dilacerado, rumoroso, enigmático e que me contempla de outra clave do tempo, açulando minha inclinação por tudo que gravita, como **textos entre a dualidade e o ambíguo**. Presidem este encontro o signo da escuridão — símile da insciência e do caos — e o signo da confluência: germe do cosmos e evocador da ordenação mental. Terra, espaço, Lua, movimento, Sol e tempo preparam a conjunção da simetria e das trevas (LINS, 1973, p. 36, grifo nosso).

☾, mulher feita de palavras, integra em si e funde as duas outras mulheres amadas por Abel em locais e épocas distintas. O texto alude aos contrastes e às presenças que irrompem através da presença de ☾. Ante as faces de Roos e Cecília fundidas num só corpo, Abel enxerga — “subvejo”, é o verbo que utiliza, denotando uma visão que ultrapassa os limites das aparências — a face do mundo cheia de vozes e signos:

Sua testa sobre a minha, ela no centro do quarto e a sombra na parede, a boca entreaberta sobre minha boca, o seu perfil contra a chama e os olhos secretos fitando-me da têmpera. Eclipse, transparência, trevas. Aos poucos, eis que surgem da **ausência**, uma outra, ambas tensas de drásticos **contrastos** nem sempre discerníveis, ambas dúplices, e, mais do que dúplices, acima de medidas e limites, ressurgem **as duas mulheres a quem amo em pontos afastados dos anos e do mundo**, que me atravessam, às quais me confio, que em dado momento concentram e assumem minhas outras obsessões, trituro entre os molares os seus nomes e **os dois nomes como que se fundem**, o primeiro nome: claridade constante, maré resplendente, **Roos**, cardume de fogos, o segundo: **Cecília**, guarnecida de virilidade, essas a quem amo e ante as quais, humilde e assombrado, **subvejo a face — cheia de vozes e signos — do mundo**, eis que surge, eis que surgem. Introduzo as primeiras **alusões**, difíceis e abafadas, entre as pausas de ☾, a língua se contorce quando falo. Ouve-me? (LINS, 1973, p. 260, grifos nossos).

Em *Avalovara*, as alusões à escrita e à arte de narrar são ilustrações da própria obra, em particular, da arte universal e do mundo, através de campos semânticos familiares que relacionam a palavra *texto* a outras, como: *tecido, tapete, lenço, lençol, fular, rede, trama, renda, malha, emaranhado, fio, barbante, bilro, tricô*, etc.. Termos que estabelecem conexões entre os destinos dos personagens e as possibilidades de compreensão do enredo. O entendimento da trama, que se propõe cosmogônica, provoca reflexões sobre a linguagem e o mundo, por intermédio de analogias livrescas, exigindo esforços para a sua decifração. A

complexidade da realidade solicita que sua expressão interpretativa seja também complexa: “As representações são sempre enigmáticas, alusivas, fracionárias e quase nunca contempladas na sua totalidade” (LINS, 1973, p. 357), afirma Abel.

Há uma relação simbólica da escrita, do livro e da literatura, em *Avalovara*, associando práticas que remontam à tradição humanista e renascentista, evocando também autores como Dante Alighieri e Shakespeare. Estão presentes na obra diversas referências à história da escrita, aos materiais utilizados como suportes e a textos consagrados pelo tempo.

A narrativa estabelece analogias com o mundo e também com outros textos complexos e indecifrados. O disco de Festo, com sua escrita em espiral e com seus signos desconhecidos, teria um sentido literal, seu primeiro sentido, perdido, hoje evocando leituras misteriosas. O *personagem-escritor* de *Avalovara* menciona a transformação do exercício e das características peculiares da escrita, através do tempo e dos seus suportes. Sobre o disco de Festo, indaga se esta não é a linguagem em sua expressão mais densa, afirmando que ela, mais do que qualquer outra, demonstra o mundo e a nossa forma de enxergá-lo:

O texto em espiral do disco de Festo, quando grafado, teria um primeiro significado, efêmero e perdido. Hoje, ressoa de longe, de um modo impenetrável e nos atinge sem significar, evocando a presença e a visão do mistério. **Não é isto linguagem na sua expressão mais densa?** Assim o corpo de  $\forall$ . O capricho dos que lidam, para qualquer fim, com a escrita, elege sólidos de forma inesperada — simbólicos ou mágicos — sobre os quais exercer o seu ofício. **Perpetuam-se feitos** guerreiros em cilindros; **evoca-se** em um cone **a restauração do templo** de Marduc; reis assírios fazem **registrar** num prisma **suas guerras de conquista**. Num fígado de ovelha, petrificado, **assinalam-se os pontos propícios ou nefastos**; e **inscrevem-se**, aí, **fórmulas secretas**, destinadas ao exorcismo e à adivinhações. Nenhum desses corpos, ostentando textos decifrados, equivale-se, em significação, ao disco de Festo, com o seu texto impenetrável. (...) **Escrita que reflete, mais que nenhuma, o mundo e a nossa contemplação do mundo** (LINS, 1973, p. 325-326, grifos nossos).

O disco de Festo se expõe como perfeita alegoria do mundo e, também, das obras que procuram expressar a sua essência. Revelações fora do alcance da compreensão necessitam por vezes de linguagens alusivas:

Arqueólogos, inquietos e não sem a alegria de uma luz velando o seu íntimo, interrogam **o hermético texto** em espiral no disco de Festo. Sabem que **a probabilidade de decifrar o escrito é nula** por assim dizer, mas não desistem e voltam sempre a ele. No disco, com **os signos não decifrados**, sucedendo-se em espiral, separados por linhas verticais, há **um vozerio**

**incompreensível** e que certos ouvidos podem escutar. O texto, vindo de fora, entra no disco pelas bordas (LINS, 1973, p. 317, grifos nossos).



O lado A do Disco de Festo, no Archaeological Museum of Heraklion, após a restauração de 2014. Foto: C Messier.



O lado B do Disco de Festo, no Archaeological Museum of Heraklion, após a restauração de 2014. Foto: C Messier.

A leitura é um exercício de deciframento da realidade física e material, e os escritores, na medida em que unificam o mundo cujas informações se apresentam espalhadas e

dissimuladas, são como artífices que executam o ordenamento do caos de coisas e signos. A trama da narrativa mostra-se, em diversos trechos, enigmática e ambígua, cifrada e misteriosa, como uma espécie de criptografia da realidade. “(...) tudo para mim é indecifrado” (LINS, 1973, p. 29), afirma <sup>1</sup>. Os eventos, ocorrências que se entrelaçam no espaço e no tempo, manifestam-se, em certos momentos, de forma insólita e inusitada, sendo estes os episódios de maior interesse para o ficcionista. A falta de êxito na decifração e no ciframento associa-se ao tema estimado pela arte contemporânea da incomunicabilidade e que — segundo o autor, em sua tese de doutoramento intitulada *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976) — teria neste escritor um anunciador e antecipador. A temática, em *Avalovara*, concatena-se com o sentido de codificação cifrada e de inapreensibilidade do real, circunscrevendo a literatura como instrumento de percepção.

Enquanto as estéticas modernas, incluindo o *Nouveau Roman Français*, do qual Osman Lins foi intermitentemente associado por alguns críticos, apontam a fragmentação da realidade e do próprio ser humano, a concepção criativa do autor pernambucano recorre a fusões, perseguindo a possibilidade de integração. Sua arte, recusando tendências antiornamentais e purismos estéticos, expõe-se como unificação de diferentes gêneros e formas, *sujando* a narrativa, figurativamente, de poesia, musicalidade e plasticidade entre outros segmentos artísticos, mesclando a ficção com a realidade, *infiltrando-a* com sombras da opressão. Segundo João Alexandre Barbosa, em “Osman Lins, sua obra e seu contexto” (2014), publicado na revista *Eutomia*:

Ele não deixa de utilizar a realidade, mas transforma isso por força da arte, a arte literária. Não se trata, portanto, e isso é fundamental, de buscar uma pureza ficcional, mas de fazer passar a ‘sujeira’, também entre aspas, que ali possa entrar, de, por assim dizer, uma necessidade de arte capaz de transformar os conteúdos da realidade em significantes artísticos (BARBOSA, 2014, p. 170)

Assim afirma Abel, em diálogo com <sup>2</sup>, expressando figurativamente reações contrárias às tendências de pureza da arte:

— Dentro de mim ou dentro da noite, procuro ouvir as respostas. Não pretendo ser limpo: estou **sujo** e sufocado, nos intestinos de um cão. Angustia-me, claro, reconhecer que a sombra da opressão **infiltra-se** nas minhas armações e envenena-as. Por outro lado, isto me causa uma espécie de alegria negra. Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo — mas com seu cheiro de podridão (LINS, 1973, p. 383, grifo nosso).

Sua produção, permeada de adornos, ostenta personagens que se esforçam por compreender o cosmos e a ele se integrar. Os procedimentos alegóricos por ele utilizados, muito comuns às elaborações antigas, mas recusados pela maioria dos artistas modernos, proporcionam a *Avalovara* imagens exuberantes e suas múltiplas possibilidades interpretativas. A narrativa se enriquece de vivacidade e perspectivas, fazendo confluir matizes e camadas de significações, visto que focaliza, simultaneamente, o tempo histórico e o infinito atemporal, sagrado e mítico. Um texto inovador que, paradoxalmente — por intermédio de menções aos clássicos —, restabelece vinculações dos contemporâneos com o passado, com as grandes tradições das quais a humanidade é herdeira, e que, simultaneamente, mostrando a provisoriedade dos entendimentos dessacralizados, aponta para o futuro.

*Avalovara* conjuga o platonismo das formas geométricas — das referências aos poliedros, ao trabalho do artífice de ordenar o caos — à investigação aristotélica sobre a causa primeira, o *motor imóvel* do universo, fundamentando sua estrutura sobre as duas figuras geométricas opostas — a espiral e o quadrado — e o palíndromo latino que representa a mutabilidade do mundo e a imutabilidade divina. Utiliza estas duas concepções filosóficas universais, integrando-as em si, como figurações, exemplos, ou alegorias, de sua própria realização criativa. A narrativa, remetendo sempre a situações de dualidade, inicia-se “no espaço ainda obscuro da sala” (LINS, 1973, p. 13), sua frase introdutória, e avança para a claridade do “Sol do meio-dia”, designação temporal aludida em diversas partes do romance, mas que atinge seu ápice no momento da morte dos amantes sobre o tapete.

A percepção da retórica, durante muito tempo compreendida pejorativamente como afetação e “embelezamento” do estilo por intermédio de superficialidades enganosas, tem intimidado práticas alegóricas intrincadas e incompreensíveis, por conta dos ideais convencionais de *clareza*, *brevidade* e *verossimilhança*, de uma norma tida como “*ideal*”, em nome do “*bem dizer*”. *Avalovara*, permeado de alegorias intrincadas e de alusões enigmáticas, une a “retórica dos poetas” em seus procedimentos poéticos, com a mais eufônica consciência no propósito de que “Avançar na rede dos enigmas pode nos levar a enigmas maiores” (LINS, 1973, p. 181). A narrativa ressalta o código e a forma de sua utilização, repetindo, como um

refrão poético, com variações que disfarçam sua concepção crucial, aludindo à incompletude das percepções e a acessibilidade dos entendimentos. Na expressão de **☞**:

Uma explicação insinua-se **de modo enigmático nesse acender, nesse apagar. Peças esparsas conjugam-se** e eu jugo entrever a razão porque meto uma bala o peito em minha noite de núpcias. Desvela-se a estrutura até aqui incompleta e inacessível à parte mais grosseira do meu entendimento (LINS, 1973, p. 267-268).

Para o homem do período clássico, as obscuridades e hermetismos eram formas suspeitas, especialmente em relação à retórica forense. Os gregos, contudo, “tinham verdadeira fascinação por enigmas, cuja decifração se transformava nas reuniões sociais numa reunião de habilidade e talento” (BRANDÃO, 2012, v. 3, p. 271). No espaço da *urbs* romana, a retórica consumava uma estratificação dos discursos, subdividindo-os em âmbitos de significações identificáveis pela população. Os enigmas, muito comuns em discursos místicos e religiosos, como no período do neoplatonismo e, inclusive, em diversas passagens bíblicas, tanto do *Antigo* quanto do *Novo Testamento*, restabelecem-se, durante a ascensão do cristianismo, através da retórica dos padres, como por exemplo Santo Agostinho, uma referência no assunto que, elaborando adaptações em forma de poemas numéricos ou algébricos, fornece base teórica para jogos de linguagem que ainda hoje podem ser compreendidos como alegóricos ou enigmáticos. Em seu livro *De Trinitate* (X, 1. 2.), elabora uma concepção de signo, segundo a qual há somente este e a Coisa (Deus). Na Idade Média, período característico pelo seu desconhecimento por parte da maioria da população, a escrita possui como peculiaridade o mistério e o segredo, haja vista, em essência, sua relação com o poder. A junção de intrincamentos ao sentido figurado, utilizado pelos religiosos, e ao sentido próprio projetado através dos procedimentos da oratória, possibilita mecanismos retórico-poéticos comuns que alcançam e abrangem o Humanismo, o Renascimento e o Barroco espanhol. O *personagem-escritor* de *Avalovara*, consciente da tradição de seu exercício e de suas formas de expressão, explicita suas preocupações interpretativas e sua prática de revelações intrincadas:

— 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 contaminado pela opressão (LINS, 1973, p. 330, grifos nossos).

A *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, obra a qual, segundo Osman Lins, *Avalovara* “constitui entre outras coisas, uma homenagem” (LINS, 1979, p. 179), apresenta, segundo Curtius, enigmas<sup>6</sup>. Os italianos — influenciados pela combinação da tradição greco-romana com a Patrística, a Escolástica, a astrologia, a alquimia, o Zoroastrismo persa, o esoterismo judaico-alexandrino e a Cabala — empenhavam-se na decifração dos hieróglifos egípcios e na criação de novos, tornando-se corrente a propagação de *emblemas*<sup>7</sup>, de *divisas*<sup>8</sup> e da prática de *Rebus*<sup>9</sup>, desde o início do século XV. Para Marsilio Ficino, grande pensador humanista, a arte é alegoria da Criação e os signos mais perfeitos são os hieróglifos: representações perceptivas das ideias platônicas. Entre o Humanismo e o Renascimento, destacam-se publicações relativas a imagens e significações, como *Emblemata* (1531), de Alciati, e *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi* (1593)<sup>10</sup>, de Cesare Ripa, livro que utiliza pela primeira vez, com a finalidade de relatar e elucidar obras do estilo emblemático vinculadas à alegoria, o termo “iconologia”. O Barroco Espanhol funde as culturas cristãs e mourescas e une os estilos ornamentais latino-medievais e orientais. A metáfora da escritura como cifra é atribuída à cultura islâmico-espanhola, visto que a palavra deriva do árabe, *sifr*, possui significação de “vazio” e denomina o número zero, neste idioma. Segundo Curtius, “desde o meado do século XII, aparece como *cifra* e *cifrus*, em latim, e depois nas línguas românicas” (CURTIUS, 2013, p. 427).

---

<sup>6</sup> Vide página 90 desta dissertação.

<sup>7</sup> Imagem enigmática acompanhada por frase que contribuía para decifrar um sentido moral oculto, explicado por texto em verso ou prosa. A palavra do termo grego ἔμβλημα, *émbλημα*, composto do prefixo ἐν, *én*, e do verbo βάλλω, *balló* (colocar), significando “o que está colocado dentro” ou “o que está encerrado”. A palavra original significava a parte de madeira da lança onde se encravava o ferro; *embutido*.

<sup>8</sup> Insígnia, sinal distintivo utilizado em brasões. O termo provindo de “divisar”, “dispor dividido” determinado espaço simbólico, é uma “divisão” de determinada área de um escudo ou bandeira e o que nela há grafado. Segundo João Adolfo Hansen, “a divisa propõe uma ‘palavra muda’, imagem de uma coisa valendo por outra, chamada de ‘sentido concreto’, e uma ‘palavra inteligível’, sentença-metáfora de um conceito, que se chama seu ‘sentido inteligível’” (HANSEN, 1986, p. 94).

<sup>9</sup> Variedade do enigma que consiste numa série ordenada de objetos figurados em que a identificação proporciona uma sequência de sílabas ou palavras de uma determinada língua, significando uma frase. Segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2010), de Antônio Geraldo da Cunha, o verbete Rébus significa: “Ideograma no estágio em que deixa de significar diretamente o objeto que representa para indicar o fonograma correspondente ao nome deste objeto” (CUNHA, 2010, p. 549).

<sup>10</sup> Em português: Iconologia ou Descrição das Imagens Universais escavadas da Antiguidade e de outros Lugares.

Estas tradições, enquanto formas de interpretações do mundo, resvalam em *Avalovara* estabelecendo uma analogia entre a imagem da *Espiral e o Quadrado* como um emblema da obra que, introjetada de sentidos enigmáticos, também é acrescida de aspectos místicos e de evocações sagradas, como a astrologia, a alquimia e a Cabala. Segundo Elizabeth Hazin, em “A Espiral e a Página: Criação e Intertextualidade em Osman Lins” (2013):

Há muita coisa a ser pensada, em *Avalovara*, sob o viés da alquimia: a astrologia, a presença constante de animais, os anagramas e palíndromos, as formas geométricas, o eclipse que propicia a aproximação de ♄ e Abel, as letras e os números (inclusive na marcação dos fragmentos do romance), as referências a Hermes, os ritos (sobretudo aqueles cumpridos no único encontro que aos amantes foi dado); a viagem fluvial de Abel, considerando que na alquimia o rio simboliza a irreversível passagem do tempo e, como consequência transmite o sentido de perda e de esquecimento; o nome de Roos (Rosa), a mais simbólica das flores neste contexto, o postulado fundamental da alquimia *Omnia in unum* (Tudo em Um), aludindo à unidade de todas as coisas (HAZIN, 2013, p. 88).

Questionado sobre este assunto, Osman Lins responde, em entrevista, “Escritor que se Preza Evita o Poder”, ao jornalista Geraldo Galvão Ferraz, revista *Veja* - 28 de novembro de 1973:

*Veja* — *Avalovara* parece revelar um gosto acentuado pelo hermético, pelas coisas ocultas. Verdade?

Lins — **Concordo.** Há certo ar de ocultismo nisso tudo: os números, por exemplo. Mas esta atração não é rara. Não existe nada mais difundido, talvez, que o interesse humano pelo indecifrável. A astrologia, a alquimia não existem por acaso. Surgem como resposta a necessidades profundas do espírito humano (LINS, 1979, p. 166, grifo nosso).

A obra emprega, diluído por meio da narrativa, um repertório de palavras que afluem a sentidos intrincados, como: *mistérios, ciframento, deciframento, criptogramas, enigmático*, entre outros, aliados à referências alquímicas, como matrimônio de Sol e Lua e à menção de *vasos e fornos*. Por intermédio destas menções e de sua linguagem alegórica, a obra se revela num liame entre obscuridade e clareza. Em entrevista sobre o lançamento da obra, ao *Jornal da Tarde*, de São Paulo, em 4 de janeiro de 1974, intitulada “Livre Atirador” e compilada em *Evangelho na Taba* (1979), o escritor afirma que:

Não há nenhuma passagem obscura. Todas as palavras fazem sentido e, quando não fazem, explico no livro mesmo que é proposital. (...) Os intelectuais viciados em gramática, ou de sólida formação literária, só vão se chocar se não tiverem um mínimo de abertura cultural. E os leitores médios talvez encontrem algumas dificuldades na leitura, porque tento não repetir palavras, o que faz com que use algumas menos conhecidas. Mas *Avalovara* pode ser entendido de diversas maneiras, apreendido em diversos níveis, e ganhar significados totalmente diferentes dependendo do leitor. Isso é próprio da obra de arte (LINS, 1979, p. 171).

O título do romance é a corruptela do nome de uma entidade oriental, *Avalokiteçvara*, nomeando, na trama, um pássaro com fortes alusões alegóricas da escrita, como se mencionará mais adiante<sup>11</sup> indicando associações. Através das palavras de Willy Mompou, *personagem-escritor* de *Guerra Sem Testemunhas*, a imagem da ave, Avalovara, insinua uma característica típica da escrita ficcional com a engenhosidade imaginativa: “em criança, doía-me não ter asas e voar sobre a cidade” (LINS, 1974, p. 101). Em *Avalovara*,  menciona o salto do peixe em que a:

Aspiração ao ato de voar é tudo que me foi concedido para ir da grafita ao grafito para consumir o que os espongiários, em meio bilhão de anos, nem sequer esboçam limitando-se a passar, continuamente, de um sexo a outro, de um sexo a outro (LINS, 1973, p. 26).

A obra, cuja forma se inspira no movimento da espiral sobre o quadrado que contém a frase latina SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, apresenta-se como um desafio. A narrativa, fragmentada em oito partes que correspondem às diferentes letras da frase que a fundamenta, evoca, permeada de ambiguidades e alegorias, uma busca pela unidade e pela integração, tanto do ser humano ao cosmos quanto, na linguagem, da necessidade de conexão do sentido próprio ao figurado, entre a expressão e o entendimento. Segundo Osman Lins, em entrevista à revista *Veja*, de 28 de novembro de 1973, intitulada “Escritor que se Preza Evita o Poder”, o pássaro *Avalovara*:

Tem um papel simbólico. É um grande pássaro feito de pequenos pássaros. Simboliza este romance e também minha concepção de romance. (...) Seu protagonista, Abel, através de três intensas experiências amorosas, vividas em épocas e lugares diferentes (Europa, Recife, São Paulo), realiza simultaneamente o conhecimento do amor e da criação literária (LINS, 1979, p. 165).

---

<sup>11</sup> Página 71 desta dissertação.

A utilização de ilustrações ornamentais e a menção, na obra, a hieróglifos e ideogramas, escritas figurativas, proporcionam um jogo de dualidades entre palavras e imagens e fazem convergir para leituras enigmáticas e criptográficas de *Avalovara*. O personagem Julius Heckethorn, criador de um intrincado e simbólico mecanismo de medição do tempo, um relógio que utiliza fragmentos musicais, evocando conjunções do cosmos, introduz, de forma ambígua, “na obra”, “o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida” (LINS, 1973, p. 347), aludindo a figurações do tempo, como forma de escrita ideográfica. O mecanismo de saltos, escolhido para o objeto, remete, novamente, à ideia de deslocamento, numa espécie de organização por meio da decomposição, utilizando-se de cortes e fissuras. A narrativa segue suas reflexões:

Um erro ambicionarmos, para a **representação do tempo**, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos — e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras. Acentua ainda sua decisão: a presença do **mecanismo do relógio a saltos**, do cabelo e das molas, corações metálicos da engrenagem, peças em **espiral** e, a seu modo, **figurações palpáveis do tempo**, tão claras qual se fossem, da palavra tempo, a **representação ideográfica** (LINS, 1973, p. 324, grifo nosso).

A oposição entre os sentidos literais e figurados, entretanto, através dos leitores, harmonizam-se no texto, como pretexto para os levar a mergulhos e saltos, ampliando a percepção sobre a escrita e, conseqüentemente, a respeito do cosmos. O autor utiliza-se de artifícios geométricos — filiando-se, como já afirmado, a tradições em que confluíam interpretações de mundo aliadas a simbolismos mágico-místicos e preceitos racionais — desencadeando uma linguagem simétrica, permeada de dualidades. Texto e relógio apontam para o tempo mítico, visto que se expressam como alegorias da fluência sem interrupções, segundo Elizabeth Hazin, em “Esfera de Milagres: O Processo de Escrita em Osman Lins” (2012):

Ora, resta-nos claríssima a analogia entre a expressão da escrita e a fabricação de artefato para medir o tempo: o livro moderno se aproxima do relógio a saltos porque ambos seccionam o que fluía sem interrupções à época do rolo e da clepsidra: texto e tempo (HAZIN, 2012, p. 30).

Abel estabelece uma *equivalência entre linguagem e conhecimento*, por meio dos quais alcança, por vezes, *o cerne do sensível*. Menciona *a convergência de pausas de sombras*, como formas de rupturas, fissuras, denominadas por ele de *intervalos*. A afirmação de que o claro e evidente o deixa frio possui estreita relação com o sentido figurado da alegoria, pois, apesar da expressão criativa utilizar-se com peculiaridade da linguagem figurativa, o *cerne* do significado existe no sentido próprio, revelador e definitivo. Como ele declara a :

— 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 re- vendo — caço o oculto. O claro e evidente deixa-me frio (LINS, 1973, p. 223, grifo nosso).

Este diálogo remete-se aos estudos de retórica e associa-se à busca pelo sentido próprio. O sentido figurado, presente no texto, reporta-se a um sentido ausente, *in absentia*. A alegorização é uma metalinguagem, uma *glosa* (uma nota explicativa) que se integra ao texto, existindo apenas nele, em sua *literalidade* — ou seja, em seu sentido próprio —, uma forma de convenção por intermédio de uma opção binária, passível de ser lida em sentido literal ou por meio do discurso implícito na ornamentação. A leitura literal, contudo, acarreta não somente a perda do sentido alegórico, mas, na maioria das vezes, a deformação de sentido. Semelhantemente à linguagem binária computacional, que se traduz em idiomas humanos, a dualidade dos signos se entretetece, através da alegoria, unificando-se numa só *isotopia*, acoplando o duplo sentido, como um rio une partida e chegada, e funde o tempo profano e sagrado, histórico e mítico, nas palavras em que Abel alude à *leitura*:

*Imaginal uma viagem fluvial. O barqueiro, da nascente ao estuário, segue o fluxo das águas. Esse percurso começa? Termina? O barqueiro acha que assim é e assim vê: e na verdade há uma face do percurso onde o começo e o fim existem, **onde existe uma leitura ou execução da viagem**. Há uma face da viagem onde passado e futuro são reais; e outra, não menos real e mais esquiva, onde a viagem, o barco, o barqueiro, o rio e a extensão do rio se confundem. Os remos do barco ferem de uma vez todo o comprimento do rio; e o viajante, para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a*

*viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário* (LINS, 1973, p. 107-108, grifo nosso).

Os temas da viagem e da navegação, tão caros às tradições antigas, são aqui mencionados permeados de dualismos: começo e fim, sem começo nem fim, partida e chegada, mobilidade e imobilismo, convexo e côncavo. Repete-se a acepção de *deslocamento* e *transposição* associada aos sentidos de *narrar* e *descrever*:

*Como **narrar** a viagem e **descrever** o rio ao longo do qual — outro rio — existe a viagem, de tal modo que ressalte, no texto, a face mais recôndita e duradoura do evento, aquela onde o evento, sem começo e sem fim, nos desafia, imóvel e móvel? Vejo no mundo, na superfície do mundo, nas suas águas, um convexo e um côncavo* (LINS, 1973, p. 355).

Curiosamente, um dos poucos personagens comentados por sua crítica, Cara de Calo, o funcionário servidor de café na repartição bancária em que Abel trabalha, afirma-se como *Coisa Única*, em razão de unir as características de menino e ancião numa só pessoa. Sua condição de unidade e dualidade é, possivelmente, a expressão da relação entre o vivido com o tempo por viver. Sua existência agrega a durabilidade extensiva da vida de um ancião, tempo decorrido, por um lado, e, por outro, o ânimo e a efemeridade da vida de um menino, tempo por ainda decorrer. Sua figura enfatiza a conexão dos inconciliáveis:

Aparece, com a bandeja, Cara de Calo, o andrajoso e impassível servidor de café, no seu andar de reumático. Menino? Ancião? Afirma ter dado a volta nos espelhos, nos reflexos e nas repetições, reintegrando-se, velho, no mesmo corpo e na mesma idade do instante em que parte: “Sou a **Coisa Única**” (LINS, 1973, p. 129, grifo nosso).

Em um episódio, em que os personagens saem pela noite de Recife, bêbados, Abel explica, integrando sentidos opostos, a uma mulher que o questiona: “A mulher: “Quem é esse?” Explico: “É um velho. É um menino. A **Coisa Única**” (LINS, 1973, p. 133, grifo nosso). Aludindo à simultaneidade de tempos diferentes, seriam as previsões formas narrativas invertidas, especula Abel:

As previsões, narrativas contempladas ao espelho, narrativas ao contrário, contadas no futuro. **Pode ser que tudo exista simultaneamente** e que tenhamos do tempo não uma única ideia correta ou verdadeira, e sim uma que preserve a nossa **integridade** (LINS, 1973, p. 141, grifo nosso).

*Avalovara* é uma concepção de romance que funciona como uma obra viva, alegoria paradoxal do próprio sentido figurado, rica em possibilidades e que atua, a partir de suas relações de virtualidades interativas, como a própria natureza. O autor, como artífice, análogo ao criador divino, a sustém sob o seu domínio e oferece a direção a seus contempladores. Os leitores, contudo, por meio do contato dinâmico, podem acrescê-la de significados anteriormente não revelados.

*Avalovara* agrega-se à tradição, compartilhando interpretações cosmogônicas e alegorias livrescas no tecido histórico-literário que une poetas clássicos e retóricos medievais às genialidades de Dante Alighieri, William Shakespeare e Luis de Góngora. Constituindo-se através de uma linguagem ornamental e alegórica, entrelaçada por cifragens enigmáticas, a obra reflete o universo e a vida, numa explosão dinâmica, com possibilidades de ser captável em múltiplas perspectivas. *Emblema* e metáfora da Natureza, da história e das relações humanas, impondo-se através de um conjunto de imagens inteligíveis e de textualidades imagéticas. Reivindica, como Dante, distinção ao uso criativo da palavra, através da literatura, entre outras áreas do conhecimento, aponta o Universo como um texto e o Criador como Poeta, Escritor. Ordenador do Caos e Unificador de fragmentos, o escritor decifra o inapreensível, cifrando-o, como hieróglifo ou ideograma, passível de novas interações e percepções, ampliando a Criação, através da analogia. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (2015), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, há uma íntima relação entre o mundo e a escrita:

A criação é vista como um livro, cujas letras são as criaturas. *Nada existe no mundo*, escreve Abu Ya'qub Sejestani, *que não possa ser considerado como uma escrita*. O *Livro do mundo* exprime, de resto, a unicidade da mensagem divina primordial, da qual as Escrituras sagradas são as traduções específicas (CHEVALIER, 2015, p. 385).

A escrita de Osman Lins materializa, simbolicamente, o Verbo divino e conecta a criação literária à criação do universo, possibilitando que diversos mitos — egípcios, gregos e judaico-cristãos, entre outros — se expressem, através da obra. Segundo o narrador do tema “A Espiral e o Quadrado”, é:

“Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação, eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador, Sua vontade, o

espaço e as coisas criadas. Surge-nos o universo evocado pela irresistível força desta frase, como uma imensa planura cultivável, sobre a qual um vulto, com soberano cuidado, guia a charrua e faz surgirem, brilhantes, para em seguida serem incendiadas, ceifadas ou esmagadas sob patas sanguíneas de cavalos, as suas lavouras: plantas, heróis, bichos, deuses, cidades, reinos, povos, idades, luzeiros celestes. Idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto — como a relva e os reinos — aos mesmos cavalos galopantes. Apesar desta certeza, nenhum descuido é aceito. Sustém-se, com zelo e constância, a Charrua no seu rumo” (LINS, 1973, P. 72).

## Capítulo II

### A Escrita Alegórica e Integradora



A Criação de Eva (parte 2)

Mosaico de azulejos do Claustro de Santo Antônio, em Recife - PE.  
*Igrejas Barrocas do Brasil = Baroque Churches of Brazil* (2008), de Percival Tirapeli.  
[<https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431>]  
Fotos: Percival Tirapeli.

Após ser criada, sendo retirada da costela de Adão, Eva entre eles com os braços cruzados. O texto latino diz: “*adduxit eam ad adam*” (“levou-a até Adão”, Gênesis, capítulo 2, 22 da Vulgata).

*Os seus ornatos são as outras letras do alfabeto,  
soltas ou agrupadas em nomes, uns familiares e  
outros não, e o que deslumbra nessa vogal são as  
cores, variadas e vivas.*

*Avalovara  
Osman Lins*

Em *Guerra Sem Testemunhas*, Osman Lins afirma defender uma literatura propensa a alegorias, apesar de declarar conhecer bem os perigos da ornamentação, tais como a retórica, a afetação e a diluição do texto em lamas de palavras. Contrapondo-se à famosa sentença de Adolf Loos, “*o ornato é um crime*”, e também à fragmentação dominante do século XX, o escritor se manifesta contrário ao comportamento estético de tendência antiornamental, exemplificado pelos trabalhos de William Turnbull, participante da IX Bienal de São Paulo (1967), cujos quadros, grandes telas inteiramente pintadas de branco, preto ou azul, eram semelhantes a trabalhos de vários norte-americanos apresentados na edição anterior (1965). Uma orientação que, segundo ele, reduzia a zero o sentido cósmico da arte e das relações com o mundo sensível, sem sequer ousar um traço, tornando o artista — sob o pretexto de criar um modo novo de ver e de sentir, assimilando seu desgosto — não mais como um instrumento de deterioração, mas da própria destruição, parte integrante de uma época enferma. Estes caminhos levam o espírito moderno às legítimas e triunfantes conquistas, fato inegável, da antimúsica, da antipintura, da antiescultura, do antipoema, do antiteatro e do antiromance. Para o romancista, a arte que recusa o ornamento “é uma arte a caminho da morte” (LINS, 1979, p. 224), como afirma em entrevista intitulada “O Desafio de Osman Lins” à revista *Escrita* n° 13, de 1976. A este exemplo de destruição, nas artes plásticas, ele cita [Lúcio] Fontana, autor de uma tela em branco cortada por uma navalha, sobre quem assim se manifesta:

Danificava um objeto que nem sequer chegara a ser criado, de modo que o ato de negar revelava-se liberto, isolado, em toda a sua evidência. A criação era a depredação; e talvez, para Fontana, melhor seria que nem mesmo a tela existisse, que o corte de navalha fosse “o corte em si”, presente mas invisível (LINS, 1974, p. 210).



Lucio Fontana, Concetto spaziale 'Attesa'  
© Fondazione Lucio Fontana, Milan - License this image

O posicionamento de Osman Lins em favor dos ornamentos, consciente de seus riscos, era uma reação aos exageros estéticos da modernidade no intento de uma arte pura, livre de componentes de outros segmentos artísticos. Segundo Sandra Nitrini, em *Poéticas em Confronto - Nove, Novena e o Novo Romance* (1987), os ornatos osmanianos possuem íntima relação com os ideais de suas obras, não representando componentes acessórios, mas integrantes fundamentais em *Nove, Novena* (1975). Entrelaçando-se à sua linguagem geométrica e pictórica, com presença constante do mundo sensível, os ornamentos representam a busca de harmonia e de equilíbrio entre “o rigor e a desordem”, simplificação e síntese da essência, da unidade e da atemporalidade mítica, características substanciais de sua escrita. Eles estabelecem elementos de coesão entre camadas de sentidos a numerosas diretrizes de significações narrativas, pontuando o texto de altos momentos poéticos dos quais, em consonância ao ritmo das palavras e das frases, predominam a linguagem figurada. “De fato, para Osman Lins, a ausência de ornato, no âmbito da criação, constitui um aspecto

importante do fracionamento do homem moderno, incapaz de ver, aprender e conceber a realidade de maneira global” (NITRINI, 1987, P. 202). A estética osmaniana e a dos escritores do *Nouveau Roman Français*, apesar de convergirem quanto ao movimento da *escritura* em detrimento da aventura, contrapõem-se através da aspiração, no projeto literário do escritor brasileiro, à inserção do homem no mundo, em oposição à exposição da fragmentação do homem contemporâneo, significativo de seu desvinculamento do universo, comum aos autores franceses. Projetando um ideal de harmonia inexistente no mundo real, os ornamentos representam relevante marca distintiva entre a poética de *Nove, Novena* em relação *Nouveau Roman*. De acordo com Nitrini,

O ornamento é uma faceta do detalhismo escritural de *Nove, Novena*, isto é, vira *função*, procedimento com fim de reforçar o caráter *plástico, retabular* das narrativas e exacerbar a parataxe, chegando a configurar processos de metalinguagem. No plano da história, a aplicação do ornamento reforça a artificialização das cenas e personagens, *desmimetizando-as*. Não se trata, pois, de acepção retórica de “meio para embelezar o estilo” (NITRINI, 1987, p. 201).

Suscitando uma concepção determinada e consciente, os procedimentos literários de Osman Lins não são formas gratuitas, por meio do estilo, de embelezamento, e possuem estreita relação com a significação da obra. Os personagens, ressaltados em suas dimensões literárias, como peças narrativas — o que contribui para seu processo de *literalização* —, integram-se às camadas significativas do texto que harmoniza, direta ou indiretamente, através de alusões relativas à nostalgia da unidade perdida, o homem à natureza e ao cosmos. É da preocupação do autor que:

O escritor, praticante de um ofício unificador por excelência, recuse ser também um agente de fragmentação; possam as suas obras despertar a nostalgia da plenitude, subentendendo que o desconcerto do mundo não é definitivo (LINS, 1974, p. 213).

Em entrevista a Esdras do Nascimento, a respeito de *Avalovara*, aqui já citada, Osman Lins expressa sua paixão pela escrita e pelas narrativas, explicitando a relação de seu romance com os procedimentos ornamentais, especificamente com a categoria denominada por alegoria (Cf. LINS, 1979, p. 175). Um dispositivo muito utilizado por poetas clássicos, como Ovídio e Virgílio, e por oradores romanos, como Cícero, o recurso tornou-se parte de estudos retóricos importantes, além de ferramenta discursiva para neoplatônicos, cristãos, humanistas,

renascentistas e barrocos, sendo utilizado como modo de relacionar imagens com exemplos e preceitos. A alegoria é também considerada uma técnica contrapontística, e, na música, o método é conhecido através da forma da imitação canônica, instituindo-se, portanto, de um instrumento que se relaciona a diversas áreas artísticas. Estabelecendo, por intermédio da palavra, uma relação de ambiguidade, a alegoria designa uma dualidade de conexão e distinção entre o sentido próprio e o figurado.

## 2.1 As Formas Criativas e Interpretativas de Alegorias



Torre de Babel

Mosaico de azulejos do Claustro de Santo Antônio, em Recife - PE.  
[<http://www.lmc.ep.usp.br/people/hlinde/estruturas/babel.htm>]  
Foto de Henrique Lindenberg Neto, 2003.

— *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.*

Avalovara  
Osman Lins

Há dois modos de alegorizar, simetricamente inversos e complementares. Como um procedimento construtivo, fundado na oposição do sentido próprio ao sentido figurado, a alegoria é uma técnica metafórica de representar e personificar abstrações. Uma espécie de “desvio” (ou deslocamento), a metáfora é um segundo termo encadeado ao sentido próprio, ou literal, que se apresenta como primeiro. Com esta acepção de expressão ou de modo de falar, ela é conhecida como “alegoria dos poetas”, visto que é parte de um processo criativo ou retórico. Entretanto, há outra forma de alegoria relativa à interpretação religiosa de textos sagrados e conhecida como “alegoria dos teólogos”. Esta segunda definição funda-se como um modo de entender, ou interpretar, também conhecida como alegoria crítica ou hermenêutica. Segundo João Adolfo Hansen:

O verbo *állegorein*, por exemplo, significa tanto “falar alegoricamente” quanto “interpretar alegoricamente”. Genericamente, a alegoria dos poetas é uma “semântica” das palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidades supostamente reveladas por coisas nomeadas por palavras. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem uma dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas e, assim, revelado na alegoria (HANSEN, 1986, p. 1-2).

Como mecanismo criativo e expressivo, a alegoria integra, por meio de um conjunto de preceitos técnicos que regem as circunstâncias em que pode ser ornamentado o discurso, os conteúdos da *Retórica*. As normas proporcionam lugares-comuns (*loci* ou *topoi*) e vocabulário para permutação figurada de expressões delimitadas, tidas em sentido próprio, sobre certos âmbitos de contextos. A alegoria é, deste modo, uma técnica intencional, independentemente de ser estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa. Sua interpretação, procedimento pertinente ao receptor, possui também a previsão de regras que estipulam, em consonância com a situação do discurso, sua maior ou menor clareza. Dentre os autores que se ocuparam dos estudos da Retórica, destacam-se Aristóteles, Cícero, Quintiliano e o anônimo que escreveu a *Retórica a Herênio*. A alegoria greco-romana, tanto em seu caráter criativo quanto interpretativo, constituía-se como um simbolismo fundamentalmente linguístico, enquanto a “alegoria dos teólogos”, hermenêutica, de origem cristã e medieval, introduziu, por meio da conciliação de um simbolismo natural a um simbolismo linguístico revelador, o pressuposto da crença de que Deus escreveu dois livros: o mundo e a Bíblia. Hansen assinala a existência

de tensão e confusão entre as duas formas de alegoria, a criativa e a interpretativa, quando sobrepostas numa mesma obra, a exemplo do *Apocalipse*, do Apóstolo São João, texto hermético, produzido por volta do ano 96 d. C.. Sob a perspectiva cristã essencialista, o texto é a revelação da Verdade sob um véu de enigmas.

No Romantismo, o símbolo passa a se opor drasticamente à alegoria e, ainda segundo Hansen — as alegorias (criativa e interpretativa) passam também a ser confundidas numa só, a alegoria —, esta se torna compreendida como um procedimento que parte do *particular para universal*, invólucro ou revestimento exterior de uma abstração, enquanto o símbolo, *romanticamente*, é compreendido como um procedimento que parte do universal no particular. Os românticos, por conta do expressivismo e do intuitivismo, consideram a alegoria como forma inferior ao símbolo. Este é entendido como o próprio conceito no mundo corpóreo, enquanto aquela passa a admitir novos significados, numa correlação aberta entre o sentido próprio e o figurado, de modo submisso ao gênio-artístico dos indivíduos, funcionando como simples transposição. As regras retóricas são transferidas para os sujeitos, apagando-se como regras.

## 2.2 Alegorias Enredadas



Arca de Noé

Mosaico de azulejos do Claustro de Santo Antônio, em Recife - PE.  
*Igrejas Barrocas do Brasil = Baroque Churches of Brazil* (2008), de Percival Tirapeli.  
[\[https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431\]](https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431)

Fotos: Percival Tirapeli.

*O coelho e o crocodilo saem lentamente do meu corpo, instalam-se no seu, ele recomeça a falar e a sua voz vem através das lianas, das flores e animais em que estamos ambos enredados.*

Osman Lins

Avalovara

João Adolfo Hansen, em associação ao pensamento do filólogo e retórico Heinrich Lausberg, autor do *Manual de Retórica Literária - Fundamentos de Una Ciencia de La Literatura* (1983) e de *Elementos da Retórica Literária* (2004), elabora, de acordo com a maior ou menor clareza da relação entre o *sentido figurado* e o *sentido próprio*, uma classificação da alegoria em três tipos: (1) *Tota Allegoria* ou Alegoria Perfeita ou Enigma; (2) *Permixa Apertis Allegoria* ou Alegoria Imperfeita; (3) *Mala affectatio* ou *Inconsequentia Rerum* ou Incoerência (Cf. HANSEN, 1986, p. 24-42).

No primeiro caso, a *Tota Allegoria* ou Alegoria Perfeita ou Enigma, trata-se de uma forma totalmente fechada sobre si mesma, sem evidenciar nenhuma marca lexical do sentido próprio representado. De acordo com o ordenamento retórico tradicional, é denominada também de enigma, instalando a chamada *obscuritas* (obscuridade ou hermetismo) como efeito de recepção e, sendo, por esta razão, considerada como defeito em relação à prescrição de clareza.

Elizabeth Hazin, no artigo “*Refletindo o rio: imaginá(rio), misté(rio), equilíb(rio), territó(rio), murmú(rio)*”, publicado em “*Nove, Novena, Noventa — Ensaaios sobre a obra de Osman Lins*” (2016), aborda a questão do enigma em *Avalovara* desvelando que a frase “O calendário é uma rede no ar, o calendário caça o ar como se existissem borboletas no ar” (LINS, 1973, p. 338-339). Ela estabelece uma analogia do calendário com o quadrado palindrômico, emblemático da obra, apontando para o tempo mítico — intemporal e eterno, sagrado e sem duração — em contraposição ao tempo profano, “contínuo e irreversível fluxo no qual se insere nossa dessacralizada existência, o tempo sucessivo” (HAZIN, 2016, p. 129). Segundo Hazin, a imagem do calendário assemelha-se graficamente a uma rede com pequenos números dispostos em cada um de seus quadradinhos, como pequenas borboletas negras, evocando o perpétuo reinício e designando uma espécie de recriação simbólica e periódica do mundo, do tempo cíclico. “Repetir a criação é o que está na base da observação ao calendário” (HAZIN, 2016, p. 124). A pesquisadora salienta que a leitura da frase proporciona uma observação puramente referencial, que funciona no romance como metáfora, e revela que a palavra *griphos* — utilizada por Aristófanes, em comédia do séc. V a. C. — com o mesmo significado de *enigma*, encontra sua origem na correlação entre *rede de peixes* e *rede de palavras*. Ainda segundo Hazin, Osman Lins teria conhecimento da palavra e de suas acepções relacionadas a rede, motivo pelo qual utiliza a palavra *logogrifo* na explicação da

escolha de Loreius sobre a palavra TENET para ocupar a posição central da frase palindrômica:

No dialeto de seus pais, originários de Lâmpsaco, na Frígia, *net*, partícula que resta da palavra *tenet* uma vez eliminada a sílaba inicial, significa “não mais”, com o que entrevê o imaginoso servo de Ubonius, nesse jogo com TENET, uma espécie de **logogrifo**, acessível apenas à sua compreensão de escravo. Assim se traduz o seu entendimento de charada: “Loreius, caso descubra o que ambiciona o senhor, conduzirá livremente a sua existência e não mais será crucificado se tentar fugir” (LINS, 1973, p. 31, grifo nosso).

A palavra *grifo*, com o sentido de *animal fabuloso*, presente também no *fular* que Abel presenteia Anneliese Roos, é desnudada como *enigma* pela expressão *indecifrável* (Cf. LINS, 1973, p. 220) da europeia e pela relação do desenho central do objeto adornado, o fular, com o poema místico que origina o romance. “O grifo que Roos recebe de Abel é um enigma, o enigma da obra, o enigma que sustenta o desejo do leitor de devassar as páginas do romance em busca — também ele — de algo que não conhece” (HAZIN, 2016, p. 128)

— Alguns desses livros são misteriosos. **Não escolhi ao acaso o seu fular. O desenho central lembra um poema. Um poema bem estranho.** Requisitei uma *Odisséia Aldina* e um manuscrito egípcio, em grego. Não sei grego. Queria vê-lo apenas. Veio o livro de Aldo Manucci. No lugar do outro, por engano, trouxeram-me a versão grega de um poema místico. A apresentação em italiano dá as características do texto. Seu fundo é a espiral. Um dos temas, a busca do Nome. O autor consagra a obra ao Unicórnio (LINS, 1973, p. 220, grifo nosso).

As remissões ao tempo mítico, sagrado, cíclico e simultâneo, presentes em diversas alegorias de *Avalovara*, constituem a essência indecifrada da obra e da própria vida. Analogamente à utilização de símbolos gráficos, extraídos da álgebra, na caracterização dos personagens do conto *Achados e Perdidos* (1975), analisado por Elizabeth Hazin, em “As horas que decorrem entre o início e o florescer de um recife: reflexão sobre a temporalidade em Osman Lins” (2016), estas remissões proporcionam reflexões “sobre a incógnita ou o enigma, sobre o mistério da existência (...) deixando clara a contingência e a fragilidade humanas” (HAZIN, 2016, p. 102). A inquietude diante do inexplicável e do impenetrável, conduz o autor a afirmar que: “como um homem, levarei sempre em mim esta contradição: a de debater-me entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério” (LINS, 1979, p. 181).

No segundo caso, a *Permixta Apertis Allegoria* ou Alegoria Imperfeita é a que ao menos parte do enunciado encontra-se lexicalmente ao nível do sentido próprio, evidenciando a mistura de sentidos que transitam do próprio para o figurado. Esta alegoria está a serviço da clareza e, em consequência disto, é tida como mais didática. O atributo “imperfeita” não se refere a um mau funcionamento, mas ao grau de abertura da significação, quando comparada com a *Tota Allegoria* (Enigma). Segundo Quintiliano, a Alegoria Imperfeita é a explicação de belos discursos simultaneamente claros e agradavelmente ornamentados. Por ser de entendimento mais fácil, esta alegoria muitas vezes é chamada de *Parábola*, como as do *Novo Testamento* (Cf. HANSEN, 1986, p. 30). Outras formas típicas são as fábulas e os apólogos. Através da Alegorias Imperfeitas, os *lugares-comuns* alegóricos são compostos, em sua maioria. Também nesta forma alegórica, as “virtudes” retóricas da *clareza*, *brevidade* e *verossimilhança* mostram-se evidentes.

O *salto do peixe*, referido em *Avalovara*, é um exemplo de Alegoria Imperfeita (*Permixta Apertis Allegoria*) —, que, como dito acima, muitas vezes é denominada de *Parábola* —, pois exibe um termo lexical que comprova a *transposição* do sentido figurado expresso, em presença, a outro, figurado e ausente. No caso desta imagem poética, a *comparação* é o elemento essencial de sua *clareza*. ✎ explicita, através de suas palavras, a relação da *vida*, sentido primordial da alegoria, como paralelo semelhante a um *salto de peixe*, ilustração do sentido próprio. O termo “vida” funciona como glosa, explicando significativa da imagem alegórica, como se observa nas palavras da personagem:

Não viverei sequer mil anos, **minha vida é rápida**, risco no tempo, **tal como um peixe salta** um dia acima da vastidão do mar e vê o Sol e um arquipélago onde se movem cabras entre as rochas, **assim eu salto da eternidade, como todos, eis-me no ar**, vejo o mundo dos homens, logo voltarei aos abismos marinhos. **Este breve salto**, esta aspiração ao ato de voar **é tudo que me foi concedido** para ir da grafita ao grafito, para consumir o que os espongiários em meio bilhão de anos, nem sequer esboçam, limitando-se a passar, continuamente, de um sexo a outro, de um sexo a outro (LINS, 1973, p. 26).

Ainda sobre a mesma alegoria, pode-se observar que ela apresenta “o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida” (LINS, 1973, p. 347), como já mencionado anteriormente a respeito do mecanismo do relógio de Julius Heckethorn, referência que também funciona como convenção (glosa) associando o sentido de *imprevisibilidade* e de

*aleatoriedade às possibilidades de ocorrências no salto do peixe*, sentido figurado da *vida*. A alegoria ilustra o texto, como uma pintura. As palavras são de ☞:

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 como 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 ser 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 estas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar? (LINS, 1973, p. 49-50).

É fato que Osman Lins conhecia a tipologia retórica das alegorias. A este exemplo, destacamos sua menção ao termo *parábola*, denominação da Alegoria Imperfeita, em entrevista à revista escrita, já mencionada anteriormente, na qual aborda a personagem Cecília que, constituída de seres humanos, possibilita o escritor amar, através de sua criação, a humanidade, de forma alegórica:

Abel ama Cecília. Essa figura é uma mulher e ao mesmo tempo ela é feita de seres humanos; ele vai pela praia com Cecília, por exemplo, e num determinado momento se vê rodeado de figuras que saíram do corpo de Cecília. Essas figuras são integradas no corpo de Cecília, mas ao mesmo tempo que fazem parte do corpo de Cecília elas podem se desprender do corpo dela como seres humanos que recuperam a sua concretude. E Abel tem uma grande alegria, pois através desse amor a Cecília ele pode amar no corpo dela, de maneira concreta, a humanidade, coisa que só se pode amar abstratamente. Mas no caso de Cecília não, ele amava o corpo de Cecília e dentro dele estavam os homens, estavam aqueles seres aos quais estamos ligados e aos quais eu, como escritor, estou ligado, o que através dessa **parábola** procurei expressar (LINS, 1979, p. 221, grifo nosso).

No terceiro caso, a *Mala affectatio* ou *Inconsequentia Rerum* ou Incoerência é uma forma criticável que mescla metáforas pertencentes a campos semânticos despropositados, não se ordenando numa conexão de significações, ou seja, é uma forma de incongruência. Lausberg cita, como exemplo de Incoerência, os versos de Camões, em os Lusíadas (IV, 87, 8), “que apenas nos meus olhos ponho freio”. Esta construção seria incompatível, no

entendimento do estudioso de Retórica (Cf. LAUSBERG, 2004, p. 250), uma vez que *os olhos* são figurados, através da expressão “*ponho freios*”, com características equinas, apresentando um sentido incoerente pela impossibilidade de “*freia-los*”.

Em *Avalovara*, a incoerência não se adequa ao conceito da *Mala affectatio* ou *Inconsequentia Rerum*, enquanto tipologia retórica da alegoria, mas como uma forma de crítica ao comportamento do avô de  que se recusa a ter rugas e se atualiza das leis e da jurisprudência, a título de honradez. Sua preocupação com o conceito de justiça se converte em dogma transformando sua atividade numa infinidade de sofismas. Com fichários de quase trinta anos de atividade judiciária acumulados — ironicamente denominados de “Arca da Equidade e da Justiça” —, afirma não incorrer em contradições e incoerências. , contudo, identifica-o com a própria incongruência que, segundo ela observa, vive colada em seus calcanhares e dormindo em seus “*bolsos*”. A incoerência do avô de  está intimamente vinculada à incompatibilidade de seu conceito de justiça, discurso e atitudes:

“Um magistrado não tem direito a ter duas opiniões, nem que viva mil anos. Caso contrário, não merece o cargo”. (...) Junho de 33: indignado, desenvolve uma rama de argumentos e pede a pena máxima para um carpinteiro que, ludibriado, assassina o patrão a golpes de martelo; setembro de 56: sugere igual castigo para um crime idêntico, daí recuando para as suas razões, e das razões chegando à indignação, por tal modo que tudo se complete e ele durma em sossego. Um grande homem, ouço muitas vezes, na sala transformada em câmara-ardente, enquanto trânsito entre varões de ar oficial e mulheres altaneiras. Um grande homem, tal como exige um mundo também morto (LINS, 1973, p. 200).

O jogo de dualidades, em *Avalovara*, parte da figura emblemática da espiral e do quadrado, tendo a frase palindrômica como divisa (lema) para a linguagem figurada arquitetada por alegorias. O enredo, permeado de imagens e ambiguidades, é entrelaçado em amplitudes de significações que se unificam através de palavras. Estas, por sua vez, dividindo-se e multiplicando-se, em redes, como pontos de uma espécie de círculo ou esfera perfeita, refletem-se, estampando inumeráveis ilustrações, em analogias à própria abundância de incoerências do mundo real. A obra expõe que, por intermédio da expressão linguística, a unidade se multiplica, tanto quanto as profusões podem ser sintetizadas. Por seu meio, distingue-se o inseparável: tempo e espaço, sagrado e profano. Da realidade histórica à mitologia insinuada, aludida ou transparente, tudo, através da palavra enredada, remete às reminiscências de uma integração esquecida.

### Capítulo III

## Alegorias da Escrita em *Avalovara* integradas na História da Literatura



Mosaico de azulejos do Claustro de Santo Antônio, em Recife - PE.  
*Igrejas Barrocas do Brasil = Baroque Churches of Brazil* (2008), de Percival Tirapeli.  
[<https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431>]  
Fotos: Percival Tirapeli.

Imagem do pátio do Claustro de Santo Antônio que exhibe o conjunto de mosaicos de azulejos portugueses com a torre e seu relógio.

*Esta convergência integra-a — eixo de leque —  
na simetria do todo e torna-a indispensável.*

Osman Lins

Avalovara

*Avalovara* é uma obra metalinguística ou de autorreflexão em que o personagem principal, um escritor, tece considerações, em forma de sentido, sobre a escrita em todo o percurso narrativo, permeando o texto com metáforas da escrita, alegorias livrescas, relações lexicais associativas ao ato de escrever, menções a apetrechos, suportes, formatos de livros, práticas e procedimentos. O autor e o *personagem-escritor* — tão semelhantes que por vezes indiscerníveis — utilizam-se de referências históricas e das mais variadas ilustrações literárias, em sentido *literal*, evocando um simbolismo relativo à escrita e ao objeto livro, remetendo-nos a pensadores, poetas e estudiosos da Antiguidade, da Idade Média e do Renascimento, entre outros períodos.

E. R. Curtius, em *Literatura Europeia e Idade Média Latina* — obra citada na quinta epígrafe de *Avalovara*, fazendo menção a *Divina Comédia*, de Dante —, no capítulo intitulado *O Livro como Símbolo* (XVI), seleciona diversas metáforas livrescas — que, neste texto, serão comparadas a *Avalovara* e tratadas, predominantemente, como *alegorias* — associadas à escrita. De Dante a Shakespeare, Góngora e Goethe, o texto do estudioso alemão transita da Grécia para a Roma, mostra análises da Bíblia, movendo-se do início ao apogeu da Idade Média, quando se forma o conceito de “Livro da Natureza”, relatando diversos simbolismos do livro e relativos à escrita.

Iniciado com a frase: “Chegamos, em movimentos espirais, a uma altura que nos permite um olhar retrospectivo e uma perspectiva nova” (CURTIUS, 2013, p. 375) — coincidentemente, bastante significativa para a análise da obra de Osman Lins, visto que, em *Avalovara*, a narrativa desenvolve-se por intermédio do movimento de uma espiral sobre um quadrado com a frase palindrômica já citada, com os quais funciona como uma espécie de *emblema* do romance, sendo aludida em diversos momentos —, o estudo de Curtius, uma espécie de arqueologia historiográfica da literatura medieval, mostra que as alterações de sentido de palavras da língua árabe dominam as considerações de Goethe sobre a expressão figurada. Em *Avalovara* — tal como na época renascentista e na era elisabetana, em que a alegoria domina e os livros possuem grande importância — há diversas referências livrescas que abrangem títulos, conteúdos, formatos, formas de escrita e dísticos nas lombadas. O autor de *Fausto* elabora um exame sobre a poesia oriental — *Noten und Abhandlungen*<sup>12</sup> sobre

---

<sup>12</sup> Notas e Ensaíos.

*Diwan*<sup>13</sup>, sob o título de “*Elementos Primitivos da Poesia Oriental*” — intensamente atraído pela particularidade da “*parábola*”<sup>14</sup> poética (Cf. CURTIUS, 2013, p. 376). Em suas anotações, Goethe observa que, no idioma árabe, existem poucas palavras primitivas e cognatas que não se refiram, direta ou indiretamente, a camelo, cavalo e carneiro, animais com os quais os falantes desta língua possuem íntima ligação. Verifica, também, que tudo se entrelaça, de algum modo, para os orientais, através do costume que possuem de correlacionar os objetos mais diversos e fazer derivar uns dos outros, incluindo conceitos contraditórios por simples variação de letras e de sílabas. Constata o poeta que a língua é, por si mesma, produtiva, contribuindo, através da retórica, para o pensamento e, por meio da poesia, para estimular a imaginação. Ele esboça um estudo da linguagem figurada, que deveria estender-se por outras literaturas como uma espécie de metaforismo histórico da literatura universal, observa a riqueza de *tropos* de Shakespeare, e que, no tempo do dramaturgo inglês, a alegoria dominava toda a arte. Apresenta o objeto livro como um exemplo de imagem figurativa muito corrente para o autor de *Romeu e Julieta* e expõe a seguinte consideração, em suas *Máximas e Reflexões*:

A arte de imprimir já contava com mais de cem anos; não obstante, um livro ainda parecia algo sagrado, como podemos ver pela encadernação da época, e era digno do amor e da estima do nobre poeta; para nós, hoje em dia, o Livro é uma simples brochura, e dificilmente temos respeito pela encadernação ou pelo conteúdo (GOETHE apud CURTIUS, 2013, p. 376).

Curtius afirma que o emprego da escritura e do livro na linguagem figurada ocorre em todas as épocas da literatura universal, mas questiona a época e o lugar em que passou a ser considerado sagrado. Seria necessário retroagir no tempo, além dos textos sagrados do cristianismo, do Islã e do judaísmo, mas também aos textos do Oriente antigo, da Ásia Menor e do Egito, onde encontraremos livros “celestiais”, “sagrados” e “litúrgicos”, em que a própria arte de escrever colabora com o mistério e o escritor recebe o reconhecimento por sua especial dignidade.

---

<sup>13</sup> Conjunto de poemas, em árabe.

<sup>14</sup> Vide a acepção associada ao conceito de *Permixta Apertis Allegoria* ou Alegoria Imperfeita e a menção que Osman Lins faz do termo *parábola*, entre as páginas 63 e 64 desta dissertação.

Os gregos outorgavam ao fenício Cadmo a invenção da escrita. Filho de Agenor e de Téléfassa, este herói, de acordo com Junito de Souza Brandão, em *Mitologia Grega* (2012), após o rapto de sua irmã Europa,

Consultou o oráculo, que lhe ordenou abandonasse a procura de Europa e fundasse uma cidade. Para escolher o local, deveria seguir uma vaca até onde ela caísse de cansaço. Cadmo pôs-se a caminho e tendo atravessado a Fócida, viu uma vaca, que possuía nos flancos um disco branco, sinal da Lua. Seguiu-a por toda a Beócia e, quando o animal se deitou, compreendeu que o oráculo se cumprira. Mandou os companheiros a uma fonte vizinha, consagrada a Ares, em busca de água, mas um Dragão, filho do deus, que guardava a fonte, os matou. Cadmo conseguiu liquidar o monstro e, a conselho de Atená, semeou-lhes os dentes. Logo surgiram na terra homens armados e ameaçadores, a quem deu o nome de SPARTOÍ, “Os Semeados”. Cadmo atirou pedras no meio deles e “Os Semeados”, ignorando quem os provocara, acusaram-se mutuamente e se mataram. (...) A morte do dragão teve que ser espida e, durante oito anos, Cadmo serviu ao deus como escravo. Terminado o “rito iniciático”, Zeus deu lhe como esposa Harmonia, filha de Ares e Afrodite. Cadmo reinou longos anos em Tebas. De seu casamento com Harmonia nasceram Ino (Leucoteia), Agave, Sêmele e Polidoro (BRANDÃO, 2012, v. II, p. 43-44).

De fato, os gregos adotaram a escrita e o nome das letras (*Alfa, beta, gama, delta*, palavras semíticas, de *aleph, beth, gimel, daleth*) do antigo Oriente. A Hélade antiga não possuía o sentido do caráter sagrado do livro e, por isso, nem Homero nem Hesíodo conhecem a acepção figurada do livro ou da escrita. Píndaro e os trágicos são os primeiros a conceber a memória como uma escritura. “Os feitos dos homens são registrados pelo Hades”, segundo Ésquilo (em *Eumênides*, 275), e Eurípedes compara o coração do homem a um rolo (livro) que se enrola (Em *As Troianas*, 662). Contudo, o menosprezo pelo livro e pelo escrever, tipicamente grego, pode ser conferido na conclusão do diálogo *Fedro* (2011), de Platão. Segundo Sócrates, o deus egípcio Thoth teria inventado a escrita e apresentado-a a seu pai, o rei, como algo que tornaria os egípcios mais sábios, preservando-lhes a memória, mas o rei haveria discordado, afirmando que a invenção proporcionaria o contrário. O eclipse de *Avalovara* alude a este episódio mítico. Com sentido alquímico, o encontro de Abel com ☩, ocorrido na narrativa em 12 de novembro de 1966, durante o eclipse total do Sol visto pelos personagens na praia do Cassino, em Rio Grande (RS), reporta-se ao encontro de Amon-rá e Thoth (Sol e Lua), referido no diálogo *Fedro*, por Platão, como mito egípcio da origem da escrita. Amon-rá, simbolizado pelo Sol, é o deus da fala, e Thoth, seu filho, deus da escrita, é simbolizado pela Lua, um babuíno ou um íbis (geralmente, um homem com a cabeça de

pássaro, no caso o íbis) sendo, também, conhecido pelos alquimistas medievais como Hermes Trimegisto. De acordo com Emanuel Araújo, em “*Escrita para a Eternidade — A Literatura no Egito Faraônico*” (2000), Thoth (Thot ou Tot), deus da escrita e do conhecimento, também considerado o inventor do calendário, era venerado como Hermes Trimegisto ou três vezes Grande, “denominação, possivelmente, originada em um dos epítetos de Tot consignado no Templo de Esna Djehuty pa ãa, pa, ãa, pa ãa, ‘Tot o grande, o grande, o grande’ ” (ARAÚJO, 2000, p. 425). Em *Avalovara*, além da alegoria do eclipse, menciona-se a presença do Íbis, junto a outros animais, no tapete que representa o Paraíso (Cf. LINS, 1973, p. 356). Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o deus egípcio da escrita é nominalmente mencionado (Cf. LINS, 1976, p. 50). Segundo Jacques Derrida, em *A Farmácia de Platão* (2005),

Ele [Thoth] carrega os signos do grande deus-sol. Ele o interpreta como o seu porta-voz. E do mesmo modo que o seu homólogo grego Hermes, ao qual Platão, aliás, nunca se refere, ele detém o papel do deus mensageiro, do intermediário astuto, engenhoso e sutil que furta e se furta sempre. O deus (do) significante (DERRIDA, 2005, p. 34).

Sócrates compreendia o texto escrito apenas como um auxílio mnemônico. Para ele, entretanto, a instrução filosófica oral, como uma alegoria da escrita, era gravada na alma do estudante. Aristóteles afirma que a mente, antes do estudo, assemelha-se a “uma tabuinha de escrever na qual, na verdade, ainda nada há escrito” (*Da alma*, III, 4, 430 a, I), posteriormente, Alberto Magno e Tomás de Aquino utilizam a expressão *tabula rasa*. No período do helenismo, após a morte de Alexandre, o Grande, e a anexação do território grego por Roma, a cultura espiritual da Grécia toma nova forma na qual o “poeta erudito” torna-se um tipo ideal, e a cultura torna-se livresca, vivendo na tradição e da tradição. A esta época, proliferam epigramas. Numa coletânea conhecida como *Antologia Grega*, contendo uma série destes epigramas — dentre os quais um referente a uma biblioteca, conservado em pedra e considerado um dos mais belos neste segmento —, pode-se ler: “Anuncia, mostrando os livros ali perto dos Plátanos, que este lugar a nós Musas está consagrado e aqui montamos guarda; e, se algum verdadeiro amigo vier, coroá-lo-emos com heras” (CURTIUS, 2013, p. 379, nota 5). O material e os instrumentos utilizados para escrever, neste período, também se tornam assuntos poéticos. Há epigramas sobre tábuas de escrever, sobre a cera que cobria

estas tábuas e sobre o cálamo. Uns com ameaças ao caruncho<sup>15</sup>, “inimigo das musas”. Com preocupação semelhante com a preservação dos textos, em *Avalovara*, há cinco referências aos insetos comedores de livros denominados de traças<sup>16</sup>. A quinta parte da narrativa de Cecília possui um parágrafo, quase inteiro, com letras faltando, em descrições de fotografias, por conta dos danos causados por estas larvas (Cf. LINS, 1973, 102). Enquanto outros epigramas gregos louvam a Natureza pela invenção dos materiais da escrita, que permite unir amigos separados, distante no tempo, a obra de Osman Lins alude às relações da escrita, através do cálamo, com os simbolismos cristão de unidade, dualidade e trindade<sup>17</sup> (Cf. LINS, 1973, p. 316). Consagrando os instrumentos, as ferramentas e os apetrechos da escrita, poetas gregos fazem oferendas a escribas; copistas consagram a Hermes o lápis, a régua, o tinteiro, o cálamo e o canivete. Em *Guerra Sem Testemunhas*, como homenagem e reconhecimento ao valor dos artefatos de redigir, Osman Lins afirma que “na simplicidade mesma dos instrumentos necessários à escrita, que à primeira vista sugerem pobreza e inadequação ao nosso mundo complexo, de soberbos e imensos capitais, residem nossa força, nossa liberdade e o júbilo de nosso ofício” (LINS, 1974, p. 36). Quando a arte da caligrafia passa a ser cultivada e estimada pelos gregos, em um epigrama, a própria vida é comparada a um livro desenrolando-se até que apareça, sob o texto, o sinuoso traço final, a coronis (Cf. CURTIUS, 2013, p. 380). Esta — um símbolo gráfico, encontrado em antigos papiros gregos — era colocada, na maioria das vezes, na margem esquerda e usada para marcar o fim de textos. Estudos indicam que a palavra *Koronis*, derivada de κορώνη (*korōnē*), significa “curva”, mas algumas interpretações associam a palavra a “corvo”, devido haver *coronis* em forma de pássaros ornamentais. A imagem de pássaro como símbolo gráfico evoca o *Avalovara*, pássaro alegórico, “composto, feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaros” (LINS, 1973, p. 282) lembrando um manuscrito iluminado em que é quase possível ler e cujo nome intitula o romance de Osman Lins. O epigrama grego parece ser enunciado pela própria coronis, aludida no texto como sinuosa garatuja. A imagem da volta do rolo com

---

<sup>15</sup> Designação genérica de insetos e/ou suas larvas que perfuram papéis e livros, além de madeiras e cereais. Geralmente são espécies da ordem dos coleópteros (besouros).

<sup>16</sup> Denominação popular dada a diferentes grupos de insetos que se alimentam de papéis e tecidos. Geralmente, refere-se, no Brasil, aos insetos ou larvas pertencentes à família *Lepismatidae* da ordem *Thysanura*.

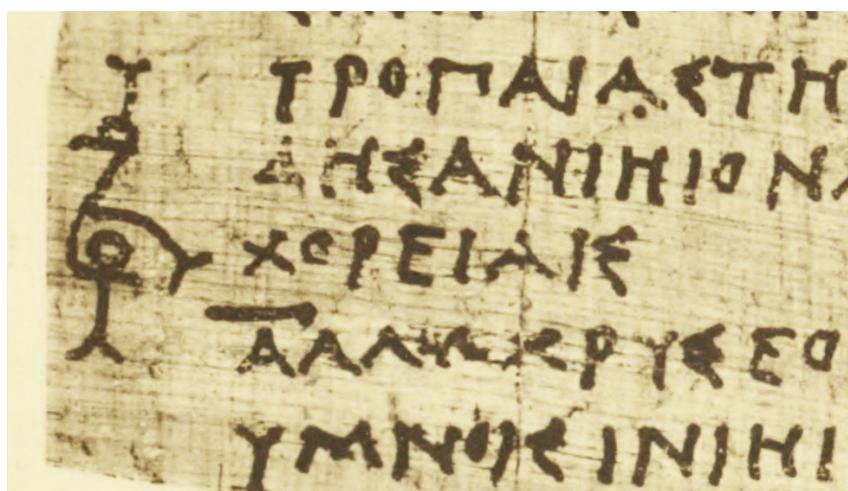
<sup>17</sup> Vide página 78 desta dissertação.

o enroscamento análogo de uma cobra muito se assemelham à forma já mencionada da espiral.

Que a última volta do rolo chegou, proclama-o esta sinuosa garatuja; e aqui eu estou no fim do livro, zelando fielmente pela folha coberta de escrita. Dirte-ei agora o nome de quem este livro reuniu trabalhos de todos os poetas, dedicando-os a Diocles como uma coroa de Musas destinada a florescer eternamente: é Meléagro. Enroscado como uma cobra, encolhendo-me como pude, conquistei este lugar: quer dizer que fui achado digno de um local consagrado à beleza (CURTIUS, 2013, p. 380).

Imagem de uma *coronis* — apenas ilustrativa e sem relação com o texto acima citado — que se encontra em “*Os Persas*”, de Timóteo de Mileto.

Este papiro grego, de aproximadamente 480 a. C., é considerado um dos mais antigos em conservação.  
Foto de W. Schubart



Se, em *Avalovara*, as previsões são, para Abel, alegorias da escrita — “narrativas contempladas ao espelho, narrativas ao contrário, contadas no futuro” (LINS, 1973, p. 141) —, de forma semelhante, no helenismo cristão do Império do Oriente, segundo Curtius, Plotino enxerga as estrelas como letras inscritas no céu, onde o futuro pode ser lido. O vidente, de acordo com este filósofo neo-platônico, lê os sinais da Natureza com sua arte. Outro filósofo da época, Nono, também relaciona a escrita com as estrelas. Elas escrevem com fogo no ar, consoante as informações do estudioso da literatura medieval europeia e latina. Em *Avalovara*, durante o eclipse solar total, Abel vê rapidamente o céu sempre ofuscado pela luz do Sol e, utilizando a imagem alegórica, afirma: “Nada traduzo do que no alto descortino. A profusão de signos, visíveis de alto a baixo, alguns sanguíneos, poucos em outras cores e quase todos como gravados a fogo” (LINS, 1973, p. 381). Em Roma, pouco se utilizou de alegorias livrescas. Com Cícero, Virgílio e Horácio, a cultura romana voltou-se para a florescência da cultura grega, e o ideal classicista da arte quase condenou ao

desaparecimento as metáforas do livro. Somente com Marcial a escritura e o livro voltam a receber importância. Seu último epigrama menciona livros, tabuinhas de escrever e papel. Ausônio orgulha-se de ter denominado as letras como “negras, filhinhas de Cadmo” e, num poema, dirige-se verbalmente à folha. Claudiano, em homenagem panegírica, afirma que as estrelas escrevem *o nome de Estilicão* nos anais do céu (Cf. Curtius, 2013, p. 381).

Em *Avalovara*, várias aparições de pássaros remetem ao pássaro cujo nome intitula a obra e que, semelhante a um manuscrito, remete particularmente à escrita. O romance, aludindo a mitos de tradições gregas, egípcias e judaico-cristãs, menciona referências bíblicas como os episódios da *Criação do Mundo*, da *Torre de Babel* e da *Arca de Noé*, associando a aparição do pássaro — “fugitivo” de um painel de azulejos<sup>18</sup> representando capítulos da sagrada escritura, como analogia da relação da ficção com a realidade — à percepção de uma frase escrita de sentido incompreensível. A alegoria do pássaro e de seu voo como escrita, conforme observa Curtius, também pode ser encontrada de forma semelhante no poeta espanhol Luís de Gôngora (no poema “*Soledades*”, I, 609 e s.), que considera que o voo dos grous (espécie de pássaros) forma letras aladas no papel transparente do céu (Cf. CURTIUS, 2013, p. 425). Nesta parte, citada acima, da narrativa de *Avalovara*, Abel permanece imóvel tentando reter, mesmo sabendo impossível, a presença do pássaro que coincide com a visão da imagem *íntegra* de Cecília. A cena associa-se a um episódio anterior, com Anneliese Roos, na Europa, quando um pássaro idêntico — “castanho, com manchas ferruginosas e duas listas brancas atravessando as coberteiras das asas” (LINS, 1973, p. 53) — pousa na mão da alemã. Na cena europeia, Abel, devaneia:

Como escapar a este resíduo irracional que me induz 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? Ocorre-me, ate Roos e o pássaro fascinado, que o meu destino ou parte dele — tão torto, apesar das ilusões da Gorda, quanto o de todos os meus irmão e irmãs — pende da cena que atento observo: suba o pássaro à mão dessa estrangeira e estou para sempre enredado num barço (LINS, 1973, p. 56)

Após este devaneio de Abel, ele, sem se dominar, bate palmas espantando o pássaro. No evento com Cecília, o *escritor-personagem* questiona-se *onde terá visto pássaro igual*:

---

<sup>18</sup> Os mosaicos de azulejos mencionados ilustram as aberturas dos capítulos desta dissertação e suas subdivisões.

Um pássaro, dando a impressão de extraviado, pousa junto a mim. Terá fugido da **Arca do Dilúvio**, representada no painel de azulejos portugueses, que ornamenta a parede do térreo, à direita da entrada? Desorientado, **manchas de ferrugem e duas listas brancas nas coberteiras das asas, anelante**. Que pássaro é? Quando me surge íntegra a imagem de Cecília, coisa rara, permaneço imóvel, mesmo sabendo ser impossível reter, sem que logo se deforme, tal visão. Ajo assim ante este pássaro não familiar. *Que a visita seja longa!* Sem me mover. Mas o pássaro, como um cão que mostra a caça, o pássaro, fugitivo da Arca do Dilúvio, parecendo voltar à parede de onde vem, desvia-se, voa em direção aos painéis que mostram a **Criação do Mundo e a Morte de Adão**, gira ante eles, atravessa em diagonal o pátio ensolarado e roça, na parede oposta, os azulejos da **Torre de Babel**. Sua vinda e voos dão-me **a impressão de uma frase escrita que eu — contemporâneo da Torre e da Confusão das Línguas — sou incapaz de entender**. Ele parte, veloz, para a grande manhã cheia de explosões. **Onde terei visto um pássaro igual?** (LINS, 1973, p. 237, grifos nossos).

☞, em diálogo com o personagem Inácio Gabriel — seu amigo e *anunciador* de Abel —, especula sobre a Criação divina, numa referência ao *Gênesis* cristão, contestando, de forma rebelde, o amparo sublime que não encontra num mundo em que os que não oprimem se desvanecem. A sequência de suas palavras retoma a imagem do salto do peixe que, segundo ela, “emerge das profundezas, salta sobre a linha do mar e volta às águas” (LINS, 1973, p. 243), e ela menciona o avô que, olha fixamente para um pedaço de parede “como se lesse os autos da sua própria existência”.

A escrita é aludida, em diversos momentos da narrativa, como destino, e tudo é uma forma de escritura. Apesar da rebeldia de ☞, suas considerações aludem, na perspectiva cristã, ao tema da *cosmogonia*:

Deus nos **cria**, Inácio? Se nos **cria**, larga-nos, esquece-nos depois, decrepitude e morte são problemas nossos. Eu os **criei**; agora, danem-se. Eis, disto, a prova e o testemunho, este animal consumido (LINS, 1973, p. 243, grifo nosso).

O cristianismo, segundo Curtius, como religião do livro, deu a ele a maior consagração. Cristo é o único deus que a arte antiga representa com um rolo de papel na mão. No *Antigo Testamento*, as alegorias do livro são abundantes: no *Êxodo*, As Tábuas da Lei foram “escritas pelo dedo de Deus” (31, 18) e, de modo profético, em *Isaias*, “os céus se enrolarão como um livro” (34, 4). A expressão “Livro da Vida”, com o significado de “escrito por Deus”, está presente no *Antigo Testamento* (*Êxodo*, 32, 32; Salmos, 69, 29; 138, 16; e, seguindo o mesmo modelo, no *Apocalipse*, 3, 5). Lucas, no *Novo Testamento*, mostra-nos Jesus, entre os doutores da lei no templo, aos doze anos, e quando “explica as Escrituras” aos

discípulos de Emaús, depois de ressuscitado. Em João (8, 6), Jesus escreve com o dedo na areia, enquanto que, no *Apocalipse*, os livros decidem sobre o destino da alma no futuro (20, 12 e s.).

Dentre as diversas referências a textos religiosos, em *Avalovara*, destaca-se também a menção do *Apocalipse*, momento em que, retomando, como um refrão, o questionamento já proferido por Inácio Gabriel a ✠ — através da expressão “*O que será de nós?*” (Cf. LINS, 1973, p. 208) —, Abel recebe como resposta profética a *previsão de que morrerão*, como uma narrativa contada a partir do futuro (Cf. LINS, 1973, p. 141) lida ao contrário, “sentença lida no espelho, personagem soslaio e trom” (LINS, 1973, p. 386), onde a palavra “sentença” possui o duplo sentido de frase e de julgamento divino. Os conceitos cristãos de *unidade*, *dualidade* e *trindade*, como também a postura alusiva da submissão humana às decisões divinas, através do ato ritualístico de *se ajoelhar*, são mencionados e relacionados ao destino como uma forma de escritura. Observa-se que o questionamento de Abel, em forma de clamor, repete-se por três vezes, as duas primeiras entre aspas e a terceira sem. Os dois personagens, ajoelhados, através do amor, “enlaçam-se”, termo figurativo e metafórico que remete ao sentido de escrita intensificando ainda mais a imagem alegórica: o *personagem-escritor* se une a ✠, uma mulher feita de palavras. A união amorosa e “carnal” dos personagens alude ao sentido de *cópula verbal*, representação do verbo *ser*. A narrativa de Abel é alegórica e poética:

Agora, a ti mesmo te unes, vens e vens, **eras três** e agora, **sendo um** és **tríplice** — e o mesmo nome, o mesmo, é, de uma vez, ouvido **três vezes**. Isto.

A compreensão que arduamente alcanço é ofuscante e nas trevas do quarto nasce outro corpo de trevas. Quero manter-me de pé e **meus joelhos dobram-se** e tudo na Terra, tudo, parece ao mesmo tempo grande e lastimável. Nu, os joelhos nas tábuas, tenho o rosto sobre o sexo de ✠, cheiro de mar e de capim sob a chuva, canta uma cigarra em algum verão longínquo, vejo o que sou, o que somos, dois entes escondidos, **destinados** a solver o insolúvel, sós, na madrugada e no mundo, extraviados, batidos, habitados por visões, e clamo “**O que será de nós?**”, a voz, abafada, vibra como se eu gritasse, intensa, “**O que será de nós?**”, pois não vejo saída e uma tem de haver, e **ela dobra os joelhos** e abraça-me com força, e eu clamo outra vez **o que será de nós** e ela me responde “**Morreremos, Abel!**”, o que significa “Aqui estamos, havemos de morrer mas ainda estamos vivos e afinal a vida, longa ou breve, dura apenas um dia, ninguém vive dois dias, ninguém, importa que haja nesse dia uma hora, um minuto, um instante que ilumine o resto e fure os socavões, os sótãos, eu te amo, com garras e com dentes ama-me. Vem a penúria? A desolação dos tempos? Vem o **apocalipse**? As bestas flageladoras? Venham. **Estamos enlaçados**. Vivos estamos. Amamos. Garras e dentes (LINS, 1973, p. 321, grifos nossos).

O sentido de convergência, como forma de integração, permeia a obra. Os personagens — Abel e  $\forall$  — convergem em suas trajetórias como Sol e Lua convergem para o eclipse. Em Cecília, os dois gêneros convergem no hermafroditismo que, como o eclipse, alude à alquimia. Em Cara de Calo, a Coisa Única, convergem juventude e velhice numa só pessoa. O amor que *enlaça* os personagens expressa a busca de *integração*, num universo cada vez mais fragmentário e onde a totalidade dos *sentidos*, *numerosos* e até *contraditórios*, são *inalcançáveis*. A realidade do mundo, como um enigma, apresenta-se de maneira cifrada e seu *deciframento*, dispensando o sentido da *existência*, nas palavras de Abel, alude também ao da morte:

Amando as **convergências**, o que de convergente há no teu ser havia de atrair-me. Isto, amor, é tudo? Não e não saberei, com **clareza**, porque te amo e não poderei alcançar todos os motivos e **sentidos** deste encontro, numerosos e talvez até contraditórios. A **decifração**, afinal, seria a prova de que tudo — nós e nossos passos e esta hora — dispensavam existir (LINS, 1973, p. 378-379).

A narrativa é atravessada de referências metalinguísticas, literárias, livrescas, retóricas e poéticas. Com menções à clareza e à obscuridade no discurso, modo críptico e simbólico, alusões retóricas são utilizadas sob formas poéticas, criativas e expressivas. A leitura, ubíqua, onipresente, constantemente apresenta-se associada ao destino que, por sua vez, expõe-se como escrita. O discurso de  $\forall$ , com a acepção de previsão ou de profecia, revela-se como forma de conhecimento:

Inversamente, as **palavras de uso claro** vão ocupando o uso do **discurso**, desfaz-se a possessão ou demônio verbal e  $\forall$  revela-me, não com minúcias e **clareza**, mas de um **modo críptico e simbólico, como se lesse**, ubíqua, nas mãos que visse entre as suas, **o próprio destino**, revela-me o que da sua vida acredita saber e o que sabe (LINS, 1973, p. 222).

Engendrando a narrativa do tempo mítico e atemporal, a evocação profética vincula o destino à escrita, atribuindo a ela uma correspondência sagrada, em que a morte participa, representando um componente do ciclo da vida. O vocábulo *rede* — analisado por Elizabeth Hazin, em sua relação com as palavras e a atemporalidade<sup>19</sup> — manifesta o seu nexos com a

---

<sup>19</sup> Vide páginas 61-62 desta dissertação.

morte, apresentando-se entrelaçado aos destinos de Loreius, Abel e Inácio Gabriel, a quem ✞, confirmando a associação da narrativa com o tempo mítico, observa: “A morte, pronta para lançar sobre ti a sua rede, segue-te sutil” (LINS, 1973, p. 208). Segundo Elizabeth Hazin,

[Osman Lins] transforma o ato de escrever em ritual sagrado capaz de — simbolicamente que seja — abolir o tempo profano, transportando o homem — seja aquele que escreve, seja aquele que lê — para além de sua realidade cotidiana e ‘histórica’. Talvez por esse motivo a narração se sustente inteiramente no presente, como se o instante em que se dá correspondesse exatamente ao instante primordial, repetível (pelas palavras) e reversível (cíclico): a manhã eterna do tapete.

Não custa observar que esse estatuto de reversível do tempo sagrado aqui se encaixa como um rio em seu alvéolo: é precisamente a reversibilidade, a palíndromia, uma das figuras conceituais mais caras a esse romance (HAZIN, 2016, p. 129-130)

Na vigésima segunda e última parte de ✞ e Abel: *Encontros, Percursos e Revelações*, com a menção de que transgride um espaço selado, abarcando e aceitando a reveladora claridade do relâmpago regirante que rompe o véu das coisas, Abel afirma ver o verdadeiro céu e, neste, “A profusão de signos, visíveis de alto a baixo, alguns sanguíneos, poucos em outras cores e quase todos como gravados a fogo” (LINS, 1973, p. 381). A imagem de signos sanguíneos remete-se ao poeta espanhol Prudêncio (cerca do ano 400), que, de acordo com Curtius, no início da Idade Média, apresenta muitas imagens associadas ao livro, com o qual se está sempre com uma “relação vital” (CURTIUS, 2013, p. 386), em seus cantos sobre os mártires. Ele compara as feridas de Santa Eulália, torturada pelos romanos, à escrita em tinta púrpura em louvor a Cristo. Posteriormente, no século XII, apogeu da Idade Média, as alegorias da escrita e do livro tornar-se-ão mais audaciosas e variadas. Com as comparações de Prudêncio entre as feridas dos mártires e escrita em tinta púrpura, a cor vermelha passará a ser usada, geralmente, nos títulos e capítulos mais importantes, sendo chamada de *rubrica*. O *Rubricador* será a denominação dada ao copista e, *rubricare*, sua atividade de copiar, tornar-se-á alegoria para o sangue derramado pelos mártires (Cf. CURTIUS, 2013, p. 390). A menção de Osman Lins aos signos sanguíneos associa-se, ainda que temporalmente distante, ao estabelecimento dos recintos denominados de *scriptorium*, precedente introduzido por Cassiodoro em seu monastério (*Vivarum*) e adotado pela maioria dos mosteiros beneditinos, fazendo parte da vida cotidiana monástica, no período medieval. A carta de um copista, em coleção preparada por Cassiodoro para os reis ostrogodos, demonstra a importância e a

dignidade da profissão e da escrita, àquela época, para o Estado, a administração e a justiça (Cf. CURTIUS, 2013, p. 386), degradando-se com o tempo. A defesa do ofício literário é uma reação a sua desvalorização e, por este motivo, em *Avalovara*, citando *Etymologiae*, de Isidoro de Sevilha, no tema dO *Relógio de Julius Heckenthorn* (LINS, 1973, p. 316), Osman Lins transmite uma concepção mágico-mística da escrita, mencionando os utensílios da escrita. O Cálamo, com seu corte na ponta, representa uma unidade que termina em dualidade, símbolo — segundo Cassiodoro, também mencionado no mesmo trecho da obra, o fato de se escrever com três dedos corresponde a uma emanção da *Santíssima Trindade* — do *Verbo Divino*, o *Logos*, manifestado na dualidade do *Antigo* e do *Novo Testamentos*. Em *Avalovara*, a escrita, cosmôgonica, criativa, é, portanto, elevada à categoria de *Logos*, *Verbo divino* e *Criador*. A narrativa menciona também o enigmático gramático Virgílio Marão (séc. VII), autor de *Epitomae* e *Epistolae*, que relacionava letras a números transportando princípios de interpretação da cabala para a gramática latina:

Embora [Julius Heckenthorn] não chegue, em suas conclusões, a uma espécie de mística, como a que constata, devido à influência da cabala, nos pensamentos do gramático **Virgílio Marão** sobre o alfabeto — nem sempre comparáveis, as suas associações, aos caprichos símiles de **Isidoro**, autor de *Etymologiae*, onde encontramos a afirmação de que a **pena**, o **cálamo**, com o corte na ponta, representa uma **unidade** que chega à **dualidade**, constituindo portanto um simbolismo do **Logos**, o **Verbo divino**, expresso igualmente em outra **dualidade**, a dos dois **testamentos**, o **Antigo** e o **Novo**, visão por certo emanada de **Cassiodoro**, para quem o fato de, ao escrevermos, segurando a pena com **três dedos**, prende-se à ideia da **Santíssima Trindade** —, pensa Julius Heckenthorn que uma conquista técnica em órbita de transcendência igual à da escritura, a órbita da medição do tempo, jamais será gratuita (LINS, 1973, p. 315-316, grifos nossos).

O sentido agrário da frase palindrômica SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS: *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos* é uma alegoria da escrita. O mesmo Isidoro de Sevilha, citado acima, menciona, segundo informações de Curtius, que os “antigos” direcionavam as linhas como o lavrador abre sulcos (*Etymologiae*, VI, 14, 71) e escreviam em *bustrofêdon*<sup>20</sup>. Segundo o filólogo e literato alemão, a metáfora de “arar” por “escrever” passou da literatura medieval para as línguas vulgares. Num manuscrito do século VIII ou IX, conservado em Verona (um livro de orações moçárabe), descobriu-se, em 1924, o seguinte apontamento: “Ele tangia os bois, arava campos brancos, segurava um arado branco e

<sup>20</sup> Escrita primitiva, que se apresenta da direita para a esquerda e vice-versa, com as linhas traçadas alternativamente sem interrupção, à semelhança dos sulcos feitos pelo arado ao lavar a terra.

semeava sementes negras”. De acordo com Curtius, uma obra do fim da Idade Média alemã, *Ackermann aus Böhmen* (“*O Lavrador da Boêmia*”), também emprega a imagem de arar por escrever. O capítulo III da obra começa assim: “Chamam-me de lavrador, de plumagem é meu arado” (*Ich bins genannt ein ackerman, von vogelwat ist mein pflug*). *Vogelwat* (*vogelkleid*, “vestido de pássaro”) foi reconhecido pelo filólogo Konrad Burdach como “enigmática descrição da pena de escrever”. O autor de *Literatura Europeia e Idade Média Latina* afirma que a frase foi decifrada por outro filólogo, Arthur Hübner: “A pena é meu arado — é um dito de um copista já bem conhecido”, certifica Curtius, e remonta à Idade Média Latina. A frase palindrômica de *Avalovara* apresenta-se com ambiguidade duplicada. Como se depreende das palavras do narrador: “Diz-se: *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*. E também se entende: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*” (LINS, 1973, p. 32). A duplicidade de seu sentido se unifica no sentido da escrita: a imagem da charrua nos sulcos, como alusão à antiga escrita em *bustrofêdon*, que delineia uma espiral, insinua a própria obra, enquanto que a imagem do Lavrador sustentando, cuidadosamente, o mundo sob sua órbita, não apenas sugere, como o próprio narrador afirma: “Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação” (LINS, 1973, 72). Os adjetivos indicativos de *precisão* e *nitidez* explicitados como características desta alegoria, a reportam à *Permixta Apertis Allegoria* ou alegoria Imperfeita.

Na História da Literatura, apresentam-se muitas marcas do sempre renovado culto da escritura. Na poesia carolínea, entre os séculos VIII e X, escrever não é somente um trabalho mais distinto do que lavar a terra, mas também contribui para a salvação da alma, e, em linguagem figurada, a ação de ditar também faz parte do ato de escrever. Deus é o *dictador* de quem os homens santos copiam as palavras. Na França, encontram-se, além de elogios poéticos à caligrafia e aos calígrafos, enigmas cujas soluções são “pena”, “tinta”, “letra”, “papel”, demonstração de um diletante gênero poético que toma seu tema emprestado da arte de escrever (Cf. CURTIUS, 2013, p. 389).

A revelação que se apresenta na vigésima segunda parte do tema de *☾ e Abel: Encontros, Percursos e Revelações*, a última parte desta narrativa, é o descortinar do céu em consequência do eclipse. Abel relata observar, na transparência fugaz do céu, uma profusão de signos, alguns sanguíneos, outros semelhantes a gravações em fogo. Ele menciona a peculiaridade de textura, como um muro riscado contendo desenhos e inscrições. A

característica sanguínea dos signos, como já mencionada, remete à alegoria da escrita de Prudêncio em poema relativo a Santa Eulália e a referência de outros signos, como uma gravação a fogo, remetem ao filósofo Nono, também já mencionado, para quem as estrelas escrevem com fogo no ar:

No momento em que, golpeado e destruído o efêmero simulacro de noite, ressoa o espaço, empalidecem o azul e os astros, anula-os uma transparência fugaz e eu vejo **o verdadeiro céu** — ou um dos céus existentes, em geral inacessíveis, quem saberá por quê, à nossa privação. Menos belo e confortável que o céu de nuvens, planetas e quasares — e simultaneamente mais perturbador —, essa fase veloz e ofuscante do **eclipse** descobre um céu lavrado pelo uso, sólido, evocando, na cor e na penúria, eu diria mesmo **na textura, um velho muro riscado** ou uma porta de privada, com os seus **desenhos e inscrições**. Nada traduzo do que no alto descortino. **A profusão de signos, visíveis de alto a baixo, alguns sanguíneos, poucos em outras cores e quase todos como gravados a fogo**, atesta a procedência das sondagens e convicções dos homens, sempre induzidos a recortar em zonas, casas, mansões, quadrantes e círculos a vastidão estelar, povoando-a de deuses, animais e veículos (LINS, 1973, p. 381, grifos nossos).

As alegorias da escrita de *Avalovara* insinuando que tudo é um texto, uma trama, em que estamos enredados pelo destino, apontam o universo como um grande livro, onde os seres humanos são de fato personagens. A visão do mundo como um livro pode ser contemplada no apogeu medieval. Neste período, de acordo com o filólogo alemão, estudioso da literatura medievalista, o poeta Alain de Lille expõe a teoria do amor sexual e acrescenta a possibilidade de se aprender na prática por meio do “livro da experiência”. Baudri de Bourgueil, autor de *Carmina Burana*, usa a expressão “*livro da dor*” e consagra várias poesias às suas tábulas de escrever, enquanto o beneditino Guibert de Nogent aconselha, como um livro, a leitura de “seu íntimo”, ou seja, o uso da própria experiência psicológica e moral. Já o filósofo e teólogo Raimundo de Sabunda fala do “Livro da Natureza” ou “livro da criatura” (Cf. CURTIUS, 2013, p. 292-296). Para o *personagem-escritor* de *Avalovara*, a *simetria*, o *equilíbrio* e o *nexo* são favoráveis à humanidade, ainda que *a real natureza do universo*, onde prevalecem ameaçadores *contrários*, apresente-se *ilegível*, inalcançável e indecifrada. De fato, o mundo é um livro, mas sua linguagem não é compreendida:

Mais uma vez retine o telefone. As noções de **simetria**, de **equilíbrio**, de **nexo**, tudo isso favorece-nos. Resta saber, resta saber se, ao olharmos de perto as manifestações, artificiais ou não, onde prevaleçam os **ameaçadores contrários** daquelas mesmas noções, não estamos **devassando a real**

**natureza do universo, expressa justamente no desordenado, no ilegível**  
(LINS, 1973, p. 173).

A compreensão do mundo como um texto indecifrado, remetendo-se a diversos poetas, filósofos e teólogos, impregna a narrativa do romance de mistérios, refletindo a história da própria percepção intelectual do homem em relação à realidade. Ainda segundo Curtius, o filósofo e teólogo Hugo de Saint-Victor afirma que a criação e o Homem-Deus (Cristo) são “livros” de Deus. Hugo de Folieto, autor de um besteiário intitulado “Livro das Aves”, usa a expressão “livro da razão”. Para o espírito do tempo (*zeitgeist*) que antecede o Humanismo, tudo o que é terreno está prefigurado num livro transcendental, incluindo o espírito cognitivo do homem que também é comparado a um livro. A representação do mundo como um livro, no século XIV, é laicizada por Conrado de Megenberg que traduziu a enciclopédia do dominicano Tomás de Cantimpré, *De Naturis Rerum*, sob o título de *Buch der Natur* (“*Livro da Natureza*”). Nicolau de Cusa adota o metaforismo da filosofia medieval e observa que santos conceberam o mundo como um livro escrito. A criação é a “demonstração do verbo interior”, segundo ele próprio. As coisas físicas devem ser observadas como livros através das quais Deus nos fala como mestre da verdade (Cf. CURTIUS, 2013, p. 396-397). A personagem **☩** questiona, no romance, sua origem existencial e seu sentido, comparando-se a um *texto* muito antigo e de *significação perdida*. A relação entre corpo e nome se confunde. Sua expressão puramente figurativa, imagética, alude a alegorias de múltiplos sentidos, como o disco de Festo, cujo sentido próprio também se perdeu no tempo, e remete-se ao mistério, como uma oração *enigmática* e indecifrada. A ausência de sentido próprio, entretanto, não se constitui em ausência de significação. Tanto **☩** quanto o disco de Festo são plenos de significações e refletem a escrita do mundo, também indecifrada:

Quem fez meu corpo? Observo meus pais, demoradamente, compara-os entre si, comparo-os comigo e vejo: não foram eles. Tão longe vem meu corpo que eles esqueceram o que **significa**. Transmitem-no **como um texto** de dez mil anos, **reescrito** inumeráveis vezes, **reescrito**, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, **uma oração clara**, antes familiar, tornada **enigmática** à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto **a língua original** se desvanece (LINS, 1973, p. 28, grifos nossos).

A imagem do mundo, ou da natureza, como um “*livro*”, originada da retórica religiosa (do púlpito) e adotada pela especulação filosófico-mística medieval, passou ao uso geral da

linguagem. Com o transcorrer do tempo, o “livro do mundo” foi muitas vezes laicizado e alheado de sua origem teológica. Em *Avalovara*, os eventos mundanos se apresentam articulados às leis da narrativa. O universo fragmentado e originado da explosão do caos é ordenado como uma forma escrita. Sua legibilidade está fora da compreensão humana, mas os indícios de uma escrita, e até de uma autoria, insinuam-se nas coisas e nos acontecimentos, como se o universo fosse um poema:

Desconjunta-se o vívido equilíbrio de forças e todo o peso do quadro incide agora sobre uma asa do cais, a direita; mas é em torno da pescadora, do lado oposto e mais perto de nós, que **o evento aqui articulado segundo as leis da narrativa** e com precisão de todo improvável (uma vida inteira pode decorrer sem este encontro prodigioso e **legível** de alguns **fragmentos** à deriva **na explosão do mundo**, tão raro — sabemos, com **nostalgia** e júbilo — que ninguém o conhece duas vezes, por mais que viva) vai culminar, **simulando coerência** e mesmo certo ar augural: **não há quem leia nas vísceras das aves e dos peixes?** As meninas e o homem estão juntos à pescadora, mas ☞ e eu sabemos, tão certo como se aguarda, num **verso ainda inconcluso**, o advento — inevitável — da **tônica final**, que as meninas de cinzento não surgem em vão; invasoras egressas de outro mundo, precipitam-se de longe (das nuvens?) para arrebatam estes peixes (LINS, 1973, p. 124-125, grifos nossos).

Os indícios da escrita do mundo refletem-se nos corpos e se manifestam por meio da ampliação da percepção. Há na obra constantes menções a momentos raros, inapreensíveis, em circunstâncias determinadas e inusitadas. Em ocasião particular, ☞ enxerga folhas nas pupilas de Abel. O corpo humano apresenta semelhanças com suportes da escrita:

Em **certas circunstâncias** (à grande maioria das pessoas é vedada essa oportunidade), em **certas circunstâncias**, deitados, sob iluminação apropriada, nem excessiva, nem pouca, entrefechadas as pálpebras, **pode-se ver** a membrana ante a pupila. Dispostas de maneira circular e com as extremidades voltadas para o centro da íris, há cinco ou seis formas (impossível de contá-las, devido à rapidez com que se agitam) **semelhantes a folhas, folhas ovadas**, cujos pecíolos ficassem ocultos. Dessas folhas sem cor e sem nervuras, só as bordas, constituídas por uma espécie de luminosidade metálica, podem ser vistas; e movem-se, velozes, não cessam de mover-se, como se uma força tentasse desfazê-las e toda a existência dessas formas consistisse num embate para manterem **íntegras a aparência de folhas e a disposição circular** (LINS, 1973, p. 80-81, grifos nossos).

☞ enxerga *folhas* também nas orelhas de Abel. A associação deste suporte da escrita com o corpo recai sobre dois órgãos de percepção, visão e audição. A palavra *volume*, relacionada à cabeça de Abel, possui um sentido ambíguo, pois ela pode referir-se ao tamanho, mas também pode aludir aos antigos formatos de livros, insinuando conhecimento:

Estranho, não é grande a cabeça, não maior que a de qualquer outro homem. Donde esta impressão de **volume**, peso e obstinação? Orelhas delicadas, quase transparentes, pequenas **folhas** castanhas e vermelhas insinuando-se entre as suas volutas (LINS, 1973, p. 161, grifos nossos).

As alegorias do livro também foram, de acordo com Curtius, adotadas pelos pensadores da Renascença. Montaigne considera que o livro do mundo é um *epítome*<sup>21</sup> da realidade contemplativa da história e da vida. Descartes e Francis Bacon utilizam a expressão metafórica, conservando a concepção teológica pelo último. Campanella refere-se a dois livros: a Bíblia (*codex scriptus*) e o livro da Natureza (*codex vivus*) (Cf. 2013, p. 398). A visão do mundo como escrita e livro, em *Avalovara*, vincula-se à percepção de fragmentação do mundo. A compreensão só pode se dar pela *integração*, da qual se tem nostalgia, mas a realidade é estilhaçada como um texto em que faltam palavras e letras, tendo seu sentido comprometido. A imagem do livro do mundo é como a de várias bocas emitido poucas palavras, como papéis picotados de um texto imenso. O mundo e os eventos que nele existem se apresentam decompostos em partes e, portanto, misteriosos e *enigmáticos*. As reflexões de Abel possuem formas de devaneios e de charadas:

Os eventos são **enigmáticos** e quase nunca se apresentam **íntegros**. Um **texto** que cem bocas pronunciam, cada boca profere três palavras, quatro, uma, cada boca ignora as palavras que emitem outras bocas, ignoram inclusive onde as outras bocas falam, quantas são e se existem. Pode uma boca falar e não sabe o quê (LINS, 1973, p. 21, grifos nossos).

O Livro da Natureza, outra acepção do mundo, de acordo com o estudioso da literatura medievalista, contém muitas páginas e uma das mais curiosas trata dos insetos. No *Antigo Testamento*, nos *Provérbios* (6, 6), de Salomão, temos referências à sabedoria das formigas. A sabedoria divina manifesta-se nos menores animais, apesar de a ideia oposta ser desenvolvida no *Livro de Jó*, na discussão de dois animais grandes, *Behemot* (hipopótamo) e *Leviatã* (crocodilo). No século XVII, o escritor Thomas Browne, em sua *religio Medice*, desenvolve esta passagem da Bíblia em que fala da sabedoria das abelhas, formigas e aranhas (Cf. CURTIUS, 2013, p. 399-400). Em *Avalovara*,  cita o naturalista Wilhelm Bolsche

---

<sup>21</sup> Resumo, síntese.

(1861-1939), autor de *um livro sobre animais*, apontando a reprodução das estrelas-do-mar<sup>22</sup> por processo de duplicação, e expressa incômodo com as esponjas por transitarem de um sexo a outro. Seu incômodo, na verdade, refere-se à sua própria imobilidade conformativa. A dualidade que alude à figura da ambiguidade, já apresentada anteriormente neste texto, enfatiza, como o sentido de troca e hesitação, o sentido de *transposição* também mencionado:

Obsedam-me as esponjas, seres de vida estreita, sempre a trocarem de sexo, ora expelindo óvulos, ora fecundando-os, obsedam-me as esponjas, há quinhentos milhões de anos já existiam, hesitavam entre um sexo e outro, é tudo o que faziam e fazem, assim continuam, essa conformação imota me apavora (LINS, 1973, p. 26)

A linguagem, como parte do mundo e da natureza, revela que em tudo há um código estabelecendo comunicação, com o sentido de unificação e integração. A observação do mundo, através de seus seres mais variados, contribui para a percepção da realidade como um texto, do universo como um livro. O *entendimento* e a comunicação, além da relação com o domínio da linguagem, possuem analogias com determinadas sintonias e *sincronias*, como o piscar das luzes dos vagalumes:

Vagalumes. As fêmeas não têm asas, as fêmeas dos vagalumes, os machos sobrevoam-nas, brilham, elas ficam ao nível do solo, de dorso, **esperam dois segundo e um décimo** e só então **respondem à luz do macho**. Uma fração a mais e não serão **entendidas**; uma fração a menos e não serão **entendidas** (LINS, 1973, p. 161, grifos nossos).

Thomas Browne fala que há dois livros dos quais ele extrai seu conhecimento teológico: um escrito por Deus e outro por sua serva Natureza. Ele associa a escrita da natureza a hieróglifos (Cf. CURTIUS, 2013, p. 400). E. R. Curtius cita também os nomes dos poetas John Donne, Milton (Paraíso Perdido, 3, 47 e 8, 67), Henry Vaughan, George Herbert e Richard Crashaw, como autores em que se encontram também estas alegorias livrescas e, segundo ele:

O criador das ciências exatas naturais dá à metáfora do livro um aspecto novo e expressivo. Galileu fala-nos do **grande livro do universo**, constantemente sob nossos olhos, mas **que não pode ser lido se não tivermos aprendido a linguagem em que foi escrito**. “Está escrito em

---

<sup>22</sup> Vide citação da página 37 desta dissertação.

linguagem matemática e os caracteres são triângulos, círculos e outras figuras geométricas (CURTIUS, 2013, p. 400, grifos nossos).

O discurso facilmente compreensível do livro da Natureza, superior a todos os demais, penetrou, também, na teoria da poesia, durante o Iluminismo. O poeta Edward Young afirma, sobre Shakespeare, que o dramaturgo não era erudito, mas lhe eram familiares o livro da natureza e do homem. Robert Wood afirma, sobre Homero, que o poeta grego só estudou no livro da natureza (Cf. CURTIUS, 2013, p. 401). A alegoria também é usada por Goethe, em seu poema *Sendschreiben*<sup>23</sup> (1774):

Vê, a Natureza é um livro vivo, incompreendido mas não incompreensível; pois teu coração sente forte e grande desejo de juntar em si toda a alegria que pode haver no mundo, toda a luz do sol, todas as árvores, toda beira-mar, todos os sonhos (CURTIUS, 2013, p. 402).

A narrativa de *Avalovara* expõe que o conhecimento, sempre parcial, é uma procura pela totalidade, ainda que inalcançável. A fragmentação da realidade, e do próprio ser humano, impedem a compreensão do caos. O tecido textual do universo apresenta-se como um conjunto de retalhos e, apesar de formado por diversos tipos de tecidos, dos mais leves aos mais densos — do fular ao tapete —, algum detalhe, como o desenho ornamental de um crocodilo, pode estar “dissimulado na profusão de motivos, [e] mais facilmente pode ser descoberto no reverso, no lado sempre oculto da trama, onde se cortam os fios e se dão os nós” (LINS, 1973, p. 46). Alegoricamente, o ato de narrar é um procedimento análogo à ordenação e o romancista assemelha-se ao artífice criador. As numerosas informações do mundo, até contraditórias, conjugam-se — como um percurso de viagem, encontros amorosos e conjunções astrais — oferecendo conhecimento tanto ao narrador quanto ao leitor:

A nossa **existência** mesma nem sempre é **compreensível**; isto por não ser, forçosamente, um **evento completo**. **As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos. Os eclipses evocam-nas** (LINS, 1973, p. 27, grifos nossos).

O conceito de poesia da Natureza passou à teoria literária romântica de Jacob Grimm, um dos famosos irmãos, permeada do sentido de imprevisibilidade e de aleatoriedade (Cf. CURTIUS, 2013, p. 402). A poesia no mundo, da natureza e da vida é inesgotável, como

---

<sup>23</sup> Missiva.

alude o tema do *Relógio de Julius Heckethorn*, em *Avalovara*, e Osman Lins em entrevista, aqui já mencionada, à revista Escrita:

A página de um texto literário não se esgota nunca, porque não estou transmitindo uma ideia precisa através desse texto. Esse texto é realizado como um detonador de percepções, como um detonador de compreensões, de visões, ele é inesgotável, por isso é que aspira a ser uma obra de arte (LINS, 1979, p. 217).

De modo semelhante ao pensamento de Osman Lins, a criação artística, para Jacob Grimm, desde sua origem, tem, em suas entranhas, a índole de reflexão intelectual sobre o universo:

A poesia da Natureza pode ser considerada a própria vida em pura ação, um livro vivo, cheio de histórias verdadeiras, que, embora seja possível começar a ler e compreender cada página, jamais se acaba de ler e de compreender. A poesia artística é um trabalho da vida, e tem já em seu germe primitivo caráter filosófico (GRIMM apud CURTIUS, 2013, p. 402).

Shakespeare, a quem Osman Lins considerava um autor de romances cênicos (Cf. LINS, 1974, p. 93), utiliza-se dos registros de alegorias livrescas medievais e anteriores a sua época. No dramaturgo inglês, a imagem de encadernações provoca êxtase estético em bibliófilos, agregando valores expressivos às comparações de belos rostos com livros novos. Como no Ato I, Cena III, da peça *Romeu e Julieta*,:

Estude o livro do rosto de Páris,  
Escrito pela pena da beleza,  
Repare na harmonia das feições,  
Pois cada uma embeleza a outra;  
E se algo fica obscuro no volume,  
As notas no olhar aclaram tudo.  
Esse livro do amor, com as folhas soltas,  
Pra perfeição precisa só de capa.  
O peixe é pro mar. É erro eterno  
A beleza ocultar o belo interno;  
Visto por muitos, um livro tem glória,  
Porque abraça o tesouro de uma história;  
Compartilhando do que ele possui,  
Ao tê-lo, você não se diminui  
(Tradução de Bárbara Heliadora).

Em *Avalovara*, como em Shakespeare, os personagens leem no rosto e nos olhos dos outros. As alegorias de Osman Lins, contudo, ultrapassam a expressividade puramente

estética, denotando vínculos com manifestações de sensações sagradas. As coisas possuem textos grafados, em escritas desaprendidas e enigmáticas, representando a vida do protagonista. Este se questiona sobre como evitar a indução de seus pensamentos:

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. Osman, 1973, p. 56, grifo nosso).

Assim como **☞** e Anneliese Roos são textos, Cecília, imagem expressiva de encanto, pode ser abrangida e repetida palavra por palavra. Ela é desnudada como um texto completo e surgido de um espaço mítico designado pela expressão “*onde as coisas dormem*”, nas palavras de Abel:

Presentes, em mim, a imagem e o encanto de Cecília. Assim, **texto que se sabe de cor**, que se é capaz de abranger com a mente — um todo — e de repetir, palavra por palavra. Enquanto, porém, olho as figuras (a janela do ônibus aberta e o vento seco do meio-dia batendo no meu rosto), Cecília, **texto familiar**, é uma aquisição adormecida — presente e distante, calada. (...) A presença de Cecília, egressa do fundo **onde as coisas dormem**, não é mais **um texto sabido e não lembrado**: acompanha-me, nítida (LINS, 1973, p. 234, grifos nossos).

Abel ouve *Cecília*, como se fosse um *texto escrito, impresso*. Incorporando determinado mistério à leitura, ele não compreende o que ela fala, contudo, sente-se tocado por suas palavras:

Abro a boca, aspirando o vento calmo e a voz de Cecília. As pálpebras, cerro-as. Suas palavras, em torno: fala de lutas, mas não sei o que diz. **Ouçoa como se lê**, perturbando o **texto** e crescendo certo mistério à **leitura**, o **trecho impresso** fora de lugar. Tocam-me essas palavras não compreendidas (LINS, 1973, p. 254-255, grifos nossos).

Enquanto em Shakespeare as alegorias livrescas, segundo Curtius, podem se referir a inventários, livros de dívidas ou de contabilidade, livros divertidos e de amor, vinculando-se ao prazer estético (Cf. CURTIUS, 2013, p. 421), de forma semelhante, em *Avalovara*, o avô de **☞** lê num pedaço da parede como se fosse um auto de sua própria existência:

Meu avô abre os olhos, mas não volta a cabeça: olha em frente, olha a parede, tudo o que vê ainda do vasto e variado mundo é este pedaço de

parede, olha este pedaço de parede ele está sério **como se lesse nossos autos da sua própria existência** (LINS, 1973, p. 243).

Em Dante Alighieri, um dos autores preferidos de Osman Lins, todas as alegorias do livro estão reunidas, ampliadas e renovadas por sua ousada imaginação — desde o primeiro parágrafo da *Vita Nuova* até o último canto da *Divina Comédia*. Em suas considerações, a finalidade e a atividade do pensador é a reunião de todos os fatos sob a forma de uma *summa*<sup>24</sup>, motivo da grandiosidade artística da *Comédia* e pelo qual recebeu o adjetivo de *Divina*. Assim como em *Avalovara*, as dualidades são proliferantes, no poema de Dante, o herói é um estudioso, e seus mestres, representando opostos complementares, são Virgílio e Beatriz: a razão e a graça, o saber e o amor, a Roma imperial e a cristã. Em *Avalovara*, em “Rápido encontro sob as árvores, ao cair da noite, junto à estátua de Dante Alighieri” (LINS, 1973, p. 20), ☞ dá o braço a Abel.

A afinidade das obras de Dante e de Osman Lins se inicia pela valorização da leitura e da escrita presente nos dois escritores. Segundo o autor da *Comédia*, as principais funções e experiências do espírito estão relacionadas à disciplina do estudo, à submissão aos livros e à leitura que, juntamente com a escritura, se convertem, para ele, em extraordinárias e emblemáticas conjunturas poéticas e humanas. A *Comédia* é explicitamente indicada pelo poeta para a finalidade de leitura e estudo. Segundo Curtius, nela mesma, recomenda que a examinem como *lezione* (*Inferno*, XX, 20), como instrução, “em seu banco” (*Paraíso*, X, 22), pois lhe dará benefícios espirituais (*Inferno*, XX, 19), e alimento (*Paraíso*, X, 25). Dante e o homem da Idade Média compreendem que o estudo livresco, o *lungo studio* (*Inferno*, I, 83), é o esquema indispensável de todo desenvolvimento espiritual de cultura em que Osman Lins demonstra inteira concordância. Para Dante, a leitura corresponde, como forma de estudo, à escrita, como forma de criação. Os dois sistemas se completam, mutuamente, configurando a esfera da espiritualidade medieval. Unidade que, com a criação da imprensa, é desfeita, pois, antes, todo livro era manuscrito e possuía um valor, não apenas material, mas também artístico, que hoje não podemos nem imaginar. A narrativa do tema dO *Relógio de Julius Heckethorn*, recuperando um pouco do espírito livresco medieval, menciona o antigo formato de livro *In-Octavo*<sup>25</sup> e filia o personagem criador do relógio, através de *informações*

<sup>24</sup> Resumo.

<sup>25</sup> Formato de livro em que cada caderno, composto de uma folha grande dobrada em oito menores, constitui dezesseis páginas.

*acreditadas*, a Charles William Heckethorn, personagem verídico, autor do livro *The Printers of Basle in The XVIth — Their Biographies, Printed Books and Devices*<sup>26</sup> (1897). A relação familiar do personagem com o autor do livro de biografias dos antigos impressores e informações sobre suas publicações e maquinários caracteriza o fascínio de Osman Lins pelos autores dos livros e pelos livros mesmo, de forma semelhante a Dante, apesar da longa distância temporal que os separa. Em *Avalovara*, o relógio de Julius, sem réplica, como o próprio livro, procura, contudo, como este, replicar o mundo:

O relógio de que nos ocupamos e do qual não existe, que se saiba, réplica no mundo, é de fabricação alemã. Seu criador, Julius Heckethorn, matemático, cravista e grande conhecedor de Mozart, descende em linha indireta, segundo **informações acreditadas**, daquele **Charles William Heckethorn** que publica em Londres, algo respirar do século XIX, um volume **in-octavo** altamente especializado: *The Printers of Basle in the XV and XVIth centuries, their biographies, printed books and devices* (LINS, 1973, p. 243-244).

Num dos livros da Basileia relacionados por seu pai, Julius Heckethorn encontra informações sobre um relógio de mecanismo tríplice, uno e sincrônico. Este, exposto ao acaso, deveria dividir-se, podendo, inclusive, nunca mais ser ouvido na íntegra novamente. O relógio como alegoria do mundo e da vida, traria em si a peculiaridade da imprevisibilidade, expressão do acaso, contrapondo ruptura e unidade, fragmentação e completude:

Num dos **livros impressos pelos tipógrafos de Basileia** e recenseados por Charles W. Heckethorn, encontra indicações, incompletas e vagas, é certo, sobre um relógio doméstico, provido de **três sistemas de som** e inspirado, em parte, no relógio de planisfério construído em 1344 por Santiago de Dondis, médico-astrônomo de Pádua: o **tríplice** aparato sonoro, **uno e sincrônico** em sua origem, deveria **seccionar-se**, ficando tão exposto ao **acaso** que bem poderia jamais voltar a ser ouvido na **íntegra** (LINS, 1973, p. 278).

Em seu famoso poema, Dante invoca as musas e, logo após, o espírito do próprio poeta, mas, ao invés de cantar e dizer, trata neste caso de escrever (*Inferno*, II, 7, e ss). No entendimento de Dante, o poeta é ao mesmo tempo escritor e copista, pois escrever poemas é copiar do texto original no livro da memória (Cf. CURTIUS, 2013, p. 406). A profusão de alegorias livrescas e de referências de leituras de Osman Lins evidenciam a afinidade de seu pensamento com o de Dante. O poema que, valendo-se de uma estrutura numérica, tendo em

---

<sup>26</sup> Os Impressores da Basileia no Século XVI — Suas Biografias, Livros Impressos e Mecanismos.

todas as *cantica* o mesmo número de versos e, por conseguinte, a mesma quantidade de matéria escrita, confirma sua forte ascendência sobre *Avalovara*. Não por acaso, a Comédia é mencionada na quinta e última epígrafe do livro, por intermédio do próprio Curtius que afirma: “Triadas e décadas se entrecruzam na unidade. O número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do *ordo cósmico*” (CURTIUS apud LINS, 1973, p. 7). Enquanto o poeta relaciona o livro ao cosmos, Abel compara a nudez do céu à da folha de papel, igualando-as em perfeição. A escrita não diminui a perfeição da folha, nem as nuvens diminuem a perfeição do céu. A relação entre as duas imagens estabelece um significado cósmico análogo ao Gênesis. Neste relato de origem judaico-cristã, o céu e a terra são as primeiras criações. O processo artístico da produção narrativa, por intermédio desta associação, é enfatizado como uma cosmogonia:

Perfeita em sua nudez é a **vastidão celeste**. Nem por isso é excessiva ou reduz sua beleza a presença das nuvens passageiras. Perfeita em sua nudez é a **folha de papel ainda não escrita**. As palavras com que as escureço não restringem ou diminuem a sua **perfeição** (LINS, 1973, p. 86, grifo nosso).

Dante utiliza, de forma simbólica, como imagem do universo, diversas alegorias da escrita e do livro, apresentando, de acordo com Curtius, através do simbolismo das letras, um enigma soteriológico (palavra de natureza religiosa relativa à salvação espiritual), numérico e alfabético: “DVX” (no Purgatório XXXIII, 43) e (no Paraíso XVIII) “onde os espíritos dos príncipes justos, adejando e cantando, desenhavam com as letras flamejantes a sentença *Diligite Justitiam, qui judicatis terram*<sup>27</sup> e, partindo desta última letra *M*, a imagem da águia imperial” (CURTIUS, 2013, p. 409). No *Paraíso*, quando o poeta alcança as esferas celestes, enxerga, das estrelas, que a Terra — e o que se encontra entre ela e a Lua —, comparada a estas esferas maiores, é algo sem importância, espaço muito rarefeito, sem densidade, como um *caderno* (que, na época, significava algumas folhas dobradas) do *livro do cosmos*. As incertezas e indeterminações (contingências) só existem nesse *caderno*. As esferas celestes são chamadas no poema — comparadas ao espaço entre a Lua e a Terra — de *volumes, livros*, por conta de suas densidades encorpadas e maciças.

Em *Avalovara*, o eclipse é uma visão oposta à de Dante, no sentido de que a sobreposição da Lua ao Sol proporciona, da Terra, a visão do *Céu Verdadeiro*, revelando para

<sup>27</sup> *Amai a Justiça, vós, que julgais a terra*, palavras do “*Livro da Sabedoria*”, de Salomão (I,1).

Abel a escrita, ainda que enigmática e indecifrada. O trabalho dos homens — uma alusão aos leitores — deve ser o de investigar e elucidar. A contraposição entre o leve e o denso (esferas celestes e espaço entre Lua e Terra, na Comédia) encontra-se nos tecidos, que remetem alegoricamente à escrita. O fular que Abel presenteia a Anneliese Roos, estampado com um grifo cercado de borboletas e feito de seres estranhos, contém, “incrustados num penacho” (LINS, 1973, p. 220) — da cauda de um lobo que também é do grifo — a imagem de um casal humano. Este tecido, estampado com o desenho central do poema que dá origem ao próprio romance, é leve, de fina espessura, e, como já apontado por Elizabeth Hazin (Cf. HAZIN, 2016, p. 129-130), relaciona-se ao tempo mítico — sagrado, não-cronológico —, entrelaçando-se às alegorias representadas pelas imagens do *calendário*, da *rede no ar* e do *palíndromo* que fundamenta a obra. O tapete em que Abel e  se amam, com a imagem dos animais e da árvore que alude ao Paraíso, comparativamente, é pesado e denso. Nele, as figuras humanas estão ausentes da imagem ornamental, mas — como analogia, já mencionada, da própria acepção de alegoria —, o casal que, sobre o tapete, se ama — numa “manhã eterna” (Cf. HAZIN, 2016, p. 129) — proporciona a presença *in absentia*, completando a imagem. A vinculação do casal estampado no fular ao penacho: “dois personagens idênticos, mulher e homem” (LINS, 1973, p. 220), enfatiza a caracterização de criações reais e míticas conectadas.

A escrita osmaniana, evocando a emanção do sagrado, conjuga os opostos, associando-os e unificando-os. Revela o universo e sua aparente fragmentação, através do ordenamento enigmático do caos:

No momento em que, golpeado e destruído o efêmero simulacro de noite, ressoa o espaço, empalidecem o azul e os astros, anula-os uma transparência fugaz e eu vejo **o verdadeiro céu** — ou um dos céus existentes, em geral inacessíveis, quem saberá por quê, à nossa privação. Menos belo e confortável que o céu de nuvens, planetas e quasares — e simultaneamente mais perturbador —, essa fase veloz e ofuscante do **eclipse** descobre um céu lavrado pelo uso, sólido, evocando, na cor e na penúria, eu diria mesmo **na textura, um velho muro riscado** ou uma porta de privada, com os seus **desenhos e inscrições**. Nada traduzo do que no alto descortino. **A profusão de signos, visíveis de alto a baixo, alguns sanguíneos, poucos em outras cores e quase todos como gravados a fogo**, atesta a procedência das sondagens e convicções dos homens, sempre induzidos a recortar em zonas, casas, mansões, quadrantes e círculos a vastidão estelar, povoando-a de deuses, animais e veículos. 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 de 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, p. 381, grifos nossos).

Dante expressa o cosmos divino através da alegoria do livro, em seu mais alto e sagrado deslumbramento. A frase utilizada por Curtius e os versos traduzidos, em sua edição brasileira, por Cristiano Martins, possuem grandes semelhanças com uma das frases mais emblemáticas de *Avalovara* — “as narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos” (LINS, 1973, p. 27) — que evidencia a concepção literária e cosmogônica de Osman Lins: “Tudo o que está disperso por todo o universo, separado como *quaderni* soltos, acha-se agora ‘encadernado num único volume’ — graças ao amor” (CURTIUS, 2013, p. 410-411). A tradução dos versos, feita por Cristiano Martins, apresenta-se assim:

Ó graça eterna, que me fez, por fim,  
O lume desvendar, sublime e terso,  
Cujo esplendor repercutia em mim!  
E no seu fulcro vi brilhar converso,  
Em perfeita e veraz composição [volume],  
**Tudo o que pelo mundo está disperso.**  
**A substância e o acidente, e sua união,**  
**Subitamente ali pude abranger,**  
**Em sua própria e primordial razão**  
(*Paraiso*, XXXIII, 82, ss., grifo nosso).

O livro — *in quo totum continetur*<sup>28</sup> — é a divindade, alegoria da salvação absoluta e da máxima grandeza, assumindo uma função primordialmente espiritual.

A relação entre opostos, em tudo existente, ainda que incompreendido ou encoberto, une-se no processo cosmogônico-criativo. O escritor em busca da compreensão de seu exercício, torna-se íntegro e alcança a plenitude. Associando fragmentos dispersos, encontra o seu próprio sentido existencial, num mundo espatifado do qual, juntando partículas, enxerga-se, na totalidade e em cada parte, integralmente refletido. Executando este processo, o artista criador domina sua produção, trabalho, obra, e descobre sua verdadeira identidade. Abel, ciente do caos e de sua tarefa ordenadora, pode conscientemente afirmar, como que repetindo um refrão: “Aqui, através dos fios e dos nós sempre emaranhados das coisas, aqui, fragmentos

<sup>28</sup> “Em que tudo está contido”, frase do cântico *Dies Irae*, de Tomás Celano, Religioso, poeta e escritor do Século XII.

dispersos associam-se e entre si estabelecem um nexos que evoca a seu modo a narrativas. As narrativas e os eclipses” (LINS, 1973, p. 83).

Com *Avalovara*, Osman Lins alcança a sua plenitude enquanto escritor, unindo engenhosidade e reflexão teórica, narrativa e experiência de vida, individual e coletiva, realidade e especulação filosófica, escritor e palavra, homem e mulher, obra e artista, Sol e Lua, literatura e outras artes, sentido próprio e sentido figurado, entre outras coisas, numa rede infinita de significados.

## Considerações finais



Adão nominando os animais,

Mosaico de azulejos do Claustro de Santo Antônio, em Recife - PE.  
*Igrejas Barrocas do Brasil = Baroque Churches of Brazil* (2008), de Percival Tirapeli.  
[<https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431>]

Fotos: Percival Tirapeli.

*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.*

Avalovara  
Osman Lins

Os procedimentos da escrita de Osman Lins estão intimamente ligados à sua concepção de literatura, que, abrangendo recursos poéticos e retóricos a seus propósitos artísticos, refuta as tendências de purificação artísticas. A utilização de alegorias livrescas e da escrita integra o autor, por um lado, à tradição e à História da Literatura e, por outro, possibilita a superação de fronteiras entre diferentes artes. O autor, consciente de sua tarefa, recusa-se, através de suas obras, a ser um agente da fragmentação que denuncia como enfermidade e, evitando engajamentos deterministas, aponta a seus leitores a necessidade de uma ampla percepção. Em sua compreensão, a arte tem grande importância social, não sendo uma simples forma de entretenimento, mas um significativo meio de conhecimento da realidade. Por esta razão, enxerga o escritor e a literatura, os artistas e suas obras, como necessidades indispensáveis da sociedade na contraposição de uma visão integradora à fragmentação predominante da modernidade. Sua postura corresponde ao pensamento de Ernst Fischer, autor citado em *Guerra sem Testemunhas*, o qual, em sua obra *A Necessidade da Arte* (1966), afirma a dimensão artística como um mecanismo de ascensão do homem que, compreendendo e participando da transformação da realidade, alça-se à sua plenitude:

A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria, é uma realidade social*. A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social (FISCHER, 1966, p. 57).

O compromisso artístico e literário de Osman Lins caracteriza-se pelo empenho em edificar uma obra significativa, orgânica e dinâmica, refletindo as casualidades e contingências da própria vida. Sua defesa teórica e prática de uma arte propensa a adornos é uma resistência à inclinação por uma arte impoluta e sem imunidade. Por intermédio dos dispositivos alegóricos, que expressam dualidades tão vitais quanto a inspiração e a respiração, suas obras, especialmente *Avalovara*, revelam intensa relação com o mundo e com a existência, estabelecendo-se como criação textual plena de significados. Seu trabalho criativo é essencialmente cosmogônico ao representar o universo através da ordenação exuberante do caos, entrelaçando sentidos inimagináveis: “Subsistirá ou não, dentro do mundo, o oposto do mundo? O universo: também um andrógino? Questões logo esquecidas” (LINS, 1973, p. 289).

As reflexões de Osman Lins sobre a escrita, enredando teoria e ficção, integram-no, por meio do desígnio de seu ofício, ao mundo, tornando-o pleno e íntegro. Como oficiante, o autor celebra um ritual mágico e unificador, executando um processo alquímico oscilante, reversível, contínuo — semelhante ao movimento das ondas do mar que, como um refrão semântico de variações sintáticas, em *Avalovara*, “bate nas pedras”, sendo referido como um “trabalho ruidoso” (LINS, 1973, p. 379) — e carregado de paciência. A obra transfigura a realidade desordenada, decifrando o cosmos, por um lado e, por outro, cifrando-o em ordenação de palavras. Essa transfiguração permite ao leitor o movimento contrário tanto da decodificação textual quanto da formação de uma visão de mundo.

A integração do escritor ao universo, através de seu ofício mágico, ultrapassa o tempo histórico em que se insere. Por intermédio do uso de alegorias livrescas e da escrita, ele se entrelaça aos autores da tradição. William Shakespeare, por seu apreço alegórico e estético aos livros e à escrita, e Dante Alighieri, pelas referências simbólicas do conhecimento, do cosmos e da própria divindade, destacam-se entre suas afinidades. A utilização de alegorias aproxima Osman Lins aos poetas clássicos como Anacreonte, Ovídio, Virgílio e Horácio.

A escrita — “com tal força de ornato” (LINS, 1973, p. 367), saltando, em forma de letras, do enredo ficcional para a paisagem histórica de São Paulo, da Avenida São João, do Vale do Anhangabaú e do Viaduto Santa Efigênia (Cf. LINS, 1973, p. 366-368) para as estrelas reveladas pelo eclipse (LINS, 1973, p. 381) — tudo unifica. Conjugando luz e obscuridade, ficção e realidade, poesia e prosa, poética e retórica, vida e morte, o profano e o sagrado, Osman Lins manifesta um imperativo ético através de sua postura estética, revelando a união como um compromisso, ponto central e código secreto de compreensão da arte e da realidade. A escrita alegórica, não por acaso, é uma característica comum aos procedimentos criativos dos poetas e às interpretações da realidade expostas nos textos sagrados, possibilitando compreender o mundo além de sua imediaticidade. *Avalovara*, a este exemplo, através de seus personagens, propicia aos leitores a transposição de fronteiras:

Cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem o silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do jardim (LINS, 1973, p. 413)

## Referências bibliográficas

### Obras de Osman Lins

LINS, Osman. *Avalovara*. 1a. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. *Evangelho Na Taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

\_\_\_\_\_. *Guerra Sem Testemunhas*. 2a. ed. São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *Nove, Novena*. 2a. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

\_\_\_\_\_. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

\_\_\_\_\_. *Visitante*. 1a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

### Correspondência de Osman Lins

OSMAN, Lins. [Carta] 10 maio 1970, São Paulo, [para] Laís Corrêa de Araújo. Belo Horizonte. 2f. Solicita avaliação sobre o rumo dos estudos literários universitários.

### Obras sobre Osman Lins

BARBOSA, João Alexandre. “Osman Lins, sua obra e seu contexto”. In: *Eutomia - Revista de Literatura e Linguística*, nº 13. Recife - PE, publicado em julho de 2014.

CÉSAR, G. “O Obstinado Osman Lins” In: *Caderno de Sábado* do jornal *Correio do Povo*, Porto Alegre - RS, publicado em 30 de set. de 1977.

HAZIN, Elizabeth. “Esfera de Milagres: O Processo de Escrita em Osman Lins”. In: GOMES, Leny da Silva. HAZIN, Elizabeth. SILVA, Odalice de Castro. (orgs.). *No Reverso do Tapete: A Escritura de Osman Lins*. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2012.

HAZIN, Elizabeth. “A Espiral e a Página: Criação e Intertextualidade em Osman Lins”. In: HAZIN, Elizabeth. (org.). *O Nó dos Laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

HAZIN, Elizabeth, “Refletindo o rio: imaginá(rio), misté(rio), equilíb(rio), territó(rio), murmú(rio)”, In: NITRINI, Sandra. (Org.) *Nove, Novena, Noventa — Ensaaios sobre a obra de Osman Lins*. 1a. ed. São Paulo: HUCITEC, 2016.

NITRINI, Sandra. *Transfigurações*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo: HUCITEC 1987.

### **Demais referências**

ARAÚJO, Emanuel. *Escrita para a Eternidade: A Literatura no Egito Faraônico*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

BENJAMIM, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. v. 1-3. 21a. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 28a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. 3a. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte - Uma Interpretação Marxista*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.

GUSDORF, Georges. *A Palavra: Função — Comunicação — Expressão*. Lisboa: Edições 70, 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. 1a. ed. São Paulo: Atual, 1986.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literária: Fundamentos de Una Ciencia de La Literatura*. Madri: Editorial Gredos, 1983.

\_\_\_\_\_. Heinrich. *Elementos da Retórica Literária*. 5a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas Barrocas do Brasil = Baroque Churches of Brazil*. São Paulo: Metalivros, 2008.

## **Obras consultadas**

### **De Osman Lins**

LINS, Osman. O Mundo Recusado, O Mundo Aceito e o Mundo Enfrentado. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e Outros Heróis*. São Paulo: Record, 1982.

### **Sobre Osman Lins**

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

HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy. (orgs.). *Quem Sou?*. Brasília: Siglaviva, 2016.

IGEL, Regina. *Osman Lins — Uma Biografia Literária*. Brasília: INL, 1988.

SILVA, Odalice de Castro. *A Obra de Arte e seu Intérprete — Reflexões sobre a Contribuição Crítica de Osman Lins*. Fortaleza: EUFC, 2000.

### **Outros autores**

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Villa Rica/Itatiaia, 1991.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Trad. J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2013.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica - Quatro Ensaios*. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. v.I. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

LEFEBVRE, Henri. *Contribuição a la Estética*. Buenos Aires: Ediciones Procyon, 1956.

MEAD, Margaret. El Planteo Antropológico. In: KLEIN, Viola. (Org.) *El Caracter Feminino - Historia de Una Ideologia*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1951.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Excertos traduzidos por Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

READ, Herbert. *As Origens da Forma na Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

SEDLMAYR, Hans. *A Revolução da Arte Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil Lisboa, 1955.

WARREN, Austin. WELLEK, René. *Teoría Literaria*. Madrid: Editoria Gredos, 1962.

## Sites

Bíblia. Tradução de João Ferreira Almeida. Disponível em < <http://biblia.com.br/joao-ferreira-almeida-atualizada/> >

Bíblia Católica - Vulgata Latina. Disponível em < <https://www.bibliacatolica.com.br/vulgata-latina/> >

CASSIODORO, Flavius Magnus Aurelius. *Institutiones Divinarum et Saecularium Litterarum*. Disponível em < [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0484-0585,\\_Cassiodorus,\\_Institutiones\\_Divinarum\\_Saecularium\\_Letterarum,\\_LT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0484-0585,_Cassiodorus,_Institutiones_Divinarum_Saecularium_Letterarum,_LT.pdf) >

CELANO, Tomás. *Dies Irae*. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=-fMHms5Cvsw> >

Etymologies of Isidore of Seville. Disponível em < <http://sfponline.org/Uploads/2002/st%20isidore%20in%20english.pdf> >

NETO, Henrique Lindenberg. *Torre de Babel*. Imagem disponível em < <http://www.lmc.ep.usp.br/people/hlinde/estruturas/babel.htm> >

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones Oratorias*. Tradução do latim de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Madrid: Libreria de la viuda de Hernando Y Ca., 1887. Disponível na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes < [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffb c 2 d 6 - 8 2 b 1 - 1 1 d f - acc7-002185ce6064\\_41.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffb c 2 d 6 - 8 2 b 1 - 1 1 d f - acc7-002185ce6064_41.html#I_0) >

SALOMÃO. Livro da Sabedoria. Disponível em < <http://www.apostolas.org.br/2010/capela/biblia/antigo/Sapienciais/Sabedoria.pdf> >

SANTO AGOSTINHO. De Trinitate - Livros IX-XIII. Disponível em < [http://www.lusosofia.net/textos/agostinho\\_de\\_hipona\\_de\\_trinitate\\_livros\\_ix\\_xiii.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_de_trinitate_livros_ix_xiii.pdf) >

TIRAPELI, Percival. Igrejas Barrocas do Brasil = Baroque Churches of Brazil. São Paulo: Metalivros, 2008. Imagens dos Mosaicos de azulejos do Claustro de Santo Antônio, em Recife - PE. Disponíveis em < <https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431> >