

POR UMA POÉTICA DA QUEDA: AVALOVARA EM DIÁLOGO COM A DIVINA COMÉDIA

For a poetics of the fall: *Avalovara* in dialogue with *The divine comedy*

Luciana Barreto Machado Rezende
Universidade de Brasília (UnB)
lubarretinha@gmail.com

RESUMO

Em *Avalovara* (1973), Osman Lins se apropria de símbolos do imaginário bíblico e mítico em diálogo com *A divina comédia* (1304-1321), de Dante Alighieri. Anotamos as interseções das tramas e dos temas, as concepções do mundo antigo e as ressonâncias de ordem existencial. São três os amores do protagonista Abel e três as partes em que se divide a *Commedia*: ao “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso” correspondem as alegóricas Cecília, Roos e ☺, a partir do que propomos como a *poética da Queda* à luz da doutrina de Jean-Paul Sartre: a *falta* que mobiliza o “ato de buscar”, ou seja, o apelo capital do homem moderno. Ao aderir ao horizonte de banimento, ruptura e exílio, *Avalovara* parte do “Gênesis” bíblico como núcleo irradiador de símbolos e da investigação do nascimento da linguagem, para delinear um tempo atravessado por instabilidades e incertezas, segundo a radicalidade sartriana da liberdade e da angústia como condição da existência.

PALAVRAS-CHAVE: *Avalovara*; *A divina comédia*; queda; Osman Lins; Jean-Paul Sartre.

ABSTRACT

In *Avalovara* (1973), Osman Lins seizes symbols from the biblical and mythical imagery in dialogue with Dante Alighieri's *Divine comedy* (1304-1321). We note down the plots and themes intersections, the ancient world conceptions and the existential resonances. The main character Abel's three lovers are the three parts into which the *Commedia* is divided: “Inferno”, “Purgatory” and “Paradise” correspond to the allegorical Cecília, Roos and ☺, stemming from what we propose as the *Poetics of the Fall* in the light of Jean-Paul Sartre: the lack that mobilizes the “act of seeking”, that is, the capital appeal of the modern man. By adhering to the horizon of banishment, rupture and exile, *Avalovara* starts from the Biblical Genesis as a radiating nucleus of symbols and the investigation of the birth of language, to outline a time trespassed by instabilities and uncertainties, in accordance with the Sartrean radical freedom and anguish as the condition for existence.

KEYWORDS: *Avalovara*; *The divine comedy*; fall; Osman Lins; Jean-Paul Sartre.

Introdução

Mais do que porto-destino-chegada, ao viajante importa o percurso. E em toda viagem os mais variados e diversos mundos se entrecruzam, amalgamando olhares, memórias, experiências e desenrolando, assim, outras tantas paragens e horizontes. Pois ao incorreremos em uma travessia literária, não somente seguimos o itinerário carreado pelo autor, como nos fazemos igualmente passageiros e condutores de uma narrativa que somente assume vulto e relevo quando passa, ao menos em parte, a iluminar e conformar a nossa própria história – vertendo-se, assim, em uma espécie de rito de passagem a nós, aventureiros confessos. Riscar uma direção, assumir uma via, configura, porém, inegável risco. Entre avanços e recuos, lampejos e hesitações, por vezes as dúvidas e adversidades nos obrigam a rumos distintos do traçado original, lançando-nos ao angustiante imperativo da escolha – de início, perda e sacrifício, mas, ao final, a única possibilidade de se

demarcar um mapa, cumprir uma rota e alcançar o que se avista. É nesse desdobrável universo, oceânico leito, movediço solo, que se situa a obra *Avalovara*, objeto deste trabalho, cuja fronteira escolhida é o território das tradições míticas e religiosas, bem como suas problematizadoras ressonâncias na contemporaneidade.

Constelação ampla e ambivalente de signos, o romance *Avalovara* (1973), do escritor pernambucano Osman Lins (1924 - 1978), publicado há quase 50 anos, prossegue, junto ao público e à crítica, surpreendendo na mesma proporção que desconcerta e desafia – seja por sua inovadora complexidade estrutural e poética cifrada seja por seu pródigo lastro simbólico –, configurando, do ponto de vista da modernidade literária, uma obra ficcional que guarda poucos paralelos no Brasil.

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






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

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

Em um rápido sobrevoo em *Avalovara*, antevemos seu manancial imaginativo a partir de como são constituídas as personagens – entidades alegóricas do espaço, do tempo/memória, da palavra: uma mulher composta por cidades, a alemã Anneliese Roos; outra, com a qual se encontra em Recife, a andrógina Cecília, tem seu corpo habitado e atravessado por pessoas; e, por fim, a Mulher-Palavra, nascida duas vezes, dois entes coabitando o mesmo ser, identificada pelo sinal gráfico ☉, apresenta-se formada por palavras, a própria carne transmutada em verbo, e por essa razão não passível de nomeação, acabando ainda por operar a fusão ideal das duas anteriores, com quem Abel alcança a sua desdobrável busca nos campos do amor e do saber e a decorrente chegada ao Paraíso. Máximo relevo conferido ainda à mítica figura que titula o romance, um pássaro formado

de pássaros, o Avalovara, inspirado na divindade budista portadora de compaixão e misericórdia, o bodisatva *Avalokiteshvara*, e que também assume estatuto de símbolo da criação.


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

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

Cinco palavras, cada uma com cinco letras, em uma frase passível de ser lida nos dois sentidos, constituem, então, essas oito séries temáticas dispostas em vinte e cinco pequenos quadrados, conformando, desse modo, a trama de *Avalovara*, ligando, assim, o destino de Abel a três mulheres que o conduzem à sua jornada rumo ao êxtase amoroso e a progressivas iluminações quanto ao sentido da vida e do mundo, por meio de suas indagações e expressões como homem, escritor, criador. Dados os elementos que configuram sua marca de modernidade literária – personagens multifacetados, fusões temporais, saltos espaciais, vozes difusas, dispersão e multiplicidades de focos narrativos e reflexões metalinguísticas – de início, o leitor desavisado segue, por meio dos fragmentos narrativos, entre aturdido e instigado, colhendo símbolos, perseguindo pistas, desvelando sinais e compondo, pouco a pouco, sua compreensão a partir das intrincadas redes ficcionais, tal como um quebra-cabeça cujo entendimento se constrói na medida em que as peças somam significados e assumem sua inteireza semântica.

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

Os princípios compositivos da simultaneidade temporal e da superposição espacial regem a obra, já que o universalizante horizonte do ordenamento cósmico, que conforma *Avalovara*, está igualmente imerso na particularidade do tempo histórico. Em “paralelo” à história passada na Antiguidade, a obra apresenta as tensionadas relações sociais derivadas de um cenário de

desigualdade, concentração de renda e progressiva supressão das liberdades individuais, dado o contexto no qual o livro foi escrito – e cuja data foi propositadamente explicitada ao fim do romance (22 de novembro de 1969 a 1º de dezembro de 1972), trazendo, assim, o tom e o tema da opressão, da qual, como assinalou, “nenhum indivíduo subtrai-se ao seu contágio” (LINS, 1973, p. 329). Por fim, o drama e o horror vivido pela Europa na Segunda Guerra Mundial também se fazem presentes: a linha P conta a trajetória de Julius Heckethorn, alemão nascido em 1908 e cujo invento – um engenhoso relógio que toca uma frase da Sonata em Fá Menor K 462, de Domenico Scarlatti – acaba parando na casa de Olavo Hayano, marido de  e assassino da esposa e de Abel – que, por representar a Opressão na figura do Iólipo, configura outro personagem alegórico de *Avalovara*.

Geometria sagrada, metáfora do cosmos

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

[...] posso adiantar que a minha atração pelas estruturas de inspiração geométrica não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila Gyhka. Também Pitágoras e a alquimia não são estranhos à minha atração pelas figuras geométricas. Quanto aos números, tem fascinado aos homens desde sempre. Na Idade Média, como podemos ler em Curtius, eram frequentes as obras regidas por uma estrutura numeral. *A Divina comédia*, baseada na tríada e na década, é a culminância dessa tendência. E o meu livro, já o disse mais de uma vez, constitui, entre outras coisas, uma homenagem ao poema de Dante (LINS, 1979, p. 179).

Além do uso de figuras alegóricas e da cosmovisão medieval, Lins se inspirou na *Commedia* principalmente no que diz respeito a uma profunda reflexão sobre a linguagem e as suas formas de expressão literária, a partir da concepção estrutural, do rigor numérico e do esquema poético métrico e harmônico. A narrativa de viagem que Dante empreende para visitar os três reinos do outro mundo – Inferno, Purgatório e Paraíso – está disposta em 100 cantos, dos quais o primeiro opera como introdução. A viagem é relatada em 99 cantos, 3 cânticos, compostos em tercetos de decassílabos rimados de modo alternado e encadeado, segundo o esquema ABC BCB CDC, e assim por diante. É sabido que, para compor o esquema métrico e o número de cantos, valeu-se do número três e seus múltiplos devido à filiação simbólica com os mistérios de Deus e da Trindade. O apreço ao simbolismo numérico e a engenhosa precisão estrutural está assinalada na própria obra: “Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (LINS, 1973, p. 19-20).

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


Como ilustração teórica do pensamento e *práxis* medieval e suas correspondências entre os diversos mundos ou níveis de existência que constituíam a base cultural e cosmogônica da época,

Foucault expõe que “o mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem” (FOUCAULT, 2002, p. 23).

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

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

Nesse sentido, é possível recorrer à leitura que Walter Benjamin empreende de Charles Baudelaire, considerado como um dos fundadores da tradição moderna em poesia, não somente por sua recusa à representação realista do mundo, mas por compreender a modernidade como “a queda de Deus”, o tédio trazendo a medida soberana do tempo, do progresso cartesiano e mecanicista, bem como o fim da transcendência, o horror inelutável da finitude e à condenação suprema à errância. Segundo Olgária Matos, no estudo “Baudelaire: antíteses e revolução”, em contraposição ao tempo meta-histórico da Idade Média, em que os acontecimentos se inscrevem na história da salvação, a modernidade – “desaparecimento dos vestígios do pecado original” – não representa apenas desencantamento psíquico e da cultura, mas o tempo que nela reina soberano: o tédio” (MATOS, 2007, p. 89). Tédio esse contemporâneo da filosofia do progresso, do pensamento que banizou as imagens da *Bíblia*, de um mundo mecanicista que silenciou “a *natura loquax*, instituindo o reino de objetos mortos e regras arbitrárias em um mundo sem esperança de salvação” (MATOS, 2007, p. 93) – dimensão contra a qual Osman Lins se insurge ao impelir seu protagonista Abel a uma incessante busca por sentido e transcendência.

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

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

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

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

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

Ao partir do notável esquema do quadrado mágico, remetendo e aludindo à estrutura essencial do universo, “evocando a ordem cósmica, as medidas do mundo”, conforme assinala em outra declaração (LINS, 1979, p. 207), Osman Lins pretende abarcar a totalidade ao compreender, por exemplo, os quatro elementos, os pontos cardeais, as estações, as diferentes divindades e o próprio homem como microcosmo da unidade primordial, em um modelo no qual “a realidade é concebida como um todo organizado e unificado”, conforme explica Robert Lawlor ao discorrer sobre as mandalas circulares ou diagramas sagrados constantes em antigas tradições orientais e ocidentais, pois “quando incessante movimento do universo, representado pelo círculo, dá passagem à ordem compreensível, surge o quadrado” (LAWLOR, 1996, p. 16).

Formulação coincidente com o que propõe o escritor, novamente na linha S – A Espiral e o Quadrado: “como, então, fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada [a espiral] e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?” (LINS, 1973, p. 15-17). Indagação respondida:

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel [...]. O quadrado [...].” (LINS, 1973, p. 19).

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

Um ato metaficcional engastado em *Avalovara* se faz emblemático para compreender o romance, sendo flagrado a partir do movimento do protagonista Abel, que persegue, em meio a suas tantas buscas, um projeto de criação literária de pretensão totalizante, cujo mote é a matéria mítica e sagrada acerca do tempo e da existência. Lê-se na linha R 13 a seguinte explicação à questão levantada por ☉: “– A Viagem e o Rio. Trata de que, Abel? / – Do tempo mítico e das suas relações com a narrativa” (LINS, 1973, p. 182). As reflexões de Mircea Eliade acerca da verdade fundada no mito

se fazem apropriadas à transposição do homem universal ao personagem osmaniano, em indelével conexão com o universo que o circunda:

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

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

Poética da Queda

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


Setecentos anos antes, o *post mortem* pensado por Dante também é percorrido de modo aflitivo e hesitante, embora – de acordo com a cosmovisão medieval a que se filiava – a salvação paradisíaca fosse reservada apenas aos detentores do merecimento moral e religioso. Como anota Newton Bignotto, “a marca de sua poesia é a indefinição de sua vida aos trinta e cinco anos, a dificuldade da procura da virtude” (BIGNOTTO, 2005, p. 87), acrescentando nele encontrarmos “o espelho da nossa fragilidade e o reflexo dos nossos medos”, embora – como lembra – o seu caminho seja guiado pelas mãos hábeis de Virgílio e ainda regido pela certeza do encontro com Beatriz (BIGNOTTO, 2005, p. 88). A jornada de Abel é igualmente obsedada por buscas incessantes, renovadas incertezas, e – como veremos mais adiante –, seu destino e porvir, bem como das suas amantes, também se apresenta como sabido, sendo gestado ao modo de um compassado, inelutável réquiem, travessia a ser cumprida, sinais atestados não por um determinismo de ordem divina, a exemplo do que imperava no Medievo,

mas pela mão segura do autor que se vale da estratégia discursiva da retrospecção para conformar certas cenas e diálogos, recorrendo sempre ao tempo narrativo presentificado, conforme já adiantamos. Na própria linha S – A Espiral e o Quadrado, bloco metanarrativo que apresenta a estrutura do romance – assim está explicitado:

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

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

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

E, assim como o mais célebre e glorioso poema do Ocidente nasce justamente de uma densa e sombria escuridão conotativa de medo e desorientação – “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita”¹ –, o romance osmaniano também é principiado em um ambiente caliginoso, tensionando e instigando, da mesma forma, o leitor, ao suscitar mistério e estranheza: “No espaço ainda obscuro da sala, nesta espécie de limbo ou de hora noturna formada pelas cortinas grossas, vejo apenas o halo do rosto que as órbitas ardentes parecem iluminar” (LINS, 1973, p. 13). A exemplo da “selva escura” e a aflição existencial que acomete o peregrino Dante no início da sua jornada, vale recuar para a primeira das suas aventuras amorosas, junto à esquiwa Roos, “cujo símbolo parece ser o círculo, a volta, o progresso ilusório” (LINS, 1973, p. 25), na qual Abel já antevê desamparo e desolação em uma história desde sempre assentada em “mal fundadas esperanças” (LINS, 1973, p. 25) – tal como a inscrição no pórtico do Inferno dantesco – “Deixai toda esperança, vós que entrais”² –, mais uma antítese do Paraíso e, a exemplo de Dante por meio da Beatriz, a ser alcançado com , a Mulher-Palavra, com a qual está “a um passo de saber. Saber? O quê?” (LINS, 1973, p. 221).

Tamanhas e inquietas indagações quanto ao sentido da vida e à extensão expressiva e transformadora da palavra acompanham Abel desde os dezesseis anos, quando, à borda da cisterna, em Olinda, ao lançar uma tarrafa, já flagra o que sempre lhe escapou: “entre as malhas da busca, o que procuro e cuja natureza ainda desconheço, [...], a procura cega de uma indicação (o onde, o nome, o porquê) que aplaque em minhas veias o castigo de buscar. Enxergo mais do que pretendo e suporte. Por que, então, não vejo o que procuro?” (LINS, 1973, p. 78).

Essa angústia do protagonista de *Avalovara* encontra eco no que Newton Bignotto antevê na

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

² Segundo a tradução de Italo Eugenio Mauro, o átrio do inferno assim nos é apresentado: “Vai-se por mim a cidade dolente, / vai-se por mim à sempiterna dor, / vai-se por mim entre a perdida gente. // Moveu justiça o meu alto feitor: / fez-me a divina potestade / o supremo saber e o primo amor. / Antes de mim não foi criado mais / nada senão eterno; – e eterna, eu duro. / Deixai toda esperança, vós que entrais” (DANTE, 2004, p. 79).

tortuosa descida de Dante ao Inferno, passando pela fatigante subida ao purgatório, seguida da aturdida chegada ao paraíso,

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

Sartre e a radicalidade da liberdade e da angústia como condição da existência

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

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

Filósofo, escritor e dramaturgo, influenciado principalmente pelas ideias de Heidegger, Jean-Paul Sartre (1905-1980), considerado o pai do existencialismo francês, toma “o homem como medida e como futuro do homem” (BEAUVOIR, 1981, p. 604), como bem demarcou Simone de Beauvoir, em entrevista-diálogo com ele seis anos antes de seu falecimento. Em seu célebre texto intitulado *O existencialismo é um humanismo*, escrito em 1946 para defender o seu pensamento de inúmeras críticas e acusações, Sartre aproveita para elucidar categorias ontológicas da sua filosofia sublinhando, de início, o caráter capital da sua doutrina: *a existência precede a essência*, o que ocorre única e exclusivamente pelo fato de o homem existir somente *por e para si*, isto é, encontra a si mesmo, surge no mundo e somente posteriormente se define, abdicando, desse modo, de uma presença anterior, ou seja, uma suposta e propalada essência. Segundo suas categorizações ontológicas, ao contrário dos outros seres predeterminados e *em-si*³ encerrados, é a partir dessa lógica que o homem se apresenta como *radicalmente livre*, um ser *para-si*⁴, por justamente configurar o que chama de “ser da consciência”, aquele que jamais coincide consigo mesmo, pois sempre em curso, e, por isso mesmo, necessariamente incompleto e em plena negatividade.

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

Nessa perspectiva da negatividade instauradora do homem, Sartre explica, então, que é o *nada* que fundamenta o humano, sendo esse vazio a liberdade fundamental para que o *para-si* – ou seja, o homem que se coloca *fora* de si – possa se movimentar por meio das possibilidades, gerando, desse

³ O *em-si*, soberanamente fechado em si mesmo, opaco, imperscrutável, está inscrito no reino das coisas, em contraposição ao *para-si*, circunscrito ao mundo do sujeito e da consciência. Bornheim explica que o *em-si* se revela “através da fórmula *o ser é o que ele é*. O *em-si* é absolutamente idêntico a si mesmo. [...] O outro reino, o humano, não é; muito mais, deve ser, busca ser” (BORNHEIM, 1971, p. 34).

⁴ O ser *para-si* se opõe ao *em-si*, já que o segundo, incriado e atemporal, é o ser do fenômeno e o primeiro, o ser da consciência. Bornheim sublinha que “o tema ao qual Sartre dedica suas análises mais magistrais é o homem, ou seja, o *para-si*” (BORNHEIM, 1971, p. 37).

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

É nesse horizonte dessacralizado, marcado, então, por intencionalidade, liberdade e temporalidade, instâncias necessariamente forjadas pelo homem – e, portanto, sem a providência divina e a pretensa assertividade da prometida salvação⁵ –, que o Abel osmaniano se assume distinto dos “afortunados solitários do Éden” – “devo aceitar o meu estado de banido do Éden” (LINS, 1973, p. 236) –, sendo absolutamente responsável por si e regido por suas escolhas, conforme propõe Sartre em sua formulação existencialista-humanista: “Humanismo, porque recordamos ao homem que não existe outro legislador a não ser ele próprio” (SARTRE, 1987, p. 21).

Nessa perspectiva, então, do humanismo-existencialismo, apesar da força centrípeta nodal do romance ser a dramática (e acidentada) condução ao Paraíso – bem como o nostálgico halo que envolve a mítica, idealizada (e rompida) origem seguida de promessa de felicidade e completude –, Abel toma de empréstimo a noção da cartografia antiga para expressar a indeclinável e móbil *falha* a orientá-lo tanto em seu ofício de escritor como em sua trajetória de realização pessoal: a de que mesmo “com mapas imperfeitos, os navegantes chegavam sempre aonde desejavam” (LINS, 1973, 153). Tal abertura às imprecisas e inesperadas vias interpostas pela vida possibilita alinhar o homem osmaniano ao homem sartriano, justamente por se constituir a partir daquilo que se erige segundo as escolhas, os atos.

Em seu livro teórico *Guerra sem testemunhas* (1969), Osman Lins retira uma citação da coleção de ensaios de Jean-Paul Sartre, *Situações II*⁶ (1948), para compor uma das epígrafes: “começa para o homem a angústia, e o abandono e os suores de sangue, quando não pode mais ter outra testemunha senão ele próprio; é então que traga até às fezes o cálice, ou seja, prova integralmente sua condição de homem”. Parece-nos claro que o escritor coaduna com a visão sartriana, a de a existência preceder a essência, possibilitando ao homem a radicalidade da liberdade: “Estou condenado a existir para sempre além de minha essência, além dos móveis e dos motivos de meu ato: estou condenado a ser livre” (SARTRE, 1997, p. 516). Essa afirmação da liberdade humana se faz maiúscula no dimensionamento da angústia para o homem, por ser implicar como plenamente responsável: “É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência do ser, é na angústia que a liberdade, em seu ser, se problematiza para ela mesma” (SARTRE, 1997, p. 66). Assim expõe a angústia como necessário motor ao homem:

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

⁵ Ao apontar que, no pensamento sartriano se verifica um adentramento na própria finitude, Bornheim explica que, nessa perspectiva, “o divino já não vigora como resposta, e o homem queda devolvido ao seu próprio nada. [...] Se o homem é finito e se a finitude não representa um porto seguro, deve-se isso ao fato de que em si mesmo ele é todo o oposto da plenitude do ser; se quisermos saber o que é o homem, devemos mergulhar nesse outro que não o ser, ou no outro que não Deus” (BORNHEIM, 1971, 46).

⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Situations II*. Paris, Gallimard, 1965.

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

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

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

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

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

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

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

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

Repetiremos com Sartre não querer “contemplar o mundo com olhos futuros, o que seria a maneira mais certa de matá-lo, mas com os nossos olhos de carne, com nossos

verdadeiros olhos percíveis. É para os homens do meu tempo e talvez para os do meu país que escrevo” (LINS, 1969, p. 32).

Ao optarmos pelo percurso empreendido por Dante, em *A divina comédia*, o qual segue seu projetado esquema ilustrativo do além-mundo – Inferno, Purgatório e Paraíso –, subvertemos a ordem da trajetória iniciática de Abel junto a Roos, Cecília e ♀, cronologicamente inscritas em seu itinerário amoroso, cujas linhas narrativas associamos a cada um dos três reinos do universo dantesco. Sabidamente o personagem Dante principia a sua viagem *post mortem* pelos vales do Inferno, subindo a montanha sagrada do Purgatório até alcançar o Paraíso celestial em seu almejado encontro com a numinosa Beatriz. Por conta dos fartos e variados pretextos simbólicos e apelos imagéticos constantes em *Avalovara* – devidamente dispostos e explicados ao longo dos capítulos –, fixamos o início da jornada infernal de Abel em Cecília, a segunda das suas amadas, e não por Roos, que, a nosso ver, se apresenta como análoga ao Purgatório.

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

Considerações finais

Ao fim dessa viagem – no texto, na vida –, por nós empreendida, a certeza de que cumprir percursos tão íngremes e itinerários absolutamente desafiadores somente nos seria possível a partir de bússolas precisas e mapas rigorosos. Para suportarmos a névoa espessa e os fortes ventos, com inigualável maestria, Osman Lins e Dante Alighieri nos fornecem as diretrizes espaciais, ensinando-nos ainda que lupas e lunetas guardam, entre si, o mesmo valor, pois não há como avistar bólidos, estrelas, horizontes sem deixarmos de notar os fios, franjas e ramagens que nos unem ao solo-tapetemundo. Para além da topografia poética de *Avalovara* e *A divina comédia* – equivalentes quanto à engenharia estrutural, arquitetura narrativa, densidade simbólica e complexidade alegórica –, fascinamos o aspecto de epigrama capitular que as duas obras assumem em suas inteirezas semânticas e provocações filosóficas. Com suas pulsões enciclopédicas, pormenorizadamente dispostas no que chamamos de “realismo alegórico”, ao glosarem as grandes questões que orientam (e angustiam) o homem em sua irrequieta busca quanto ao sentido da vida – a origem, a fé, o amor, a liberdade, a ética, o tempo, a linguagem, a Verdade –, Dante Alighieri e Osman Lins compuseram uma espécie de inventário da humanidade, estampa iluminada do mundo.

Por Osman Lins se apropriar, de modo notável, da tradição, assenhorando-se de uma cosmovisão que recepciona o sagrado, sem perder de vista as particularidades do tempo histórico e o necessário engajamento ante os dramas sociais e os grandes temas existenciais que provocam a todos, atestou a potência transformadora inscrita no caráter errático e errante do homem a partir justamente dos seus “mapas imperfeitos” e da vida que se apresenta como “poliedro incompleto”, como aponta Abel em suas aflitivas inquirições, desde a sua febril juventude junto à escura e lodosa cisterna. Pois o autor reflete o seu personagem-escritor, sem que isso represente, obviamente, decalque biográfico. Em entrevista, como já apontado, Lins admite que *Avalovara* expressa sua “inquietação diante da vida e das palavras” (1979, p. 176), configurando a própria “alegoria da criação”, a pedra angular do seu ofício – “Quase tudo no mundo, para mim, é sombrio; o véu se entreabre – só um pouco, e nem sempre, logo se fechando – nos breves momentos em que procuro escrever” (LINS, 1969, p. 20). Abel, na mesma medida, ao se expor como empenhado “na decifração e também no ciframento das coisas”: “recuso deter-me no que é visto sem esforço. Investigo aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (LINS, 1973, p. 62).

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

Há sete séculos, o *post mortem* concebido por Dante também é percorrido de modo claudicante, desassossegado – especialmente nos humaníssimos reinos do Inferno, nos quais, como apontamos, trazem a medida da inquietude humana, ao espelharem os nossos temores, excessos, fragilidades. Como anota Bignotto, “podemos ainda hoje refazer o percurso de Dante como alguém que mergulha em uma viagem de nossa própria condição” (2005, p. 99). Conjugamos, então, duas mundivisões que se entrelaçam tanto em nosso imaginário literário, como no leito textual osmaniano. Para imprimirmos razoabilidade e fidedignidade, porém, ao que propomos como poética da Queda na injunção *Avalovara* e *Commedia*, recorremos à doutrina existencialista francesa, cujo expoente máximo é Jean-Paul Sartre – afinal fazia-se necessário um contorno epistemológico, uma unidade semântica convincente do que nos chegou primeiro como “lampejo”, embora não tenhamos a pretensão de formar um conceito estruturado segundo as exigências no campo filosófico.

As chaves “emergiram” do próprio texto osmaniano, em meio às incessantes indagações de Abel e da própria Mulher-Palavra (em certa medida, a sua extensão) e o modo como apreendem os embates cotidianos, as contradições sociais, culturais e políticas, as questões quanto à origem e ao porvir, ao que os precede e ultrapassa. Por flagrarmos em nossos protagonistas inúmeras e desdobráveis incertezas e descrenças que assolam o homem moderno, tomado pelo “desencantamento do mundo”, em uma realidade absolutamente dessacralizada, portanto afastada do horizonte salvífico que regia o Medievo de Dante, um determinado trecho de *Avalovara* avultou como centelha: “Acertos e enganos (assim como surpresas e acontecimentos esperados) tecem a nossa vida – e elaboram as narrativas” (LINS, 1973, p. 39-40). A admissão da incompletude como circunstância imperativa do homem ajusta-se perfeitamente à compreensão de Sartre quanto ao humano existir somente por e para si segundo a linha mestra da sua filosofia: “a existência precede a essência”, sendo ampla e irrestritamente responsável por seus atos e escolhas, configurando-se como “ser da consciência”, sempre em curso, portanto, inconcluso e em plena negatividade, como explicamos por diversas vezes no decurso da tese, valendo reiterar que “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo” (SARTRE, 1987, p. 6).

Em nossa viagem por entre mundos, ao lado de Dante e Abel, Lins e Dante, Sartre também assumiu o condão de guia, agregando a esta jornada ainda mais beleza e lucidez, ao confiar ao homem o futuro do homem, “condenando-lhe” à mais radical liberdade, mostrando-nos, como nosso próprio Lins sublinhou, em *Guerra sem testemunhas*: “Repetiremos com Sartre não querer “contemplar o mundo com olhos futuros, o que seria a maneira mais certa de matá-lo, mas com os nossos olhos de carne, com nossos verdadeiros olhos perecíveis” (1969, p. 32). E como nos ensinou Osman Lins, faz-se necessário assentar o (contido) quadrado sobre a (infinita) espiral, arte das mais difíceis quando nos propomos a formular um entendimento, a fixar representação, a tecer e reter sentidos, que não cessam de se propagar e desdobrar, como o próprio giro que toca o centro do mágico, oracular palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS e retorna ainda mais imantado de significados e possibilidades.

Setecentos anos distam duas obras capitulares. Da convergência entre intenção e gesto, em que confluem vasta prodigalidade imaginativa e absoluto labor artesanal, em seus halos filosóficos e

sobrevoos questionadores, Dante Alighieri e Osman Lins certamente prosseguirão interrogando o homem sobre a sua (a nossa) falha, frágil e controvertida condição – ermo inevitável, vívida aprendizagem. De perdas, de faltas, a queda nos é pródiga: um grão de claridade a nos acompanhar, indelevelmente em nós regendo o ato de buscar, “sabendo-se ou não o quê”. Travessia cumprida? De nossa parte, fim que não se avista, viagem da qual não se regressa.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Edição bilíngue. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- BEAUVOIR, Simone. *A cerimônia do adeus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- BIGNOTTO, Newton. A condição humana. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BORNHEIM, Gerd. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BURCKHARDT, Titus. *A arte sagrada no Oriente e no Ocidente*. São Paulo: Atlas, 2004.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DOUEIHI, Milad. *O paraíso terrestre*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. São Paulo: Record, 2010.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LAWLOR, Robert. *Geometria sagrada*. Madri: Edições del Prado, 1996.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1969.
- MATOS, Olgária. Baudelaire: antíteses e revolução. *Alea*, 2007, v. 9, n. 1, p. 88-101. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000100007&lng=en&nrm=iso. ISSN 1517-106X. Acesso em: 15 set. 2020.
- NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domício. *O livro do seminário*. São Paulo: L. R. Editores, 1983.
- PAES, José Paulo. A magia de Osman. Encarte. In: LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- _____. *O ser e o nada: ensaio de fenomenologia ontológica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

Recebido em: 30 set. 2020.

Aprovado em: 7 jul. 2021.