

A DAMA E O UNICÓRNIO: EXERCÍCIOS DE IMAGINAÇÃO



Resumo: A tapeçaria funciona como uma espécie de *leitmotiv* no conjunto da obra de Osman Lins, sobretudo na segunda fase de sua produção. Filho de alfaiate, o autor ornamenta artesanalmente os seus livros com belas composições verbais e visuais destinadas a refletir sobre o ato da criação literária. A influência de *La dame a la licorne*, do século XV, na composição de *Avalovara*, é atestada pelo próprio escritor. A série de seis painéis realiza uma meditação sobre a poética dos sentidos, através da imagem da virgem e do cordeiro. Seus componentes éticos e estéticos têm servido de inspiração à literatura, como atestam os trabalhos de diversos escritores portugueses, também comentados neste ensaio.

Palavras-chave: Tapeçaria; Escrita feminina; Ornamento; *A dama e o unicórnio*; *Avalovara*; Osman Lins; *A poética dos sentidos*.

Abstract: The tapestry functions as a kind of leitmotif throughout Osman Lins' work, especially in the second phase of his production. Son of a tailor, the author handcrafts his books with beautiful verbal and visual compositions designed to reflect on the act of literary creation. The influence of *La dame a la licorne*, from the 15th century, on the composition of *Avalovara*, is attested by the writer himself. The series of six panels meditates on the poetics of the senses, through the image of the virgin and the lamb. Its ethical and aesthetic components have served as inspiration for literature, as evidenced by the works of several Portuguese writers, also discussed in this essay.

Keywords: Tapestry; Women writing; Ornament; *La dame a la licorne*; *Avalovara*; Osman Lins; *The poetics of the senses*.

A TAPEÇARIA A DAMA E O UNICÓRNIO



FIG. 1. LA DAME À LA LICORNE - O SEXTO SENTIDO (“À MON SEUL DÉsir”)

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.⁰¹
 Charles Baudelaire. *Correspondances*

Entre os papéis distribuídos pelas pastas de documentos do escritor Osman Lins, doados por sua esposa Julieta de Godoy Ladeira ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, encontram-se muitas curiosidades: recortes de jornais, artigos de revistas e trechos de livros selecionados pelo autor nas extensas pesqui-

01 “Como ecos longos que à distância se matizam/Numa vertiginosa e lúgubre unidade/Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade/Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.” (Baudelaire, 1985, p.115)

sas que realizava antes e durante a composição de suas obras ficcionais. Nos anexos referentes aos estudos sobre o romance *Avalovara* - publicado em São Paulo, em 1973, pela editora Melhoramentos -, entre uma infinidade de figuras - fotografias, desenhos e pinturas -, uma referência se destaca. Trata-se de uma pequena estampa, uma reprodução em cartão de um dos seis painéis que compõem a famosa tapeçaria intitulada *La dame à la licorne* (Fig. 1), sob a qual ele datilografou a seguinte legenda: “Detalhe da tapeçaria *A dama e o unicórnio*, século XV. Tema N - Abel: o Paraíso”. Já o “Dossiê *Avalovara*” - uma coletânea de recortes organizada por Julieta de Godoy Ladeira, que se encontra no arquivo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da USP - abre-se com duas imagens que reproduzem detalhes do tapete, ao lado de um comentário de Julieta a respeito. O texto, datilografado, diz o seguinte: “A arte da tapeçaria também influenciou a obra de Osman Lins, e esta, em especial, é citada em *Avalovara*. *A dama e o unicórnio*, Museu de Cluny, Paris. Personagens de *Avalovara* entram no tapete, passam a fazer parte dele.” (Ladeira. “Dossiê *Avalovara*”, in: Arquivo Osman Lins, IEB/USP).

A alusão é flagrante, e a uma simples observação do desenho os leitores de *Avalovara* serão capazes de identificar alguns dos temas desenvolvidos pelo autor não só no capítulo mencionado, mas ao longo de todo o romance, no qual o tapete é, aliás, um dos principais motivos. Apesar de suas cores um tanto esmaecidas nas reproduções, ainda é possível perceber o encantamento que brota dessas composições misteriosas, construídas em torno de uma figura feminina ladeada por animais poderosos ou fantásticos como o leão e o unicórnio, tendo por pano de fundo um cenário de encantadora vegetação que lembra um jardim.

Os detalhes do bordado desses tapetes evocam, ainda que indiretamente, a atmosfera presente em personagens, títulos de capítulos e enredos de algumas das muitas histórias que compõem *Avalovara*. Além disso, o contraponto entre o rigor geométrico do arcabouço narrativo e o ornamentalismo do estilo, tantas vezes identificado pelos críticos como uma das principais características da obra osmaniana, também parece encontrar um legítimo equivalente visual na estrutura dessas tapeçarias, embora - à parte as referências já citadas - eu não conheça nenhum estudo anterior que mencione o conjunto de *La dame à la licorne* como fonte de inspiração para a criação de *Avalovara*.

A tapeçaria data, segundo se afirma, do fim do século XV, mais precisamente entre os anos de 1484 e 1500, e o seu nome - *La dame à la licorne* - foi inventado no século XIX. A rigor, dever-se-ia chamar “A dama entre o

leão e o unicórnio”, já que ambos os animais aparecem nos seis painéis. Por alguma razão, no entanto, ficou conhecida apenas como “A dama e o unicórnio”. A autoria da obra permanece desconhecida, assim como o lugar onde teria sido produzida. Presume-se que foi encomendada por Jean Le Viſte para uma dama - Claude Le Viſte, sua filha -, como presente de casamento, quando noiva de Jean de Chabannes-Vendennesse, irmão do marechal de La Palisse, nomes sonoros da História da França. Teria sido assim? Não se tem certeza, embora a natureza dos trajés ali detalhados corresponda à época atribuída à sua origem.

Diz-se que, no seu conjunto, os painéis representam uma alegoria dos cinco sentidos, sendo sugestiva a existência de um sexto painel, cujo título é “*A mon seul désir*”. Seria possível pensar, modernamente, que o sexto painel correspondesse ao misterioso “sexto sentido”, popularmente conhecido como um atributo feminino, místico ou sobre-humano. Mas a análise dos especialistas revela uma outra interpretação. O sexto painel, introdutório ou conclusivo do conjunto, ilustraria a renúncia de todas as paixões, e a tapeçaria como um todo, para além de ser uma representação do poder e da força do nobre, seu proprietário, estaria revestida de um profundo conteúdo moral. O próprio tema não era desconhecido no contexto da produção artística europeia dos séculos XV e XVI, sendo comum a elaboração de alegorias aos sentidos com esse significado. Há o relato de pelo menos uma outra tapeçaria com esse tema, datada da mesma época e de propriedade do cardeal Erard de la Marck, de Liège, com o título *Los sentidos*, igualmente composta por seis painéis, um dos quais intitulado *Liberum arbitrium*, cujo significado é semelhante ao de “*A mon seul désir*”.

Segundo o curador do Museu de Cluny, Alain Erlande-Brandenburg, o significado do sexto painel permaneceu por muito tempo um mistério. Acreditava-se que a dama era representada retirando uma jóia do cofre nas mãos da pajem, e isso induziu à interpretação da tapeçaria como um presente de casamento. Observando-se, porém, que nos demais painéis a dama sempre aparece com um colar ao pescoço, percebeu-se que ela, na verdade, estaria devolvendo a jóia ao cofre no sexto painel, onde o seu colo aparece desnudo. A dama está, inclusive, envolvendo a jóia num lenço, como se pretendesse guardá-la. Associando a imagem ao título, chegou-se à interpretação de que, “por sua própria vontade”, ou no exercício de seu “livre arbítrio”, a dama se despoja, simbolicamente, das paixões materiais provocadas pelos cinco sentidos anteriormente aludidos.

No *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant comenta-se que:

Na sexta e última tapeçaria da célebre série do museu de Cluny, *A dama e o unicórnio*, a jovem mulher, que se despoja de suas jóias, está prestes a ser absorvida pela tenda, símbolo da presença divina e da vacuidade. A inscrição que encima a tenda, *um só desejo*, significa que o desejo da criatura se confunde com o da vontade que a dirige. Na medida em que nossa existência é um *jogo divino*, nosso papel torna-se livre e ativo, quando nos identificamos com o manipulador de marionetes que nos cria e dirige. Então o ser particular dissolve-se para dar lugar ao grande Ser, sob a tenda cósmica ligada à estrela polar.

Os seis painéis são muito semelhantes entre si. Apresentam o mesmo intenso colorido, com predomínio do vermelho e do azul. Há uma profusão de flores bordadas na ilha redonda, azul, no centro do quadro, e um inventário de flores e de pequenos animais bordados no fundo vermelho, ladeando sempre as mesmas personagens: uma dama e sua pajem (que só está ausente no primeiro painel), aparecendo um leão à esquerda e um unicórnio à direita do conjunto, cada um segurando (exceto no primeiro painel) uma bandeira vermelha com a imagem de três luas em quarto crescente, brancas, numa tarja azul, símbolo heráldico da família Le Vište.

As variações são mínimas, e lembram as das figuras das cartas de tarô, onde as imagens ora estão voltadas numa direção, ora noutra, ora olham para a frente, ora para os lados, cada uma dessas atitudes simbolizando uma interpretação ou mensagem diferente (Fig. 2). Pequenos objetos introduzidos em cada painel configuram-no como uma alegoria de um dos sentidos, alguns muito óbvios, outros nem tanto. Assim, um espelho alude à visão, um órgão à audição, o chifre do unicórnio na mão da moça ao tato, uma taça de frutas ao paladar, uma coroa de flores ao olfato, e um pequeno cofre aberto ao “sexto sentido” (Ver figuras 8 a 13, neste ensaio).

Há um estreito parentesco entre o aspecto das damas nestes painéis e a figura de Penélope, de uma tapeçaria homônima datada da mesma época, exposta no Museu de Boston nos Estados Unidos, de onde surgiu a suposição de que teriam sido produzidas pela mesma pessoa (Fig. 3). Em estado de conservação precário, e representando o ato de tecer, a tapeçaria revela a preocupação do artista com o seu próprio meio de expressão, sobre o qual reflete, embora para isso vá buscar inspiração na arte dita “irmã” ou “rival” da pintura: a literatura. Aludindo ao famoso episódio de *A Odisséia*, de Homero, o tapete retrata Penélope em sua longa e paciente atividade de espera, tecendo e destecendo, com fios de linha, lã ou seda, a teia de uma

história que é, simultaneamente, o seu refúgio e a sua condenação. Assim como na epopeia, no desenho da tapeçaria o tapete participa de dois universos: o diegético, como elemento da história ou da cena, e o metaficcional, como elemento que duplica a história ou a cena, espelhando-as.



FIG. 2. DETALHES DOS SEIS PAINÉIS DE LA DAME À LA LICORNE. DE CIMA PARA BAIXO: VISÃO, AUDIÇÃO, PALADAR, OLFATO, TATO E “A MON SEUL DÉsir”



FIG. 3. PENÉLOPE, DE AUTOR DESCONHECIDO. MUSEU DE BOSTON.

Além disso, tanto no caso de *La dame à la licorne* como no caso de *Penélope*, percebe-se que o artista da época está submetido a um rigoroso código de regras sociais, de âmbito moral, político e religioso. Como diz Márcio Seligmann-Silva (1998, p. 11), em sua introdução à tradução que fez para o português do tratado de Lessing, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de 1776, “a pintura, desde o Renascimento e sobretudo na era do Barroco e da Contra-Reforma, tornou-se, de certo modo, uma pintura de e sobre palavras, uma icono-logia. O seu fim também é promover o

(re)despertar no espectador das palavras que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentários; quer voltar a ser texto”.

As semelhanças do conjunto de *La dame à la licorne* com o tapete que Osman Lins descreve no romance não são muito evidentes, exceto talvez pela composição em “*mille-fleurs*”, técnica muito comum na pintura e na tapeçaria medievais, que aparece descrita nos textos explicativos como “verduras”. Neste tipo de composição, o espaço que envolve o desenho central é recoberto por um delicado e minucioso bordado que ornamenta a cena com uma profusão de flores e de pequenos animais, produzindo um efeito de exuberância decorativa de tirar o fôlego ao observador. Tanto a ilha redonda que constitui o piso do conjunto *La dame à la licorne* quanto o tapete que recobre o piso da sala na cena principal de *Avalovara* parecem seguir essa tradição. Outros paralelos muito instigantes podem ser traçados entre *La dame à la licorne* e *Avalovara*, os quais, além de evocarem a imagem do tapete no romance, também sugerem a imagem do romance como um tapete, uma construção artesanal aberta a uma leitura preponderantemente sinestésica.

Filho de um alfaiate, Osman Lins tinha fascínio pela urdidura, pela trama dos fios, pela tepidez e textura dos tecidos, talvez pela fecundidade de significações que o ato de tecer pode produzir quando comparado ao gesto de escrever. Em 1976, dedicou ao pai uma crônica emocionada lembrando o Dia do Alfaiate (6 de setembro) - “Um dia que se despede do calendário” -, publicada no livro póstumo *Evangelho na taba*, de 1979, onde comenta sobre suas impressões de infância no convívio com a profissão, e fala do prazer que sentia com o cheiro das fazendas e o brilho de suas cores, e até mesmo com a maciez do giz que o seu Teófanos usava para traçar os moldes das roupas, fazendo desenhos que pareciam, aos seus olhos de menino, meridianos e constelações (Lins, 1979, p. 115-118).

Pode-se dizer, portanto, que a tapeçaria funciona como uma espécie de *leitmotiv* mais amplo no conjunto de sua obra, sobretudo na segunda fase de sua produção. Com intenções metalinguísticas, Osman Lins tece, nas páginas de seus livros, belíssimas composições verbais e visuais destinadas a refletir sobre o ato da criação literária, assim como a ilustrar e a ornamentar os enredos de suas histórias. Bons exemplos disso encontram-se no livro *Nove, novena*, de 1966, sobretudo nos textos introdutórios aos capítulos ou “Mistérios” da narrativa “O Retábulo de santa Joana Carolina”.

O tema do “Sétimo Mistério” gira em torno da tapeçaria. Observando atentamente a pequena narrativa que abre este capítulo, percebe-se que as palavras em letras maiúsculas que entrecortam o texto a intervalos

evocam o movimento de ir e vir de um tear. Anatol Rosenfeld estabeleceu pela primeira vez esta comparação em seu ensaio “O olho de vidro”, publicado no suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1970. Em seu livro *Poéticas em confronto*, Sandra Nitrini também atenta para este detalhe, mostrando como “as palavras do campo semântico *tear* se tecem entre si nesta narrativa, ornando um desenho rigorosamente geométrico dentro do corpo do texto ornamental e metalinguístico”:

Jogando ordenadamente com as palavras -*fiandeira, carneiro, fuso, lã, linho, casulo, algodão, tecedeira, urdidura, tear, trama, crochê, desenho, tapeceira, bastidor, roca, coser, agulha, capucho* - remissivas aos instrumentos, à matéria-prima, ao sujeito e à própria atividade criadora, o texto configura-se como um verdadeiro *tear*. Nele se entremeiam os fios do feixe léxico-semântico do *tear* e o discurso teórico-metalinguístico sobre a atividade criadora. Mas a disposição e a tipografia dessas palavras, que obedecem a um rigoroso sistema de organização entre si, marcam e ressaltam o desenho da trama e da urdidura dos fios que se tecem nesse trecho. O discurso teórico corresponde ao pano de fundo e o jogo dessas palavras ao desenho, ao crochê em relevo, isto é, ao ornamento do ornamento. (Nitrini, 1987, p. 136)

Os leitores de Osman Lins percebem que em *Nove, novena* o autor antecipa e exercita muitas das inovações estruturais mais tarde postas em prática em *Avalovara*. O tema do tapete é um exemplo disso. Lentamente elaborado ao longo das narrativas, ele aparece no romance em várias versões, do tapete como elemento da ambientação à tapeçaria como alegoria da criação literária. No segmento Eg, por exemplo, encontra-se uma longa e detalhada descrição de um tapete, verdadeira “construção em abismo” que reflete o cenário principal da história:

Enquadra o tapete, prolongado, nas bordas menos largas, por duas franjas pálidas, fina moldura sanguínea, cercando duas sequências florais, ambas com predomínio do azul, mas baseadas em distintos modelos. Segue-se uma barra bem mais larga, também florida e onde as flores, ligadas entre si por uma caligrafia de folhas, salientam-se, douradas e índigo, sobre fundo vermelho, evidentemente estilizadas e repetindo-se, rítmicas, com variações quase imperceptíveis. Repetem-se, então, as duas sequências das bordas, ago-

ra na ordem inversa. Esta quántupla demarcação isola no espaço o verdadeiro motivo da tapeçaria, o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento. Nele viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à ideia de Mal - nem o mínimo vestígio de destruição, de violência, de morte - e sem que esta recusa (como saber, com segurança, se desconhecimento ou recusa?) redunde na invenção de um mundo sem força de verdade. Estamos abraçados sobre um quadro fantástico e engendrado na Beatitude, mas permanecem os liames que o associam ao mundo perecível e sem os quais corresponderiam apenas a frágeis idealizações esta vegetação imaginosa e a fauna que a povoa. Troncos retorcidos e curtos, obviamente sem raízes e apoiando-se em um dos lados do retângulo, procuram identificar esse lado com uma superfície sólida, convenção negada pela existência de outras árvores cujos troncos levitam, acrescentando ao espaço do jardim uma qualidade arbitrária e vagamente celeste. ... Paira em tudo um ar de imunidade e mesmo o olhar distraído depressa adivinha, não sem nostalgia, que os seres aqui tecidos são imortais. O tapete é o Paraíso e, com os sons da cidade, em torno da muralha constituída pela quántupla barra de motivos vegetais, ruge a morte. (Lins, 1973, p. 356)

Osman Lins menciona na sua descrição “duas sequências florais, com predomínio do azul, mas baseadas em distintos modelos”. Seria um dos modelos o da tapeçaria de Cluny, onde flores são tecidas sobre um fundo azul escuro? Mera especulação. Na verdade, o que interessa realmente é o modo como suas alegorias, não apenas plásticas, mas também literárias e musicais, entretecem-se à cena principal do enredo, onde os protagonistas Abel e  amam-se sobre um tapete, antes de serem assassinados por Olavo Hayano, o marido traído.

Através de uma série de alusões, diretas ou indiretas, a obras de naturezas diversas, como o poema *A divina comédia*, de Dante Alighieri; o ensaio *Literatura européia e Idade Média latina*, de E. R. Curtius; as sonatas para cravo de Domenico Scarlatti; a ópera *Carmina Burana*, modernamente composta por Carl Orff a partir do manuscrito original dos goliardos, clérigos vagantes medievais; a pintura religiosa de Tintoretto e Ticiano; a pintura profana de Giuseppe Arcimboldo e a tapeçaria de Cluny, por exemplo, obras do medievo, sobre o medievo ou de algum modo a ele relacionadas, Osman Lins transfere para a sua história uma atmosfera particular, algo

misteriosa, ubiquizando os cenários e conferindo ao texto significados mais profundos.

Trata-se, portanto, de um livro moderno num contexto evocativo de uma visão de mundo cujos valores são buscados a uma época muito específica, como afirma Regina Dalcastagné em *A garganta das coisas*: “a estrutura de *Avalovara* está, de alguma forma, vinculada à estética medieval”. Embora tenha privilegiado uma analogia arquitetônica como símbolo dessa estrutura - a catedral -, a autora comenta:

Aqui não se está falando simplesmente de um conjunto de arcos e nervuras que dão sustentação ao edifício gótico. Mas de toda uma maneira de pensar e exprimir o belo, que passa do interesse pelos números à estética da proporção, da harmonia, incluindo ainda o constante encanto exercido nos homens pela luz e pela cor. É essa combinação inteira que dá equilíbrio ao romance, que faz com que os fragmentos que o compõem - pedras polidas - não desmoronem, mas mantenham-se juntos formando uma obra compacta, uma, ainda que absolutamente múltipla. O *Avalovara*, “ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas” é expressão desse equilíbrio, metáfora dessa vontade. (Dalcastagné, 2000, p. 52)

Assim, através de múltiplos motivos alusivos ao medievalismo, Osman Lins narra uma história como o pedreiro-livre ou maçom construía um edifício, como o alquimista procurava a Pedra Filosofal e o cavaleiro andante o Santo Graal. Talvez, por isso, a identificação do escritor com o artesão também seja muito presente, e muito vinculada às raízes da cultura nordestina, como observa Ana Luiza Andrade em seu livro *Osman Lins: crítica e criação*, no qual discute o desdobramento da figura da tecedeira em várias personagens femininas de *Avalovara*. No capítulo “Cecília entre os leões” aparecem as duas velhas gêmeas, que tecem e tocam:

Expressões da cultura popular nordestina são as duas velhas representantes dessa tradição: Hermelinda e Hermenilda. Elas têm a função de tecer o romance de Abel e Cecília, lembrando os poetas cantadores de cordel, e ao mesmo tempo prenunciando o seu final. ‘A agulha, artefato perfurante, fere? Também ajuda a coser. Hermenilda, Hermelinda. Agulhas, nesta fábula fiada pela morte’ (*Avalovara*, p. 59). A artesanaria e o folclore popular representados na

costura e no canto das duas velhas são ainda revividos no pastoril, festa popular de celebração do Natal. (Andrade, 1987, p. 189)

A mesma função é transferida para Natividade, velha negra rendeira, no capítulo “História de O , Nascida e Nascida”:

Ainda quanto à penetração da crítica social de Abel por intermédio de Cecília, vimos que ela libera os seres oprimidos - os artesãos e os trabalhadores - desumanizados no anonimato do seu trabalho. No percurso literário de Abel esses seres vão emergir, representados em Natividade, a negra morta, ex-empregada de Olavo Hayano. O nome desta velha negra rendeira, como o de Nascida e Nascida, é simbólico de seu renascimento crítico pelas palavras por ela tecidas, a sua renda. Ela é, como Nascida e Nascida, a palavra emudecida que fala pelas mãos da rendeira: ‘Indispensáveis, à mestra rendeira - para que nasçam de seus dedos, na almofada, as malhas e desenhos rituais das rendas -, espírito inventivo, gosto, conhecimento dos pontos e juízo seguro sobre o valor dos efeitos’. (Andrade, 1987, p. 189)

Em sua tese de doutorado, Osman Lins oferece uma explicação para esta preferência pela visão de mundo medieval, quando fala sobre os efeitos que a perspectiva, surgida no Renascimento, exerceu sobre a arte, “subordinando a organização de um quadro a um sujeito-espectador fixo, central, ciclópico, único”. Não lhe parece destituído de significação o fato de que essa perspectiva tenha surgido paralelamente ao recuo da visão religiosa do mundo. “Nas épocas em que não se professa a crença renascentista na glória e no orgulho humanos contempla-se com a liberdade do espírito e não com a servidão da carne”, liberdade a que ele parece almejar na sua literatura. Segundo Osman Lins, o romance moderno revelaria uma certa preferência peloaperspectivismo medieval:

A visão não perspectivica, expansão e transfiguração do narrador onisciente, agora livre das limitações humanas e evocando uma espiritualização não muito diferente da que conhecia o artista medieval, insinua-se na ficção contemporânea. Anunciando um espaço como que sacralizado, oposto ao espaço profano do Renascimento, uma percepção mais profunda do mundo logo irá provocar recursos mais sutis de inserção do espaço. Não apenas no tempo,

mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo, e que os criadores do Renascimento erigem como dogma. (Lins, 1976, p. 94)

Não há como evitar a impressão de que o “romance contemporâneo” que melhor ilustra os comentários do autor é provavelmente aquele que ele mesmo se dedica a escrever. A questão religiosa e mística é importante quando se especula sobre o possível resgate da tapeçaria *La dame à la licorne* na criação de *Avalovara*, porque os significados simbólicos desta representação parecem reproduzir o espírito da obra, sobretudo no que diz respeito à presença do sagrado e do profano, traduzida em imagens e situações que entrelaçam o erotismo ao esoterismo. O unicórnio medieval, personagem tão marcante nessas imagens, é um símbolo do poder, mas também do luxo e da pureza:

O unicórnio simboliza, com seu chifre único no meio da frente, a flecha espiritual, o raio solar, a espada de Deus, a revelação divina, *a penetração do divino na criatura*. Representa, na iconografia cristã, a Virgem fecundada pelo Espírito Santo. Esse chifre único pode simbolizar uma etapa no caminho da diferenciação: da criação biológica (sexualidade) ao desenvolvimento psíquico (unidade assexuada) e à sublimação sexual. O chifre único frontal foi comparado a um falo psíquico: símbolo da fecundidade espiritual. Ele é também, ao mesmo tempo, o símbolo da virgindade psíquica. Alquimistas viam no unicórnio uma imagem do hermafrodita, o que parece ser um contra-senso: ao invés de reunir a dupla sexualidade, o unicórnio *transcende* a sexualidade. Torna-se, na Idade Média, o símbolo da encarnação do Verbo de Deus no seio da Virgem Maria. (Chevalier e Gheerbrandt, 1990, p. 919)



FIG. 4. O UNICÓRNIO É MORTO E LEVADO PARA O CASTELO. DETALHE DA TAPEÇARIA *THE CLOISTERS*, 1500, MUSEU METROPOLITANO DE NOVA YORK.

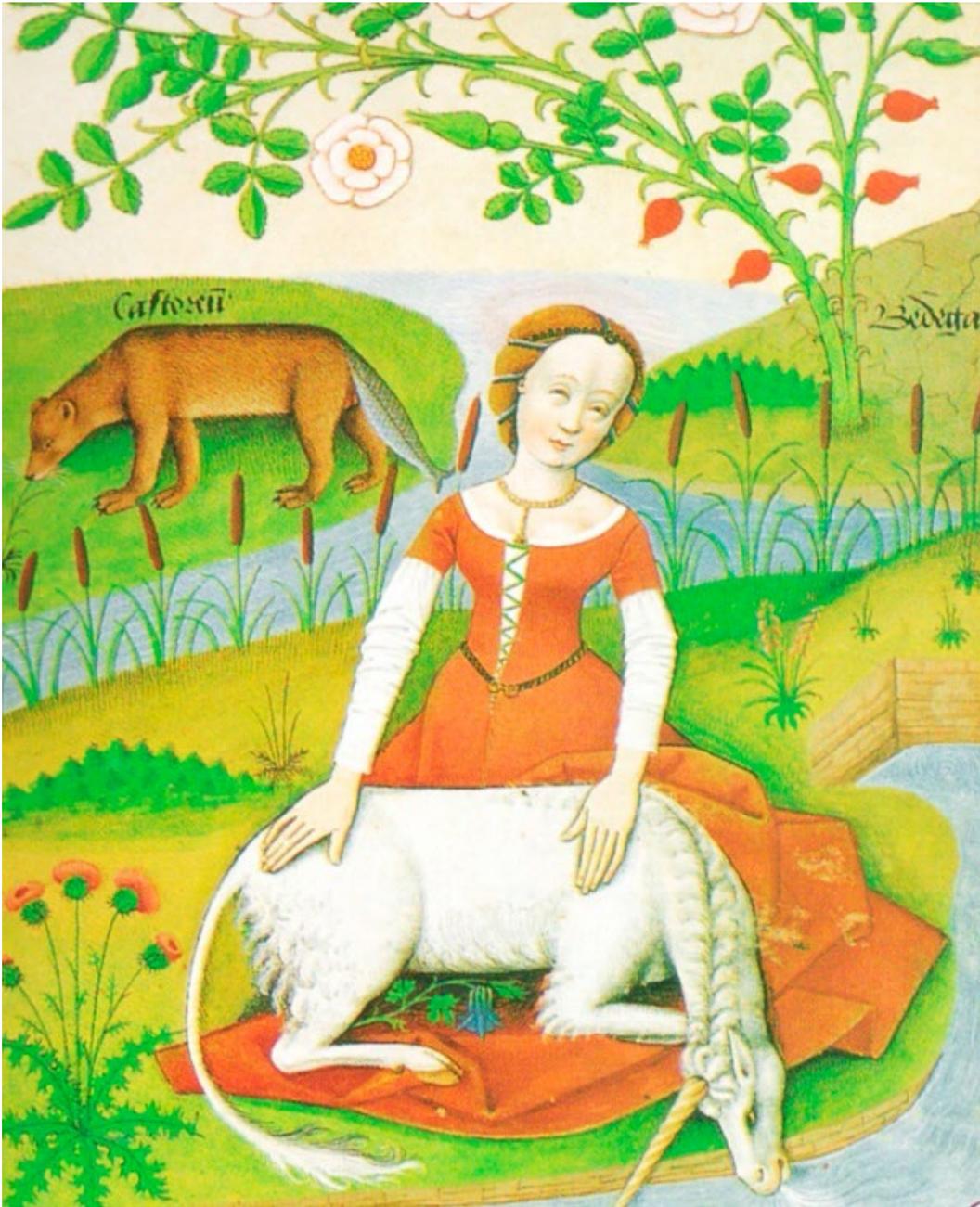


FIG. 5. A DAMA E O UNICÓRNIO, DE MATTEUS PLATEARIUS, *BOOK OF SIMPLE MEDICINES*, SÉC. XV, NATIONAL LIBRARY, ST. PETERSBURG.



FIG. 6. PIETÀ, DE COSIMO TURA, 1469-70, MUSEU CORRER, VENEZA.

Por isso, em muitas representações medievais, o unicórnio aparece como o símbolo de Cristo - fruto desta encarnação -, ao lado do cordeiro, animal destinado aos rituais de sacrifício. A própria imagem do unicórnio, muitas vezes, assemelha-se mais à de um bode do que à de um cavalo. Alvo de caçadas sangrentas em inúmeras tapeçarias da época (Fig. 4), ele parece, invariavelmente, encontrar a paz no regaço de uma figura feminina. Não por acaso, certos retratos de *A dama e o unicórnio* (Fig. 5) são especialmente semelhantes a reproduções da Virgem com o Cristo crucificado (Fig. 6).

A POÉTICA DOS CINCO SENTIDOS

Sabendo do envolvimento pessoal e até mesmo afetivo de Osman Lins com o tema do tapete, o pequeno achado daquela gravura de *La dame à la licorne* no seu espólio, respaldado pelo comentário de Julieta no “Dossiê *Avalovara*”, sugerem a imagem do jovem escritor, já no ano de 1961, durante a sua primeira viagem à Europa, estudando cuidadosamente as imagens e o trabalho artesanal da tapeçaria numa provável visita ao Museu de Cluny, em Paris, quando *Avalovara* seria, talvez, apenas uma ideia esboçada em seu espírito. Sugere também uma outra possibilidade: quem sabe se a inspiração para o romance não lhe teria surgido da própria visão da tapeçaria?

Se esta hipótese fosse verdadeira, o romancista pernambucano não teria sido o único a fruir a inspiração literária que parece emanar da tessitura daquelas imagens. De fato, deve-se a uma escritora, George Sand, a redescoberta da tapeçaria em 1844 no castelo de Boussac, uma cidadezinha obscura na região de Creuse, na França. Encantada com a beleza do conjunto, Sand mencionou-o no seu romance *Jeanne*, e num longo artigo publicado na revista *L'illustration*, em 1847, com reproduções das imagens da tapeçaria desenhadas por seu filho Maurice. Em 1882, o conjunto foi adquirido pelo Museu de Cluny, que desde então o expõe num hall circular especialmente concebido para envolver o visitante. A partir daí, *La dame à la licorne* popularizou-se rapidamente. Outros escritores renderam-lhe homenagens: Rilke, por exemplo, o retratou em versos e Jean Cocteau em prosa. (Cf. Erlande-Bradenburg, 1979, p. 63).

Em 1976, a pedido da Editora Bertrand de Portugal, a tapeçaria foi alvo de um “jogo de visões” empreendido por seis escritores portugueses, que resultou no volume intitulado *La dame à la licorne - poética dos cinco sentidos*, publicado em Lisboa. Os teóricos da literatura provavelmente identificariam essa experiência como um elaborado e refinado exercício ekphrástico, entendendo-se a *ekphrasis* como o termo dado ao texto criado a partir de uma imagem: uma pintura, uma escultura, uma tapeçaria. O livro reúne contos de Ana Haterly, Augusto Abelaira, Isabel da Nóbrega, José Saramago, Maria Velho da Costa e Nuno Bragança, cada um dedicado à “leitura” de um dos seis painéis expostos no Museu de Cluny.

Na introdução à coletânea portuguesa, o editor indaga:

Quantos milhares de pessoas terão até hoje visto *La dame à la licorne*, desde que, no ano de 1882, entrou no Museu de Cluny, em Paris? Tantos quantos esse lugar de peregrinação estética justifica,

isto é, um fluxo contínuo de gente vinda de todas as partes do globo. Se interrogássemos essas pessoas, uma por uma, quantas seriam as visões diferentes (e quais?) que desta obra incomparável teríamos? É um jogo que não podíamos jogar. É já bastante que a seis escritores tivéssemos pedido que vivessem e dissessem, cada um, da aventura de viajar pelo belo e misterioso universo da licorne, e aqui fizessem relato. Para que uma nova viagem - a do leitor - comece, por sua vez. Ou continue. (Haterly et alli, 1979, p. 9)

Experiências assim revelam-se extremamente criativas, resultando em textos imprevisivelmente densos e expressivos, onde um médium ilumina o outro, complementando-o, de maneira que tanto o observador das tapeçarias quanto o leitor dos contos sentem-se enriquecidos. Além disso, tais experiências parecem oferecer elementos importantes para uma investigação sobre a gênese plástica da literatura, um procedimento tão comum ao longo dos séculos quanto o seu correspondente, a gênese literária da pintura. Este clássico intercâmbio entre os meios encontra a sua mais famosa formulação na frase de Simônides de Ceos, registrada por Plutarco: “A pintura é poesia muda e a poesia é pintura eloquente”. No caso de Osman Lins, essa experiência adquire ainda um significado especial: transformar-se num recurso literário para a produção de efeitos de aperspectivismo narrativo comparáveis aos do aperspectivismo visual que ele tanto admirava na arte antiga.

Talvez por isso seja interessante constatar que o autor gostava de propor experiências semelhantes aos escritores seus amigos, como as releituras de um conto de Machado de Assis sob diferentes pontos de vista, reunidas no livro *Missa do galo* - variações sobre o mesmo tema, de 1977 (que reúne contos de Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Osman Lins, Nélide Piñon e Lygia Fagundes Teles) - com idênticos propósitos aos da Editora Bertrand; e os exercícios de criação por ele sugeridos a alguns escritores pouco antes de sua morte, reunidos num pequeno volume quase desconhecido do público. Segundo o depoimento de Julieta de Godoy Ladeira (1979):

Recordando cenas de infância, como toda a gente, Osman Lins e eu nos lembramos dos quadros colocados em cavaletes, nas salas de aula, que as professoras mostravam para descrição. Verificamos então que ele - na Vitória de Santo Antão -, e eu - no centro de São Paulo -, havíamos aprendido a redigir através do mesmo método,

desenvolvendo trabalhos sobre os mesmos quadros. Esses quadros nos atraíam. Falando com outras pessoas, amigos de diversas idades e com escritores, soubemos que todos, tendo estudado também em tão diferentes locais, recordavam os mesmos quadros. Pensamos, então, em criar este livro. Se, quando éramos crianças e a professora mandava, a gente escrevia sobre eles - hoje, o que faria cada um, o que dentro de nós despertariam essas imagens? Osman Lins deu o título: *Lições de casa*. Mas não fez a sua. Saiu da classe antes dos outros.

Publicado em 1979, o livro *Lições de casa* - exercícios de imaginação reúne contos dos escritores Affonso Romano de Sant'Anna, Antônio Callado, Ferreira Gullar, José J. Veiga, Julieta de Godoy Ladeira, Marina Colasanti e Ricardo Ramos. Através de estilos totalmente diversos e com recursos técnicos os mais interessantes, todos teriam concordado, com indiscutível sucesso, em se colocarem outra vez diante do desafio silencioso de “leitura” proposto por aqueles antigos quadros de infância, os quais lhes teriam aberto as primeiras portas para o imaginário na escrita: portas literalmente visuais.

Apesar de a visibilidade, como mostram tais experiências, exercer um papel decisivamente estimulante para a criação literária, há quem veja no imediatismo e na crescente proliferação das imagens pré-fabricadas da atualidade uma ameaça à criatividade e ao interesse pela leitura. Em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino comenta que, se incluiu a “Visibilidade” na sua lista de valores a preservar:

foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, autosuficiente, icástica. (Calvino, 1993, p. 107)

Embora por caminhos distintos, a “Pedagogia da imaginação” proposta por Calvino encontra-se muito estreitamente com os princípios das

“Lições de casa” sugeridas e postas em prática por Osman Lins, refletindo ambos uma preocupação com o leitor e com o destino da imaginação literária no mundo moderno. É bem verdade que Osman Lins ainda não via a necessidade de “fechar os olhos” para alcançá-la. Ao contrário, parecia preocupado em manter todos os sentidos em alerta, como se a afirmar que a ampla experiência física do sujeito com os elementos circundantes fosse o único manancial a que o escritor poderia recorrer para empreender a transformação alquímica do mundo sensível no mundo arbitrário e convencional da palavra.

Apesar de precocemente falecido, Osman Lins não ficou fora da classe, afinal. Sua lição, há muito concluída, acabou aparecendo, proveniente dos guardados de uma garotinha, Luiza Helena Lauretti, filha de um amigo seu. Certo dia de 1966, Luiza aproximou-se do autor com um álbum nas mãos, pedindo-lhe que escrevesse alguma coisa como lembrança. Na capa do álbum havia a reprodução de um daqueles quadros (Fig. 7). Baseando-se na figura, extremamente ingênua e pueril, aqui reproduzida, Lins escreveu, à mão, para a criança, o que chamou de “Exercício de Imaginação”: um pequeno e delicado conto, abaixo transcrito, no qual se percebem muitos dos jogos de linguagem que seriam desenvolvidos nas narrativas do livro *Nove, novena*, e nos romances *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*.



FIG. 7. CAPA DO ÁLBUM DA MENINA LUIZA HELENA LAURETTI

EXERCÍCIO DE IMAGINAÇÃO

O pássaro, a menina, a bola e o gato. O gato, a bola, a menina e o pássaro. O pássaro a bola o gato a menina. A menina o pássaro a bola e o gato. A menina o pássaro a bola e o gato. A menina o pássaro a bola e o gato.

Encontraram-se um dia, numa encruzilhada, a Pastomenila e o Bonagásaro. A Pastomenila: corpo de penas, asas de palheta, rabo curto de seda e longos dentes de vidro; o Bonagásaro talvez fosse feito de esponja (diminuía de volume, quando o apertavam), falava aos berros através do bico muito comprido e rubro, andava sem que ninguém lhe ouvisse as pisadas, e saltava para o alto, com facilidade, acionado por molas, quando contrariado.

A Pastomenila abriu as asas; o Bonagásaro pôs-se a andar em silêncio. Soprou entre eles um vento brando e morno.

- O verão está chegando - berrou o Bonagásaro.

- O inverno também - disse a Pastomenila, falando devagar, para que as palavras fizessem tilintar os cristais dos lustres de cristal.

- Ontem chegaram os peixes - foi o brado seguinte.

Fazendo ressoar melodiosamente os incisivos, a Pastomenila informou:

- E amanhã, às 10 horas, no máximo, chegam as aves.

- O Pavão também?

- Não.

O Bonagásaro mastigou a palavra “não”, engoliu-a e começou a saltar extremamente irritado. “Por que o Pavão não vem? Por que não vem o Pavão? O Pavão não vem por quê?” Seu bico vermelho parecia uma espada, enquanto ele explorava as possibilidades sintáticas da frase. Quando silenciou, disse a Pastomenila: - O Pavão chega hoje com os leões.

O Bonagásaro bradou: - Por quê? Quem deu ordem?

A Pastomenila começou a girar, tilintando a cristalina dentadura. Abriu de súbito as asas de palheta e enlaçou chorando o Bonagásaro, que ficou menor.

Nisto, o vento, antes suave, entrou a soprar forte. Receando serem arrebatados, o Bonagásaro e a Pastomenila uniram-se com desespero.

- Também está chegando o Outono - gritou ainda o pobre Bonagásaro.

- Também a Primavera - tilintou a outra.

Regiraram os dois, ouviu-se em meio àquele torvelinho, com um rumor de taça quebrada contra as pedras, a palavra ARPRIMEVA! Cessado o vento, eram outra vez, na página, o gato, a menina, a bola e o pássaro.

Não havia sinal de Paßtomenila nem de Bonagásaro. Cerrei os dentes e ergui a cabeça, à espera do Pavão, com sua imponente guarda de leões. (Lins, 1979)⁰²

A Paßtomenila e o Bonagásaro, neste texto, parecem ter a mesma natureza e exercer a mesma função dos muitos seres fantásticos que brotam das páginas de *Avalovara*. Seres compósitos: inexistentes, imperceptíveis, inaudíveis, inodoros, insípidos, impalpáveis, que se oferecem de repente à percepção de um sexto sentido, mais complexo, para o qual um somatório de visibilidade, sonoridade, perfume, sabor e textura é sugerido *in absentia*, através do poder evocativo da palavra.

Assim acontece na construção dos insólitos personagens híbridos que povoam a ficção osmaniana, sobretudo as mulheres, verdadeiras “dames à la licorne”, como tive ocasião de discutir num livro dedicado ao tema: *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins* (São Paulo: Edusp, 2005). Metáforas do tempo, do espaço, da palavra, evocativas dos sentidos como a dama dos tapetes, parecem resultar do depósito, por estratos sucessivos, de mil estilhaços onde o repertório das imagens produzidas pela experiência direta do sujeito confunde-se com o patrimônio das imagens a ele transmitidas pela cultura, traduzindo simultaneamente a ameaça da extinção - o caos - e a esperança da reconstrução - o cosmos. Mulheres entre o ser e o não-ser. Como os unicórnios. Jogos verbais, visuais, ou verbivocovisuais, elas coexistem, fragmentárias, no impreciso intervalo

02 Transcrição do texto datilografado, datado de 1/1/1966, incluído no espólio do autor no Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. O conto foi publicado no livro *Lições de casa - exercícios de imaginação* (Ficção e Poesia), pela Livraria Cultura Editora, em 1979, com prefácio de Julieta de Godoy Ladeira e reproduções de fotografias dos autores na infância, ao lado de suas biografias. Uma edição especial foi publicada em 1978 pela Empresa Novo Norte - Corretora de Valores Mobiliários e Câmbio Ltda., cujo diretor seria o pai da menina em cujo álbum Osman Lins escreveu o seu texto. Com uma tiragem limitada de mil e quinhentos exemplares, destinava-se a presentear funcionários e amigos por ocasião do Natal daquele ano.

entre a imagem e a palavra, oferecendo-se a uma recepção “palindrômica” que constantemente remete o visível ao invisível, o real ao imaginário e vice-versa, como nos quadros do pintor italiano do século XVI, Giuseppe Arcimboldo, mais tarde fonte de inspiração para os pintores surrealistas.

Extremamente pertinente, embora impossível no âmbito deste ensaio, seria fazer uma análise comparativa detalhada entre os contos portugueses e o romance *Avalovara*. O que mais me intrigou foi observar que, quando cotejados, os textos dos autores portugueses não se parecem entre si. No entanto, vistos em conjunto e contrapostos ao romance de Osman Lins, publicado três anos antes, revelam semelhanças tão espantosas que parecem ultrapassar o mero acaso, embora não se possa cogitar para esse mistério, pelo menos até o momento, mais do que a coincidência como explicação.

De fato, nas seis narrativas isoladas, produzidas sem prévias discussões entre os autores, encontram-se elementos temáticos e estilísticos profundamente relacionados àqueles postos em prática por Osman Lins em seu livro. Isso para não falar no pendor ornamental da escrita, tal como se revela em todos os textos, cuja plasticidade parece ser uma exigência mesma da muda eloquência do bordado.

No entanto, para além deste parentesco mais evidente e até esperado entre a tapeçaria e os textos, acontece o inusitado de os autores criarem, em seus exercícios ekphrásticos, figuras que *não existem* nas imagens. Já se disse aqui que as figuras praticamente não se alteram nos seis painéis. Mas nos contos aparecem personagens que, embora não sejam vistos nas tapeçarias, e embora não se repitam nas seis histórias separadamente, aparecem todos, estranhamente, em *Avalovara*. Tudo se passa como se cada autor tivesse inventado, ou “visto” esses seres no entremeio das linhas do quadro isolado que lhe coube interpretar; enquanto Osman Lins, analisando os seis painéis conjuntamente e deparando-se com os mesmos personagens ocultos na urdidura, os tivesse reunido e dado a todos corpo e voz no seu romance.

A suspeita sobre a existência destes seres, trafegando como duendes sob a trama da tapeçaria e absolutamente imperceptíveis para os cinco sentidos que alegorizam - e, quem sabe, ironizam -, foi relatada pelos surrealistas André Breton e Paul Éluard, a quem se atribui a frase, que eles, por sua vez, atribuem ironicamente à “Imaculada Conceição”: “Teme passar demasiado perto desta tapeçaria quando estiveres só e ouvires chamar por ti”. Aparentemente, os tapetes guardariam o poder de *abstrair* o observador da realidade, no sentido mais literal possível.

De fato, as semelhanças são tão estreitas e misteriosas que os textos dos portugueses parecem, em certos momentos, luminosas sínteses do romance *Avalovara*, ou, pelo menos, paráfrases; mas escritas por pessoas que provavelmente nem sequer conheciam o livro. Tão surpreendente constatação lançou-me num turbilhão de interrogações que me motivou a escrever o “exercício de imaginação” que é este ensaio. Afinal, de onde partiria o “sopro na argila” responsável pela criação? Estariam embutidas, em estado latente nas imagens, a história de Osman Lins e as histórias dos escritores portugueses, prontas para serem captadas em seus mínimos detalhes por espíritos sensíveis? Haveria, realmente, uma correspondência entre as artes, capaz de suscitar a possibilidade de uma tradução intersemiótica, como parecem ter acreditado veementemente grandes poetas como Goethe, Rimbaud e Baudelaire?

Coincidência ou não, o fato é que no livro *Poética dos cinco sentidos* da Editora Bertrand, o leitor se depara, por exemplo, com um personagem-narrador semelhante a Abel, o escritor-artesão de palavras de *Avalovara*, que aparece falando no mesmo tom, sobre o mesmo tema, e com a mesma ambiguidade do protagonista do romance, num trecho do conto homônimo de Augusto Abelaira dedicado ao painel “O olfato” (Fig. 8):

E agora, eu que a todos vos interrogo e que procuro a tua imagem no tapete... Não essa, visível, a fingir que vê e cheira. Não a outra, invisível, de quem segurou nas mãos os fios que te criaram. Esta, a que eu lá pus através da teia de palavras que no papel vou alinhando, palavras que não cheiram também, nem vêem, nem ouvem, nem sequer são de lã e de seda. Palavras que também nada significam, são somente para ser lidas. Por ninguém. (Abelaira, 1979, p. 33)



FIG. 8. O OLFATO (DETALHE)

De maneira igualmente intrigante, tecedeiras muito aparentadas com Hermelinda e Hermenilda, as duas velhas que tocam música enquanto uma das mulheres de Abel, Cecília, enreda-se entre as imagens do unicórnio e dos leões num dos capítulos de *Avalovara*, surgem no conto homônimo de Ana Hatherly dedicado ao painel “O tato”(Fig. 9):

As tecedeiras são agora pastores de fios. Grandes rebanhos de linhas avançam pelo tear. As tecedeiras cantam seus dedos correm pelos campos das coordenadas da trama. É tão acidentado como os montes. Tudo mutável regular. As tecedeiras trabalham. Das suas mãos surgem as mãos da Dama. A mão esquerda apóia-se no chifre cônico. A tapeçaria cresce. Surge o animal acorrentado. Outras árvores. O leão olha de frente. Está em cena. Olha o espectador. (Hatherly, 1979, p. 51)



FIG. 9. O TATO (DETALHE)

Já o conto de José Saramago, escrito a partir do painel “A audição” (Fig. 10), e com o mesmo título, desenvolve uma trama sonora algo parecida com a trama do capítulo “O relógio de Julius Heckethorn”, de *Avalovara*:

A trama cruzou-se com a urdidura: está nascida a tapeçaria. Todos os remates foram concluídos, dados os nós, o tecelão partiu com o seu salário. O órgão, pode, enfim, tocar. Suba o seu primeiro som, levante-se, alargue-se, expanda-se no espaço, preencha ao menos um pouco deste tempo esquivo. E venham mais os outros sons, música das mãos, quatro são, que correm sobre as teclas ou convocam do céu os ventos calmos. Falta apenas que uma destas mulheres cante, para que uma voz humana diga, por palavras nossas de hu-

manos, o que tão grandes coisas significam. E, tendo-o dito, olhe para nós em silêncio. (Saramago, 1979, p. 26)



FIG 10. A AUDIÇÃO (DETALHE)

Nuno Bragança, no conto dedicado ao painel “O paladar” (Fig. 11), aborda o erotismo tão presente na composição da mulher inominável, protagonista feminina do romance osmaniano, sobretudo no enredo do capítulo “☺ e Abel: o Paraíso”:

Foi aí que a boca me arrastou, a nunca mais largar a caça dos sabores que pressentia nela. E tantos que eles eram, chefe. Há coisas mesmo de danação. Ou serão receitas de anjo? A partir do primeiro abocanhar foi como se tomar os gostos dela fosse a minha incumbência única ao vir ao mundo. Também que apanhei um brinde: no desabar daquele segundo gritar dela, veio o morder: dela. Quase me desfiz de mim no que dei em remate. (Bragança, 1979, p. 40)



FIG. 11. O PALADAR (DETALHE)

Mas é no conto de Maria Velho da Costa sobre o painel “A visão” (Fig. 12) que surge a imagem do Paraíso propriamente dita, tão importante em *Avalovara*:

Exposta porém a tapeçaria dará sinal aos olhos vindouros do misterioso fulgor de todo o negativo percurso, a fixa razão de ser que sustenta os moradores tenebrosos na contemplação a um tempo deslumbrada e aústera dum paraíso íntimo, possível. (Costa, 1979, p. 17)



FIG. 12. A VISÃO (DETALHE)

A paradisíaca visão repete-se no conto de Isabel da Nóbrega, dedicado ao “sexto sentido” (Fig. 13), quando diz:

Deslaçou-se em certo lugar da tapeçaria o ponto de cruzamento da liça e da trama, do linho e da lã. Nesse ponto ou nó, tão infinitamente pequeno que os sentidos humanos mal o alcançariam, estavam um homem e uma mulher enlaçados, entrelaçados, vivos. Afrouxaram o abraço para se fitarem. (*Foi quando alguém viu desatar-se neste lugar a tapeçaria*). (Nóbrega, 1979, p. 60)

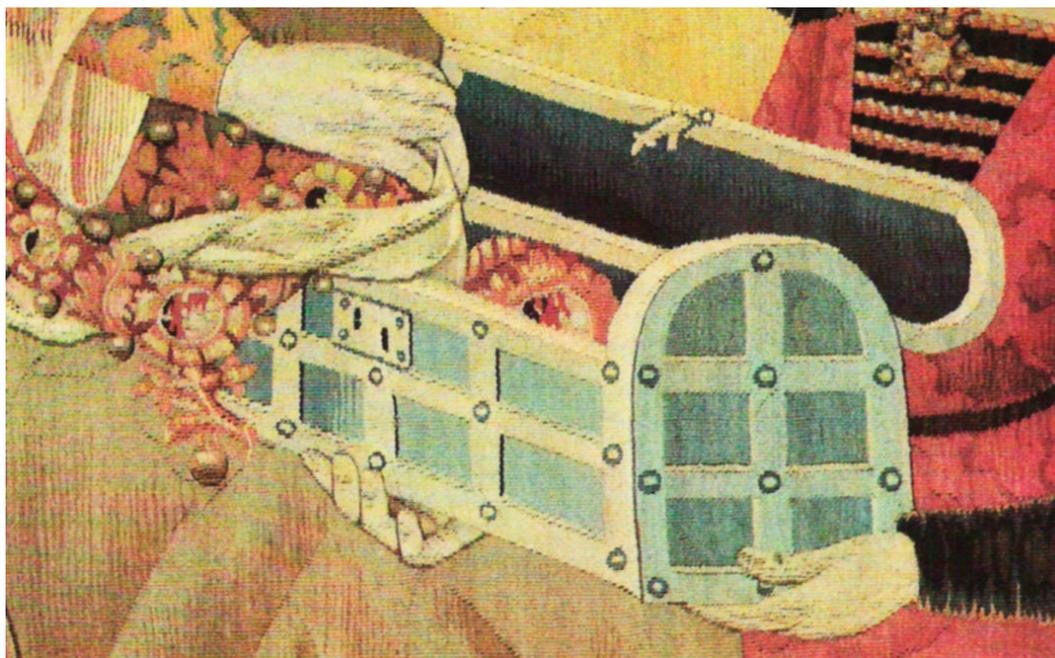


FIG. 13. "A MON SEUL DÉsir" (DETALHE)

Teria sido Osman Lins? No final de seu romance, puxando o fio da trama, o autor-artesão não apenas vai desfazendo os nós do enredo, como também vai, à maneira de Penélope, desmanchando literalmente a própria teia narrativa. Como quem salta os pontos de um bordado, ou os deixa escapar, vai imprimindo uma página repleta de vazios, hiatos que se insinuam entre os parágrafos, entre as frases, entre as palavras, pulverizando a temporalidade, espacializando a cena, destruindo o sentido e fazendo a linguagem gradativamente se recompor no plano beatífico da imagem pura, para o qual migram, enfim, os seus protagonistas - um homem e uma mulher -, captados, quem sabe, pelo mesmo "terceiro olho" que levou Isabel da Nóbrega a vislumbrá-los em algum ponto impreciso da tapeçaria *La dame à la licorne*, talvez o ponto mesmo de partida - e de chegada - de *Avalovara*:

e 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 os girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um 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

- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CALVINO, Ítalo. “Visibilidade”, in: *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1990.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas*. Movimentos de Avalovara, de Osman Lins. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.
- ERLANDE-BRADENBURG, Alain (curador do Museu de Cluny). *The lady and the unicorn*. Taste, sight, smell, touch, hearing, A mon seul désir - a study. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1979.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.
- _____. “A dama e o unicórnio”, in: OLIVEIRA, Lauro de (org.). “O mundo das palavras. As palavras do mundo. Ensaaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos depois da sua morte”, in: *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco* (Ano XII, Maio/Junho de 1998).
- HATHERLY, Ana; ABELAIRA, Augusto; NÓBREGA, Isabel da; SARAMAGO, José; COSTA, Maria Velho da; BRAGANÇA, Nuno. *La dame à la licorne - poética dos cinco sentidos*. Lisboa: Bertrand, 1976.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words*. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. “Um texto inédito de Osman Lins”, in: *Diário de Pernambuco*, 15/4/1979.

_____. “Dossiê *Avalovara*”. Arquivo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998.

LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Ed. Martins, 1966.

_____. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1973.

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

_____. *Missa do galo - variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.

_____. “Um dia que se despede do calendário”, in: *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. “Exercício de imaginação”, in: LADEIRA et alli. *Lições de casa - exercícios de imaginação (Ficção e Poesia)*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.

LYALL, Sutherland. *The lady and the unicorn*. London: Parkstone Press Limited, 2000.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto. Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987.

OLIVEIRA, Lauro de (org.). “O mundo das palavras. As palavras do mundo. Ensaio e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos depois da sua morte”, in: *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco* (Ano XII, Maio/Junho de 1998).

ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

