

## FICCIONALIZAÇÃO DO MUNDO: UMA VIAGEM NO INFORME

Elizabeth de Andrade Lima HAZIN<sup>7</sup>

### RESUMO

No romance *Avalovara* (1973), de Osman Lins (1924-1978), lê-se que um mapa para ser exato deveria ter as dimensões do país representado e então já não serviria para nada. Na medida em que *Avalovara* constitui alegoria do ato de escrever um romance, *mapa* assume aqui caráter muito particular. Um mapa (como um romance) de modo algum é idêntico ao que representa, motivo pelo qual se utiliza de sistema semiótico complexo. Zumthor afirma que a carta – instrumento de referência e de mensagem – possui uma lógica própria e implica técnicas de criação que trazem a marca da personalidade do autor. Além disso, passa por procedimento de esquematização e de simbolização que atesta, por um lado, seu aspecto informativo e, por outro, a torna – em certo sentido – uma obra ficcional, pois ainda que não venha a ser lida como uma página escrita o é, termina por exigir de quem a examina um tipo particular de leitura e de interpretação. O narrador do romance nos lembra que só existem cidades sonhadas porque existem cidades verdadeiras, sendo estas que dão consistência às que só existem no nome e no desenho. As cidades ficcionalizadas ou ligadas a um espaço irreal não apresentam, segundo ele, a consistência da prancheta nem do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem precisamente com o desenho e assumem realidade na folha em branco. “Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e seu contorno, assemelha-se, portanto, a uma viagem no informe”. Suas palavras referem-se à escrita, naturalmente. Assim, levando em conta aspectos da construção desse romance, bem como leituras teóricas sobre os conceitos de *espaço* e de *ficcionalidade*, este trabalho pretende refletir sobre uma das ideias que regem *Avalovara*: a de que a fatura de um romance se assemelha ao trabalho de um cartógrafo.

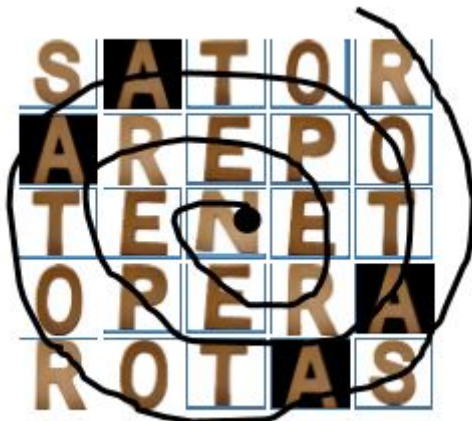
**PALAVRAS-CHAVE:** *Avalovara*; Osman Lins; Ficcionalidade; Representação; Espaço Literário.

Desde seu prefácio escrito por Antonio Candido, *Avalovara* se delinea para o leitor como um texto cujos personagens fundadores são o quadrado e a espiral, figuras

---

7 Universidade de Brasília – Brasil, ehazin555@gmail.com

geométricas de simbolismo universalmente reconhecido: o **quadrado** seria a figura de base do *espaço*, enquanto o círculo, e particularmente a **espiral**, a do *tempo* (Cf. *Dicionário de Símbolos*, 1988:751).



O diagrama de *Avalovara* que se vê acima representa um itinerário: o tempo que desliza sobre o espaço, com o objetivo de alcançar o centro. Ora, esse diagrama corresponde ao mapa do mundo, à sua representação, e como nos mapas, traz no centro – no **N** – o Paraíso. No 10º fragmento da linha narrativa **S** (linha nitidamente metaficcional), fica claro que o diagrama é um mapa, quando o Narrador nos revela um sonho que tem Publius Ubonius, na noite em que Loreius – autor da frase latina que dá origem ao romance – se mata:

O Unicórnio dava ordens a Ubonius. “**O Quadrado Mágico é a Terra**”, dizia-lhe. “Move-te pois de onde sonhas, gira dentro do **N**, dentro de Pompéia, invade o **E**, o **P**, o **E**, o **R**, novamente o **E**, ainda o **P**, mais uma vez o **E**, não te detenhas.” As determinações do Unicórnio obrigam Ubonius a caminhar sem trégua, não por exemplo em direção ao Norte, mas em espiral, sobre um **mapa** jamais visto, demarcado pelas cinco palavras simétricas. Em outros termos, condenam-no a mover-se pelo resto dos seus dias, buscando a cauda da Eternidade (...). (Lins, 1973:94. Grifos meus)

Em 24 de abril de 1973, Lins escreve a José Otávio Bertaso, diretor da Editora Globo, a respeito do romance e se refere à rigorosa estrutura que determina o número de linhas de cada um dos fragmentos das oito linhas narrativas: “Há na estrutura do **AVALOVARA**, dentre outras intenções, a de representar o tempo (a espiral) e o espaço (o quadrado). Mas a intenção mais clara e ambiciosa, insisto, é a de representar, com essa estrutura, rigorosamente obedecida, o movimento ordenado do mundo”. Levando em conta aspectos da construção do romance, bem como certas leituras teóricas sobre o

conceito de *espaço*, este trabalho pretende mostrar que a fatura de *um romance* se assemelha ao trabalho de um cartógrafo.

Quando digo que se assemelham, não quero significar que sejam a mesma coisa. Em seu romance, Lins nos lembra que “Na verdade, um mapa, para ser exato, deveria ter as dimensões do país representado e então já não serviria para nada” (Lins, 1973:153). Ora, na medida em que *Avalovara* é uma alegoria do próprio ato de escrever um romance, o elemento mapa assume, aqui, um caráter muito particular. A carta (como o romance) não é de modo algum idêntica ao que representa e é justamente por isso que lança mão de um sistema semiótico complexo (Cf. Zumthor, 1993:317). Em relação ao contexto, funciona como um holograma: cada um de seus pontos contém a informação referente ao todo (Cf. Zumthor, 1993:317). Zumthor deixa claro que a carta – instrumento de referência e de mensagem - possui uma lógica própria e implica técnicas de criação, que são marcadas pela personalidade de seu autor. Afirma que ela passa por um procedimento de esquematização e de simbolização que, por um lado, atesta seu lado informativo, mas, por outro, a torna num certo sentido uma obra de ficção, pois embora não venha a ser lida como uma página escrita o é, como texto ela exige um tipo próprio de leitura, além de interpretação (Cf. Zumthor, 1993:318-19).

Voltemos nosso olhar ao romance. Na terceira página lucila o fragmento **S 2** e é mesmo muito provável que ao leitor de *Avalovara* não sejam perceptíveis, em seu primeiro contato com o texto, os muitos níveis de leituras que este encerra. Escutemos as palavras que daqui nos interessam no momento:

Não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. Elas não têm a consistência da prancheta, do transferidor ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse este princípio? Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e seu contorno, assemelha-se portanto a uma viagem no informe. (Lins, 1973:14)

Que significam as palavras do Narrador – *Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários assemelha-se a uma viagem no informe* – vistas para além de sua literalidade? Referem-se à escrita, naturalmente.

Tomemos, agora, as palavras do Narrador, a respeito da já referida frase inventada por Loreius:

A idéia de rigor e a de universo estão presentes na frase que tão caro custou ao escravo frígio de Pompéia: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos.* Ou, como também pode entender-se: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita.* Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação. Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador, sua vontade, o espaço e as coisas criadas. Surge-nos o universo, evocado pela irresistível força dessa frase, como uma imensa planura cultivável, sobre a qual um vulto, com soberano cuidado, guia a charrua e faz surgirem, brilhantes, para em seguida serem incendiadas, ceifadas ou esmagadas sob patas sanguíneas de cavalos, as suas lavouras: plantas, heróis, bichos, deuses, cidades, reinos, povos, idades, luzeiros celestes. Idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, no sulco das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto – como a relva e os reinos – aos mesmos cavalos galopantes. (Lins, 1973:72)

Com essas palavras, ele estabelece um vínculo entre o lavrador do campo e o grande Lavrador do mundo, em nítida alegoria da Criação. Indo mais além - e por ser justamente a frase de Loreius, aqui citada, aquela que serve de matriz ao romance -, esta vinculação termina por incluir o escritor. Ora, sabemos que o aparecimento da escrita se deu no âmbito da agricultura, fato que determinou o entrelaçamento dos campos semânticos de uma e de outra. Assim, o escritor é aquele que não *delira*, embora sustente “com zelo e constância, a Charrua no seu rumo”. Além disso, aqui, Criador e escritor se identificam, na medida em que ambos ordenam o caos, fazem surgir universos. Sim, porque - ainda segundo o nosso narrador - pela força da frase (o que equivale a dizer pela força da palavra) surge o universo que corresponde ao espaço e às coisas criadas. Ora, sendo assim, o livro que o leitor tem nas mãos corresponde – em um dos possíveis níveis de leitura - ao mundo. É Osman quem confessa, referindo-se a *Avalovara*: “A construção desta obra é uma construção que nos remete ao cosmos (...) todo o romance é construído minuciosamente para nos remeter à ordem cósmica” (Lins, 1979:223). E ainda: “Parti para uma construção que fosse significativa, evocando a ordem cósmica, as medidas do mundo” (Lins, 1979:207). E aí, sua fatura encontra

equivalência perfeita na das cartas geográficas que representam o mundo, como o *Theatrum orbis terrarum*, de Abraham Oertel (1574), um atlas que simboliza a arquitetura do mundo.<sup>8</sup>

“Um bom mapa vale mil palavras, dizem os cartógrafos”, conforme se pode ler à p. 14 do livro de Franco Moretti – *Atlas do Romance Europeu*. E o inverso, pode ser dito? A soma de milhares de palavras que integram o corpo de *Avalovara*, por exemplo, vale um mapa? Se o mapa é ferramenta intelectual capaz de proporcionar a organização específica de determinados objetos no espaço, a ponto de lhes conceder inteligibilidade, este inverso pode, sim, ser dito: as palavras de *Avalovara* valem um mapa, na medida em que conduzem o leitor a um determinado lugar, ainda que mental, o lugar em que o conhecimento se transmuda, o lugar da revelação final. Ou até mais que isso: *Avalovara* é, em si, um mapa.

Não por acaso, *espaço* é o primeiro substantivo que se lê no romance, no fragmento **R 1**, descrição da sala em que se encontram os amantes, a inominada<sup>9</sup> e Abel: “No espaço obscuro da sala”, recorte de uma realidade mais ampla, que é a vasta porção do universo. No fragmento seguinte, **S 1**, o mesmo substantivo aparece ao lado do adjetivo *amplo*, associado a texto, *espaço do texto*, deixando clara a equivalência entre espaço do mundo e espaço literário. No verbete *espaço* de seu *Dicionário de Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant nos revelam que na China o espaço é quadrado e que – entre os chineses – “o formato quadrado da Terra é uma ideia muito antiga, inscrita na língua. (...) o espaço é constituído de quadrados encaixados uns nos outros (em relação ao Centro do Mundo) ou justapostos (ao redor de centros secundários)” (Chevalier, 1988:751).

Afinal se esta forma, o *quadrado*, liga-se à ideia da Terra, e se é esta forma geométrica então uma das que tratará o romance, o que de melhor haveria para representá-la senão um mapa, atando-a aqui definitivamente à ideia de **espaço do mundo**? Abel é um viajante, alguém que se move na Terra e que, mais do que isso, busca uma Cidade sonhada. Ora, de que se serviria ele senão de um mapa? Eis aqui, portanto, um texto que, à semelhança das cartas geográficas, também representa o mundo. Representação cartográfica e representação literária encontram-se, dessa maneira, situadas lado a lado.

---

8 Cf. Enciclopédia Einaudi vol.1, p. 130.

9 Trata-se da terceira mulher da vida de Abel, sem nome, representada no texto pelo símbolo.

A ideia para tal aproximação se imiscuiu em minha mente por conta do excesso de animais que saltavam das páginas do livro. Toda essa fauna me conduziu inicialmente aos mapas medievais e seus desenhos de bichos, que serviam de ilustração aos continentes diversos. A seguir, a aproximação inevitável e imediata entre o cartógrafo e o escriba, sobretudo no que diz respeito à presença de animais - sejam eles reais ou fabulosos -, ornamentos nas folhas de papel sobre as quais se debruçam ambos e que ganham vida nas páginas do livro de Osman Lins: leões, touros, pássaros, peixes, anfisbenas, grifos, o Unicórnio, que – no dizer do Narrador – circula entre as páginas (Cf. Lins, 1973:56). A certa altura do livro, Abel dirá: também tenho visto alguns mapas antigos. São tão estranhos. Dão a impressão desses desenhos da fauna asiática ou africana, feitos por europeus que não haviam saído da Europa e imaginavam um elefante de acordo com os animais que conhecemos: cães, cavalos, melros” (Lins, 1973:153).

A propósito do escriba, escreve George Steiner: “Já não temos começos. *Incipit*: a orgulhosa palavra latina que designa o início sobrevive no poeirento vocábulo inglês *inception*. O escriba assinala o início de uma linha, o novo capítulo, por meio de capital iluminada. No seu turbilhão dourado ou carmim, o iluminista de manuscritos dispõe animais heráldicos, dragões matinais, cantores e profetas” (Steiner, 2002:11). Não passe despercebida a menção de Steiner à capital iluminada. De algum modo pode ser dito que os fragmentos do romance trazem sempre de início uma capital: a letra que define a linha narrativa a ser lida. E o leitor de *Avalovara* não precisará avançar tanto no território do romance para se dar conta de que a ideia para a história do livro que tem nas mãos não foi inventada pelo Autor, mas imita, ponto por ponto, um poema místico consagrado ao Unicórnio, cujo único exemplar existente encontra-se na Biblioteca Marciana de Veneza, entre milhares de outros manuscritos, todos preciosos. Conforme explicado pelo Narrador na linha metaficcional que dá as coordenadas da fatura do texto, vê-se – no tal manuscrito da biblioteca – à maneira de *Incipit*, em belos caracteres latinos, agrupadas cinco a cinco, as letras do quadrado mágico, investidas todas elas de um significado místico.<sup>10</sup>

Próximo ao fim do percurso da espiral, a inominada dirá que “o Avalovara lembra um manuscrito iluminado”,<sup>11</sup> palavras que designam o pássaro que sobrevoa os

---

10 Cf. Lins, 1973:96.

11 Lins, 1973:281.

amantes, mas quem sabe também não designem – em outro nível mais profundo – o próprio romance cujas páginas ornamentadas o leitor compulsa. A essa altura, é impossível não chamarmos a atenção para dois fatos importantes para a tessitura desse argumento que aqui defendo. O primeiro deles, ser a Biblioteca Marciana guardiã de um acervo composto – entre incunábulos e trabalhos artísticos – de manuscritos e cartas geográficas. Afinal, não pode ser esquecido que Veneza foi, séculos atrás, um reino que se dedicava à navegação e dela auferia sua riqueza. Natural, pois, que haja ali depositados mapas do mundo, de todas as épocas. E o segundo fato, a informação – por parte dos geógrafos – de que os primeiros cartógrafos lançavam mão de textos literários, como o de Homero, por exemplo, para o traçado de seus mundos.<sup>12</sup>

Ao escrever sobre o pensamento geográfico na Idade Média e no Renascimento, Márcia Siqueira de Carvalho lembra que os mapas medievais são uma representação fiel da imagem que então se tinha do mundo, além de serem verdadeiras obras de arte. Termina aproximando-os da literatura, na medida em que alude às palavras de Bevan e Phillot: “Deixe que alguém compare o Mapa de Hereford com o Romance de Alexandre e ele não deixará de ver a semelhança aproximada no espírito e mesmo nas características entre os dois documentos. Em resumo, um *mappamundi* medieval, para ser devidamente apreciado, deveria, num grau considerável, ser visto como um romance ilustrado”.<sup>13</sup>

Deparamo-nos, a essa altura, com duas questões sutilmente diversas:

A da analogia entre mapas e textos literários, na medida em que ambos representam – a seu modo – o mundo;

A do modo de organização que tanto pode ser aplicado a um mapa como a um texto literário.

A primeira supõe uma comparação e para tanto, o escritor se vale de um campo semântico específico, de alusões à situação, à aproximação com a astrologia (mapa astral), à recorrência aos animais reais e fantásticos soltos no livro, à semelhança dos animais que povoavam os mapas medievais. A segunda, todavia, tem a ver com o procedimento adotado na composição seja do mapa, seja do romance. No caso de

---

12 Cf. Carvalho, Márcia, p. 2.

13 Cf. Idem, *ibidem*.

*Avalovara*, é como se fosse este mesmo um mapa, caminho (ou percurso)<sup>14</sup> percorrido por Abel, em busca da Cidade, da Revelação.

No prefácio que escreve ao livro *A reinvenção do espaço*, Ruy Moreira lembra que a moderna percepção do espaço nasce da pintura, mais especificamente da técnica de perspectiva e do ponto de fuga.<sup>15</sup> Seu nascimento se dá por meio da geometrização do quadro, cuja elaboração exige do pintor o artifício de interpor uma tela de quadrículas entre o modelo a ser retratado e a tela, de modo a facilitar a sua transposição. Assim é que a descrição de Chevalier, a propósito *de quadrados encaixados uns aos outros em relação a um centro*, encontra acolhida tanto no desenho que o leitor descobre já na explicação do romance que lhe oferece Antonio Candido em seu prefácio, quanto na grande maioria dos mapas traçados pelo homem, com suas linhas e quadrículas. “As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos”,<sup>16</sup> nos diz Abel, o personagem escritor, repetindo, assim – com outras palavras – o que disseram Ruy Moreira e o *Dicionário de Símbolos*.

Não por acaso, após estabelecer a referida comparação entre escritor e Criador, o Narrador fará ao leitor uma pergunta, com cuja resposta – implícita - apenas quer reafirmar o significado anteriormente sugerido: “Estão menos presentes, na espiral, as ideias de universo e de exatidão?” É a primeira vez que usa a palavra exatidão, palavra que remete a um conjunto de técnicas oriundas da geometria e das matemáticas, que tornam possíveis as representações geográficas, sobretudo na civilização ocidental. Na sequência, o Narrador dirá, ainda, a respeito da espiral:

Podemos concebê-la, traçada século após século, com mão firme e ignota. Seus começos perdem-se num abismo aquático, infestado de sereias, de peixes cantores, grandes hipocampos alados e aves que não pousam, assim como acabavam para os antigos, o mundo então conhecido e seus mapas imperfeitos.<sup>17</sup>

Refere-se, aqui, aos mapas conhecidos como mapas T-O. A denominação se origina dos mapas medievais em que aparecia nitidamente uma letra **T** contida em um círculo (representando o universo físico conhecido), ou seja, contida em um **O**. A letra **T** dividia o mundo nos três continentes conhecidos até então: Europa, África e Ásia. Os

---

14 Cf. o título da linha narrativa R – Encontros, Percursos, Revelações.

15 Santos, 2002:9.

16 Cf. Lins, 1973: 27.

17 Lins, 1973:72.



dois primeiros situavam-se lado a lado, enquanto a Ásia era vista na parte superior do círculo, acima do **T**. Além disso, havia a crença que bem no centro do círculo situava-se o Paraíso. Em muitos mapas antigos, a cidade de Jerusalém era inscrita pelos cartógrafos no centro do mundo. Às vezes, as colunas de Hércules. O **T** representava precisamente os caminhos de água: pequenos mares e rios, enquanto o círculo correspondia ao vasto oceano que rodeava os continentes. Essa era a imagem que as pessoas da Idade Média tinham do mundo. Textos que acompanhavam esses mapas se referiam a oito regiões situadas para além do oceano circular. Todavia, chegou até nós notícia apenas de cinco. Entre estas, a terceira região, onde *os pássaros de asas não terminam seu vôo*, deve ser justamente aquela à qual o narrador se refere ao delinear o ponto onde o mundo - para os antigos - se acabava: “o abismo aquático” em que “as aves não pousam”. Ao lado desses mapas mais simples, a cartografia medieval apresentava outros mais detalhados, de tipo qualitativo e conceitual. Com frequência traziam elementos decorativos: ora fortificações e torres, a sugerir – em terra - os reinos existentes; ora animais reais ou fantásticos – no oceano -, acenando ao desconhecimento que se tinha de tudo o que se situava para além dos limites habitados.

No fragmento **E 1 - '☉' e Abel: ante o Paraíso**, lê-se uma alusão aos mapas em **T**:

Fim e início. '☉' e eu, frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso. O Sol, a Lua, a Interferência, a Treva, a Convergência, o Percurso, a Cadência, o Equilíbrio. Dorso contra dorso, lado a lado, face a face, os braços em **T**? Onde? Surgem ao tempo de Carlos Magno, os mapas trocoides e com eles vão ao mar os navegantes. As águas, nesses mapas, são desenhadas como um **T** sobre um **O**: um **T** sobre a Terra. Seremos nós, com os braços abertos, **T** ante, rodeados pelo mundo, um mapa? Que águas seriam então em nós evocadas com seus peixes?

É de Abel a elocução, é ele que fala aqui dos mapas, e que vê, a ambos, como um mapa, com os braços abertos em **T**, após um giro de 360°<sup>18</sup> feito por cada um deles em torno do outro, o que constitui uma bela metáfora: ou de périplo ao redor do mundo, na busca de um Paraíso possível, ou da demonstração panorâmica da completude dos mapas forrando o globo. **T ante**, diz ele, remetendo o leitor para o título da linha narrativa que acaba de iniciar: '☉' e Abel [braços em **T**]: ante o Paraíso. No espaço

---

18 Acompanhe-se, aqui, a descrição do movimento de rotação: frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso (...) dorso contra dorso, lado a lado, face a face.

diegético, como nos mapas: diante do Paraíso. Seremos nós um mapa? A palavra *onde*, seguida de interrogação, é sintomática: sugere a necessidade humana de localização, que os mapas são supostos de suprir. Diante do leitor, vai perdendo sua opacidade o significado do ensaio que Abel escreve – *A viagem e o rio* - e de que nos dá a ler aqui e ali pequenos excertos. Nos mapas antigos, era o Paraíso sempre cortado por quatro rios sagrados, ou talvez se devesse dizer: ao Paraíso se podia chegar navegando-se pelos rios que o cortavam.

Em entrevista de 1973 a Geraldo Galvão Ferraz, Osman define seu romance dizendo que se trata da aventura de Abel que, através de três intensas experiências amorosas, vividas em épocas e lugares diferentes, realiza simultaneamente o conhecimento do amor e da criação literária.<sup>19</sup> É bem esta fusão de espaço e sonho, de literatura e mundo, de sentimento e escrita que vamos surpreender nas palavras de Abel à primeira das três mulheres de sua vida, com que concluo estas páginas:

Há inúmeras maneiras de amar e eu jamais conseguiria dar-lhe uma ideia do modo como a amo, um amor mesclado com o inalcançável e a geometria. (Move-se na minha boca o instrumento estranho?! Sim, léxico e sintaxe, dóceis, obedecem-me e tornam-se, associados, um mapa menos rasurado e mais preciso). No entanto, Roos, quando eu escrevo que a amo, exprimo a substância e a natureza do que você deflagra em mim. Não se parece com os mapas?<sup>20</sup>

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carvalho, Márcia Siqueira de. O pensamento geográfico Medieval e Renascentista no Ciberespaço. Disponível em: <http://www.geocities.ws/pensamentobr/medievalciber.pdf>

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. 1988. *Dicionário de Símbolos*. Rio: J. Olympio.

Lins, Osman. 1973. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos.

\_\_\_\_\_. 1979. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus Editorial.

Micheli, Gianni. 1990. Natureza. In: *Enciclopédia Einaudi 18*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, p. 11-54.

Santos, Douglas. 2002. *A reinvenção do espaço*. São Paulo: UNESP.

---

19 Lins, 1979:165.

20 Lins, 1973:153.

Steiner, G. 2002. *Gramáticas da criação*. Lisboa: Relógio d'água Editores.

Zumthor, Paul. 1993. *La mesure du monde*. Paris: Seuil.

