

Joseana Paganine

Universidade de Brasília

***Avalovara*, de Osman Lins: um diálogo com a arte medieval**

A viagem de um homem em busca do amor, do autoconhecimento e do domínio da criação artística. Nessa jornada, que passará por várias cidades brasileiras e europeias, Abel será guiado por três mulheres. Em São Paulo, em plena ditadura militar, ele encontrará, enfim, o término de sua busca: o êxtase amoroso, a plenitude criativa e a morte. Esse é sumariamente o enredo do romance *Avalovara* (1973), do escritor brasileiro Osman Lins (1924 – 1978).

O autor declarou certa vez que essa obra era uma homenagem à *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. De fato, é possível encontrar semelhanças entre as duas obras: a estrutura rígida e matemática do romance e do poema dantesco, a conquista do paraíso por meio da mulher (no caso de *Avalovara*, por três mulheres), a viagem que conduz à elevação existencial e espiritual.

Em *Avalovara*, Osman Lins aprofunda um trabalho de reflexão sobre a linguagem e de busca por novas formas de expressão literária, inspirado pela arte medieval como um todo, mas, sobretudo, as artes visuais. Delas, o escritor colheu elementos que estão presentes na concepção estrutural do romance, tais como a geometria e o número, a ornamentação, a simultaneidade temporal e o aperspectivismo.

Ao propor o diálogo com as artes plásticas, Lins procura recuperar o sentido original do postulado horaciano, *ut pictura poesis*, que elege a pintura como modelo para os poetas. Essa ordem foi invertida no Renascimento, período no qual a poesia passou a ser o ideal a ser perseguido pelos pintores¹. Desde a postulação de Horácio, em sua

¹ Jacqueline Lichtenstein, *A pintura – textos essenciais* (São Paulo: Ed. 34, 2005), p. 11.

Arte Poética (c. 18 a.C.), artistas e filósofos debateram a relação de similaridade entre pintura e poesia. Na prática, a questão se limitou a uma discussão em torno do conteúdo²: no caso da pintura, fazer ou não quadros ilustrativos, que dessem conta de apresentar visualmente grandes narrativas, como as religiosas, mitológicas ou históricas, ou de escrever poemas capazes de provocar as mesmas sensações visuais suscitadas pelo olhar.

Com o início da modernidade artística, no século XIX, desaparece a necessidade de haver uma separação nítida entre os gêneros. Aos poucos, o questionamento das formas artísticas tradicionais começa a ocupar o primeiro plano. Está presente, por exemplo, em obras como a do poeta Stéphane Mallarmé, no poema *Un coup de dès*, no qual as palavras contam não apenas por seu significado, mas também como elemento gráfico. Ou como nos caligramas, consagrados por Apollinaire, em que letras e palavras se unem formando imagens que completam ou ampliam o significado do que está escrito. Esse questionamento está presente também nas artes plásticas, como na obra de pintores que utilizam letras, palavras ou mesmo frases em suas telas, caso de Georges Braque e de René Magritte.

Na verdade, a exposição de temas deixa de ser prioridade, e artistas e escritores se voltam para a capacidade da linguagem, seja ela verbal ou pictórica, de representar a realidade. Assim, o foco das artes muda de “o que se faz” para “como se faz”. A confecção da obra artística – seu caráter de artifício – começa a ficar evidente.

No caso de *Avalovara*, Osman Lins elege a arte medieval como modelo para pensar a construção da narrativa. Ainda que possa parecer contraditório, é do paralelo com a arte do medievo que surge esse romance afinado com as experiências das vanguardas literárias do século XX e com os questionamentos da arte moderna. *Avalovara* dialoga com a visão de mundo medieval e incorpora recursos formais da arte do período à estrutura e à composição da narrativa, de modo a construir um romance inovador e cujo significado põe em xeque as estruturas de compreensão do mundo contemporâneo.

² Andrey Pereira de Oliveira, “Laçoonte, de Lessing, passagem obrigatória: algumas reflexões sobre palavra e imagem”, *Graphos* (João Pessoa, vol. 12, n. 2, dez/2010), p. 162.

Moderno e medieval

É verdade que o que costumamos designar como “Idade Média” abrange um espaço de tempo muito extenso, cerca de mil anos, nos quais a Europa viveu diversas transformações econômicas, políticas e culturais. A depender da época e do lugar, a arte irá sofrer os influxos dessas transformações, variando o seu estilo. Mas há uma qualidade fundamental que perpassa todo o período e que vai dar unidade artística àqueles anos: a cosmovisão religiosa cristã, que faz da arte, seja qual for o estilo, expressão da verdade divina e da comunhão do homem com Deus.

Desse modo, a arte medieval não representa a subjetividade do artista ou procura ser cópia da realidade. Na Idade Média, não existe ainda a concepção de sujeito, que terá início na Renascença e virá se desenvolver plenamente a partir da Idade Moderna. O que a arte medieval apresenta é o *logos* divino que tudo abarca, o homem e a natureza, do início ao fim dos tempos.

Essa característica geral se traduzia na arte medieval em uma “estética da proporção”³, conforme definição de Umberto Eco: uma preocupação com a composição formal e não com a expressão sentimental. Mas a estética da proporção não era um formalismo puro e simples, desprovido de significado. A intenção era fornecer às obras um modo harmônico que espelhasse a perfeição divina.

Segundo os medievais, havia uma correspondência entre o homem e o cosmos que poderia ser compreendida por meio de arquétipos matemáticos. Assim, a geometria e o número vão desempenhar um papel relevante nessa estética, pois o homem medieval acreditava serem elementos que estavam no princípio e na organização do Universo. Quando empregados na composição de obras de arte, assumiam significados simbólicos, fundados em uma série de correspondências entre algarismos e ideias.

³ Umberto Eco, *Arte e beleza na estética medieval* (Rio de Janeiro: Globo, 1989), p. 56. É preciso ressaltar que a estética medieval da proporção possui um significado diferente do sistema de proporções da estética clássica, que é combinado à representação realista do corpo humano e das relações espaciais.

O quatro, por exemplo, era o número do homem. A forma geométrica do quadrado simbolizava a perfeição moral. Já o cinco remetia à perfeição mística e à perfeição estética. É um número circular, pois, multiplicado, encontra sempre a si mesmo ($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125$). Por isso, segundo Umberto Eco, será considerado, na Idade Média, como o número da matriz construtora de Deus⁴.

Esses dois números estão na concepção estrutural de *Avalovara*. A composição do romance obedece às formas geométricas do quadrado e da espiral. O grande quadrado é dividido em 25 quadrados menores, nos quais estão dispostas as letras do palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, o qual pode ser traduzido como “o lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos”. Metaforicamente, o palíndromo pode também designar: “Deus mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. O quadrado é perpassado por uma espiral. De acordo com o movimento da espiral sobre cada um dos quadrados menores em que estão inseridas as oito letras que compõem o palíndromo, surgem, em *Avalovara*, oito histórias diferentes⁵, que retornam ciclicamente.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 77.

⁵ O símbolo ◊ designa uma das personagens femininas do romance. As oito histórias são as seguintes: 1) R – “◊ e Abel: encontros, percursos, revelações”, em que o protagonista Abel conta seu amor por ◊, a qual traduz a origem e o fim das coisas; 2) S – “A espiral e o quadrado”, em que o narrador conta-nos a história do servo Loreius – o qual, em cerca de 200 a.C., na cidade de Pompéia, teria inventado o famoso palíndromo – e articula um discurso metaficcional sobre a criação da obra; 3) O – “História de ◊ nascida e nascida”, em que a personagem representada pelo sinal gráfico assume a narração e reflete sobre sua existência, seu duplo nascimento e seu amor por Abel; 4) A – “Roos e as cidades”, cujo tema são os encontros e desencontros de Abel, no estrangeiro, com a holandesa Anneliese Roos; 5) T – “Cecília e os leões”, que trata do amor de Abel por uma personagem andrógina, Cecília; 6) P – “O relógio de Julius Heckethorn”, história de um relojoeiro anglo-germânico que, fascinado por estranhos relógios, desejou construir um que simbolizasse, ao mesmo tempo, a ordem e a desordem do mundo; 7) E – “◊ e Abel: ante o paraíso”, que trata da realização do amor entre Abel e a personagem designada pelo sinal gráfico; e 8) N – “◊ e Abel: o paraíso”, que narra a morte de ◊ e Abel, os quais finalmente encontram a cidade mítica perseguida em todo o livro.



Se esse palíndromo pode ser entendido como o “Criador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita”, no contexto de *Avalovara*, remete também ao ato de criação do próprio romance, no qual o escritor desempenha o papel de “demiurgo”, o arquiteto que constrói o mundo da obra. Desse modo, o rigor estrutural do romance materializa uma das propostas-chave da poética de Osman Lins: a narrativa, espelhando o pensamento medieval, é uma cosmogonia. A página em branco reproduz o caos anterior à criação do mundo, que a palavra poética irá ordenar, realizando a passagem do caos ao cosmos.

O próprio narrador, na linha narrativa em que é explicada a origem do palíndromo, revela a importância de se seguir uma ordem matemática e geométrica na construção do romance:

Os sonhos de Loreius multiplicam-se; suas vigílias são desesperadas. Antes de tudo, decide a extensão da sentença, que deverá ter cinco palavras. Ultrapassar este limite, parece-lhe uma ostentação; uma fraqueza contentar-se com menos. Além do mais, o número abriga significados cabalísticos, para ele importantes, havendo, dentre outras, a ilação entre o cinco e o pentágono estrelado, emblema universal da vida. Sendo a frase composta de cinco termos, cada um destes, forçosamente, teria cinco letras, de modo a possibilitarem, agrupados uns sobre os outros (se lidos no sentido horizontal) ou lado a lado (se no vertical), as permutas exigidas pela obstinação de Ubonius. Prepararam os dois homens, como se verá, e sem o saberem, o plano deste romance onde ressurgem e do qual são colaboradores. Contempla-os, com gratidão, o narrador, por sobre os dois mil anos que a eles o unem⁶.

⁶ Osman Lins, *Avalovara* (São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 5ª Ed), pp. 22-23.

O quadrado, no qual estão dispostas as letras do palíndromo, é a tradução espacial da narrativa, gênero que se desenvolve mais no tempo do que no espaço. É o quadrado também que dá à espiral, cujo movimento não possui começo nem fim, uma dimensão propriamente humana. Símbolo do tempo, a espiral remete à infinitude do cosmos, em contraste com a finitude que caracteriza a existência do homem. O quadrado cumprirá a função de delimitar um momento da história humana, que não passa de um instante se comparado à eternidade do cosmos. Essa delimitação não significa uma “limitação” das possibilidades narrativas. Ao contrário, é justamente essa organização primeira que instaura uma ordem, permitindo que a narrativa se desenvolva.

A ornamentação era outro traço importante da estética medieval ao qual recorrerá Osman Lins. De acordo com o historiador da arte Hans Sedlmayr, o ornamento constitui um recurso artístico que organiza a obra. Além de ser um adorno, ele tem de se conformar com a obra e contribui não só no plano formal, mas também no da significação, pois estabelece uma relação simbólica de união entre o homem e as coisas.⁷

Em *Avalovara*, as histórias do relojoeiro Julius Heckethorn e do escravo romano Loreius, por exemplo, funcionam como ornamentos da linha principal do romance, que é a história de Abel. O ornamento também está presente na linguagem por meio da adjetivação, que destaca no texto objetos, espaço e personagens:

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 modelos⁸ [ornamento no objeto]. Canários ainda imprecisos novas réstias cruzam o ar ladra o chão matinal o Sol multiplicado um galo refletindo-se nas casas canta sobre as pedras um cachorro breve muitas estrelas ressurgem chão e casas perdem a intensidade esvai-se com o retorno do Sol árvore da noite⁹ [ornamento no espaço].

⁷ Hans Sedlmayr *apud* Sandra Nitri, *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance* (São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987), p. 203.

⁸ Osman Lins, *op. cit.*, p. 308.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 334.

A frente estreita não parece mais alta, o arco das sobrancelhas, sim, revela certo espanto e os olhos fitam-me com um brilho quase insuportável entre as pestanas grossas¹⁰ [ornamento na personagem].

O aspecto “precioso” da adjetivação ilumina determinado elemento em meio à narrativa como se fosse uma joia. É possível dizer que a linguagem do romance como um todo apresenta uma “estilização caprichosa”, no sentido de que há um grande investimento na elaboração artística. Não há mimetização de falares regionais ou preocupação com verossimilhança em relação à linguagem cotidiana.

Osman Lins defendia explicitamente a adoção de uma estética ornamental, sem deixar de alertar para os perigos de uma ornamentação literária rasteira, que seria “a retórica, a afetação, a diluição do texto em lama de palavras”.¹¹ A rejeição ao ornamento é, para o escritor, uma consequência da visão fragmentada que predomina no mundo contemporâneo¹², facilmente percebida, por exemplo, na compartimentalização do saber efetuada pelo discurso científico. Segundo Lins, a ornamentação, “convocando para determinado objeto sugestões que não lhe são inerentes, *tece o mundo*”. O ornamento cumpre a função de ligar coisas aparentemente dissemelhantes, dando a elas um novo significado.

O tratamento do tempo é outra característica fundamental da narrativa osmaniana. Para construir uma noção em que passado, presente e futuro se fundem, o autor disse inspirar-se na forma pictórica do retábulo, trabalhos em pintura ou baixo-relevo, em mármore ou madeira que, ornando os altares medievais, apresentavam ao espectador, em conjunto, diversos momentos da vida dos santos ou das Sagradas Escrituras. Essa forma permite a visualização simultânea de cenas ocorridas em espaços e momentos diferentes.

Em *Avalovara*, a simultaneidade temporal se manifesta em uma fusão de histórias ocorridas em locais e períodos diversos. O movimento giratório da espiral conduz a dimensão temporal para a não-linearidade, permitindo a percepção do tempo no romance como

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 342.

¹¹ Osman Lins, *Guerra sem Testemunhas* (São Paulo: Ática, 1974), p. 212.

¹² *Idem, ibidem*, p. 207.

sincronia e não como diacronia. Trata-se do tempo vertical, mítico, e não o da linearidade histórica. Santo Agostinho, filósofo da Antiguidade cujo pensamento será de extrema importância para a filosofia medieval, afirmará que a temporalidade sucessiva é apenas aparência humana. A eternidade divina é a simultaneidade de todos os tempos¹³.

No romance, a sincronia é reforçada pela “presentificação” do discurso narrativo. Todos os verbos em *Avalovara* estão no presente do indicativo. Além disso, a descrição também é muito utilizada pelo autor. O resultado da união desses dois recursos é a construção de cenas que são apresentadas ao leitor como pequenos quadros. Elas reproduzem internamente a simultaneidade temporal almejada pela estrutura. Vejamos um exemplo:

Rezam e olham a agonizante, todos, menos a puta: de costas para o grupo, olha o vulto que atravessa devagar o jardim ensolarado, de vestido branco, uma criança negra, chapéu de palha e à mão uma peneira. Sobe a menina os degraus do alpendre, vê-se no leito de morte e contempla os adultos, receosa, como se rogasse a compaixão de todos. A puta dá um passo em direção à criança, descobre a sua cabeça e afaga-a. Pesa-a, mesmo assim, com olhos vingativos. Natividade, pela última vez, tenta erguer as mãos.¹⁴

O nome da personagem Natividade nos remete a um tema muito comum na arte da Idade Média, o nascimento de Cristo. E a cena mostra similaridade com outro momento da vida de Jesus, também fundamental para a iconografia cristã, o da lamentação, quando o corpo morto é retirado da cruz. Como na representação tradicional, um grupo está reunido em torno de um evento, porém não mais para comemorar a vinda de uma criança e, sim, para velar a passagem para a morte.

Nesse pequeno trecho, temos, pelo menos, cinco cenas distintas, praticamente estáticas, que são apresentadas todas ao mesmo tempo: um grupo reunido em torno de uma mulher moribunda; uma criança negra no jardim; a menina no alpendre contemplando o grupo em torno

¹³ Santo Agostinho, “Livro XI – O homem e o tempo”, *Confissões* (São Paulo: Nova Cultural, 2000).

¹⁴ Osman Lins, *Avalovara*, p. 55.

da moribunda; a mulher que afaga a criança; e novamente a moribunda no leito de morte. A passagem de uma cena à outra se dá por meio de ações mínimas, indicadas pelo uso de verbos ou expressões: olhar, atravessar, subir, contemplar, dar um passo, erguer. A agonizante é Natividade, uma empregada doméstica cuja filha prostituta, de costas para a cama, vê uma criança negra no jardim. Essa criança é Natividade no passado que, ao subir no alpendre, contempla-se no futuro, em seu próprio leito de morte, enquanto a filha afaga a mãe ainda menina. Passado e futuro se unem no presente quando Natividade tenta erguer as mãos, rerepresentando em gesto o pedido de compaixão feito pelo olhar da menina.

O tempo está representado também no palíndromo, que pode ser lido de todos os lados e em todos os sentidos. Etimologicamente, palíndromo significa “voltar pelo mesmo caminho”. Esse voltar-se sobre si mesmo também reforça, na narrativa, a representação de um tempo que não é irreversível como na linearidade histórica, mas recuperável.¹⁵ É esse encontro da circularidade da espiral com reversibilidade do palíndromo – encontro sustentado e organizado pelo quadrado – que faz com que as oito histórias surjam e desapareçam no desenvolver da narrativa.

Outro elemento importante em *Avalovara* é o “aperspectivismo”¹⁶. Na expressão pictórica medieval, não havia perspectiva, entendida como o cálculo matemático das proporções dos objetos no espaço, a chamada “perspectiva linear”. Na Idade Média, não se buscava uma tridimensionalidade, mas uma “dimensão” que podemos definir como “hierárquica”, ou seja, as figuras, em geral religiosas, eram representadas – posição, tamanho, cor – de acordo com sua importância na hierarquia divina. Os pintores não copiavam o mundo sensível, mas buscavam expressar a ordem sagrada que regia o Universo. O aperspectivismo da pintura medieval não decorria, assim, de uma limitação técnica, mas da adequação de uma forma artística a uma dada mundivisão. O crítico brasileiro Anatol Rosenfeld explica a visão cósmica que sustentava a ausência de perspectiva na arte da Idade Média:

¹⁵ Mircea Eliade, *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (São Paulo: Martins Fontes, 1996), p. 64.

¹⁶ Termo utilizado por Sandra Nitrini. Ver nota 7.

Como a Terra é imóvel, fixa no centro do mundo, assim o homem tem uma posição fixa *no* mundo e não uma posição *em face* dele. A ordem depende da mente divina e não da humana. Não cabe ao homem projetar a partir de si um mundo de cuja ordem divina ele faz parte integral, que ele apenas apreende (em parte) e cuja constituição não depende das formas subjetivas da sua consciência.¹⁷

A perspectiva linear surgirá no Renascimento e deve ser compreendida como um recurso para a conquista artística do mundo terreno, conforme explica Rosenfeld. A pintura será tratada a partir de então como uma espécie de “janela”, termo consagrado pelo arquiteto e teórico renascentista Leon Battisti Alberti, através da qual um espaço é projetado para o espectador. A partir de então, a perspectiva linear entrará para a tradição pictórica ocidental como a “representação correta” da realidade. No plano filosófico, a utilização desse tipo de perspectiva está ligada ao surgimento da noção de sujeito, o qual dela se vale para representar o objeto, projetando o mundo a partir de sua consciência individual. É característica de épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo.¹⁸

Em *Avalovara*, o aperspectivismo decorre da fusão temporal e do modo como é construída a narração. Embora haja diferentes narradores na obra, eles possuem traços estilísticos rigorosamente iguais. Esse recurso termina por projetar a presença de uma entidade narradora poderosa e atuante, ciosa de seu poder de narrar. É ela quem assume ora o foco narrativo em primeira pessoa, ora em terceira. É ela também quem funde os vários planos temporais que se verificam na obra. Disso resulta o aperspectivismo, pois o foco narrativo não se acha limitado no tempo e no espaço, como seria de se esperar na projeção da realidade feita a partir de um sujeito.

Do estético ao ético

É preciso que se perceba que a utilização de elementos da arte medieval na composição de *Avalovara* não pode ser confundida com uma simples opção formal, mera novidade ou esteticismo esvaziado de significação.

¹⁷ Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”, *Texto/Contexto I* (São Paulo: Perspectiva, 1996, 5ª ed.), p. 78.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 77.

Ao contrário, o diálogo com a arte medieval nasce da reflexão de um escritor profundamente dedicado a pensar as questões de seu tempo, seja por meio de criações literárias, seja em escritos ensaísticos.

Na utilização da ornamentação, por exemplo, temos uma reação à atomização do mundo contemporâneo. Na encenação de uma ordem metafísica a reger o Universo, assiste-se a uma tentativa de reintegração poética do homem e das coisas com o cosmos. No recurso ao aperspectivismo, verifica-se, por sua vez, uma rejeição ao antropocentrismo e ao subjetivismo. Osman Lins faz assim uma crítica ao nosso tempo, no qual o poder do sujeito submeteu o mundo a uma instrumentalização, que se manifesta na conversão da natureza e da vida a objetos passíveis de manipulação por uma ordem racional ancorada no discurso científico e na técnica. Essa crítica à contemporaneidade pode ser encontrada também na obra de filósofos tão diferentes como Theodor Adorno¹⁹ e Martin Heidegger²⁰.

Percebe-se, assim, que a incorporação de recursos da estética medieval na composição de *Avalovara* não é gratuita, constituindo, antes, um modo de pensar a contemporaneidade em termos amplos. Esse romance não é uma cópia passadista do medievo, mas uma tentativa de interação entre diversos tipos de expressões artísticas e de estilos históricos. O passado surge, no romance, não como história morta, mas como tradição viva em permanente diálogo com o presente.

É importante lembrar aqui o que nos coloca a hermenêutica gadameriana a respeito da tradição. Como assevera o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, o homem é um ser histórico, localizado no tempo e no espaço. Assim sendo, só pode compreender dentro da tradição, que estabelece os pressupostos para o entendimento do presente. O legado do passado não é, portanto, herança morta. A tradição é o ambiente onde o homem se move, tão arraigada na experiência humana que, na maior parte das vezes, nem é percebida. Assim, o presente só é compreendido através dos modos de ver e dos “pré-conceitos” transmitidos pelo passado. É o que Gadamer chama de “historicidade da compreensão”.

¹⁹ Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, “O conceito de esclarecimento”, *Dialética do esclarecimento* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985).

²⁰ Martin Heidegger, “A questão da técnica”, *Ensaio e conferências* (Petrópolis: Vozes, 2008).

Do mesmo modo, o passado, ou seja, a história, não pode ser conhecido em seus próprios termos, de modo objetivo, tal qual o pretendem os que querem aplicar métodos das ciências exatas e naturais às ciências humanas. Toda compreensão se dá por uma consciência situada no presente. Assumir a “consciência histórica”, a pertença a um determinado tempo e lugar, é, para o filósofo, o primeiro pressuposto para toda interpretação

Em princípio, parece uma contradição que uma obra como *Avalovara*, que se insere dentro da linhagem do romance experimental e da arte moderna, cuja principal característica é a ruptura com as convenções artísticas, encene um diálogo com uma tradição aparentemente longínqua, como no caso da medieval. Mas a tradição, mesmo para a arte que pretendeu romper com as regras do passado, permanece como substrato e como provocação à reflexão e à criação.

O filósofo brasileiro Gerd Borheim ressalta que tradição e ruptura são duas palavras que se atraem²¹. Para ele, sem a transformação, incitada pela negação do passado que dá dinamicidade à herança histórica, a tradição tende a morrer.

Gadamer vai além ao ressaltar que o diálogo com a tradição é uma necessidade não só para a permanência do legado do passado, com também para o conhecimento do presente:

Somente através dos outros é que adquirimos um verdadeiro conhecimento de nós mesmos. O que implica, entretanto, que o conhecimento histórico não conduz necessariamente à dissolução da tradição na qual vivemos; ele pode também enriquecer essa tradição, confirmá-la ou modificá-la, enfim, contribuir para a descoberta de nossa própria identidade²².

Na verdade, a criação artística é sempre uma “com-tradição”, um movimento de afirmação e negação, de seleção e transformação. Assim, ao fazer o percurso da contemporaneidade à Idade Média, Osman Lins constrói, em *Avalovara*, uma temporalidade circular que, ao dialogar com o passado, ilumina o presente e nos conduz a uma reflexão sobre a nossa época.

²¹ Gerd Bornheim, “O conceito de tradição”, *Tradição/contradição* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987), p. 15.

²² Hans-Georg Gadamer, *O problema da consciência histórica* (Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, 2ª ed.), p. 13.