

O MITO DO PARAÍSO COMO MUNDO NATURAL EM AVALOVARA, DE OSMAN LINS: UMA LEITURA ECOCRÍTICA

THE MYTH OF PARADISE AS NATURAL WORLD IN AVALOVARA, BY OSMAN LINS: AN ECOCRITICAL READING

Fernando Oliveira SANTANA JÚNIOR¹

RESUMO: Este artigo tem por objetivo analisar o romance *Avalovara*, de Osman Lins, publicado em 1973, através da Ecocrítica, explanando o Paraíso bíblico, tema mítico central dessa obra, como mundo natural, investigando a relação entre o humano e a natureza como anti-discurso da exploração depredatória da *natura* (GARRARD, 2006; OPPERMANN, 1999). De certo modo influenciados pela escatologia judaico-cristã quanto à restauração da natureza edênica, relendo-a, os estudos ecocríticos concebem o mundo natural como temática central, sustentando a promessa do vínculo entre o humano e o não-humano (GARRARD, 2006; Cf. MANES, 1996, *In*: GLOTFELTY; FROMM (Ed.), 1996). Diante disso, *Avalovara* pode mostrar como a literatura pode ser vista como construto estético e cultural participante do meio-ambiente (OPPERMANN, 1996).

PALAVRAS-CHAVE: *Avalovara*. Osman Lins. Ecocrítica. Mundo natural. Paraíso.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the novel *Avalovara*, by Osman Lins, published in 1973, through Ecocriticism, explaining the biblical Paradise, central mythical theme of this work, as a natural world, investigating the relationship between humans and nature as an anti-discourse of the predatory exploitation of the nature (GARRARD, 2006; OPPERMANN, 1999). Influenced in a certain way by the Jewish-Christian eschatology regarding the restoration of the Edenic nature, rereading it, the Ecocritical studies conceive the natural world as a central theme, sustaining the promise of the union between the human and non-human (GARRARD, 2006; MANES, 1996, *In*: GLOTFELT; FROMM (Ed.), 1996). In view of this, *Avalovara* can show how literature can be as an aesthetic and cultural construct that participates in the environment (OPPERMANN, 1996).

KEYWORDS: *Avalovara*. Osman Lins. Ecocriticism. Natural world. Paradise.

Introdução

Surgida na década de 1990, a Ecocrítica se instaurou como “emergência de um novo tipo de crítica literária”, cujo escopo é “trazer uma transformação dos estudos literários, através do vínculo entre a teoria e a crítica literárias com as questões ecológicas, de modo acentuado” (OPPERMANN, 1999, p. 12. Tradução nossa). Nesse sentido, conforme Cheryl Glotfelty, a Eco-

1. Pós-doutorando sênior pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutor em Letras/Teoria da Literatura/Estudos Culturais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É membro do NELI (Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose), da UFPE, e do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas), da UFS. E-mail: fernandooliveira.letras@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3475-6581>.

crítica “é o estudo do relacionamento entre a literatura e o meio-ambiente”, tendo “uma abordagem centrada na Terra em relação aos Estudos Literários”, (*In*: GLOTFELT; FROMM (Ed.), 1996, p. xviii. Tradução nossa). Desse modo, tendo uma abordagem analítica centrada na Terra, considerando o meio-ambiente, os estudos ecocríticos dão, para a Teoria da Literatura, uma contribuição conceitual crítica à ideia de “mundo”, a saber:

Geralmente, a teoria literária examina as relações entre os escritores, os textos e o mundo. Na maior parte da teoria literária, “o mundo” é sinônimo de sociedade – a esfera social. A ecocrítica expande a noção de “mundo” para incluir a ecosfera inteira. (GLOTFELTY, *In*: GLOTFELT; FROMM (Ed.), 1996, p. xix).

Assim, o meio-ambiente dilata o conceito de realidade, restringido por certas correntes da teoria literária à sociedade humana, restrição que talvez haja ocorrido devido ao fato de certos estudos literários priorizarem a essa mesma sociedade. Essa crítica do conceito como restrito à sociedade e/ou humanidade também é feita ao conceito clássico de personagem literária. Assim, em seu artigo *O que critica a Ecocrítica? O humano, o não-humano e o sujeito ambiental*, Jônatas Aparecido Guimarães (2024) revisita o ensaio *Literatura e Personagem*, de Anatol Rosenfeld, publicado na década de 1970, para uma redefinição, sob a perspectiva ecocrítica, do conceito de personagem no texto literário. Antes, Guimarães apresenta o conceito de personagem, dado por Anatol Rosenfeld, como sendo o elemento que move/desenvolve a ação narrativa, mas como prioritariamente o “elemento humano ([e] este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados)” e por ser o Homem situado no tempo e sendo essencialmente tempo (*apud* GUIMARÃES, 2024, p. 02). Desse modo, conforme Guimarães, para Rosenfeld, “a potência do personagem estaria indissociavelmente ligada a seu traço humano”, embora o referido crítico literário e teatral pareça “se mostrar atento aos possíveis contra-argumentos” (2024, p. 02). Ainda assim, como aduz Guimarães, Rosenfeld afirma sua posição por meio do aspecto de que há narrativas sobre baratas, mas sem excluir seu caráter humano, em cujo caso ainda seria uma “baratinha” que, com seu diminutivo, se aproximaria do ser humano. Nesse modo de entendimento, o mais terrível na narrativa kafkiana de *A metamorfose* seria a lenta desumanização do inseto, visto que, fábulas e desenhos cinematográficos, por exemplo, se baseiam nessa humanização. Isso porque, ainda segundo o sobredito crítico literário e teatral, “o homem, afinal, só pelo homem se interessa e só com ele pode identificar-se realmente” (*apud* GUIMARÃES, 2024, p. 02). Todavia, “é impossível não notar a força dessa afirmação, segundo a qual o ser humano enxerga apenas a si próprio e, portanto, se isola da natureza”, conforme Guimarães (2024, p. 02). Diante disso, entra em cena a Ecocrítica precisamente para desconstruir todo esquema oriundo de uma tradição ocidental antropocêntrica que alteriza negativamente a natureza: “não obstante o intento de situar a natureza na fronteira exterior ao humano, esta se encontra irremediavelmente instalada em seu núcleo”, com a finalidade de contestar “a perspectiva humanista do sujeito”, de modo que o humano, agora como sujeito ambiental, seja pensado “em uma rede de relações com animais, vegetais e objetos inanimados” (GUIMARÃES, 2024, p. 07/11).

Mesmo com a inclusão da natureza como sistema global imensamente complexo, a Ecocrítica, conforme Nial Binns, não pretende “desvincular a qualidade estética de uma obra de seu contexto (sócio-econômico, político e também ecológico)” (2001, p. 09. Tradução nossa). A dilatação do conceito de realidade/mundo/personagem, impulsionada pelos estudos ecocríticos, tem um pressuposto ecológico: conforme Barry Commoner, a primeira lei da ecologia é que “tudo está conectado com todo o resto” (*apud* GLOTFELTY, 1996, p. xix). É justamente essa premissa ecológica que fundamentará o conceito principal da Ecocrítica: de uma Literatura que tanto participa de toda a ecosfera quanto interage com ela (OPPERMANN, 1999). Por conseguinte, a Literatura, segundo essa autora:

Pode ser percebida, estética e culturalmente, como parte construída do meio-ambiente, visto que ela [a literatura] dirige-se diretamente às questões das construções humanas, como sentido, valor, língua e imaginação, que podem, nesse caso, ser vinculados ao problema da consciência ecológica, a qual os humanos precisam realizar (OPPERMANN, 1999, p. 03. Tradução nossa).

Não obstante, o fato de o texto literário, em termos ecocríticos, poder ser considerado como um componente esteticamente construído também a partir do meio-ambiente, ele merece cuidado na questão de componente cultural. Noutras palavras, a Ecocrítica, segundo Oppermann (1999), não deve reduzir os textos literários a meras transcrições do mundo físico e se tornar pretexto para examinar questões ecológicas. Por essa razão, “o leitor ecocrítico não pode incorrer na percepção dos textos literários como um meio transparente que reflete a realidade fenomênica sem problematizá-la” (OPPERMANN, 1999: 03. Tradução nossa). O ecocrítico deve, segundo Oppermann, ver “como a natureza se torna textualizada nos textos literários, para criar um discurso eco-literário, que deve ajudar a produzir uma abordagem tanto intertextual quanto interativa entre a linguagem literária e a linguagem da natureza” (1999, p. 03. Tradução nossa). Isso significa que os estudos ecocríticos devem focar o literário e o ecológico quando da análise dos textos literários. Além disso, o literário e o ecológico devem ser utilizados de modo a um não ter vantagem sobre o outro, sem antagonismo (OPPERMANN, 1999).

Obviamente, o Romantismo deu um tratamento literário à paisagem como personagem, mas ela era sujeita aos estados psíquicos das personagens humanas, de certa forma dependendo destas. Apesar de a prosa poética inundar a descrição da natureza no romance alencariano *Iracema*, por exemplo, a prioridade é dada aos personagens Iracema e Martim. Não obstante, a poesia de Henry David Thoreau, por exemplo, antecipou uma espécie de eco-poética, dando um tratamento ecocrítico à natureza, elevando-a a condição de eu lírico, antes priorizado pelo humano-poeta. Nesse sentido, Lawrence Buell, em seu livro *The environmental imagination*, como lembra Binns (2001), ressalta, em termos ecocríticos, o fato de o mundo natural se tornar, em certas obras literárias e, de alguma forma, personagem principal. Considerando essa elevação estética da natureza à personagem, Lawrence Buell cunhou o conceito de *place-sense* – sentido de lugar, sensibilidade de pertencimento: “a consciência nos seres humanos – narradores, persona-

gens ou falantes poéticos – de pertencer a um lugar específico que determina, grandemente, seus modos de ser e agir” (BINNS, 2001, p. 09. Tradução nossa). À vista disso, ao invés de as *personae* exercerem domínio narrativo sobre a natureza, é a *natura* que protagonizará os fatos narrativos, ou que se equivalerá aos personagens humanos, sem dicotomias excludentes e hierarquizantes.

O supracitado conceito de *place-sense* faz parte do que Lawrence chama de *aesthetics of relinquishment* – estética da renúncia. Desse modo, no texto literário, essa estética ocorre, inicialmente, através da recusa pela qual narradores, personagens e eus poéticos rejeitam os bens materiais. Por conseguinte, a radicalização desse processo:

Pode conduzir a uma renúncia do eu à autonomia individual e a um deixar-se permear pelo outro, ou a um metamorfosear-se em outros eus; a uma personificação dos seres não-humanos que apagaria o abismo hierárquico entre o *homo sapiens* e as demais espécies; a uma representação dos interesses e desejos das plantas e dos animais, e a um retorno às formas míticas [...] (BINNS, 2009, p. 09. Tradução nossa).

Para romper tal abismo hierárquico que os estudos ecocríticos surgiram, pois, conforme Greg Garrard, “a definição mais ampla do objeto da ecocrítica é a de estudo da relação entre o humano e o não-humano” (2006, p. 16). Dito de outro modo, “a ecocrítica está diretamente interessada em ambos, a natureza (paisagem natural) e o meio-ambiente (paisagem tanto natural quanto urbana)” (OPPERMANN, 1999, p. 01. Tradução nossa). Essa fusão entre a natureza e a cultura tem uma função primordial nos estudos ecocríticos: desconstruir o discurso logocêntrico que sustenta a dicotomia entre as duas, e “que justifica o atual abuso catastrófico da natureza” (OPPERMANN, 1999, p. 04). Por conseguinte, a necessidade de desconstrução desse discurso centrado na razão, no intelecto e no progresso humano (MANES, *In*: GLOTFELTY; FROMM (Ed.), 1996) para que se instaure “uma nova concepção da natureza como um sujeito falante e ativo” (OPPERMANN, 1999, p. 04. Tradução nossa). Noutros termos, a natureza como um sujeito falante com seus próprios direitos e com sua própria linguagem.

Lawrence Buell (2001), como vimos, através de sua eco-estética da renúncia, fala – como lembra Nial Bills – de um retorno ao mito, no processo de fusão entre o humano e o natural. Nesse tocante, há uma forma/narrativa mítica na qual podemos ver a representação do mundo natural: o Paraíso. Neste artigo, analisaremos no romance *Avalovara*, do escritor pernambucano Osman Lins, publicado em 1973, o Paraíso como mundo natural. Essa análise é possível à luz da Ecocrítica, pois “a ecocrítica capacita o crítico a examinar a textualização do meio-ambiente físico no próprio discurso literário” (OPPERMANN, 1999, p. 05. Tradução nossa). Assim, este trabalho se propõe a analisar a textualização literária do Paraíso em *Avalovara*.

A relevância dessa análise é justificada, também, pelo fato de o Jardim Paradisiaco ser tema central em *Avalovara*. Esse tema se baseia em uma tapeçaria com imagens do Paraíso bíblico, sobre a qual o casal de amantes Abel e ☺ (Mulher sem-nome) se relaciona sexualmente, prestes a se integrarem miraculosamente a ele, restaurando, ao fim do romance, sob nova perspectiva, o estado edênico original, após serem assassinados por Olavo Hayano. Desse modo,

Avalovara oferece uma visão panorâmica do Jardim do Éden, abrangendo a breve permanência, a expulsão e a restauração do ser humano. Influenciada de certo modo pela ideia escatológica do Paraíso restaurado e revisitando-a, a Ecocrítica trata o mundo natural como “tema central”, tendo “um valor quase sacramental: [pois] guarda a promessa de uma relação autêntica e renovada da humanidade com a terra, um pacto pós-cristão encontrado num espaço de pureza e humildade” (GARRARD, 2006, p. 88).

1. O Paraíso como mundo natural original

O romance *Avalovara* – como dissemos – tem o Paraíso como tema central, sobre o qual reflete, especialmente, nos segmentos-temas, designados pelas letras que constituem o palíndromo quadrático, sobre o qual o romance é rigorosamente elaborado: **T – Cecília entre os leões**, **E – ☺ e Abel: ante o Paraíso** e **N – ☺ e Abel: o Paraíso**. O tema **T** trata do Paraíso e a Unidade, no qual o homem conhece a morte e é expulso; o **E** – a peregrinação do homem em busca da sabedoria e o **N** – a comunhão dos homens e das coisas (LINS, 1973). No tema **T**, a personagem Cecília, segunda mulher por quem Abel se apaixona, é um ser andrógino, cujo corpo é composto por pessoas: “dez mil homens estão na sua carne. [...] No seu corpo, há corpos” (*Idem*, 1973: 195-196). A androginia de Cecília é uma (re)evocação do estado original do ser humano, no Paraíso, pois o ser humano era andrógino. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009), o andrógino, mesmo tendo ainda unidos os dois sexos, eles estavam, potencialmente, a ponto de serem separados. Contudo, não é nosso objetivo, neste trabalho, analisarmos as implicações da androginia de Cecília, tampouco sobre ela ser uma alegoria da expulsão do Éden², mas sobre o Paraíso como mundo natural, leitura que pode ser feita nos segmentos-temas **E – ☺ e Abel: ante o Paraíso** e **N – ☺ e Abel: o Paraíso**.


Mircea Eliade, em *Tratado de História das religiões*, explica que o mito do Paraíso e a sua nostalgia consiste no “desejo de nos encontrarmos sempre e sem esforços no coração do mundo da realidade e da sacralidade e, em suma, o desejo de superar de uma maneira natural a condição humana e de recuperar a condição divina” (*apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 684). Além disso, o medievalista Jean Delumeau, em seu livro *O que sobrou do paraíso?*, elenca textos fundadores que “abriram as portas do paraíso” (2003, p. 33). Os que nos interessam para este trabalho são os seguintes: o livro de Gênesis, o livro de Apocalipse e a *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Começando pelo Gênesis II:8-10/15, vemos a criação e a formação do Paraíso:

E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, da banda do Oriente; e pôs ali o homem que tinha formado. E o Senhor Deus fez brotar da terra toda árvore agradável à vista, e boa para comida; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal.

2. “Cecília, o equilíbrio é pouco seguro e ilusório, bem sei, quando o homem nele está incluído. Mesmo no Éden, esse estado perdura muito menos do que se pode esperar. Quantos passos daremos juntos?” (LINS, 1973, p. 196-197).

E saía um rio do Éden para regar o jardim; e dali se dividia e se tornava em quatro braços. [...] E tomou o Senhor Deus o homem, e o pôs no jardim do Éden para o lavrar e o guardar (BÍBLIA [...], 1994, p. 04).

Etimologicamente, no original hebraico de Gênesis, o Paraíso é *Gan Éden*, literalmente “Jardim das delícias, dos prazeres, ou dos adornos, das jóias” (KIRST *et al.*, 2002, p. 43/174). Já “paraíso” decorre da tradução grega do Antigo Testamento – a Septuaginta – *Paradeisos*, significando literalmente, “paraíso”, “jardim”, “horta”, “bosque” (TAYLOR, 199, p. 160), que também aparece nas traduções gregas do Novo Testamento: nas passagens neotestamentárias em que essa palavra ocorre. Ademais, apresentando várias culturas religiosas, Chevalier e Gheerbrant (2009) trazem mais conceituações do Paraíso, por exemplo: no sânscrito, é *paradesha*, a região suprema e que corresponde ao *pardes* caldeu, sendo o centro primordial da espiritualidade e, “universalmente, a morada da imortalidade”, “o coração do mundo, o ponto de comunicação entre o Céu e a Terra, identificando-se com “a montanha central ou polar”, o *Meru* do Hinduísmo e o *Qaf* do Islamismo. Na China, há “as Ilhas dos Imortais, o paraíso do Kuen-luen, são povoados de animais pacíficos. O jardim circular P’iyong, rodeando o M’ing tang, é povoado de animais; os paraísos budistas são povoados de pássaros, símbolos angélicos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 685).

Outro texto abriu as portas do Paraíso (o texto do *Apocalipse* será citado posteriormente): a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Dante, no início do canto XXVIII do Purgatório, revelando uma nostalgia do Paraíso bíblico, inicialmente denomina-o *selva antica* (selva antiga) (ALIGHIERI, 2008, p. 184), por cujo bosque desejoso queria muito andar. Depois, denomina-o *divina foresta* (floresta divina), *loco [...] d’eterna pace* (lugar da paz eterna), *la campagna santa* (o campo sagrado) (*Idem*, 2008, p. 183/186, 187). Essa descrição beatífica do estado original do Jardim do Éden pode ser vista em *Avalovara*, romance no qual o Paraíso ocupa uma posição central. Nesse romance, na cena final, os amantes Abel e  se amam, como um novo Adão e uma nova Eva, sobre uma tapeçaria que retrata o Paraíso original, não o escatológico, o qual é descrito pelo narrador Abel com semelhantes palavras beatíficas às de Dante, também revelando uma nostalgia do Éden:

[...] O verdadeiro motivo da tapeçaria, o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento. Nele viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à idéia de Mal – nem o mínimo vestígio de destruição, de violência, de morte [...]. Estamos abraçados sobre um quadro fantástico e engendrado na beatitude [...]. [...] A unidade do quadro, o espaço e aéreo (levitação das árvores, existência de seres alados), completa-se [...]. [...] Tenho aqui o mundo, sim, porém **ainda inviolado** e por isso não existe, nas flores abertas, nas aves despreocupadas, nas lebres alheias a eventuais perseguidores, a mínima sombra de destruição ou de qualquer gênero de horror. Paira em tudo um ar de imunidade e mesmo o olhar distraído bem depressa adivinha, não sem nostalgia, que os seres aqui tecidos são imortais. O tapete é o Paraíso [...] (LINS, 1973: 356-357. Grifo nosso).

Eis uma descrição do estado beatífico original do ser humano no Jardim do Éden, antes de acontecer a queda, ou perda desse estado. O vicejar da vegetação edênica também é visto na *Divina Comédia*, nas seguintes palavras de Matilde, direcionadas a Dante, no canto XXVIII do Purgatório:

Nesta altura do monte, incontrastado, / no folheto da selva vem bater / e o faz soar por assim cerrado; // e a planta, sacudida, tal poder / tem, que de sua virtude impregna o vento / que após girando, à volta vai verter; // e a outra terra, conforme o acolhimento / por si e por seu céu, concebe e gera / várias plantas, de vários valimento. // Grã surpresa por lá não merecera, / depois disto, saber que alguma planta / sem manifesto semear crescerá. // Saibas que agora que esta **terra santa**, / onde estás, tem em si toda semente; / fruta que lá não tem, aqui tem tanta (ALIGHIERI, 2008, p. 186, 187. Grifo nosso e tradução de Eugenio Mauro).

Conforme Regina Dalcastagnè, “Abel transporta em si a nostalgia do Paraíso, irreprimível e ancestral desejo de atingir o inalcançável” (2000, p. 40). Essa nostalgia do *Hortus Deliciarum* – tanto na *Commedia* quanto em *Avalovara* – é exposta de forma esteticamente bela, no trato artesanal com a palavra. Nesse sentido, os modos como Osman Lins e Dante Alighieri poetizam o *Paradiso* provocam importantes implicações ecocríticas. Por exemplo, quanto às duas expressões usadas por ambos autores que possivelmente definem ecocriticamente o Paraíso como mundo natural: “mundo [...] ainda inviolado”, em *Avalovara*, e “terra santa”, na *Commedia*. Nesse sentido, conforme Greg Garrard, “a ideia de mundo natural, significando a natureza em **estado não contaminado pela civilização**, é o mais poderoso constructo da natureza de que dispõe o ambientalismo do Novo Mundo” (2006: 88. Grifo nosso). É assim que o Paraíso é retratado no romance *Avalovara*: “uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à ideia de Mal – nem o mínimo vestígio de destruição, de violência, de morte” (LINS, 1973, p. 356), de modo que é “o reverso da violência” (Idem, 1973: 357), causada pela ulterior devastação humano-civilizatória.

Quanto à “terra santa”, ou “campo sagrado” – *la campagna santa* – expressão dantesca para denotar o caráter sacro do Mundo Natural do Éden, os estudos ecocríticos veem o mundo natural como tendo “um valor quase sacramental: [pois] guarda a promessa de uma relação autêntica e renovada da humanidade com a terra, um pacto pós-cristão encontrado num espaço de pureza e humildade” (GARRARD, 2006, p. 88). Essa promessa da chegada de um tempo em que a humanidade terá um relacionamento renovado com o planeta corresponde, de certo modo, ao retorno do Paraíso, através do estabelecimento da Era Messiânica, de acordo com as crenças judaica e cristã. Diante disso, o mundo natural denota o tema do retorno (Cf. GARRARD, 2006, p. 89), pois dialoga, de certa forma, com “a concepção judaico-cristã do mundo natural”, combinando “conotações de [...] redenção e pureza” (GARRARD, 2006, p. 91), não só as de provação, perigo e liberdade. Mais adiante, falaremos sobre o retorno escatológico do Paraíso, quando tratarmos da fusão entre natureza e cidade.

Entendemos que Osman Lins teceu um discurso eco-romanceado, quando é dito que o mundo natural edênico (re)descrito em *Avalovara* é estranho à ideia de Mal, sem quaisquer vestígios de depredação ambiental, sem destruição, morte, violência e horror. Dessa forma, podemos sem quaisquer vestígios de depredação ambiental, sem destruição, morte, violência e horror. Dessa forma, podemos ver a textualização literária da natureza de modo a suscitar um discurso eco-literário nos leitores (OPPERMAN, 1999). Esse discurso eco-literário é confirmado pela preocupação de Abel com o mundo paradisíaco, refletindo sobre a ausência do “casal humano” – Adão e Eva – e sobre a possibilidade de ele com ☹ inocularem a morte no jardim:

Ocorre que, **nesta versão do Paraíso**, [...] ausente, ainda, o casal humano. Contudo, um casal meio despido se ama na manhã eterna do tapete e na hora fugaz da tarde [...]. Situa-se, o casal, aquém ou além dos limites floridos? Até que ponto completariam a representação e através de que fios a ela se unem? Pertencem à multidão dos seres expostos às vicissitudes terrenas ou habitam, felizes, o mesmo espaço inexpugnável onde os contemplam as aves imóveis? Podem adquirir, ingressando no recinto arborizado e protegido do mal, a perenidade que o inunda; e também, invadindo-o com a sua substância perecível, tornar os muros inúteis. **Mas antes preferiam não participar do jardim e preservá-lo, que, fruindo-o, nele introduzir a morte que circula em torno desses muros** (LINS, 1973, p. 358. Grifo nosso).

Dividido entre o “aquém” e o “além” do tapete edênico, entre a “manhã eterna do tapete” e a “hora fugaz da tarde”, Abel contrasta a preservação ambiental da vida eterna dentro do tapete com a fugacidade da barulhenta cidade humana, metafórica e hodiernamente conhecida como **selva de pedra**, do outro lado do tapete, marcada pela violência e a morte: “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” (*Idem*, 1973, p. 358). Essa preocupação inquietante de Abel, que sugere um discurso eco-literário, é confirmada noutra cena narrativa, e inclusivamente estendida aos animais: “as aves, nos ramos do tapete e sempre incólumes, rodeiam-nos, incientes da morte e de toda espécie de mal. **Talvez levemos em nós [Abel e ☹] o gérmen destinado a matá-las e a corromper o bosque onde cantam em silêncio** (LINS, 1973, p. 371. Grifo nosso).

Como aponta Greg Garrard, a exploração depredatória da natureza é produto da *ratio* iluminista, por meio da qual o homem chegou “ao domínio total da natureza, já então concebida como um imenso mecanismo sem alma, que funcionava de acordo com leis naturais cognoscíveis” (2006, p. 92). Essa visão depredatória e/ou exploratória atingiu seu auge nefasto com a revolução científica do século XIX e com a ascensão do Capitalismo, “que precisava transformar a natureza numa mercadoria e num recurso, sem nenhuma restrição moral ou social significativa quanto à disponibilidade” (PLUMWOOD *apud* GARRARD, 2006, p. 92). Por conseguinte, a Ecocrítica identifica “a Revolução Científica como uma calamidade ecológica, na e por meio da qual a autenticidade primeva se perdeu” (GARRARD, 2006, p. 93). É interessante que essa “autenticidade primeva” perdida evoca o mito do Paraíso bíblico, mundo no qual o humano integrava a natureza, sem explorá-la. Esse pano-de-fundo nos ajuda a entender a preocupação

de Abel, cujo temor de “corromper o bosque” do novo Éden foi evidenciado nos excertos supracitados do romance. Diante disso, a Literatura, reiterando segundo Serpil Oppermann:

Pode ser percebida, estética e culturalmente, como parte construída do meio-ambiente, visto que ela [a literatura] dirige-se diretamente às questões das construções humanas, como sentido, valor, língua e imaginação, que podem, nesse caso, ser vinculados ao problema da consciência ecológica, a qual os humanos precisam realizar (1999, p. 03. Tradução nossa).

As construções humanas, tais como o significado, o valor, a linguagem e a imaginação, problematizados ecocríticamente no texto literário, podem fazer a humanidade ter uma consciência ecológica, assim como a personagem Abel a tem, segundo os excertos supracitados do romance osmaniano. Com isso, *Avalovara* pode ser visto como construto estético participante do meio ambiente, de modo a suscitar no leitor uma consciência ecológica. Essa consciência no leitor se deve, segundo entendemos, à dilatação da compreensão do que seja realidade, não mais como sendo unicamente a esfera social humana, mas, como já sobredito, “a ecosfera inteira” (GLOTFELTY, 1996, p. xix. Tradução nossa). Essa dilatação do conceito literário de realidade/mundo/personagem para incluir toda ecosfera foi possibilitada pela aplicação da primeira lei da ecologia nos estudos literários: “todas as coisas estão conectadas com tudo o mais” (COMMONER, *apud* GLOTFELTY, *In*: GLOTFELT; FROMM (Ed.), 1996, p. xix. Tradução nossa). Portanto, é possível e mais ainda imprescindível “a aplicação da Ecologia e dos conceitos ecológicos ao estudo da Literatura” (RUECKERT, *apud* GLOTFELTY, 1996, *In*: GLOTFELT; FROMM (Ed.), 1996. p. xx. Tradução nossa).

2. O Paraíso como mundo natural escatológico

É oportuno entendermos que “o paraíso das origens tornou-se, mais tarde celeste” (DELUMEAU, 2003:27). O Paraíso, por exemplo, na tradição judaico-cristã, veio a designar, também, o lugar de repouso dos justos falecidos antes da ressurreição final deles, por ocasião do estabelecimento da Era Messiânica, no final dos tempos. Paralelamente, o Paraíso passou a designar, nos profetas (Isaías, Ezequiel e Zacarias), “novos céus e nova Terra”, o terreno redimido junto com o celestial: a Cidade Celestial, a Nova Jerusalém, conforme o Apocalipse 21:1-3, etc. e 22:1-5:

E vi um novo céu e uma nova terra. Porque já o primeiro céu e a primeira terra passaram, e o mar já não existe. E eu, João, vi a santa cidade, a nova Jerusalém, que de Deus descia do céu, adereçada como uma esposa ataviada para o seu marido. E ouvi uma grande voz do céu, que dizia: Eis aqui o tabernáculo de Deus com os homens, pois com eles habitará, e eles serão o seu povo, e o mesmo Deus estará com eles, e será o seu Deus. [...] E mostrou-me o rio puro da água da vida, claro como cristal, que procedia do trono de Deus e do Cordeiro. No meio da sua praça, e de uma e da outra banda do rio, estava a árvore da vida, que produz doze frutos, dando seu fruto de mês em mês; e as folhas da árvore são para a saúde das

nações. E ali nunca mais haverá maldição contra alguém; e nela estará o trono de Deus e do Cordeiro, e os seus servos o servirão (BÍBLIA [...], 1994, p. 298, 299).

Vemos – lendo esse texto do Apocalipse – a fusão do Paraíso primordial com o paraíso escatológico: o Paraíso original, estando no centro da Terra, planeta circular, fez-se como projeção dessa esfera. “Por isso, o paraíso terrestre era circular” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 251) e o círculo simboliza o celestial em atividade com o terreno, o divino difundindo a bondade como origem, essência e consumação de todas as coisas, em suma: o Alfa e o Ômega (Idem, 2009). No romance *Avalovara*, o Paraíso é descrito como “a esfera o Jardim ainda impenetrável” (LINS, 1973, p. 410). É através desse movimento de atividade do celeste com o terreno, já presente no Paraíso terrestre, que se pode ver o percurso que levará ao Paraíso celestial, teleológico, escatológico, aparecendo no livro de Apocalipse como uma fusão do Paraíso primordial com o Paraíso celeste, pois, segundo esse texto do Novo Testamento, João fala de “novos céus e nova terra” juntos³.

No sentido do acima exposto, o Paraíso celestial é a Cidade Sagrada, a Nova Jerusalém, a qual marca, por ser quadrática, a fusão do círculo com o quadrado, “estabilização na perfeição: [...] o caso da Jerusalém celeste” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 750). A fusão do Paraíso terreno com o celestial, como aponta o medievalista Jean Delumeau, é vista “na literatura escatológica aproximadamente contemporânea do Apocalipse, [...] o livro de Baruque” (2003, p. 102). Conforme o livro de Baruque, a Nova Jerusalém foi revelada por Deus a Adão, no Paraíso terrestre, antes da queda. No entanto, quando Adão transgrediu a ordem divina, Deus a tirou com o Paraíso terrestre (*apud* DELUMEAU, 2003, p. 102-103). Desse modo, “a Jerusalém eterna e o paraíso terrestre preservado encontram-se daí em diante um ao lado do outro nas alturas do céu e serão um dia os lugares de felicidade e de paz da humanidade purificada” (DELUMEAU, 2003, p. 103). Há elementos – anteriormente presentes no Paraíso original – que são restaurados no Paraíso escatológico: a árvore da Vida, o rio, por exemplo. A árvore evoca o jardim, restaurado no Paraíso teleológico: “o jardim é um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, [bem como] do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 512).

Na arte pictórica, por exemplo, não faltaram quadros, retábulos, iluminuras e tapeçarias descrevendo o Paraíso escatológico e o terreno juntos, formando um Paraíso restaurado. Destacamos, por ser a arte pictórica explorada romanescamente por Osman Lins em *Avalovara*, a tapeçaria, cujo florescimento ocorreu no século XIV:

3. O círculo, em sua fusão-simultaneização com o quadrado, “evoca uma idéia de movimento, de mudança de ordem, ou de nível”, pois mostra “uma dialética entre o celeste transcendente, ao qual o homem aspira naturalmente, e o terrestre, onde ele se situa no momento, onde percebe a si mesmo como sujeito de uma passagem a realizar [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 251). Assim podemos compreender a fusão do paraíso terrestre com o celestial, e, ainda assim, termos um só paraíso, agora restaurado, fundindo o antigo e o novo.

As tapeçarias reproduzem modelos pictóricos (plasmados em cartões) e se destinam à decoração dos salões de palácios e residências senhoriais. Dada essa finalidade, sua temática é centrada em aspectos da **vida cortesã e cavalheiresca**. Muito amiúde, as fontes de inspiração são textos literários. A temática religiosa também tem destaque, devendo-se mencionar a importância que adquirem os temas do Antigo Testamento (BRACONS, 1992, p. 74. Grifo do autor).

Um dos temas do Antigo Testamento é, indubitavelmente, o Paraíso, encontrado, por exemplo, nesta tapeçaria do fim do século XIV, a obra de arte mais importante tecida em Paris (BRACONS, 1992), plasticizando a junção entre o Paraíso Terrenal e o Paraíso Celestial:



Tapeçaria do Apocalipse, *A Nova Jerusalém*, de 1377. Obra do pintor Hennequin de Bugres e do tapeceiro parisiense Nicolas Bataille. Castelo de Angers, peça 6, tapeçaria 80. Fim do século XIV.

As presenças do jardim e de um rio sob a Cidade Celestial são saltáveis aos olhos do espectador, o jardim como entorno da Cidade Santa, a Nova Jerusalém, fundindo Paraíso terrestre e Paraíso celeste: há uma evocação do capítulo vinte e um do livro de *Apocalipse* nessa tapeçaria. No canto inferior esquerdo vemos o apóstolo João e acima, quase no centro superior da tapeçaria, Cristo revelando para o apóstolo a descida da Nova Jerusalém dos céus para Terra, como consolidação da fusão escatológica dos novos céus com a nova Terra, antevista pelo profeta Isaías, séculos antes de Cristo. Assim, “o apocalipse panorâmico termina com a restauração da árvore e da fonte da vida, **os dois elementos da criação original**” (FRYE, 2004, p. 170. Grifo nosso).

Em *Avalovara*, Abel fala de uma Cidade buscada por ele, em inúmeros momentos narrativos. Desde o período em que Abel fora estudante bolsista da Aliança Francesa: “sim, a Cidade, certamente, não é igual à imagem que um dia me aparece e logo submerge. Acredito, porém, que a reconhecerei – e assim busco-a” (LINS, 1973, p. 91). Posteriormente, a busca ressurgiu confirmatoriamente quando Abel se encontra em Olinda, Pernambuco, diante da imagem da Cidade, surgida em uma cisterna:

Encaminho-me para a cisterna. [...] Neste mesmo lugar – onde a Cidade mais tarde surgiria incitando-me à procura – várias vezes se cumpre em mim, um rito arcaico. [...] Retorna a velha ordem imponderável [...]: “Vai homem, busca a Cidade”. [...] Buscar a Cidade? Onde e de que modo? Não terminou a caçada? Casal. Procura, Abel, a Cidade aqui surgida e dissolvida (LINS, 1973, p. 266-267).

“A Cidade que Abel procura é também protótipo divino, a Jerusalém Celestial que, no romance como no *Apocalipse*, desce dos céus ‘pronta como uma esposa que se enfeitou para o seu marido’” (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 34-35). Ainda conforme Dalcastagnè, a Cidade procurada ansiosamente por Abel é “remota memória, nostálgica lembrança do Paraíso” (2000, p. 35). Assim, no romance, a Cidade não está dissociada do Paraíso, mas se mostra como sinônimo deste. Essa assertiva é ratificada por Regina Igel: “Para Abel, a Cidade flutuante, que lhe advém no momento microatômico que antecede a cópula excelsa, é a visão do Paraíso, mais próximo funéreo e resplandecente” (IGEL, 1988, p. 153). Ademais, para essa autora, a Cidade, através das aparições dela no percurso da busca de Abel, ao longo do romance, é “precursora do Paraíso” (IGEL, 1988, p. 153).

Para entendermos a busca de Abel como um “rito arcaico” pela Cidade “aqui surgida e dissolvida”, devemos ver o livro de Baruque. Como dissemos, conforme o livro de Baruque, a Nova Jerusalém foi revelada por Deus a Adão, no Paraíso terrestre, antes da queda. No entanto, quando Adão transgrediu a ordem divina, Deus a tirou com o Paraíso terrestre (*apud* DELU-MEAU, 2003, p. 102-103). Assim, o surgimento original evoca a revelação da Cidade Santa no Paraíso original e terreno; a dissolução evoca a retirada da Nova Jerusalém junto com o Éden. Nesse sentido, a fusão entre a Cidade buscada por Abel e o mundo natural pode ser vista na cena narrativa que descreve a descida da Cidade sobre uma plantação de canavial:

A Cidade aproxima-se do vale ensolarado como uma nuvem de aves migradoras, a Cidade e seu rio, extraviada, tanto a procuro e agora surge na luz do meio-dia, pousa na plantação [...]. [...] Contemplo a Cidade, radiosa e insulada, sobre o canavial [...] (LINS, 1973, p. 344-345/410).

Esse momento, no qual também os amantes Abel e Mulher-sem-nome se amam sobre o tapete fantástico, sugere o retorno da “idade da concórdia” (LINS, 1973, p. 348), indo de encontro ao pessimismo de Cecília: “Cecília, de cabeça baixa, lembra que não mais existe e não será reencontrada a harmonia do tempo em que a onça lambe as unhas do homem” (*Idem*, 1973, p. 213). Porém, a reintegração da Cidade com o jardim-canavial é finalizada pela integração fantástica do casal no Paraíso do tapete:

[...] Cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem 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. 412,413).

O tapete para uma parte das pessoas do mundo ocidental representa um mero e fino objeto de decoração do lar. Para os orientais, todavia, é cheio de sentido envolvendo a vida, a família e a tribo/clã, pois todo o tapete é tecido com sentimentos e ideias milenares, tendo valor mágico e simbólico, tendo animais, plantas, objetos e jardins. Por exemplo, um pente com cinco riscos serve para espantar o mau-olhado, o camelo simboliza a fortuna dos nômades; “a árvore da vida, símbolo da eternidade, assim como o cipreste”, bem como “o cravo, símbolo da felicidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 863, 864). Além desses elementos tecidos, há um jardim “inseparável da ideia de Paraíso” (*Idem*, 2009, p. 864), com a presença de plantas, árvores e animais, sejam reais, sejam míticos. Assim, para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 864), “o tapete resume o simbolismo da morada, com o seu caráter sagrado e todos os desejos de felicidade paradisíaca que ela encerra”. No romance *Avalovara*, a partir de seu simbolismo oriental e fincado no Paraíso, o tapete sugere uma vida anímica própria ou que ela lhe tenha ocorrido para o caminho iniciático de Abel e ☪.

O que denota o acima exposto em termos ecocríticos? Como anteriormente dito, “a ecocrítica está diretamente interessada em ambos, na natureza (paisagem natural) e no meio-ambiente (paisagem tanto natural quanto urbana)” (OPPERMANN, 1999, p. 01. Tradução nossa). Essa fusão entre mundo natural e cidade, alegorizada no romance de Osman Lins, tem uma função primordial nos estudos ecocríticos: desconstruir o discurso antropocêntrico que sustenta a dicotomia entre as duas e “que justifica o atual abuso catastrófico da natureza” (OPPERMANN, 1999, p. 04. Tradução nossa). A proposta ecocrítica não é substituir a cidade, mas fundi-la com o mundo natural. Assim, segundo Glotfelty – partindo da fundamental premissa ecológica de que “a cultura humana é conectada com o mundo físico, afetando-o e sendo afetada por ele”, a Ecocrítica “toma como seu assunto as interconexões entre a natureza e a cultura, especificamente os artefatos culturais da língua e da Literatura” (*In*: GLOTFELTY; FROMM (Ed.), 1996, p. xix. Tradução nossa). Diante do exposto, em *Avalovara*, o tapete na sala com o mundo natural paradisíaco tecido nele indica um possível portal para o ingresso do novo casal fundacional, Abel e ☪, no mundo ambiental, para além do mundo antropocêntrico, com uma renovada ontologia entre o humano e o não-humano. Nesse contexto, a tecelagem significa, em seu simbolismo no tapete, “criar novas formas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 872). O assassinato do supracitado casal sobre o tapete sugere que “o brilhante tecido do mundo se delinea sobre um fundo de sofrimento humano”, de modo que “fiandeiras e tecelãs abrem e fecham indefinidamente os ciclos individuais, históricos e cósmicos” (*Idem*, 2009, p. 873).

A língua e a Literatura – na condição de expressões da cultura humana – se instauraram, segundo os estudos ecocríticos, como mediadores do restabelecimento da comunicação do humano com a natureza (MANES, *In*: GLOTFELTY; FROMM (Ed.) 1996). Nesse sentido, conforme Christopher Manes, para descentralizar o legado do Renascimento e do Iluminismo, com o discurso da razão e do progresso como dominantes da natureza a bel-prazer, “precisamos encontrar novos meios para falar sobre a liberdade humana, o valor e o propósito, sem malo-

grar, depreciar e coisificar o mundo não-humano” (*In: GLOTFELTY; FROMM (Ed.) 1996, p. 24. Tradução nossa*). Esse processo envolve um aprendizado de uma nova linguagem/atitude, que não vê o mundo natural como “um mundo de silêncios irracionais” (MANES, *In: GLOTFELTY; FROMM (Ed.) 1996, p. 25. Tradução nossa*), mas, efetivamente, como “um sujeito falante e ativo” (OPPERMANN, 1999, p. 04. Tradução nossa). Nesse sentido, Manes explica que “o conhecimento ecológico significa, metaforicamente, o reaprendizado da ‘linguagem dos pássaros’, as paixões, dores e intenções secretas de outras comunidades biológicas que nos rodeiam e interpenetram, silenciosamente, a nossa existência” (*In: GLOTFELTY; FROMM (Ed.) 1996, p. 25. Tradução nossa*). Lins sugere essa interpenetração na experimentação romanesca, com vírgulas suprimidas e os eus, sejam humanos, sejam não-humanos, entrelaçando-se na harmonia natural e universal.

A referida cena narrativa do possível término do romance *Avalovara* propõe a restauração do relacionamento entre o humano e o mundo natural: “passeamos, ditosos, enlaçados, **entre os animais e plantas do Jardim**” (LINS, 1973, p. 413. Grifo nosso). Abel e ☺, após serem assassinados por Olavo Hayano (alegoria da ditadura militar de 64), encenam um novo início para a humanidade, um devir auspicioso, com o mundo natural (agora não mais domesticado espoliativamente pelo sujeito antropocêntrico) indissociavelmente unido ao sujeito ambiental, numa eco-conscientização que resulta numa harmonia universal. Diante disso, a reavaliação ecocrítica da civilização ocidental tal como a conhecemos – fincada no sujeito antropocêntrico – e sua restituição em civilização natural – fincada no sujeito ambiental – é um pujante imperativo para que se instaure um mundo ausente da barbárie humana, da exploração da natureza e de seus recursos, que vêm dando sinais de alerta.

Um (re)início auspicioso que é um passado trazido de volta: o retorno neo-edênico do relacionamento primevo entre o humano e o natural, pelo qual o humano reaprende a linguagem da natureza, assim como Abel e ☺ começaram a reaprender: “às margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de **vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros**” (LINS, 1973, p. 413. Grifo nosso). Assim, em termos ecocríticos, esse excerto romanesco indica que “nós devemos ter a coragem de aprender essa nova linguagem, mesmo se ela colocar o discurso privilegiado da razão em risco e, indubitavelmente, porá” (MANES, *In: GLOTFELTY; FROMM (Ed.), 1996, p. 24. Tradução nossa*). Em que consistiria essa linguagem, ou como ela seria caracterizada?

Para Christopher Manes (*In: GLOTFELTY; FROMM (Ed.), 1996, p. 24, 25. Tradução nossa*), “uma linguagem livre de obsessão por supremacia e que reflita a humildade ontológica implícita na teoria da evolução, na ciência ecológica e no pensamento pós-moderno”, mantendo-nos longe “da retórica de humanismo que atualmente falamos”, “[...] sem eclipsar, depreciar e objetificar o mundo não-humano”. Conseqüentemente, “prestar atenção ao conhecimento ecológico significa metaforicamente reaprender ‘a linguagem dos pássaros’ – as paixões, as dores e as intenções secretas das demais comunidades biológicas que estão à nossa volta e que sem

precisar dizer uma palavra interpenetram a nossa existência”, com “a tradição da contemplação, que era, também, uma forma de comunicação sem a agenda da razão” ocidental, para que “nos restauremos ao *status* mais humilde de *Homo Sapiens*: uma espécie entre milhões de outras belas, espantosas, fascinantes – e significativas – formas de vida (MANES, *In*: GLOTFELTY; FROMM (Ed.), 1996, p. 25. Tradução nossa).

Conclusão

Diante dos questionamentos levantados neste trabalho, é realmente possível se pensar na fusão entre o ser humano e a natureza? Para o poeta da **ecologia profunda**, o estadunidense Gary Snyder, a despeito de o mundo civilizado ser representação do caos (contraponto da organização cósmica da natureza e sua harmonia), essa conjunção é possível: “[para Snyder], em vez de simplesmente opor-se ao civilizado, o mundo selvagem [natural] ramifica-se por ele (GARRARD, 2006, p. 122). A existência de um mundo natural ideal “postula um sujeito humano, cuja existência mais autêntica se situa precisamente nele” (GARRARD, 2006, p. 104). Para Snyder, “[...] a natureza selvagem exige que aprendamos a conhecer o terreno, cumprimentemos todas as plantas, animais e aves, cruzemos o vau dos rios e atravessemos as cordilheiras, e que contemos uma boa história ao voltar” (*apud* GARRARD, 2006, p. 122).

Neste trabalho, vimos como é possível fazer uma leitura ecocrítica do romance *Avalovara*, considerando o tratamento especial dado ao mundo natural edênico, elevando-o à categoria de personagem: sim, a natureza deve ser personagem e protagonizar. Essa elevação é sustentada pelos estudos ecocríticos, à luz de tudo que discorremos, anteriormente. Desse modo, a elevação da natureza como protagonista, de alguma maneira, de modo a ser problematizada literariamente através da estética da renúncia, renúncia do eu individualista da *ratio* exploradora da *natura*, para uma consciência ecológica nos seres humanos. Essa consciência leva o humano à natureza como lugar-lar de pertencimento, co-existente com o humano, trazendo de volta a co-existência primordial perdida.

Abel e ☺ foram moldados pelo Paraíso no qual ingressaram, porque reaprenderam a interconexão com a fauna e a flora dele, trazendo para mais perto de si mesmos o mundo natural, outrora distanciado por determinado, tendencioso e destrutivo uso antropocêntrico da razão, que delirantemente via a natureza como um meio-recurso a ser devastado. Diante disso, o discurso fabricado do Homem como *telos* dominante do mundo é desmantelado pelo discurso da “humildade ontológica encontrada nas culturas originárias, na filosofia pós-moderna e na tradição medieval da contemplação” (MANES, *In*: GLOTFELTY; FROMM (Ed.), 1996, p. 25. Tradução nossa).

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Purgatório*. 2. ed. São Paulo: Trad. Italo Eugenio Mauro, Editora 34, São Paulo, 2008.
- BÍBLIA. Bíblia Sagrada: o Antigo e o Novo Testamento. Tradução: João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1994. p. 04/298, 299.
- BINNS, Niall. Ecocrítica, ecocriticism: ¿otra moda más en las aulas? *Babad – Revista de Cultura*. n. 7, p. 09, mar. 2001. Disponível em <https://www.babab.com/no07/ecocritica.htm> Acesso em: 16 mai. 2025.
- BRACONS, José. *Sobre ver a arte gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Brasília: Editor da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: 2000.
- DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- GLOTFELTY, Cheryll. Introduction – Literary studies in an age of environmental crisis. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (Ed.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. University of Georgia Press. Athens, Georgia, 1996. p. xvi-xxxvii.
- GUIMARÃES, Jonatas Aparecido. O que critica a ecocrítica?: o humano, o não-humano e o sujeito ambiental. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S. l.]*, n. 72, 2024. Disponível em: <https://periodicostestes.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/56039>. Acesso em: 16 maio. 2025.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz; Brasília: INL, 1988.
- KIRST, Nelson et al. *Dicionário Hebraico-Português e Aramaico-Português*. 15. ed. São Leopoldo: Sino-dal; Petrópolis: Vozes, 2002.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- MANES, Christopher. *Nature and silence*. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (Ed.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. University of Georgia Press. Athens, Georgia, 1996. p. 15-29.
- OPPERMANN, Serpil. Ecocriticism: natural world in the literary viewfinder. *The Association for the Study of Literature and Environment – ASLE*. p. 1-16, 1999. Disponível em: https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_Oppermann.pdf Acesso em 16 mai. 2025.
- TAYLOR, William Carey. *Dicionário do Novo Testamento Grego*. 09. ed. Rio de Janeiro: Juerp, 1991.