

**OSMAN LINS, UM POETA-ESCUPTOR:
A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E ESCULTURA EM
“CONTO BARROCO OU UNIDADE TRIPARTITA”**

**OSMAN LINS, A POET-SCULPTOR:
THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND
SCULPTURE IN “BAROQUE TALE OR TRIPARTITE UNIT”**

Vanessa Pereira Cajá Alves
Elizabeth de Andrade Lima Hazin
UNB

Resumo: O presente estudo tem por objetivo fomentar as discussões concernentes às relações interartísticas entre literatura e escultura a partir de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, sexta narrativa de *Nove, Novena*, de Osman Lins. O grande intento destas palavras que aqui seguem é o embasamento da hipótese de correspondência entre o conto de Lins e a escultura homônima *Unidade Tripartita*, de Max Bill, escultor, arquiteto e teórico do design suíço do século XX. Além de pensar a relação interarte, sob a ótica de Etienne Souriau e de Gotthold Ephraim Lessing, este texto explorará outros elementos inerentes à narrativa, que dialogam com a discussão da relação entre literatura e outras artes.

Palavras-chave: Osman Lins. Nove, Novena. Conto Barroco ou Unidade Tripartita. Estética Comparada.

Abstract: The present study aims to foster discussions concerning the interarting relations between literature and sculpture from “Baroque Tale or Tripartite Unit”, sixth narrative of *Nine, Novena*, by Osman Lins. The great intent of these words that follow here is the basis of the hypothesis of correspondence between the story of Lins and the homonymous sculpture *Tripartite Unit*, by Max Bill, sculptor, architect and theorist of Swiss design of the twentieth century. In addition to thinking about the relationship between the arts, from the perspective of Etienne Souriau and Gotthold Ephraim Lessing, this text will explore other elements inherent in the narrative, which dialogue with the discussion of the relationship between literature and other arts.

Keywords: Osman Lins. *Nine, Novena*. Baroque Tale or Tripartite Unit. Comparative Aesthetics.

O cinzel e a letra: instrumentos afins

O primeiro a comparar pintura e poesia entre si, segundo Lessing, em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, teria sido um homem de sentimento fino, que notava um efeito semelhante de ambas as artes: ambas, através da aparência, representariam para o espectador coisas tanto ausentes quanto presentes, iludindo e gerando prazer. O segundo teria procurado penetrar no interior desse prazer e descoberto que, tanto a poesia quanto a pintura – a qual é entendida por Lessing como as artes plásticas em geral – fluíam da mesma fonte, em razão da beleza, que é derivada de objetos corpóreos, possuir regras gerais, podendo ser aplicadas a outras coisas. O terceiro, a partir da reflexão a respeito do valor e da repartição dessas regras gerais, teria notado que umas eram predominantes na pintura e outras, na poesia. Dadas essas considerações, afirma, então, Lessing, em seu texto, que o primeiro era o amador; o segundo, o filósofo; o terceiro, o crítico de arte (LESSING, 1998, p. 75).

A discussão a respeito da irmandade entre artes surgiu na Antiguidade, período em que a poesia era, ocasionalmente, comparada com a pintura pelos teóricos Aristóteles, Horácio e Quintiliano em seus tratados de retórica e poética. Diante disso, pode ser dito que a teoria das artes nasceu do âmbito da poesia, em razão da dependência desses tratados que havia, à época, para sua própria configuração; como, por exemplo, a submissão da pintura a conceitos herdados e transpostos da literatura para as imagens. Horácio remonta, em *Ars Poetica*, à ideia do âmbito interartístico entre pintura e poesia através da expressão *ut pictura poesis*, que se tornou um dos preceitos da relação interarte. Nas palavras do autor:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais de perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agrada uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre (Horácio *apud* LESSING, p. 58).

Pintores, escultores, músicos e poetas são considerados, por Étienne Souriau, em *A correspondência das artes: elementos de estética comparada, como levitas do mesmo templo*¹. Segundo o autor, eles servem, se não ao mesmo deus, pelo menos a divindades congêneres, como em uma irmandade de musas. Souriau, na referida obra, também afirma que, embora haja uma diversidade de materiais que possa ser considerada como elemento preponderante para o discernimento das diferentes artes, todos os materiais são instrumentos que medeiam a relação do agente criador com a sua matéria-bruta, tal qual um escultor empurra o cinzel no mármore com o martelo.

A condição do artista frente à sua matéria-bruta – quer uma página em branco, quer uma pedra-sabão – nos permite dialogar com a condição do escritor e seu processo criativo. Neste estudo, a simbologia do cinzel e da letra mostra-se relevante para a compreensão não somente da afinidade de instrumentos e a consequente irmandade entre as artes, mas também para a

¹ Cf. Souriau, 1983, p. 14. Grifo nosso.

compreensão do momento que antecede a elaboração de uma obra de arte, momento em que se instaura a profunda relação entre criador e objeto criado.

No concernente à simbologia do cinzel – e ao que, aqui, também valerá para a simbologia da letra, em razão da aproximação desses elementos aqui proposta –, temos as seguintes acepções, em *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

O cinzel é o relâmpago, agente da vontade celeste penetrando a matéria, é o raio intelectual, penetrando a individualidade. É a força que corta, retalha, separa, distingue, primeira operação do espírito, que só julga depois de sopesar. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 82)

Assim sendo, diante dessa vontade-operativa, o poeta-escultor Osman Lins cinzela, palavra por palavra, a matéria de *Nove, Novena*, seu *livro deliberadamente ornamental*², composto por nove narrativas. A composição osmaniana é permeada por elementos de outros meios de expressões artísticas, que interagem com a narrativa e, por conseguinte, configuram uma estética heterogênea do texto literário. O caráter ornamental da referida obra, além de concernir a um caráter ilustrativo, de adorno, no texto literário, diz respeito também ao entrelaçamento das outras aéreas do conhecimento com a literatura, em que a ornamentalidade se realiza como técnica narrativa.

Em seu ensaio *Guerra sem Testemunhas*, Osman Lins afirma que a arte ornamental é aquela que apresenta um sentido cósmico, uma relação com o mundo sensível. Para ele, o ornamento *tece o mundo* [grifo do autor], é o que constitui a relação entre “criador e universo” presente na obra de arte (LINS, 1974, p. 208).

Cabe, aqui, apontar o projeto literário de Lins, que visava à conquista de sua expressão pessoal, alcançada através da transposição da linguagem iconográfica para a literatura e concretizada a partir do lançamento de *Nove, Novena*, em 6 de julho de 1966, em São Paulo, obra por muitos considerada como uma mudança no curso de sua trajetória artístico-literária e, também, um prenúncio da magnificência formal e técnica de *Avalovara*, romance que seria publicado em 1973.

Cito, aqui, cinco aspectos que dizem respeito a essa metamorfose técnica do escritor:

1. O uso de elementos que contrariam a tradição e que se destacam como inovações em relação às obras anteriores.
2. A irrupção de Recife e Olinda na ficção do autor.
3. O diálogo com outros campos do conhecimento.
4. O surgimento da descrição que suspende a narração.
5. Uma nova visão do literário, que implica o equilíbrio consciente entre o real e o ficcio-

² Em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, em 1966, Osman Lins afirma que é em *Nove, Novena* onde aparecem, pela primeira vez, Recife e Olinda em sua obra. Contudo, o autor ressalta a aparição, também, de Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes, três cidades mineiras barrocas, em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, o que justifica a presença dessas cinco cidades ornamentais em sua obra, uma vez que se trata de uma obra, também, ornamental.

nal.³

Ainda sobre a transposição da linguagem iconográfica presente no texto literário como técnica narrativa, cumpre salientar um dado biográfico relevante para a compreensão desse diálogo interarte, que é o fato de o escritor pernambucano ter sido contemplado com uma bolsa de estudos pela *Alliance Française*, para empreender sua primeira viagem à Europa, em 1961, experiência essa narrada em sua obra *Marinheiro de Primeira Viagem*, publicada em 1963.

Diante de seus relatos, é possível capturar as lembranças-imagens de um escritor comprometido com seu ofício, alguém que “viu de memória”⁴ os vitrais, as construções arquitetônicas, os retábulos, o teatro, a música, as inscrições e os ornamentos e que se permitiu impregnar de expressões artísticas várias.

Ressalto que a relação instituída aqui entre a experiência do escritor na Europa e a composição de suas obras posteriores não diz respeito tão-somente a um caráter meramente intertextual, ou, até mesmo, de empréstimo, mas sim a uma concretização, a materializar, a tornar pública a resolução de problemas que o perseguiram quanto à edificação de uma estética pessoal.

Nove, Novena é constituída por um entrecimento de imagens enleadas à inscrição da palavra, que institui um texto literário não somente imagético, mas também um texto que dispõe de uma expressiva interdisciplinaridade. Esse feito de urdir a arte literária com as outras áreas do conhecimento confere à obra osmaniana uma poética constituída de monumentalidades, de maneira que estejam postos, em relevo, elementos carregados de sentido, que fazem com que se constitua um diálogo intra e extratextual, em que tanto o nível da linguagem quanto o da estrutura configuram a fatura artesanal da obra.

Analogias à arte da escrita conjugadas a outros trabalhos, como “tecer” e “arar”, constituem essa fatura ao trazer a simbologia do trabalho manual firme para o universo literário, tal qual a narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, que traz, em seu sétimo mistério (Figura 1), a seguinte passagem, que pode ser entendida como a representação do valor da escrita para Osman Lins:

³ HAZIN, 2016, p. 93.

⁴ Em *Atlas*, de Jorge de Luis Borges e Maria Kodama, o poeta afirma que “mais verossímil é conjecturar que o eventual artista é um homem que bruscamente vê. Para não ver não é imprescindível estar cego ou fechar os olhos; vemos as coisas de memória, como pensamos de memória repetindo formas idênticas ou ideias idênticas” (BORGES, 2010, p.57). Neste sentido, relaciono o que Osman Lins viu e vivenciou nesta viagem com a sua técnica narrativa engendrada em *Nove, Novena*.

SÉTIMO MISTÉRIO

Os que fiam e tecem unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma linhagem **FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ** dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das invenções destinadas a estender **LÃ LINHO CASULO ALCODÃO LÃ** os fios e cruzá-los, o algodão, a sêda, era como se ainda estivesse **TECEDEIRA URDIDURA TEAR LÃ** sem imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apêlo à ordem que os traz à claridade, transforma-os em obras, portanto em objetos humanos, iluminados pelo espírito do homem. Não é por ser-nos úteis **LÃ TRAMA CROCHÊ DESENHO LÃ** que o burel ou o linho representam uma vitória do nosso engenho; sim por serem tecidos, por cantar nêles uma ordem, o sereno, o firme **TAPECEIRA BASTIDOR ROCA LÃ** e rigoroso enlace da urdidura, das linhas enredadas. Assim é que suas expressões mais nobres são aquelas em que, com ainda maior disciplina **LÃ COSER AGULHA CAPUCHO LÃ** na, floresce o ornamento: no crochê, no tapête, no brocado. Então, é **FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ** como se por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica, algodoads e carneiros, casulos, campos de linho, novamente surgissem, com **LÃ TRAMA CASULO CAPUCHO LÃ** uma vida menos rebelde, porém mais perdurável.

“Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins, 1966.

Figura 1

Essas analogias também se estendem às outras produções literárias de Lins, publicadas a partir de 1966, como, por exemplo, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), em que o professor-narrador estabelece uma relação entre o ato de amolar navalhas de um barbeiro e o ato de escrever.

Em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, o caráter ornamental (e artesanal) se estende do título até o enredo da narrativa. Partindo dos sintagmas ordenadores da obra em questão, com o objetivo de captar as nuances que deles emergem, salta aos olhos a obra homônima do escultor suíço Max Bill, *Unidade Tripartita* (Figura 2), produzida entre os anos 1948 e 1949. A escultura parte da fita de möbius, que consiste na colagem das extremidades de uma fita, após dar meia-volta em uma delas, criando, então, uma fita que apresenta apenas um lado e instituindo, assim, um paradoxo espacial.



Unidade Tripartita, de Max Bill, 1948/1949. Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

Figura 2

A escultura de Bill foi premiada na 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1951, realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), cujo organizador e presidente

era Francisco Matarazzo Sobrinho. Alguns anos após a escultura de Bill ter passado a fazer parte do acervo do MAM-SP, surgiu a confusão entre os sintagmas “Unidade Tripartita” e “Unidade Tripartida”, confusão essa que também se estende ao título do conto de Lins. Ressalto que, neste texto, será usado sempre “Unidade Tripartita”, em virtude da escolha de Osman Lins para efeito de título de seu conto.

A predileção do escritor pela versão latina erudita, em que há a consoante oclusiva *t*, em “Tripartita”, no lugar de *d*, em “Tripartida”, versão popular, pode ser entendida como um apelo à escultura de Bill, em virtude daquela versão não ser habitual, como uma maneira de reforçar e distingui-la das demais, reafirmando-a. Ademais, Lins, ao referendá-la e transpô-la em seu conto, traz à cena, com fins estéticos, o tema da escultura e da possível miscelânea dessas artes, de modo que fique tangível a afinidade entre elas.

Partindo de uma leitura possível quanto à hipótese de transposição da linguagem da escultura de Bill para o texto osmaniano, é válido apontar que a realidade paradoxal e, sobretudo, de uma “unidade em três peças” é, também, uma realidade do conto de Osman Lins. No texto literário em questão, as ações decorrem simultaneamente em Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes, cidades nitidamente barrocas, o que configura um contraste entre as categorias narrativas tempo e espaço.

Tal qual um escultor que empurra o cinzel em sua matéria-bruta, Osman Lins dá forma a obra multifacetada ao construir um texto literário constituído por blocos narrativos entremeados pela conjunção “ou”, configurando uma atmosfera de permutação da disposição dos elementos. Essa multifacetabilidade se dá pela simultaneidade da ocorrência dos eventos nas três cidades genuinamente barrocas e, também, pela leitura de possibilidades resultante da estrutura lógico-disjuntiva do conto.

Também a obra de Bill apresenta-se multifacetada, pois, conjugada a um ângulo diverso, ela apresenta uma nova configuração, de maneira que as diversas faces de uma mesma obra, como em uma espécie de alomorfia, permutassem entre si dentro de uma mesma essência, de uma mesma linguagem. Neste sentido, tanto o conto de Lins quanto a escultura de Max Bill apresentam um paradoxo de espaço e de tempo.

Ao longo da narrativa, como em um jogo de contrários, nota-se o dualismo sagrado/profano, em que as analogias às figuras do Cristianismo, ligadas à profanidade da natureza humana, tecem uma atmosfera barroca. Ao pensarmos o texto em questão como um “Conto Barroco” – mas também moderno em sua estrutura –, nos deparamos com alguns elementos do movimento artístico barroco: o *chiaroscuro*; as três cidades em que se dá o espaço diegético da narrativa; a composição de personagens e situações que fazem alusão às figuras da Bíblia Sagrada; as obras de Aleijadinho dispostas na tessitura literária; e a simbologia do número três relacionado à Santíssima Trindade, ao equilíbrio e, conseqüentemente, à tripartição.

Existe um paralelismo entre a composição de personagens do texto osmaniano e o texto bíblico. Se, por um lado, naquele, é o pai que se oferece para morrer no lugar do filho, por outro,

neste, o pai envia seu filho, como um cordeiro imolado, para morrer e salvar os pecados do mundo. A figura do personagem José Gervásio, como em uma releitura, alude à figura de Jesus Cristo, pois é abandonado pelos próprios pais, mas não lhes concede o perdão e, por conseguinte, vingasse deles. Além disso, o personagem é descrito pelo capanga-narrador como “cabelo à nazarena, barba crescida, pés e pulsos amarrados de corda, numa cruz” (LINS, 1975, p. 152).

Lins lança mão, em seu tecido narrativo, de imagens e significados do discurso do Cristianismo, no concernente à composição de personagens e situações que fazem alusão às figuras da Bíblia Sagrada, como, por exemplo, a expressão “rede tecida pela mão da negra” (1975, p.143), que compõe uma imagem que alude à figura de Judas, quando a personagem entrega José Gervásio ao capanga e diz “Este é o homem”, em troca de um “pequeno maço de cédulas” (1974, p. 142). Também, aqui, cabe apontar a expressão bíblica “Ecce homo” proferida por Pôncio Pilatos, ao apresentar Jesus Cristo aos judeus, que significa “Eis o homem!”, o que também nos remete à situação de denúncia e traição em que se encontra a personagem.

Ainda a respeito do tema da escultura como elemento que interage com a narrativa, há, também, em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita”, referência às esculturas de Antônio Francisco da Lisboa, o Aleijadinho, localizadas na cidade mineira de Congonhas, são elas: *Anjo com o cálice da paixão* e “Naúm”, “Baruch” e “Daniel”, do conjunto escultórico *Os doze profetas*, o que pode ser entendido como um também reforço a esse tema, como um recurso narrativo que alude a um plano maior, que é o da transposição iconográfica para a literatura osmaniana.

Além de corroborar para a fatura artesanal de “Conto Barroco”, a presença dessas esculturas como elementos da narrativa atesta o interesse de Lins em fazer da Literatura uma arte espacial, ao entrelaçar e justapor imagens e significados de outras áreas do conhecimento. Todas essas imagens aqui citadas refletem o compromisso do autor em criar uma atmosfera barroca na narrativa e, também, uma poética osmaniana, um *modus operandi*, que se revela também barroco.

No que diz respeito à recepção deste texto ficcional, é válido salientar que parte dos estudos que se debruçaram sobre ele relacionam o sintagma *Unidade Tripartita* à estrutura da narrativa, que se apresenta em blocos narrativos, dispostos em um movimento de triplicidade e unidade e entremeados pela conjunção *ou*, em que ora um bloco narrativo se apresenta evidenciado por espaços maiores entre os demais na página, ora três blocos se apresentam entremeados por aquela conjunção; já outros estudos o relacionam à trindade santa, que, também, tem papel relevante na narrativa.

Além disso, cabe apontar, também, que o texto de Lins por muito tempo foi ofuscado pela grandiosidade técnica (e artesanal) de outras narrativas de *Nove, Novena*, como, por exemplo, “Retábulo de Santa Joana Carolina” e “Perdidos e Achados” – o que não faz de “Conto Barroco” uma narrativa menor.

Considerando, todavia, fatos da vida do escritor pernambucano, que fundamentam a hipótese de transposição iconográfica, é relevante apontar a saída de Osman Lins de Recife, logo após o retorno de sua viagem à Europa, em 1962, para residir na cidade de São Paulo, onde passou os

últimos dezesseis anos de sua vida, e a doação da escultura *Unidade Tripartita* à Universidade de São Paulo, também em 1962, momento em que é criado o Museu de Arte Contemporânea, para abrigar as doações do MAM-SP.

Além disso, o autor esteve São Paulo, em 1954, três anos após a premiação da obra de Bill, para receber o Prêmio Fábio Prado, pelo seu primeiro romance *O Visitante* e, também, em 1957, para receber o Prêmio Monteiro Lobato, pelo seu primeiro livro de contos *Os Gestos*. No que diz respeito ao envolvimento de Lins com a Bienal de Arte de São Paulo, há, em seu ensaio *Guerra sem Testemunhas*, uma menção à IX Bienal, que aconteceu em 1967, que diz: “Vimos, na IX Bienal de São Paulo, os óleos de William Turn-bull” (LINS, 1974, p. 210), o que reforça a ideia de seu interesse pelas artes plásticas.

Há, ainda, quanto a esse possível envolvimento de Lins com outras edições da Bienal de Arte, uma carta, disponível no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, redigida pelo escritor e endereçada à poetisa Laís Corrêa, no dia 6 de agosto de 1970, em que ele faz considerações a respeito da décima edição do evento, que aconteceu em 1969; da situação dos escritores e do país, que estava sob regime ditatorial; e da relação dele com Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Bienal à época.

Quanto ao caráter espaço-temporal da obra de Lins, é factível reiterar sua relação com o diálogo intra e extratextual que a narrativa apresenta. Além de imagens e significados, Lins lança mão da presença do geométrico em sua arte literária. Ao eleger um trecho de *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, de Matila Ghyka, e versos do poema “O Engenheiro”, de João Cabral de Melo Neto, como epígrafes de *Nove, Novena*, o autor atesta o rigor literário, já tão evidenciado em suas obras, como elemento apriorístico para a feitura de seu texto, o que configura a não ocasionalidade das palavras milimetricamente dispostas na narrativa. Em “Conto Barroco”, nota-se a recorrência do número três e, também, a do triângulo em diferentes níveis de leitura.

O poeta-escultor/professor-escritor Osman Lins, e não somente o texto literário aqui em questão, também multifaceta-se em seu ofício. Por vezes, sendo cinzelador e sendo poeta, revela-se colecionador e revela-se artesão, em sua afinidade de instrumentos, para, como em uma força centrípeta, retornar à letra, que constrói palavras. Em seu texto “Um dia que se despede do calendário”, publicado em *Evangelho na Taba*, ele estabelece um parentesco entre o exercício do alfaiate (também ele não assim seria?) e o do escritor, em razão da habilidade com as mãos.

Também ele estabelece parentesco, em suas aulas de Literatura Brasileira, ministradas na Universidade Estadual Paulista, entre o escritor e o restaurador, pois “tal restauração opera-se através da escrita” (RIBAS, 2011, p. 29). Os movimentos centrípetos e centrífugos que nos propõe Osman Lins através de sua obra, impregnada de imagens e de significados, nos levam a crer nas relações tão íntimas, por vezes questionadas, entre a irmandade das artes, em virtude de sua afinidade de instrumentos e de seus modos de operação, de maneira que o escritor, em sua função, pode também ser escultor, ser pintor e ser poeta.

Referência bibliográfica

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. 4. ed. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 23. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva et alii. São Paulo: José Olympio, 2009.

HAZIN, Elizabeth. As horas que decorrem entre o início e o florescer de um recife: reflexão sobre a temporalidade em Osman Lins. In: GOMES, Leny., HAZIN, Elizabeth. (org.). *A escrita do mundo: letras, imagens e números*. Porto Alegre: Metamorfose, 2016, p. 91-103.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LINS, Osman. *Nove, Novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975. 2ª edição.

_____. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Summus, 1980. 2ª edição.

_____. *Evangelho na Taba: outros problemas interculturais brasileiros*. Rio de Janeiro: Summus, 1979.

_____. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 3ª edição.

_____. *Guerra sem Testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974. 2ª edição.

RIBAS, Elisabete Marin. *Giz, caneta e pincel: Literatura e História da Arte nas aulas do professor Osman Lins*. 2011. 194 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

Vanessa Pereira Cajá Alves

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura da UnB – Universidade de Brasília – Brasil. Bolsista da Fundação Capes. Contato: vanessacaja@gmail.com.

Elizabeth de Andrade Lima Hazin

Pesquisador Colaborador Pleno junto ao Programa de Pós-graduação em Literatura da UnB – Universidade de Brasília – Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Pós-doutoramento pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. Contato: ehazin555@gmail.com.

Enviado em 30/09/2017.

Aceito em 15/11/2017.