

Universidade Federal do Rio de Janeiro

*AVALOVARA, DE OSMAN LINS, SOB O SIGNO DE EROS: O COSMOS EM  
ÊXTASE*

Lyza Brasil Herranz

Rio de Janeiro

2017

Lyza Brasil Herranz

*AVALOVARA, DE OSMAN LINS, SOB O SIGNO DE EROS: O COSMOS EM  
ÊXTASE*

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Melo e Souza

Coorientadora: Profa. Dra. Maria Lucia Guimarães de Faria

Rio de Janeiro

Agosto de 2017

*AVALOVARA, DE OSMAN LINS, SOB O SIGNO DE EROS: O COSMOS EM  
ÊXTASE*

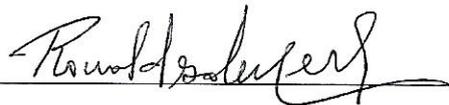
Lyza Brasil Herranz

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Melo e Souza

Coorientadora: Profa. Dra. Maria Lucia Guimarães de Faria

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:



---

Professor Doutor Ronaldo de Melo e Souza – Presidente, UFRJ



---

Professora Doutora Anélia Montrechiari Pietrani – UFRJ



---

Professora Doutora Elizabeth de Andrade Lima Hazin – UnB

---

Professor Doutor Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira – Suplente, UFRJ

---

Professora Doutora Martha Alkimin de Araújo Vieira – Suplente, UFRJ

Rio de Janeiro

Agosto de 2017

H564c

Herranz, Lyza Brasil

*Avalovara*, de Osman Lins, sob o signo de Eros: o cosmos em êxtase/ Lyza Brasil Herranz. — Rio de Janeiro: UFRJ/ FL, 2017.

111 f.

Orientador: Ronaldo de Melo e Souza.

Coorientadora: Maria Lucia Guimarães de Faria.

Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2017.

1. Lins, Osman, 1924-1978 — Crítica e interpretação. 2. Literatura Brasileira. I. Souza, Ronaldo de Melo, orient. II. Faria, Maria Lucia Guimarães, coorient. III. Título.

## RESUMO

HERRANZ, Lyza Brasil. *Avalovara, de Osman Lins, sob o signo de Eros: o cosmos em êxtase*. Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A originalidade da concepção amorosa de Osman Lins em *Avalovara* (1973) é o tema desta investigação, que procura desvelar o percurso amoroso e o encontro carnal e anímico de duas personagens como a consumação de um projeto de Conhecimento, de Amor e de Literatura a que o livro se propõe. Através de suas conjunções e simetrias, o Amor conduz à realização global do Homem, que acaba por transcender as dualidades e aceder à Unidade consigo, com o outro e com a Vida. Nessa narrativa essencialmente mitopoética, o poema em prosa, forma da escrita, desdobra-se de maneira revolucionária na forma do romance: um quadrado e uma espiral sobrepõem-se para dar origem a um cosmos extático regido pelo signo sagrado de Eros, potência que religa os polos opostos do mundo, como formulado por Ludwig Klages em seu livro *De l'Éros cosmogonique*.

PALAVRAS-CHAVE: *Avalovara*; Osman Lins; Eros; Poema em prosa.

## RÉSUMÉ

HERRANZ, Lyza Brasil. *Avalovara, de Osman Lins, sob o signo de Eros: o cosmos em êxtase*. Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

L'originalité de la conception amoureuse de Osman Lins en *Avalovara* (1973), c'est le thème de cette recherche qui cherche à découvrir le parcours amoureux et la rencontre charnelle et animique de deux personnages comme la consommation d'un projet de Connaissance, de l'Amour et de la Littérature que propose le livre. À travers ses conjonctions, symétries et alignements, l'Amour mène à la réalisation globale de l'Homme, qui termine par transcender les dualités et accéder à l'Unité avec soi, avec l'autre et avec la Vie. Dans cette narrative essentiellement mythe-poétique, le poème en prose, forme de l'écrit, se transforme de manière révolutionnaire sous la forme du roman: un carré et une spirale se superposent pour donner origine à un cosmos extatique régi par le signe sacré d'Éros, potence qui relie les pôles opposés du monde, en tant que formulé par Ludwig Klages dans son oeuvre *De l'Éros cosmogonique*.

MOTS-CLÉ: *Avalovara*; Osman Lins; Éros; Poème en prose.

Aos que desejam (*éramai*), apaixonadamente

## AGRADECIMENTOS

À **Maluh**, mais uma vez, a acolhida sábia e generosa. O desafio maior, leio em você: “Se ‘o escritor deve ser o que ele escreve’, como diz Rosa, o leitor, confeiçoado ao universo narrado, pode bem transformar-se naquilo que lê”. O Osman, e nele minhas questões todas, pelas suas mãos. Que mais eu poderia dizer? Ao Programa e à Capes, o incentivo em palavras e em bolsa de pesquisa. Aos professore/as da banca, a atenção, o tempo doado (profundo agradecimento). Aos professore/as desta caminhada: **Anélia**, a doce e inteligente tessitura poética; **Marco**, ainda o mais lindo diálogo; **Sofia**, Portugal novamente em verso e paixão; **Mônica**, a prosa louca e afetuosa entre Brasil e Portugal; **Jorge**, o Herberto e Camões, como nunca; **Ronaldes**, sempre a emoção mais profunda. Aos amigos de percurso, a deliciosa companhia. A Letras: casa que me mantém “através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (Bachelard). Aos meus pais, **Nina Rosa** e **Manuel** – terra firme, quente e segura. E nisso está tudo. Aos meus padrinhos, **Marta** e **Giduvaldo**; à minha irmã, **Laura**, ao meu cunhado, **Rafael**, e ao sobrinho por vir/porvir: famílias. Aos **amigos**, verdadeiro abrigo, a presença; em especial, a do **Raul**, companhia solar, querida, que o destino fez desaguar no meu Rio, nosso, depois de se encontrarem nossos mares, então nunca dantes navegados, na Lisboa que navega. “A Bahia que vive pra dizer/ Como é que se faz pra viver”. À equipe do instituto, o apoio. À **Katya**, encontro de uma vida, nossas risadas – salvação: a dedicatória deste trabalho. À equipe da escola, a compreensão. E, ainda, aos meus alunos, os de travessia diária e os de trajetória interrompida: sonho. À **Ana Cândida**, a cumplicidade na língua de Racine. Ao **Jorge**, os belos versos, minha epígrafe. Ao **Pedro**, aquelas partilhas das luminosas sínteses osmanianas (e tudo mais). A **Leda**, **Milton** e **família**, a adoção recíproca. A **Raul**, sempre, **Carol** e **Gabriel**, brilhantes sensibilidades, a leitura carinhosa.

Que flâmeo milagre no mar arde ali,  
Com fúlgias ondas atroando entre si?  
Cintila oscilante e o clarão irradia:  
Refulgem os corpos nas trevas da via,  
E tudo ao redor já o fogo abraseou.  
Reine, Eros, portanto, que tudo iniciou!

Goethe, *Fausto: uma tragédia – segunda parte*

A vida inteira esperei por ti.

Mesmo que ainda se não tenha passado  
a vida inteira.

Jorge Reis-Sá, “A vida inteira”

## SUMÁRIO

<b>ANTE O PARAÍSO</b> .....	11
<b>PARTE I – ABEL E ♀: O PERCURSO</b>	
<b>CAPÍTULO 1</b>	
Três em uma: as mulheres de Abel.....	20
1.1 Roos: “maré resplendente” .....	20
1.2 Cecília: “cardume de fogos” .....	24
1.3 ♀: “foz e confluência” .....	37
<b>PARTE II – ♀ E ABEL: O ENCONTRO</b>	
<b>CAPÍTULO 2</b>	
O êxtase erótico .....	48
<b>CAPÍTULO 3</b>	
O êxtase literário.....	79
<b>FIM E INÍCIO</b> .....	103
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	106

## ANTE O PARAÍSO

Como abraçar a plenitude e, nesse ato, seu próprio fracasso? Saber inatingível o Todo desejado, porque há sempre o lance de dados e apenas algumas páginas de papel. Assim este trabalho e o seu *corpus* (corpo): *Avalovara*. Osman Lins abraçou a plenitude e desmesurou-se em *Avalovara*.<sup>1</sup> Desmesurou o romance, enquanto gênero e argumento – o mais antigo e popular de todos os tempos: a história de amor. Escrever, para Osman, sempre foi um ato de amor e de vida: “Vejo na palavra escrita o fio de prumo, a única coisa a ajudar o homem a se orientar no desconcerto deste mundo. Escrevendo ou lendo, o homem vai ser ajudado a encontrar o seu centro” (LINS, 1979, p. 146). O centro desse romance perdido na literatura brasileira e universal: eis o desafio, o lançar-se ao abraço impossível.

*Avalovara*, obra-prima do pernambucano Osman Lins, veio a lume em 1973. Era o terceiro romance do premiado escritor, que já publicara contos, peças e ensaios. Para ele, sua poética caminhou, através do romance *O fiel e a pedra* (1961) – “o ponto para o qual converge tudo o que fiz antes e o ponto de onde parte o que vim a fazer depois” (LINS *apud* STEEN, 1981, p. 74-75) –, da interiorização de *O visitante* (1955), seu romance de estreia, para a exteriorização e plasticidade de *Nove, novena* (*Ibidem*, p. 75). Composta por nove narrativas, essa obra, de 1966, constitui um momento privilegiado no percurso osmaniano: “inaugura uma fase de maturidade, talvez de plenitude” (LINS, 1979, p. 141), cujo ápice é alcançado em *Avalovara*.

Nesse romance-ápice, cosmogonia espaço-temporal fundamentada nos símbolos do quadrado e da espiral e regida pelo signo sagrado de Eros, realiza-se uma Busca em que o Amor se consagra forma privilegiada de Conhecimento: de si, do outro, da criação

---

<sup>1</sup> Todas as citações dessa obra estão indicadas pela sigla *Av*, seguida da página do livro. Edição usada neste trabalho: *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

literária. É esse o ponto crucial da obra, como observou Antonio Candido em “A espiral e o quadrado”, o seu prefácio para a primeira edição: “Toda a narrativa converge para a plenitude amorosa, numa espécie de gigantesca câmara lenta, que concentrasse o tempo no espaço limitado e no limitado instante em que a plenitude é buscada” (CANDIDO, 1973, p. 9). Sendo a reversibilidade constante num romance alicerçado sobre uma frase palíndroma,<sup>2</sup> o crítico continua, mais adiante:

Assim, na narrativa, o amor é visto do homem para a mulher, da mulher para o homem, do presente para o passado, do passado para o presente, daqui para ali, dali para aqui, numa reversibilidade vertiginosa que traz à baila a evocação da herma de Jano<sup>3</sup> e chega a uma mulher que é também homem, para um homem que poderia eventualmente ser também mulher. (CANDIDO, 1973, p. 10)

De acordo com Ermelinda Ferreira, autora de *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins, Avalovara* dedica-se à narração de um “encontro sexual pleno de ousadias e transgressões”, já que homem e mulher, humano e animal, orgânico e inorgânico, sagrado e profano, verbal e visual “confundem-se numa violenta e desafiadora desordem, numa promiscuidade de formas e de seres comparável apenas à ‘promiscuidade’ do discurso” (FERREIRA, 2005, p. 217). O discurso racional da lucidez é gradualmente tragado pela linguagem delirante do desejo, que pulveriza “a ordem

---

<sup>2</sup> Na complexa arquitetura do romance, o quadrado sobre o qual opera a espiral é constituído por vinte e cinco quadrados menores, de modo que cada um contém uma letra do palíndromo latino SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Cada letra desse palíndromo corresponde a um dos oito temas: “R – e Abel: encontros, percursos, revelações”; “S – A espiral e o quadrado”; “O – História de ♀, nascida e nascida”; “A – Roos e as cidades”; “T – Cecília entre os leões”; “P – O relógio de Julius Heckethorn”; “E – ♀ e Abel: ante o Paraíso”; “N – ♀ e Abel: o Paraíso”. O movimento espiralar de fora para dentro, ou seja, das extremidades para o centro do quadrado, determina a ordem em que aparecem e reaparecem os temas e a extensão dos segmentos de cada fio narrativo ao longo da obra.

<sup>3</sup> No povoado de Téspias, na Beócia, a herma, pilar representativo de Hermes, constituía também um monumento de culto a Eros, divindade ligada a Hermes por um parentesco de essência que se revela de forma mais clara na relação deles com a deusa do amor: “quando se encontram reunidos em *uma* figura, tanto o aspecto masculino como o feminino da essência comum de Afrodite e Eros, essa figura é Afrodite e Hermes em um: Hermafrodito” (KERÉNYI, 2011, p. 88, grifo do autor).

do mundo ficcional, dissolvendo os significados na materialidade pura das palavras” (*Ibidem*, p. 217), modo de o erotismo se expressar livremente entre os corpos ficcionais e materiais. “A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo” (BARTHES, 2003, p. 99).

Não foi apenas Antonio Candido que notou a centralidade do tema amoroso na obra de Osman Lins. Hélio Pólvora também; na sua resenha de 19 de dezembro de 1973 para o *Jornal do Brasil*, escreveu: “*Avalovara* é uma história de amor com admiráveis cenas de um erotismo anímico, impessoal” (PÓLVORA, 1973, p. 2). Esse aspecto fulcral foi sublinhado pelo próprio autor na entrevista concedida a Geraldo Galvão Ferraz em 28 de novembro daquele ano: “*Avalovara*, na sua aparência, é um romance de amor” (LINS, 1979, p. 165). Ao falar em “aparência”, Osman expressava o seu receio de que as leituras do livro se restringissem ao flagrante erotismo de suas páginas, esquecendo-se do Todo ao qual ele se articula. É o que demonstrou em duas cartas: uma, dirigida ao grande amigo Lauro de Oliveira em 8 de novembro de 1973: “Você vai achá-lo um livro religioso, acho. Mas será dos poucos que o verão assim não deixando-se levar apenas pela sua aparência erótica” (LINS, 1998, p. 14); e outra, escrita à filha Letícia em 10 de novembro de 1972: “O romance, certamente, será considerado obsceno e muitos leitores vão lê-lo, boçalmente, como tal. Narra extensamente a união física de um homem e de uma mulher”, e depois: “Esta união, porém, não é gratuita: tem uma série de implicações simbólicas” (LINS *apud* IGEL, 1988, p. 91). Já na entrevista a Geraldo Galvão Ferraz, Osman atentava para essas “implicações”:

O amor, para mim, teve sempre uma grande importância, pelo que tem de exaltante, por envolver o problema da unidade e por repousar sobre o encontro, tão misterioso, de um ser humano com outro. Meu livro abrange tudo isso. Seu pro-

tagonista, Abel, através de três intensas experiências amorosas, vividas em épocas e lugares diferentes (Europa, Recife, São Paulo), realiza simultaneamente o conhecimento do amor e da criação literária. Mas essas três experiências do meu personagem, claro, têm outras implicações que o leitor descobrirá. (LINS, 1979, p. 165)

É pela via amorosa que o escritor realiza seu projeto literário, centrado no desejo de reunião dos cacos da subjetividade moderna por meio da reintegração do homem à natureza e ao cosmos: “Nesta época de grandes fracionamentos, pelo menos o escritor, praticante de um ofício unificador por excelência, recuse ser também um agente de fragmentação”, dirá, de modo que “possam as suas obras despertar a nostalgia da plenitude, subentendendo que o desconcerto do mundo não é definitivo” (LINS, 1974, p. 213). Em *Avalovara*, o projeto se concretiza de maneira inédita e inaudita, pois, no palimpsesto geométrico do romance, funde-se uma multiplicidade de áreas da sensibilidade e do pensamento humanos: tapeçaria, pintura, música, arquitetura, matemática, alquimia, e outras. Oriente e Ocidente dialogam. Narra-se uma história de Amor e de Conhecimento cujo substrato sagrado transforma a sequência temporal da narrativa na circularidade atemporal do mito. A relação com a mitologia e a cosmogonia não recusa a história e os acontecimentos sociopolíticos da época; ao contrário, os inclui no movimento original da forma: “O escritor é sempre um elemento de renovação das estruturas, por melhores que sejam, enquanto o Estado está no lado dos que desejam manter o *status quo*” (LINS, 1979, p. 184). O encontro de  $\heartsuit$  e Abel, sob o auspício de uma série de conjunções e alinhamentos e sob o magistério do Eros cosmogônico, encena o drama humano rumo à transcendência. Esse encontro é também o do narrador-personagem com o próprio texto, a descoberta total de seu ofício de escritor: através do ato sexual, Abel penetra um corpo de palavras. Vozes e letras constituem o ser-linguagem de  $\heartsuit$ . Movidos pelo giro da

espiral, nela formam o ponto de convergência (N) – condensação espacial, suspensão temporal: corpo textual.

No prefácio “Nove, novena, novidade”, escrito por João Alexandre Barbosa, este diz: “entre a percepção do mundo, projetado pela linguagem, e a assimilação da leitura, o autor obriga-nos a um encontro decisivo com todos os elementos de execução que configuram a construção do texto. Ele não conta, escreve” (BARBOSA, 1987, p. 8). Logo, o conceito de *construção* é fundamental para a compreensão não só de *Avalovara* como de outras obras do autor, na medida em que cada elemento constitutivo e o modo pelo qual eles se associam ou dissociam dentro da obra, sempre submetidos à ideia-geratriz que os articula e garante à composição a sua unidade, são imprescindíveis para a constituição do universo particular plasmado por Osman Lins. Há toda uma primorosa trama imagética, rede sonora, articulação fonossemântica e gráfica, que constroem a temática amorosa e são por ela construídas.

Quando *Nove, novena* surgiu no cenário literário brasileiro, boa parte da crítica da época se preocupou em destacar o uso dos sinais gráficos. Em uma leitura superficial e rápida do livro, é o que salta à vista. Em entrevista dada ao *Diário de Pernambuco* no dia 9 de outubro de 1966, com lucidez e serenidade em relação aos seus críticos, Osman contesta: “Alguns comentaristas, em geral comprometidos com os métodos tradicionais, têm dado importância excessiva a um recurso gráfico empregado no livro, os sinais identificadores (...). Não é a primeira vez que se emprega, em ficção, esse método”, mais adiante, explica: “As razões que, dando origem ao livro, fizeram-me inventar esses sinais (que jamais são simbólicos, e sim apenas indicativos) são, por exemplo, muito mais importantes do que os próprios sinais” (LINS, 1979, p. 141-142). Mesmo os críticos que viram na obra algo além de uma ruptura da convencionalidade narrativa, como Anatol Rosenfeld, que a ele dedicou um profundo e extenso artigo dividido em duas partes, não

deram à coletânea a dimensão original que ela introduzia na literatura brasileira e no itinerário traçado por Osman. Embora saliente que os novos processos vêm, em última análise, “de considerações ontológicas e antropológicas, de uma nova visão do homem e da sua relação com o universo e com a sociedade, visão que já não é captável, de forma adequada, pelas estruturas da narrativa tradicional” (ROSENFELD *apud* IGEL, 1988, p. 75), o crítico de origem germânica justifica a experimentação osmaniana a partir do que chama de “crise da ficção moderna”, limitando a esse momento histórico o movimento criador que impulsionava Osman à conquista da sua fase de maturidade: “a formação de um homem que tenciona dedicar-se à literatura (...) nada deve ter de improvisado. Exige estudo, paciência e método” (LINS *apud* IGEL, 1988, p. 76).

“Rigor e paixão” é o título do artigo de Autran Dourado no Caderno de Sábado, de 30 de setembro de 1978, do jornal *Correio do Povo*, dedicado a Osman por ocasião de sua morte. O romancista faz uma inigualável retrospectiva da obra do pernambucano, destacando, desde *O visitante*, o conluio de rigor técnico e vigor poético:

*O visitante* já possuía força e paixão, rigor frásico, plasticidade de linguagem, grandeza de plano e concepção, presença vigorosa dos personagens, a ampla visão do mundo, que ele iria ampliar e desenvolver em várias claves, de *Os gestos* a *O fiel e a pedra*, até chegar à nobreza de *Nove, novena*, em que se cristaliza toda a sua vivência e conhecimento da técnica e composição romanescas. Temos em *Nove, novena* um Osman preocupado não apenas com a frase e o estilo, o que é comum em nossa literatura, mas com a estrutura e a organização, a montagem da narrativa. Interessava-lhe mais a arquitetura do que a linguagem das novelas. A sua novidade é ter conseguido, através de temas, planos e ritmos os mais variados, manter a unidade interior da obra, que deve ser vista como um todo. É a partir da aventura e da novidade de *Nove, novena* que Osman passa a conceber o romance como construção narrativa. Pois são exatamente construção e estrutura as qualidades máximas dos livros posteriores, sem diminuir em nada a sua beleza plástica, o seu ritmo polifônico, a sua composição arquitetônica. A experiência de *Nove, novena* apura em Osman o rigor da forma, a expressão pre-

cisa, a densidade humana dos seus personagens. É a partir daí, através de *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, que Osman, ceifado pela morte, encontra a sua plenitude criadora. Abandona a concepção psicológica do personagem, passa a vê-lo submetido à organização geral da obra. E a sua concepção formal (não confundir com formalismo acadêmico e outros formalismos) é rica e vária. Ele podia ter continuado apenas a experiência realizada de *Nove, novena*, mas, senhor da sua obra, nada é formalmente mais diverso de *Nove, novena*, e entre si, do que os seus dois últimos romances. O que une os três livros é a sua visão de mundo, larga, mítica, cosmogônica. (DOURADO, 1978, p. 7)

Esse amálgama entre razão e emoção levou Antonio Candido, no seu prefácio, a questionar se *Avalovara* seria romance ou poesia: “Romance? Poesia? Tratado da narrativa? Visão do mundo? No universo sem gêneros literários da literatura contemporânea, o livro de Osman Lins se situa numa ambiguidade ilimitada” (CANDIDO, 1973, p. 10). Em carta de 28 de fevereiro de 1972 endereçada a Hermilo Borba Filho, o romancista diz: “Há um grande problema com o meu livro [*Avalovara*]: o rigor. É quase como se fosse um longo poema. Tudo medido” (LINS *apud* HAZIN, 2010, p. 10). As palavras ecoam as do “Autor” do tema S: “Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (Av, p. 19-20). Se considerarmos que, sobretudo a partir do século XIX, período em que nascem “o verso livre, o poema em prosa e o em constelação (Whitman, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé), modos de o poema, buscando alternativas para o verso, se direcionar para a prosa em sua nova intensidade” (PUCHEU, 2010, p. 5), a prosa entra num forte devir poético que faz com que a força maior da escrita se desloque para ela, embora não seja, *stricto sensu*, poema em prosa, *Avalovara* merece tal denominação. Afinal, nas palavras da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner: “Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema” (BREYNER, 2011, p. 842).

Certos escritos meus, *Avalovara* entre eles, são deliberadamente uma construção intelectual e como que uma invocação mágica. Isto, bem entendido, não para obedecer a uma teoria, a um programa. Mas porque eu próprio, como um homem, levarei sempre em mim esta contradição: a de debater-me entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério. (LINS, 1979, p. 181)

Este trabalho divide-se em duas partes. A primeira, “Abel e ♀: o Percurso”, diz respeito à Busca do protagonista, que se realiza através de três experiências amorosas estudadas no capítulo “Três em uma: as mulheres de Abel”. Esse primeiro capítulo está subdividido em: “Roos: maré resplendente”, que trata do romance com uma alemã em Paris; “Cecília: cardume de fogos”, que destrinça o romance com uma pernambucana em Recife; “♀: foz e confluência”, que apresenta a consumação desse processo. Abel, cujo nome carrega o destino fatal do seu homônimo bíblico,<sup>4</sup> é personagem construída e definida por essa Busca: “toda a minha vida se concentra no ato de buscar sabendo ou não o quê” (Av, p. 412). Delineia-se, por esta via profana, um trajeto que reconduzirá o homem a si mesmo, ao outro, ao mundo.

A segunda parte, “♀ e Abel: o Encontro”, procura desvelar dois sentidos dessa Busca: 1) o Amor, a Unidade que ♀ e Abel alcançam um com/no outro: “O êxtase erótico”, segundo capítulo, mostra as simetrias e os encaixes que convergem para esse momento luminoso no qual se atinge a tensão harmônica dos contrários sustentada por Eros no âmbito sagrado do número 3; 2) o Conhecimento, sobretudo da criação literária, já que Abel é escritor e essas três mulheres representam, de certa maneira, três fases de sua aprendizagem artística: “O êxtase literário” é o terceiro movimento desta pesquisa.

---

<sup>4</sup> Abel está ligado à cosmogonia bíblica. Ele é descendente de Adão e Eva, irmão de Caim. No *Gênesis*, é o preferido de Deus, e isso desperta ódio no irmão, que comete fratricídio. Seu nome significa “ninharia”, “vento passageiro”. Vértice de um triângulo que une os três primeiros homens, ele não é nem aquele que habitou o Paraíso – “nascemos expulsos e caídos” (Av, p. 236) –, nem o que edificou as cidades (Caim). É apenas *vento passageiro*, e esse é o seu tormento primordial (DALCASTAGNÈ, 1997, p. 17-18).

Os fios tecidos em torno desse Encontro reaparecem como desdobramentos da disputa entre Caos e Cosmos, que acede à reversa harmonia dos opostos e engendra a forma da escrita (o poema em prosa) e a forma do romance (a espiral e o quadrado). A originalidade da concepção amorosa osmaniana repousa na centralidade do Amor num tríptico formado também por Vida e Pensamento, e no Paraíso conquistado ao final da narrativa como integralização do projeto global de Conhecimento proposto pelo livro (FARIA, 2012).

*Avalovara* é uma obra ambiciosa e revolucionária, pensada em seus mínimos detalhes, desde o arcabouço cultural que lhe dá sustentação àqueles não raros momentos em que a prosa, enamorada do verso, toma-lhe emprestado o ritmo cadenciado e o poder evocativo das imagens. Elogio à Palavra e ao Amor, é o acordo dessas duas vertentes: a escrita e as narrativas, o sexo e o corpo. Se é verdade, afirma o autor, que “as sugestões simbólicas do corpo e o sentido cósmico da união carnal, como se sabe, atraem o homem desde os tempos mais remotos” (LINS, 1979, p. 175), essas e outras questões ligadas ao fazer literário nunca foram tão atraentes como nas mãos de Osman Lins.

## PARTE I: ABEL E : O PERCURSO

“levarei anos e anos buscando aquele ponto onde se conciliam o arisco e o verbo” (Av, p. 53)

### CAPÍTULO 1

#### TRÊS EM UMA: AS MULHERES DE ABEL

##### 1.1 Roos: “maré resplendente”

A primeira experiência amorosa de Abel é com Anneliese Roos (tema A), moça alemã que conhece, aos 28 anos, em Paris, onde estuda durante um semestre. Idealizada e inacessível, Roos é por ele comparada a uma madona renascentista: “Consigno fazê-la entender que, pelas reproduções, ela parece o modelo de uma *Madonna col Bambino*, de Giovanni Bellini, existente em Milão e relacionada, dizem, com o Retábulo de Pesaro?” (Av, p. 149). Regina Igel, autora de *Osman Lins: uma biografia literária*, afirma que o episódio Abel-Roos “apresenta-se como uma metaforização do amor medieval cortês. Não casualmente, ele e ela se movem por ruas medievais, visitam quadros renascentistas, passeiam por jardins petrarqueanos – e separam-se irreversivelmente” (IGEL, 1988, p. 146). O que define Roos e o relacionamento deles é “o círculo, a volta, o progresso ilusório” (Av, p. 25), e a ela Abel oferece um lenço com o desenho de um grifo cercado de borboletas, metáfora visual de seus constantes e inúteis esforços para conquistar uma

Roos esquiva e semi-indiferente.<sup>5</sup> A efemeridade e a fragilidade dessa relação se constanciam no símbolo da rosa, cujo nome ressoa no sobrenome da personagem:

Grito do cais, junto a não sei que ponte, para o barco que passa e para a estátua equestre, do outro lado do rio, frente ao Hotel de Ville: ‘*J’aime cette femme, it is my love, her name is Rose. Rose!*’ Faço com os braços desabrochar uma rosa, grande como a noite que nasce. (AV, p. 229)

Espécie de mapa cartográfico da narrativa, Roos carrega em sua forma humana o espaço com o qual se identifica, a Europa, e que parece sair de seu corpo, projetando-se para fora. Contrariando a concepção ortodoxa de espaço narrativo, os (des)limites dessa personagem constroem o espaço na mesma medida em que é construída nele. O espaço, nas narrativas osmanianas, longe de ser mero cenário ou pano de fundo estático para a ação,

surge e desaparece na superfície mesma do corpo da personagem, cujas descrições extremamente plásticas praticamente ‘estampam’ a figura na bidimensionalidade da página impressa, roubando ao espaço ficcional sua função tradicional de palco para as ações romanescas. (FERREIRA, 2005, p. 85)

No corpo de Roos, múltiplo e sem contornos definidos como são todos os corpos dessa narrativa, Abel descobre cidades, com suas ruas – palavra que também ecoa em “Roos” – e avenidas desertas. Nas letras iniciais do sobrenome da amada, ele lê nomes de cidades – Ravena, Oviedo, Orléans e Salzburg – que carecem de humanidade e vida tal como o relacionamento deles carece de contato físico. Mesmo assim, no corpo dela,

---

<sup>5</sup> O estampado zoomórfico do lenço, que possui outros animais além de grifo e borboletas, correlaciona-se com os motivos paradisíacos do tapete, antecipando o encontro de Abel e . Roos não responde ao amor de Abel, então não compreende o significado do desenho e de sua relação com a Busca empreendida por ele. Mas tampouco rejeita o presente, e nos encontros posteriores com Abel, o fular completa seu vestuário (NITRINI, 2007, p. 270).

ele tem esperança de encontrar a Cidade que entrevira nas águas de uma cisterna em sua cidade natal, Olinda. Era esse o local onde, desde os 16 anos, Abel costumava indagar “Que procuro?” (Av, p. 387). Após anos de espera, revela-se “uma cidade miniatural e transparente” (Av, p. 379), visão que rapidamente se dissolve sem que lhe seja dito seu Nome: “Que cidade é, porém, não sei, ela não se nomeia” (Av, p. 387). Mas a Busca se esclarece: “Vai, Abel, busca a Cidade: eis a tua incumbência” (Av, p. 388).

Miticamente compreendida, a cisterna oracular é o umbigo do mundo, seu ponto de origem. “‘No fundo da cisterna’, diz o poema em que o livro se inspira, ‘olho através das águas e entrevejo o Todo. Sol e peixe misturam-se’” (Av, p. 74). Neste lugar, dá-se o rito de iniciação de Abel, necessário não só à posterior interpretação da profecia, mas à manifestação da divindade. A Cidade de Ouro prometida, o El Dourado osmaniano, é imagem de uma antropogonia vinculada a uma cosmogonia, isto é, dupla fundação de Homem e Mundo, cuja existência depende de um amor realizado e consumado (FARIA, 2012).

Desse modo, Abel não encontra a Cidade em Roos. Seu amor platônico por ela, não concretizado, é “um amor mesclado com o inalcançável e a geometria” (Av, p. 153). Há entre eles uma intransponível barreira, agravada pelo fato de se falarem numa língua estrangeira para ambos: o francês. Mas essa incomunicabilidade, sutilmente evidenciada no momento em que Abel se declara – ele fala como se a uma terceira pessoa: “– Roos, amo-a” (Av, p. 76) –<sup>6</sup> é menos linguística, já que os dois citam de cor, em francês, versos de Anacreonte, do que corporal-emocional. A estagnação (o silêncio e as ausências dela) é o que marca o relacionamento, mesmo que se desloquem por vários pontos geográficos da Europa. Juntos, perseguem o nada: “iremos de um extremo a outro, sem pouso nem

---

<sup>6</sup> Em outro momento, ele opta por escrever, de modo formal, “*Je vous aime*” (Av, p. 153) ao invés de *Je t’aime*.

encontro verdadeiro” (Av, p. 97).<sup>7</sup> A imagem mais representativa dessa relação é a da escada helicoidal de Chambord, em que as pessoas se veem, mas não se encontram:

Tento perguntar – e desisto, enervado, invocando um auxílio verbal que não possuo – se atentou em Chambord para a dupla escadaria no centro do castelo. Duas pessoas que usem ao mesmo tempo, Roos, essas duas escadas helicoides, veem-se mas não se encontram. Talvez ali esteja escrito, ou esboçado – eis o que desejo dizer-lhe e não consigo –, o destino de muitos. O nosso, inclusive. Não iremos subir a mesma escada, Roos, por mais que eu – e talvez até você – deseje o contrário. Tanto uma escada como outra levavam a belos aposentos, com leitos baldaquinados. Mas uma mulher e um homem só podiam ocupar a mesma cama se subissem a mesma escada. (Av, p. 97)

Roos é apreendida por Abel através de clarões de luz, pois a claridade emanada por ela é um dos matizes que compõem o desenho rarefeito dessa personagem, figura que, “encontro a encontro, escapa, evade, volatiza-se aos olhos do homem enamorado, tão somente – projétil luminoso – perpassa e, em seu rastro irisado, a tudo tinge com cores do arco-íris” (BARRETO, 2014, p. 46). A imagem luminosa reforça o seu estatuto etéreo, vago, diáfano, inapreensível: a claridade é a sua marca. “Uma claridade que não ajuda a ver e que talvez ofusque. Ainda assim, Roos, essa cidade, impressiona-me por sua oposição às sombras. Imagino: ela atravessa o mundo com o encargo de não deixar que a noite prevaleça” (Av, p. 92). Em Roos, refração e dispersão de Abel: “Disp(em mil impressões)erso-me” (Av, p. 92).

Na despedida final, faz-se nítida para Abel a participação de Roos em sua vida: “Roos, uma visão, um impossível, a fugidia, a próxima, a ofuscante, a clara, a quase, a que entrevejo, a que perpassa, o relâmpago, a irisada, a apenas visitada, a inatingível, a vida inconclusa, o perene ir” (Av, p. 297). A linguagem, esvaziada de sentido, insuflada

---

<sup>7</sup> Outra passagem que ilustra essa verdadeira imobilidade é: “Nunca vimos o quarto nem o país do outro. Conhecemo-nos como soltos no mundo” (Av, p. 228).

por “vento colérico” (Av, p. 277), desagrega-se: falha, adianta-se, erra, volta, repete-se, falha novamente, na tentativa de expressar a dor e a frustração de Abel:

Descemos, descemos, seguimos sob o alto teto da Gare d’Austerlitz, atravessamos, rumo aos mortificantes e estreitos cais, o largo vestíbulo de Saint Lazare, abraço-a longamente, abraço-a, longamente, ela tenta sorrir, seus olhos estão úmidos, seus olhos estão úmidos, mas o ar está frio, ela tenta sorrir, mas o ar está frio, nas águas em, nas águas, redor de em redor de Halicarnasso há um, Halicarnasso, cemitério de, um cemitério, navios, de navios, no cais ressoa o aviso de partida, no cais, de partida, o aviso, ressoa, ajudo-a a subir, há no ar um odor de violetas, o trem começa a afastar-se, ajudo-a a subir, odor de violetas, o trem começa a afastar-se, ela me acena. Acena-me, dou ainda alguns passos, dou alguns passos ainda, e me vejo sem nada, mais uma vez sem nada, sem nada, mais uma vez, e cego, e cego, ante a minha ofuscante solidão, ante a minha ofuscante solidão. (Av, p. 300)

O fracasso amoroso, que coincide com seu retorno ao Brasil, o impele, porém, a prosseguir com sua busca. Na verdade, o círculo cerrado que é o emblema de Roos e da narração que a envolve, “pode simbolizar, num âmbito restrito, o retorno ao ponto zero, mas além desta interpretação limitada, pode indicar expansão, ou início da expansão da sua [Abel] procura mítica ou épica, do conhecimento” (IGEL, 1988, p. 146-147).

## **1.2 Cecília: “cardume de fogos”**

A segunda experiência amorosa é com Cecília (tema T). Sua entrada no romance e na vida de Abel ocorre sob uma atmosfera carregada de augúrios e presságios. Quem tece o já predestinado encontro entre os dois são Hermelinda e Hermenilda – “Agulhas, nesta fábula fiada pela Morte” (Av, p. 59) –, irmãs que se intertrocam e cujos nomes se ligam a Hermes, o *psychopompos* (guia de almas), pai do Hermafrodito, elemento que

se torna importante no âmbito da trama. Esse conteúdo mitológico é transportado para o contexto nordestino, unindo erudito e popular, nas figuras das fiandeiras e tocadoras de bandolim.

Irmãs míticas, Moiras fiadoras do destino de deuses e humanos, elas cumprem, como se fossem parte de um hipotético coro teatral clássico, o papel de anunciadoras do entrelaçamento feliz e funesto dessas personagens:

Assim, frente a frente, com a nossa ajuda malsã, eis Cecília e Abel. A eles cabe apertar o laço por nós urdido. Quiséramos estender entre ambos uma distância qualquer – para que não se ligassem. Quiséramos? Desejo vão. Lançado está o grão. (Av, p. 115)

Em uma de suas visitas à cisterna, Abel joga uma rede a fim de colher respostas para suas perguntas: “Onde? O quê? Por quê?” (Av, p. 77). Sente, então, a rede prender-se no fundo sem que nada a possa ter emaranhado. Pensa em mergulhar para soltá-la, mas algo o detém, porque compreende que “quem ajunta esse peso aos chumbos da rede é a Morte” (Av, p. 78). O sortilégio desse pensamento desprende a rede, e Abel tem a “impressão de ouvir passos mortos afastando-se. Os passos da Leve!” (Av, p. 78). Logo em seguida, um nome escorre entre seus dentes cerrados: “Cercília”.

No Recife, na casa de Hermelinda e Hermenilda, Abel, já com 32 anos, vê a foto de uma jovem cujo nome Cercília tinha o “r” cortado. Nesse instante, apesar do silêncio na casa e de movimento algum na estrada, ele ouve “sons precipitados, cruzados, rodas e eixos, uma estrutura pesada desmembrando-se” (Av, p. 102). Pouco depois, Cecília abre o portão: “Inicia, abrindo-o, uma frase metálica” (Av, p. 103) que conduzirá ao acidente fatal (FARIA, 2012).

A moça pernambucana, com “seu ser cambiante e povoado” (Av, p. 286) é, a um só tempo, ela e outros, pessoa e mundo, corpo e espaço circundante. Madona dos Leões,

Cecília é representação da Grande Mãe, Mãe Terra ou Deusa Mãe, cujo nome em grego arcaico, *Potnia Theron*, significa “Senhora dos Animais”.<sup>8</sup> Ladeando-a, em momentos importantes do romance, estão carneiros ou leões visionados por Abel: “Ouço então o meu nome (...). Volto-me: Cecília está de pé, nua, sob os fogos, com seus cabelos curtos e seu corpo de efebo guarnecido de seios, seguida por uma coorte de leões cujos pelos fulvos refletem ao mesmo tempo a lua e as chamas volantes” (Av, p. 254). Esses dois animais, segundo Regina Igel (1988), estão vinculados à simbologia cristã, assim como o peixe e o unicórnio, que também circulam pelas páginas do romance.

Em *L'éternel féminin dans la religion méditerranéenne*,<sup>9</sup> o estudioso italiano das religiões arcaicas mediterrâneas, Uberto Pestalozza, mostra que os povos pré-helênicos da região veneravam divindades femininas como fonte de toda a vida. No seu prefácio, o tradutor francês Marcel de Corte parte da imbricação entre *mythos* e *logos*, segundo ele, jamais rompida na Grécia, ao menos até Estagira, para apresentar um mundo gerado por uma Mãe Divina tal como bebês ou filhotes são concebidos por uma mãe terrestre, e os frutos pela árvore. Essa reflexão filosófica se desdobra no mito do Eterno Feminino.

Pestalozza desenvolve seu apurado estudo observando a permanência de certas estruturas matriarcais no patriarcalismo próprio à sua (e nossa) época. Em toda a área da bacia do Mediterrâneo até Mohenjo-Daro e Harappa, na Índia, havia unidade cultural na adoração da *Potnia*, com a qual a mulher se identificava e, por isso, ocupava posição privilegiada, sobretudo do ponto de vista religioso. Ctônica, a religião pré-helênica é a da Mãe Terra, admirável macrocosmo da mulher, que é, pelo avesso, seu microcosmo.

---

<sup>8</sup> Em *Teofania: o espírito da religião dos gregos antigos*, o estudioso alemão Walter F. Otto afirma: “a Deusa Mãe, enquanto divindade, é uma forma primordial viva e sagrada, com que o Ser inefável do mundo faz sua aparição. Se assim não fosse, como poderia ela comover os homens a ponto de tirá-los do seu pequeno eu e os envolver de corpo e alma no tremendo da divindade (...)?” (OTTO, 2006, p. 37).

<sup>9</sup> Todas as citações desta obra foram traduzidas por nós do francês e reproduzidas nessa língua em notas de rodapé.

A vida íntima da mulher reflete-se na vida de Gaia, deusa do peito largo e dobra profunda, em que se desdobra eternamente o ritmo da vida que nasce e morre sem cessar.

O homem pré-helênico e o grego, sobretudo o camponês, em sua subsistência e sobrevivência, dependiam dessa causa primeira, a Grande Mãe, impregnada da noção de sexualidade, uma vez que o espiritual, o intelectual, o vital e o sexual se compenetravam de maneira indissociável para esses povos:

A oposição entre o espírito e a vida, entre a alma e o corpo, entre o espiritual e o carnal, entre o pensamento e o entendimento, que nós herdamos de uma certa teologia paulina, do augustinismo e do cartesianismo, e, antes, de Platão e do orfismo, não parece ser essencialmente grega. E certamente não é pré-helênica: ao Mediterrâneo repugna o dualismo e sua concepção de homem é resolutamente unitária. Logo, para o camponês (...), “o espiritual é ele mesmo carnal” [Charles Péguy]. As hierogamias, por exemplo, são todas, a uma só vez, temas eróticos de fecundidade e temas religiosos nos quais os princípios do universo revelam sua complementaridade: o início da teogonia hesiódica, apesar de toda a sua orientação patriarcal, manifesta claramente essa transfiguração da sexualidade. (DE CORTE, 1965, p. 8)<sup>10</sup>

Os mediterrâneos viam na mulher um laço secreto com o regaço da Nutriz e, por isso, uma capacidade imediata de se conectar à Terra. Para eles, ela é quem inaugura a *mixis*, o encontro amoroso sagrado, ao realizar o ato (sexual) consagrador da identidade substancial e indestrutível da Grande Mãe:

---

<sup>10</sup> “L’opposition entre l’esprit et la vie, entre l’âme et le corps, entre le spirituel et le charnel, entre la pensée et l’étendu, que nous avons héritée d’une certaine théologie paulinienne, de l’augustinisme et du cartésianisme, et, dès avant, de Platon et de l’Orphisme, ne paraît pas être essentiellement grecque. Elle n’est certes pas préhellénique: le Méditerranéen repugne au dualisme et sa conception de l’homme est résolument «unitaire». Ainsi pour le paysan qu’était resté Péguy, «le spirituel est lui-même charnel». Les hiérogamies, par exemple, sont tout à la fois des thèmes érotiques de fécondité et des thèmes religieux où les principes de l’univers révèlent leur complémentarité: le début de la Théogonie hésiodique, malgré toute son orientation patriarcale, manifeste clairement cette transfiguration de la sexualité”.

Ela se estendia nua, de costas, em um sulco e atraía para si o marido. Os dois corpos, no ato divinamente mágico que propaga a vida, impregnavam o solo com sua força fecundadora e eram, por sua vez, invadidos pelos poderes misteriosos que a Terra liberava de sua imensa matriz. (PESTALOZZA, 1965, p. 19)<sup>11</sup>

Para a mentalidade religiosa mediterrânea, a terra de Gaia e a carne da mulher são uma e a mesma realidade viva. Há uma obscura e infalível intuição que as aproxima e as faz coincidir miticamente. Frutas, flores, vegetais, como produtos de Gaia, são figuras reais do corpo (da vulva) da mulher, de modo que cada um deles não é simplesmente representação ou símbolo do íntimo mistério feminino, mas o mistério em si: “frutal e umbroso parece-me seu corpo” (Av, p. 269), diz Abel sobre Cecília. Muitas estátuas de divindades femininas traziam nas mãos o fruto da romã madura, a viva realidade vegetal do mistério de sua carne, que elas ofertavam à adoração dos fiéis: “Cecília, portadora de corpos, *romã de populações*, não é – ao contrário de mim – um ser à margem” (Av, p. 210, grifo nosso).

Uma característica essencial da religião mediterrânea é a fluidez de sua *Potnia*. A consciência religiosa pré-helênica desconhecia compartimentos estanques entre reinos da Natureza. As coisas se fundiam umas às outras, dando origem a uma continuidade de contato entre elas. O reino supostamente inanimado não era excluído, e possuía, para o mediterrâneo, vida intensa e efervescente. A *Potnia* assumia formatos de todos os reinos, misturando-os de acordo com os seus caprichos. Deméter, Grande Mãe cretense, é um exemplo típico: ela é mulher, égua, serpente, golfinho, pomba, e outros animais. Como

---

<sup>11</sup> “*Elle s’étendit nue sur le dos dans un sillon et attira vers elle son époux. Les deux corps, dans l’acte divinement magique qui propage la vie, imprégnèrent le sol de leur vertu fécondante et, à leur tour, furent envahis par les puissances mystérieuses que la Terre libérait de son immense matrice*”.

*Potnia*, todos os seres divinos e demoníacos<sup>12</sup> participam do seu ser e têm esse mesmo poder de metamorfose. As fronteiras eram inexistentes pois Terra abarcava a totalidade do real, o que deixava ver uma mundividência alheia à pretensa superioridade humana,<sup>13</sup> embora se reconheça o privilégio do ser humano em relação aos animais, às plantas e à matéria aparentemente surda e muda, como a pedra e a madeira: “O homem está, assim, envolvido nestes diferentes reinos em memória de uma promiscuidade primordial, que, entretanto, não o faz esquecer do seu privilégio divino” (PESTALOZZA, 1965, p. 29).<sup>14</sup>

Se em Roos elabora-se uma intrincada geografia física, em Cecília invencionase uma vasta geografia humana. O espaço que se abre em seu corpo, evocação do Nordeste brasileiro, sobretudo das cidades de Recife e Olinda, em nada lembra o cenário estéril e estático, essencialmente arquitetônico, das cidades-fantasmas que habitam Roos e são por ela habitadas.<sup>15</sup> Os corpos dentro do corpo de Cecília agem segundo seus próprios impulsos: são homens e mulheres ociosos ou entregues a afazeres rústicos, lavradores que plantam e capinam em sua carne, homens do campo, chapéus nas mãos, em mangas de camisa, espalhados nos peitos e no ventre, mulheres com panos na cabeça, suas caras ressecadas pelo sol. Cecília, como uma autêntica assistente social, não só ajuda as outras pessoas com seu trabalho, mas abriga-as em seu corpo; acolhe, inclusive, “seres de outra espécie, cheios de força e como iluminados de dentro” (Av, p. 289), que aparecem e desaparecem quando Abel e Cecília se amam pela primeira vez. Nela, também vivem

---

<sup>12</sup> “Em todo mito originário um deus se revela junto com sua esfera vivente. (...) Às potências às quais se consigna um campo de ação limitado chamamos de ‘demônios’ [*daimones*] ou ‘espíritos’” (OTTO, 2006, p. 37).

<sup>13</sup> “A superioridade humana é a força de se perder no sensível, de amá-lo a ponto de ser capaz de produzi-lo. O homem não é o animal racional, mas sim o animal que, além de receber imagens, também as desenha e produz. A razão é apenas uma modificação de nossa pele, a capacidade de liberar as imagens que o nosso corpo produz para além de nosso próprio corpo” (COCCIA, 2010, p. 60).

<sup>14</sup> “*L’homme est ainsi mêlé à ces règnes différents dans le souvenir d’une promiscuité primordiale qui ne lui fait toute-fois pas oublier son divin privilège*”.

<sup>15</sup> Segundo Ermelinda Ferreira: “Ao contrário de serem englobadas pelo espaço narrativo convencional, Roos e Cecília englobam, com seus corpos gigantescos, anacrônicos e bizarros, os contornos ou fronteiras do espaço romanesco que paradoxalmente habitam, como mulheres, no plano da história” (FERREIRA, 2005, p. 189).

gerações inteiras, estendendo-se por um tempo infinito. Amando-a, com um amor que tem uma nota individual e outra social ou coletiva, Abel ama toda a humanidade: “todos podem existir na carne de Cecília – e o meu amor, abrangendo-os, liga-os a mim com laços cuja natureza me escapa” (Av, p. 215).

Essa multiplicidade de Cecília, porém, só é possível porque ela guarda em si um segredo: é andrógina. Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, Hermafrodito banha-se numa lagoa quando é enlaçado e beijado pela ninfa Salmacis. Enquanto ele luta por desvencilhar-se, ela pede aos deuses que nunca mais os separem. Seu desejo é concedido e os corpos dos dois se misturam em uma forma híbrida. Na alquimia, Rebis, nome derivado de *resbina* (coisa dupla), representa o Hermafrodita Divino, reconciliação da matéria e do espírito: “Nos códices alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício. Um símile impõe-se, por tudo isto, entre o andrógino e Jano, deus bifronte” (Av, p. 270-271).

Na religião arcaica mediterrânea, o andrógino é figura importante pois está na origem do nascimento do principal consorte da *Potnia*. As sociedades matriarcais que acreditavam num Ser Supremo andrógino como meio de eliminar as limitações vividas pelos homens em seus numerosos atos sexuais, perceberam que era inútil a crença na plenitude estéril de tal Ser e decidiram abandoná-la. Criaram, em contrapartida, uma divindade feminina, poderosa e imortal, e do seu corpo retiraram atributos masculinos usados para conceber um novo deus, carne de sua carne, sangue do seu sangue. O filho da Grande Mãe tornou-se simultaneamente o amante, porque era inevitável e irresistível o desejo, em um e em outro, de reconstruir a perfeição andrógina desaparecida. Por isso, a união de consanguíneos não era considerada incestuosa pelas populações mediterrâneas: o ato sexual restaura a plenitude da divindade. A complexa natureza da *Potnia*

exalta, pois, a Divindade do Feminino e a Feminilidade do Divino: a deusa carrega em si a mulher, a mulher carrega em si a deusa.

Mesmo autogeradora, porque engendrada “sem pai” e “sem mãe”, a *Potnia* não deixa de ser mulher, e, como tal, não despreza a voluptuosidade da *mixis*; ao contrário, ela a procura assiduamente. Essa voluptuosidade possui uma santidade que a explica e justifica, porque a sexualidade, para os povos mediterrâneos, é a manifestação direta do sagrado na vida do mundo. Ela produz uma energia criadora, irradiante, difusa. A *mixis* humana também tem essa característica, e espalha seu influxo fecundador, oriundo da *mixis* divina, pela terra, animais, homens. O sexo promove a reunificação de dois seres que eram um e se separaram para engendrar novas vidas.

Com Cecília, Abel vive uma experiência vertiginosa de conhecimento quando a penetra e é admitido ao mundo de seu corpo. Nela, com ela, Abel conhece o Amor – e a Morte –, além de realizar uma ambivalência pressentida em si mesmo. Ainda menino, na cisterna em Olinda, cumpria um rito arcaico: raspava as coxas e escondia entre elas o pênis infantil, imaginando-se simultaneamente macho e fêmea. Muitos anos mais tarde, durante o sexo com Cecília, animais voam ao redor deles, seus gêneros trocados: emos, aranhas, formigas, grilas, rãos, lontros, tartarugos, camarãs, lesmos, escorpiãs etc. Assim também os de Abel e Cecília: “Vejo-me à sua frente, ambos de pé e nus. Ela, segurando uma orquídea contra o peito raso, ostenta o membro sedoso e desejável; sinto, eu, com o peso dos seios, o peso de ser fêmea e espero que Cecília me penetre” (Av, p. 287). Eles se consagram um ao outro e seus corpos tornam-se um: “Cecília e eu, ajoelhados, somos um. Seus, no corpo que formamos, perna e braço esquerdos; meus o braço direito, a perna direita; duas as nossas cabeças; subsiste um seio, o esquerdo, em nosso busto” (Av, p. 288).

A unidade que Abel alcança com Cecília, porém, não é perfeita, já que Cecília, andrógino, plena, alcança a Unidade nela mesma: “Em Cecília, conciliam-se contrários. Solidão e multidão. Delicadeza e força. Doar e receber. Direito e avesso. Enfim: íntegra. Considero-me, ante ela, um ser desfalcado” (Av, p. 233-234). No ato sexual, Abel sente-se num triângulo – “nosso prazer tríplice” (Av, p. 290) –, e pressente que o homem nela incrustado o avalia com certa hostilidade: “Há, neste caso, um teor de repulsa na sua entrega? Pode suceder que o macho e a fêmea cruzados em Cecília (...) amem-se de um modo absoluto, conquanto incestuoso, amor impossível aos seres comuns” (Av, p. 270). Mais tarde, percebe: “Devo aceitar o meu estado de banido do Éden. Não inauguramos, eu e ela, um mundo. Mundo algum. Nenhum” (Av, p. 236).

No dia em que Sol e Lua – os dois grandes ciclos astronômicos aos quais está ligada a religião da Grande Mãe – passeiam juntos em seus cursos separados (como as escadas de Chambord) sobre o campo dúplice de Gêmeos (Hermelinda/Hermenilda), a trama fatal se fecha e o Destino se cumpre. Conectam-se, assim, a rede presa no fundo da cisterna, dezesseis anos antes, com o cabriolé sem cocheiro, guiado, na verdade, pela Morte, mulher com um lado vazado do rosto. O acidente com a carruagem –<sup>16</sup> os ruídos de rodas e eixos desgovernados que Abel ouvira – encerra a frase metálica iniciada com a entrada de Cecília na casa das irmãs e em sua vida. Nesse dia, porém, tudo é claridade, alegria e esplendor. Cecília morre transbordando luz, força e compaixão, porque sua morte é, na verdade, um sacrifício, ou um *sacro officio* – ato sagrado próprio do Amor –, prefigurado na letra T do giro e no cordeiro que os acompanha na praia (FARIA, 2012).

A religião da Potnia, cujas características fundamentais, para Pestalozza, estão sintetizados nos versos iniciais do poema “*De rerum natura*” (“Da natureza das coisas”), em que o poeta latino Lucrecio exalta Afrodite, uma das epifanias da Grande Mãe, era

---

<sup>16</sup> Cibele, epifania da Grande Mãe, é frequentemente representada em uma carruagem puxada por leões.

fundamentalmente e substancialmente uma religião alegre, repleta de confiança e afeto, e relacionada com crenças escatológicas cheias de esperança. A morte não era objeto de medo ou ódio, pois constituía a natureza da deusa: “Sugere-me uma tarde, meu rosto no seu ombro e uma perna sobre a minha: ‘E se nós nos matássemos, Abel?’ O rumor do mar dissipa-se no quarto. ‘Seria perfeito, não acha? Ascensão e explosão. Um fim luminoso’” (Av, p. 290), diz Cecília a Abel.<sup>17</sup> Por esse motivo, o filho e consorte da deusa não escapa à morte, seguida de constante ressurreição. Senhora dos dois reinos, morte e vida reconciliam-se na essência da deusa, que não deixa, contudo, de chorar a perda de seu amor porque a sua paixão é intensa, pungente, vigilante, tempestuosa. A *Potnia* é tanto maternal quanto lasciva, doce e cruel, racional e instintiva, amorosa e sanguinária. Mas o jovem páedro ressurgido da escuridão subterrânea é maior do que antes: é mais forte e mais divino, porque a passagem pelo reino dos mortos o sacralizou. Segundo Walter F. Otto, “na religião da Mãe Terra, a morte não separa um homem da comunidade dos vivos. Ele apenas se torna mais poderoso e respeitado” (OTTO, 1954, p. 26, tradução nossa).<sup>18</sup> E a nova *mixis* também; é mais sagrada e mais eficaz, pois só então adquire uma dimensão verdadeiramente cósmica e pode, muito mais do que qualquer outra, regenerar o mundo. O cosmos é, assim, periodicamente renovado através do sexo, que instaura a diacosmese. Logo, as hierogamias divinas, ritualisticamente repetidas pelos homens, são necessárias à preservação do universo.

---

<sup>17</sup> O diálogo reflete outro anterior: “Agora, a morte não significa mais nada para ela: e este é o indício, a *medida da alegria*. Leu nos jornais a notícia de um duplo suicídio. Um casal, estudantes, cada um na sua casa. Nada impedia que se unissem e ninguém sabe a razão do suicídio. Ela, porém, sabe. Sabe e também eu não ignoro por que eles morreram. Foi uma rendição? Não. Os dois morreram porque arrebatados a um grau de *alegria* que incinera as vilezas, as fragilidades, medos como o da morte – e respondem a seu modo às instigações dessa experiência, matam-se, a arder de júbilo, no núcleo raramente alcançado do fervor. Do fogo. Um amor exaltante como o nosso instiga-os a morrer. Morre-se esmagado e morre-se exaltado” (Av, p. 252-253, grifos nossos). É o que ocorrerá com  $\heartsuit$  e Abel.

<sup>18</sup> “*In the earth-religion death does not separate a man from the community of the living. He becomes only the more powerful and respected*”.

Antes de morrer, Cecília conta a Abel a fábula do Ovo, “concebida na fome e na loucura por uma das internadas” (Av, p. 291). Em algum ponto do mundo há um ovo, de dimensões incalculáveis, onde Deus guarda um grão de claridade. Se todos os fogos do universo vierem a se apagar, Deus, com um grito, romperá o ovo e dele sairá voando um pássaro feito de chispas, que crescerá rapidamente, com a velocidade da luz. Mas pode suceder que o mundo recaia nas trevas. Prevendo isso, o pássaro traz um ovo, no qual Deus esconde a claridade. Em “Avalovara e o pássaro de fogo”, Martha Paz afirma que, no mito órfico do Ovo cosmogônico, “pode-se buscar a origem do universo bem como uma compreensão do sentido da unidade e da diversidade” (PAZ, 2014, p. 425).

Cecília morre sem parir seu ovo, mas a claridade se espalha porque o Ovo é, no romance, a imagem do Eros cosmogônico. O teórico sueco J. J. Bachofen (1967) mostra que, em várias religiões, o ovo é símbolo do início da criação, fonte material de todas as coisas, que traz toda vida para fora de si mesma e compreende tanto nascimento quanto falecimento. Por esse motivo, o ovo primordial órfico possui uma metade branca e outra preta ou vermelha – Tifeu, força destrutiva, é representado com a cor vermelha.<sup>19</sup> Essas cores fundem-se incessantemente como vida e morte, dia e noite, vir a ser e deixar de ser. Elas não existem apenas em proximidade, mas uma dentro da outra. A morte é pré-condição da vida, e só há poder de destruição se houver força de criação. O ovo de duas cores, no centro da religião dionisíaca, mostra o poder supremo dual que rege o mundo transitório como um fato inerente ao matriarcado. Muitas vezes, sua forma é comparada

---

<sup>19</sup> Filho de Terra e Tártaro, sob ação de Afrodite, Tifeu é criatura monstruosa: “Ele tem braços dispostos a ações violentas/ e infatigáveis pés de Deus poderoso. Dos ombros/ cem cabeças de serpente, de víbora terrível,/ expeliam línguas trevosas. Dos olhos/ sob cílios nas cabeças divinas faiscava fogo/ e das cabeças todas fogo queimava no olhar. Vozes havia em todas as terríveis cabeças/ a lançar vários som nefasto: ora falavam/ como para Deuses entender, ora como/ touro mugindo de indômito furor e possante voz,/ ora como leão de ânimo impudente,/ ora símil a cadelas, prodígio de ouvir-se,/ ora assobiava a ecoar sob altas montanhas” (HESÍODO, 2011, p. 147). Zeus e Tifeu empreendem uma luta, narrada por Hesíodo, na qual Tifeu, vencido, nunca é derrotado, pois a sua força destrutiva é fundamental para o progresso da criação. “Eternamente a luta continua [*Eternally the struggle continues*]” (BACHOFEN, 1967, p. 27, tradução nossa).

à do cosmos. Céu e Terra são produto das duas metades do ovo. Nesse sentido, a metade preta equivale à Terra, a metade branca ao Céu; a metade preta é o princípio material feminino, a metade branca é a potência incorpórea masculina. Uma vez separadas, essas partes que foram anteriormente uma nunca deixam de querer se reunir. Desejo que está na gênese de todas as coisas.

Esse ovo compreende todas as partes do mundo material: o céu e a terra, a luz e a escuridão, a potência masculina e a feminina da natureza; nele está o germe de todos os organismos telúricos, das criaturas do superno e do inferno, inclusive do mundo dos deuses, cuja origem é a mesma dos homens, animais e plantas, isto é, a metade preta do ovo. No mistério do ovo órfico-báquico, o iniciado vê sua própria gênese e a do deus.<sup>20</sup> Dessa visão deriva a esperança de alcançar a condição imortal. Ao analisar uma pintura fúnebre romana na qual o jovem iniciado porta uma coroa, provavelmente de murta, que várias fontes dizem ser marca da iniciação, Bachofen explica que, no entanto, há uma conexão ainda mais profunda, “pois a murta, tal como o ovo, está associada à concepção feminina do grande princípio da natureza. A murta é consagrada a Afrodite-Vênus, mãe primeva de toda a criação telúrica” (BACHOFEN, 1967, p. 29, tradução nossa).<sup>21</sup> Os dois objetos, o ovo e a coroa de murta, pintados no mural, fazem, portanto, da iniciação um retorno ao princípio materno e material primevo, que também deu origem a Dioniso Dimetor, o de duas mães. O deus fálico que fertiliza a matéria não é, porém, o dado original: antes, ele brota da escuridão do útero materno, e não pode ser pensado fora da materialidade feminina. Ao quebrar a casca do ovo, revela a masculinidade fálica que estava até então escondida, e sua própria mãe se regozija com isso. Matéria, mãe que o

---

<sup>20</sup> Nascido do ovo cósmico, Eros é a divindade que abarca todas as coisas vivas, mortais e imortais, além das partes constitutivas do universo: céu, terra, águas. Chamado de Phanes pelos órficos, está associado à *Physis*, a Natureza para os gregos.

<sup>21</sup> “*for the myrtle, like the egg, is associated with the feminine conception to Aphrodite-Venus, the primal mother of all tellurian creation*”.

dá à luz, torna-se então sua esposa. Dioniso é filho e marido de Afrodite. Mãe e esposa fundem-se numa só.

A morte de Cecília destrói completamente a unidade que existia entre os corpos dos amantes: “fendido da cabeça ao calcanhar” (Av, p. 313) é a imagem que traduz o retorno de Abel ao ciclo das delimitações de que havia momentaneamente escapado. Ele chega às portas da Criação, mas permanece do lado de fora, porque Cecília, “entre o fim do dia e o vir da noite, entre a terra firme e as águas, entre” (Av, p. 210), é o meio do caminho, rito de passagem em sua Busca: “O que eu procuro não é ela e nela não está. (A voz rouca e o travo de melancolia.) Ela, Cecília, pode quando muito ser uma parte do percurso que me conduzirá ao termo da procura” (Av, p. 231).

Para elevar-se à mais alta compreensão do que ensina a gaia ciência amorosa, é preciso não recuar diante da parte tenebrosa, assustadora e terrível da vida, o verdadeiro fundo da existência: “Todo ser deve prospectar as suas próprias profundezas, o que não é possível sem dor e sofrimento. Tudo o que vive deve, primeiro, encerrar-se na solidão e no silêncio do ser, antes de arrancar-se às sombras e aceder à transfiguração” (FARIA, 2005, p. 211). A morte de Cecília possibilita o movimento de *descensus ad inferos* a partir do qual Abel pode preparar sua metamorfose anímica. Mas isso não diminui a dor e a revolta por perder a mulher e o filho que ela carregava. Em meio ao repentino caos em que sua vida submerge, ele profere um violento discurso escatológico:

Levanto-me, olho em redor, vejo-me só. Então, fico de quatro pés, ponho a testa no chão, enfio os dedos nas beiradas do sedenho, e brado, cago, brado, clamo para o mundo, puto, soluçando, puto da vida, falo pelo rabo, blasfemo pelo rabo, entre os dentes do cu que a terra come, cago no chão com a boca, todo eu me transformo no esgoto do verbo, cagando palavras mortas, cascas de palavras, dentro da morta, nem eu próprio as reconheço, estranhas, falar é nada e ninguém mais me ouve, eu não me ouço, ninguém mais, ninguém. O mar bate nas pedras. (Av, p. 314)

### 1.3 ♀: “foz e confluência”

A terceira e última experiência amorosa é com ♀, mulher que ele conhece no Rio Grande do Sul no dia de um eclipse solar – imagem de um perfeito alinhamento –, mesmo dia do lançamento de foguetes de sonda americanos, como o Nike Apache.<sup>22</sup> O romance se desenvolve em Ubatuba, praia paulista, e na cidade de São Paulo, sobretudo na sala do apartamento onde ♀ vive com o marido, Olavo Hayano. Narradora do seu próprio segmento (tema O), onde passado e presente se superpõem, ela tem as palíndromas idades de 32 e 23 anos no momento em que conhece Abel. Sua dupla idade refere-se a seus dois nascimentos, suas duas infâncias, sua dupla identidade, uma incrustada na outra.

O segundo nascimento ocorre quando, ainda menina, se joga, com o velocípede, no poço do elevador do Edifício Martinelli, prédio onde morava com os pais. Ao invés de morrer, ela nasce novamente. Nascida e nascida, ♀ é dúplice, mas se sente uma só em cada uma das duas e nas duas simultaneamente. Com seu duplo olhar, ela se vê em um jogo de espelhos arbitrários onde “vejo-me, vejo os demais e também vejo a mim mesma no ato de me ver e de ver os que me cercam” (Av, p. 197). Dois corpos num só: um, visível; o outro, espreitador, revela-se apenas pela voz, que se alterna com a outra.

Menina ainda, ♀ amou Inácio Gabriel, rapaz que “abre uma janela que não há” (Av, p. 239). Como o anjo bíblico, e desde o seu nome, anuncia Abel: “Inácio Gabriel é seu esboço, seu antecipador, Inácio Gabriel o anuncia” (Av, p. 162). Mas é um “efêmero anunciador” (Av, p. 204), por sua morte prematura. Ele fará a ♀ a mesma pergunta que mais tarde Abel repetirá: “O que será de nós? (...) Nós, que de um modo ou de outro não

---

<sup>22</sup> Foguete de sondagem usado pela NASA para levar instrumentos de estudo à atmosfera superior, o Nike Apache foi lançado centenas de vezes entre 1961 e 1978 e de vários países, dentre eles, o Brasil.

queremos oprimir os demais?” (Av, p. 208). É ele que dá a  o Avalovara, pássaro com plumas vistosas e canto secreto, que integra o corpo dela até o aparecimento de Hayano. Sobre esse pássaro e sua significação dentro da narrativa, Osman declara em entrevista:

Primeiro, o título corresponde ao nome de um pássaro que existe no romance. Um pássaro imaginário. Inventei esse pássaro, não o nome. Pensava guardar para mim o segredo, mas revelo-o. Há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos; de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é Avalokiteçvara. Não foi difícil, aproveitando esse nome, chegar ao nome claro e simétrico de “Avalovara” (...). Avalokiteçvara é uma divindade plena de amor. Tanto que, masculino na Índia, assume na China um caráter feminino, maternal. (LINS, 1979, p. 165)

Segundo Martha Paz, em “Avalovara e o pássaro de fogo”, Avalokiteshvara é o bodhisattva mais reverenciado do budismo Mahayana do Tibete, da China e do Japão. O nome Avalokiteshvara, proveniente do sânscrito, divide-se em três partes: prefixo verbal *Ava*, que quer dizer “para baixo”; o termo *lokita*, um particípio passado do verbo *lok*, que significa “observar”, “ver”; e *Ishvara*, com o significado de “Senhor” ou “Mestre”: “Uma tradução compatível com o contexto da doutrina budista, baseada na compaixão por todas as criaturas deste mundo, pode ser expressa no seguinte significado: o Senhor que olha de cima com piedade” (PAZ, 2014, p. 425).<sup>23</sup>

A compaixão, qualidade muito apreciada e cultivada pelos budistas, é a essência de Avalokiteshvara que, no limiar da iluminação final (nirvana), renuncia ao estado de Buda e retorna com a promessa de somente submergir na paz sublime

---

<sup>23</sup> Kerényi conta que os vogules tinham adoração especial por um dos seus deuses, de nome “o homem que contempla o mundo”: “O nome de Deus ‘o homem que contempla o mundo’ constitui uma tradução exata de ‘Avalokiteshvara’, do nome do bodhisattva soberano da mesma região que seus missionários na Ásia Setentrional difundiram amplamente. Avalokiteshvara é uma divindade misericordiosa, que contempla o mundo” (KERÉNYI, 2011, p. 53).

quando todos os seres tenham se livrado do samsara, ou ciclo de nascimento e morte (reencarnação). Revela-se em forma humana com dois braços e em forma sobre-humana, com até mil braços, sendo que em uma das mãos esquerdas carrega o loto do mundo. (*Ibidem*, p. 425)

Na simetria alcançada por Osman Lins, os elementos “Ava”, “lo” (de *lokita*) e “vara” (de *Ishvara*) garantem a permanência, no nome do pássaro, das características de uma entidade divina onipresente, pois, em sua imensa compaixão, olha e zela, com seus mil braços, por todos os seres humanos em busca de ajuda, e onisciente, porque também suas várias cabeças estão atentas a todos os clamores do mundo. Logo, Avalovara surge como um observador permanente que carrega consigo as qualidades intrínsecas de um ser em seu mais elevado estado de perfeição e que se apresenta como uma simbologia perfeita “do significado de Avalokiteshvara, pois de cima, em seus imensos espaços de voo, observa e protege a Inominada, ao mesmo tempo que acompanha os amantes em sua trajetória rumo ao conhecimento” (*Ibidem*, p. 424).

Antes da queda catabática no poço do elevador, deitada no terraço do Martinelli, ☺, junto à caixa d’água, tem experiências análogas às de Abel junto à cisterna: ela vê uma ave fazer evoluções rigorosas, traçar uma espiral descendente em direção ao seu umbigo, que se reduz a um vértice: “vejo isto com clareza, como se a noção de cone me fosse familiar, funde-se comigo o vértice do cone, o fundo da espiral e pela primeira vez sinto a distância entre mim e as coisas” (*Av*, p. 38). A ave ainda está longe quando ela sente, no centro do seu corpo, um ponto: “É um ponto, sim, um ponto, o início de um ruído, como se ali um pequeno cálice vibrasse” (*Av*, p. 38). O pequeno cálice vibrante, o som em seu umbigo, continua a soar por dias e quando as vibrações enfim esmaecem ela sente em si uma presença. A princípio, algo como um besouro, na verdade uma aranha de movimentos lentos, que se transmuda em pássaro cinzento, logo depois em peixe, aflito e inquieto, que adquire a forma de um cão ornado de plumas, até tomar a forma

final de uma criança de olhos fechados. É quando a queda, o poço, o oco dos enigmas começa a obsedá-la:

De minha garganta, até então silente, durante anos silente, sai um grito, acelero o velocípede e atiro-me, nasço, precipito-me, precipitamo-nos eu, rodas e gritos, já não sei se meus, não sei se da mulher, não sei se nossos, ou ainda do pássaro, não sei, precipitamo-nos. (Av, p. 67)

Mergulhada na escuridão, passeando por cidades envoltas em trevas – opostas às cidades ofuscantes percorridas por Abel – uma mudança fundamental se verifica em ☯: “Conquanto ainda não fale, vou armando em mim palavras que ainda não existem” (Av, p. 81). Quando suspeita que os pais desejam sua morte, ela prorrompe, possuída, num discurso sem nexos – sua boca é um abscesso aberto. Fala dias e noites sem parar, descrevendo o que virá. Fala, especialmente, de um iólipo.

Passado o surto profético, permanece em silêncio. Inicia-se, então, a montagem de uma máquina, “etérea, mas real” (Av, p. 134), um imenso aparato que se organiza no espaço e se refere ao seu destino. Uma vez pronta, a máquina pouso a ponteira em seu ventre. O giro capta os fastos do mundo e os verte em ☯. Nesse momento, no silêncio, nas trevas, se processa nela verdadeira sagração: “Sou, nessa hora, a partir dessa hora, a foz terrível das coisas, o ponto ou o ser para onde converge, com suas múltiplas faces, o que o homem conhece, o que julga conhecer, o de que suspeita, o que imagina e o que nem sequer lhe ocorre que exista” (Av, p. 135). Depois disso, percebe-se inundada de vozes, povoada de gritos e palavras que nadam e revoam em seu ser (FARIA, 2012).

Quando se muda para a casa da avó,<sup>24</sup> o giro noturno da máquina se interrompe, mas o dom profético prossegue. Súbito, vem-lhe o impulso de falar e, numa voz ainda

---

<sup>24</sup> Ana Luiza Andrade observa que “a estrutura da trama histórica é reduplicada na geração anterior: do avô, juiz famoso, provém a força dominadora da mãe, e da avó provém a conformação à vontade do

insegura de criança, sua boca lança ideias, nomes, narrativas que ninguém conhece. Em alemão, menciona um monstro. Instantes depois, entra um jovem cadete chamado Olavo Hayano. Num dos surtos proféticos, ☹ descreve “o progresso diário e insensato do meu amor sem amor” (Av, p. 271) por Hayano, com quem se casa aos 23 e 14 anos.

Na lua de mel, debate-se entre prazer e horror. O ato fere-lhe o sexo, é quase um estupro, a glândula de Hayano é fria, o pássaro Avalovara esmorece, perde a plumagem e a voz, reduz-se a um esqueleto, gravado em seu ser como um fóssil. Numa trama maior do que ela, que intui e profetiza, ☹ atira no próprio peito. O novo suicídio corresponde simetricamente à queda no elevador: nos dois casos, ela sobrevive, há uma morte e um renascimento, uma queda e uma ascensão.

Estranho, igualmente duplo, Hayano é um oco, um orifício por onde o mundo se esvazia. É o iólipo, descrito como uma classe rara de seres humanos que esteriliza a mãe ao nascer: o filho que rasga o ventre da mãe, em um parto sofrido e doloroso, deixando feridas incuráveis. Nesse ato extremo, está a violência desmesurada de que são capazes seres tão avessos à generosidade do corpo que os engendra. O próprio iólipo é estéril. Hayano ouve zumbidos constantes, em seus sonhos há mortos coléricos, sua verdadeira face se revela somente no escuro. É a alegoria da opressão absoluta, da esterilidade e da autossuficiência militares – a ditadura instalada no país quando o livro veio a lume – que corre paralela ao romance de Abel e ☹.

---

marido, repetida no pai de ”. Ela é, portanto, “filha e neta de tradição repressiva dupla” (ANDRADE, 1987, p. 193-196). Daí a origem da serpente que habita o corpo de ☹: “Talvez haja nascido comigo, e renascido, uma serpente – Ira. Envenena a imagem do meu pai, da minha mãe (são realmente meus pais?, nós temos pais?), debate-se contra as paredes forradas de papel marrom, contra as flores encardidas das paredes entre as quais passo uma infância e inicio outra, contra, morde o mundo. Trago esta serpente em mim, enroscada nas costelas e não me abalo a escondê-la: suas escamas, por vezes, despontam em minhas unhas, por vezes seu corpo contrátil me enche a boca e eu cuspo-o, enrola-se no meu pescoço e espreita serpente por cima de meus ombros – direito ou esquerdo – os que são doces e tudo aceitam sem queixa” (Av, p. 200-201). Em sua história, não surpreende o casamento com Hayano, pois ele é a continuação da estirpe, substituição do avô, “simples deslocação de nomes que obedecem à mesma cadeia da antiga ordem coercitiva e destruidora de identidades” (ANDRADE, 1987, p. 197).

Numa superposição de planos, em que se alternam Hayano e Abel na mente de ☯, o silêncio de seu corpo chega ao fim e ela compreende que atentara contra si porque Hayano é, justamente, o iólipo profetizado. Soturno e temível, ele cerceia e oprime ☯, que se vinga deitando-se com outros: “Eu não caço o amor, nem o júbilo, nem outras exaltações, nos estranhos com quem em camas estranhas me deito: caço Olavo Hayano, atinjo-o – este é meu chumbo, minha boca de fogo – abrindo as pernas a outros” (Av, p. 282). Apesar de tudo, Hayano é para ☯ uma travessia, “algo a cumprir. Um rito” (Av, p. 247).

Ligar-me a Olavo Hayano é como atravessar um passo, com lodo até a boca, para chegar – talvez – ao outro lado. Diz a minha história: serei encaminhada de modo a encontrá-lo. A função dele é cercar-me, romper-me, demolir em mim o que está construído, tentar impor-me o seu mundo, o seu modo. Um combate prolongado. Ao mesmo tempo, não está previsto que alguém, seja quem for, obrigue-me ou induza à travessia. Tenho de ir por mim, por mim, com o ar de quem não saiba que a catástrofe é certa e como se movessem-me esperanças. Eu, um cofre ataviado e a certeza no fundo – uma ampola de veneno. (Av, p. 247)

Hayano faz parte do percurso, como Inácio Gabriel. O mesmo vale para Roos e Cecília em relação a Abel. Não coincidentemente, esse último encontro é, para ambos, o terceiro. Dentro da simbologia numérica de *Avalovara* e outras obras osmanianas, como *Nove, novena*, o número 3 cumpre um papel fundamental, pois configura uma realidade complexa, em perpétua tensão e movimento.

A vida é uma alternância contínua de contração e expansão. O mundo material e o mundo espiritual defrontam-se um com o outro e cada um é palco de uma disputa de dois princípios antagônicos. O primeiro, de negação, constitui o fundamento originário da natureza. Ao negar-se a si mesmo, engendra um princípio contrário de afirmação,

que configura o mundo dos espíritos. Mas, por suas próprias naturezas opostas, esses dois princípios tendem à unidade, isto é, a um acordo de complementariedade que apazigua as forças rivais, sem jamais anulá-las. Essa terceira potência, que é radicalmente dual, dinâmica, dialética, espécie de alma universal, anima e vivifica o cosmos, porque promove o eterno vínculo entre o material e o espiritual, o visível e o invisível. Imanente à natureza e ao mundo dos espíritos, ela é o princípio da solidariedade cósmica, a possibilidade de manifestação do amor universal e do individual na medida em que essas duas forças contraditórias também atuam no interior de um mesmo e único ser: “o amor é a aliança de complementariedade, a reversa harmonia, que resulta da luta feroz entre as forças opostas (...) que se enfrentam e se defrontam no interior do Ser, e que, por fim, atingem a concórdia de uma reciprocidade duplamente gratificante” (FARIA, 2005, p. 210).

O número 1 representa uma unidade unitária, eternamente idêntica a si mesma. É o princípio de negação, a força de interiorização e de autofechamento que dá origem a um “eu”. Na relação com Roos, Abel não ultrapassa o seu próprio insulamento, porque o amor platônico não se concretiza. O número 2 simboliza uma dualidade que não alcança o repouso vibrado de uma mútua convergência: “Se 1 e 1 formam 2, o duelo não se abranda, a união não se consuma, e coisa alguma pode florescer. Logo, 2 ainda não é encontro, mas confronto. Apenas 3 é Amor” (*Ibidem*, p. 214). Esse é, para Berdiaev, o número divino por excelência, que guarda o mistério da vida do homem e do mundo: “O sujeito amante e o objeto amado encontram a plenitude da vida no reino do amor, que é o Terceiro. (...) O encontro do um e do outro tem o seu desfecho no terceiro”, diz, e acrescenta: “O um e o outro chegam à unidade, não pela dualidade, mas pela trinitariedade, na qual alcançam a sua essência comum, a sua meta. (...) Esta é a natureza do ser, o fato original de sua vida” (BERDIAEV *apud* FARIA, 2005, p. 214-215).

O ser precisa, primeiro, engendrar-se, constituir-se uma unidade em si mesmo. Se esta unidade é viva, ela se desempenha como dualidade, e, do embate entre unidade e dualidade, surge o pacto da unitotalidade, que se realiza como trinitaridade: unidade na dualidade e dualidade na unidade. O filósofo francês Henri Corbin, um estudioso de Ibn ‘Arabī, pensador andaluz da passagem do século XII para o XIII, explica que a estrutura de cada ser é representada como um *unus ambo*, sua totalidade sendo constituída por seu ser numa dimensão divina e humana: “nem o *um* que é *dois* nem os *dois* que são *um* podem ser perdidos, porque eles só existem na medida em que eles formam um todo essencial interdependente” (CORBIN, 1981, p. 300).

O Amor é precisamente o *um* que é *dois*, e o *dois* que é *um*, isto é, o Amor é o três: “O mistério do 3 alenta nossa existência subjetiva e intersubjetiva. Cada um de nós é um composto dual, um agregado de matéria e espírito, que precisa convergir na sabedoria do 3” (FARIA, 2005, p. 215). A integralização no 3 é, assim, a plenificação do ser consigo mesmo e com o outro. Cada um, em si, deve equilibrar as porções opostas que o compõem e, com o outro, chegar à terceira potência, unidade trinitária, o que significa transcender a oposição e aceder à complementaridade. Se dois seres se amam e se completam na conjunção do 3, a relação que estabelecem é a de *unus ambo*.

O percurso tortuoso traçado por ☩ e Abel em *Avalovara*, entretanto, acentua o quão difícil é urdir o pacto de trinitaridade, a aliança de *unus ambo*, já que em todas as relações de Abel há triângulos amorosos, o que comprova a complexidade da trama de dualidade e unidade que o relacionamento amoroso encerra. Assim, Roos é casada e seu marido, enfermo, internado num sanatório, não comparece na história a não ser como um fantasma em sua consciência, coibindo-a de realizar a afeição que sente por Abel:

– Por que não segue comigo? Por que não manda as cautelas para o diabo? Roos, eu contava com essas cinco horas de viagem para... Não foi possível e eu...

tenho um minuto ou dois para dizer o que só aos poucos... Não vejo apenas o seu corpo, não no sentido comum, quero chegar a você, amo-a, Roos, não, não sei se é isto. Roos! Roos!

Suavemente, fecha-me a boca com as mãos:

– Pensa que não vejo? Que não sei? Mas tudo isso é inútil e sem futuro. E mesmo sem presente. É o meu marido que está em Lausanne.

– Sanatório?

(...)

– Eu sigo viagem, Roos.

– E onde poderia encontrá-lo, se... por acaso... eu for a Milão? (Av, p. 150)

Abel, por sua vez, ainda é casado quando conhece Cecília. Sua ex-mulher não se conforma com a separação e, obcecada, escreve, visita, telefona:

Volta a chamar o telefone. Atendo e vários maxilares invisíveis, em redor de mim, começam a triturar, lentos, vidro e areia grossa. “Sei que é você, Abel. Precisa voltar. O passado... Tenha compaixão de mim... Os laços entre nós... Não pode arruinar a minha vida... Não suporto mais. Vai arrepender-se, juro! Hoje, lembra-se?, seriam quatro anos. Abel!” Olho o número 6 no calendário e desfajo a ligação sem dizer sim ou não. (Av, p. 172)

☺ é casada com Hayano, mas o trai frequentemente, inclusive com Abel. Todos os triângulos amorosos constituem o “falso” 3, por serem exteriores, e não interiores, ao par. O autêntico 3 ocorre dentro da relação, quando se realiza internamente o “*repouso vibrado* de um mútuo apaziguamento: repouso, porque traz paz; vibrado, porque não se trata de um permanecer-em-paz, mas de um *processo*, mediante o qual a paz é um bem perpetuamente em vias de concretizar-se” (FARIA, 2005, p. 213, grifos da autora). No verdadeiro 3, a unidade não é fruto de uma síntese, mas de uma concordância, o que implica que a dualidade não desaparece, e que a unidade deve ser sempre buscada. O 3 do triângulo é sinal de desencontro, já que a unidade não foi alcançada e o casal não

compôs “uma conjunção carnal e espiritual, mas, ao contrário, um dualismo psicofísico se instalou, de tal maneira que o corpo e o espírito precisaram satisfazer-se separadamente, o que equivale a dizer que ambos permaneceram insatisfeitos” (*Ibidem*, p. 214). A presença de todos os triângulos amorosos na narrativa mostra que o Amor pode ser o cultivo ou a procura de toda uma vida, como no caso de Abel.

Apenas com ☪ ele alcança essa consumação, pois com Cecília outra espécie de convergência determina o desenlace trágico do enlace amoroso.<sup>25</sup> Há, enfim, a União, o Encaixe, e, no sexo, o corpo deles adquire a forma de um hermafrodita: “nós, bicéfalo (...), nós, macho-fêmea (...), meus seios, meus colhões, meu duplo sexo. Que me falta a nós?” (*Av*, p. 393). Quando abre seu corpo para Abel, porém, ☪ abre uma clareira onde ele reencontra Roos e Cecília:

Aos poucos, eis que ressurgem da ausência, uma e outra, ambas tensas de drásticos contrastes nem sempre discerníveis, ambas dúplices, e, mais do que dúplices, acima de medidas e limites, ressurgem as duas mulheres a quem amo em pontos afastados dos anos e do mundo, que me atravessam, às quais me confio, que em dado momento concentram e assumem minhas obsessões, trituro entre os molares os seus nomes e os dois nomes como que se fundem, o primeiro nome: claridade constante, maré resplendente, Roos, cardume de fogos, o segundo: Cecília, guarnecida de virilidade, essas a quem amo e ante as quais, humilde e assombrado, subvejo a face – cheia de vozes e signos – do mundo, eis que ressurgem. (...) Ambas, Roos e Cecília, não me ouvem em ☪, foz e confluência? (*Av*, p. 260-261)

As três mulheres são, por conseguinte, o desdobramento de uma única realidade, que se abre em três para fechar-se em uma. O crítico Fábio Andrade vê em cada parte do símbolo de ☪ a representação de uma mulher: “Roos, as hastes, a parte mais exterior,

---

<sup>25</sup> Segundo Regina Igel: “Neste experimento amoroso com a conterrânea, o malogro adveio pela intrusão da morte, mas, paradoxalmente, foi a morte que elevou a última prova experimentada à excelsitude, ao momento epifânico e revelador do congraçamento mental, espiritual e físico entre o homem e a mulher” (IGEL, 1988, p. 127).

de órbita mais afastada; Cecília, o círculo, atração e delimitação da busca; e a última o centro para onde converge o símbolo. Constelação microcós mica, poeira e totalidade” (ANDRADE, 2005, p. 80-81). Espelhos e reflexos, reverberações e multiplicações, tudo isso culmina, quando ♀ o chama durante o sexo, neste diálogo de Abel consigo mesmo: “é como se ouvisses, triplicado, em três pontos de um grande pátio em silêncio, a mesma voz pronunciar teu nome. Agora, a ti mesmo te unes, vens e vens, eras três e agora, sendo um, és tríplice – e o mesmo nome, o mesmo, é, de uma vez, ouvido três vezes” (Av, p. 320-321).

Para ♀, esse Amor significa sua libertação e o retorno do Avalovara, “o pássaro do meu contentamento” (Av, p. 280), que renasce no betume, “livre da mudez e da imobilidade a que está condenado desde a hora em que Olavo Hayano me estupra com sua glande fria; empluma-se o esqueleto de fóssil incrustado na minha carne” (Av, p. 279), “desata-se, leve, com seus ossos de ar, fogo de artifício rompendo as trevas compactas” (Av, p. 279-280). Para Abel, é a própria visão da Cidade um dia anunciada, buscada, “cujo encontro obseda-me e por fim se revela, se ordena, simula, violando espaço e tempo, uma forma particular de existência e alivia-me o fim da busca: à luz do meio-dia, descortino-a” (Av, p. 402). O livro acompanha a sua Busca até o momento do êxtase sexual, em que ele e ♀ fundam um cosmos. Nesse instante, *Avalovara* ganha sentido: o romance é um novo mundo que se inaugura na harmonia de uma “unidade superior que triunfa das individualidades sem jamais aboli-las” (FARIA, 2005, p. 214).

## PARTE II: ♀ E ABEL: O ENCONTRO

“Onde quer que andássemos, fossem quais fossem enganos e acertos nossos, agora estamos um em frente ao outro, sós – e de nós depende tudo” (Av, p. 344)

### CAPÍTULO 2: O ÊXTASE ERÓTICO

A última epígrafe de *Avalovara*, extraída de *L'art amoureux des indes*, estudo de Max-Pol Fouchet, autor francês, sobre amor e erotismo na Índia, antecipa a relevância, no romance, de uma sexualidade ligada à comunhão com o divino. Na entrevista dada a Esdras do Nascimento, Osman, que afirmara ser o amor humano importante afluente na gênese da obra, continua:

Lê-se num velho texto hindu: ‘Não há perfeição sem o corpo, nem beatitude’. Ainda certos livros religiosos da Índia dizem que a representação do prazer amoroso é uma imagem da sílaba *Om*, a fórmula religiosa sagrada entre todas e que representa o Absoluto. (LINS, 1979, p. 175)

André Van Lysebeth, autor belga de *Tantra, o culto da feminilidade: outra visão da vida e do sexo*, comenta que, na Índia, duas das três principais correntes filosóficas diferem de modo radical quanto à forma de buscar a evolução espiritual. Para o vedanta, o mundo sensível é um mundo irreal por trás do qual se esconde a verdade sagrada, que é constante e imutável, do universo regido pelos deuses. O corpo, nessa doutrina, é um obstáculo a ser vencido, ultrapassado, para se chegar à transcendência: “Na meditação (...), o adepto é incentivado a separar sua consciência do corpo e do mundo manifesto, para realizar seu caráter ilusório”, pois o corpo, como parte do mundo fenomênico, “é,

também, irreal” (VAN LYSEBETH, 1994, p. 66-67). No tantra, que hoje designa, para a maioria dos indianos, qualquer doutrina ou culto não védico, o universo não só é real como é permanentemente renovado por meio da reunião dos dois princípios cósmicos e polares simbolizados por Shiva e Shakti:

Longe de negar ou de evitar o universo concreto, o tântrico nele se integra para perceber sua realidade profunda, seja espiritualizando a sexualidade, concebida como pulsão criadora última, seja por outras vias, como a contemplação da Mãe cósmica ou do mar original (...). É com seu corpo e em seu corpo-universo que ele se unirá *concretamente* a esses princípios cósmicos, para sentir a divindade da carne consciente e inteligente. (*Ibidem*, p. 67, grifo do autor)

No budismo, terceira corrente, a contemplação constitui basicamente a essência do culto, pois o budista visa ao estado de vacuidade (*nirvana*) que é, paradoxalmente, a plenitude libertadora, fim do eterno ciclo de existências regido pelo *karma*. O mexicano Octavio Paz, que muito influenciou Osman Lins, interessou-se por diferentes tradições do pensamento oriental, especialmente o budismo na sua orientação tântrica. Nos livros em que trata do tema, ele demonstra conhecer diferenças entre o tantrismo hinduísta e o budista, por exemplo, mas o enfoque recai sobre este último, que denomina “budismo tântrico”. Apesar das diferenças, ele e especialistas como Mircea Eliade, afirmam que os princípios básicos do tantrismo são comuns a todas as suas vertentes.

Dentre as múltiplas acepções do termo “tantra”, cuja raiz *tan* significa “estender”, “continuar”, “multiplicar”, a que mais interessa ao pesquisador romeno é a que diz de um “processo contínuo”: “*Tantra* seria ‘o que prolonga o conhecimento’” (ELIADE, 1990, p. 200, grifo do autor, tradução nossa).<sup>26</sup> O tantra propõe, pela prática ritualística, o corpo e a união sexual como vias de acesso à Unidade numa dimensão transcendental.

---

<sup>26</sup> “*Tantra would be ‘what extends knowledge’*”.

Contrariamente ao vedanta, o corpo é fundamental no processo de iluminação tântrica. Segundo Eliade, nessa doutrina, ele adquire “uma importância que jamais alcançara na história espiritual da Índia” (*Ibidem*, p. 227, tradução nossa).<sup>27</sup> O intercuro sexual é o ritual tântrico por excelência. Os ensinamentos e as práticas sexuais servem a homens e mulheres igualmente, pois o objetivo é melhorar o desempenho de seus praticantes. No entanto, estudiosos do tema redescobriram no tantra o mistério do Eterno Feminino.

A essa doutrina Osman se refere quando fala de textos hindus<sup>28</sup> que buscam a transcendência através do corpo. O sexo, dentro dos preceitos tântricos, é considerado sagrado, pois, ritualisticamente, reproduz o momento da criação do mundo. Assim, uma relação sexual comum entre um homem e uma mulher torna-se a relação cosmogônica entre o *linga* – órgão genital masculino, força masculina primeva, deus Shiva – e a *yoni* – órgão genital feminino, força feminina primeva, deusa Shakti.<sup>29</sup> Lê-se, na epígrafe do livro: “Eixo primordial, o *linga* mostra, unindo-se a *yoni*, que o Absoluto desenvolve-se na pluralidade, mas resolve-se na unidade. O conjunto *linga-yoni* precisa o antagonismo dos princípios masculino e feminino, e o destrói em uma não dualidade triunfante” (*Av*, p. 7, grifos do autor).<sup>30</sup> Esses princípios originários são representados no romance

---

<sup>27</sup> “*an importance it had never before attained in the spiritual history of India*”.

<sup>28</sup> Além do livro de Max-Pol Fouchet, Osman tinha em sua biblioteca outras obras sobre o tema amoroso na Índia, como *Ananga-ranga: tratado hindu do amor conjugal*, de Kalyana Malla (PEREIRA, 2014, p. 120). No hinduísmo, a forte cultura de adoração da Deusa Mãe continuou a se desenvolver ao longo dos séculos. Há muitos indícios da importância do poder feminino, associado à fertilidade, nas ruínas da Civilização do Vale do Indo [*Indus Valley Civilization*], descoberta na década de 1920. Estatuetas e selos foram encontrados retratando a figura feminina.

<sup>29</sup> “A união sexual é o ‘signo’ mais concreto, o mais simbólico, sendo também acompanhada da felicidade mais suprema que pode ser experimentada num corpo humano. Tudo isso pressupõe uma visão diferente da comum, que considera o gozo e o âmbito espiritual incompatíveis. Os seguintes trechos das escrituras sagradas confirmam o simbolismo do *linga*: ‘A natureza manifesta, a energia cósmica universal, é simbolizada pela *yoni*, o órgão feminino que circunda o *linga*. A *yoni* representa a energia que gera o mundo, matriz de tudo o que é manifesto’ (...). ‘O universo provém da relação de uma *yoni* com um *linga*. Consequentemente, tudo tem a marca do *linga* e da *yoni*. É a divindade que, sob a forma de falos individuais, penetra em cada matriz e assim procria todos os seres” (VAN LYSEBETH, 1994, p. 162).

<sup>30</sup> “*Axe primordial, le linga montre, en se joignant au yoni, que l’Absolu se développe en pluralité, mais se résout en unicité. L’ensemble linga-yoni précise l’antagonisme des principes mâle et femelle – et il le détruit dans une non-dualité triomphante*”.

por Abel e ॐ. Por meio dessas personagens, afirma-se o caráter sagrado do sexo e do corpo:

*A união na carne, sabemos, é agora temporã entre nós. Nos nossos corpos, desejados e ainda estranhos, nos quais ecoam experiências acres – a esterilidade, a morte e outros danos –, descobrimos certo caráter sagrado e como que nos apuramos (...) para o mútuo e inevitável conhecimento. (Av, p. 304, grifos nossos)*

Para a reprodução do instante inaugural, o rito sexual segue toda uma ordem pré-estabelecida e é geralmente guiado por um orientador ou mestre de tantra; o ambiente acolhe elementos sagrados, como flores, aromas, objetos de cores simbólicas e formatos fálicos, além de mantras – como o *Om* mencionado pelo autor –,<sup>31</sup> sons encantatórios e mágicos emitidos pelos parceiros em sincronia com a respiração. No encontro amoroso que se realiza na sala de estar da casa de ॐ, narrado em 58 segmentos pertencentes aos temas O, R, E e N,<sup>32</sup> há tudo isso: notas musicais, o rumor compassado do relógio que ressalta o ritmo da respiração, folhas secas queimando, guizos, mel e mirra, as pulseiras de ॐ,<sup>33</sup> fauna e flora exuberantes que transbordam do tapete, posições sexuais. Uma posição sexual tipicamente tântrica é *janujugmâsana*, posição em X ou “em oposição”,

---

<sup>31</sup> O monossílabo *Om* é um dos símbolos mais significativos da tradição hindu. É o som primordial, que suscita as galáxias; energia cósmica em estado puro; espécie de som criador, a partir do qual surge a manifestação do Verbo. É o mantra entre todos os mantras e constitui a imagem da realização espiritual no grau mais elevado. As três letras que o compõem – A, U e M – representam o ritmo ternário, de grande importância no pensamento e na cosmogonia indianas. A sua vibração cósmica, associada a uma espécie de tambor primordial, cria o Espaço-Tempo de onde o mundo emerge. De *Om* emana o universo de coisas e de palavras como um texto em espiral. Visualmente, o som equivale ao ponto denominado *bindu*, ponto inicial da gênese do cosmos, mas também de seu fim, de toda dissolução (MOOKERJEE *apud* HAZIN, 2010, p. 50).

<sup>32</sup> As narrações em cada um deles são realizadas por ॐ (O), Abel (R e E) e, em uníssono, ॐ e Abel (N). À medida que ambos vão se aproximando do orgasmo, a linguagem entra em transe e a fala dos dois se mistura de modo que muitas vezes torna-se difícil distinguir o que é pensamento de ॐ e fala de Abel.

<sup>33</sup> As pulseiras dela são um ponto em comum com Cecília. Durante o sexo, é o único adereço que portam: “ouço-a arfar e tilintarem as pulseiras nos alvos braços carnosos. Livre dos anéis, junta-os ao colar e os depõe no chão, ao lado do tapete” (Av, p. 380), diz Abel sobre ॐ; “Nua e apenas mantendo, no braço, sua pulseira com astros de ouro e moedas, Cecília aproxima-se da cama” (Av, p. 286). Ambas são *Potmiai*, embora Cecília concentre mais afinidades com essa figura primitiva e ॐ tenha outras significações.

e uma de suas representações mostra um casal inserido numa mandala sob o “quadrado mágico ‘rotas’ que se pode ler em todos os sentidos” (VAN LYSEBETH, 1994, p. 195):



Figura 1: Posição em X com o quadrado mágico.

Na mandala, Shakti, nua no triângulo invertido, símbolo universal da *yoni*, reina sobre os poderes da noite; daí sua pele negra e o crescente lunar, astro da mulher. Shiva está no triângulo com a ponta para cima. O branco, cor masculina, simboliza os poderes do intelecto que se manifesta à luz do sol. Os dois triângulos imbricados representam a união dos princípios masculino e feminino. O N do quadrado, seu centro de gravidade, cobre os sexos em contato. Em cada um dos pontos cardeais, uma figura mítica: ao sul, o touro Nandi, símbolo da força sexual; ao norte, a águia Garuda; a leste, o leão alado; a oeste, o anjo, ou melhor, o homem alado, símbolo da dimensão espiritual (*Ibidem*, p. 195).

O rito sexual – em termos tântricos, um *maithuna* – conduz os dois amantes ao mergulho no *ananda*,<sup>34</sup> a felicidade, advinda da repetição do momento sublime da criação do universo:

O *maithuna* reproduz, no tempo real, o primeiro de todos os intercursos humanos, ele mesmo réplica do derradeiro ato criador, no qual o princípio feminino cósmico (Shakti), unido ao seu homólogo macho (Shiva), suscita permanentemente o universo. Assim, o *maithuna* reproduz concretamente, no tempo sagrado, real, portanto, o ato criador original, situado não no passado inexistente, mas no imediato, que é o único a existir. (*Ibidem*, p. 74)

Inspirado pela filosofia nietzschiana, Eliade elaborou o “mito do eterno retorno” quando percebeu a dinâmica repetitiva no comportamento dos praticantes das antigas religiões, que denominou de “tendência do Espírito ao retorno ao Todo-Um” (ELIADE, 1999, p. 65). Essa tendência manifestava, segundo ele, uma tentativa de unificação do ser humano, um modo de superar os contrários e de realizar a androginia, alcançando a unidade-totalidade numa origem primordial, narrada em mitos e vivida em ritos. Eliade fala especialmente da Índia: “A reintegração total, isto é, o retorno à unidade, constitui para o espírito indiano o objetivo supremo de toda existência responsável” (ELIADE, 1990, p. 124, tradução nossa).<sup>35</sup> O retorno às origens, a repetição de atos cosmogôni-

---

<sup>34</sup> “No fluxo e refluxo de nossas paixões e afazeres (sempre cindidos, sempre eu e meu duplo e o duplo de meu outro eu), há um momento em que tudo concorda. Os contrários não desaparecem, mas se fundem por um instante. É algo assim como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa. Os Upanixades ensinam que essa reconciliação é ‘ananda’, ou deleite com o Um. É verdade que poucos são capazes de alcançar esse estado. Mas todos nós, alguma vez, mesmo que por uma fração de segundo, vislumbramos algo semelhante. Não é necessário ser místico para chegar perto dessa certeza. Todos nós fomos crianças. Todos nós amamos. O amor é um estado de reunião e participação aberto aos homens: no ato amoroso a consciência é como a onda que, superado o obstáculo, antes de desabar se levanta numa plenitude em que tudo – forma e movimento, impulso para cima e força de gravidade – forma um equilíbrio sem apoio, sustentado em si mesmo. Quietude do movimento” (PAZ, 2012, p. 32-33).

<sup>35</sup> “*Total reintegration - that is, return to unity - is, for Indian thought, the supreme goal of every responsible life*”.

cos, torna a dinâmica ritualística cíclica. O fim não é a meta; a origem é o objetivo final de toda cosmogonia.

Valendo-se da antinomia sagrado-profano, o estudioso romeno (1995) distingue dois tempos: o primeiro, cíclico, reversível e recuperável, é um tempo mítico primordial tornado sempre presente; e o segundo, de duração ordinária e irreversível, é aquele em que se inscrevem os acontecimentos cotidianos. Van Lysebeth, em sua obra, explica que esse tempo linear, no qual o “presente” progride em linha reta num único sentido, é bem recente, pois remonta sobretudo ao momento em que “o jovem Descartes viu o universo como uma imensa máquina, na qual tudo se explicava e se engrenava perfeitamente. (...) E ainda no século XVII, quando o astrônomo holandês Christiaan Huyghens inventou o relógio de pêndulo, preciso e de funcionamento contínuo” (VAN LYSEBETH, 1994, p. 71), materializando o conceito de universo-máquina. Em *Avalovara*, o relógio de Julius Heckethorn constrói uma sofisticada poética temporal que desconstrói o cartesianismo.

Para Julius Heckethorn (tema P), matemático, cravista, e grande admirador de Mozart, os relógios “*têm estreita relação com o mundo e o que representam ultrapassa largamente a sua utilidade. Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas*” (Av, p. 165-166, grifo do autor). Acalentado na infância pelo som dos carrilhões da oficina do pai, plantada em meio à Floresta Negra alemã, ele cresce com a obsessão de construir um relógio que, através de um complexo e raro mecanismo sonoro, se faça símbolo da ordem astral:

Julius quer evocar as conjunções do cosmos, mas poeticamente; não apenas a móbil ordem celeste, mas a harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino”. (Av, p. 347)

Ele cria, então, o mecanismo baseado em combinações matemáticas de notas da *Sonata em Fá Menor (K 462)*, de Domenico Scarlatti. A introdução é seccionada em treze partes por Heckethorn, que as numera pela ordem e, pondo de lado a penúltima, põe-se a manipular as outras doze. Sua ideia é distribuir esses grupos de notas de tal maneira que eles “se percam uns dos outros dentro do relógio, soem separados e só de tempos em tempos voltem a reunir-se – constituindo essa reunião um evento pleno de intenções” (Av, p. 345).<sup>36</sup> Para tanto, o relojoeiro inclui na engrenagem uma peça passível de dilatação com o aumento da temperatura, que tanto pode adiantar quanto atrasar indefinidamente a conjunção perfeita das notas. Com isso, inclui na obra “o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida” (Av, p. 347), eliminando a exatidão de sua própria perfeição, e colocando “as pessoas, frente aos sistemas de som do seu relógio, na mesma atitude de perplexidade que se sofre perante o Universo” (Av, p. 347). O mecanismo resgata dentro do próprio relógio, objeto devotado ao tempo linear, o tempo sagrado da criação.

Ouvir a sequência completa da sonata seria um evento extraordinário, impossível de prever; algo como testemunhar um eclipse: “Os eclipses, para ele, afiguram-se o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem – como tudo que merece existir e ser fruído – uma conjugação feliz de circunstâncias” (Av, p. 345). É sob um eclipse solar que ocorre o primeiro encontro de  e Abel: “Atraídos pelo eclipse, vindos eu do Nordeste e ela do Centro-Oeste, confluem as nossas trajetórias na Terra de um modo não de todo estranho ao fenômeno celeste” (Av, p. 36). Na sala de estar, onde o relógio, após a morte de seu criador e uma série de peripécias, acaba por ser instalado, “as engrenagens ajustadas e expostas à falha calculada, voluntária, do mecanismo imperfeito, marcham calmamente para esse milagre: a confluência, o eclipse” (Av, p. 377). Semelhante ao que

---

<sup>36</sup> “Numa réplica intencional da nossa própria existência – incapazes que somos de prever se o instante para o qual nos voltamos será ou não decisivo –, nem todas as horas são marcadas com alguns fragmentos de Scarlatti” (Av, p. 346).

acontece no romance, o que impele o mecanismo é a força do Destino. O relógio e o eclipse são dois dos tantos fios que unem essas personagens e se tramam em torno desse Encontro. O relógio acompanha a progressão da intensidade do rito carnal e imprime seu ritmo na narrativa: “Línguas para fora, lambo o ar. Ignoro se os meus gemidos marcam o ritmo com que ele bate na entrada do meu útero ou se ele faz dos meus gritos o seu ritmo. São quatro horas e cinquenta e três minutos” (Av, p. 250), diz ☪.

Juntos na sala, ambos relembram momentos de suas vidas, Abel revela o tema de sua contribuição literária ainda inédita, o ensaio “A viagem e o rio”, e esse “complexo de memórias”, como observa Regina Igel (1988), só poderia caber no tempo mítico de que trata o próprio ensaio do protagonista. Esse tempo mítico, sagrado, é qualitativamente diferente do tempo profano no qual está inserida nossa existência dessacralizada, de contínua duração. Por isso, “ao narrar um mito, reatualizamos, de certa forma o tempo sagrado no qual se sucederam os acontecimentos de que falamos” (ELIADE, 1991, p. 53). Se o corpo de Roos é ocupado por cidades, Cecília é invólucro de homens e ☪ abriga em sua carne o verbo, Abel encarna esse tempo, que lhe dá substância e serve, em contrapartida, de ferramenta para a criação (DALCASTAGNÈ, 1997, p. 84).

Além da sonata, a cantata *Catulli Carmina*, de Carl Orff, segunda peça musical da trilogia iniciada com *Carmina Burana* e finalizada com *El Trionfo di Afrodite*, toda inspirada nos poemas de Catulo, poeta latino, embala os momentos voluptuosos<sup>37</sup> do

---

<sup>37</sup> Para o filósofo Ludwig Klages (2008), a voluptuosidade é uma constante do estado erótico que não se confunde com o impulso sexual em sua condição puramente físico-fisiológica. Mas “a satisfação do impulso sexual *pode* ser acompanhada de algo que, de maneira comparada, caracterize igualmente o estado erótico [*la satisfaction de la pulsion sexuelle peut être accompagnée de quelque chose qui de manière comparable caractérise également l'état érotique*]” (KLAGES, 2008, p. 80, grifo do autor). Nesse caso, para Klages, a satisfação sexual é voluptuosa, pois participa do estado de embriaguez erótica [*l'ivresse érotique*], mas é desprovida da perfeição do Eros cosmogônico na medida em que satisfaz um impulso que decorre tão somente do desejo humano de união sexual entre dois seres, enquanto o impulso erótico amplia essa relação e se caracteriza como um transbordamento, uma profusão radiante, uma doação desmesurada do ser. A embriaguez erótica é “o excesso de uma plenitude, uma chama que resplandece a ouro e uma fertilidade portadora de mundos [*l'excès d'une plenitude, une flamme qui répand de l'or et une*

romance. Há, no prelúdio da peça, retomado no epílogo, um coro de rapazes e moças que expressam os seus desejos amorosos mútuos. Eles são observados por um grupo de anciãos que ridiculariza o discurso de amor eterno apregoado por eles.

O início do rito de  $\heartsuit$  e Abel coincide com a entrada do coro: “Ponho um disco na vitrola: *Catulli Carmina*. A penumbra da sala parece iluminar-se com a entrada imediata do coro. (...) *Eis aiona!* (*Sempre, eternamente, sempre, a ti pertença.*) *Tui sum*” (Av, p. 38-39), diz  $\heartsuit$ , que, mais adiante, comenta: “A música de Orff continua: coro dos jovens, das jovens, coro dos anciãos. Proclamam os velhos a transitoriedade das paixões, *immensa stultitia*, mas os jovens contestam ferventes esperanças” (Av, p. 50). Na peça, o ritmo constitui-se como um elemento fundamental e determinante. Prelúdio e epílogo são acompanhados por pianos e por instrumentos de percussão. O soar de notas repetidas em um vivo ritmo ternário traduz os anseios sexuais dos jovens ardorosamente apaixonados. A expressão “*Eis aiona*”, que significa “para sempre”, é rápida e inúmeras vezes repetida ao longo de toda a introdução da peça e do livro, chegando mesmo a abrir o sétimo segmento do tema O. Há uma forte conexão na narrativa entre a relação sexual e o ritmo frenético e envolvente da cantata: “Abel em mim, dentro de mim seu cabeçaço, seu punho, seu braço, dentro de mim as gargantas dos cantores, suas vozes longínquas, *eis aiona!*, Abel em mim, dentro de mim, alavanca e corda, partindo-me e atando-me” (Av, p. 249). No final do prelúdio, os jovens são instados à razão, convidados a ver e a ouvir o poema de Catulo para com ele aprender que os desvarios amorosos somente o levaram ao desencanto e à infelicidade: “*Audite ac videte: Catulli Carmina*”. Mas o conselho não comove e o convite não é aceito; arrebatados pelo desejo, a escolha passional dos jovens é pelo amor: o triunfo de Afrodite.

---

*fertilité porteuse de mondes]*” (*Ibidem*, p. 84). Osman, em *Avalovara*, reintroduz o sexo no círculo inflamado do Eros cosmogônico.

Abel e ♫ são como esses jovens enamorados – “Adverte a música de Orff, pela voz dos anciãos, que nada perdura indefinidamente. Como se importasse o tempo nesta hora” (Av, p. 136), diz ♫<sup>38</sup> cuja voz incorpora a canção diversos momentos, repetidas vezes, ao longo do ato amoroso:

Beijo de manso seus ombros, debruçada sobre ele, de modo que meus peitos e cabelos o afaguem, cubram-no. Sua pele rescende a silêncios e manhãs. Mais frágil, o torso, do que faz prever sua cabeça; frágil, pobre de músculos, um torso de alguém pouco afeito a exercícios e sombreado de pelos cor de cobre. Não fossem os pelos, seria o tronco de um adolescente. Beijo os bicos escuros, ele se volta aos poucos, beijo-lhe as costelas, fica de borco e eu beijo-lhe a cintura, as vértebras, as omoplatas, a nuca. “Em ti, em ti, em ti – protesta o coro dos jovens – residem toda a alegria, todas as doçuras, todas as volúpias.” Beijo-lhe o ouvido e trinco a pele do seu ombro (em ti), vou cerrando os dentes como quem aperta um parafuso, aos poucos (*Basia me!*), ele fica tenso, mordo com mais força, os animais do tapete correm alvoroçados entre os nossos corpos (*Morde me!*), eu deixo de morder, passo a língua sobre a marca vermelha dos meus dentes, mor-do-lhe o pescoço e introduzo a língua no seu ouvido esquerdo, aí verto sem dizê-las algumas palavras que anseio por dizer, ele torna a mover-se e fica novamente voltado para mim. Em ti! (Av, p. 65, grifos do autor).

Embora fragmentos da cantata estejam dispersos – como as notas de Scarlatti – nos temas O e E, sem obedecer à sequência original, transcrições de trechos centrais, como: “Distingo, nas vozes dos cantores, as palavras *aeternum, vita e amicitiae*” (Av, p. 199, grifos do autor), e “A música de Orff, cortada pelo rumor dos nossos beijos, dos meus suspiros profundos. Carta de Catulo à puta Ipsitila: Permanece em casa, Ipsitila,

---

<sup>38</sup> Mais adiante, ela também contestará o que é dito, transpondo os versos da música para a relação deles dois: “Ingratidão é o prêmio do mundo — dizem em alguma parte os cantores. Mas eu sou grata, eu sou grata, não na boca, e sim em toda a minha carne, a tudo que purgo para chegar a este minuto, à intensidade com que responde meu corpo à aproximação do corpo deste homem, à força com que meus quadris o arrastam para mim, ao modo como nos povoam o bosque e a fauna ligeira do tapete, à cega ânsia com que nos abraçamos, à temperatura desta hora, que me permite ostentar minha nudez e embeber-me na sua como se os meus olhos fossem bocas e eu morresse de sede, e vê-lo desnudo me dessedentasse e intensificasse a minha sede. Também sou grata ao surdo e polido fulgor de nossos corpos” (Av, p. 242).

sem falar, espera-me, usa tuas artes e atavios, para que nove vezes o sacrifício amoroso seja por nós consumado!” (Av, p. 239), mostram que a cantata é tocada integralmente: “Emudecem os cantores. Vai e vem do pêndulo, o vagaroso pêndulo. Repousamos” (Av, p. 250). Ela é um dos fios sonoros que participa da sinfonia narrativa na qual os sons são orquestrados de modo a fazê-los convergir com os demais para o ápice da revelação:

Faço-me ao seu corpo, penetrando, mais e mais fundo, voz potente dos cantores, gesto do Portador o cinto na alça do coldre, vultos translúcidos de sépia respiram fora das molduras, o pássaro e o grito (“Raah!”), o relógio o ritmo, a Cidade voou luz do meio-dia, fundo e mais fundo o mergulho, cego? não. Revelações. (Av, p. 399-400)

A conjunção total, o encaixe perfeito de todos esses elementos ocorre no êxtase sexual de  $\text{☉}$  e Abel, instante que pode ser iluminado pelo tantrismo: “*Tantra* é também ‘tear, tecelagem’. (...) o tantrismo percebe o universo como um tecido, no qual tudo se imbrica, onde tudo é interdependente, tudo age sobre tudo” (VAN LYSEBETH, 1994, p. 60). No momento em que ambos atingem o orgasmo, pequena morte entre as palavras – as lacunas do indizível no intermitente discurso do prazer –, encontram-se o eclipse, a Cidade, o Avalovara, a cena paradisíaca do tapete, a cantata, a frase musical do relógio de Julius Heckethorn, o gesto do Portador:

e eis que nossos flancos e espáduas rompem-se abrem-se lascam-se fendem-se e a delícia dos acende os nossos e nós nos e o mundo se e jatos de chamadas em torno do e todas as nossas bocas clamam como e quando nos parece haver enfim alcançado o limite supremo do canta o relógio e nota após nota flui a melodia fraturada na máquina e conhecemos o que poucos ou ninguém, vivam o que viverem... (...) a armação Julius Heckethorn vai formando a sequência a harmonia reúne-se o disperso e nós rejubilados a vertigem o voam galopam saltam e lançam vozes os animais que nos habitam fria e turva a

beleza da Cidade, (...) a minha voz é uma voz de condenado, boca contra boca lançamos sem governo gritos e gemidos e palavras cortadas meu amor que maravi eu te e ovelhas e cães se enlaçam em nossas bocas e gazelas e leões revoam mariposas também em nós heliantos florescem ejaculo os testículos beleza filha da puta a do seu rosto bala na agulha o Portador (...) canta apaziguador o nosso pássaro mais forte o nosso abraço, novo relâmpago na sala e ouvimos irado cheio de dentes irados o ladrar dos cães... (Av, p. 411-412)

Alcança-se, então, uma harmonia plena, mesmo que esteja fadada a durar pouco, já que a Cidade, cuja magia “parece perigosa pérfida infestada de ferrões e não só isto” (Av, p. 411), permanece inominada. E, na frase musical do relógio, falha o penúltimo grupo da sequência: “A nossa existência mesma nem sempre é compreensível; isto por não ser, forçosamente, um evento completo” (Av, p. 27). Esta integralização profunda, intensa e rara, porém, só é possível sob o operar do Eros cosmogônico, capaz de religar os polos opostos do mundo, como afirma o filósofo alemão Ludwig Klages na sua obra *De l'Éros cosmogonique*,<sup>39</sup> título da tradução francesa:

Eros é dito elementar ou cósmico na medida em que o indivíduo tomado por ele se sente animado e invadido por uma espécie de corrente elétrica, comparável à do magnetismo, de modo que, independentemente de suas fronteiras, as almas mais distantes podem se adivinhar dentro de um elã comum; ele transforma o meio no qual se dão as ações que separam os corpos, nomeadamente o tempo e o espaço, em um elemento onipresente que nos abarca e nos envolve como um oceano; assim, ele religa, apesar de suas diferenças para sempre inalteráveis, os polos do mundo. (KLAGES, 2008 p. 85-86, grifo do autor)<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Todas as citações desta obra foram traduzidas por nós do francês e reproduzidas nessa língua em notas de rodapé.

<sup>40</sup> “L'éros est dit élémentaire ou cosmique dans la mesure où l'individu qui est saisi par lui se sent animé et envahi par une sorte de courant électrique qui, comparable en cela au magnétisme, fait que, sans égard à leurs frontières, les âmes les plus éloignées peuvent se deviner dans un élan commun; il transforme le moyen même de toutes les actions qui séparent les corps, à savoir l'espace et le temps, en l'élément omniprésent qui nous porte et nous entoure comme un océan; il relie ainsi, en dépit de leur différence à jamais inaltérable, les pôles du monde”.

Para Klages, o cosmos é vivo, e toda a vida está polarizada em corpo e alma, que são inseparáveis. Onde há corpo vivo, há alma; e onde há alma, há corpo vivo. A alma é o sentido do corpo, e o corpo é a manifestação da alma, pois tudo que se manifesta tem sentido e todo sentido se revela manifestando-se. Assim, a realidade: o espaço é o corpo do tempo, e o tempo a alma do espaço (estrutura em que se baseia o romance). O dia é a alma e o sentido da noite, a noite é o corpo materno da luz. Inverno e verão, sono e vigília, morte e nascimento se sucedem. O elemento feminino é o corpo e a alma da mãe, o masculino é o sentido revelado e revelador do colo materno. Sangue e nervos, cérebro e plexo solar, emoção (*cœur*) e razão (*tête*), esquerda e direita são análogos. Separados um do outro, o mundo entra em colapso.

Para Klages, a história da humanidade mostra que o homem, e somente ele, é o único ser que se debate entre a vida universal e uma força extra-espácio-temporal cuja existência separa os polos, desanima o corpo e descorporifica a alma: o espírito. Todo e qualquer ser inumano, mesmo dotado de interioridade própria, vibra no mesmo ritmo da vida cósmica; o homem permanece apartado dela pela lei do espírito: “Aquilo que ao portador da consciência do eu aparece à luz da superioridade do pensamento mensurador, aparece ao metafísico, desde que ele aprofunde suficientemente o problema, à luz de uma submissão da vida ao jugo dos conceitos!”<sup>41</sup> (*Ibidem*, p. 93).

Categoricamente contrário à ascese erótica reivindicada por Platão n’*O banquete*, na qual o espírito, em sua trajetória rumo ao inteligível, suprime a carne, abolindo-a, no êxtase, “*não é, como acreditamos, o espírito do homem que se liberta, mas a alma; e ela não se liberta, como acreditamos, do corpo, mas, justamente, do espírito!*” (KLAGES,

---

<sup>41</sup> “*Ce qui au porteur de la conscience du moi apparaît dans la lumière de la supériorité de la pensée calculatrice sur le monde, apparaît au métaphysicien, à condition qu’il approfondisse suffisamment le problème, dans la lumière d’un asservissement de la vie sous le joug des concepts!*”.

2008, p. 91, grifos do autor).<sup>42</sup> O êxtase não é, portanto, a descorporificação da alma, mas uma despossessão e por vezes uma desespiritualização. O espírito é, para Klages, uma força essencialmente estranha à vida, como para Osman: “a promessa da existência como puro espírito não tem atrativo para mim” (LINS, 1979, p. 130).<sup>43</sup> Embora muitos estudos sobre *Avalovara* vinculem erroneamente sua concepção amorosa ao platonismo,<sup>44</sup> o que a obra realiza é uma experiência amorosa radicalmente antiplatônica.

O êxtase – “*ardor desmesurado*”,<sup>45</sup> “*arrebato cristalino*” (KLAGES, 2008, p. 84, grifos do autor) –, que, no romance osmaniano, é também sexual, decorre da reunião de todas as coisas, propiciada por Eros, em cuja natureza os opostos se harmonizam. Aí reside a sua filiação a Dioniso e a aproximação do “estado erótico” ao “estado dionisíaco”: “Eles se encontram de fato tanto no estado de alma extático como no transbordamento profuso, que (...) rompe as fronteiras da ‘individuação’ e reintroduz a vida singular na elementar” (*Ibidem*, p. 85).<sup>46</sup> Ao conciliar os opostos, Eros engendra vida,

---

<sup>42</sup> “*ce n’est pas, comme on l’a cru, l’esprit de l’homme qui se libère, mais l’âme; et celle-ci ne se libère pas, comme on l’a cru, du corps, mais, justement, de l’esprit!*”.

<sup>43</sup> Em outro momento, Osman conta: “lamento que alguns livros não houvessem chegado às minhas mãos na hora certa: *A ilha do tesouro*, Robinson Crusó. Os que apareceram no momento exato foram os livros de ‘educação sexual’, como Gamiani, Ninon de Lenclos e outros, que me faziam sonhar constantemente com noites de noites de núpcias escandalosas e bacanais em conventos. Mas, ao mesmo tempo, aqueles homens e mulheres tinham em comum um traço interessante: nenhum remorso. A carne, para todos eles, era alguma coisa de festivo, de exaltante, um bem a ser fruído com todas as forças do ser. (Seria por isto, pergunto, que tantos anos depois eu criaria o meu livro *Avalovara*, onde o amor, carnal e não carnal, ocupa um lugar tão importante, naquele casal que se desnuda e se ama ardentemente sobre um tapete florido, empenhando na descrição desse ato e do corpo da mulher todos os recursos de que podia dispor como escritor?)” (LINS *apud* STEEN, 1981, p. 70-71).

<sup>44</sup> Na segunda parte da biografia literária de Osman Lins, onde realiza um estudo sobre o romance, citado em vários momentos deste trabalho, escreve Regina Igel: “No léxico épico, os estágios de conhecimento espiritual-carnal seriam o equivalente às provas de valor individual para o alcance de uma recompensa. Para Abel isto se interpreta por uma filosofia erótica apurada na perspectiva platônica do amor. (...) o presente romance é uma alegoria do amor. Dentro desta assertiva descobre-se a teoria platônica na qual ele está moldado ou pela qual o amor nos leva à descoberta do conhecimento” (IGEL, 1988, p. 126-143).

<sup>45</sup> Como já apontado, Abel também atinge o êxtase com Cecília, mas sob o signo de outra força: “De quem nada sabe é este *ardor desmesurado* com que nos consagramos um ao outro, recebendo e doando todos os bens de que dispõe nossa pródiga indigência de amantes, encerrados na luz e no calor do fugitivo verão como em uma ilha precária que logo será coberta pelo mar?” (*Av*, p. 291, grifo nosso).

<sup>46</sup> “*Les deux se rencontrent en effet dans l’état d’âme extatique comme dans le débordement profus, qui (...) brise les frontières de «l’individuation» et replonge la vie singulière dans celle des éléments*”.

plasma incessantemente novos mundos. Em comunhão com a mentalidade religiosa mediterrânea, Klages elucida: “o fulgor de Eros-Phanès, na obscuridade plena do turbilhão dionisiaco, religa os polos separados na ronda dos enlaces sempre renovados” (*Ibidem*, p. 101).<sup>47</sup>

Em estado análogo à vibração doadora de vida do cosmos, no êxtase, o homem é lançado para fora de si, pois “é um estado de plenitude transbordante no qual o interior – num parto imediato – instantaneamente se torna um exterior, (...) é, ao mesmo tempo, a manifestação daquilo que brota vigorosamente do mais recôndito e íntimo da alma” (*Ibidem*, p. 86).<sup>48</sup> Não é na existência e nem na afirmação da existência que a vida se revela, mas somente nesses instantes de plenitude transbordante que proporcionam e exigem uma transcendência, não como sublimação platônica, mas como transcensão de si, do si, dos limites da individuação: “O caminho que conduz à vida passa pela morte do eu, e a vida, para todos os seres dotados de espírito, não se adquire senão com o preço da morte” (*Ibidem*, p. 96).<sup>49</sup> Nesse sentido, o Eros cosmogônico é, segundo Klages, um Eros da distância (*éros du lointain*) e, na embriaguez erótica, “um é ao outro um

---

<sup>47</sup> “*la lueur d’Éros-Phanès dans l’obscurité pleine du tourbillon dionysien, reliant les pôles désormais séparés dans la ronde d’enlacements toujours renouvelés*”. Klages observa ainda que, dentre as doutrinas místicas do orfismo, a mais relevante para sua proposta e concepção de Eros cosmogônico é aquela na qual “Chronos, ‘o tempo que jamais envelhece’, gera com o éter e o abismo infinito o *ovo de prata do mundo*. Dele eclode o luminoso deus Phanès-Eros-Dioniso (também chamado Métis ou Erikapaios), que, de natureza hermafrodita, carrega em si o germe de todos os deuses. Por autofecundação, ele engendra a mais antiga das três raças de deuses gregos: Échidna, Gaia e Urano” [*Chronos, le «temps qui jamais ne vieillit», forme avec l’éther et le gouffre infini l’œuf d’argent du monde. De lui éclôt le dieu lumineux Phanès-Éros-Dionysos (appelé aussi Métis ou Erikapaios), qui, de nature hermaphrodite, porte en lui les germes de tous les dieux. Par auto-accouplement, comme nous pouvons l’indiquer par anticipation, il engendre la plus ancienne des trois races de dieux grecs: Échidna, Gaia et Ouranos*] (KLAGES, 2008, p. 66, grifo do autor).

<sup>48</sup> “*il est un état de plénitude débordante selon lequel l’intérieur – dans un accouchement immédiat – devient instantanément un extérieur, (...) il est en même temps la manifestation incessante de ce qui jaillit de l’âme la plus intime*”.

<sup>49</sup> “*Le chemin qui mène à la vie passe par la mort du moi, et la vie, pour tout être doué d’esprit, ne s’acquiert qu’au prix de la mort*”.

outro com o qual ele não se confunde jamais, (...) somente *qualquer coisa de eternamente distante* pode fornecer uma felicidade extática” (*Ibidem*, p. 118, grifo do autor).<sup>50</sup>

Logo, o Eros cosmogônico só se vivencia no êxtase que significa estar fora de si, em conagração com a vida cósmica. Aquele que no êxtase erótico escapa à prisão do eu e atinge a almejada unidade trinitária (*unus ambo*) “torna-se um com o bater do pulso da eternidade” (*Ibidem*, p. 157).<sup>51</sup> Para Piotr Kilanowski, entregando-se com fervor ao momento e à arte de amar – como os jovens da peça de Orff –, Abel e ♀ esquecem-se de si, de suas histórias, e até da aproximação de Hayano; no instante final, eles atingem a “volta da perdida união entre o homem e as coisas, iluminam-se, morrem e entram no tapete que representa o Paraíso, em completa integração com os animais e motivos geométricos” (KILANOWSKI, 1998, p. 95). Com animais diversos e plantas variadas, o tapete sobre o qual se amam é o próprio jardim do Éden ao qual se fundirão: “O tapete é o Paraíso e, com os sons da cidade, em torno da muralha constituída pela quádrupla barra de motivos vegetais, ruge a morte” (*Av*, p. 356-358).

Sandra Nitrini faz uma analogia, explicitada por Osman, com a *Divina Comédia*, de Dante, na qual se observa uma diferença entre os casais Dante e Beatriz, Abel e ♀: “À Beatriz, a musa inspiradora de Dante, objeto de um amor platônico, à qual o poeta vai unir-se após a morte, quando chegar ao paraíso, depois de passar pelo inferno e purgatório, contrapõe-se a mulher de São Paulo, objeto de um amor que contempla também a carne” (NITRINI, 2010, p. 149). Na condução ao Paraíso, Beatriz é apenas um ente místico, enquanto ♀ é ente verbal e carnal. Mas a relação com Dante e sua obra-prima é ainda mais complexa, porque remete ao magistério sagrado do número 3. Osman diz, em entrevista, que Dante o influenciou, principalmente, na medida e na estrutura (LINS, 1979, p. 172); dentre as epígrafes de *Avalovara*, uma é do estudo de E. R. Curtius sobre

<sup>50</sup> “l’un est à l’autre un autre avec lequel il ne se confond jamais, (...) seulement quelque chose d’éternellement éloigné peut dispenser une félicité extatique”.

<sup>51</sup> “celui qui a échappé à son moi pour devenir un avec le battement du pouls de l’éternité”.

a *Comédia*, em que se lê: “Tríadas e décadas se entretecem na unidade. O número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do *ordo cósmico*” (Av, p. 7, grifo do autor).

O espaço edênico do tapete, “celeste, aquático e terrestre simultaneamente” (Av, p. 361), reflete-se especularmente no corpo de ♀, que Abel vê através das imagens que figuram no tapete. Se “o jardim designa, muitas vezes, para o homem, a parte sexual do *corpo feminino*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 514-515, grifo dos autores), o copioso, luxuriante e aprazível corpo de ♀ imita o luxuriante, aprazível e copioso mundo do Éden com o qual ele se confunde: “e eu tenho nas mãos, na boca, os grandes frutos da fronde, seus frutos gêmeos, redondos, únicos, maduros, impossível colher esses pomos encantados e cuja pele não os fecha ao mundo, antes encerra na sua polpa o mundo” (Av, p. 349-350).

Na poesia erótica do romance são parafraseados versos do *Cântico dos cânticos*, interlúdio lírico e sensual que, ao evocar as delícias do corpo, contrasta fortemente com as narrativas bíblicas que o precedem e seguem. Antonio Candido, em sua apresentação da obra, já atentava para essa relação intertextual que se verifica com Cecília – “Nosso corpo, favos rompidos de mel, exala o gozo carnal. Esplendor? A pele: chama latejante. Gritamos e tombamos. (...) Sobre a esteira, deitado, o carneiro ruma folhas de canela” (Av, p. 268) –, e, sobretudo, com ♀, cujo tema possui um segmento (O12) inteiramente dedicado a essa paráfrase. A voz de Abel é filtrada por ♀, alternando-se com a dela, que também exalta o corpo do amado:

Abel diz que me ama e exalta meu corpo. As frases que murmura: triviais, antigas (oh, meu amor! tão redondos e brandos teus joelhos), palavras sem engenho – lisonjeiras, contudo –, e proliferam, desdobram-se, atam-me sem que ele as pense ou pronuncie, atam-me. Guirlandas. És bela e desejável. Quando transitas em meio à multidão, ouço teu rosto, como se fosse um cântico, um solene e ju-

biloso cântico alçando-se da brutalidade. (...) Estar contigo é um dom como o de ver, como o dom de ouvir. Insensato seria estar junto de ti e não fruir o que és. Se ouço, devo agir como surdo? Não deverias nunca perdoar-me se, conhecendo-te, não te desnudasse e unisse o meu ao teu corpo eleito. Eu te amo. Tua língua, pelo desejo aquecida, rescende a almíscar. (...) Há tanto eu te desejo! Teus peitos, alvos e nédios cordeiros, vagorosamente passeiam em minha pele. Tilintam, quando se movem, seus bicos acobreados. Ouço-os: guizos delicados. (...) Tomo em minhas mãos seu sexo alteado, sinto pulsarem a glândula acetinada e as veias. O sangue pulsa, pulsa no seu sexo, no coração do sexo – esse pássaro. Um frêmito: é como se tentasse fugir, escapar à pressão das minhas unhas. Um marco, o centro do corpo. Afofo-o, afofo docemente este obelisco, este arpão ereto e elástico, com seu focinho de lobo. Sondo, com as pontas dos dedos, dentro da carne, o seu começo ou seu fim e não encontro, ele continua para dentro, para dentro do ventre, por mais que eu cave com os dedos não o perco, ele continua (onde começa? onde?), impressão de que prossegue pelo corpo adentro, enreda-se em caudas, dá voltas, uma planta, arbusto rijo e vibrátil incrustado no corpo deste homem, com flores nas raízes, flores e frutos, flores de um verde carregado, frutos de um rubro semelhante ao dos figos. (...) Querida! Enlaça-me em teus braços macios. Enlaça-me em teus braços tenros. Ao teu lado, meu corpo já não sabe como expressar o seu contentamento e enche-se de asas inquietas. Prende-me em teus braços perfumados, para que a minha alegria, alada, não me arranque à minha alegria. Meu amor! Teu ventre é cálido. Pedra ao Sol. Teu ventre é fresco. Pedra sob a água. Eu te desejo. Como deslizam em teu sexo meus dedos! Escondido, sob impalpável penugem, entre as nádegas boleadas e ondulantes, teu ânus. Violeta ausente. A maciez das tuas ancas é silenciosa. O mel do teu deleite umedece-me a palma e cheira a rosas. Teu sexo me chama. (...) És linda. Amo os teus cabelos, teu semblante, os caracóis do teu púbis, tuas coxas opulentas, amo a formosura que ostentas. Mais do que tudo, porém, amo teus pés delicados: eles trouxeram-te a mim. (...) Amado meu, amor, meu sexo te chama, invoca o teu, esse deus pulsador e cercado de chamuscas. Verás como haverá, a tua salamandra, de crescer dentro de mim, expandir-se em mim, tomar-me o ventre, as ancas, invadir meu corpo, ser meu corpo, reinar em mim, em mim reinar, em mim. *Morde me.* (Av, p. 85-88, grifo do autor)

À luz do pensamento de Ibn ‘Arabī, Henri Corbin diz que o órgão da percepção teofânica, através da qual se dá o encontro entre Céu e Terra, é a Imaginação Criativa,

cuja manifestação mais plena acontece no amor (CORBIN *apud* FARIA, 2005, p. 369). O amor favorece a desocultação do ser da amada, que a Imaginação Ativa torna real. O amante tende a transfigurar a imagem terrena da amada, conferindo-lhe uma substância que ela ainda não tem, o que une o amor físico ao espiritual. Por isso, o amor implica e requer a Imaginação Ativa como força capaz de realizar a realidade no trânsito entre o virtual e o real, colocando-os numa relação de simpatia (*Ibidem*, p. 369). Logo, o culto amoroso é indispensável à iniciação ao amor divino. Assim eram exaltadas as figuras femininas por Dante e seus companheiros, os *Fedeli d'amore*, nome utilizado também por Corbin para designar o grupo sufi liderado por “Ibn ‘Arabī, o mestre incomparável da teosofia mística, e Jalāluddīn Rūmī, o trovador iraniano dessa religião do amor cuja flama se alimenta do sentimento teofânico por uma beleza sensível” (CORBIN, 1981, p. 110, tradução nossa).<sup>52</sup>

Durante o rito carnal, os seres que vivem e passeiam no tapete (gamos, coelhos, pássaros, folhas, flores etc.) vão aos poucos se misturando aos corpos de ♀ e Abel até que, por fim, a ausência de limites entre os seus corpos e os dos animais e vegetais é isomórfica à escassez de pontuação narrativa: “gamos com dentes de cachorro cobrem em nossos corpos ovelhas com cabeças de leoas, (...) os cordeiros passeiam, relâmpagos acendem redondos girassóis entre as figuras de sépia girassóis nos seus peitos e ombros e cabeças” (Av, p. 408-409).

O vínculo nupcial do corpo e da alma promove a religação do homem e da mulher com a força formativa da natureza. Na hierogamia prodigalizada pela divina potência de Eros, o êxtase da conjunção carnal do feminino e masculino abre as portas da percepção para o mundo circundante, e não apenas para o relacionamento intersubjetivo. A unidade polarizada de dois em um ou de um em dois,

---

<sup>52</sup> “Ibn ‘Arabī, the incomparable master of mystic theosophy, and Jalāluddīn Rūmī, the Iranian troubadour of that religion of love whose flame feeds on the theosophic feeling for sensuous beauty”.

que singulariza a sexualidade erotizada, não se limita ao universo humano, mas se estende por todo o reino da natureza. (SOUZA, 2006, p. 10-11)

O mesmo ocorre em “Um ponto no círculo”, narrativa que antecede e antecipa *Avalovara* e é uma das mais emblemáticas de *Nove, novena*.<sup>53</sup> Aborda o encontro sexual num quarto de pensão entre uma mulher, representada por um triângulo voltado para baixo ( $\nabla$ ), e um homem sob a insígnia de um quadrado ( $\square$ ). Sem diálogo, os pontos de vista alternam-se, no conto, encabeçados por esses símbolos.

Ao entrar por engano no quarto de destino, a mulher é surpreendida pelo homem a espreitá-la com um “olhar desigual” (*Nn*, p. 24), porque ele tem um olho de vidro que desperta seu interesse: “Não se fazem olhos de vidro para ver, como os olhos autênticos, o transitório das coisas. (...) Os olhos de vidro são contempladores abstratos do eterno. Assim talvez não se perca, diante desse homem, meu lado geométrico” (*Nn*, p. 26).

O ponto e o círculo mencionados no título são elementos fundamentais dentro da geometria sagrada da narrativa, porque representam a busca dessa mulher: “Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os trabalhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançamos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia” (*Nn*, p. 26). O almejado símbolo, integralização do feminino e do masculino, aparecerá em *Avalovara* para representar  $\heartsuit$ . Segundo Álvaro Manuel Machado, autor português do ensaio “Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana”, de 1976, Osman retoma em *Avalovara* as grandes “obsessões” de *Nove, novena*, usando a “personagem-chave” desse livro, “a mulher de ‘Um ponto no círculo’ (...), mulher que é, afinal, mais uma

---

<sup>53</sup> Todas as citações desta obra estão indicadas pela sigla *Nn*, seguida da página do livro. Edição usada neste trabalho: *Nove, novena*. São Paulo: Martins, 1966.

ideia (encarnação da ideia do Uno e da harmonia cósmica) do que propriamente um ser humano do sexo feminino” (MACHADO, 1976, p. 37).

Em seu prefácio, Candido escreveu que ☯ é representada simbolicamente pelo círculo fechado “onde tudo começa e acaba, com seu alvo fincado no meio. As pontas da espiral, desgarradas no infinito, unem-se aqui para a consecução de uma plenitude que é toda a busca do livro” (CANDIDO, 1973, p. 10). No fim das duas narrativas, porém, o símbolo passa a representar também a penetração na união sexual – “Somos dois corpos, somos um corpo” (*Nn*, p. 31), diz o homem –, por meio da qual as personagens se unem, mantendo-se em irredutibilidade, pois, como lembra Klages: “O enlace erótico não é uma fusão: ele liga os polos sem os anular” (KLAGES, 2008, p. 114, grifo do autor).<sup>54</sup> Ao celebrar esses encontros carnais, propondo, nesse caso, uma novena diferente da cristã, que aclama o espírito puro, sem qualquer vestígio do corpo outrora flagelado de Cristo, Osman exalta a natureza, o sensível, a matéria, o corpo, em especial o feminino, que, erotizado, é capaz de estimular a visão masculina:

Seu corpo desnudo, a cabeleira espalhada. Cruzados os longos braços sobre a fronha, as nervuras dos pulsos, meio escondidas entre os negros cabelos, latejavam. Contemplei o pelo de suas axilas, fulvos, úmidos. Exalavam um cheiro resinoso, de castanhas cruas. Traçando-se, entre elas e a sombra do umbigo, duas linhas retas, ambas tocariam as rosetas dos peitos volumosos. Os caules invisíveis desses girassóis encontravam-se, ao pé do ventre, no pequeno jarro de seu púbis. A coxa esquerda, tensa, comprimia a outra. A resistência da pele, sua temperatura, o vibrar dos músculos e a descorada penugem, a meia altura das coxas, atenuavam a dureza que me desapontava no desenho das pernas, nos joelhos ósseos, não muito claros, e nos pés de veias salientes. (*Nn*, p. 30-31)

Revela-se, assim, a emoção do homem diante dos meneios sedutores da mulher que o inicia no regime de fascinação do amor: “Mulher nenhuma, até ontem, desatara os

---

<sup>54</sup> “*Le nœud erotique n’est pas une fusion: il lie les pôles sans les annuler*”.

cabelos para mim” (*Nn*, p. 23); “Para despir a saia pregueada, para desabotoar a blusa de cambraia (sua mão direita, com displicência, descia pelos pequenos botões de madrepérola), não afastou de mim o olhar” (*Nn*, p. 32). À medida que desabotoa a camisa, vêm à mente da mulher as margens férteis do Nilo: “Numerosos insetos, aves, peixes, plantas e quadrúpedes, há cinco mil anos, povoavam o Nilo e suas margens” (*Nn*, p. 28). Em uma cena de sedução semelhante, ♀ desnuda-se diante de Abel:

despe o vestido, joga-o no meio da sala e atira os cabelos para trás com um movimento de cabeça. Sinto, como se abrisse ou se rompesse o frasco, o perfume lancinante que usa e vejo à plena luz do dia a magnitude do seu corpo, de si apenas ornado e dos reflexos que o embebem. Restam as argolas de prata nos pulsos, também delas se desfaz subitamente concentrada, solta-as ao acaso, as argolas giram em várias direções, antes que se imobilizem eu arranco as roupas que ainda me cobrem, ela se precipita sobre mim – o voar dos seus cabelos nesse gesto – e tal é o ímpeto do nosso abraço que o meu peito se abate contra o seu e ambos lançamos, juntos, um grito sufocado. (*Av*, p. 380)

Mênades do séquito de Dioniso, sacerdotisas do templo de Eros, as duas mulheres se irmanam na entrega a uma dança erótica em que o Eterno Feminino se epifaniza na exuberância sensual da forma corporal: “Transformo-me, assim, numa entidade que, dual, é visível a um olho humano e resgatada por um olho mecânico, em sua fria e lúcida dureza. Para este, sou a Grande Vaca Celeste, deusa do amor, da alegria, da música, da dança e do enlaçamento das guirlandas” (*Nn*, p. 31), diz a mulher do conto. O mesmo acontece com ♀ sob o olhar de Abel:

Afasta-se de mim, os pés quase de criança e parecendo insuficientes para o corpo, vasto, com algo de aquoso e ondeante, afasta-se tocando com as pontas dos pés os desenhos do tapete, a espádua lançada para trás e as longas mãos intranquilas aos lados dos quadris, descubro, com o olhar aguçado, mais um encanto

secreto, as covas do cotovelo, são seis ou sete passos, mas ela os executa com minúcia, há uma ondulação de bandeiras, algo de triunfal no modo como leva o corpo, cada passo equilibra-se no passo anterior e determina o próximo, ela ainda meneia os braços nessa dança. (Av, p. 390-391)<sup>55</sup>

Entram em cena, portanto, as musas: “Encarnação da poética arcaica, as musas hesiódicas (...) produzem na vizinhança de Hímero e de Cáritas uma melodia cantada e um ritmo de dança cujo eco suscita o Eros; qualidade personificada no próprio nome da musa Érato, que desperta o desejo” (CALAME, 2013, p. 42).<sup>56</sup> O início da *Teogonia* de Hesíodo é um hino às musas arcaicas, que existiam em número de três e eram veneradas no santuário do monte Hélicon: “Pelos Musas heliconíades começemos a cantar./ Elas têm grande e divino o monte Hélicon” (HESÍODO, 2011, p. 103). Para Heide Göttner-Abendroth (1991), esse esquema triádico corresponde à natureza unitrina da musa primordial do canto e da dança, que institui as três regiões do ordenamento cósmico: céu, ou superno, onde habitam as constelações divinas; inferno, região subterrânea em que se originam os misteriosos poderes da morte e da ressurreição; e a região mediana do mundo humano, composta por terra e mar. Em sintonia com a afirmação de Paul Valéry segundo a qual “ao cair da noite e depois de cumprir a tarefa, (...) elas [musas] dançam: elas não falam” (VALÉRY, 2012, p. 19), a mulher do conto diz: “Não falaríamos, disso estava certo. Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas, para que tudo se cumprisse com justeza e em silêncio. Uma dança” (Nn, p. 31), como a que executam ☪ e Abel durante a rito sexual:

---

<sup>55</sup> Ermelinda Ferreira (2005) observa algo inusitado em relação ao corpo de ☪: o tamanho. Sobre isso, o próprio Osman comenta em entrevista: “Em pintura, é muito comum ver mulheres gordas maravilhosas. Mas em literatura dificilmente algum escritor dá lugar de honra a elas. As heroínas geralmente são delicadas e descritas com adjetivos suaves. Em *Avalovara*, a personagem feminina principal é uma mulher redonda, grande e gorda. E a dificuldade foi encontrar expressões dignificantes para essa heroína, porque gorda sempre recebe adjetivo pejorativo. Acho que consegui” (LINS, 1979, p. 172). No trecho transcrito, ele usa o adjetivo “vasto”.

<sup>56</sup> Segundo uma expressão pindárica, “desejar (*eran*) já é abandonar-se e responder (*kharizesthai*) a Eros” (CALAME, 20163, p. 25).

As mãos para cima, sustento os peitos que pendem sobre mim e passo o rosto no púbis, de joelhos; ela, de pé ainda, afaga a minha cabeça (...). Roço a testa nas gorduras do seu ventre, modelo as ancas poderosas como as de um cavalo – mas com resistências de algodões –, junto as pontas dos dedos na coluna e desço-os devagar acompanhando com as unhas a linha das vértebras como se tencionasse abrir seu corpo, separar as duas metades, enfio os dedos na cálida junção das nádegas, ela afasta os joelhos e suas mãos prendem com violência os meus cabelos, mordo o centro do seu corpo. (...) Nossos pés ficam mais leves no chão, meu púbis mastigado pelas suas nádegas, cinjo-a, mordo a sua nuca, o seio esquerdo na minha mão direita e o outro seio alegrando a outra mão, pesado o ar e menos luminosa a tarde, ela abre as pernas e distende para trás os pés, entrança-os nos meus tornozelos, curva-se e eu me curvo sobre ela, agarra com dez dedos os escrotos e o bastão que sobressai à sua frente, apoiado ao longo da fenda escorregadia, unguado pelo mel que as entranhas em brasa segregam sobre ele e por vezes expulsam em jatos violentos, vogamos, os quatro pés no ar, ela se contorce e nossas bocas unem-se ávidas. (Av, p. 391-394)

Há, no centro do tapete sobre o qual se realiza a dança erótica, imensa árvore, circundada pela quadratura maravilhosa, que se confunde especialmente com o corpo de ☉: “A árvore não nomeada que me cobre e da qual, frutais, pendem os seios sobre que me inclino, abre-se em flores tão vivas quanto as do Paraíso” (Av, p. 361-362). Árvore da Vida, a imagem é bastante comum na tapeçaria persa em que Osman se baseou para o desenho do tapete. Mircea Eliade (1995) revela que, para o homem religioso, ela expressa a capacidade infinita de regeneração do cosmos, a Vida, a juventude, a sapiência. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), a árvore é o elo entre os três níveis do cosmos: o subterrâneo, através de suas raízes profundas; a superfície terrestre, por meio do tronco e dos galhos inferiores; e o superno, com sua copa frondosa, nutrida, em parte, pela luz do sol, e galhos superiores. Répteis arrastam-se por entre as suas raízes; seiva corre em todo o caminho da raiz às folhas, pássaros voam através de sua ramagem: ela estabelece

uma relação entre o mundo ctônico e o urânico, além de reunir em si os quatro elementos: água, terra, ar e fogo, que brota do atrito de sua matéria. Símbolo completo, a árvore se liga aos múltiplos sentidos de ☽, que transporta em si as duas mulheres que Abel amou em tempos e lugares diferentes.

Unindo-me a ti, que amo e desejo, uno-me também por fim a certa ambígua visão inalcançável, vacilante entre o vir e o partir; e recupero, pois ela subsiste em teu corpo, a frágil companheira – companheiro, também posso dizer – que realça, entre velhos chapéus, luvas desbotadas e antigos colares arrancados do fundo de gavetas, a única estação encantada e realmente feliz de minha vida. (Av, p. 392-393)

Juntos, ☽ e Abel terminam o Percurso. Quando se encontram, ultrapassados os limites que exigem a transformação integral do ser, ambos são seres *re-generados*, isto é, gerados de novo, de si por si mesmos. É quando o Encontro se torna *con-sagração*. A experiência se completa, finda a procura e eles se percebem como parte de um mesmo processo. O amor que compartilham é, para ambos, uma experiência reveladora, embora antes dessa compreensão Abel se mostre apreensivo depois de tantas desilusões: “Pode um homem agir como se tudo fosse como antes, quando em seu coração renega a vida estável e já partiu” (Av, p. 319). A confissão amorosa de ☽, e o seu nome junto – “– Abel, Abel, eu te amo” (Av, p. 319) –, o aturde, atinge-o como facas, projéteis cortantes, e ele se vê reduzindo essa relação “a um encontro fortuito, isolado, sem conexões com outras circunstâncias e eventos” (Av, p. 319), além de questionar sua própria capacidade de amar, “dividido entre um obstinado projeto criador e a cólera ante um mundo armado de garras, nas patas, no rabo, nos olhos, nas línguas (como, em face deste mundo, amar a um ser único?)” (Av, p. 319).

tenho a força de amar, sim, a força de amar, apenas como as bestas?, não, eu, animal inflamado e visionário, possuo a força de amar, não, porém, a inocência e talvez a surdez que o amor exige (não ouvir o clamor dos massacrados, não ouvir o protesto dos roubados, não ouvir o gemer dos enganados, o ranger de dentes dos mudos, mas eu ouço), doem-me ainda outras feridas e eu não quero, do amor, as doçuras, os sobressaltos, as perdas. (Av, p. 319)

Mas ♀ esclarece: “– Aqui, Abel, não é um quarto. É um aspecto, veja e saiba, do Lugar e da Hora em que nos encontramos afinal. Pese-me pela minha substância e desespero. Abel! Não me reconhece?” (Av, p. 320). Depois, insistindo no amor e mesmo na necessidade de amar – “Será o amor, em nosso tempo, um instrumento em vias de desaparecer? Só a palavra amor sobrevive ainda? Seja então restaurado e através de nós, Abel, perdure. O que será de tudo, se também nos arrancam a força de amar? A alegria de amar? A raiva de amar?” (Av, p. 320) –, ♀ reconduz Abel a si mesmo, resgata sua existência, recupera sua história, toda ela conduzida por paixões.

A cera que me obstrui os ouvidos se dissolve e eu escuto, não as palavras de ♀, não a voz e sim o nexo, o sentido, a lei, a ordem, a coerência, a relação, o conjunto, a simetria, o desígnio, o desenho, a trama. Roos. Cecília. Amo-as? Sim. Amo-as e a extensão do meu amor, em cada caso, exaure-me. Amo-as e sucumbo à gravidade do amor e de tudo o que este amor desperta, subleva, aciona. Mas o amor que conheço em instâncias precisas da vida e que me alça, por dois breves períodos, a um modo febril e mesmo exasperado de viver, tornando candentes – como por uma espécie de atrito – então e sempre uns poucos dias e noites (exaltantes, nessas noites, nesses dias, mesmo o infortúnio, a perplexidade, a solidão), não seria o núcleo do que se anuncia com as suas árvores crescendo no sentido das raízes, seus peixes cantores, seus touros submersos? Roos e tu, Cecília. Eu vos amei e amo e este amor é integral, não mais pobre ou limitado que qualquer outro amor, sim. Vejo, mesmo assim, que vos amo de modo parcial, conquanto absoluto. (...) A compreensão que arduamente alcanço é ofuscante e nas trevas do quarto nasce outro corpo de trevas. (Av, p. 320-321)

Ele, que é homem “cheio de secura e minha piedade se existe é acre, unguento cáustico, nadam estilhaços de ossos no meu sangue e em mim o ato criador se confunde com obstinação, transito afável e calado entre as pessoas, morto de cólera e amolando os dentes em segredo para morder, despedaçar e cuspir” (Av, p. 372), encontra em ☩ certa serenidade, e “o que está calcinado, o emperrado, o silente, o seco, o sombrio, verdeja, move-se, responde, jorra, esplende” (Av, p. 373). Mas o que nele viceja não possui o frescor “das coisas novas e ainda não ofendidas” (Av, p. 373), conquanto guarde “um traço de maturação ou mesmo de sabedoria” (Av, p. 373). O amor não desfaz nada; não livra dos desgostos. O Abel que floresce em contato com ☩ é o mesmo que carrega seus infortúnios: “de modo que uma confissão de amor, arrebatada e ao mesmo tempo lúcida, será também marcada pelos meus enganos e desastres” (Av, p. 373). E é o que acontece quando ele se declara: “exclamo convicto que a amo, amo, amo-a, eis que te amo, solto e desatado grito, minha amada, amo-a, falo com três bocas, três são as minhas vozes e se dirigem às mulheres a quem amo. Todas me ouvem: ela me ouve” (Av, p. 373).<sup>57</sup>

Abel e ☩ permanecem sendo eles próprios, acrescidos, em união trinitária, um do outro. O amor não os faz mais puros, nem mais inocentes: “Não sou, porém, inocente e o desacordo participa da minha natureza: existo dentro e fora dos muros” (Av, p. 372); não os libera de seus conflitos: “Armistício algum, aqui, com as iniquidades que o meu olho constantemente acusa. Insubmisso e colérico, sem que a cólera me envenene ou deprede” (Av, p. 372). Quando alcança a compreensão – ou parte dela – Abel, durante o sexo, repete a pergunta feita anos antes por Inácio Gabriel – “O que será de nós?” –, ao que ela responde:

---

<sup>57</sup> “Tu: estuário. Amando as convergências, o que de convergente há no teu ser havia de atrair-me. Isto, amor, é tudo? Não e não saberei, com clareza, porque te amo e não poderei alcançar todos os motivos e sentidos deste encontro, numerosos e talvez até contraditórios. A decifração, afinal, seria a prova de que tudo – nós e nossos passos e esta hora – dispensavam existir” (Av, p. 378-379).

“Morreremos, Abel!”, o que significa “Aqui estamos, havemos de morrer mas ainda estamos vivos e afinal a vida, longa ou breve, dura apenas um dia, ninguém vive dois dias, ninguém, importa que haja nesse dia uma hora, um minuto, um instante que ilumine o resto e fure os socavões, os sótãos, eu te amo, com garras e com dentes, ama-me. Vem a penúria? A desolação dos tempos? Vem o apocalipse? As bestas flageladoras? Venham. Estamos enlaçados. Vivos estamos. Amamos. Garras e dentes. (Av, p. 321)

Em certo momento, refletindo de que modo ele e  completariam a cena do tapete, Abel diz: “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” (Av, p. 358). Se eles pudessem escolher, talvez preferissem não participar do Jardim e preservá-lo, ao invés de, fruindo-o, nele introduzir a morte que circula em torno de seus muros. Mas a morte é metamorfose. Num mundo impregnado de ódio, eles mesmos garras e dentes, o amor é uma tentativa de restauração da vida, de afirmação da vida: é um ato de resistência. Dessa forma, aceder ao universo do tapete, adentrar o Jardim, não significa transcender a existência humana, mas se recolocar no mundo, isto é, “voltar à totalidade original. (...) totalidade que é o mundo” (PAZ, 1994, p. 196). Essa reconciliação, porém, nada tem de ingênua e de sentimental: “concretiza-se através do convívio solidário entre homem e natureza” (NITRINI, 1987, p. 269). O tiro desferido por Hayano às 4h54, no instante culminante do sexo, é o que efetivamente os conduz ao Paraíso, unindo-os à representação através de misteriosos fios:

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. (Av, p. 412-413)

Para ambos, a única maneira de perpetuar o encontro amoroso seria transformá-lo num Encontro cosmogônico, optando pelo mais radical dos ritos – o sacrifício:<sup>58</sup> “☉ instrui-me para o encontro, não mais um encontro como os outros, mas o encontro total, decisivo – amadurecemos para isto (...). Encontro decisivo” (Av, p. 354). Em *Sobre o sacrifício*, Mauss e Hubert analisam os sacrifícios previstos nos textos sânscritos e na Bíblia e mostram que, antes da cerimônia, nem o sacrificante, nem o sacrificador, nem o lugar, nem os instrumentos, nem a vítima – elementos fundamentais desse ritual – têm o caráter religioso de que necessitam: “Para tanto, são necessários ritos que os introduzam no mundo sagrado e ali os comprometam mais ou menos profundamente, conforme a importância do papel que desempenharão a seguir” (MAUSS; HUBERT, 2005, p. 26).

Hayano, com seus múltiplos epítetos – Agente, Chave, Emissário, Conducente –, é uma peça essencial no romance, sem a qual a transfiguração de Abel e ☉ não se consumaria. Sua intervenção, determinante, é ambígua como a personagem: a opressão que mata e destrói e, simultaneamente, a mudança que sobrevém à ação destruidora. Sua presença é sentida e percebida pelos amantes, que sabem que estão sendo observados – os olhares entre as folhagens, a sombra na sala: “um torso masculino esgueira-se entre as árvores do tapete” (Av, p. 399). Segundo Mauss e Hubert, “os ritos de morte eram extremamente variáveis, mas cada culto exigia que fossem escrupulosamente observados” (MAUSS; HUBERT, 2005, p. 40).

De acordo com eles, a vítima, ao final do ritual, se sacraliza de tal modo que o sacrificante só pode tocá-la com o instrumento sagrado. É similar ao que ocorre com ☉ e Abel: eles vão sendo divinizados pelo rito sexual que realizam no decorrer do roman-

---

<sup>58</sup> O carneiro que ladeava Cecília reaparece no tapete e acompanha o casal em seu sacrifício.

ce. No momento em que Hayano entra na sala com a pistola, eles o aguardam, quase absorvidos pelo tapete: “abro em cruz os braços, clamo ou julgo clamar o seu nome – e o tapete me recebe entre pássaros e flores, um tiro” (Av, p. 389). Libertação e Reinício, a Morte é desejada pelos dois: “nada sabemos além do reconhecimento e da beatitude” (Av, p. 412). “O principal magistério da vida consiste na aquisição da própria morte. Morrer, e não simplesmente perecer como as plantas e os animais, significa acolher a morte como a mais elevada forma de consagração da vida” (FARIA, 2005, p. 373). O homem *é* a partir de sua morte, instante que ilumina todo o sentido de sua existência.

Segundo Van Lysebeth, na doutrina tântrica, que é, antes de tudo, culto da vida em todas as suas formas, incluindo a morte, esta é “o motor da vida, (...) sem ela a Vida seria impensável, absurda, desprovida de seus principais atrativos, (...) a imortalidade física seria insuportável” (VAN LYSEBETH, 1994, p. 94). Do mesmo modo, Klages, em sintonia com Pestalozza e Eliade, afirma que o homem arcaico ignorava a concepção espiritual na qual a morte significava aniquilação da existência, o que originou o horror moderno à morte e, ao mesmo tempo, criou o desejo passional de imortalidade. A morte era então um evento de destaque na medida em que expressava uma outra modalidade de vida. Não se morria, no sentido moderno do termo, pois qualquer coisa que morresse essencialmente sequer teria existido. A arte e a cultura do mundo pré-histórico floresceram e frutificaram nos cultos fúnebres, porque a ideia de imortalidade da alma era desconhecida. Imortalizá-la seria privá-la de sua pátria intramundana, aniquilando-a. “Eros foi a fonte do culto dos mortos e (...) a ‘crença’ na qual ele se fundava era a certeza da sua proximidade sempre presente e intimamente sentida!” (KLAGES, 2008, p. 166).<sup>59</sup> Esta intrínseca conexão da vida e da morte é o supremo dom do amor. Incorporados ao tapete, Abel e  penetram num “silêncio novo e luminoso” (Av, p. 413).

---

<sup>59</sup> “l’eros était la source du culte des morts et (...) la «croyance» sur laquelle il se fondait était la certitude de leur proximité toujours présente et ressentie intimement!”.

### CAPÍTULO 3: O ÊXTASE LITERÁRIO

Em *Avalovara*, há uma íntima relação entre Amor e Literatura. A busca incansável de Abel pelo amor pleno é também a procura pela Palavra que o sagrará escritor. O ato criativo é ato amoroso que se realiza desde a convivência com Roos, Cecília e  $\heartsuit$ , fases de sua aprendizagem artística: “Essas três mulheres representam três estágios da vida e do romance de Abel, similares à do escritor em *Guerra*: Roos é a procura desnorteada, Cecília é a transição e  $\heartsuit$  é a plenitude” (ANDRADE, 1987, p. 185-186). É assim que Willy Mompou, personagem-autor de *Guerra sem testemunhas*, sintetiza a trajetória de um autor:

Há, portanto, na vida de um escritor, pelo menos três fases – não absolutamente estratificadas – no que se refere à sua produção: a da procura desnorteada, a intermediária, quando nos orienta um certo nexos e levamos a cabo nossas primeiras obras razoáveis, espelhos onde se reflete entre muitas, sem que a reconheçamos ainda, nossa verdadeira face, já definida, embora em formação; a fase do encontro e da harmonia, em que nossa concepção do mundo e da literatura, antes intuída, é apreendida e organizada pela inteligência, faz-se programática e passa a ser executada com cálculo, tão fielmente quanto nos permitem nossas forças. (LINS, 1974, p. 59)

Em “Roos e as cidades” revela-se a profissão de Abel: escritor. Quando conhece a moça alemã, ele a compara a um valioso livro cuja beleza não é explícita, porque não se revela de imediato: “As qualidades mais valiosas de um livro são como que secretas e se revelam aos poucos, sempre com parcimônia. Apreendo lentamente (texto concebido e realizado com rigor?) a beleza de Anneliese Roos (...) e, mais ainda, seus dons secretos” (Av, p. 39). O fato de Abel ser escritor faz com que se apresente ao mundo como leitor, isto é, o escritor é o leitor do mundo e por isso as referências a coisas e a pessoas

remetem a textos a serem lidos: “Como escapar a este resíduo irracional que me induz a ler nas coisas, onde tantas vezes penso decifrar (e já não leio em Roos?) representações da minha vida, textos, grafados numa escrita esquecida e nos quais, entretanto, identifico o meu nome?” (Av, p. 56). Há, em *Avalovara*, não só uma forte correlação entre *ler* e *ver* – “Leio no que vejo? Na calma e implacável gestação de um evento ordenado? No ritmo e nas simetrias, leio?” (Av, p. 108) –, como o Nome é uma questão que obseda  $\text{\textcircled{V}}$  e Abel e, na Busca deste, equipara-se à Cidade.<sup>60</sup> “Seu fundo é a espiral. Um dos temas, a busca do Nome” (Av, p. 220), dirá o protagonista sobre a versão grega de um poema místico dedicado ao Unicórnio, encontrado, por engano, entre milhares de manuscritos, na Biblioteca Marciana de Veneza, na Itália. O poema é o mesmo cuja organização o “Autor” diz imitar “ponto por ponto” (Av, p. 96). Mesmo inconcluso, dele retiram-se o quadrado mágico e a espiral, as letras e seus significados místicos, metafictionalmente descritos no tema S, “A espiral e o quadrado”.

Em Amsterdã, onde Roos vai fazer um trabalho temporário, os dois conversam sobre o ofício dele: “‘Você escreve, Abel?’ ‘Sim. Mas publiquei tão pouco até hoje! Um ou dois contos. Só. E já tenho quase vinte e oito anos. Sou dos que custam a amadurecer e talvez não amadureça nunca. (...) Creio que já era tempo de ter escrito alguma coisa válida’” (Av, p. 76). Nesse relacionamento, Abel sente-se insatisfeito com sua produção artística, e, embora tenha familiaridade com a língua francesa, a habilidade não garante, especialmente no diálogo com Roos, facilidade, mas, ao contrário, “raras vezes, e talvez nunca, expresso com exatidão o que me esforço para dizer-lhe” (Av, p. 32). O empecilho

---

<sup>60</sup> Há no livro uma bela correlação entre a Cidade e uma palavra, esta tornando concreta a outra: “flui da sua [Roos] pele, como se muitas velas a iluminassem de dentro, um esplendor – talvez a expressão visível do que sonho encontrar na Cidade, de maneira concreta, assim unindo a expressão e o seu objeto, tal como se durante anos eu houvesse lido, em palavras díspares – *vida, ave, uva, sonho, hoje, ver* – as letras esparsas, ainda não unidas, da palavra vinho, mais tarde a palavra *vinho*, antes que existisse o vinho – e um dia, de súbito, encontrasse o vinho, e o bebesse, e me embriagasse, e soubesse que vinho era o seu nome, e que nele também estavam os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver” (Av, p. 93). No tema A, pululam nomes de cidades, rios, monumentos, pontos turísticos, ruas, artistas, obras de arte etc.

linguístico, que traduz, na verdade, a falta de entendimento corporal entre os amantes, impede que Abel consiga descrever-lhe sua terra natal, o Nordeste. Dificuldade que se estende à atividade de escritor:

Assim, não obstante o meu fervor, nossas conversações, flutuando numa órbita até certo ponto neutra, alheia igualmente à atmosfera da pequena cidade alemã onde nasce Anneliese Roos e à parte do Nordeste que – sempre sem êxito – tento descrever-lhe, ilustram, para meu desespero, as limitações da linguagem e mais ainda as do escritor, egresso, com frequência, de territórios pouco familiares. (Av, p. 33)

Ao mesmo tempo, a literatura, por meio da declamação do poema “Sobre a rosa”, de Anacreonte, lembrado de cor pelos amantes, promove um vínculo entre eles, mesmo que provisório: “Assim, a sombra de um lírico grego, vertido para uma língua que não é a de Goethe nem a de Camões por um tradutor do século XVIII, (...) fala pelas nossas bocas a dois milênios e meio de distância e estabelece entre nós um liame provisório, mas não frágil” (Av, p. 44).

Apenas deixando entrever que me ouve, e imitando, no seu andar vagaroso, a cadência dos versos, Anneliese Roos começa a declamar num tom de salmodia:

*La Rose est le charme des yeux.  
C'est la Reine des fleurs dans les printemps écloses.*<sup>61</sup>

(...) Movido pelo interesse que de mim se apodera, evoco, eu também, outro fragmento do poeta, proclamando talvez a súplica deste curto instante, quando Anneliese Roos, distante, não reencontrável – aprisionada numa juventude imune aos carunchos do tempo –, emitir, sugerida num texto, o seu halo:

*Sa vieillesse même est aimable,*

---

<sup>61</sup> A Rosa é o charme dos olhos./ É a Rainha das flores na primavera florescente (tradução nossa).

*Puis qu'elle y conserve toujours  
La même odeur qu'aux premiers jours.*<sup>62</sup> (Av, p. 44)

Apesar das viagens pelas cidades europeias, que lhe conferem um conhecimento concreto da cultura ocidental, Abel não atinge seu objetivo: Roos e a Cidade escorregam por entre seus dedos. Na Europa, ele é ainda o autor em procura desnorreada, sem um projeto delineado. Mas o romance entre eles tem, como em todos, um paralelo textual. Antes de se encontrarem por acaso numa excursão ao vale do Loire, Abel diz: “Acertos e enganos (assim como surpresas e acontecimentos esperados) tecem a nossa vida – e elaboram as narrativas” (Av, p. 39-40). Nesse momento, ele não sabe ainda que, para encontrar o que busca, terá de passar pela rejeição de Roos e pela morte de Cecília. À medida que as suas experiências amorosas se tornam mais complexas, e que amadurece como homem, Abel amadurece também como escritor e concretiza-se a relação com sua própria obra.

Em “Cecília entre os leões”, ele vive a sua fase intermediária: volta a trabalhar num conto escrito anos antes, redescoberto no fundo de uma gaveta, e reflete sobre o ato de escrever, cujo sentido lhe escapa: “Escrever, para mim, virá talvez a adquirir, algum dia, um sentido mais preciso e elevado. No momento, representa um modo de não sucumbir, de não ir levando ao azar a minha vida” (Av, p. 211).

Para Ana Luiza Andrade, Cecília surge da memória do menino Abel e chega até a sua consciência de adulto: “Como memória ela nasce do passado do escritor, que se presentifica no romance e, como consciência, ela desperta nele a penetração crítica que o leva a identificar-se ao seu povo oprimido” (ANDRADE, 1987, p. 190). A crítica ao presente é feita por meio do rústico retrato humano da região que constitui o corpo de Cecília, aberto, porém, aos demais seres viventes, reais ou imaginários, que para ela

---

<sup>62</sup> Sua velhice mesmo é amável,/ Porque ela conserva sempre/ O mesmo odor dos primeiros dias (tradução nossa).

convergem. Amando-a, o protagonista identifica-se aos homens e às mulheres do povo: “estivadores, caixeiros, engraxates, pescadores, marafonas, lavadeiras, artistas de circo, empregadas domésticas, costureiras, caiadores de paredes, lavadeiras, camelôs, enfermeiras, vendedores de grampos, de pássaros, de alfinetes, mestras de primeiras letras” (Av, p. 288), e aos camponeses rebeldes, desejosos de romper com as estruturas arcaicas, velhas e opressoras: “Na zona canvieira há qualquer coisa de novo e que de certo modo me interessa: essas ocupações de terra e até esses incêndios. O objetivo é abalar e, quem sabe, eliminar de uma vez certos esquemas que já duraram muito” (Av, p. 174). Ao se referir aos incêndios provocados pelas Ligas Camponesas em Pernambuco na década de 1960, Abel estabelece uma ligação entre os incêndios e o trabalho do escritor: “Jogar umas palavras contra outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as, até que elas desprendam chispas: até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados” (Av, p. 211).

Antes do encontro sexual, Cecília, à semelhança de Roos, é lembrada por Abel como um texto: “Presentes, em mim, a imagem e o encanto de Cecília. Assim: texto que se sabe de cor, que se é capaz de abranger com a mente – um todo – e de repetir, palavra por palavra. (...) Cecília, texto familiar, é uma aquisição adormecida – presente e discreta, calada” (Av, p. 234). Texto ligado (sempre) ao nome, e, nesse caso, ao destino fatal: “Esta presença e o nome, o seu, que se forma na garganta, um laço, coincidem. Não o pronuncio e o laço me sufoca. Súbito, desata-se, desata-se o nome, um corte na garganta, o nome se pronuncia, banha-me o peito, rubro, um leque. Brilhante e rubro” (Av, p. 234). Em sua relação com Cecília, vem à tona a reflexão sobre caos e cosmos, essencial no romance:

Indispensável, por enquanto, ao meu comércio com o mundo, chegar à compreensão, ainda que imperfeita, da função do caos e da sua natureza. Os dois rostos

de Jano, gravados em tantas efigies monetárias, representam, leio talvez em Ovídio, um vestígio do seu estado primitivo: nas trevas onde o mundo ainda não existe, quando tudo é pesado e leve ao mesmo tempo, Jano, deus dos limiares – e portanto das partidas e das voltas –, chama-se Caos. Liga-se, simultaneamente, à ordenação e à desordem. (Av, p. 270-271)

Osman concebia a narrativa como cosmogonia e o escritor como seu demiurgo. O mundo e as palavras, a experiência do mundo e das palavras, tudo estaria ordenado – um cosmos – até o momento em que o escritor se coloca diante do papel em branco para escrever o seu livro. Nesse momento, o mundo explode, as palavras explodem e ele está novamente diante do caos do mundo e das palavras, que terá de reordenar: “Vai haver uma nova passagem do caos ao cosmos. É nesse sentido que todo o problema do caos e do cosmos me atrai, é pelo fato de que quando eu me ocupo das cosmogonias, vamos dizer assim, estou me ocupando da narrativa” (LINS, 1979, p. 224).

O caos está sempre presente, e é para conter, ainda que momentaneamente, seu ímpeto e sua força dissipadores que a obra é planejada em seus mínimos detalhes como meio de possibilitar o engendramento de um cosmos. Este, para não perecer, precisa ser controlado: “Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (Av, p. 19-20). Em entrevista datilografada, não datada, encontrada no Arquivo Osman Lins do IEB e reproduzida por Fabíola Bertolini de Moura na dissertação de mestrado *Serpente em espiral (o movimento do erotismo em Avalovara)*, Osman afirma:

Como distinguir a poesia da prosa. Eis outra questão, a meu ver, de limitado alcance jornalístico. Mas podemos simplificar a resposta, dizendo que na poesia, o que interessa antes de tudo é a própria palavra. Na prosa, interessa principalmente O QUE SE DIZ. Na poesia, O MODO COMO SE DIZ. É na poesia, portanto, que a palavra surge em todo o seu esplendor. Para os que acaso se interessem pelo assunto, eu recomendaria muito o livro *Signos em rotação*, ensaios do me-

xicano Octavio Paz, lançado no Brasil pela editora Perspectiva. (...) Outro tema muito bem desenvolvido por ele é o da reconquista da poesia através do romance. Para ele, o romance moderno, permitindo-se invadir pela maré rítmica e também pelo que ele chama a “temperatura heroica”, tende para a poesia. O campo da prosa, por este modo, resgata a poesia, que o espírito pragmático do homem moderno recusa. (LINS *apud* MOURA, 2009, p. 78)

Os ensaios de Octavio Paz lidos por Osman no livro *Signos em rotação* influenciaram muito a realização de *Avalovara*, romance que resgata a poesia em sua forma e pode, por isso, ser considerado poema em prosa. O gênero firmou-se na literatura francesa, sobretudo com Baudelaire, a partir do Romantismo alemão, integrando o amplo processo de renovação que marcou esse movimento literário. A demanda por uma forma de expressão que contemplasse as novas estruturas do mundo moderno, e o novo estado de alma delas advindo, está na origem do poema em prosa, cujo “polimorfismo”, termo usado por Suzanne Bernard (1959), gerou grande dificuldade aos teóricos que tentaram encontrar uma definição para o gênero, o que levou Guy Lavaud, numa enquete publicada pela revista francesa *Don Quichotte*, a afirmar que “o poema em prosa não está definido, ele existe” (LAVAUD *apud* BERNARD, 1959, p. 11, grifo da autora, tradução nossa).<sup>63</sup>

De fato, o poema em prosa obriga aqueles que se debruçam sobre ele a constante e infundável reflexão sobre os mais essenciais aspectos da escrita artística. Forma muito recente se comparada a outras cuja origem se confunde com o início da criação literária, o gênero traz em si uma complexidade que provém, em certa medida, do próprio nome que o designa. Assim que surgiu no século XVIII como expressão da preocupação dos poetas românticos em libertar o que, para eles, vivia mais condicionado ou aprisionado, isto é, a escrita versificada – a prosa já era um código liberto de obrigatoriedade ou de

---

<sup>63</sup> “le poème en prose *ne se définit pas, il existe*”.

condicionantes e não exigia, portanto, esforço libertador –, a mera expressão “poema em prosa” causou alvoroço. Naquele contexto, o gênero era percebido como um absurdo impossível de ser realizado, uma vez que pressupunha a íntima ligação de dois termos tradicionalmente considerados opostos e inconciliáveis, ou um híbrido monstruoso que não tinha lugar no limitado sistema genológico do classicismo.

Desde o início, o poema em prosa foge a essa estratificação canônica, movendo-se nos terrenos instáveis e flutuantes das noções básicas de poesia, poema e prosa, que questiona, resistindo às sistematizações literárias a fim de se aprofundar na verdadeira essência do poético. Foi isso, inclusive, o que impulsionou seu surgimento com a força que transparece em suas manifestações: “A gesta da poesia do Ocidente, do romantismo alemão, foi a de suas rupturas e reconciliações com o movimento revolucionário” (PAZ, 2012, p. 260). Nascido sob o signo da liberdade, o poema em prosa foi sempre o arauto da contestação; sua grande mobilidade impede que haja, ou que possa haver, qualquer tipo de fixação num modelo pronto e pré-concebido, tanto para a criação quanto para a classificação (FARIA, 2012).

Hoje, o termo não causa espanto; antes, está de acordo com o moderno desguarnecimento das fronteiras entre os gêneros, embora, nesse caso, Aristóteles já atentasse para o fato de que o verso não é condição *sine qua non* para a poesia: “O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História)” (ARISTÓTELES, 2008, p. 54). Metro e ritmo não são a mesma coisa. Victor Hugo, o primeiro na tradição francesa, segundo Octavio Paz (2012), a aceitar elementos prosaicos no verso, declara: “que ele escreva em prosa ou em verso (...). Tudo está às mil maravilhas. O poeta é livre” (HUGO, 1960, p. 400,

tradução nossa),<sup>64</sup> assim como a poesia, que, em sua intrincada relação com a música, não possui forma *a priori*, apenas ritmo – o encontro dos sons com seus silêncios –, e prescinde da forma versificada. Shelley, poeta inglês, chega a dizer: “A distinção entre poetas e prosadores é um erro vulgar” (SHELLEY, 1972, p. 4). Opondo-se às normas e às regras relativas a métrica, sintaxe, gramática e lógica, recusando qualquer codificação prévia, o poema em prosa provoca a dissociação entre as noções clássicas de forma e essência poéticas, já que o ritmo da frase, as relações de som e sentido, o sortilégio encantatório realizam-se de modo independente do verso.

O entusiasmo com que os poetas franceses receberam o romantismo alemão deve ser visto como uma rebelião instintiva contra a versificação silábica e o que ela significa. No alemão, como no inglês, o idioma não é vítima de uma análise racional. O predomínio dos valores rítmicos facilitou a aventura do pensamento romântico. (...) Voltar ao ritmo significa uma mudança de atitude diante da realidade; e o contrário: adotar o princípio da analogia significa retornar ao ritmo. Ao afirmar os poderes da versificação acentual ante os sacrifícios do metro fixo, o poeta romântico proclama o triunfo da imagem sobre o conceito e o triunfo da analogia sobre o pensamento lógico. (PAZ, 2012, p. 80)<sup>65</sup>

Suzanne Bernard (1959) considera o poema em prosa um gênero distinto tanto do poema, devido a sua liberdade anárquica, quanto da prosa, por não almejar à narrativa. Logo, o nome supostamente paradoxal denomina um gênero de poesia particular que se serve da prosa ritmada com fins estritamente poéticos, impondo-lhe simultaneamente “uma estrutura e uma organização de conjunto, cujas leis devemos descobrir: leis

---

<sup>64</sup> “*qu’il écrive en prose ou en vers (...). C’est à merveille. Le poète est libre*”.

<sup>65</sup> “A ruptura da analogia é o começo da subjetividade. O homem entra em cena, desaloja a divindade e se depara com a não significação do mundo. Dupla imperfeição: as palavras deixaram de representar a verdadeira realidade das coisas; e as coisas se tornaram opacas, mudas. O homem tem de enfrentar uma realidade fechada em si mesma, incomunicada e incomunicável. A negação da não significação do mundo, sua transformação em sentido, é a história da idade moderna” (PAZ, 2012, p. 331).

não apenas formais, mas profundas e orgânicas, como em todo gênero artístico real e verdadeiro” (BERNARD, 1959, p. 434, tradução nossa).<sup>66</sup>

Substancialmente, porém, as qualidades do poema em prosa são as mesmas do poema em versos, excetuando-se a métrica. Em ambos, pode-se explorar não só os seus aspectos morfossintáticos, semânticos, rítmicos ou sonoros, igualando, de certa forma, a estrofe ao parágrafo, mas a própria ideia do poema como um todo orgânico, encerrado em si mesmo, e organizado em torno de uma ou de várias imagens poéticas. Na verdade, para que quaisquer versos se constelem em poema, pois não são todas as composições versejantes que alcançam esta distinção, é necessário que entre eles sejam tecidas redes sonoras, tramas imagéticas, articulações fonossemânticas – é desse sistema de relações formais que nasce o poema, como algo pré-concebido e edificado na linguagem. Nesse sentido, cada um dos seus elementos só tem importância em diálogo com o conjunto das relações arquitetônicas, com a estrutura em que interage e colabora para levar o poema além daquilo que está dito. Independentemente da quantidade de linhas, o poema em prosa, enquanto um todo altamente complexo, síntese indivisível, figuração instantânea, cujo efeito sobre o leitor não é progressivo, mas imediato, visará à unidade, valendo-se de maior liberdade formal (FARIA, 2012).

Além disso, é uma criação deliberada e consciente que, a cada realização, exige ser compreendido individualmente, idiossincraticamente, desde o próprio universo por ele aberto, a partir de uma escrita que assume todas as suas potencialidades expressivas. O poeta em prosa, avesso ao desenfreamento da imaginação, aos arroubos emocionais e à entrega aos delírios do inconsciente, medita, pondera e reflete sobre sua arte e as possibilidades da/na linguagem, tentando descobrir a melhor forma de/para construir suas

---

<sup>66</sup> “*le poème en prose est bien un genre distinct: non pas un hybride à mi-chemin entre prose et vers, mais un genre de poésie particulier, qui se sert de la prose rythmée à des fins strictement poétiques, et lui impose pour cela une structure et une organisation d’ensemble, dont il nous reste à découvrir les lois: lois non seulement formelles, mais profondes, organiques, comme dans tout genre artistique véritable*”

obras. Suzanne Bernard (1959) afirma que o poema em prosa configura uma tríade de critérios essenciais: unidade, autossuficiência e brevidade.

Através da unidade, o poema em prosa mostra-se como um todo orgânico, coeso, autônomo e completo, regido por um princípio articulador interno. Construto rigoroso, universo fechado de relações, bloco no qual o Todo preside à organização de cada parte, ou seja, o Todo antecede e excede as partes como princípio genético, o poema em prosa apresenta-se como uma composição distinta da prosa poética, que pode ser imagética, às vezes musical, e usada para escrever de romance a ensaio. Já a autossuficiência garante ao poema em prosa ser a chave para sua própria decifração, o que obriga o leitor a mover-se no círculo interpretativo: para compreendê-lo, é necessário apreender as suas regras, mas estas só se depreendem da operação do poema. Ao invés de buscar fora a sua “explicação”, é preciso reiteradamente interrogar que sentido as coisas, sejam elas de que ordem forem, adquirem dentro dele, que obedece a uma teleologia interna na qual se consuma e plenifica. Por fim, a brevidade autentica a recusa do gênero a tudo aquilo que arruíne sua densidade e unidade, já que a força poética advém de uma síntese iluminadora (FARIA, 2012). O poema em prosa, construído a partir de metáforas, aliterações, cortes sintáticos, assonâncias, repetições, é portador de uma presentificação eterna, um instante de alta complexidade, como se observa neste trecho do tema O:

Salta o peixe das vastidões do mar, salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício, nem sempre advém próximo à terra, às ilhas, aos arrecifes, nem sempre há luz nessa hora, pode o peixe encontrar um céu negro e sem ventos, ou uma tempestade noturna sem relâmpagos, ou uma tempestade de raios e relâmpagos, assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluarado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nu-

vem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar? (Av, p. 49-50)

O que se vê nessa bela passagem é a imagem do salto de um peixe, que amplia o sentido de outro trecho onde ♪ diz: “Não viverei sequer mil anos, minha vida é rápida, risco no tempo, tal como um peixe salta um dia acima da vastidão do mar e vê o Sol (...), assim eu salto da eternidade, como todos, eis-me no ar, vejo o mundo dos homens, logo voltarei aos abismos marinhos” (Av, p. 26). Todo construído em torno da palavra “salto” em sua repetitiva cadência,<sup>67</sup> este “prosoema” evoca o comentário de Bachelard a respeito da vogal “a”: “a vogal *a* é a vogal da imensidão” (BACHELARD, 2008, p. 202). O salto do peixe carrega em si a vastidão do instante que lhe dá a medida, instante no qual estão inscritas todas as possibilidades de vida, previsíveis ou não, vividas ou não. A força da poesia – nesse breve trecho ritmado – condensa os saltos (im)possíveis, totalidade inalcançável, infinita. Então, no salto do peixe, que emerge do oceano como quem nasce e risca o ar enquanto salta, no risco, traçado parabólico – toda a existência humana. Em diversas culturas, o peixe representa o ser humano, e está simbolicamente associado “ao nascimento ou à restauração cíclica” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2009, p. 704). Além disso, está ligado à entidade oriental que inspirou o título do livro: “Em Caxemira, Matsyendranath, que se deve, sem dúvida, interpretar como *pescador*, e

---

<sup>67</sup> Enquanto essa passagem é dominada pela palavra “salto”, em outra do tema R (12) sobressai a palavra “peixe”. Sobre ela, afirma Elizabeth Hazin: “Ao lermos o trecho, nos damos conta de que a repetição – sobretudo na mesma posição (final da oração) – implica um ritmo e a percepção de que a palavra se impõe como palavra, capta nossa atenção. Incrível é que, embora se trate da mesma palavra, temos uma tênue sensação de mudança, como se a palavra **peixe** – tão repetida – nunca fosse a mesma, antes se alterasse como uma imagem se altera num caleidoscópio: ora um substantivo, ora em itálico, metalinguisticamente cifrada (já não diz da coisa peixe, mas da palavra **peixe**); ora travestida de metáfora: ‘obstinada e muda – um peixe’” (HAZIN, 2014, p. 138, grifos da autora).

que se identifica como o Boddhisattva Avalokiteshvara, obteve, diz-se, a revelação do Yoga, depois de se ter transformado em peixe” (*Ibidem*, p. 704, grifo dos autores).

Segundo Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo*, a prosa de Osman Lins, é “a palavra em si mesma, sentida, apalpada no seu corpo sonoro e nas suas ressonâncias simbólicas. É a construção zelosa dos acordes, das simetrias, dos segmentos áureos”. E ainda: “A frase vai à caça das percepções mais finas, das distinções mais sutis, forçando a passagem do ritmo narrativo ao poético” (BOSI, 2002, p. 19). Em seu estudo sobre “Um ponto no círculo”, Loide Chaves (2014) mostra que a alternância das vozes narrativas no movimento circular das palavras geometricamente dispostas é um dos recursos responsáveis pelo ritmo poético, além de outros, como as aliterações, em que se observa o cuidado com a sonoridade das frases.

O poema em prosa é também uma arte cuja natureza antinômica remete a um todo regido por dois princípios articuladores: um princípio anárquico e destrutivo, que equivale ao uso da prosa, sempre contrária às regulamentações métricas, e um princípio orgânico e construtivo, que corresponde à organização em poema, já que é exigência própria da poesia a constituição de uma forma. A articulação do duplo princípio se dá porque, da prosa, o poeta aproveita o desdém pelos moldes e convenções, a plasticidade de criar uma forma no ato mesmo de desenvolvê-la, o dinamismo que quer o instável, o desarmônico, o ímpar – o que confere maior liberdade à sintaxe, à gramática, ao ritmo, ao vocabulário, que, livre de interditos e censuras, possui variedade de tons e nuances. Do poema, o poeta impõe à liberdade da prosa suas leis orgânicas. Afinal, o repúdio às convenções não significa recusa da lei, a plasticidade da forma não quer dizer ausência de forma – plasmada, fingida, construída (FARIA, 2012). Por esse motivo, afirma-se que o poema em prosa se funda numa união de contrários: “o que caracteriza o poema em prosa é o fato de que seu princípio contém em germe uma contradição em seus termos”

(RIFFATERRE, 1983, p. 157, tradução nossa)<sup>68</sup>, visão apresentada por Todorov, para o qual há nos poemas em prosa de Baudelaire “uma forma adequada (uma ‘correspondência’) para uma temática da dualidade, do contraste, da oposição” (TODOROV, 1978, p. 120, tradução nossa).<sup>69</sup> Para Suzanne Bernard, é isso que garante à composição uma tensão permanente e um dinamismo criador:

o poema em prosa, não somente em sua forma, mas em sua essência, se funda sobre a união de contrários: prosa e poesia, liberdade e rigor, anarquia destrutiva e arte organizadora... Daí sua contradição interna, daí suas antinomias profundas, perigosas – e fecundas; daí sua tensão perpétua e seu dinamismo. (BERNARD, 1959, p. 434, tradução nossa)<sup>70</sup>

Em *Avalovara*, o quadrado vale pelo princípio orgânico e construtivo, enquanto a espiral responde pelo princípio anárquico e destrutivo. Desse modo, a forma da escrita – o poema em prosa – desdobra-se na forma do romance – a combinação arquitetônica entre o quadrado e a espiral. Entre essas duas formas geométricas não há síntese nem insolvência, mas uma mútua gratificação. Sendo o romance governado simultaneamente pelo quadrado e pela espiral, novamente o 3 assegura o acordo de complementaridade entre contrários, que, só reunidos em tensão complementar, confirmam a harmonia do rigoroso estatuto da obra. A articulação unitrinária da espiral que se desenrola sobre o quadrado cria “um equilíbrio que não cessa de se refazer, uma harmonia dinâmica, um mundo sempre em gestação” (FARIA, 2005, p. 217). Logo, espaço e tempo se interpenetram, interdependem e interagem: “o espaço é o corpo do tempo, e o tempo, a alma do

---

<sup>68</sup> “*ce qui caractérise le poème en prose, c’est le fait que le générateur contienne en germe une contradiction dans les termes*”.

<sup>69</sup> “*une forme adéquate (une ‘correspondance’) pour une thématique de la dualité, du contraste, de l’opposition*”.

<sup>70</sup> “*le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l’union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur... De là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses – et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme*”.

espaço” (KLAGES, 2008, p. 91).<sup>71</sup> O quadrado do espaço não existe sem a espiral do tempo, e vice-versa. Enquanto o quadrado é o espaço cósmico – e a página do livro –, imagem da finitude, a espiral é o tempo que se desenrola infinitamente sobre a frase palíndroma. Palíndromo, do grego *pálin*, isto é, “de novo”, “repetição”, e *drómos*, que significa “lugar de corrida”, “caminho”, quer dizer *voltar pelo mesmo lugar*, o que reforça o movimento da espiral e a representação do tempo mítico. O movimento giratório espiralar permite a justaposição de eventos distantes na trajetória humana, como a descoberta do palíndromo em 200 a.C., em Pompeia, e o golpe militar de 1964 no Brasil. Espaço e tempo, caos e cosmos são ressignificados em *Avalovara*: “a estrutura rigorosa da obra é como uma jaula dentro da qual se movem animais selvagens” (LINS, 1979, p. 167).

Fabíola Bertolini de Moura (2009), na sua dissertação de mestrado *Serpente em espiral (o movimento do erotismo em Avalovara)*, defende que o movimento espiralado do romance é a imagem do *nâgakhâl*, um dos símbolos tântricos mais conhecidos, e que a combinação arquitetônica da espiral e do quadrado forma um *yantra*, diagrama místico das tradições tântricas usado nos templos e nas casas para adoração de divindades. Embora a relação entre as figuras geométricas seja mais complexa por ser justamente o modo como caos e cosmos estruturam o romance valendo-se do princípio triádico – o que foge, portanto, ao âmbito puramente sexual –, a observação da estudiosa acrescenta um dado relevante à elucidação da obra, situando numa dimensão bastante ampla e cósmica o encontro de Abel e ☩.

Na Índia, o *nâgakhâl* designa uma tábua de pedra em que estão esculpidas duas serpentes em pé, entrelaçadas, ou uma serpente ascendendo em espiral.<sup>72</sup> A imagem é a

---

<sup>71</sup> “*L’espace est le corps du temps, le temps est l’âme de l’espace*”

<sup>72</sup> Em seu estudo sobre as religiões arcaicas mediterrâneas, Pestalozza observa que a serpente e o chifre do touro são elementos itifálicos: “Assim a serpente, tal como a natureza a fez, vive no seio da Mãe Terra e a fecunda. (...) Assim nasceu «a Dama das Serpentes», de Cnossos, deusa que leva em torno de seu

mesma do caduceu ocidental, isto é, o emblema de Hermes, bastão em torno do qual se entrelaçam duas serpentes e cuja parte superior é adornada com asas. Em ambos, o que está representado é o despertar da *kundalinî*, energia vital de natureza sexual, que sobe, espiralada, da base da coluna vertebral para além do cérebro, alimentando e ativando os *chakras*, pontos energéticos corporais. Essencialmente telúrica – a força divina aninhada na base do corpo – essa força acordada simboliza as bodas sagradas entre Shiva e Shakti. Em *Tantra, o culto da feminilidade: outra visão da vida e do sexo*, André Van Lysebeth afirma:

O *nâgakhâl* ainda revela sua origem tântrica tanto por ter forma de um linga, quando visto por trás, como pelos motivos esculpidos nos anéis formados pelas serpentes copulando. No anel de cima, esculpem o linga-yoni tradicional; no anel central, Nandim, o touro sagrado, o veículo de Shiva (...); enfim, no anel inferior, a flor de lótus, símbolo da yoni. O último anel é sempre vazio. (...) Quando é representada só uma serpente, ela se enrola de baixo para cima em torno de uma haste. Às vezes, policéfala, suas cabeças são sempre em número ímpar: 3, 5, 7 ou 9, todos números sagrados. Na Índia, a cobra é sempre associada a Shiva; mas lembremos também do *pschent* dos faraós e do *calathos* da deusa de Cnossos. (VAN LYSEBETH, 1994, p. 36)

Ao analisar eternidade e tempo na Índia, Heinrich Zimmer comenta a simbologia do número quatro e do quadrado: “De acordo com a concepção indiana, a ideia de total ou totalidade é associada ao número quatro” (ZIMMER, 1989, p. 18). No tantra, ele está relacionado à delimitação do espaço ritualístico: “Na ciência do yantra, o quadrado é um recinto sagrado, aberto para o mundo ‘exterior’ por quatro portas em forma de T, que são também limiares de iniciação” (VAN LYSEBETH, 1994, p. 149). Van Lysebeth usa

---

corpo, em tudo os dominando, seus consortes itifálicos sob uma forma que respeita escrupulosamente o instinto religioso e estético dos minoenses [*Ainsi le serpent, tel que la nature l'a fait, vit dans le sein de la Terre-Mère et la féconde. (...) Ainsi naquit «la Dame aux Serpents» de Cnossos, la déesse anguigère, qui porte autour de son corps, tout en les dominant, ses parèdres ithyphalliques sous une forme que respectait scrupuleusement l'instinct religieux et esthétique des Minoens*]” (PESTALOZZA, 1965, p. 33).

o desenho de um *yantra* em que se vê o quadrado com suas quatro portas, o círculo, o lótus, os triângulos que formam uma pirâmide cujo ponto central é, ao mesmo tempo, o centro de gravidade, o topo e o ponto de origem: o *bindu* central, ao redor do qual todo o conjunto se articula (*Ibidem*, p. 152).

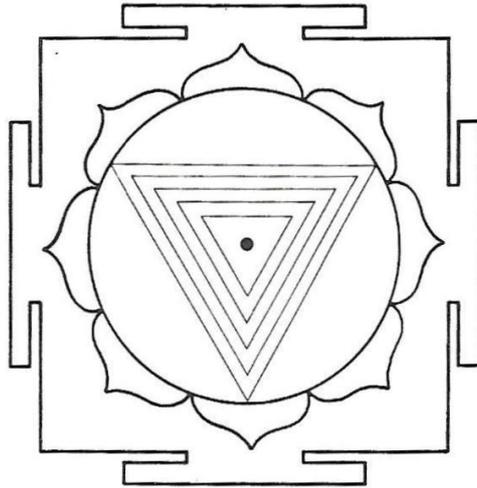


Figura 2: *Yantra* com suas quatro portas.

Em *Avalovara*, as laterais do quadrado palíndromo que delimitam a sala-texto onde ingressam Abel e ☪ no início do romance atuam como portais de iniciação: “Surtem onde, realmente (...), esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo (...) o sinal do que são e do que lhes incumbe? A porta junto à qual se contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade, é limiar de quê?” (*Av*, p. 13).

Limiar da iluminação, o encontro decisivo de ☪ e Abel é também o encontro do narrador-personagem com o texto, do escritor com sua arte. No corpo de ☪, onde estão contidas todas as palavras do mundo – linguagem em gestação –, o escritor que há nele encontra a Palavra que há nela, elemento que faltava para dar sentido ao espaço narrativo que ele vislumbrara no corpo de Roos e aos personagens que pressentira no ser de

Cecilia. Amando-a, Abel chega não só ao Conhecimento do Amor, ou ao Amor como forma de Conhecimento, mas ao Conhecimento da Criação Literária – ☉ guarda em si o que nomeia o mundo: “eis então seu sentido e sua força ela guarda em si o que nomeia o mundo o surgir o evolver o acabar sua carne é também uma jazida aí jazem as palavras” (Av, p. 407). Possui-la é, portanto, possuir-se da própria linguagem, “o corpo o seu é espelho do mundo foz das coisas arcano do nomeável” (Av, p. 407). Seu corpo é o N, o Nome: “abrem-se as coxas e revela-se o acesso, a entrada, a via, o esconderijo, o N, o centro, emergindo entre alvuras e negrume, o bico rubro e as múltiplas dobras violáceas, satura o ar um cheiro forte de vinho, de rosas frescas e de chifre queimando (...)” (Av, p. 399).

A duplicidade de ☉, corpo físico – personagem – e corpo-texto – tradição literária – condensa nas eróticas descrições momentos de referências ao processo de conhecimento e de sacração da linguagem. ☉ é construída como palavra mágica, capaz de interferir na relação homem/mundo. Sendo *foz e confluência*, representa a linguagem poética, cuja dupla natureza “é a dupla natureza do próprio *symbolon*: criadora de um sentido e, ao mesmo tempo, receptáculo concreto desse sentido”. (GOMES, 2004, p. 239)

Desse modo, o ato sexual entre os dois amantes é igualmente um ato textual em que ambos desejam transgredir o espaço ficcional de que fazem parte para integrar-se ao espaço narrativo de onde surgiram. É isso o que ocorre na fusão de ☉ e Abel com o tapete, elemento cuja descrição, em vários níveis, cria a impressão de um amálgama da tapeçaria com a escritura, a ponto de não se poder definir se o texto tece o tapete ou se é por ele tecido:

Enquadra o tapete, prolongado, nas bordas menos largas, por duas franjas pálidas, fina moldura sanguínea, cercando duas sequências florais, ambas com pre-

domínio do azul, mas baseadas em distintos modelos. Segue-se uma barra bem mais larga, também florida e onde as flores, ligadas entre si por uma caligrafia de folhas, salientam-se, douradas e índigo, sobre fundo vermelho, evidentemente estilizadas e repetindo-se, rítmicas, com variações quase imperceptíveis. Repetem-se, então, as duas sequências das bordas, agora na ordem inversa. Esta quántupla demarcação isola no espaço o verdadeiro motivo da tapeçaria, o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento. (...) Estamos abraçados sobre um quadro fantástico e engendrado na Beatitude, mas permanecem os liames que o associam ao mundo perecível e sem os quais corresponderiam apenas a frágeis idealizações esta vegetação imaginosa e a fauna que a povoa. (...) As representações são sempre enigmáticas, alusivas, fracionárias e quase nunca contempladas na sua totalidade. Como introduzir com ordem, num espaço forçosamente limitado, tudo que pretendemos? (Av, p. 356-357)

Na verdade, tapete e texto são um único e mesmo espaço, e é por isso que “se no tapete eu visse o Todo, também veria além dos limites e, então, nada mais veria” (Av, p. 357). Reaparece, nessa fala de Abel, o quiasmo caos-cosmos. O tapete e todos os fios que convergem para o êxtase erótico convergem igualmente para o êxtase literário – e espelham essa questão fundamental, desdobrando em abismo o quadrado e a espiral, já que o encontro amoroso tem um duplo sentido. Dentre as anotações para a escritura de *Avalovara*, destaca-se esta do arquivo do escritor na Fundação Casa Rui Barbosa, reproduzida por Eder Rodrigues Pereira na sua dissertação de mestrado *A chave de Jano – os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins: uma leitura das notas de planeamento à luz da Crítica Genética*:

Uma coisa que não devo perder de vista: aqui, o órgão masculino é o poder criador. Criador no sentido artístico. No sentido literário. Sem isto, as palavras, gestos ou pensamentos da mulher ficam no nível de qualquer novela licenciosa. E não é isto que pretendo. O caráter do romance como representação da aventura de escrever um romance, de produzir um romance, não deve ser esquecido. Não há, no homem, um órgão que produza um romance. O que produz isto é o seu po-

der criador, servido pela experiência vivida e pela imaginação. Assim, o p. não é a substituição de outro órgão, a representação carnal de outro órgão carnal. Ele é o signo, a representação visível da força criadora, do poder criador. Ora, para que o poder criador se manifeste, precisa ser estimulado. Ser usado sem estímulo é uma prostituição. O que o estimula? Os sentidos e a reflexão. Os sentidos do homem são estimulados por essa mulher. A cópula é uma obra. (LINS *apud* PEREIRA, 2009, p. 30-31)

Assim, o eclipse associa-se diretamente à narrativa: “Aqui, através dos fios e dos nós sempre emaranhados das coisas, aqui, fragmentos dispersos associam-se e entre si estabelecem um nexos que evoca a seu modo as narrativas. As narrativas e os eclipses” (Av, p. 83); da mesma forma, a cantata de Orff – “Devo entender que tão ríspida cantata, moldada no que há de mais elementar no homem e governada, entretanto, por uma inteligência lúcida e sensível, constitui uma espécie de norma – ou de aspiração – para o rito carnal que iniciamos?” (Av, p. 343) –, e o relógio de Julius Heckethorn, “um relógio que representa, na sua minúcia, o cosmos: e todo o romance é construído minuciosamente para nos remeter à ordem cósmica” (LINS, 1979, p. 223). A ordem, no entanto, é constantemente assediada pelo caos, que Julius acaba por disseminar no relógio através do mecanismo defeituoso, vinculando seu relógio à ideia osmaniana de romance. Além disso, o conflito que abala o relojoeiro é o mesmo que persegue Abel: como produzir uma obra de arte que alcance o Absoluto sem voltar as costas para as vicissitudes humanas? Como conciliar tempo cósmico e tempo histórico? A consciência desse problema existe tanto em um quanto em outro. Ambos vivem, em diferentes momentos históricos e da produção de cada um, esse mesmo drama. No relacionamento com  $\mathfrak{C}$ , em que, por extensão, conhece Hayano, Abel depara-se com a imensa responsabilidade do escritor: “temos, todos nós, a consciência de um compromisso com a palavra, com a língua materna e também com o povo a que estamos ligados, que procuramos entender e cujo destino, não importa em que medida nos conheça, nos preocupa a todos” (LINS, 1979, p.

51). Espécie de texto subterrâneo, o Iólipo é uma personagem criada para tratar de um importante subtema do livro: escrita e opressão.

Ressoa o mar nos vãos silenciosos da noite. Ela e eu, nus, de mãos dadas, no leito. Rangem a cama e as tábuas do quarto com o pulsar violento do meu sangue e do seu. Fere-me a língua uma agulha, fina. Cuspo a agulha no chão.

– Não há saída, Abel? Nenhuma?

– Para dizer a verdade, não vejo qual. Uma saída? A opressão infiltra-se nos ossos e invade tudo. (Av, p. 28)<sup>73</sup>

Afinal, como deve comportar-se o escritor em tempos de regime militar? Como conviver com a opressão e não a denunciar? Num regime totalitário, o escritor lida com “um bem confiscado” (Av, p. 261): “– O modo exasperado e ostensivo como a opressão venera a Ordem faz-me supor que disfarça uma filiação ao Caos” (Av, p. 48), diz Abel num de seus diálogos com ☉. Mais adiante: “– A ordem, para o opressor, é um reflexo degenerado das leis que regem o Cosmos: rigidamente concebida, tende à petrificação” (Av, p. 48). Ao tentar impor uma ordem eterna, ignorando a natureza mutável das coisas e do homem, as leis do Cosmos tornam-se artificiais, e é por isso que este ser que tem a metade de sua face ausente “é um ‘Portador’ da destruição, um ‘Agente’ do vazio. Mais que uma força em sentido oposto, mais que uma divergência, o Iólipo representa a anulação, a oposição a todo ímpeto de criação e à renovação” (BAPTISTA, 2014, p. 22). É como Portador, no entanto, ou Agente, que Hayano está no vértice entre caos e cosmos. Dúplice como os demais personagens, ambivalente, ele opera, a seu modo, como Jano: ao fechar o limite do que termina com a vida, abre o limiar do que começa com a morte. Não só é passagem entre Inácio Gabriel e Abel, é também trânsito ao Paraíso.

---

<sup>73</sup> “Neste diálogo temos uma súpula do destino trágico de ambos, assassinados ao final do romance, e da decisão consciente adotada por eles de afrontar esta ameaça, postura repetida por Osman Lins, diante do dilema de escrever num contexto de opressão” (BAPTISTA, 2014, p. 31-32).

A situação em um regime totalitário exige resistência; impõe-se a necessidade de desvelar manipulações correntes. Estrategicamente encaixadas e destacadas na narrativa, em itálico ou em caixa alta, as manchetes jornalísticas da época irrompem sem anúncio, como cortes de navalha no corpo do texto: “*Castelo Branco adia ‘sine die’ a execução de novas cassações de mandatos*” (Av, p. 26). Aparentemente deslocadas, não são anunciadas, nem explicadas. Em alguns casos, antecedem-nas ou a elas seguem-se descrições de iólipos, imagens de podridão, decadência, morte: “O homem, com luvas leves, segurando o jornal e uma corneta de chifre, tem qualquer coisa de um morto – bem moço, ainda – vestido para o enterro. *O presidente Castelo Branco, rodeado de crianças, concede autógrafos no V Salão do Automóvel*” (Av, p. 329). As manchetes evidenciam a crítica feroz de Osman ao governo que se impôs por golpe de Estado. Nas indagações de Abel, escritor e personagem refletem sobre a condição do artista em tempos de cerceamento das liberdades: “sendo a opressão um fenômeno brutal, o peso e o significado dos atos, na sua vigência, crescem na medida em que abrangem o domínio do espírito. Segue-se que o ato criador é particularmente exposto a tal emergência” (Av, p. 304).

Em entrevista feita para a revista *Escrita* em 1976, Osman afirma: “Eu aceito a história, e me volto para a história, aceito os meus compromissos diante da história e não quero renunciar a eles, principalmente levando em conta o momento histórico em que nós vivemos no Brasil, um momento que se diz sério, mas é altamente dramático” (LINS, 1979, p. 219). Por esse motivo, também Abel, como escritor, diz explicitamente que não será impassível à política e à história, e recusa participar de um projeto artístico que implique indiferença:

– A indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o

privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: se não é, e só isto, um disfarce da cumplicidade. Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim – de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão? Ouço: “A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos.” Não, não serei indiferente. (Av, p. 354)

Hayano é, portanto, o oposto de Abel. É imagem de ☹ “articulada na ausência” (Av, p. 169), confinada no texto em ampolas, cofres, caixas, “imagens desagregadas e determinantes de um movimento retrativo da narrativa” (ANDRADE, 1987, p. 197). Já Abel é “alavanca e corda” (Av, p. 249), é quem “fertiliza barrocamente o corpo de ☹ multiplicando os seus poderes criativos em metáforas contrapontísticas que transcendem o espaço histórico-literário narrativo” (*Ibidem*, p. 197). Através dele, a palavra é vida que se desdobra em metáforas e transpõe barreiras como a que se impôs pela presença de Hayano. E, no entanto, “a maior barreira é a metáfora ☹, corpo e superfície textual, que se abre para dar passagem a Abel” (*Ibidem*, p. 197):

Eu abro as narinas, eu abro os olhos, eu abro a boca, eu abro os braços, eu abro as mãos, eu abro os poros, eu abro a garganta, eu abro as artérias, eu abro um espaço, eu abro passagem, eu abro as alas, eu abro as asas, eu abro uma fruta, eu abro uma lucarna, eu abro as janelas, eu abro um portão, eu abro uma rua, eu abro uma clareira, eu abro uma vereda, eu abro uma estrada, eu abro uma fenda, uma vala, um sulco, uma cova, um rego, uma frincha, uma brecha, as pernas, as cochas, os pés, os joelhos, abro o sexo e ele invade a minha carne. Lanço um grito de júbilo. (Av, p. 242)

Em “Conteúdo e continente – o corpo de ☹: poética e criação em *Avalovara*”, Maria Aracy Bonfim registra as palavras de Osman, encontradas no arquivo do escritor na Fundação Casa de Rui Barbosa, sobre a mulher-palavra: “O que ela quer é que um

homem A LEIA” (LINS *apud* BONFIM, 2014, p. 62). É a leitura de Abel do/no corpo de  $\heartsuit$  que ressuscita o Avalovara: “corpo verbal e ressoante e proliferador eis que supinho invadir-te por ti sou invadido libra-se o pássaro de pássaros em círculos maiores e mais altos” (Av, p. 410). Se os corpos dela são formados por palavras – as vozes e os signos do mundo a habitam – ela é polivalente como esse pássaro, constituído de outros pássaros menores, como, por fim, a própria narrativa é composta de outras pequenas narrativas. Metáfora da Criação, Avalovara lembra um “manuscrito iluminado”:

Ataviado com todas as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase é possível ler. A cauda é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis, de um tom verde-celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlate. (...) Trançadas no seu peito, faixas e fitas roxas. Da delicada cabeça, parecendo ornada com um diadema de pequenas flores e encimada por uma espécie de língua, descem longas plumas muito claras, semelhantes a flâmulas. Rosa brilhante o resto do corpo. Bico rubro e curto, nos oblíquos. Quando esvoaça, aflante, o mover das seis asas desprende um odor de paina e não parece que voar lhe pese: todo o seu corpo é asas. (...) Descubro: é um ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaros. (Av, p. 281-282)

## FIM E INÍCIO

Reunir o disperso. Encaminhar o *Avalovara*, a Cidade, o relógio e a sonata, o tapete, a cantata, o Portador, lidos neste trabalho em seus duplos sentidos, a um ápice que reafirme a dimensão cosmogônica do Amor em um romance raro de encontrar no universo da literatura brasileira ou mesmo universal. *Avalovara* e seu autor gozaram do reconhecimento de boa parte da crítica literária brasileira e estrangeira. Esta última fez com que os seus livros fossem traduzidos para várias línguas. O célebre crítico norte-americano Gregory Rabassa, tradutor de um dos romances de Osman para o inglês, o colocou entre os três maiores escritores da América Latina, ao lado de Julio Cortázar e Gabriel Garcia Marques. Cortázar afirmou certa vez que, se tivesse escrito *Avalovara*, poderia ter ficado vinte anos sem fazer mais nada. O comentário, tão pertinente para a obra, vai ao encontro do que disse o próprio Osman em entrevista: “*Avalovara*, como cada livro meu em cada época da minha vida, corresponde ao melhor que a minha capacidade criadora e imaginativa poderia oferecer aos meus semelhantes”, e acrescenta: “Esse romance é tão avassalador que, quando o concluí, estava convencido de que nunca mais iria escrever” (OSMAN, 1979, p. 167-169).

Não poderia ser menos um livro que aspira à plenitude e a consegue alcançar dentro dos limites impostos pela própria linguagem. O impacto da obra osmaniana, de *Avalovara* em particular, reverbera até hoje, ainda que poucos se dediquem ao desafio de sua leitura e de sua interpretação crítica por considerá-la “hermética”, quando, na raiz dessa palavra, está toda a vitalidade e facilidade com que transita Hermes entre os mundos titânico e olímpico, promovendo a luminosa compreensão entre eles, como o mensageiro divino do duplo domínio que congrega em si. Sempre em movimento, na estrada que conduz ao escuro abismo do ser e à clara manhã do existir, Hermes, o In-

térprete, mediador entre o oculto e o revelado, passeia, levípede, entre as páginas do romance: “Conclui-se que a ideia básica do livro assenta sobre elementos claros, nítidos e nem por isto menos esquivos” (Av, p. 64). Por ocasião da morte de Osman, seu amigo José Paulo Paes, escreveu:

A morte de Osman Lins deixa um grande vazio na ficção brasileira. Não sei de ninguém – salvo Guimarães Rosa – que tivesse, como ele, um projeto criativo tão rico, tão vigoroso e tão coerentemente realizado. Este projeto se desdobra sem quedas nem extravios de *O visitante a Rainha dos cárceres da Grécia*, trazendo para a nossa arte narrativa aquele empenho de renovação dos meios expressivos que se tem constituído na tônica da grande ficção do século XX. (PAES *apud* ANDRADE, 1987, p. 17)

A menção a Guimarães Rosa é oportuna e pode ser levada mais a fundo, porque a verdadeira aprendizagem das estórias rosianas conduz à transcendência, que não se sustenta numa frágil e débil recusa da imanência, condição do homem como único ser que habita o horizonte – tênue linha de um abismo sem fundo sobre a qual equilibra-se o ser humano entre o finito e o infinito, entre as findas e as infindas pontas dessa corda invisível suspensa no nada –, mas que resulta de uma “brava luta que se trava contra os próprios avessos”, de um harmonioso conluio entre as “disposições contrárias que se enfrentam na alma humana” (FARIA, 2005, p. 493).

Esta transcendência (...) é constantemente haurida numa imanência, que se manifesta como um hino de louvor à vida e se traduz num entusiasmado mergulho no seio do sensível. A transcendência só se alcança com uma embriaguez da matéria sensível da vida. A conquista dessa transcendência é, portanto, um perpétuo trânsito da terra ao céu e do céu à terra, o incessar de uma perene interconversão do finito e do infinito, que gera o transfinito, em que se consuma a estória rosiana. (*Ibidem*, p. 12)

Nela se consuma igualmente a estória osmaniana sob o signo de Eros. Mas não Eros como o sentimento que apenas impele duas pessoas a se encontrarem. Eros como a força que coloca duas pessoas em rota de transcendência, como acontece com  e Abel no fim de um rito sexual e textual. Também para Osman valeria a pergunta-chave inserida por Rosa n'“O espelho”, estória central das *Primeiras estórias*: “**Você chegou a existir?**”. Nas obras desses autores, chegar a existir é atingir a culminância de uma realização em Eros. “Mas ouve: o amor, artefato de difícil manejo, é cheio de botões secretos e de facas que à mínima imperícia ou distração saltam voando e lanham a carne” (Av, p. 196). Aceder à trinitaridade, onde se realiza a reversa harmonia dos contrários: eis o desafio, o lançar-se ao abraço (im)possível.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, HUGO (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BACHOFEN, Johann Jakob. *Myth, religion and mother right*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- BAPTISTA, Cauê Augusto Maia. “Rigor e compromisso: o ofício literário em *Avalovara* (1973), de Osman Lins”. *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014.
- BARBOSA, João Alexandre. “Nove, novena, novidade”. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BARRETO, Luciana. “Abel, Roos, Babel: (des)encontro, dispersão e inacabamento”. *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Éd. Nizet, 1959.
- BONFIM, Maria Aracy. “Conteúdo e continente – o corpo de  $\infty$ : poética e criação em *Avalovara*”. *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BREYNER, Sophia de Melo. *Obra poética*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.
- CALAME, Claude. *Eros na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- CANDIDO, Antonio. “A espiral e o quadrado”. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- CHAVES, Loide. “‘Um ponto no círculo’, de Osman Lins: uma concepção geométrica e sintética”. *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olímpio. 2009.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro, FLN: Cultura e Barbárie, 2010.
- CORBIN, Henry. *Creative Imagination in the Sūfism of Ibn ‘Arabī*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Uma obra em movimento: leitura(s) de Avalovara, de Osman Lins*. Campinas, São Paulo, 1997. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, 1997.
- DE CORTE, Marcel. “Préface”. *L'éternel féminin dans la religion méditerranéenne*. Bruxelas: Latomus, 1965.
- DOURADO, Autran. “Rigor e paixão”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 set. 1978. Caderno de Sábado, p. 7. Disponível em: <[http://www.osman.lins.nom.br/pop\\_caderno.asp?f=07&pag=correio&max=32](http://www.osman.lins.nom.br/pop_caderno.asp?f=07&pag=correio&max=32)>. Acesso em: 12 abr. 2017.
- ELIADE, Mircea. *Yoga: immortality and freedom*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Mefistófeles e o Andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *O romance como poema em prosa*. Curso ministrado em nível de Graduação na UFRJ no segundo semestre de 2012.

\_\_\_\_\_. *Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas*. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

GOMES, Leny da Silva. “Avalovara: a espacialização da narrativa”. *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

GÖTTNER-ABENDROTH, Heide. *The dancing goddess*. Boston: Beacon Press, 1991.

HAZIN, Elizabeth (org.). *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014.

\_\_\_\_\_. “O binômio viagem/escrita em *Avalovara*, de Osman Lins”. *Kalíope*, São Paulo, ano 6, n. 12, p. 08-28, ago./dez. 2010.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminatas, 2011.

HUGO, Victor. “Préface de l’édition originale”. *Odes et ballades, Les orientales*. Paris: Nelson Éditeurs, 1960.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz; Brasília, DF: INL, 1988.

JUNG, Carl Gustav; KERÉNYI, Karl. *A criança divina: uma introdução à essência da mitologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

KERÉNYI, Karl. “A criança original”. *A criança divina: uma introdução à essência da mitologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

KLAGES, Ludwig. *De l’Éros cosmogonique*. Paris: L’Harmattan, 2008.

KILANOWSKI, Piotr. “Avalovara de Osman Lins: o escritor em busca do romance interativo e total”. *Cerrados*, Brasília, n. 7, p. 80-96, 1998.

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

\_\_\_\_\_. *Nove, novena*. São Paulo: Martins, 1966.

\_\_\_\_\_. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

\_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

\_\_\_\_\_. “Uma reviravolta na literatura brasileira”. *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, Recife, maio/junho 1998. Suplemento Cultural, p. 14. Disponível em: <[http://www.osman.lins.nom.br/pop\\_caderno.asp?f=14&pag=folha&max=32](http://www.osman.lins.nom.br/pop_caderno.asp?f=14&pag=folha&max=32)>. Acesso em: 22 mar. 2017.

MACHADO, Álvaro Manuel. “Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana” *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º 33, p. 30-39, set. 1976.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MOURA, Fabíola Bertolini de. *Serpente em espiral (o movimento do erotismo em Avalovara)*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NITRINI, Sandra. “O intertexto canônico em *Avalovara*”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 145-156, 2010.

\_\_\_\_\_. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: INL, 1987.

\_\_\_\_\_. “Do falar ao tapete (Uma leitura de *Avalovara*, de Osman Lins)”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 259-272, 2007.

OTTO, Walter Friedrich. *Teofania: o espírito da religião dos gregos antigos*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

PAZ, Martha Costa Guterres. “Avalovara e o pássaro de fogo”. *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014.

PAZ, Octavio Paz. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Eder Rodrigues. “As leituras de Osman Lins: notas marginais em sua biblioteca”. *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014.

\_\_\_\_\_. *A chave de Jano – os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PESTALOZZA, Uberto. *L'éternel féminin dans la religion méditerranéenne*. Bruxelas: Latomus, 1965.

PÓLVORA, Hélio. “Avalovara”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1973. Seção Livros, Caderno B, p. 2.

PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, 1983.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Defesa da poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. “Eros e Psiquê em ‘Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)’”. III Congresso de Letras da UERJ (CLUERJ). Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/iii/completos%5Cpalestras%ECronaldes\\_de\\_melo\\_pdf](http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/iii/completos%5Cpalestras%ECronaldes_de_melo_pdf)>. Acesso em: 22 fev. 2017.

STEEN, Edla Van. *Viver e escrever*. vol. 1. Porto Alegre: L&PM, 1981.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VAN LYSEBETH, André. *Tantra, o culto da feminilidade: outra visão da vida e do sexo*. São Paulo, Summus, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris: Éd. du Seuil, 1978.

ZIMMER, Heinrich Robert. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. São Paulo: Palas Atena, 1989.