

**Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada**

**Serpente em espiral
(O movimento do erotismo em *Avalovara*)**

Fabíola Bertolini de Moura

**São Paulo
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FABÍOLA BERTOLINI DE MOURA

**Serpente em espiral
(o movimento do erotismo em Avalovara)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Sandra Margarida Nitrini

**São Paulo
2009**

*Para meus amores: meus encontros, percursos e revelações;
o Parque do Itatiaia, meu paraíso particular;
e Nova York, minha cidade ideal.*

Minha profunda gratidão a:

Alexandra Lima, Amélia Nascimento, Armênio Guedes, Beth Slamek, Fabiana Victor, Joana d'Avila, Laura Zelenko, Pedro Vieira, Raquel Valesi, Rogério Panizzutti, Sandra Nitrini, Tatiana Clauzet e Telma Marotto pelo apoio incondicional.

Amália Maranhão, Eva Quintana, Lílian Abram dos Santos, Luiz de Mattos Alves e Raymond Wang pela preciosa ajuda com a dissertação.

RESUMO

Privilegia-se nesta dissertação a leitura e interpretação de *Avalovara*, romance de Osman Lins, sob a ótica de um tema universal da literatura - o amor humano, seguindo-se as pistas deixadas pelo autor em entrevistas e analisando-se, de modo especial, sua configuração poética na narrativa. Tendo em vista o intenso conteúdo sexual do romance, estuda-se as várias dimensões do amor carnal, desde o uso político do corpo até seu aspecto mítico e cosmogônico. Para tanto, primeiro conceitua-se literatura erótica para depois contextualizar-se *Avalovara* na tradição ocidental no século XX. Em seguida, são apontadas suas fontes, que remontam à Bíblia e à tradição hindu do tantra. Unindo-as, Lins cria um amor concreto e carnal, capaz de levar os amantes a reencontrar a unidade original. Além disso, ao incorporar a geometria simbólica do tantra na estrutura do romance, Lins confere à literatura um poder mágico até então encontrado apenas em textos religiosos e místicos. De modo que esta dissertação, fundamentada também em teorias da narrativa e do romance e numa abordagem comparatista, tem sobretudo uma perspectiva crítica: mostrar a especificidade de *Avalovara*, dentro da tradição da literatura erótica e o seu papel no contexto da literatura brasileira, nos anos da ditadura militar.

Palavras-chave: Osman Lins, *Avalovara*, romance, erotismo, literatura erótica, mitologia, literatura contemporânea, símbolos, técnica narrativa, literatura brasileira, ditadura militar.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the reading and interpretation of Osman Lins' novel *Avalovara* based on a universal literary theme - human love -, following the clues left by the author in interviews and analyzing especially its poetic configuration in the narrative. Taking into consideration the intense sexual component of the novel, it studies the various aspects of carnal love, from the political use of the body to its cosmogony and its mythical aspect. In order to do so, it first defines erotic literature to then position *Avalovara* in the twentieth century occidental tradition. Afterwards, it indicates its sources, which go back to the Bible and the Hindu tradition of the tantra. In uniting them, Lins creates a carnal and concrete love, capable of taking the lovers back to the original unity. In incorporating the symbolic geometry of tantra in the novel's structure, Lins gives literature a magical power until then only seen in religious and mystical texts. Moreover, this dissertation, also based in narrative and novel theories and in a comparative approach, has above all a critical perspective: to show *Avalovara's* uniqueness in the tradition of erotic literature and its role in Brazilian literature, during the military dictatorship.

Key-words: Osman Lins, *Avalovara*, novel, erotism, erotic literature, mythology, contemporary literature, symbols, narrative technique, military dictatorship, Brazilian literature.

RESUMEN

Esta tesina se centra en la lectura y interpretación de *Avalovara*, novela de Osman Lins, desde la óptica de un tema universal de la literatura - el amor humano -, siguiendo las huellas dejadas por el autor en entrevistas y analizando especialmente su configuración poética en la narrativa. Tomándose en consideración el intenso contenido sexual de la novela, estudia las varias dimensiones del amor carnal, desde el uso político del cuerpo hasta su aspecto mítico y cosmogónico. Por tanto, primero define el concepto de literatura erótica para después contextualizar *Avalovara* en la tradición occidental del siglo XX. A continuación, apunta sus fuentes, que remontan a la Biblia y a la tradición hindú del tantra. Al unir ambas, Lins crea un amor concreto y carnal, capaz de llevar los amantes a reencontrar la unidad original. Al incorporar la geometría simbólica del tantra en la estructura de la novela, Lins confiere a la literatura un poder mágico hasta entonces encontrado solamente en textos religiosos y místicos. Además, esta tesina, que se fundamenta también en teorías de la narrativa y de la novela y en un abordaje comparativo, tiene sobretodo una perspectiva crítica: mostrar la especificidad de *Avalovara*, dentro de la tradición de la literatura erótica y su papel en el contexto de la literatura brasileña, en los años de la dictadura militar.

Palabras-clave: Osman Lins, *Avalovara*, novela, erotismo, literatura erótica, mitología, literatura contemporánea, símbolos, técnica narrativa, dictadura militar, literatura brasileña.

SUMÁRIO

I	Introdução.....	9
II	Erótico ou Pornográfico?.....	14
III	Instintiva Repulsa.....	29
IV	Parábolas Libertárias.....	35
V	O Corpo Político.....	43
VI	Censura e Sedução.....	48
VII	<i>Avalovara e História de O:</i> opostos complementares.....	54
VIII	<i>Avalovara e O Amante de Lady Chatterley:</i> o sexo como revolução.....	64
IX	Serpente em Espiral.....	76
X	Sacrifício e Libertação.....	101
XI	Conclusão.....	107
XII	Bibliografia.....	109

I - Introdução

*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.*¹

Osman Lins. Entrevista

A obra de Osman Lins caracteriza-se pela tensão entre o racionalismo do rigor lingüístico e estrutural e a constante presença do inesperado e espiritual. Alguns exemplos são a quiromancia em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e os milagres em *O Retábulo de Santa Joana Carolina*. Esta dicotomia chegou ao seu ápice em *Avalovara*², como afirma o próprio Osman, no trecho reproduzido acima da entrevista concedida a Esdras do Nascimento por ocasião do lançamento do romance.

Por esta tensão constante entre o conhecido e o incognoscível e pela forma inovadora com que Osman Lins a trabalha, dando tridimensionalidade a seu romance, *Avalovara* foi recebido pela crítica como uma obra difícil. Nas palavras de Modesto Carone (2004, 225):

A primeira resposta que ocorre é que este romance tende a chocar certos hábitos de leitura e compreensão de um texto narrativo. Em outros termos, isso significa que não se encaixa facilmente no "horizonte de expectativa" (Erwartungshorizont, para usar a expressão consagrada por Hans Robert Jauss) de um número considerável de leitores. É preciso lembrar, porém, que essas expectativas são condicionadas por uma certa tradição literária. Quando esta, já consolidada em normas e cânones (explícitos ou não), se vê desrespeitada, a obra que veicula a

¹ Osman Lins. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979. p. 181

² Osman Lins. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª. Ed. 1995.

violação se torna "difícil", quando não "incompreensível".

Osman Lins, escritor consciente de todos os níveis do que podemos chamar de ciclo literário, formado pelo escritor e pela obra mas também pela crítica, editores e leitores, sabia que a recepção de sua obra seria um desafio. Em entrevista ao *Jornal da Tarde*, em 1974, afirma:

O maior problema que um escritor tem em relação ao crítico é o fato de a gente conviver com a obra durante muito tempo: o suficiente para perceber e refazer as deficiências. Depois, entre acabar a obra e ela ser editada, tem outro período grande: mais do que o necessário para reconhecer os seus defeitos e méritos. Isso quer dizer que, quando o crítico opina, a gente já sabe perfeitamente o que ele vai dizer.³

O lançamento de *Avalovara*, considerado pelo próprio autor o seu livro mais ambicioso, gerou, por certo, grande ansiedade em Lins. Em carta a seu amigo Lauro de Oliveira, o escritor compartilha seus receios e fala também do elemento erótico do romance: *"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."*⁴

De fato, o elemento erótico não passou despercebido pela crítica. Em consultas ao arquivo de Osman Lins no Instituto de Estudos Brasileiros, com sua vasta coleção de artigos de jornais sobre *Avalovara* (mostrando o interesse do autor quanto à recepção de sua obra), encontramos alguns trechos que abordam o tema, como na resenha de Hélio Pólvora publicada em 19 de dezembro de 1974 no *Jornal do Brasil*, em que ele afirma que *"Avalovara é uma história de amor com admiráveis cenas de um erotismo anímico, impessoal."*

³ Lins. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979, p.173.

⁴ Suplemento Cultural, Maio/Junho de 1998, Companhia Editora de Pernambuco.

J.G. Nogueira Moutinho, em resenha publicada na Folha de São Paulo em 20 de janeiro de 1974, afirma que:

*a admirável alusão, em certos momentos eróticos, ao aparecimento lírico de pássaros e rebanhos criando um contexto bucólico, arcádico, de extraordinária força poética, são alguns dos motivos que tornam este longo relato um acontecimento fora de série em nossa literatura.*⁵

Moutinho continua, fazendo uma análise do papel do relógio de Julius Heckethorn na narrativa erótica:

*O resultado é admirável, sobretudo porque o relógio de Julius Heckethorn, que parece ser uma excrescência na multiplicidade narrativa, irá, no momento culminante da mesma, assumir o seu papel, desatando inesperadamente no ápice de uma das cenas eróticas mais belamente evocadas da literatura contemporânea, a frase musical que jaz fragmentada no seu mecanismo e que jamais fora ouvida.*⁶


O erotismo também é abordado por estudiosos de Osman Lins como Leny da Silva Gomes (2004, 239) a qual, cumpre observar, foi uma das poucas a investigar a presença do mágico no romance, analisando em sua tese *Avalovara: uma cosmogonia literária*, como este "se constitui numa memória literária, amálgama de linguagens dos mitos, das artes plásticas, da matemática e das cartas do Tarô":

A duplicidade de ♃, corpo físico - personagem - e corpo-texto - tradição literária - condensa nas eróticas descrições momentos de referência ao processo de conhecimento e de sagração 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

⁵ Moutinho, J.G. Nogueira. Nota publicada em 1973, sem dia e mês, local ou veículo de publicação. Arquivos Avalovara no IEB. Caixa 1, pasta 2, documento 30 - 1973.

⁶ Ibid.

symbolon: criadora de um sentido e, ao mesmo tempo, receptáculo concreto desse sentido"

Não se vê, entretanto, na vasta fortuna crítica de *Avalovara*, um estudo mais elaborado do elemento erótico em si. A longa relação sexual entre Abel e  é o cerne do romance, conforme o próprio Osman explica em entrevista de 21 de junho de 1973, antes, portanto, do lançamento de *Avalovara*, em 27 de novembro do mesmo ano:

Por isso o meu romance, que se desenvolve a partir desse núcleo central, tem o significado básico de uma narrativa de amor. A idéia-chave, inclusive, seria a da descrição de uma múltipla relação sexual, em que o clímax fosse a exploração do orgasmo.⁷

A proposta desta dissertação é analisar as várias dimensões do aspecto correspondente ao amor humano em *Avalovara*, seguindo as pistas deixadas pelo próprio autor em entrevistas e, principalmente, na constituição do romance em si.

Tendo em vista o forte conteúdo sexual do mesmo, conforme vemos na declaração de Osman Lins acima reproduzida, buscaremos estudar os elementos constituintes do amor carnal no romance e suas implicações, desde o uso político do corpo, em função do contexto em que foi publicado, qual seja o da ditadura militar no Brasil, até seu aspecto mítico e cosmogônico.

Para tanto, primeiro conceituaremos literatura erótica para depois contextualizarmos o romance. Observaremos como *Avalovara* se posiciona na linha narrativa do erotismo ocidental, mais especificamente na literatura erótica no século XX, pós-teorias psicanalíticas, e suas fontes, que remontam à tradição hindu do tantra.

⁷ LINS. Entrevista a Acyr Castro. Jornal do Brasil, Caderno B, P. 4, Rio de Janeiro, quinta-feira, 21 de junho de 1973.

Buscaremos privilegiar, em nosso recorte bibliográfico, autores que tenham se dedicado tanto à literatura como à crítica, como o próprio Osman Lins, como uma maneira de delimitar o nosso campo de pesquisa de forma homogênea.

A bibliografia também se sujeitou à conjuntura em que a dissertação foi escrita, num período de residência em Nova York, o que levou a um maior diálogo com textos de língua inglesa.

Retomamos, assim, o trabalho por nós iniciado em 2004, no ensaio *O erotismo em Avalovara: o sexo e as palavras como instrumentos de criação*, com o intuito de aprofundar uma pesquisa que desde então tem se mostrado fascinante, vertendo sempre novas luzes no que consideramos o mais libertário dos aspectos dessa obra-prima da literatura brasileira.

II - Erótico ou Pornográfico?

What the lover wants from love and what the reader wants from reading are very similar experiences, both embodying a reaching out for the unknown.⁸
Jane Mills, Erotic Literature

O que é literatura erótica? Esta questão se coloca em todos os livros e coletâneas pesquisadas para esta dissertação e, embora haja semelhanças, não foram encontradas duas definições exatamente iguais. Mostra-se, portanto, necessário delimitar o campo de trabalho para posteriormente poder situar *Avalovara* nessa tradição narrativa.

No ensaio "The Pornographic Imagination", publicado em 1967, Susan Sontag distingue entre pornografia comercial e pornografia com características de obra de arte. Para ela, as qualidades que definem uma obra como artística em nada limitam o grau de explícito ou o léxico escolhidos pelo autor:

Relatively uncommon as they may be, there are writings which it seems reasonable to call pornographic - assuming that the stale label has any use at all - which, at the same time, cannot be refused accreditation as serious literature. (SONTAG, 2002, p.36)

O que classifica um livro como literário são qualidades alheias ao caráter explícito ou não do texto. Para Sontag, a imaginação pornográfica, quando assume a forma de arte, em livros como *História de O* (1954), de Pauline Réage; e *History of L'Oeil* e *Madame Edwarda* (1937), de George Bataille, entre outros, consegue acessar algumas "verdades", no sentido de valores absolutos da humanidade.

This truth - about sensibility, about sex, about individual personality, about despair, about limits

⁸ JANE MILLS. *Erotic Literature: twenty-four centuries of sensual writing*. New York: Harper Collins Publishers, 1st edition, 1993., p. 5

- can be shared when it projects itself into art. (...) That discourse one might call the poetry of transgression is also knowledge. He who transgresses not only breaks a rule. He goes somewhere that the others are not; and he knows something the others don't know. (SONTAG, 2002, p.71)

Milan Kundera, em uma entrevista para Philip Roth, elabora um pouco mais essa idéia da diferença entre o sexo meramente descritivo e o sexo reflexivo, ao abordar a questão da sexualidade em sua obra, e em especial no romance *O Livro do Riso e do Esquecimento*.

Hoje em dia, que a sexualidade não é mais tabu, a mera descrição, a mera confissão sexual se tornou visivelmente maçante. Como parece datado D.H. Lawrence e até mesmo Henry Miller, com seu lirismo de obscenidade! E no entanto certas passagens eróticas de Georges Bataille tiveram sobre mim um impacto duradouro. Talvez por elas não serem líricas e sim filosóficas. Você tem razão quando diz que em mim tudo termina numa grande cena erótica. Tenho a impressão de que uma cena de amor físico gera uma luz extremamente nítida, que revela de súbito a essência dos personagens e resume a situação da vida deles. Hugo faz amor com Tamina quando ela está desesperadamente pensando numas férias perdidas com seu marido morto. A cena erótica é o foco em que todos os temas convergem, e em que os segredos mais profundos se localizam.⁹

Outro elemento que Sontag aponta como um traço em comum em discursos pornográficos com características artísticas é a presença da morte. A busca da completude através do constante rompimento de padrões de comportamento sexual - a narrativa de incestos, práticas sadomasoquistas, homossexualismo, bestialidade, etc. leva a um esgotamento e a última barreira a ser rompida para o conhecimento total é a da supressão da vida em si.

I am not suggesting that every pornographic work speaks, either overtly or covertly, of death. Only works dealing with that specific and sharpest

⁹ PHILIP ROTH. *Entre Nós - Um escritor e seus colegas falam de trabalho*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008., p. 109

inflection of the themes of lust, "the obscene", do. It's towards the gratifications of death, succeeding and surpassing those of eros, that every truly obscene quest tends. (SONTAG, 2002, p.60)

De novo Kundera, a reverberar Sontag:

Tamina morre, metaforicamente, em meio aos risos dos anjos. Por toda a última seção do livro, ouve-se o tipo oposto de riso, o riso que se ouve quando as coisas perdem o significado. Há uma certa linha divisória imaginária além da qual as coisas parecem desprovidas de sentido, ridículas. A pessoa pergunta a si própria: não é um absurdo eu me levantar de manhã? Ir ao trabalho? Lutar pelo que quer que seja? Fazer parte de uma nação só porque nasci nela? O homem vive muito próximo dessa fronteira e por isso não é difícil para ele passar para o outro lado. A fronteira existe em todos os lugares, em todas as áreas da vida humana, até mesmo na mais profunda e mais biológica de todas: a sexualidade. E justamente porque ela é a região mais profunda da vida, a questão que se coloca para a sexualidade é a mais profunda de todas. É por isso que meu livro de variações só podia terminar com essa variação. (ROTH, 2008, p. 110)

Em *Avalovara*, através de indagações cada vez mais profundas, tanto em relação à sua vida quanto em relação à sua obra, o protagonista Abel aproxima-se de maneira gradual do sexo, da mesma maneira que de forma gradual encontra a sua personalidade e a sua escrita. Nas palavras de Regina Dalcastagnè (2000, p.99):

A trajetória do Abel-personagem e a mesma do Abel-autor - uma vez que são intercambiáveis -, por isso, quando um alcança a consciência humana, o outro encontra soluções possíveis para sua escrita. A partir daí, a Cidade é desvendada, Abel ingressa na História humana, o livro termina... Mas antes disso, ainda há um longo percurso, que se estende - denso - pelas páginas do romance.

À medida que o romance vai se construindo, as experiências sexuais do Abel-personagem com as mulheres que ama tornam-se mais concretas, da mesma maneira que a relação do Abel-autor com sua obra.

O relacionamento com a primeira das mulheres-metáforas pela qual se apaixona, Roos, é eminentemente platônico. Os dois mal se encostam no período em que estão juntos e Abel, inclusive, tem receio de fazê-lo, escondendo seu desejo e sua sexualidade:

Escreve Leonardo da Vinci que os testículos 'aumentam a audácia e a ferocidade dos bichos' e espanta-se de que o homem cubra e esconda o pênis, 'quando, na verdade, tal como se procede com um ajudante idôneo, deveria adorná-lo e solenemente mostrá-lo'. É isto o que praticam, todas as manhãs, com Gargântua, as alegres governantas, enfeitando seu 'ramo de coral' com flores, fitas e outros arreios. Por que então não enfeito com folhagens meu ramo de coral? Por que não exhibo de uma vez a Roos e com solenidade este ajudante idôneo? Escondo-o em todas as paradas da excursão, sem que ela uma só vez me fale ou se volte para mim; o que faço é contemplá-la e inquirir, calado, os seus espaços, vespas cravando o ferrão nas minhas costas, de sorte que os salões, os pórticos, as escadarias, tudo percebo como que flutuando em sua imagem e de mistura com a dor, com as vespas raivosas.¹⁰

Também o seu contato com a literatura é problemático. Abel diz ter escrito muito pouco e mostra-se insatisfeito com o que fez até então. Nesse relacionamento, a linguagem é problemática, já que Roos tem como língua materna o alemão; Abel, o português; e os dois se comunicam em francês, língua que estão aprendendo, resultando em estranhamento de um lado, e fascínio do outro. O trecho em que os dois recitam versos de Anacreonte sintetiza bem essa aura de descoberta e encantamento mútuo:

Assim, à 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.¹¹

¹⁰ LINS, O. Avalovara. São Paulo, Companhia das Letras, 5ª. Ed., 1995. p. 50

¹¹ Ibid., p. 39

O conteúdo sensual dos versos declamados pelos dois juntos, enquanto Roos caminha com uma rosa entre suas mãos, imprime o erotismo à cena:

*La Rose est le charme de yeux.
C'est la Reine des fleurs dans les printemps
écloses.
Sa vieillesse même est aimable,
Puis qu'elle y conserve toujours
La même odeur qu'aux premiers jours.*¹²

As descrições de Roos são sempre carregadas de sensualidade. Como uma musa, ela traz luz à busca de Abel pela Cidade Ideal. As cidades que essa mulher carrega em si, entretanto, são desabitadas. Carecem, portanto, de humanidade, da mesma maneira que o relacionamento entre os dois carece de contato físico.

Com Cecília, a mulher feita de pessoas que Abel encontra ao voltar ao Recife, sua terra natal, há uma fase de experimentações sexuais muito intensa, repleta de cheiros, cores, sabores e sensações sempre novas e familiares ao mesmo tempo. Cecília é hermafrodita. Abel penetra e se deixa penetrar. Encontra os pólos masculino e feminino nesse ser-sigmo e descobre as suas próprias polaridades.

*Beijo seus côncavos: entre peitos, garganta, umbigo, sobraço. Com a língua (crianças brincam nas coxas cada vez mais afastadas), sopro seu pênis ereto e nem assim viril, embebido na feminilidade que a envolve. Chamam-me, na sua boca, duas vozes simultâneas? Duas vozes, grave uma e outra aguda, gemem: "Vem!". Com extremo cuidado, trespasso-a, da cabeça aos pés ela estremece, eu estremeço e por três vezes, sentindo no dorso, insofridas, as unhas de Cecília, sou admitido ao mundo de seu corpo - onde três vezes, com diverso grau de intensidade, eu a encontro.*¹³

¹² Lins, O. Avalovara. São Paulo, Companhia das Letras, 5ª. Ed., 1995. P. 39

¹³ Ibid., p. 249

Esse relacionamento, realizado sob a tutela da mãe de Abel (a Gorda), representa uma volta às origens, ao conforto na unicidade do bebê com a mãe no útero materno.

Este amor, embebido da ânsia, nunca vencida, de resgatar meus atos e escolhas infelizes, é magnificado com a circunstância de que no corpo de Cecília (Cecília: corpo e corpos, homens e mulheres, suas fábulas) eu ame de modo uno, não perturbado pela interferência purificadora - distanciadora, portanto, do espírito -, seres numerosos e concretos. Fora do seu corpo, um amor como este é inviável ou realizável apenas como operação mental.¹⁴

Cecília, uma mulher feita de pessoas, traz humanidade ao romance. Resgatando "certas figuras místicas com as quais também à primeira vista nada parecem ter em comum, como o dragão com duas cabeças (sendo uma no lugar da cauda), a anfisbena e, principalmente, com o deus Jano, possuído ambíguo de dois rostos" (LINS, 1995, p.48), Cecília nos remete ao ir e vir do palíndromo perfeito sobre o qual se assenta o romance e aos mitos da unidade primordial perdida, com seu corpo hermafrodita.


Regina Dalcastagnè (2000, p.99) observa que Cecília também traz humanidade ao personagem Abel:


De personagem de ficção, surgido das sombras, 'do princípio das curvas' (Av, 13), Abel se faz homem. Desdobra-se, então, uma história comum a outros homens. Ele tem um pai, uma mãe, irmãos e padrasto. Até uma ex-mulher ele possui, e amigos - ainda que absolutamente ficcionais. Com esses elementos, forma-se uma teia de relações, que confere a Abel um passado, sem o qual ele não poderia existir de verdade. São eles - parentes, amigos e conhecidos - que legitimam sua identidade, que o fazem único num mundo habitado há milhares de anos e que o tornam igual a todos aqueles que um dia pisaram a superfície da Terra.

Seu amor com Cecília tem um fim trágico, quando esta, grávida, morre num acidente de charrete. Abel, então, segue

¹⁴ Lins, O. Avalovara. São Paulo, Companhia das Letras, 5ª. Ed., 1995. p. 234

sua busca, mudando-se para São Paulo, historicamente a capital mais cosmopolita do Brasil.

O relacionamento que vive em São Paulo com a terceira mulher-metáfora, , é todo construído sobre um longo e intenso relacionamento sexual. Desde o início, o contato entre essa mulher feita de palavras e o escritor é físico. A história de cada um, os sentimentos vão aos poucos sendo introduzidos em meio a vários encontros sexuais. As relações são descritas repetidas vezes, de diversas formas, em diferentes lugares. Os amantes se tocam, se olham, sentem o gosto um do outro, as texturas, num crescendo que percorre o livro todo, e culmina com o orgasmo e a morte.

O sexo aparece repetido à exaustão em *Avalovara*. Em descrições sempre novas, ricas de imagens metafóricas e sinestésicas, o relacionamento carnal de Abel e  inicia e finaliza o livro, é seu eixo condutor, um fio de Ariadne nesse labirinto narrativo que é *Avalovara*.

No percurso de aproximação e fruição que leva até a libertação da ave mítica que dá nome ao romance, o sexo incorpora todas as transgressões: o vislumbre do segredo da unidade no corpo de uma hermafrodita, o despertar para a presença da opressão, a transcendência da mulher feita de palavras e do escritor, a execução do romance apesar da censura.

E, acompanhando o roteiro de Sontag ao falar da imaginação pornográfica, também caminha de forma inexorável para a morte, a última grande fronteira do incognoscível depois da exposição de eros. Mas é possível chamar esse livro de pornográfico?

Não se pode esquecer da importante dimensão da busca do amor, não apenas carnal como também espiritual em *Avalovara*. A busca da realização, da harmonia e da completude através desses relacionamentos. Entretanto, esses elementos também estão presentes em *História de O*, por exemplo, que Sontag cita

como uma das obras classificadas como literatura e também pornografia. Segue a pesquisa.

"*Erotic literature can be seen as one of the recognizable attempts of humankind to find her or his missing half*", afirma Jane Mills na coletânea *Erotic Literature: twenty-four centuries of sensual writing*.¹⁵

Tal posição aproxima-se da de Edilberto Coutinho, em sua coletânea *Erotismo na Literatura Brasileira*, em que afirma adotar a linha de Thierry Maulnier, segundo a qual o erotismo é um contato de almas através dos corpos:

Procura-se, através do amor, as respostas a todas as formas de angústia intelectual. Assim, o erotismo transborda sobre o universo metafísico. Consciente ou inconsciente, é algo além da satisfação carnal. Constitui-se, mesmo, em um apelo ao espírito através dos corpos e não, simplesmente, um apelo do corpo ao corpo, com o aviltamento do espírito. O espírito está sempre presente. (COUTINHO, 1978, p.9)

Esses conceitos de erotismo remetem a um elemento espiritual, adicional ao caráter físico, corpóreo da relação sexual. Entretanto, não diferenciam entre as práticas que levam a ele. Podem, portanto, abarcar tanto uma obra como a de Sade, que prega a libertinagem como uma forma de libertar o ser humano do que o marquês considera as fraquezas do amor, quanto *O Amante de Lady Chatterley*, que quebra barreiras de classe e propõe uma revolução nos costumes do tradicional Reino Unido através da plenitude do sexo entre homem e mulher.

D.H. Lawrence, que teve a publicação de seu romance *O Amante de Lady Chatterley* proibida pela censura até 30 anos depois da sua morte, afirma no texto *Pornography and Obscenity*, de 1929:

(...) Hamlet shocked all the Cromwellian Puritans, and shocks nobody today, and some of Aristophanes shocks everybody today, and it didn't galvanize the

¹⁵ MILLS, J. *Erotic Literature: twenty-four centuries of sensual writing*. New York: Harper Collins Publishers, 1st edition, 1993., p. 5

later Greeks at all, apparently. Man is a changeable beast, and words change their meanings with him, and things are not what they seemed, and what's what becomes what isn't, and if we think we know where we are, it's only because we are so rapidly being translated to somewhere else. (LAWRENCE, D.H., 1929, p.16)

De fato, o conceito de obscenidade varia de uma época para a outra, e isso sem tocarmos na questão cultural, do que é considerado obsceno em uma sociedade e absolutamente normal em outra, como exemplifica Edilberto Coutinho (1978, p.9):

O erotismo abrange terreno bem vasto e tão variado quanto a própria natureza humana. Assume formas particulares em épocas e lugares diversos. Desde os cartões postais e baralhos obscenos a certas passagens da Bíblia - o mais sagrado dos livros cristãos - encontramos imensa variedade de apelos ao homo eroticus, assim como nas obras de arte de todos os povos, através dos tempos.

Em português, a palavra erotismo é relativamente nova. Segundo o dicionário Houaiss (2001), apenas em 1881, por influência do francês *erotisme*, o termo foi incorporado à língua. Seu conceito relaciona-se à idéia de excitação sexual, sozinha ou combinada com paixão amorosa.

A palavra pornografia, por sua vez, surgiu na língua portuguesa dezoito anos depois, em 1899. O conceito, segundo o mesmo Houaiss, passa pela obscenidade, a prostituição, a libertinagem e, sobretudo, pela intenção de ser pornográfico, de abordar o sexo de maneira chula ou excessivamente gráfica.

Mais antiga, remontando ao século XIII, é a palavra devasso. A miríade de sinônimos desse verbete inclui tanto erótico como pornográfico, conforme se observa a seguir:

sin.: alegre, azevieiro, bandalho, bargente, bragante, brejeiro, cínico, corrompido, corrupto, cupido, degenerado, depravado, desairoso, desavergonhado, descarado, desenvolto, desenvoltoso, desgarrado, despudorado, desregrado, dissipado, dissoluto, erótico, fescenino, frascário, frio, hediondo, imoral, impudente, impudico, incasto, inconveniente, indecente, indecoroso, intemperante,

lascivo, libertino, libidinoso, licencioso, lúbrico, magano, meço, molito, obsceno, patico, perdido, pervertido, pornográfico, rigolboche, sacana, safado, salaz, sem vergonha, sensual, sórdido, velhaco, voluptuoso. (HOUAISS, 2001)

Vê-se, portanto, uma confluência dos conceitos de pornográfico e erótico em suas raízes no português. A diferença entre essas duas palavras está no caráter emocional que distingue uma da outra, ou seja, o erótico abrange um caráter amoroso, enquanto o pornográfico limita-se à exposição "excessivamente gráfica ou chula".

Ao passar essa diferença, bastante subjetiva, para a literatura, vê-se o quanto a classificação como erótico ou pornográfico depende muito mais da interpretação de cada leitor ou crítico do que do texto em si.

Mais ainda quando se trata de literatura de língua portuguesa, já que no cerne da própria língua esses conceitos já se misturavam.

Se há elementos que caracterizam *Avalovara* como pornográfico, é porque a narrativa imagética está no âmago dessa obra. E como tão bem lembra Sontag (2002, p.49), a pornografia não pode ser vivida, pode apenas ser vista, ou imaginada, já que "*Experiences aren't pornographic; only images and representations - structures of the imagination - are.*"


Em *Avalovara*, a narrativa do sexo - de descrições detalhadas a textos descontínuos ou desconexos que fazem o leitor se perder nos devaneios dos personagens - introduz no texto o elemento do inusitado, o caos da espiral, cujo começo e fim se confundem, como uma oroboro, serpente que engole a cauda, outra característica que poderia aproximar o romance do pornográfico. Ainda na visão de Sontag (2002, p.47) "*Pornography is one of the branches of literature - science fiction is another - aiming at disorientation, at psychic dislocation.*"

Entretanto, ainda mais marcante que o obsceno em *Avalovara* é a poesia. A abundância de figuras de linguagem como metáforas, sinestesias e aliterações inserem a fantasia e a sutileza no texto, intensificando as vivências e dando-lhes um teor simbólico e cosmogônico.

Não há, em *Avalovara*, nada excessivamente gráfico ou chulo, embora também não haja preconceito com a língua. Do mais erudito ao mais popular, e mesmo vulgar (se classificarmos palavrões como vulgares), encontra-se um enorme léxico nesse romance, o que condiz com o seu objetivo, de busca do amor concomitante à busca da linguagem, da literatura.

Quando Cecília morre, a revolta de Abel vem em palavras duras:

*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 cú 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.*¹⁶

Já as declarações de amor entre Abel e , sempre transbordantes de sensualidade, contém um grau de poeticidade impensável em obras classificadas como pornográficas:

*És bela. 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, recende a almíscar.*¹⁷

¹⁶ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª. Edição, 1995. p. 272.

¹⁷ *Ibid.*, p.75

Num meio-termo, é assim que Abel chega ao gozo:

*Cândido peso dos escrotos aprazível peso doces
calcanhares nos meus rins abre-me a vara pródiga
une-me a vara pródiga golpeio o chão com as mãos
cerradas sucções e gritos ferem-me as unhas morde-me
o ombro (...).*¹⁸

E ☺:

*Volvo para o teto a vulva ergo-a para o zênite
escuro como à espera de que finquem em mim do alto e
para sempre o tronco da árvore do mundo cruzo os pés
nos briosos rins de Abel e alteio o mais que posso a
vulva em fogo boca de cão uivando uiva o meu útero e
abro-me abro-me e urro trovão amor girassóis(...)*¹⁹

Os trechos acima exemplificam a versatilidade da linguagem em *Avalovara* e o intenso conteúdo sexual e sensual, o que dificulta a sua classificação.

Não restam dúvidas de que os deuses Eros e Dionísio passeiam pelas páginas de *Avalovara* como que cavalgando o Unicórnio que imprime movimento ao romance, exigindo que o senhor de escravos Publius Ubonius caminhe "sem trégua, não por exemplo em direção ao Norte, mas em espiral, sobre um mapa jamais visto, demarcado pelas cinco palavras simétricas."²⁰

É como uma homenagem ao deus Eros, mais do que por qualquer definição de forma e conteúdo, que opta-se por chamar *Avalovara* de um romance erótico nesta dissertação.

O amor e a literatura, afinal de contas, são os valores intrínsecos ao romance. A concretude com que Lins aborda esses valores é coerente com uma postura contemporânea diante dos mesmos, de um lado da superação do amor platônico do romantismo, e de outro do abandono de fórmulas clássicas e padrões rígidos a serem seguidos na literatura.

¹⁸ Ibid., p.355

¹⁹ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª. Edição, 1995. p.355

²⁰ Ibid., p. 82

Alguns, diante do refinamento intelectual e estilístico de *Avalovara*, poderiam se chocar em sequer imaginar o livro como pornográfico, mas as reflexões acima, creio, permitem que se quebrem barreiras de preconceito em relação ao que pode ser considerado obsceno ou não.

O crítico José Rafael de Menezes, inclusive, coloca *Avalovara* em oposição ao que chama de "pornolivro", em uma resenha publicada em 1974, no Diário de Pernambuco:

Começa a fazer carreira o romance "Avalovara" do pernambucano Osman Lins. É um tipo de literatura bem diferente do 'pornolivro' dos êxitos fáceis dos Halleys, dos Miller ou do nosso Jorge Amado. (...) O erotismo é tema central, sem ser condicionamento descritivo. É símbolo. É mistério. Filosofia do corpo. Drama. Poesia...²¹

Osman Lins sempre fez questão de enfatizar a importância da inserção da realidade na obra de ficção. Em *Avalovara*, não há dúvida de que o elemento mais concreto é o intenso envolvimento sensual entre Abel e ♀. Ao falar de suas buscas como autor deste romance, na mesma entrevista a Esdras do Nascimento, anteriormente citada, Lins afirma:

Um livro que fosse, no primeiro plano, se assim posso dizer, uma alegoria da arte do romance. Há muito tempo preparava-me. O projeto básico da obra, seu arcabouço, estão ligados à arte de narrar e aludem constantemente à ambigüidade da palavra. Lendo-o com atenção, vê-se que tudo isto o atravessa gerando uma infinidade de motivos. Outro afluente importante na gênese da obra era o amor humano. As sugestões simbólicas do corpo e o sentido cósmico da união carnal, como se sabe, atraem o homem desde os tempos mais remotos. 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. O encontro dessas duas vertentes - de um


²¹ JOSE RAFAEL DE MENEZES. Resenha publicada no Diário de Pernambuco em 4 de março de 1974. Arquivo Osman Lins no IEB. Caixa 1 de *Avalovara*, pasta 2, documento 52

lado a escrita e as narrativas, de outro o amor carnal e o corpo - naturalmente não surgiu por acaso. (LINS, 1979, p.175)

Esse trecho de entrevista de Lins destaca outro elemento essencial à análise da narrativa erótica em *Avalovara*: sua característica sagrada e ritual. Será esse o prisma aqui adotado para analisar o conteúdo erótico do romance. Fazer amor em *Avalovara* leva à criação. Não à criação biológica, já que a função primordial do sexo, a procriação, é interrompida no romance com a morte de Cecília, mas à criação literária, à medida que o romance se constrói na descrição desse ato amoroso, e representa ao mesmo tempo a busca e o encontro do escritor Abel com sua obra. Amor e linguagem estão sempre juntos em *Avalovara*. E, em determinados momentos, esse encontro é descrito com uma precisão quase didática:

As línguas tocando-se, continuam a ser, em um nível mais concreto, instrumentos da fala. Palatal, alveolar, velar, constrictivo, por vezes oclusivo o nosso beijo, linguagem afim à das palavras, não ulterior ou anterior, podendo contudo existir sem o verbo e passível de enriquecimento na medida em que este se amplie. Diálogo, é verdade, intenso e pouco variado: diálogo de amantes.²²

No ensaio "Eros the Bittersweet", a escritora americana Anne Carson (1986, p.68) afirma "It is nothing new to say that all utterance is erotic in some sense, that all language shows the structure of desire at some level."

Na primeira frase do Velho Testamento, livro sagrado da sociedade judaico-cristã, lemos que "no começo era o verbo" e do verbo fez-se a carne. O caminho oposto é percorrido em *Avalovara*, onde da carne faz-se o verbo. No corpo de  estão contidas todas as palavras do mundo e, amando-o, o escritor Abel conduzirá o leitor pelo romance.

²² LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª. Edição, 1995., p. 288

Para conseguir uma análise abrangente, o presente estudo parte do local em direção ao universal. Segue, portanto, o formato da espiral que governa *Avalovara*, começando por contextualizar o romance em seu momento histórico: a ditadura militar no Brasil.

III - Instintiva Repulsa

_Sei bem: há, têm havido outros males na Terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimizar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado.²³

Osman Lins, Avalovara

Avalovara foi escrito entre setembro de 1969 e dezembro de 1972 e lançado no dia 27 de novembro de 1973. Sua concepção e entrada no mercado, portanto, deram-se durante os chamados Anos de Chumbo da ditadura militar brasileira.

O golpe de março de 1964 impôs o exército no poder, derrubando o presidente João Goulart, ou Jango. Os militares governaram o Brasil até 1985, quando o cidadão civil Tancredo Neves foi indiretamente eleito presidente.

O período de privação da democracia foi marcado por regras cada vez mais rígidas de censura e repressão de tudo que se opusesse ao governo. De 1964 a 1978, foram impostos 16 atos institucionais - decretos com força de lei, cujo objetivo era reprimir a oposição e institucionalizar o estado de exceção que se instaurou no país.

Em junho de 1964 foi criado o Serviço Nacional de Informações, SNI, responsável por investigar e fichar os considerados perigosos à segurança nacional, ou seja, contrários ao governo.

A Lei de Segurança Nacional, promulgada em 3 de março de 1967, criou o crime de opinião, o crime político e o crime de subversão e autorizou a investigação e expulsão de cidadãos brasileiros, a vigilância de familiares e amigos e o seqüestro de bens, eliminando assim a liberdade individual.

²³ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª. Edição, 1995., p. 227

O período que vai da publicação do AI 5, em 13 de dezembro de 1968, passando pela instituição da pena de morte e da prisão perpétua no Brasil em setembro de 1969 e o governo do general Emílio Garrastazu Médici, de 1969 a 1974, foram considerados os anos mais severos da ditadura, os chamados "Anos de Chumbo". Cassação de direitos políticos, exílio, tortura e desaparecimento de opositores do governo marcaram esses anos negros da história brasileira.

O cantor e compositor Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical*, conta como a reação à repressão acabou unindo a classe artística e intelectual em nome da liberdade de expressão: *"Tudo era exacerbado pela instintiva repulsa à ditadura militar, o que unia uma aparente totalidade da classe artística em torno do objetivo comum de lhe fazer oposição."* (VELOSO, 1997, p.178).

Caetano e Gilberto Gil foram presos em 22 de dezembro de 1968 e posteriormente optaram pelo exílio em Londres.

Osman Lins sempre defendeu o engajamento do artista no seu tempo. Em *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*, diz:

Poderíamos mesmo afirmar, sem intenções polêmicas, que o traço específico do ficcionista não é a capacidade de organizar enredos, nem a de retratar personagens, nem mesmo a de conceber uma estrutura; e sim a capacidade de introduzir em sua obra o mundo sensível, a realidade concreta, o osso do universo, de tal modo que as coisas incorporadas à obra sustentem-se sem estorvarem, sem que nos apercebamos de sua presença voraz e dominadora. (LINS, 1974, p.57)

De certa forma, ecoa aqui o que os participantes do Concretismo, um dos movimentos literários mais marcantes das décadas de 1960 a 1980 no Brasil, afirmavam. Em particular, um texto introdutório de Décio Pignatari para a revista *Invenção* que chamou a atenção de Caetano Veloso:

Um desses textos especialmente - um quase-manifesto escrito por Décio Pignatari - pareceu expressar exatamente minhas preocupações. E no mesmo tom. (...) Era uma crítica à folclorização mantenedora do subdesenvolvimento, e uma tomada de responsabilidade pelo que se passa no nível da linguagem por parte daqueles que trabalham diretamente com ela. (...) Décio encerrava o artigo (todo costurado pela conjunção e na sua forma latina de uso comercial, &, insistindo em que eles, os concretos, manteriam o "arco sempre teso" pois "na geléia geral brasileira alguém tem de fazer o papel de medula & de osso. (VELOSO, 1997, p.216)

Não se defende aqui que Lins tenha se alinhado aos movimentos tropicalista ou concretista. Isso não aconteceu. O que se quer mostrar é a efervescência cultural desse momento e a preocupação em comum, entre as várias vertentes da cultura nacional, com a liberdade de expressão de um lado e a inovação da forma de outro.

A classe intelectual e artística brasileira teve de usar sua imaginação para manifestar-se contra a ditadura e burlar a censura. O obstáculo da repressão tornou-se também um estímulo para buscar maneiras alternativas de expressão, mais sutis e elaboradas.

A metáfora, a transposição histórica, a releitura de mitos, tudo se conjugava na elaboração da linguagem com o intuito de permitir ao artista expressar-se e evitar os censores. Além de criar a obra, era preciso garantir que esta passasse pelo crivo do Estado e chegasse até o ouvinte, telespectador ou leitor, no caso da literatura.

A arte brasileira, nessa época, tomou ares de mensagens de guerra, criptografada na execução para conseguir passar pelas linhas inimigas e finalmente informar o recipiente final.

Inúmeros exemplos dessas obras poderiam ser dados, algumas com mais outras com menos sucesso, mas esta dissertação se concentra em como o romance *Avalovara* resolveu essas equações.

Lins falava abertamente dos malefícios do regime ditatorial sobre a criação artística. Em entrevista à revista *Escrita*, em 1976, ao comentar a declaração do escritor Adonias Filho, de que o artista no Brasil tinha completa liberdade de criação naquele momento, afirma:

*Realmente eu posso escrever o que quero, o que eu não sei é se publicam. O Adonias, ao falar isto, me lembra um pouco aquela cena do "Galileu Galilei", de Brecht, na qual Galileu quer fazer com que os sábios olhem através da luneta para ver a realidade, e todos se recusam, afirmando a realidade contrária. E todo mundo sabe que há uma infinidade de músicas populares, de peças proibidas, o próprio Henry Miller foi proibido no Brasil, como é que todo mundo está escrevendo o que quer? Publicando o que quer?*²⁴

E continua:

*Eu pessoalmente nunca tive nada que tivesse sido proibido até hoje, a maioria dos escritores não teve, mas sei do caso de pessoas que escreveram um livro no Brasil, levaram quatro ou cinco anos para publicá-lo e, quando foram ler as provas, evitaram publicar porque elas tinham sido modificadas. Adonias falar isto é muito inquietante, porque parece revelar até uma falta de conhecimento psicológico. Pode se operar um processo muito sutil de modificação do escritor sem que ele perceba e levá-lo, num determinado regime, a escrever coisas que não sejam proibidas, sem que ele saiba que está escrevendo para não serem proibidas, mas porque foram aos poucos penetrando numa determinada atmosfera.*²⁵

Marilena Chaui, em seu livro *Repressão Sexual*, destaca o aspecto interno da repressão, o elemento psicológico mencionado por Lins:

(...) A repressão não é apenas uma imposição exterior que despenca sobre nós, mas também um fenômeno sutil de interiorização das proibições e interdições externas (e, conseqüentemente, também das permissões) que se convertem em proibições e interdições (e permissões) internas, vividas por nós

²⁴ OSMAN LINS. Entrevista a revista *Escrita*. Ano II, Numero 13, 1976. Arquivo Osman Lins no IEB. Avalovara: caixa 1, pasta 2, documento 75

²⁵ Ibid.

sob a forma do desagrado, da inconveniência, da vergonha (pois reprimir, como vimos, também significa: vexar, envergonhar), do sofrimento e da dor (e dos sentimentos contrários a estes, no caso da obediência ao permitido). Nossos sentimentos poderão ser disfarçados, ocultados ou dissimulados desde que percebidos ou sentidos como incompatíveis com as normas, os valores e as regras de nossa sociedade. Costuma-se dizer que a repressão perfeita é aquela que já não é sentida como tal, isto é, aquela que se realiza como auto-repressão, graças à interiorização dos códigos de permissão, proibição e punição de nossa sociedade. (CHAUI, 1984, p.13)

Em outra entrevista, no mesmo ano de 1976, Osman Lins volta a falar da censura:

A censura é uma apropriação indébita. É depredadora, porque não utiliza aquilo de que se apropriou nem permite que outros tomem conhecimento. A comunidade é espoliada porque não recebeu intacto o que era do seu direito receber. (...) Existe ainda outro tipo de reação: o autor que se volta exclusivamente contra a censura, esquecendo que o interesse do escritor é o mundo. Por uma questão de dignidade, de paixão pela liberdade, o indivíduo pode se escravizar.²⁶

Declarações como essa e o livro-ensaio *Guerra sem Testemunhas*, sobre o ofício da escrita, mostram a atitude combativa de Osman Lins, sua crença na literatura como ferramenta de mudança individual e social - de aprimoramento da condição humana. Nas palavras de Ana Luiza Andrade (1983):

A vida curta do escritor Osman Lins (1924-1978) poderia ser entendida como uma guerra em defesa do escritor como profissional. (...) Grande parte da fase madura de sua ficção foi escrita durante a ditadura militar iniciada em 1964. Sua arte desenvolveu-se então num trabalho intrincado de símbolos e signos visuais numa prosa barroca de significados encobertos tecida com tal equilíbrio a ser considerada entre as mais modernas correntes da ficção contemporânea.

²⁶ LINS. *Entrevista publicada no "Jornal da Cidade"*. Não tenhamos conseguido determinar de qual cidade é este jornal. 15 de julho de 1976 (Arquivo Osman Lins no IEB, Caixa 1 de Avalovara, Pasta 2, documento 76)

Em vista de sua atitude militante em favor do direito de expressão e da condição profissional do escritor, viver num regime ditatorial somente poderia provocar uma reação de resistência no escritor pernambucano. *Avalovara* e *Rainha dos Cárceres da Grécia*, seus dois últimos romances, estão impregnados da questão da impotência do ser humano diante da opressão do Estado - a censura no primeiro e a burocracia no segundo. Vejamos como essa questão é articulada em *Avalovara*.


IV - Parábolas Libertárias

*A opressão, se instaurada como norma e ainda mais quando se manifesta com instrumentos precisos, quase sempre revestidos de uma aura sacral, apossa-se de um modo absoluto do mundo moral: uma réplica da gravidade no mundo físico. Infiltra-se nos ossos e invade tudo. Infecciona o mundo. Infecciona o mundo, eu disse? Sim, isto. Uma doença.*²⁷

Osman Lins, *Avalovara*

A temática da opressão encontra-se em vários aspectos diferentes de *Avalovara*. As citações de manchetes de jornal no decorrer do romance, em itálico, situam-no no tempo e remetem sempre às arbitrariedades do governo ditatorial no país:

*"Castelo Branco adia sine die a execução de novas cassações de mandatos."*²⁸ Lê-se a manchete inesperadamente, no meio da descrição da paisagem em Ubatuba. A realidade da política nacional assim passa a fazer parte do cotidiano narrado no romance. Na página seguinte: *"(...) letras efêmeras do jornal luminoso LE MONDE CONSIDERA EQUÍVOCA VITÓRIA DO GOVERNO NO BRASIL."*²⁹

Esta inserção é exemplo de uma técnica utilizada pelos jornais nacionais para confundir a censura. Como eles próprios não podiam ter opinião contrária ao governo, reproduziam manchetes de periódicos de outros países, eximindo-se assim da responsabilidade por aquelas afirmações. Logo abaixo, na mesma página,  e Abel conversam:

— Não há saída, Abel? Nenhuma?

— Para dizer a verdade, não vejo qual. Uma saída? A opressão infiltra-se nos ossos e invade tudo.³⁰

Sobre o que falam? Não está claro. Mas está evidente que fazem referência à situação política no Brasil. E se restam

²⁷ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª. Ed., 1995. p.191

²⁸ Ibid., p. 24

²⁹ Ibid., p. 25

³⁰ Ibid., p. 25

dúvidas quanto ao conteúdo dessas passagens, são estas dirimidas pelo próprio Osman Lins em carta datada de 4 de julho de 1973, para a tradutora do romance para o francês, Maryvonne Lapouge:

*Todas essas falas relacionadas com a "opressão" são de natureza política. Referem-se à situação do homem - principalmente do escritor - num regimen como o atual regimen brasileiro. Nós vivemos num regimen de opressão. Escolha a palavra francesa que corresponda a isso.*³¹

Além das inserções no texto, as duas linhas narrativas estruturais do romance contam histórias de opressão e tentativa de libertação.

Os fragmentos "S: A espiral e o quadrado" e "P: O relógio de Julius Heckethorn", os quais definem o espaço e o tempo do romance, respectivamente, constituem-se em parábolas libertárias, no sentido de narrações alegóricas com um conteúdo moral. Misturando realidade histórica e ficção, remetem ao tema da opressão e tentativa de libertação desta.

Alejo Carpentier (2004), no prefácio de *El Reino del Otro Mundo*, texto considerado o manifesto inicial do realismo fantástico, questiona o ponto-de-vista de que se costuma narrar fatos históricos, observando que enquanto acontecia a supremacia da razão na Europa, com a revolução francesa, aventureiros ainda buscavam o Eldorado aqui nas Américas e, apesar da atmosfera de sonho e encantamento do que se passava aqui, esses fatos não são menos históricos do que ocorria no Velho Continente.

Também questiona, o autor cubano, o que é considerado exótico ou alienígena, mostrando a relatividade desses conceitos em função de um país e de outro, para, por fim, posicionar a realidade latino-americana, em sua originalidade,

³¹ LINS. Carta à tradutora de Avalovara para o francês, Maryvonne Lapouge, datada em 4 de julho de 1973. Arquivo no Instituto de Estudos Brasileiros. Caixas Avalovara. Caixa 3, Pasta 2, Documento 2.

como o paradigma de realidade do povo que nasce e vive nessa região, em oposição ao cânone da tradição europeia.

A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. (CARPENTIER, 2004, p.13)

Osman Lins, em sua trajetória como escritor, começou com narrativas miméticas, no sentido de que reproduziam a realidade concreta, para a partir daí explorar as possibilidades de criação especificamente da literatura.

O livro *Nove Novena*, em que o autor nomeia personagens como símbolos e fragmenta suas narrativas pela primeira vez (depois da transição de *Marinheiro de Primeira Viagem*, é importante frisar) foi o marco de transformação da obra de Lins, da literatura tradicional para uma literatura bastante singular.

O grau de originalidade alcançado permite a afirmação de que as obras mais tardias de Lins possuem um estilo único, embora com alguns traços em comum com outros escritores contemporâneos seus, como as narrativas tridimensionais e labirínticas do argentino Júlio Cortázar ou o realismo fantástico de tantos escritores latino-americanos, como o próprio Carpentier, sendo o mais conhecido o colombiano Gabriel García Márquez, ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1982.

Tratando dessa identidade entre os autores de uma nova tradição literária na América Latina, Álvaro Manuel Machado (1976) compara *Avalovara* com *Paradiso*, do peruano Jose Lezama Lima:

Estamos perante uma verdadeira obra-prima do romance latino-americano, comparável pela sua importância estrutural a outro romance-soma, Paradiso, de Jose Lezama Lima. Ora, uma obra-prima que representa toda a evolução de uma literatura não pode ser um simples reflexo, embora brilhante, duma cultura e duma

estética estrangeiras cuidadosamente assimiladas e habilmente disfarçadas. O que significa que Avalovara propõe outro modelo literário, outro arquétipo da linguagem. E através desse novo arquétipo uma nova visão cósmica.

Essa trajetória de transformação literária, primeiro perseguindo o cânone europeu, depois voltando-se para o regional para, ao fim, alcançar sua identidade própria na literatura contemporânea, é, inclusive, metaforizada nos diversos relacionamentos do protagonista Abel com as mulheres-metáforas em *Avalovara*, romance em que a mistura entre realidade e fantasia chega a seu ápice, na obra de Lins. Fatos históricos como a ditadura militar brasileira, a escravidão na época do império romano ou o nazismo na Segunda Guerra Mundial, mesclam-se em *Avalovara* com a narrativa de vidas individuais, sempre envolvendo a criação de obras de arte que buscam o questionamento do *status quo* e, em última instância, o combate à opressão.

Em "S: A espiral e o quadrado" conta-se uma estória hipotética da origem do palíndromo mágico sobre o qual se assenta o romance.

O palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS foi usado como uma senha secreta, em inscrições que serviam para identificar as casas de cristãos logo depois da morte de Jesus, enquanto estes permaneciam na clandestinidade. Também foi adotado como símbolo maçônico, aparecendo em diferentes épocas e lugares. Não há, entretanto, elementos históricos suficientes para se definir com exatidão a origem dessa frase carregada de simbolismos.

É possível que sua aparição mais remota tenha sido na cidade de Pompéia, onde o palíndromo foi encontrado cunhado em moedas. A partir desse fato histórico, Osman Lins elabora uma hipótese ficcional de criação da frase mágica, de uma aposta entre amo e escravo, por volta do ano 200 a.C., na próspera cidade italiana cujo trágico destino jazia nas lavas então

adormecidas do Vesúvio. O comerciante Publius Ubonius promete a seu servo Loreius que lhe dará a liberdade se este conseguir elaborar uma frase que possa ser lida em todas as direções e represente "*a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino*".³²

Loreius acaba por encontrar a frase que satisfaz às condições de seu dono, mas a partir do momento que a tem, apega-se a ela e decide não revelá-la. A frase que contém sua liberdade passa a ser mais valiosa do que a liberdade em si, pois representa uma inversão de forças: o oprimido detém um conhecimento ao qual o opressor só terá acesso conforme a vontade do primeiro.

Entretanto, num momento de fraqueza, Loreius revela o palíndromo a uma prostituta pelo qual é apaixonado, tentando impressioná-la com sua sabedoria. Sua amante, mais interessada em dinheiro que em esperteza, vende a frase para Ubonius. Por traição, o escravo Loreius perde o poder do conhecimento e a possibilidade de libertação. O escravo então se suicida e o seu amo passa o resto da vida perseguido e amaldiçoado pelo mau-agouro do desfecho.

Em "S: A espiral e o quadrado", o escravo Loreius luta contra a escravidão, conquistando sua liberdade aos poucos. Primeiro atrai o interesse e o respeito intelectual de seu amo. Depois, obtendo a oportunidade de ganhar sua liberdade de volta, cria um poema místico na forma do palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Ao negar ao amo acesso à frase mágica, ele reconquista sua vontade, sua dignidade. A fábula de libertação quase alcança um desfecho auspicioso mas, pelo orgulho de Loreius de um lado, e por uma traição amorosa de outro, tudo é posto a perder.

No fragmento diretamente relacionado ao tempo no romance, "P: O relógio de Julius Heckethorn", um jovem alemão estudioso

³² LINS. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª. Ed., 1995. p. 22


de astronomia árabe e das técnicas da relojoaria ambiciona construir um relógio cósmico:


*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.*³³

Para tanto, cria uma intrincada engrenagem que reproduz em espaços aleatórios de tempo a *Sonata em Fá Menor* de Scarlatti³⁴. Este relógio difere-se dos demais porque sua máquina de precisão é feita para conter um leve desvio, com a sutileza de um bater de asas de borboleta, e que abrigue a centelha do caos, o vazio de onde se origina algo novo.

Esta meta nobre é interrompida pela chegada de Hitler ao poder e a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Acossado pela perseguição étnica do nazismo, o judeu Julius Heckethorn tem de fugir de sucessivos países com a mulher, até que ela morre num bombardeio em Roterdam e ele é aprisionado e executado como traidor inglês.


Embora sua missão de vida, a construção do relógio, em nada tenha a ver com o combate ao regime totalitário que o cercava, Julius e sua amada esposa sucumbem à repressão do nazismo. Com esse enredo, Lins reforça a sua idéia de que o criador nunca pode se dissociar de seu tempo histórico, mesmo que tente.

Quase que por milagre, o relógio mágico sobrevive, termina numa embaixada brasileira no exterior e vai parar no Brasil, na sala da casa do militar Olavo Hayano, marido de , onde esta e Abel vivem um amor carnal e adúltero.

Ambos os elementos: o palíndromo mágico e o relógio que desafia a ordem do tempo convergem para o momento em que  e Abel se encontram, nessa "harmonia de imponderáveis". O


³³ LINS. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª. Ed., 1995. p. 301

³⁴ Domenico Scarlatti. *Sonata in F Minor*, in: *Complete Keyboard Sonatas*, vol. 6, Budapeste: Naxos, 1999.


palíndromo, escrito em forma de cubo, forma a base sobre a qual o romance se desenvolve, delimita o espaço do mesmo e é reproduzido no tapete sobre o qual  e Abel fazem amor. O relógio no quarto estabelece o tempo do romance. Um tempo regido pela conjunção do cosmos que leva ao amor e à criação, em contraposição ao tempo cronológico, mecânico e imutável.

Enquanto SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS representa "a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino", o relógio de Julius Heckerthorn introduz na obra "o princípio de imprevisto e aleatório, inerente à vida".

As parábolas de resistência imprimem seu tônus não apenas pelos seus conteúdos libertários, mas também pela sua forma, nas figuras geométricas do quadrado e do círculo, o primeiro no cubo palindrômico, e o segundo no movimento do relógio e de suas engrenagens, a espiral. Dessa maneira, o combate à repressão fica incrustado na estrutura do romance e dele não pode ser separado.

Tudo converge para o momento do orgasmo entre Abel e . Na sala quadrada, sobre o tapete, o casal que faz amor está chegando ao êxtase. O relógio cósmico marcha "calmamente para esse milagre: a confluência, o eclipse". A Avalovara sobrevoa o casal.

É como se o palíndromo e o relógio tivessem uma segunda chance de executar sua mágica e alcançar a libertação e o sagrado, agora dissociados de seus criadores e das fatalidades que se abateram sobre eles.

O encantamento se conclui nas páginas finais de Avalovara. O marido traído de  entra na sala e mata o casal adúltero com um tiro. Os dois, no orgasmo, ao som da *Sonata em Fá Menor* de Scarlatti e sobre o N, centro do palíndromo, transcendem seus corpos e se incorporam no tapete, com sua flora e fauna formando uma trama peculiar, que representa o jardim do Éden. O romance se cria, o amor supera a transitoriedade e se perpetua na volta ao paraíso bíblico.

Esse desfecho, entretanto, não é absolutamente perfeito. Devido a uma falha, o relógio deixa de tocar uma das seqüências de notas da sonata de Scarlatti no que, na visão de Ana Luisa Andrade, é ainda uma crítica final de Osman Lins à ditadura militar:

No entanto essa hora de lucidez quase perfeita expressa também um momento de exceção deliberada que é apresentada como uma falha mecânica quando se interrompe a sonata de Scarlatti que deveria tocar por inteiro: "o relógio continua sua busca"
Nessa exceção reside a crítica de Osman Lins ao momento histórico de opressão política em que viveu, momento que interrompe a fluência da criação.
(ANDRADE, 1986)

O recado de Lins é claro: não existe possibilidade de realização plena num ambiente de opressão. Nas palavras do próprio autor, "*Desde que haja interferência na criação artística, existe também interferência na perfeita captação dos fragmentos do mundo.*"³⁵

³⁵ LINS. Entrevista publicada no "Jornal da Cidade", em 15 de julho de 1976. Op. Cit.

V - O corpo político

Tornamo-nos, sob a opressão, piores do que éramos. Na melhor das hipóteses, somos assassinados ou aprendemos a amar a violência.
Osman Lins, *Avalovara*³⁶

A elaboração dos personagens de *Avalovara*, com um misto de características reais e fantásticas, confere-lhes níveis de significação múltiplos, tornando-os símbolos de um enredo de opressão e libertação. Ermelinda Ferreira define a composição de personagens femininas na obra de Osman Lins como

uma série de experimentos similares de colagens heterogêneas (...) semelhantes à técnica empregada pelo pintor maneirista Giuseppe Arcimboldo, famoso pela construção das suas conhecidas Cabeças Compostas. (FERREIRA, 2000, p.19)

Em *Avalovara*, essa técnica atinge seu ápice, conferindo aos habitantes desse universo literário particular características fantásticas plenas de significado. O processo pode ser exemplificado por ☺, a mulher feita de palavras, ela própria representada por um símbolo, já que, por conter todas as palavras e todas as mulheres do mundo, não poderia ser reduzida a um só nome.

As palavras que passeiam aleatórias no corpo de ☺ tomam uma forma ordenada no pássaro mágico que a habita, o *Avalovara*. ☺ apenas o vislumbra, o intui em sua infância e adolescência. Vem a enxergá-lo por completo na juventude, quando se apaixona por um escritor jovem, de saúde precária, que acaba morrendo. Logo depois, a *Avalovara* se fossiliza dentro dela quando é deflorada pelo militar com quem se casa.

O marido de ☺, Olavo Hayano, possui características monstruosas, com sua glândula gélida e um rosto parcialmente destruído, que brilha no escuro. Chamado iólipo, é descrito

³⁶ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 316

como uma classe rara de seres humanos que esteriliza a mãe ao nascer. Nas palavras de Osman Lins para a tradutora de *Avalovara* para o francês: "*Iólipo, ou Iolipo - Ser inventado por mim, uma alegoria da esterilidade e da auto-suficiência militares. Da violência, também.*"³⁷

As descrições do iólipo com frequência aparecem perto de referências ao momento político pelo qual passa o Brasil. Pela técnica da sobreposição, Osman Lins relaciona diretamente o militar Olavo Hayano à ditadura: "*Marechal Costa e Silva apóia o voto indireto. _Os iólipos nunca têm irmãos mais novos do que eles. Tornam para sempre estéril o ventre onde são gerados.*"³⁸

A sobreposição é uma das técnicas narrativas mais utilizadas em *Avalovara*. Seguindo sua proposta de incorporar a tridimensionalidade no texto, o romance é composto por fragmentos, que podem ser arranjados de diversas maneiras e lidos em diferentes ordens. Também dentro dos fragmentos, a ordem em que são dispostas as frases acrescenta significado ao que está sendo dito. No trecho abaixo, as descrições do rosto brilhante do iólipo, visível no escuro, cercam e aprisionam a palavra em seu conteúdo mágico:

_ Dos doze para os treze anos, o rosto do iólipo começa a ser visível no escuro. Qualquer um pode vê-lo nessas condições. Até ele.

_ A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é a bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres.

*_ Nem todos enxergam o iólipo com a mesma nitidez. Alguns percebem apenas um halo muito leve; outros o distinguem com um relevo de xilogravura.*³⁹

☺ tenta suicidar-se com um tiro no peito em sua noite de núpcias, quando é deflorada pela glande fria, vê o

³⁷ OSMAN LINS. Arquivo no Instituto de Estudos Brasileiros. Caixas Avalovara. Caixa 3, Pasta 2, Documento 2.

³⁸ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 33

³⁹ *Ibid.*, p. 226

verdadeiro rosto do marido, no escuro, e percebe que ele na verdade é um monstro.

O órgão sexual masculino, símbolo da fertilidade desde os povos mais primitivos, transforma-se em esterilidade na figura do iólipo. Sua glândula gelada fere, provoca dor e não prazer. A atitude cerceadora do marido condena *U* a uma espécie de prisão domiciliar. Ela passa seus dias na casa dele, com a decoração do gosto dele, experimentando vestidos que ele escolhe para ela, e olhando através da janela uma cena de abandono, na laje do prédio vizinho, composta por sujeira e vento, já que esta é a única paisagem que escapa do controle do militar.

Olavo Hayano quer saber da mulher o porquê da tentativa de suicídio. Pergunta inúmeras vezes a razão que a levou a esse ato extremo. *U* tenta preservar o que resta de liberdade nela com o silêncio. De um lado, as perguntas insistentes do opressor. Do outro, a defesa do oprimido através do silêncio. Entretanto, o silêncio condena a ave mística Avalovara à mudez.

U se rebela tendo casos extraconjugais, buscando, quando se deita com outros homens, vingança do marido, e não satisfação própria. Dessa forma, embora ativa sexualmente, *U* continua na esterilidade nela implantada por Hayano.

*Toda arma é boa para sobreviver ao domínio dos mais fortes e reduzi-los a nada. 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.*⁴⁰

O corpo aqui torna-se instrumento de revolta e insubordinação ganhando, assim, uma conotação política. Entretanto, *U* ainda está presa num ciclo de ódio ao deitar-se com homens diferentes. O prazer transforma-se em rancor em

⁴⁰ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 244

suas traições. Pode-se dizer, portanto, que, conquanto tente se libertar, ainda está presa na máquina de opressão do marido.

☺ só reencontra sua integridade quando se apaixona pelo escritor Abel e dele recebe amor. O protagonista Abel é o único personagem do romance que não tem características fantásticas. Abel é um homem comum, que estuda, trabalha, tem um estado civil - é divorciado - e busca a realização de sua obra literária.

O que diferencia Abel e torna-o também um símbolo é seu nome e sua profissão. Na Bíblia, Abel, o filho primogênito de Adão e Eva, é assassinado por seu único irmão Caim, por ciúme, inveja, competição. Com esse crime primordial, agrava-se a culpa gerada pela perda da inocência, no momento que Adão e Eva desobedecem Deus e comem o fruto da árvore da sabedoria.

A morte de Abel condena toda a humanidade a descender de um fratricida. Está criado, assim, o grande desafio da religião cristã: amar uns aos outros de forma incondicional, com o intuito de restabelecer esse laço de irmandade perdido.

Em *Avalovara*, o protagonista Abel passa a vida procurando o que chama de Cidade Ideal. Ora através de seus amores, ora na realização de sua obra literária; o que Abel busca aqui, também, é reconstituir essa união perdida, restabelecendo sua posição de patriarca da humanidade. Na visão de Regina Dalcastagnè (2000, p.105):

Ainda assim, sem certezas e maculado pela desconfiança, Abel persegue um projeto que faça, a ele e àqueles com quem compartilha o mundo, mais humanos (nas duas acepções da palavra). Ao se dar conta do mal que percorre a Terra, pensa, primeiro, em retroceder, retornar ao Paraíso; depois, assume o fato de ser posterior a Caim, de estar, ele também, contaminado pelo ódio.

Abel se relaciona com essas mulheres fantásticas, percorridas por cidades, pessoas e palavras, sem se espantar.

Ele observa os acontecimentos ao seu redor, registra-os, narra-os de uma perspectiva distanciada, em todas as situações menos no relacionamento sexual com *U*.

Isso porque apesar de o tempo narrativo ser sempre o presente, o que acontece até o momento do encontro com *U* faz parte do passado de Abel. O que ele de fato está vivendo enquanto se realiza o romance – que podemos situar no momento em que ele é lido, não escrito – é a relação sexual com *U*.

O erotismo em *Avalovara* se constrói a cada minuto, de maneira polifônica, tendo em vista que a partir da entrada de *U* no romance, a mulher adquire voz própria e assume a narrativa de sua história, seus medos e expectativas e sua percepção do que se passa.

Os dois se despem por completo, começam por mostrar e mutuamente explorar seus corpos, para depois contarem a história um do outro, seus elementos constitutivos e então, juntos, com o pleno conhecimento, caminhar de volta ao paraíso perdido. Tanto é que seu envolvimento com *U* é dividido em três fragmentos intitulados *R: U e Abel: encontros, percursos e revelações*, *E: U e Abel: ante o Paraíso* e *N: U e Abel: o Paraíso*.

O trajeto da volta ao paraíso, neste romance, passa pelo gradativo alcance do conhecimento, para o consecutivo despojamento desse, quando Abel e *U* retornam à inocência edênica original. O corpo, mais do que veículo de prazer, é instrumento de conscientização de um lado da beleza e da plenitude e, de outro, da opressão que impede o acesso a essa plenitude. É pelo sexo enquanto expressão física do amor que os personagens *U* e Abel travam seu combate contra a opressão, assim como é pela literatura como expressão física da língua e da cultura de um povo que o escritor Abel realiza sua obra.

VI – Censura e Sedução

– Há textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível). Textos realizados com serenidade, e, vistos sob certo ângulo, não contaminados pela opressão. Ora, nenhum indivíduo, instituída a opressão, subtrai-se ao seu contágio. Nenhum indivíduo e comportamento algum.⁴¹
Osman Lins, *Avalovara*

É curioso observar como *O Amante de Lady Chatterley* esteve censurado por 35 anos, até 1963, e *Avalovara*, publicado dez anos depois, não enfrentou nenhum tipo de censura, nem por seu conteúdo erótico, nem tampouco pela ferrenha crítica à ditadura.

Em duas entrevistas em 1976, Osman Lins afirma nunca ter tido problemas com a censura. Não há documento algum no acervo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros nem tampouco surgiram evidências, desde o final da ditadura militar, que atestem o contrário.

Como explicar que o conteúdo libertário e crítico do romance não tenha sido proibido pela rigidez da censura ditatorial? Não deixa de ser intrigante que referências tão explícitas à perniciosidade da opressão tenham passado incólumes à ditadura militar no país.

A crítica da época também não cita o aspecto contestador do romance, mas isso provavelmente se encaixa no acordo tácito que havia entre a classe intelectual, de não chamar a atenção para possíveis mecanismos de resistência ao governo ditatorial.

A hipótese mais provável para esse lapso da censura é o tom erudito do livro, com o uso de várias figuras de linguagem e referências a clássicos da narrativa erótica, como *O Cântico*

⁴¹ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 286

dos *Cânticos* de Salomão e o *Kama Sutra*, manual de sexualidade originário da Índia.

O grau de complexidade e elaboração do livro pode ter confundido os censores e críticos. Pode-se, portanto, afirmar que a forma ofuscou e, com isso, protegeu o conteúdo do romance. É como se o feitiço da espiral sobre o quadrado mágico tenha espantado a repressão, numa respeitável alquimia.

Na história da literatura, o erotismo nunca inibiu críticos nem tampouco impediu censores e outros juízes morais da sociedade de banir a publicação ou distribuição de várias obras por considerá-las atentatórias aos bons costumes.

Les liaisons dangereuses, originalmente publicado em 1782, chocou a França por seu retrato da alta sociedade da época, na narrativa das rebuscadas tramas de sedução de seus protagonistas visconde de Valmont e marquesa de Merteuil.

O escândalo levou à abertura de um processo de imoralidade contra o autor Choderlos de Laclos, ao qual Osman Lins se refere, ao lado de Gustave Flaubert, Machado de Assis, Julien Green, Charles Morgan e James Hilton, como as influências que o ensinaram "*na prática, a força da precisão verbal*".⁴²

No trecho abaixo, de uma carta do visconde de Valmont à marquesa de Merteuil, falando da sua sedução da jovem e virgem Cécile Volanges, vemos a força da palavra nesse hoje em dia considerado um clássico do erotismo:

Ocupo meus lazeres cuidando de recuperar as vantagens perdidas sobre a minha ingrata, e ainda compondo uma espécie de catecismo da devassidão, para uso da aluna. Divirto-me em tudo designar nele somente pelo nome técnico, e rio antecipadamente com a interessante conversação que isso produzirá entre ela e Gercourt, na primeira noite do casamento. Nada mais divertido que a ingenuidade com que ela já se serve do pouco que sabe dessa língua! Não imagina que possa falar de outro modo. Esta criança é realmente sedutora. O contraste da candura ingênua

⁴² LINS. Entrevista a Acyr Castro, Caderno B, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, quinta-feira, 21 de junho de 1973, p. 4.

*com a linguagem do cinismo não deixa de produzir efeito e, não sei por que, só as coisas bizarras é que me agradam agora.*⁴³

No material reunido no posfácio da edição brasileira pelo tradutor do livro para o português - ninguém menos que o poeta Carlos Drummond de Andrade - Laclos tenta se defender em carta a uma amiga:

*O quadro que eu pinto é entristecedor, concordo, mas é verdadeiro... Nem todos os campos oferecem uma bela paisagem. Mas, se algumas nos agradam pela reunião de sítios risonhos, repeliremos inteiramente as pessoas que, para um quadro, preferem os rochedos, os precipícios, os abismos e os vulcões? E estará o pacato morador de Paris autorizado a acusar o pintor do Vesúvio de ter caluniado a natureza?*⁴⁴

Em seu posfácio, Drummond considera Laclos, que chama de "nosso pintor de vulcões", o predecessor do romance moderno: "Um ano depois da publicação de seu livro, nascia Stendhal, em Grenoble. E Stendhal continua Laclos até o romance moderno."⁴⁵

Na história da literatura ocidental, os exemplos mais célebres de polêmicas quanto ao conteúdo "indecente" de obras literárias são o Marquês de Sade, que passou metade de sua vida, entre os séculos XVI e XVII, entre sanatórios e prisões, e teve sua obra censurada até 150 anos depois de sua morte; o julgamento e condenação de Oscar Wilde por sua defesa da homossexualidade, na segunda metade do século XIX; e a proibição da publicação de *O Amante de Lady Chatterley*, do inglês D.H. Lawrence, por 32 anos, no século XX.

Todo o conceito de erotismo e pornografia sofreu uma reviravolta, no século XX, em função das revolucionárias

⁴³ CHODERLOS DE LACLOS. *As relações perigosas ou cartas recolhidas num meio social e publicadas para ensinamento de outros*. Tradução e posfácio de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 3^a. ed., 1993, p. 255.

⁴⁴ Ibid., p. 391.

⁴⁵ ANDRADE, C.D. Posfácio de *As relações perigosas*. In CHODERLOS DE LACLOS. *As relações perigosas ou cartas recolhidas num meio social e publicadas para ensinamento de outros*. Tradução e posfácio de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 3^a. ed., 1993.

teorias psicanalíticas de Sigmund Freud e seus seguidores (e importantes detratores).

O estudo das repercussões de Eros e Tânatos como forças complementares de vida e de morte no inconsciente humano não eliminou, mas reduziu o preconceito relacionado a obras literárias com conteúdo sexual, dando mais liberdade aos escritores.

Os sentimentos de prazer e desprazer são a "*região mais obscura e inacessível da mente*"⁴⁶, escreve Freud em 1920, em *Além do Princípio do Prazer*.

A idéia de que a mente humana busca o prazer tentando manter a quantidade de excitação constante era até então inédita. Aliada à necessidade de repetição de comportamentos e situações - tanto positivas quanto negativas, essa teoria gera uma possível explicação a obsessões e neuroses até então inimaginável.

"As manifestações de uma compulsão à repetição (que descrevemos como ocorrendo nas primeiras atividades da vida mental infantil, bem como entre os eventos do tratamento psicanalítico) apresentam em alto grau um caráter urgente e instintivo e, quando atuam em oposição ao princípio do prazer, dão a aparência de alguma força 'demoníaca' em ação", afirma o Dr. Freud.⁴⁷

O tamanho da revolução provocada pelas teorias psicanalíticas não pode em hipótese alguma ser minimizado. Até então, qualquer comportamento anti-convencional era julgado com base em padrões morais ou religiosos, e então classificados como grotescos, monstruosos, pecaminosos e aí por diante.

Como em Oscar Wilde, punido ao defender o direito ao homossexualismo, por ele chamado de amor que não ousa dizer o nome. Existências divididas entre as esferas pública e privada

⁴⁶ FREUD, S. *Além do Princípio do Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. p. 17

⁴⁷ Ibid. p. 46

são um tema constante na obra de Wilde, como se vê em peças como "*The importance of being earnest*", mostrando as fissuras de personalidade que podem resultar da repressão. É admirável que sua obra e sua vida tenham seguido caminhos de confluência, com o escritor defendendo suas posições de maneira coerente, tanto dentro quanto fora das páginas de seus escritos.

Avalovara, publicado em 1973, é um romance do século XX, pós-teorias psicanalíticas e concomitante à revolução sexual que caracterizou a segunda metade do século. Seu posicionamento não está apenas definido por um critério temporal, mas também pelas suas escolhas tipicamente contemporâneas, no que se refere a forma e conteúdo.

Optei nesta dissertação por situar *Avalovara* na tradição de literatura mundial e não na literatura brasileira em específico por considerar o conteúdo erótico com um caráter mais contestador na primeira do que na segunda.

Além disso, embora se passe no Brasil e tenha uma identidade cultural claramente brasileira, *Avalovara* aspira ao universal e cosmogônico e neste sentido, compará-la a outras obras com esse conteúdo universalizante me parece fazer mais sentido.

Por fim, a posição incontestável de *Avalovara* como um exemplar da literatura contemporânea levou-me a compará-lo com outras obras do século XX, portanto já expostas às teorias de Freud e à evolução do gênero romance.

Apesar de ter sido considerado um livro complexo, a primeira edição de *Avalovara*, com 6 mil exemplares, esgotou-se em menos de seis meses e, em três anos, já estava na terceira edição, num total de 16 mil exemplares publicados no Brasil.

Concomitante a seu lançamento no país e na língua em que foi escrito, o romance teve sua tradução e publicação na França e na Espanha aprovadas. Posteriormente, foi também


lançado nos Estados Unidos, na Itália, na Alemanha e na Suécia, tornando-se um romance de alcance global.


Em função de seu conteúdo e do escopo da presente dissertação, compararemos *Avalovara* em especial com dois romances de caráter erótico controverso do século XX: *História de O*⁴⁸ e *O Amante de Lady Chatterley*. Sendo Osman Lins um leitor voraz, duvido que estas duas obras clássicas tenham escapado de sua apreciação, mas não encontrei referência direta, no acervo de Osman Lins relacionado a *Avalovara*, no Instituto de Estudos Brasileiros, a *História de O* e *O Amante de Lady Chatterley*. Não foram estas, portanto, fontes diretas do romance. Considero, entretanto, pertinente a comparação com essas duas obras, por encontrar em ambas traços que me permitem melhor delimitar e analisar o conteúdo erótico em *Avalovara*.


De maneiras absolutamente diversas, esses romances questionaram a realidade de seu tempo através de práticas sexuais libertárias, consideradas fora do padrão vigente. Essas obras, que podemos dizer diametralmente opostas em sua maneira de abordar o sexo, têm como ligação o caráter contestador de suas práticas sexuais, que em ambos os casos conduzem de forma irreversível a uma mudança, quer no âmbito individual, quer no social, como veremos nos próximos capítulos, sempre à luz do que até agora foi dito nesta dissertação sobre o conteúdo erótico e a estrutura narrativa de *Avalovara*.

⁴⁸ RÉAGE, Pauline. *História de O*. Trad. Hortência Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.



VII - *Avalovara* e *História de O*: Opostos Complementares

Optei por comparar *História de O* com *Avalovara* pela temática comum entre eles, mais especificamente na minha linha de pesquisa, qual seja a da relação entre a opressão e o sexo. Além disso, o fato de a letra O ser o nome da protagonista do primeiro aproxima-o do símbolo  que representa a co-protagonista do segundo romance.

Tendo em vista ser o círculo o símbolo geométrico que representa o órgão sexual feminino, a energia feminina que se opõe e complementa o falo⁴⁹, não me parece aleatória a escolha da letra O, num livro, e do símbolo , no outro.

Tais semelhanças complementam-se com uma oposição: os dois livros trilham caminhos opostos rumo à libertação. Em *Avalovara*, o sexo permite a  libertar-se do seu marido dominador. A mulher retoma a sua força através de relações sexuais. Ganha voz, impõe suas vontades.

Em *História de O*, a mulher encontra a transcendência ao tornar-se um objeto na escravidão sexual. A protagonista desse romance tem prazer em ser escravizada e encontra nesse estado de anulação do ego uma satisfação equivalente à iluminação religiosa, uma satisfação, podemos dizer, que a torna integral.

Essa oposição também está presente na escolha da letra O e do símbolo  para as protagonistas dos romances. Enquanto em *Avalovara* o símbolo  transforma a mulher feita de palavras em uma *yoní*, representante do conteúdo sagrado de todas as mulheres do mundo⁵⁰, em *História de O* a substituição do nome da mulher por uma letra, uma representação gráfica do órgão feminino, ou também o algarismo zero, o nada, ajuda na

⁴⁹ Como veremos em maiores detalhes no capítulo sobre a simbologia tântrica.

⁵⁰ Vide capítulo Serpente em Espiral da presente dissertação, sobre a simbologia tântrica.


objetificação da mulher, que é assim desprovida de personalidade. Segundo Sontag (2002, p.55):

O's quest is neatly summed up in the expressive letter which serves her for a name. "O" suggests a cartoon of her sex, not her individual sex but simply woman; it also stands for a nothing.

Fundamentais, portanto, os ornamentos, em forma de chifrinhos, orelhas ou pétalas de flores, e o ponto no centro do círculo que fazem parte do símbolo representante da mulher feita de palavras em Avalovara - estes a preenchem de significados.

Osman Lins, em sua sensibilidade de artista consciente da própria obra, enfatizou a importância dos ornamentos como forma de contrapor-se à esterilidade da obra de arte:

Cada vez procuro me abrir mais para o mundo. Estou convencido de que as coisas que se fecham se esterilizam, tanto na vida como na arte. Duas pessoas que se amam, por exemplo, e vivem exclusivamente voltadas uma para a outra, sem uma abertura de interesse pelo mundo, vão terminar no sadismo. Quando a arte se fecha demasiadamente, ela caminha para a esterilidade. É o grande perigo que, a meu ver, ameaça a arte contemporânea. Como o pintor que pinta quadros lisos, de uma só cor. Vai terminar estéril. O ornamento é importante, ele liga as coisas e assim enriquece o mundo. Faço uma literatura ornamental, mas esses ornamentos não são gratuitos, existe um motivo para estarem ali.⁵¹

A comparação entre O e  nos permite, de forma gráfica e sucinta, comprovar e evidenciar a importância do ornamento como resistência à esterilidade, na obra de Lins. Esterilidade que, segundo o autor, tem no sadismo um exemplo.

O livro *História de O* causou escândalo quando publicado em 1954, na França. Em terceira pessoa, narra a experiência de uma mulher independente, uma fotógrafa na Paris da primeira metade do século XX, aos poucos escravizada pelo seu amante René. Ele a leva a um castelo onde é submetida a hábitos

⁵¹ LINS. Entrevista ao Jornal da Cidade em 15 de julho de 197. Arquivos Osman Lins no IEB. Caixas de Avalovara. Caixa 1, pasta 2, doc. 76

particulares que incluem roupas especiais e regras de conduta que visam torná-la totalmente vulnerável ao desejo de outros. Alguns exemplos são a proibição de usar calcinhas ou cruzar as pernas e o uso constante de espartilhos que exibem os seios e de braceletes e tornozeleiras com argolas, para que seus braços e pernas possam ser amarrados e ela chicoteada ou submetida às vontades de seus "mestres", sem poder reagir.

O único poder de O no romance é, na verdade, o maior que se pode ter em literatura: é dela o ponto de vista narrativo. Embora o livro seja narrado em terceira pessoa, é através dos olhos de O que são descritas as técnicas sadomasoquistas de tortura e submissão. O leitor descobre junto com ela os próximos passos de seu processo de objetificação e os fatos são analisados sempre dentro da perspectiva emocional dela. Nas palavras de Sontag (2002, p.53):

And O is represented as active, too: literally active, as in her seduction of Jacqueline, and more important, profoundly active in her own passivity. O resembles her Sadean prototypes only superficially. There is no personal consciousness, except that of the author, in Sade's books. But O does possess a consciousness, from which vantage point her story is told. (Although written in the third person, the narrative never departs from O's point of view or understands more than she understands.)

Mais do que o ato sexual em si, cuja narrativa é suprimida ou rápida, o que se destaca nesse romance são os preparativos, sempre longos e minuciosos. Neles, a palavra é tão fundamental quanto o corpo. O é proibida de falar ou olhar e age apenas quando recebe ordens. Ou seja, deve ouvir passivamente e cumprir as ordens recebidas, sem nunca, em hipótese alguma, contestá-las.

O estava imóvel no sofá como uma borboleta presa por um alfinete, um longo alfinete feito de palavras e olhares, que atravessava seu corpo e prendia suas ancas nuas e passivas na seda morna. Ela não sabia onde estavam seus seios, nem sua nuca, nem suas mãos. Mas não tinha a menor dúvida de que os hábitos

*e os ritos dos quais estavam lhe falando tinham como objetivo a posse, entre outras partes de seu corpo, de suas longas coxas escondidas sob a saia preta, e já entreabertas.*⁵²

O que chocou a sociedade francesa de meados do século XX, por ocasião do lançamento de *História de O*, foi a condescendência da protagonista com o processo de escravidão a que é submetida. Ao descrever como René a havia deixado depois de exibi-la para seu amigo Sir Stephen como quem "abre a boca de um cavalo para mostrar que é jovem", o narrador afirma:

*Esse comportamento, talvez ultrajante, em nada modificava seu amor por René. Estava feliz em representar tanto para ele, a ponto de ele sentir prazer em ultrajá-la, assim como os crentes agradecem a Deus por rebaixá-los.*⁵³

As referências à religião em *História de O* situam o jogo de repressões e permissões do romance no sistema sócio-religioso da França católica. A composição da personagem O, sua sede em conhecer e se aprofundar nos mistérios das práticas às quais é submetida, como uma crente buscando a iluminação na religião, constituem o cerne do questionamento de Sontag (2002, p.55) quanto ao caráter simplesmente pornográfico deste livro: "*In the vision of the world presented by Story of O, the highest good is the transcendence of personality.*"

Fora de contexto, a frase acima poderia ser interpretada como a análise da narrativa da transcendência de um monge budista ou outro religioso em busca de iluminação espiritual. Isso nos dá a medida em que sexo e religião estão relacionados nesse romance. Além disso, a culpa judaico-cristã em relação ao sexo e ao prazer está no cerne das dinâmicas de *História de O*:

⁵² RÉAGE, P. *História de O*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 106

⁵³ Ibid., p. 118

O ficava feliz que René mandasse chicoteá-la e a prostituísse, porque sua submissão apaixonada daria ao amante a prova de que pertencia a ele, mas também porque a dor e a vergonha do chicote, e o ultraje que lhe era infligido por aqueles que a obrigavam ao prazer quando a possuíam, ou cuidavam do seu próprio prazer sem levar em conta o dela, pareciam-lhe ser a própria expiação do seu erro.⁵⁴

O se vê como uma pecadora e seu "erro" da luxúria incluiu-se no rol dos sete pecados capitais. Daí a referência ao episódio bíblico de Sodoma e Gomorra, em que as duas cidades são totalmente destruídas como castigo pela vilania de seus habitantes, em particular pela luxúria desenfreada dos mesmos.

Quando René sumia, a abandonava

Ela se sentia como uma estátua de cinzas, amarga, inútil e amaldiçoada, como as estátuas de sal de Gomorra. Pois ela era culpada. Aqueles que amam a Deus, e que Deus abandona na noite escura são culpados, pois foram abandonados. Eles procuram seus erros nas suas lembranças. Ela procurava os dela.⁵⁵

A marginalização do sexo pela visão católica deste como algo pecaminoso esteve presente desde cedo na literatura brasileira (sendo o Brasil um país de maioria católica, como a França). Em sua tese *Leituras do Desejo* (2000), Marcelo Magalhães de Bulhões analisa o erotismo no Naturalismo, uma das primeiras expressões literárias nossas, depois do romantismo.

Um exemplo nacional comparável a *História de O* é o romance *O Homem*, de Aluísio Azevedo (1857-1913), publicado em 1887. Nesse livro, a personagem Magda passa a ter delírios por não se casar e não consumir o ato sexual, e acaba se tornando uma assassina. No processo que a leva a perder a razão, tem sonhos freqüentes com alusões ao paraíso bíblico. Segundo Bulhões (2000, p.116-117):

⁵⁴ RÉAGE, P. *História de O*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 130

⁵⁵ *Ibid.*, p. 129

Progressivamente, a narrativa de O Homem passa a ser a de uma personagem cada vez mais envolvida com o universo da imaginação, do devaneio e do delírio e sua doença passa a ser basicamente associada à ausência da percepção do plano da realidade concreta. Assim, a queda da personagem se dá pela incapacidade de realização sexual que a conduz irremediavelmente - e tragicamente - ao mundo da alucinação.

Pela repressão de seus desejos sexuais, portanto, Magda desenvolve uma relação perversa com a religião, buscando nesta o que é reprimido e certamente só poderia encontrar naqueles:

Nesse processo, o discurso religioso é via de acesso ao exercício da imaginação erótica e ao êxtase da sensualidade. Na tentativa de livrá-la do pecado, a entrega à religiosidade é, ao contrário, expressão do desejo: a imagem do Cristo e o corpo do homem, objeto e expressão do desejo de Magda. A oração passa a ser um convite à realização sexual. (BULHÕES, 2000, p.118)

Em *História de O*, os impulsos sexuais são liberados, mas condicionados pelas práticas sadomasoquistas que levam à despersonalização. A mensagem do livro é que, no contexto da culpa católica, apenas a submissão a regras rígidas, transgressões e punições liberam os praticantes para sentir prazer verdadeiro.

Voltando ao conceito de repressão de Marilena Chauí (1984), apenas através da punição pode-se alcançar a permissão para o prazer sexual, tendo em vista a repressão resultante da moral católica.

Outra característica peculiar de *História de O*, diante do conteúdo aparentemente puramente sexual do livro, é a presença do componente amoroso. O principal motivo pelo qual O se submete às práticas esdrúxulas de seu amante e as justifica, não é luxúria, mas sim amor e mesmo idolatria, pois a ele se refere com se fosse a um Deus:

Não era mais livre? Ah!, graças a Deus não era mais livre. Mas sentia-se leve, deusa sobre as nuvens,

*peixe na água, louca de felicidade, e perdida. Perdida, porque esses fios de cabelo, esses cabos que René tinha nas mãos, eram a única rede elétrica pela qual passava nela, de agora em diante, a corrente da vida.*⁵⁶

No meio do livro, O já alcança um grau de submissão que a torna um objeto, passível de ser possuído e doado. Seu primeiro amante René a dá para um amigo, que se torna seu novo amante e senhor.

Seu novo dono, Sir Stephen, a marca a ferro quente e instala argolas com suas iniciais na região de sua vulva, para assinalar sua propriedade. Por fim, exhibe-a nua numa festa, com uma máscara de coruja, expondo os sinais de sua propriedade e os braceletes úteis para atá-la e submetê-la.

No auge da objetificação, os convidados da festa em que O é exposta a tocam, falam sobre ela, mas jamais se dirigem a ela. É como se fosse uma estátua, uma escultura, que é vista, comentada, mas que não possui vontade própria. Podemos portanto afirmar que, num extremo, O se torna uma obra de arte inanimada.

No outro extremo, a submissão de O aos desejos do amante leva à sua progressiva anulação e faz o leitor questionar quanta opressão e infelicidade já foram justificadas pelo que se convencionou chamar amor.

E de fato é este sentimento e não a satisfação do prazer carnal que aparece no cerne de *História de O* como um mecanismo de controle, como podemos observar nesse trecho que mostra como René passa a se comportar quando se apaixona por Jacqueline:


Via e ouvia através deles, para além deles, sempre tentando alcançar, num esforço mudo e insistente, semelhante ao esforço que fazemos nos sonhos para pular no ônibus que parte, para nos segurarmos no parapeito da ponte que vai cair, tentando alcançar a razão de ser, a verdade de Jacqueline que devia existir em algum lugar, no interior da sua pele




⁵⁶ RÉAGE, P. *História de O*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 128



*dourada, como o mecanismo, no interior da porcelana, que faz as bonecas falarem.*⁵⁷

As relações de *História de O* estão circunscritas aos seus personagens, sem estabelecer nenhum laço com o mundo exterior. Os personagens não falam de seu cotidiano, não discutem política, seus diálogos são todos limitados uns aos outros, aos próximos planos de dominação, a traçar os esquemas a serem seguidos.

Caminham, assim, para o esgotamento, a busca de uma satisfação que afinal não pode ser alcançada e, por fim, a morte, como eliminação de todo ego e também de toda esperança de alcançar o amor e a unidade. Assim que, nos dois finais alternativos do romance, *O* termina infeliz, aniquilada. Em um, ela é abandonada por seu amante e mestre. No outro, percebendo que vai ser abandonada, pede permissão para morrer e a recebe. Se o medo maior de *O* é o abandono, os dois finais se equivalem, já que ambos levam à solidão.

Avalovara tem uma abordagem diametralmente oposta para o binômio amor e opressão. No romance brasileiro de 1973, o sexo é fonte de prazer, de satisfação para os protagonistas. A prática sexual, que representou a opressão no defloramento pela glândula gelada do iólipo, retoma sua dimensão sagrada e torna-se fonte de auto-conhecimento e criação, quando  encontra o verdadeiro amor.

Abel alcança a completude e consegue realizar sua obra através das relações sexuais com . É pela voz de  que temos acesso ao ensaio de Abel, "A viagem e o rio", e pelos carinhos de Abel, a ave mítica *Avalovara* volta à vida. Abel e  se complementam e doam-se a liberdade mutuamente.

O elemento transgressor inicial da união entre Abel e  reside no fato de ser esta uma relação extraconjugal, já que  é casada com o militar Olavo Hayano. No nível da linguagem,

⁵⁷ RÉAGE, P. *História de O*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 222

as descrições das relações sexuais são uma transgressão em si. Explícitas e detalhadas, elas se estendem por páginas e páginas, mergulhando o leitor num mundo sensorial de beleza e deleite.

*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 a sua frente, apoiado ao longo da fenda escorregadia, unguido pelo mel que as entranhas em brasa segregam sobre ele e por vezes expulsam em jatos violentos (...).*⁵⁸

A religião, também presente em *Avalovara*, é abordada em suas origens míticas, antes do surgimento do conceito de pecado capital. O romance é todo um progressivo retorno ao paraíso bíblico, e, dessa maneira, tem em si a busca do sagrado, da iluminação, por um caminho oposto ao trilhado em *História de O*. Nas palavras de Mircea Eliade (1998, p.308-309):

Entendemos com isso o desejo experimentado pelo homem de se achar sempre e sem esforço no coração do mundo, da realidade e da sacralidade e, em suma, de superar de maneira natural a condição humana e recobrar a condição divina ou, como diria um cristão, a condição anterior à queda.

Conclui-se, portanto, que a tentativa de retorno à unicidade com o divino está presente tanto em *História de O* como em *Avalovara*. A forma como se dá essa busca, entretanto, é oposta, assim como são opostos os resultados. No romance de Pauline Réage, a protagonista termina só, objetificada, enquanto na obra de Osman Lins o casal atinge a iluminação. Esta oposição permeia todos os níveis de composição dos livros, começando pelas personagens.

⁵⁸ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5^a.ed., 1995. p. 341

No prefácio escrito para *História de O*, intitulado *A felicidade na escravidão*, Jean Paulhan fala da inveja masculina diante do plurarismo das mulheres.

Enfim, não paramos de sonhar, desde a infância, com um homem que seja ao mesmo tempo todos os homens. Mas parece que cada mulher consegue ser todas as mulheres (e todos os homens) ao mesmo tempo.⁵⁹

Em *Avalovara*, há uma admiração pela pluralidade feminina na figura de \mathcal{O} , que contém em si todas as mulheres do mundo, incluindo as que Abel amou anteriormente. Nota-se, portanto, formas opostas de relacionar-se com a figura feminina: inveja que conduz à escravidão sexual em *História de O*, admiração que conduz à criação em *Avalovara*.

Essas diferentes abordagens exemplificam as duas principais correntes do erotismo ocidental, uma seguindo o esquema de repressão, permissão, transgressão e punição de Sade, e a outra buscando em outras culturas e linhas de pensamento a força para tornar o sexo um mecanismo de libertação, tradição esta em que também se encaixa *O Amante de Lady Chatterley*, como se analisa a seguir.

⁵⁹ Paulhan, Jean. *A felicidade na escravidão*, prefácio in Réage, P. *História de O*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005

VIII - *Avalovara* e *O Amante de Lady Chatterley*: o sexo como revolução

O romance *O Amante de Lady Chatterley* causou tamanho choque ao ser inicialmente publicado em 1928, que foi confiscado, proibido, submetido a uma série de julgamentos e finalmente liberado apenas 35 anos depois, em 1963, após a morte de seu autor, David Herbert Lawrence.

"*Lady Chatterley's Lover, first published in 1928, is generally thought of as the single most important - and scandalous - erotic novel of the twentieth century*", afirma Jane Mills (1993,p.278).

Toda a polêmica envolvendo o livro levou a várias publicações extra-oficiais, e tornou-o sinônimo de devassidão sexual. Doris Lessing, ao analisar a fama do romance na introdução da edição aqui referida, de 2006, comenta:

(...) *what an irony, for Lawrence was preaching sex as a kind of sacrament, and more than that, one that would save us all from the results of war and the nastiness of our civilization.* (LESSING, 2006, p.xi)

Lendo o livro hoje, é possível reconhecer cenas que se tornaram clichês e são agora consideradas inocentes e românticas, como os amantes decorando os órgãos sexuais um do outro com flores, ou correndo nus na chuva.

O que, então, tornou esse livro tão controverso? Não deixa de ser curioso observar que *História de O* foi publicado enquanto *O Amante de Lady Chatterley* continuava proibido e *Avalovara*, chegando ao público apenas dez anos depois da liberação do romance de Lawrence, não sofreu nenhum tipo de censura em virtude de seu conteúdo sexual - sinal dos tempos e da revolução sexual que aconteceu dos anos 1950 aos 1970.

Philip Larkin, na primeira estrofe de seu poema *Annus Mirabilis*, expõe essa transição de costumes abrupta, lembrando ser 1963 o ano em que é liberada a publicação de *O Amante de*

Lady Chatterley e, ao mesmo tempo, lançado o primeiro disco da banda de rock'n roll Beatles:

*Sexual intercourse began
In nineteen sixty-three
(Which was rather late for me)
Between the end of the Chatterley ban
And the Beatles first LP.⁶⁰*

O *Amante de Lady Chatterley*, escrito entre as duas guerras mundiais, no momento de transição da economia extrativista para a indústria no Reino Unido, pode ser considerado um precursor do uso político do corpo na literatura ocidental. A realização sexual, aqui, traz em si o poder de contestação das barreiras sociais.

Lady Constance Chatterley tem uma vida tediosa e infeliz ao lado de seu marido, Sir Clifford Chatterley, um nobre inglês que ficou paralisado quando lutava na primeira guerra. O marido exige cuidados constantes e envolve a mulher em longas discussões intelectuais, com amigos que ocasionalmente os visitam em Wragby, a mansão onde vivem, na zona carvoeira no centro da Inglaterra. O livro começa em tom lúgubre:

*Ours is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes. It is rather hard work: there is now no smooth road into the future: but we go round, or scramble over the obstacles. We've got to live, no matter how many skies have fallen.
This was more or less Constance Chatterley's position. The war had brought the roof down over her head. And she had realized that one must live and learn.⁶¹*

Para Doris Lessing, essa abertura sugere como tema principal de *O Amante de Lady Chatterley* os horrores da Primeira Guerra Mundial e, como reação a este, o sexo:


⁶⁰ LARKIN, Philip. *High Windows*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984. p. 34

⁶¹ LAWRENCE, D.H. *Lady Chatterley's Lover*. England: Penguin Group, 2006. p. 5

The skies have fallen. This novel is permeated with the First World War, the horrors of it, like so much of his work.

(...)

And against the horrors, the rotting bodies, the senseless slaughter of the trenches, the post-war poverty and bleakness - against the cataclysm, the 'fallen skies', Lawrence proposes to put in scales love, tender sex, the tender bodies of people in love; England would be saved by warm-hearted fucking. (LESSING, 2006, p.xvi-xvii)

Avalovara anuncia tempos igualmente sombrios no Brasil, tempos de beco sem saída, sem espaço para o amor, perante os quais os protagonistas se refugiam nas descobertas e prazeres do sexo. A opressão da ditadura, essa infecção que se infiltra nos ossos (vide p. 34), é tão perniciosa que diante dela Abel e  optam pela morte:

- A aceitar que subsista em nós o seixo ou gato podre, preferimos morrer.⁶²

(...)

- (...) Tornamo-nos, sob a opressão, piores do que éramos. Na melhor das hipóteses, somos assassinados ou aprendemos a amar a violência.⁶³

Enquanto o livro de Lins descreve o relacionamento de Abel com três diferentes mulheres, mostrando tais experiências num prisma de progressão e complementaridade, no livro de Lawrence a protagonista tem dois casos extra-conjugais com pessoas absolutamente diferentes. O primeiro, com um jovem escritor, tem caráter acessório e serve apenas para ela certificar-se do quão entediada está com o vazio da pretensa intelectualidade que compõe o ciclo social de seu marido. Tão irrisório é o primeiro caso que não entra no título do romance, o qual fala do amante, no singular, e não de amantes no plural.

⁶² LINS, O. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 293

⁶³ Ibid., p. 316

O segundo caso de Constance, com um de seus empregados, Oliver Mellors, que cuida dos animais de sua propriedade, é a narrativa central do livro, e é a esse amante que se refere o título. Este relacionamento faz com que ela supere a estranheza inicial que a diferença de classes provoca, e permite-lhe relaxar e se aventurar a novos prazeres, que envolvem tabus como o sexo anal.

*It was a night of sensual passion, in which she was a little startled, and almost unwilling: yet pierced again with piercing thrills of sensuality, different, sharper, more terrible than the thrills of tenderness, but, at the moment, more desirable. Though a little frightened, she let himself have his way, and the reckless, shameless sensuality shook her to her foundations, stripped her to the very last, and made a different woman of her.*⁶⁴

As descrições explícitas e detalhadas dos atos sexuais aproximam a narrativa erótica de *O Amante de Lady Chatterley* e *Avalovara*. Ambos os romances optam pelo explícito, numa sensualidade sem pudores e permeada de entrega espiritual, como se vê nesse trecho do romance de Lins, em que os amantes se masturbam, primeiro do ponto de vista da mulher, e depois do homem:

*Tomo em minha mão teu sexo alteado, sinto pulsarem a glândula acetinada e as veias. O sangue pulsa, pulsa no teu sexo, no coração do sexo - esse pássaro. Um frêmito: é como se tentasse fugir, escapar à pressão das minhas unhas. (...) 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.*⁶⁵

⁶⁴ LAWRENCE, D.H. *Lady Chatterley's Lover*. England: Penguin Group, 2006. p. 246

⁶⁵ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 75

Se em *Avalovara* a literatura esta sempre presente, inclusive nas conversas de Abel com suas mulheres, em *O Amante de Lady Chatterly*, as discussões intelectuais que Constance tinha com o marido já não lhe trazem mais satisfação. Nesse trecho de uma discussão entre os dois, ele tenta convencê-la da superioridade da vida mental em relação à física. Ela responde de maneira implacável, especialmente tendo em vista a condição do marido, preso a uma cadeira de rodas:

*'Supreme pleasure?' she said, looking up to him. 'Is that sort of idiocy the supreme pleasure of the life of the mind? No, thank you! Give me the body. I believe the life of the body is a greater reality than the life of the mind: when the body is really wakened to life. But so many people, like your famous wind-machine, have only got minds tacked on to their physical corpses.'*⁶⁶

A paralisia de Clifford é a paralisia emocional do homem britânico da época, submetido aos cerceamentos de uma sociedade que privilegia o intelectual em detrimento do físico. Ao analisar seu personagem, D. H. Lawrence admite esse simbolismo, que considera "inevitável":

*As to whether the 'symbolism' is intentional - I don't know. Certainly not in the beginning, when Clifford was created. When I created Clifford and Connie, I had no idea what they were or why they were. They just came, pretty much as they are. But the novel was written, from start to finish, three times. And when I read the first version, I recognized that the lameness of Clifford was symbolic of the paralysis, the deeper emotional or passional paralysis, of most men of his sort and class, today. I realized that it was perhaps taking an unfair advantage of Connie, to paralyze him technically. It made it so much more vulgar of her to leave him. Yet the story came as it did, by itself, so I left it alone. Whether we call it symbolism or not, it is, in the sense of its happening, inevitable.*⁶⁷

⁶⁶ LAWRENCE, D.H. *Lady Chatterley's Lover*. England: Penguin Group, 2006. p. 234

⁶⁷ LAWRENCE, D.H. A Propos of 'Lady Chatterley's Lover' In: LAWRENCE, D.H. *Lady Chatterley's Lover*. England: Penguin Group, 2006. p. 333

Vemos, portanto, o corpo usado como símbolo, assim como em *Avalovara*, onde o marido Olavo Hayano, o ser fantástico iólipo, representa a opressão da ditadura militar (vide capítulo V - O Corpo Político).

Em *O Amante de Lady Chatterley*, se por um lado o corpo está inerte, morto pelas violências da guerra e da repressão sexual, por outro ele contém em si a possibilidade de redenção, através do casamento baseado no ato sexual livre de tabus sociais. Lawrence elogia o casamento, como instituição católica, mas faz a ressalva de que este casamento deve ser construído sobre afinidades sexuais:

Then I realize that marriage, or something like it, is essencial, and that the old Church knew best the enduring needs of man, beyond the spasmodic needs of today and yesterday. The Church established marriage for life, for the fulfilment of the soul during life, not postponing it till the after-death.

(...)

*But - and this but crashes through our heart like a bullet - marriage is no marriage that is not basically and permanently phallic, and that is not linked up with the sun and the earth, the moon and the fixed stars and the planets, in the rhythm of days, in the rhythm of months, in the rhythm of quarters, of years, of decades and of centuries.*⁶⁸

Lawrence, assim, defende a sacralização da união sexual entre homem e mulher, em sintonia com a natureza e o cosmos. Defende, o autor, que uma união baseada em compatibilidades físicas é mais natural, e portanto mais divina, se pensarmos no divino como a força que move o planeta, do que uma união baseada em afinidades intelectuais. Nas palavras de Lessing:

Lady's Chatterley Lover is a hymn to the flesh, to love. Never has there been a more persuasive propagandist novel for marriage, for the deep fidelity that comes not from public morality, or from making 'resolutions' or from religion, but from that oneness between a man and a woman that makes casual sex, or any infidelity at all, impossible. (LESSING, 2006, p.xx)

⁶⁸ Ibid., p. 322, 324

Tanto em *Avalovara* como em *O Amante de Lady Chatterley*, o sexo é sacralizado e serve de instrumento transformador não apenas de indivíduos, mas da História. Nesse sentido, Lawrence pode ser considerado o precursor intelectual do movimento sexual que ganhou força na décadas de 60 e 70, permitindo o surgimento de líderes espirituais como Bhagwan Shree Rajneesh (1931-1990), o qual em 1989 adotou o nome de Osho. Em sua filosofia zen, Osho oferece uma interpretação original dos ensinamentos de várias religiões, inclusive em relação ao sexo. Baseado em teorias psicanalíticas, Osho afirma que o desejo de voltar ao útero materno equivale ao desejo de libertar-se do ego, para retornar ao paraíso bíblico:

Los psicólogos dicen que las religiones solo reflejan esta nostalgia, el deseo de volver a la infancia. Y llegan aún más lejos: dicen que en última instancia, todos desean volver al seno materno porque cuando estábamos allí realmente formábamos parte del cosmos, que el cosmos incluso nos alimentaba. Ni siquiera necesitábamos respirar. Nuestra madre lo hacía por nosotros. No éramos conscientes de la madre, ni de nosotros mismos. Estábamos allí sin consciencia. El útero es el Jardín del Éden.

De modo que todos nacemos como Adan, y todos tenemos que comer el fruto prohibido, el fruto del conocimiento, porque en el momento en que crecemos, también crece nuestro conocimiento. Es algo inevitable. (OSHO, 2003, p.183)

O que Lawrence dizia e causava tanto escândalo em 1928 passa a ser uma linha de pensamento e conduta na década de 70. Da mesma maneira, Lessing observa que o controvertido léxico utilizado em *O Amante de Lady Chatterley* hoje é empregado com desdém:

And what would poor Lawrence say if he could see us now, where 'fuck' can be used casually and unthinkingly, having almost lost its power to shock? And 'cunt' is not much better? And the sex act may

be not much more than a glass of cheap wine?
(LESSING, 2006, p.xxix)

Em sua observação, porém, esquece-se Lessing que tamanha mudança de hábitos seria impossível sem o pensamento revolucionário de Lawrence, defendendo o sexo ao gosto do praticante - o que no caso do autor implica no casal chegar ao orgasmo juntos e ter prazer com sexo anal - no Reino Unido puritano e formal, onde, se por um lado o sexo foi banalizado, por outro, até hoje expressões como "public demonstration of affection" são empregadas para definir - e reprimir - beijos e outras carícias trocadas por amantes em público.

O *Amante de Lady Chatterley* atinge um nível ainda mais profundo de contestação quando Constance decide se separar do marido ao engravidar de Mellors, abrindo mão de seu status e expondo-se a todo tipo de pressão social, desde a oposição de sua irmã, até a recusa de Clifford em se divorciar e o escândalo da mulher de Mellors, que sai espalhando as preferências sexuais do marido como forma de difamá-lo, pressionando-o para que volte a viver com ela.

A decisão de Constance se delineia e ganha força numa viagem para a Itália com sua família, durante o verão. Lá, Constance atenta para a importância das pernas. O corpo como um todo é substituído pela parte, em uma metonímia que enfatiza ainda mais a impotência de Clifford e a virilidade de Mellors.

Connie woke up to the existence of legs. They became more important to her than faces, which are no longer very real. How few people have live, alert legs! She looked at the men in the stalls. Great puddingy thighs in black pudding-cloth, or lean wooden sticks in black funeral stuff, or well-shaped young legs without any meaning whatever, either sensuality or tenderness or sensitiveness, just mere leggy ordinariness that pranced around. Not even any

*sensuality like her father's. They were daunted out of existence.*⁶⁹

Os membros passam a ser mais importantes do que a cabeça, o centro nervoso do corpo. Mellors também usa as pernas como um referencial de opressão e libertação, ao dizer que os mineiros teriam sua dignidade de volta se usassem bonitas calças vermelhas, ao invés das velhas e gastas roupas pretas com que costumam se vestir, numa espécie de revolução socialista baseada na estética e no entretenimento:

*If the men wore scarlet trousers, as I said, they wouldn't think so much of money: if they could dance and hop and skip, and sing and swagger and be handsome, they would do with very little cash. And amuse the women themselves, and be amused by the women. They ought to learn to be naked and handsome, all of them, and to move and be handsome, and to sing in a mass and dance the old group dances, and carve the stools they sit on, and embroider their own emblems.*⁷⁰

Muito mais do que sexo, observa-se, pelos trechos acima transcritos, que os amantes questionam a própria condição humana, o ambiente em que vivem, os resultados da opressão sobre o corpo e a vida das pessoas. E no ato revolucionário final, eles decidem tentar uma união altamente improvável, tendo em vista suas origens distintas e suas conjunturas altamente desfavoráveis, sendo ambos casados. Daí o verdadeiro choque provocado pelo livro.


A grande evolução do romance de Lawrence para o de Lins é que, neste, a revolução amplia-se para o nível da forma, enquanto naquele permanece circunscrita ao nível do mundo mimético.

O Amante de Lady Chatterley é um romance convencional, que descreve personagens e reproduz situações baseado no princípio da verossimilhança. Já *Avalovara*, por suas


⁶⁹ LAWRENCE, D.H. *Lady Chatterley's Lover*. England: Penguin Group, 2006. p. 254


⁷⁰ *Ibid.*, p. 299

características formais e estruturais *sui generis*, constrói um universo próprio, um tecido, uma trama, em que os personagens existem e interagem com uma realidade própria.

Assim, em *Avalovara*, Abel e  desafiam a morte (e a opressão), quando um tiro disparado pelo iólipo perfura seus corações, integrando-se na trama do tapete sobre o qual fazem amor, tapete este que reproduz o bucolismo do paraíso bíblico.

Vê-se, portanto, o aprofundamento da metalinguagem em *Avalovara*, tendo personagens alegóricos fazendo amor sobre um tapete que representa o refúgio da natureza, e não mais personagens que mimetizam a realidade, como é o caso da lady e do empregado, no bosque real aos fundos de Wragby. A teia de referências, assim, torna-se densa e imprime contemporaneidade ao romance.

Além disso, enquanto no romance de Lawrence há uma oposição entre corpo e mente, em *Avalovara* há uma conjunção. As palavras habitam o corpo de  e são manipuladas, despertadas por Abel. Constance, por sua vez, despreza o intelectual diante da virilidade de Mellors, um homem de poucas palavras, que embora seja letrado, com perfeito domínio do inglês culto, prefere se comunicar no dialeto da classe trabalhadora.

O desafio de *Avalovara* à opressão dá-se no âmbito da literatura. Se analisado apenas pelo aspecto da verossimilhança, o amor de Abel e  resume-se a um caso extraconjugal com um fim trágico, em que os amantes são mortos pelo marido traído.

Entretanto, Lins não nos dá essa opção interpretativa, inserindo de forma inequívoca a dimensão cósmica e mágica em seu romance. Pela força do mito e do rito, *Avalovara* torna-se um épico de superação através do amor, com um final de ressurreição e alcance da imortalidade através do poder da escrita.

Por fim, não poderia deixar de citar um traço biográfico que aproxima os dois autores. Tanto Lins, quanto Lawrence, tiveram companheiras que, em suas vidas, trouxeram a completude de que falam os escritores em suas obras. Lawrence conheceu Frieda Weekley enquanto esta ainda era casada com um professor da Nottingham University, em 1912. Ela abandonou o marido e com Lawrence viveu um relacionamento tempestuoso que durou até além da morte do escritor, em 1930.

Digo além da morte porque o melhor exemplo da perenidade dessa relação foi a devoção com que Frieda lidou com Lawrence após seu falecimento, aos 45 anos. Primeiro enterrou o escritor nos Alpes Franceses, onde havia morrido tentando combater uma tuberculose, para, cinco anos depois, voltar, exumar e cremar o corpo do seu amor, levando suas cinzas para um memorial no Rancho Kiowa, onde os dois viveram, e que Lawrence considerava seu lugar preferido, no Novo México, no sul dos Estados Unidos.

Antes de morrer, Frieda doou o rancho para a Universidade do Novo México, com a condição de que este fosse usado para fins educacionais e o memorial aberto à visitação pública.

Os freqüentes relatos de pessoas próximas ao casal, de desconcertantes cenas de humilhação pública, acabam minimizados pela lealdade que ambos sempre tiveram, se não um ao outro, às idéias que compartilhavam, da busca do amor livre e verdadeiro.

Osman Lins, por sua vez, encontrou na também escritora Julieta de Godói Ladeira sua companheira plena. O relacionamento dos dois sempre foi harmonioso, carregado de amor e de fidelidade ilimitados. Julieta, sua segunda mulher, compartilhava com Lins a paixão pela literatura. Foi uma profunda conhecedora da obra do marido e cuidou de seu espólio após a morte, também prematura, do escritor, de câncer, aos 56 anos, em 8 de julho de 1978.

Embora inúmeros exemplos dessa cumplicidade em vida pudessem ser dados, a título de paralelo narrarei um evento pós-morte. Uma semana depois do falecimento de seu companheiro, Julieta respondeu a um questionário que Edla Van Steen havia submetido a Lins, para um livro sobre autores brasileiros, com uma colagem de entrevistas e escritos anteriores, como uma "*forma de vingança, de continuar lutando, com Osman Lins, contra o tempo, sua doença, sua ausência*". *Avalovara* é dedicado a ela.

IX - Serpente em espiral

Transitamos entre nós, vamos de mim a mim, eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, boca e boca, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera (...)

Osman Lins. Avalovara

Partindo da busca da unidade através do amor humano, Osman Lins cria em *Avalovara* um rebuscado tecido em que referências e narrativas originais se entremeiam para formar um universo próprio, que aspira ao ideal, ao retorno ao paraíso perdido.

Esse tecido tem na base de sua trama a linguagem, trabalhada à exaustão, e exibida com uma beleza que, além de resgatar a poesia, aproxima *Avalovara* de outras obras de arte não-literárias, conforme observado por vários de seus estudiosos. Regina Dalcastagnè (2000), por exemplo, compara o romance a uma catedral gótica, com seus vitrais inumeráveis, e Ermelinda Ferreira (2000) compara a composição das personagens femininas aos retratos do pintor maneirista Giuseppe Arcimboldo.

Sobre esse tecido poético, de beleza radiante, diversos elementos mitológicos são como que bordados com fios de ouro, atuando como uma ligação alquímica entre realidade e ficção, entre profano e sagrado. O mito está tão entranhado na narrativa de *Avalovara* que não pode ser desta separado.

Osman Lins reconhece a presença estrutural do mito na sua obra, e relaciona-a a uma tradição tipicamente latino-americana:

Existe um certo parentesco entre os escritores ibero-americanos que nos diferencia dos europeus, ou, mais especificamente, dos franceses. Nós, por exemplo, temos uma certa cultura literária, não somos primitivos no romance, mas estamos ligados aos mitos arcaicos de forma diferente que eles. Enquanto que, para os europeus, os mitos são focalizados como

*tema de estudo, para nós, eles são elementos integrantes da obra. Eles trabalham conscientemente com os elementos míticos, e nós fazemos uma fusão entre lucidez e inconsciente na nossa obra, os mitos vão se projetando do inconsciente. É o que tenho sentido na minha obra: são os mitos que falam. E falam tão claro que me intimidam. São tão visíveis que me assusto.*⁷¹

No livro-entrevista *O Poder do Mito*, Joseph Campbell (2008, p. 150), considerado a maior autoridade em mitologia dos nossos tempos, afirma estar o mito para a poesia assim como a religião está para a prosa: *"Mitologia é poesia, e a linguagem poética é muito flexível. A religião transforma a poesia em prosa."*

Nessa transformação, a religião rouba a flexibilidade da poesia e tudo passa a ter um significado literal, sem o espaço das metáforas, alegorias e símbolos, afirma Campbell (2008). Como exemplo, ele cita a passagem da Bíblia em que Jesus caminha sobre as águas. Segundo a mitologia, essa narrativa pode ter várias interpretações, todas convergindo para a idéia de que o profeta Jesus, com a integridade de seu espírito, era capaz de subjugar as forças da natureza, enquanto na teologia da religião católica, esse fato deve ser aceito, num ato de fé, como verdadeiro, sem margem para metáforas. Para Campbell, os heróis religiosos trazem uma mensagem de Deus que é, posteriormente, transformada num projeto de Deus pelas religiões.

Em *Avalovara*, a religião não existe senão em função da mitologia, da mesma maneira que a prosa não existe senão em função da poesia. O romance está intimamente ligado ao sagrado e nenhum comprometimento tem com a explicação deste. Da mesma maneira, embora seja um livro extenso, com todos os elementos de um romance, a linguagem escolhida é sempre a da poesia, caracterizada pela sua condensação e pela ênfase na plasticidade da língua.

⁷¹ Lins, O. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979. p. 172

Osman Lins fala da relação entre poesia e prosa numa entrevista não datada, referindo-se a Octavio Paz ao enfatizar o papel do romance moderno no resgate da primeira:

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 mexicano 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 heróica', tende para a poesia. O campo da prosa, por este modo, resgata a poesia, que o espírito pragmático do homem moderno recusa.⁷²

Não restam dúvidas que *Avalovara* participa desse resgate da poesia através da prosa contemporânea. E também do resgate da dimensão mítica da criação, à medida que gera universalidade a partir da busca individual do protagonista-herói Abel.

O aspecto erótico da narrativa de *Avalovara*, objeto do presente estudo, foca-se em dois sistemas mitológicos, quais sejam os do hinduísmo e do catolicismo.

Diversos elementos do catolicismo já foram abordados na presente dissertação, como a constituição do personagem Abel e sua busca da obra literária e da unidade perdida, que no romance assume a forma de metáfora no paraíso cristão.

Este capítulo, no que tange ao léxico de mitos judaico-cristãos, tratará especificamente da poesia de *Avalovara*, que

⁷² LINS. - Entrevista datilografada, não-datada. Fala de *Avalovara* como romance em execução, então deve ser de antes da publicação. Arquivo Osman Lins no IEB. Caixa 1 de *Avalovara*, pasta 2, documento 79

remete ao *Cântico dos Cânticos*⁷³. As metáforas usadas pelo rei Salomão no único livro da Bíblia que canta o amor carnal ecoam em *Avalovara*, como o figo, a uva, o pinho.

Quanto ao hinduísmo, tal opção justifica-se a começar pelo título do livro, que segundo o próprio Osman Lins, foi inspirado na divindade oriental Avalokitesvara:

*(...) 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 Avalokitesvara. Não foi difícil, aproveitando esse nome, chegar ao nome claro e simétrico de "Avalovara", que muitas pessoas acham estranho.*⁷⁴

O artista americano Alex Grey representa a Avalokitesvara com uma infinidade de braços que acaba por formar uma mandala e lembra a cauda de pavão, com seus incontáveis olhos (Ilustração 1). Osman Lins continua, ao falar da importância desse pássaro:

Tem um papel simbólico. É um grande pássaro feito de pequenos pássaros. Simboliza o romance e também minha concepção de romance. Suas significações, porém, são ainda mais amplas. Por exemplo: o Avalokitesvara é uma divindade plena de amor. Tanto que, masculino na Índia, assume na China um caráter feminino, maternal. E Avalovara, na sua aparência, é um romance de amor. O amor, para mim, teve sempre uma grande importância, pelo que tem de exaltante, por envolver o problema da unidade e por repousar

⁷³ Salomão. *Cântico dos Cânticos*. Trad. Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Labortexto, 2000.

⁷⁴ Lins, O. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979. p. 165

sobre o encontro, tão misterioso, de um ser humano com outro. Meu livro abrange tudo isso.⁷⁵



A terceira declaração de Osman Lins, que reforça a ligação entre o conteúdo erótico do romance e a tradição hindu, foi dada na entrevista a Esdras do Nascimento, anteriormente citada, no capítulo "Erótico ou Pornográfico?" da presente dissertação. Nesta, Osman refere-se às "sugestões simbólicas do corpo e o sentido cósmico da união carnal" relacionando-as a textos hindus que buscam a perfeição através

⁷⁵ Lins, O. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979. p. 165

do corpo e representam o prazer amoroso pela sílaba *Om*. Ao falar da sílaba *Om*, Lins remete ao que é considerado um dos sons mais antigos do mundo, invocado em mantras da religião hindu, e também presente em bênçãos como *amém* e *shalom*.

O mais característico traço da cultura hinduísta é a ligação indissolúvel entre o real e o sagrado. A Índia logrou entrar na era industrializada sem perder esse vínculo, e embora tenha havido uma maciça conversão para o catolicismo e islamismo, o hinduísmo (o qual continua sendo maioria no país) permeia de tal maneira o cotidiano de todos os indianos que mesmo que pertençam a outras religiões, eles ainda que inconscientemente comportam-se, em seu dia-a-dia, conforme os hábitos hinduístas.


Isso significa que, para o indiano, tudo é ritualístico: levantar-se de manhã, vestir-se, cozinhar. A razão de sua existência é sua evolução espiritual.

Há, entretanto, duas doutrinas bastante diferentes quanto à maneira de se buscar essa evolução espiritual: o tantra e o vedanta. O mundo real e palpável é o que o vedanta chama de *maya*, uma ilusão ao mesmo tempo individual e coletiva, por trás da qual se esconde a verdade sagrada, constante e imutável do universo regido pelos deuses. Acompanhando esse raciocínio, o corpo, enquanto parte do mundo concreto, material, é um obstáculo a ser vencido, ou melhor, transcendido, para se alcançar a iluminação espiritual.

Já na doutrina tântrica, o corpo contém em si o espírito e é o instrumento através do qual o ser humano pode encontrar a iluminação. De caráter libertário, o tantra despreza a noção veda de superioridade do homem em relação a mulher, e utiliza várias técnicas e exercícios que visam o auto-conhecimento corporal e o bem-estar físico, com o objetivo de melhorar o desempenho sexual de seus praticantes, já que o ritual tântrico por excelência é o intercursos sexual.

É ao tantra que Osman Lins se refere, quando fala de textos hindus que buscam a transcendência através do corpo. O sexo para os praticantes do tantra é imbuído do conceito de sagrado, pois visa reproduzir o momento de criação do mundo, transformando uma relação específica e concreta entre um homem e uma mulher comuns, de carne e osso, numa relação mítica e ritualística, entre uma yoni (mulher universal, órgão genital feminino, deusa Shakti ou força feminina primeva) e um linga (homem universal, órgão genital masculino, deus Shiva ou força masculina primeva).

Para tanto, o ato sexual é realizado de forma ritualística, seguindo regras pré-determinadas. O ambiente é impregnado de elementos sagrados, como flores, aromas e objetos de cores e formatos simbólicos e a própria prática sexual segue uma certa ordem, sendo muitas vezes guiada por um orientador ou mestre de tantra.

Todos esses elementos estão presentes em *Avalovara*, no longo intercurso sexual entre  e Abel, que atravessa todo o livro, embora eles não estejam conscientes disso.

Segundo Van Lysebeth (1994, p.60), em *Tantra, o culto da Feminilidade - outra visão da vida e do sexo*, "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."

Esta definição aproxima o tantra a *Avalovara*, que pode ser visto, como observamos no início deste capítulo, como uma radiante teia narrativa, tendo em vista que esse romance despreza os conceitos tradicionais de verossimilhança e explicita o caráter de texto como tecido, construindo um mundo particular, unicamente literário, embora o "*mundo sensível, a realidade concreta, o osso do universo*"⁷⁶ lá estejam, dando sustentação ao conjunto.

⁷⁶ LINS, O. *Guerra Sem Testemunhas: o Escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974. p. 57

As histórias vividas pelo protagonista Abel com as diversas mulheres com que se relaciona no decorrer de *Avalovara* acompanham um aprofundamento que leva ao encontro do amor verdadeiro e complementar com ☹, a mulher feita de palavras, e este encontro coincide com a realização de sua obra literária.

Esse enredo em princípio simples adquire um caráter universal e cosmogônico em função da presença dos mitos e da estrutura do romance. A narrativa é dividida em 123 fragmentos organizados num movimento dinâmico em espiral, sobre um quadrado dividido em 25 partes iguais, cada qual equivalente a uma letra do palíndromo perfeito SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS.

Seguindo sua ordem linear, o romance começa (R1) e termina (N2) em fragmentos que tratam do encontro de Abel com a mulher feita de palavras.

A outra leitura sugerida pela representação gráfica da estrutura do romance é a que começa e termina na letra N, localizada no centro do quadrado. A esta letra correspondem os fragmentos N1 e N2: Mulher feita de palavras e Abel: O Paraíso.

Se pensarmos no movimento espiral em três dimensões, podemos visualizar as duas pontas dessa espiral convergindo no mesmo ponto central do movimento circular que ela cria e, no caso de *Avalovara*, também no centro do quadrado palindrômico, correspondente à letra N.

Uma possível leitura do livro, portanto, é a que se inicia no fragmento N1, onde acontece o orgasmo, e termina no fragmento N2, onde o ápice se estende entre o tiro fatal de Olavo Hayano e a absorção dos protagonistas pelas tramas do tapete sobre o qual são baleados.

Com base nessa leitura, todas as histórias narradas concomitantemente no desenrolar do romance seriam divagações de Abel e ☹ entre os momentos do orgasmo e da morte. De

qualquer forma, o romance começa e termina na história de Abel e a mulher feita de palavras, o que evidencia a importância do relacionamento entre os dois.

Um dos símbolos tântricos mais conhecidos é a *nâgakhâl*, composto por duas serpentes em pé, entrelaçadas, ou por uma serpente ascendendo em espiral. Os *nâgakhâl* são a representação das bodas sagradas entre Shiva e Shakti, que começam com o despertar da energia *kundalinî* no *chakra* básico, e a elevam até o *chakra* superior, nível mental, ou da consciência, e daí para a iluminação.

O movimento em espiral de *Avalovara*, portanto, contém em si o *nâgakhâl*, com seus poderes afrodisíacos. Outras combinações de formas geométricas presentes no romance estão imbuídas da simbologia tântrica. Esses desenhos, chamados de *yantra*, supostamente possuem características mágicas. Nas palavras de Van Lysebeth (1994, p.148):

O yantra, contraparte visual do mantra e inseparável dele, deriva de yan ou yam, 'suporte de energia', mais tra, sufixo de instrumentalidade. Na acepção corriqueira, yantra designa qualquer objeto, objeto no sentido amplo: um robô, como objeto elaborado, é um yantra. No tantra, yantra designa um diagrama mágico-simbólico em duas ou três dimensões, que tanto pode ser um simples ponto ou triângulo como um templo hindu, gigantesco complexo yântrico com propriedades ocultas.

(...)

Independentemente da estética, sem yantra, sem mantra, qualquer ritual tântrico é impensável. A Índia, em geral, e o tantra, em particular, atribuem-lhes poderes extraordinários, quase miraculosos.

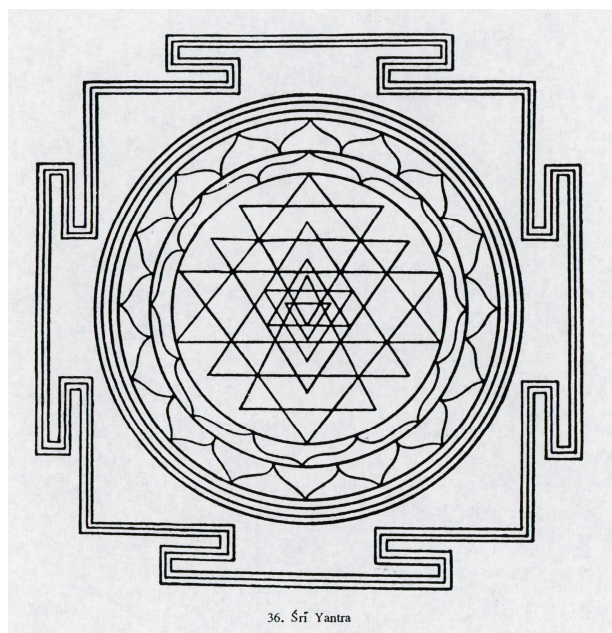
A combinação entre a espiral e o quadrado palindrômico, que define a estrutura de *Avalovara* e está explicitada nos fragmentos narrativos S, forma um poderoso *yantra*, que combina as dimensões de espaço-tempo com o caráter cosmogônico inerente ao sagrado. Ao analisar eternidade e tempo na Índia, Heinrich Zimmer (1989, p.18) fala da simbologia do número quatro e do quadrado:

De acordo com a concepção indiana, a idéia de total ou totalidade é associada ao número quatro. O "quadrado" significa "totalidade". Qualquer coisa completa, que contém a si mesma, é vista como possuidora de quatro "quartos" (pāda), de "quadruplicidade". Está bem firmada sobre "quatro pernas" (catuh-pāda).

Trazendo essa simbologia para o tantra, Van Lysebeth (1994, p.149) relaciona-o à delimitação do espaço sagrado e ritualístico:

O quadrado é a base estática por excelência. Estável e firme, ele representa o substrato, o elemento terra, as forças de densificação, o plano da manifestação. Compreende os quatro pontos cardeais e as quatro dimensões do espaço-tempo. Tétrade, seu quadrado é dezesseis, número sagrado no tantra. 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.

As quatro letras T do quadrado palindrômico de Avalovara, cada uma posicionada num dos lados do quadrilátero, funcionam, portanto, segundo a tradição tântrica, como portais de iniciação (Ilustração 2):



36. Śrī Yantra

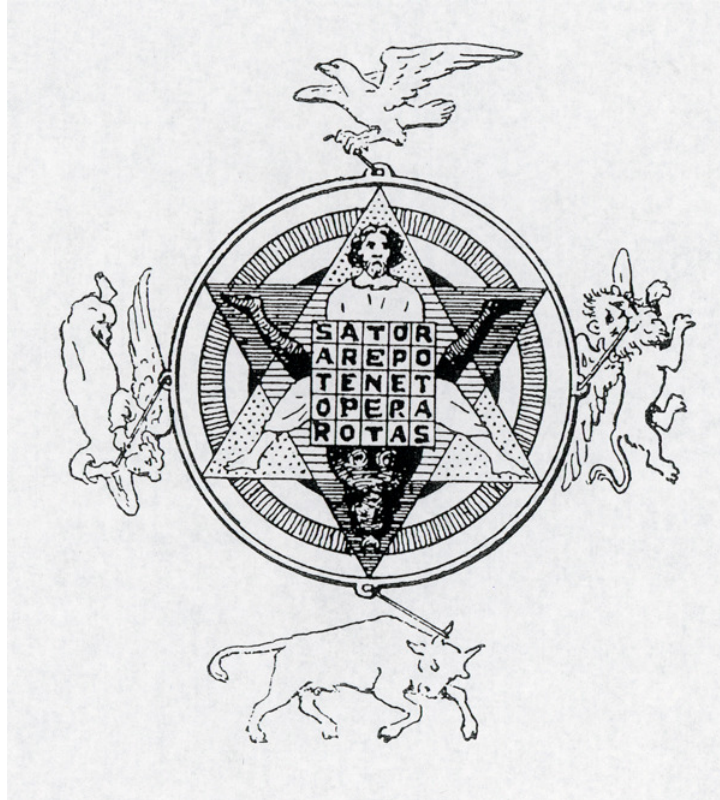
No romance, o fragmento *T: Cecília entre os leões* narra a iniciação sexual num contexto de amor pleno do protagonista Abel, com a hermafrodita Cecília, uma mulher feita de pessoas. Além disso, Cecília traz em si a androginia original, que ao final do processo tântrico será alcançado pelos praticantes. Contém ela, portanto, início e fim, como o deus Jano das entradas e saídas:

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. (...) Os dois rostos de Jano, gravados em tantas efígies 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.⁷⁷

A imagem do quadrado é espelhada no texto, onde logo nas primeiras linhas, ☺ entra pela porta do quarto em que está Abel. É em espaços delimitados por quatro paredes, sobre um tapete, que os dois vivem sua longa e reveladora relação sexual. Segundo a simbologia do tantra esses espaços são, portanto, sagrados. Prestes a chegar ao orgasmo, ☺ estende os braços em T, abrindo o último dos portais nesse yantra.

⁷⁷ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 235

Como exemplo de yantra, Van Lysebeth usa a imagem de um casal em X, ou *janujuḡmâsana*, uma posição sexual tipicamente tântrica, inserido numa mandala, sobre o palíndromo perfeito que dá forma a *Avalovara* (Ilustração 3):



A figura é assim explicada por Van Lysebeth:

O caráter ritual, iniciático, dessa postura se revela numa outra tradição, que não é estranha ao Ocidente. Prova disso é a mandala esotérica reproduzida abaixo (sem levar em consideração o quadrado mágico "rotas" que se pode ler em todos os sentidos). Digamos que este quadrado, cujos fundamentos são cabalísticos, pode ser encontrado numa medalha de Pompéia, numa igreja italiana, numa Bíblia latina do ano de 822, num manuscrito grego e num muro de um castelo francês do século XII. Quatro séculos depois, ele volta a aparecer numa moeda austríaca! Curioso! (VAN LYSEBETH, 1994, p.195)

É de fato curioso ver a espiral dar mais uma volta em *Avalovara*, encontrando num livro sobre o tantra uma referência

histórica que remete à Pompéia de Loreius e Publius Ubonius, hipótese fictícia criada por Lins para a concepção do palíndromo.

O autor, entretanto, enfatiza que o movimento da espiral sobre o quadrado não foi por ele inventado. Encontra-se num manuscrito em grego, na Biblioteca Marciana, em Veneza explicitando, com essa referência histórica, a fragilidade dos limites entre realidade e ficção no romance:

Essa organização, fique em definitivo esclarecido, não foi inventada pelo romancista. Imita, ponto por ponto, o longo poema místico, provavelmente escrito por um contemporâneo de Ubonius, que o consagra ao Unicórnio.⁷⁸

Enquanto o quadrado delimita o espaço do romance, temos o movimento vertiginoso da espiral como diretriz temporal, que permite ao leitor conhecer as diversas fases da vida de Abel e ☉ num movimento de idas e vindas que lembra uma digressão ou um sonho. A representação bidimensional desse movimento espiral é o círculo e, segundo o tantra, "o círculo, símbolo central do chakra pûjâ, exprime a evolução cíclica da manifestação, é a forma cósmica por excelência" (VAN LYSEBETH, 1994, p.150).

Continuando a descrição dos poderes mágicos do círculo, Van Lysebeth nos dá a chave da compreensão de outro poderoso yantra em *Avalovara*: o símbolo que representa a mulher feita de palavras. Segundo a filosofia tântrica, "uma circunferência com um ponto central é a projeção horizontal de um cone gerado pelo triângulo girando em torno de seu eixo" (VAN LYSEBETH, 1994, p.150).

O símbolo tântrico do órgão sexual feminino, o triângulo com a ponta para baixo, é, portanto, representado de forma dinâmica em ☉, em consonância com o que essa personagem de fato engloba. ☉ não poderia ser nomeada por apenas uma

⁷⁸ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p.84

palavra, pois contém em si todas as palavras do mundo. A inominável abrange todos os dicionários e também os verbetes ainda não inventados. Nela, sobretudo, reside a infinita combinação dessas palavras e, portanto, a literatura - e o romance *Avalovara* em si. Em sua carne reside o pássaro e a possibilidade de vôo do pássaro. Ela é, portanto, a personificação da deusa literatura.

Essa mulher contém em si a cosmogonia do romance, já que é constituída pelo próprio movimento em espiral. O seu órgão sexual, a origem de sua capacidade de geração da vida e procriação, é colocado no centro do romance nessa passagem:

*(...) um clamor impaciente, 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 queimado (...)*⁷⁹

Por conter o poder da criação, ♀ é a encarnação da deusa Shakti, detentora da força de gestação da vida. Ao representar a mulher feita de palavras por um símbolo, Osman Lins despersonaliza e universaliza sua personagem, transformando-a na mulher universal ou, mais além, na força feminina de perpetuação da vida - e da arte. Campbell, ao explicar a força da deusa indiana resultante da combinação de Maya-Shakti-Devi, "*Deusa Doadora da Vida e de Todas as Formas*", afirma:

É a mulher como doadora de formas. Ela é quem dá vida às formas e sabe de onde estas provêm. Provêm daquilo que está além do ser e do não-ser. Aquilo que ao mesmo tempo é e não é. Nem é nem deixa de ser. Está além de todas as categorias da mente e do pensamento. (CAMPBELL, 2008, p.191)

A força da criação, entretanto, está sufocada em ♀, desde que esta foi subjugada por seu marido, um iólipo - ser fantástico de características sinistras, símbolo de todo tipo

⁷⁹ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5^a.ed., 1995. p. 346

de opressão - e precisa da energia masculina de Abel para libertá-la e ativá-la.

Abel, em *Avalovara*, equivale ao deus Shiva, o senhor do linga e consorte de Shakti. Também conhecido como Nataraja, ou o "rei dos dançarinos", ele personifica a força masculina da fecundação, que traz em si a possibilidade de mudança, de transformação: o falo.

O falo é um dos mais notáveis símbolos religiosos do vale do Indo - sendo, até hoje, o mais comum dos objetos de culto representativos da energia masculina do universo nos santuários hindus, simbolizando o grande deus Shiva. (ZIMMER, 1989,p.81)

O escritor Abel encontra sua criação em ☺ e esta, por sua vez, encontra sua libertação em Abel. Esse resgate recíproco se dá por meio do sexo, num ritual minucioso de amor e mútuo conhecimento.

As relações sexuais entre Abel e ☺ em *Avalovara* possuem todas as características de um ritual tântrico, exceto a consciência da prática. Em momento algum os personagens discutem ou preparam os seus encontros com a intenção explícita de realizar um ritual tântrico.

Entretanto, com base em todas as correspondências que encontrei entre esses rituais e o romance e nas entrevistas de Lins, sinto-me à vontade para afirmar que existe consciência do escritor, quanto à cuidadosa composição dos espaços e outros requisitos desses rituais, além do claro desenvolvimento dos personagens através do *maithuna* - a relação sexual ritual. O trecho abaixo explicita uma busca de conhecimento, de completude, que transcende a simples obtenção de prazer físico em Abel e ☺:

Amada: quantos incontáveis seres conhece e cruza o homem sem que seu próprio ser se amplie, avance e alcance, tu me conduzes (para onde, para onde?) e não casualmente rondamos nós os limites deste bosque

*no qual perpassam aparições. Afluentes e afluentes, muitos desde sempre e para todo o sempre insuspeitados, formam o nosso encontro. Desnudamos, imersos em mútua ebriez lúcida. Ah, fosse o vestibulo do nosso prazer, também, o da unificação e do conhecimento!*⁸⁰

Cada aspecto dos encontros de Abel e ☺ é composto de forma detalhada. Os quartos em que ocorrem os encontros dos amantes têm uma atmosfera sensual e a importância dessa ambiência é destacada no texto por descrições minuciosas:

*As cortinas ocultam duas janelas amplas, com persianas de madeira e vidraças. Permanece fechada a janela ante a qual ficam as descoradas poltronas de damasco, a mesinha de centro e o sofá com forro de veludo ouro. A outra, aberta, ilumina a longa mesa posta: sobre pequenas toalhas ovais - vermelhas, azuis e verdes -, entre a louça e os talheres, dois castiçais, uma garrafa de vinho, e o vaso com dalias amarelas.*⁸¹

Segundo Van Lysebeth (1994, p.150):

A importância das flores no ritual tântrico aparece em pûjâ, do dradiviano pû, 'flor' e gey, 'fazer'. Em sânscrito, a raiz pûj indica uma atitude reverencial. Quando se somam os dois, o sentido de pûjâ é, costumeiramente, adoração ritual com flores'.

O consumo moderado de vinho também é prescrito nos rituais tântricos, tanto para ampliar o paladar dos praticantes quanto para relaxá-los. Pode-se resumir os cuidados preparatórios, nesses rituais, como formas de estimular os sentidos, envolvendo os praticantes numa atmosfera sensual e, através da beleza, aproximando-os do divino.

Esse cuidado com a beleza encaixa-se perfeitamente na visão de Osman Lins, para o qual o ornamento é fundamental para combater a esterilidade, conforme anteriormente discutido. Assim que ☺ é sempre descrita desde os detalhes de

⁸⁰ LINS, O. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 327

⁸¹ LINS, O. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 14

suas sandálias, o esmalte que usa, jóias das quais aos poucos vai se despojando, até a riqueza de carnes fartas, tons de pele que variam nas diversas regiões de seu corpo e cheiros.

Tem-se aí a visão da mulher amada, pelos olhos do escritor Abel, atento aos detalhes, buscando neles uma possível explicação para o amor infinito que sente por *ו*.

*Dos lóbulos corados das orelhas, rentes a cabeça e talvez um pouco largas na curva superior, pendem brincos de forma variada, que *ו* tira e repõe. Os cabelos, quase sempre, avançam sobre o rosto. Jogam para trás com as mãos translúcidas e um erguer de cabeça que realça a linha saliente dos seios.⁸²*

Tais descrições, tantas vezes carregadas de metáforas de frutas e flores, lembram os versos do Cântico dos Cânticos de Salomão:

*Teus lábios fita rubra,
E tua fala primavera,
Oculto a tua maçã
Tem a romã fendida⁸³*

Outro importante elemento a compor o ambiente é o tapete com motivos de animais e plantas, que lembram o paraíso, base sobre a qual os amantes desenvolvem sua união mística.

"O tapete é o Paraíso e, com os sons da cidade, em tono da muralha constituída pela quántupla barra de motivos vegetais, ruge a morte. Ocorre que, nesta versão do Paraíso, as árvores, todas carregadas de flores, não frutificam: falta a portadora da maçã a ser colhida e que transmitirá, a quem a colha, conhecimento e castigos. Ausente, ainda o casal humano. Contudo, um casal meio despido se ama na manhã eterna do tapete e na hora fugaz da tarde, o homem tendo nas mãos os seios da companheira e sorvendo-os em êxtase. Situa-se, o casal, aquém ou além dos limites floridos?"⁸⁴

⁸² Lins, O. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 5^a.ed., 1995. p. 72

⁸³ Salomão. Cântico dos Cânticos. Trad. Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Labortexto, 2000. p. 53

⁸⁴ Ibid., p. 310

Depois de introduzir a sensualidade da natureza nos espaços fechados em que se dão os encontros sexuais de Abel e ♀, o tapete vai aos poucos interagindo com eles e, progressivamente, amantes e tapete começam a se mesclar:

O crocodilo, escurecendo o torso de Abel, tem a boca à altura do seu sexo e pressiona-me a coxa. Morde o bico do meu peito o coelho, morde de leve, como se mordesse um talo tenro de capim.⁸⁵

Acrescentando-se a esses elementos visuais e sensoriais, temos o elemento sonoro. No tantra, o mantra pode ser definido por um som mágico e encantatório, emitido pelos praticantes em sincronia com sua respiração.

Catulli Carmina, de Carl Orff, a música que ♀ coloca para tocar e serve de trilha sonora para os amantes, possui as características de mantra, com versos em latim cantando o amor eterno, do poeta romano Caio Valério Catulo, entoados por um coro. No ensaio *O Erotismo em Avalovara (o sexo e as palavras como instrumentos de criação)* (MOURA, 2004), analisei a presença dessa música no romance:

Ao colocar essa música tocando dentro de seu romance, Osman Lins estabelece como fontes diretas de Avalovara tanto Carl Orff quanto Catulo. Os poemas de Catulo, escritos em latim, são curtos, alguns com apenas algumas linhas, e endereçados a uma mulher casada chamada Clódia, a quem o poeta chama Lésbia. Têm como tema o amor carnal. Em sua origem, o conjunto de poemas não é narrativo, mas Orff os reúne em uma seqüência livre para contar uma história de amor e perda. (MOURA, 2004, p.30)

Os mantras, assim como os versos em latim de Catulo, trazem significados ocultos - já que ambos foram concebidos em línguas mortas: o sânscrito e o latim - e sobretudo mensagens benéficas. A repetição dos mantras, para os hindus, visa harmonizar o corpo com o som primordial do universo, pela vibração das cordas vocais. Com Catulli Carmina, ♀ declara

⁸⁵ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 41

seu eterno amor por Abel, fazendo ressoar no corpo dos dois a voz possante de um coro.

Além da música, existem outros importantes marcadores de ritmo em *Avalovara*. O fragmento P é dedicado ao relógio de Julius Heckerthorn, um relógio que se diferencia dos demais por tentar incorporar, na marcha repetitiva e fatal dos relógios comuns "o princípio de imprevisto e aleatório, inerente à vida".⁸⁶

Em *Tantra: o culto da feminilidade*, André Van Lysebeth faz a distinção entre tempo linear, tempo cíclico e tempo sagrado. Ele nos lembra que o conceito de tempo linear é bastante recente, remontando ao século XVII,

quando o jovem Descartes viu o universo como uma imensa máquina, na qual tudo se explicava e se engrenava perfeitamente. Em suma, um relógio cósmico! (...) E ainda no século XVII, quando o astrônomo holandês Christiaan Huygens inventou o relógio de pêndulo, preciso e de funcionamento contínuo, ele materializou, com suas engrenagens, o conceito cartesiano de universo-máquina. (VAN LYSEBETH, 1994, p.71)

Para Van Lysebeth (1994), os grandes responsáveis pela introdução do tempo linear na vida do ser humano são o relógio e o calendário e essa forma de medir e vivenciar o tempo faz com que nos sintamos sempre em busca de algo que nos escapa das mãos, como a areia numa ampulheta.

Ao tempo linear, o autor opõe o tempo cíclico, baseado nos ciclos naturais, como o dia e a noite, as fases da lua ou as estações do ano. E recorre a Mircea Eliade para falar do tempo sagrado: "*Todos os sacrifícios acontecem no tempo mítico e na origem: por meio do paradoxo do rito, tempo profano e duração são abolidos*" (Eliade, 1954, Apud. Van Lysebeth, 1994, p.73)

Julius Heckerthorn acredita poder resgatar o tempo sagrado com o seu relógio, imbuindo-o dos saltos com que se

⁸⁶ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 301

move o sangue no corpo, fazendo-o pulsar “como pulsam os pulsos” e contrapondo-o à aleatoriedade profana com que as rádios então anunciavam a hora:

Por outro lado, ele sabe: os costumes mudaram. As cidades já não precisam de relógios para seus habitantes e o sentido como que sacral das horas (hábito do tempo?) perdeu-se para os homens. As informações relacionadas com o sentido rítmico do tempo também caíram em desuso e agora o rádio assume a função dos campanários, informando a esmo a passagem das horas, em cutiladas - e não em obediência a um rito.⁸⁷

Campbell, ao falar da perda do simbolismo espiritual em nossa civilização, lembra o campanário da Catedral de Chartres, tão cara a Osman Lins:

Eis por que é tão maravilhoso ir à adorável cidadezinha de Chartres, onde a catedral ainda domina; você ouve o sino tocando quando a noite cede lugar ao dia, quando a manhã chega ao apogeu do meio-dia e, de novo, quando o dia se transforma em noite. (CAMPBELL, 2008, p.101)

Com o intuito de reincorporar o sagrado em seu relógio, Julius Heckerthorn cria um mecanismo complexo de engrenagens e carrilhões, baseado em combinações matemáticas de notas que levam-no a tocar, de maneira aleatória, trechos da introdução à Sonata em Fá Menor de Scarlatti. Ouvir a seqüência completa seria um evento extraordinário, impossível de se prever, “como tudo que merece existir e ser fruído - uma conjugação feliz de circunstâncias”.⁸⁸

Heckerthorn finaliza sua obra incluindo uma peça defeituosa no relógio, de maneira a eliminar a exatidão de sua própria combinação matemática e assim, “colocar as pessoas, frente aos sistemas de som do seu relógio, na mesma atitude de perplexidade que se sofre perante o Universo.”⁸⁹

⁸⁷ LINS, O. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 281

⁸⁸ Ibid., p. 300

⁸⁹ Ibid., p. 301

Temos, portanto, um relógio que desafia a exatidão e rompe os conceitos cartesianos, evidenciando o acaso que rege o universo. Em outras palavras, Julius Heckerthorn introduz em seu relógio o tempo da criação, o tempo sagrado. O mesmo tempo que rege o tantra, segundo Van Lysebeth (1994, p.73):

Para o tantra, só o tempo sagrado é "real" e é ele que - paradoxalmente - suprime as outras formas de tempo. (...) Para o tantra, a criação não é um evento único, que se teria produzido a x bilhões de anos, ela é um processo contínuo. Ela é aqui e agora.

Por uma série de circunstâncias históricas, esse relógio fabricado entre 1933 e 1937, na Alemanha, em plena Segunda Guerra Mundial, vai parar no quarto em que Abel e ♀ estão, sendo ele, portanto, o responsável por marcar o tempo sagrado desse encontro.


No momento em que Abel e ♀ atingem o orgasmo ocorre a "conjugação feliz de circunstâncias" que quase leva o relógio a tocar a seqüência completa da introdução à Sonata em Fá Menor de Scarlatti evidenciando, assim, o momento sublime da criação que se realiza. O romance *Avalovara* é concebido nesse instante, o que nos leva de volta à segunda opção de leitura do texto, que começa e termina no fragmento N.

Importante relembrar, como discutido anteriormente, a falha que ocorre no momento em que o relógio está tocando a seqüência da Sonata de Scarlatti, enfatizando que, num momento de opressão como a ditadura militar brasileira, não é possível atingir a pureza total da criação artística.

Além do relógio de Julius Heckerthorn, a progressão da intensidade da união sexual entre Abel e ♀ também imprime seu ritmo na narrativa, entremeando-se os outros marcadores, como o relógio e a música, como vemos nesse trecho:

Não sei o que fazer com as minhas próprias bocas e ponho-me a gritar. 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 cinqüenta e três minutos.*⁹⁰

A própria sintaxe da narrativa erótica favorece a ruptura da noção de tempo linear no romance, à medida que quebra a tradicional linearidade textual. Sabe-se que os "encontros, percursos e revelações" de Abel e  aconteceram em diversos momentos diferentes: eles ora estão num quarto na beira da praia, ora em São Paulo, ora acompanham um eclipse, ora os ruídos da cidade. Entretanto, não há como definir em qual dessas circunstâncias acontece cada ato sexual, cada carinho, cada diálogo.

O que há é uma única e longa relação sexual, permeando todo o romance - um *maithuna* - que os leva não apenas à iluminação espiritual, mas, sobretudo, ao momento sublime da criação. Voltando à teoria tântrica:

Essa visão do tempo-fora-do-tempo se aplica ao maithuna tântrico, a união sexual ritual, que deixa de ser profana pela conscientização de que a criação se perpetua aqui e agora. 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. (VAN LYSEBETH, 1994, p.73)


⁹⁰ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5^a.ed., 1995. p. 217

Num dos quadros de sua série *Sacred Mirrors*, o artista norte-americano Alex Grey retrata o *maithuna* (Ilustração 4).



Com sua técnica hiper-realista, Grey expõe desde os sistemas linfático, ósseo-muscular e sanguíneo até os chakras e as ondas de energia que se desprendem do casal. Dois laços de amor infinito fluem através dos amantes, em formato de laço, ou oito, expressando as forças da vida e da morte. Estas cruzam-se no centro dos corpos entrelaçados, onde se vê "um *Shri yantra cristalino*, um dos símbolos tântricos mais antigos, representando o equilíbrio dinâmico e a interpenetração de opostos".⁹¹

⁹¹ ALEX GREY. *The Sacred Mirrors: the visionary art of Alex Grey*. Rochester: Inner Traditions International, 1990.

Conforme se torna mais denso e completo, o *maithuna* entre Abel e  leva à libertação da Avalovara e à anexação de seus protagonistas nas tramas do tapete que representa o paraíso. O orgasmo que atingem juntos, no momento em que são baleados, lhes permite subjugar a morte e voltar ao paraíso bíblico, lugar do gênesis, da criação, onde a idéia de vida e morte não existe.

O mito da unicidade perdida atravessa todas as culturas e épocas. Alguns exemplos seriam o deus Jano, "*possuidor ambíguo de dois rostos*"⁹², comparado em *Avalovara* tanto com a espiral quanto com a androginia de Cecília. Na mitologia hindu, essa figura equivale a Ardhânarî (Ilustração 5), símbolo da união cósmica original entre Shiva e Shakti e o objetivo do *maithuna* tântrico, nas palavras de Van Lysebeth (1994, p.260):

A união sexual será uma festa, da qual participarão todas as fibras, todas as células do corpo, a festa da unidade reencontrada, o retorno à androginia primitiva, a repetição, em tempo real, do ato criador cósmico, o mergulho no ânanda, a felicidade.

Numa de suas teorias, o filósofo Platão afirma que o ser humano era, no princípio, uma esfera. Essa esfera continha a unidade macho-fêmea. Quatro mãos, dois olhos, dois sexos e uma cabeça com duas faces. A completude desses seres gerava arrogância tal que levou os deuses do Olimpo a condená-los a ser divididos.⁹³

Desde então, os seres humanos vagam pela Terra em busca da sua outra metade, para tentarem se completar e assim, aproximar-se mais dos deuses.

⁹² LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 49

⁹³ PLATÃO. *O banquete*, in *Diálogos*. Trad. de Jose Cavalcanti de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 4ª. ed., p. 191

Em Avalovara, ao final do *maithuna*, a unidade é encontrada novamente, numa descrição que nos lembra os seres circulares de Platão:

*Pousamos no tapete, eu por trás de mim e de costas para mim, o duplo ser, círculo fechado, boca a boca, bifronte, quatro pernas, quatro mãos diligentes e permutáveis.*⁹⁴



⁹⁴ LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5^a.ed., 1995. p. 342

X - Sacrifício e Libertação

As aves, nos ramos dos tapetes e sempre incólumes, rodeiam-nos, inscientes da morte e de toda espécie de mal. Talvez levemos em nós o gérmen destinado a matá-las e a corromper o bosque onde cantam em silêncio. ♀, com a marca de bala em seu corpo, será a um só tempo a mulher do jardim e a árvore mortal da sabedoria.⁹⁵

Osman Lins, Avalovara

Entender o conteúdo ritual das relações sexuais entre Abel e ♀ é fundamental para melhor alcançarmos o nível de transcendência de Avalovara. Ao mesmo tempo em que os amantes gradualmente se conhecem e se apaixonam, eles se conscientizam da impossibilidade da plenitude dessa relação, diante da situação opressiva em que se encontram: *"A aceitar que subsista em nós o seixo ou gato podre, preferimos morrer."*⁹⁶

Não só são eles transgressores pelo fato de ♀ ser casada, como também pela alegoria do próprio romance, que incorporam, sendo ♀ a linguagem e Abel o escritor, diante de uma conjuntura política de censura, decorrente da ditadura militar.

A única maneira, portanto, de perpetuar essa união é transformá-la no encontro cosmogônico, de unidade inicial, entre feminino e masculino, yin e yang, sol e noite, é através do mais radical dos ritos: o sacrifício.

A decisão pela morte começa a se formar no momento em que estes se dão conta da verdade do amor entre eles:

"A compreensão que arduamente alcanço é ofuscante e nas trevas do quarto nasce outro corpo de trevas. Quero manter-me de pé e meus joelhos dobram-se e tudo na Terra, tudo, parece ao mesmo tempo grande e lastimável. Nu, os joelhos nas tábuas, tenho o rosto sobre o sexo de ♀, cheiro de mar e de capim sob a

⁹⁵ LINS, O. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 321

⁹⁶ Ibid., p. 293

chuva, canta uma cigarra em algum verão longínquo, vejo o que sou, o que somos, dois entes escondidos, destinados a solver o insolúvel, sós na madrugada e no mundo, extraviados, batidos, habitados por visões, e clamo 'O que será de nós?', a voz, abafada, vibra como se eu gritasse, intensa. 'O que será de nós?', pois não vejo saída e uma tem de haver, e ela dobra os joelhos e abraça-me com força, e eu clamo outra vez o que será de nós e ela me responde 'Morreremos, Abel!' (...)"⁹⁷

Essa resolução "amadurece" e Abel e ☺ sabem que desafiarão a morte ao se encontrarem na casa de ☺, conforme fica claro no trecho abaixo:

Soa o telefone, alguém atende na portaria, passos rápidos na escada. Batem à porta do quarto. Atendo no corredor mal iluminado. ☺ instrui-me para o encontro, não mais um encontro como os outros, mas o encontro total, decisivo - amadurecemos para isto -, a sua voz soando de modo inesperado, lenta e plácida, com uma nota de solidão, como quem lê uma escritura, sem as irisações e dissonâncias que tanto animam o que diz. Encontro decisivo.⁹⁸

Marcel Mauss e Henri Hubert, num conciso livro de 1899, analisam os sacrifícios previstos nos textos sânscritos e na Bíblia - sistemas mítico-religiosos cuja presença em Avalovara é analisada na presente dissertação.

Segundo os autores, os quatro elementos fundamentais de qualquer sacrifício são o sacrificante (às vezes há também o sacrificador, mas essa figura não é imprescindível como a do sacerdote sacrificante), o lugar sagrado, a vítima e o ritual: "Os ritos de morte eram extremamente variáveis, mas cada culto exigia que fossem escrupulosamente observados." (MAUSS; HUBERT, 2005, p.40)

Campbell (2008) relata um ritual que envolve sexo e morte sacrificial na Nova Guiné que nos dá idéia da complexidade dessa espécie de celebração. Também o compara com a comunhão

⁹⁷ LINS, O. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 278

⁹⁸ Ibid., p. 307

católica, o que nos permite eliminar parte da nossa natural aversão à violência desses rituais primitivos.

Existe um ritual vinculado à sociedade humana na Nova Guiné que, na verdade, representa o mito da morte, ressurreição e consumação canibalesca das sociedades do plantio. Num campo sagrado, soam tambores, cantos ecoam, depois há uma pausa. Isso prossegue por quatro ou cinco dias consecutivos. Os rituais são monótonos, você sabe. Eles apenas o envolvem, e então você rompe na direção de outra coisa qualquer.


Por fim chega o grande momento. Dá-se a celebração de uma verdadeira orgia sexual, rompendo todas as regras. Os rapazes que vão ser iniciados na vida adulta terão agora sua primeira experiência sexual. Há um grande galpão de troncos enormes, escorados por duas colunas. Uma jovem entra, ornamentada como uma deusa, e é deitada no lugar bem abaixo do grande teto. Os rapazes, por volta de seis, enquanto os tambores soam e os cantos ecoam, um após o outro, têm sua primeira experiência de acasalamento, com a garota. Quando o último rapaz está próximo do auge, as escoras são retiradas, os troncos desabam e o casal morre. Dá-se aí a união de macho e fêmea, como eram no começo, antes que tivesse lugar a separação. É a união de procriação e morte: ambas são a mesma coisa.

Então o jovem casal é puxado para fora, assado e comido, nessa mesma noite. O ritual é a repetição do ato original de matar um deus, a que se segue o surgimento de alimento, dos restos do salvador morto. No sacrifício da missa, ensinam-lhe que aquele é o corpo e o sangue do Salvador. Você o toma, volta-se para o seu próprio interior e ele, então, atua dentro de você. (CAMPBELL, 2008, p.113)

Nos fragmentos *E: ☹* e *Abel: ante o paraíso* e *N - ☹* e *Abel: o Paraíso*, todos esses elementos vão aos poucos confluindo. O iólipo, que nesses trechos também é chamado de o Portador, "o Agente, a Chave, o Emissário" e ainda o Conducente, assume o papel de sacrificante. Por suas características sobrenaturais, ele está naturalmente imbuído do sagrado, já que incorpora a esterilidade e a violência da ditadura militar.

Nos últimos fragmentos de *Avalovara*, ele é visto preparando-se para a consumação da morte. Colocando as balas

no revólver, caminhando pela Avenida Angélica com seu guarda-chuva negro, sob a chuva que se adensa, entrando no edifício, subindo os últimos degraus para abrir a porta da sala e encontrar sua esposa com o amante, no auge do ato sexual.

Ele seria apenas um marido traído executando sua vingança, não fosse a presença dos demais elementos do sacrifício. As vítimas,  e Abel, foram aos poucos divinizadas pelo longo *maithuna* que realizam no decorrer de todo o romance, seguindo o esquema descrito por Mauss e Hubert (2005, p.30), segundo os quais a vítima, ao final do ritual, se torna tão sagrada que o sacrificante agora só a toca com o instrumento sagrado.

Quando Olavo Hayano, com "*o guarda-chuva num braço e no outro a pistola*"⁹⁹, entra na sala, os amantes já o vêem entre girassóis, ou seja, já estão eles, durante seu gozo, sendo absorvidos pelo tapete, de maneira que sequer se conscientizam da morte - eles não entendem quando vêm o cano do revólver voltado para eles. "*Nada sabemos além do reconhecimento e da beatitude*"¹⁰⁰ afirmam.

Na transcendência, os dois se incorporam ao tapete onde fazem amor. O quadrilátero com bordados que reproduzem o paraíso edênico está isolado do mundo real por uma barra quádrupla de desenho espelhado, que reproduz a estrutura do palíndromo mágico, com suas cinco palavras de cinco letras cada, sobre o qual o romance se assenta:

Enquadra o tapete, prolongado, nas bordas menos largas, por duas franjas pálidas, fina moldura sangüínea, cercando duas seqüências florais, ambas com predomínio 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

⁹⁹ LINS, O. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 357

¹⁰⁰ Ibid., p. 357

seqüências das bordas, agora na ordem inversa. Esta quintupla demarcação isola no espaço o verdadeiro motivo da tapeçaria, o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento. Nele viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à idéia de Mal - nem o mínimo vestígio de destruição, de violência, de morte - e sem que esta recusa (como saber, com segurança, se desconhecimento ou recusa?) redunde na invenção de um mundo sem força de verdade.¹⁰¹

É este o espaço sagrado do sacrifício, fora do qual, segundo Mauss e Hubert (2005, p.32), a imolação não seria mais do que um assassinato.

O sacrificante, Olavo Hayano, abre a boca e dela saem cães. Cães que ladram e atacam os amantes, mas estes, neste momento, já deixam de existir na realidade do quarto, sendo incorporados pelo tapete.

O gozo e o relógio de Julius Heckertorn tocando a seqüência da Sonata em Fá Menor, até que "falha o penúltimo grupo de notas musicais soa o último e o relógio continua sua busca"¹⁰² coincidindo com os tiros de Hayano colaboram para a solenidade desse ato de morte, cujo desenrolar prossegue sem interrupções.

É assim que a aproximação do sagrado e do profano que vimos se processar progressivamente com os diversos elementos do sacrifício, se completa na vítima.¹⁰³

No momento em que decide pela morte e para ela conduz Abel, ☪ transforma-se na deusa Kali:

Ela é 'abundante em alimento e possuidora da matéria comestível (anna-purna), em toda a sua plenitude'. Conduz na mão direita uma concha de ouro adornada de raras pedras preciosas, e na esquerda o vaso da abundância, do qual distribui a todos os seus filhos, em todo o universo, sem exceção, o doce

¹⁰¹ LINS, O. Avalovara. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed., 1995. p. 308

¹⁰² Ibid., p. 357

¹⁰³ Ibid., p. 38

arroz-de-leite, 'o melhor de todos os alimentos' (paramaanna). Na estrofe seguinte, Sankaracarya descreve o outro aspecto dessa Deusa: com quatro mãos, ela conduz os símbolos, não mais da abundância mas da morte, da renúncia e do caminho espiritual da devoção. Estes são: o laço (que prende e estrangula a vítima), o gancho de ferro (que a arrasta para a ruína), o rosário e o livro de orações. (...) Isso significa que o princípio criativo e o destrutivo são um só e o mesmo. Ambos estão em harmonia na energia cósmica divina, que se torna manifesta no processo biográfico-histórico do universo. (ZIMMER, 1989, p. 168)

As descrições de ☪ são as de uma deusa, tendo sido sua beleza "afiada" pelo amor. Os amantes, ao final, tornam-se "laço e oito", o símbolo do infinito, como no quadro de Alex Grey.

Ao se incorporarem ao tapete, Abel e ☪ penetram num "silêncio novo e luminoso", nas palavras de Campbell (2008, p.104):

Toda referência espiritual derradeira é ao silêncio para além do som. A palavra tornada carne é o primeiro som. Para além desse som está o transcendente desconhecido, o incognoscível. Pode ser referido como o grande silêncio, ou o proibido, ou o absoluto transcendente.

Ao final, portanto, Avalovara transcende a própria literatura, deixando de ser palavra para tornar-se o som que engloba todos os outros: o silêncio.

xi - Conclusão


"Pode-se, após alguma reflexão, continuar a crer que Anaximandro de Mileto, quando fabrica quadrantes, quer apenas facilitar a divisão do dia em horas? O que ele pretende é converter a luz solar, seu giro harmonioso, numa flor geométrica que feneça ao anoitecer."

Osman Lins, Avalovara

Ao contextualizar *Avalovara* na história da narrativa erótica ocidental no século XX, vimos como este romance publicado em 1973, durante a ditadura no Brasil, opõe-se à repressão da censura ao mesmo tempo em que, através do ornamento, transforma a esterilidade da literatura sadomasoquista em criação e unidade.

Analisando *Avalovara* do ponto de vista de sua narrativa erótica, pudemos entender os mecanismos através dos quais Osman Lins buscou nas fontes de repressão a força de superação das mesmas.

Seguindo a tese defendida por D. H. Lawrence, em *O Amante de Lady Chatterley*, de ser o sexo com amor um mecanismo de revolução social e cultural, Lins dá um passo adiante, trazendo essa revolução também para a forma do romance.

Na sociedade brasileira, a maior comunidade católica do mundo, o autor encontra, na poesia do *Cântico dos Cânticos*, a forma de abrir as portas sensoriais do leitor para o intenso relacionamento carnal entre  e Abel.

Unindo a poesia metafórica e sinestésica dos versos de Salomão aos princípios tântricos, Lins cria um amor concreto e carnal, capaz de levar os amantes a reencontrar a unidade primordial, superando a transitoriedade da vida e restaurando a inocência do paraíso.

Pela composição dos personagens, que transforma os protagonistas em alegorias da palavra e do escritor, Lins também imprime essa concretude ao fazer literário, contrapondo-se à idéia romântica que vê no escritor um gênio iluminado e na escrita uma musa etérea e fugaz.

Em *Avalovara*, o escritor Abel passa por uma longa busca, que envolve todos os aspectos de sua existência, para chegar à maturidade e, quando encontra ☽, uma mulher feita de palavras, ele se submete a um ritual de progressivo conhecimento desse corpo, de acariciamento e resgate das violências a que este foi submetido, até que ☽ finalmente possa se mostrar em sua plenitude de deusa - a deusa literatura - para cuja libertação o escritor entrega em sacrifício a própria vida.

Transportando a geometria simbólica do tantra para a estrutura do romance, tanto na espiral e no quadrado quanto no símbolo ☽, Lins transforma o próprio livro num objeto sagrado, cujos elementos são amalgamados pela narrativa erótica.

Embora o paralelo entre verbo e carne remonte aos mais antigos textos conhecidos e seja dos temas mais repetidos na literatura, a forma com que é trabalhado em *Avalovara* confere à palavra um poder mágico anteriormente encontrado apenas em textos religiosos e místicos.

XII - Bibliografia

Livros de Osman Lins:

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª. edição, 1995.

LINS, Osman. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Osman. *Guerra Sem Testemunhas: o Escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira SA, 1963

LINS, Osman. *Nove Novena: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 4ª. ed. 1994

LINS, Osman. *Melhores contos de Osman Lins*. Seleção e prefácio de Sandra Nitrini. São Paulo: Global, 2003.

Livros e artigos sobre a obra de Osman Lins:

ALMEIDA, Hugo de (Org.) *Osman Lins/O sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. *A procura de Osman Lins pela Mulher Palavra em Avalovara*. Suplemento Literário Minas Gerais, 17 de setembro de 1983.

ANDRADE, Ana Luiza. *Obra síntese de Osman Lins*. Suplemento Literário do Diário de Minas Gerais, 19 de julho de 1986.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

CARONE, M. *Avalovara: precisão e fantasia*. In ALMEIDA, Hugo de (Org.) *Osman Lins/O sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas (movimentos de Avalovara, de Osman Lins)*. Brasília: UNB, 2000.

FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças Compostas (a personagem feminina na narrativa de Osman Lins)*. Rio de Janeiro: Fábrica de Livros/Senai/Xerox/Funguten, 2000.

GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: a especialização da narrativa*. In ALMEIDA, Hugo de (Org.) *Osman Lins/O sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana*. Revista do Colóquio de Letras. Número 33, setembro de 1976.

MENEZES, Jose Rafael de. Resenha publicada no Diário de Pernambuco em 4 de março de 1974. Arquivo Osman Lins no IEB. Caixa 1 de Avalovara, pasta 2, documento 52

MOURA, Fabíola. O Erotismo em Avalovara (o sexo e as palavras como instrumentos de criação) In: NITRINI, Sandra. (Org.) *Marinheiros de Primeira Viagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.

NITRINI, Sandra (Org.) *Marinheiros de Primeira Leitura*. São Paulo: Hucitec, 2004.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: nove, novena e o novo romance*. São Paulo: Hucitec, Instituto Nacional do Livro, 1987.

SOARES, Marisa Balthasar. *Aspectos do Teatro de Osman Lins em Retábulo de Santa Joana Carolina*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SOARES, Marisa Balthasar. Tempo de Avalovara (As diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins). Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Entrevistas e cartas de Osman Lins:

LINS. Carta a Lauro de Oliveira publicada no Suplemento Cultural, Maio/Junho de 1998, Companhia Editora de Pernambuco.

LINS. Entrevista a Acyr Castro. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 4, Rio de Janeiro, quinta-feira, 21 de junho de 1973.

LINS. Entrevista à revista *Escrita*. Ano II, Número 13, 1976. Arquivo Osman Lins no IEB. Avalovara: caixa 1, pasta 2, documento 75

LINS. *Entrevista publicada no "Jornal da Cidade"*. Não tenhamos conseguido determinar de qual cidade é este jornal. 15 de julho de 1976 (Arquivo Osman Lins no IEB, Caixa 1 de Avalovara, Pasta 2, documento 76)

LINS. Carta à tradutora de Avalovara para o francês, Maryvonne Lapouge, datada em 4 de julho de 1973. Arquivo no Instituto de Estudos Brasileiros. Caixas Avalovara. Caixa 3, Pasta 2, Documento 2.

LINS. Entrevista datilografada, não-datada. Fala de *Avalovara* como romance em execução, então deve ser de antes da publicação. Arquivo Osman Lins no IEB. Caixa 1 de Avalovara, pasta 2, documento 79.

Bibliografia Geral:

- ADORNO, Theodor W. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005. (Col. *Os Pensadores*)
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 1ª. Ed. 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Posfácio de *As relações perigosas*. in CHODERLOS DE LACLOS. *As relações perigosas ou cartas recolhidas num meio social e publicadas para ensinamento de outros*. Tradução e posfácio de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 3ª. ed., 1993.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp/Hucitec, 2ª. Ed. 1990.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Leituras do Desejo: Erotismo na Prosa Naturalista Brasileira*, 2000. Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Antonio Dimas.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. Por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990. 26ª. edição, fevereiro 2008.
- CAMPBELL, Joseph. *The Masks of God: Oriental Mythology*. Arkansas, USA: Penguin Books, 1991.
- CANDIDO, Antonio. A Nova Narrativa. In _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 8ª. ed., 2000.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino del otro mundo*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2004.
- CARRIERE, Jean-Claude. *Índia: um olhar amoroso*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CARSON, Anne. *Eros the Bittersweet*. New Jersey: Princeton, 1986.
- CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual, essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª. Edição, 1984.
- COUTINHO, Edilberto (Org.) *Erotismo na Literatura Brasileira: romances 1930-1960*. São Paulo: Edibolso, 2ª. edição revisada, 1978 (original de 1967).
- ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FONTANA, David. *The secret language of symbols: a visual key to symbols and their meanings*. San Francisco: Chronicle Books LLC, 1994.

- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.
- GREY, Alex. *The Sacred Mirrors: the visionary art of Alex Grey*. Rochester: Inner Traditions International, 1990.
- HEINBERG, Richard. *Celebrando os Solstícios*. São Paulo: Editora Madras, 1993.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1ª edição, 2001.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o Sacrifício*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria, crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2ª ed, 2000.
- LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas ou cartas recolhidas num meio social e publicadas para ensinamento de outros*. Tradução e posfácio de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 3ª ed., 1993.
- LARKIN, Philip. *High Windows*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 5th. Printing, 1984.
- LAWRENCE, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. England: Penguin Group, 2006.
- LAWRENCE, D. H. "A Propos of Lady Chatterley's Lover" in *Lady Chatterley's Lover*. England: Penguin Group, 2006.
- LAWRENCE, D. H. *Pornography and Obscenity*. London: Phoenix (vol. 1), 1929.
- LESSING, Doris. *Introduction to Lady Chatterley's Lover*. England: Penguin Group, 2006.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MILLS, JANE. *Erotic Literature: twenty-four centuries of sensual writing*. New York: Harper Collins Publishers, 1st edition, 1993.
- ORFF, Carl. *Catulli Carmina*. Maestro: Eugen Jochum. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 2002
- OSHO. *El libro del sexo: del sexo a la superconsciencia*. Traducción de Flora Casa Vaca. Buenos Aires: Grijalbo, 1ª ed., 2003.
- PAULHAN, Jean. A felicidade na escravidão, prefácio in RÉAGE, Pauline. *História de O*. Publicação original França, 1954. Trad. Hortência Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

PAZ, Octavio. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Editora Mandarim, 1999.

PLATÃO. O banquete. In _____. *Diálogos*. Trad. de José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 4ª. ed.

RÉAGE, Pauline. *História de O*. Publicação original França, 1954. Trad. Hortência Santos Lencastre. Prefácio *A felicidade na escravidão*, de Jean Paulhan. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ROTH, Philip. *Entre Nós - Um escritor e seus colegas falam de trabalho*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

SALOMÃO. *Cântico dos Cânticos*. trad: Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

SCARLATTI, Domenico. *Sonata in F minor*. In: *Complete Keyboard Sonatas Vol. 6*, Budapeste: Naxos, 1999.

SONTAG, Susan. *Styles of Radical Will*. First published by Farrar, Straus and Giroux in 1966. New York: Picador USA, 2002.

VAN LYSEBETH, André. *Tantra, o culto da Feminilidade - outra visão da vida e do sexo*. São Paulo: Summus Editorial, 3ª. Ed., 1994.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegart Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

ZIMMER, Heinrich Robert. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*. Compilado por Joseph Campbell; tradução, Carmen Fischer. São Paulo: Palas Atena, 1989.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)