



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**VISÕES DO PARAÍSO: RELEITURA DA *DIVINA COMÉDIA*, DE
DANTE ALIGHIERI, EM AVALOVARA, DE OSMAN LINS**

Fernando Oliveira Santana Júnior

RECIFE
2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**VISÕES DO PARAÍSO: RELEITURA DA *DIVINA COMÉDIA*, DE
DANTE ALIGHIERI, EM AVALOVARA, DE OSMAN LINS**

Fernando Oliveira Santana Júnior

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFPE, com linha de pesquisa em Literatura Comparada, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Trabalho realizado com bolsa de mestrado do CNPq

RECIFE
2011

Catalogação na fonte

Bibliotecária Gláucia Cândida da Silva, CRB4-1662

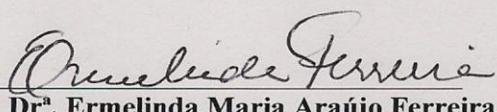
S233v	<p>Santana Júnior, Fernando Oliveira. Visões do paraíso: releitura da <i>Divina Comédia</i>, de Dante Alighieri, em <i>Avalovara</i>, de Osman Lins / Fernando Oliveira Santana Júnior. – Recife: O autor, 2011. 197p. : il. ; 30 cm.</p> <p>Orientador: Ermelinda Maria Araújo Ferreira. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, 2011. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Literatura comparada. 2. Literatura italiana. 3. Literatura brasileira I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientador). II. Título.</p> <p>800 CDD (22.ed.)</p> <p>UFPE (CAC2011-06)</p>
-------	--

FERNANDO OLIVEIRA SANTANA JÚNIOR

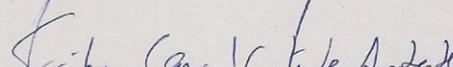
**VISÕES DO PARAÍSO: RELEITURA DA DIVINA COMÉDIA, DE
DANTE ALIGHIERI, EM AVALOVARA, DE OSMAN LINS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestrado em Teoria da Literatura, em 10/01/2011.

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Ermelinda Maria Araújo Ferreira
Orientadora – LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Sébastien Joachim
LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade

Letras - UFRPE

Recife – PE
2011

Dedico esta dissertação a duas pessoas queridas, exemplares, heroínas e amadas que partiram no caminho da minha jornada do mestrado: meu pai Fernando Oliveira Santana (de abençoada memória – In memorian) e minha avó materna Maria Lizete dos Santos Souza (de abençoada memória – In memorian).

Também a dedico à minha mãe – Léa Maria de Souza Santana – e à minha irmã – Maria Leilane Souza Santana, amores sempre presentes, mesmo quando muitos estão ausentes.

AGRADECIMENTOS

Ao meu *Ribono shel Olám* – רַבּוֹנוֹ שֶׁל עָולָם – Mestre do Universo, Deus da vida, razão maior do meu viver, por me conduzir em mais esta travessia-etapa da minha vida, outorgando-me forças para vencer os obstáculos: muito obrigado, Pai!

Ao meu querido e herói, meu pai Fernando Oliveira Santana (de abençoada memória – *In memorian*), que deixou seu legado exemplar, a fim de me formar/moldar para a vida. Esta vitória também é dele!

À minha querida e heroína, minha avó materna Maria Lizete dos Santos Souza (de abençoada memória – *In memorian*), uma segunda mãe desde o meu balbuciar, quando a palavra ainda escorregava seus primeiros passos (avôs e avós são duas vezes pais e mães). Vejo-a, hoje, pela bravura em enfrentar muitas agruras da vida, usufruir as doçuras, como a Joana Carolina, avó de Osman Lins, homenageada pelo neto num retábulo de palavras.

À minha mãe Léa Maria de Souza Santana e à minha irmã Maria Leilane Souza Santana, amores tão presentes no meu viver, sem os quais não poderia enfrentar os dissabores que juntos passamos quando nossas pérolas partiram para a eternidade. Esta vitória também é de vocês duas!

À minha querida avó paterna Maria Silvia de Oliveira, outra segunda mãe, heroína: seu retábulo ainda está em construção. Aos meus tios, às minhas tias, primos do nosso solo sergipano, que direta e indiretamente contribuíram para eu chegar até aqui.

À querida e saudosa professora Rachel de Hollanda Costa (*In memorian*), ex-coordenadora do Departamento de Letras da UNICAP, que no final da minha graduação, ano em que partira, se empenhou junto aos professores para que tivesse meus exames antecipados, a fim de que me preparasse para e me inscrevesse no mestrado. Ao Departamento de Letras da UNICAP, Coordenação e corpo docente.

À minha estimada e querida orientadora, prof^a Dr^a Ermelinda Ferreira, que é mais que uma orientadora, é alguém com quem amadureço uma sólida amizade osmaniana-humana, compartilhando meus “saltos quânticos” na paixão pela obra de Osman Lins; pela precisa-preciosa orientação, por acreditar em mim. Ganhei uma mãe osmaniana!

À Universidade Federal de Pernambuco, especialmente ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística e todo o quadro de funcionários que o formam,

desde a Coordenadora Prof^a Evandra Grigoletto, bem como o corpo docente, incluindo Jozáias e Diva, e todos os bolsistas, proporcionando atenção e consideração.

Ao CNPq, pela bolsa concedida, para pudesse me dedicar integralmente ao mestrado com eficácia e às pesquisas deste trabalho.

Aos professores com quem estudei durante o curso, que contribuíram com seus ensinamentos fecundantes: Ermelinda Ferreira (novamente), Sébastien Joachim, Lourival Holanda, Anco Márcio, Maria do Carmo Nino, Sônia Ramalho.

Um agradecimento especial para o professor Sébastien Joachim pelas indicações valiosas na Pré-Banca.

Um agradecimento especial para os professores que compuseram a Banca Examinadora, na Defesa, Sébastien Joachim (novamente) e Fábio Andrade. Agradecimento pelas leituras críticas para esta dissertação e pelo juízo valorativo deste trabalho, como contribuinte para os estudos dantescos e osmanianos.

Ao hoje amigo, prof. Robson Teles, que *nel mezzo del cammin di mia graduazione* acreditou em mim, e apresentou-me à obra de Osman Lins, de modo que o PIBIC osmaniano foi uma maravilhosa e fecunda experiência. Meu pai literário, que pôde ver na minha cabeça “uma casa de ideias”. Também agradeço à sua irmã, Rosana Teles, que também contribuiu para a minha entrada na família osmaniana.

Um agradecimento especial para a prof^a Elizabeth Siqueira, da UNICAP.

Ao grande amigo da arte do palco e da palavra, Alexsandro Souto Maior de Macedo, com quem amadureci uma permanente amizade.

Às minhas queridas amigas Angélica Guilherme, Angela Maranhão, Adriana Maranhão, Marta Milene e Jessica Oliveira com quem compartilhar é dar início a novas cartilhas nas peripécias da existência, para alçar novos voos.

À prof^a Dr^a Regina Dalcastagnè, da UnB, apaixonada pela obra osmaniana, que gentilmente me cedeu um artigo sobre *Avalovara*, útil para este trabalho, bem como ao poeta, crítico e professor José Fernandes, pela outorgada contribuição em prosa e verso.

Aos funcionários das seguintes bibliotecas, pois contribuíram com o meu acesso a fontes imprescindíveis para a realização desta dissertação: Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Biblioteca Joaquim Cardozo, Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco, Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humanas.

O Talmude nos diz que toda a água do mundo, derradeiramente, tem sua raiz no rio que emergiu do Éden. Num certo sentido, esse rio é a fonte espiritual de toda a água. Mesmo que uma pessoa não possa entrar no próprio Jardim do Éden, sempre que se associa com esses rios [o Tigre, o Nilo, o Eufrates e o Ganges] – ou com qualquer outra água, – ela está restabelecendo sua ligação com o Éden.

Rabino Aryeh Kaplan, *As águas do Éden – O mistério do micvê.*

*Veramente quant'io del regno santo / ne la mia
mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio
canto. Verdadeiramente, o quanto eu do reino
santo / na minha mente puder fazer tesouro, / será,
já, o tema do meu canto (Tradução nossa)*

Dante Alighieri, *Divina Comédia*

*As narrativas simulam a conjunção de fragmentos
dispersos e com isto nos rejubilamos. Os eclipses
evocam-nas.*

*As narrativas constituem simulacros de uma ordem
que intuímos e da qual somos nostálgicos.*

Osman Lins, *Avalovara*

*A crítica amplia a obra literária. A Divina
Comédia, hoje, é o poema de Dante e tudo o que se
escreveu sobre ele. Um grande texto, assim, é algo
que não cessa de crescer.*

Osman Lins, *O último texto: para que serve a
crítica?, Evangelho na taba.*

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo fazer uma análise comparativa entre a *Divina Comédia* (escrita entre 1307 e 1321), de Dante Alighieri (1265-1321), e o romance *Avalovara*, de Osman da Costa Lins (1924-1978), publicado em 1973. Tendo constatado que pouco se tem escrito sobre a relação entre a *Commedia* e *Avalovara*, resolvemos escrever um estudo de caráter mais amplo, trazendo para o nosso trabalho contribuições feitas e dar a nossa contribuição. Para essa análise, priorizamos a comparação quanto ao tema do Paraíso, visto que tanto a *Commedia* quanto *Avalovara* recorrem ao mito bíblico. Mito que retornou com força no século XX, após um processo de saturação com o cientificismo e a industrialização herdeira do século das Luzes, segundo Gilbert Durand, de modo que conforme o escritor e crítico mexicano Carlos Fuentes, a necessidade do mito surgiu, paradoxalmente, das ruínas da cultura que o rejeitou. A influência da *Divina Comédia* sobre o romance *Avalovara* foi ressaltada por Osman Lins em várias entrevistas, mas ressalvando que o romance – ao seu modo – homenageia o poeta italiano. Nesse sentido, o estudo dessas duas obras se fundamentou no comparatismo latino-americano. Reflexões e ensaios de Antonio Cândido, Silviano Santiago, Roberto Schwarz, Leyla Perrone-Moisés, Haroldo de Campos e Octavio Paz, por exemplo, foram importantes para entendermos como a releitura da *Commedia* por *Avalovara* não se deu passivamente, mas de maneira inovadora, de modo que contribuiu para a renovação do gênero romanesco latino-americano. A comparação entre essas obras ocorreu em dois aspectos: o estético e o identitário. Este se deteve, especialmente, na análise da androginia adâmica para problematizar a híbrida identidade latino-americana, através de *Avalovara*, visto que Dante não menciona o Adão androgino. Aquele quanto à estrutura (composição catedrática), personagem (focalizando a Beatriz dantesca e as leituras variantes dela pelas personagens osmanianas, especialmente Roos, Cecília e ☽) e ao espaço (narrativização do Éden como espaço anímico e globalizante). Nossa ensaio termina com uma discussão sobre uma possível leitura do regionalismo literário na *Divina Comédia* (fundamentando-se no conceito de regionalismo como tendo seus primórdios na tradição greco-latina); também com uma discussão sobre uma releitura do regionalismo nordestino em *Avalovara*. Aproveitamos para também fazermos uma revisão de certos postulados da crítica osmaniana.

PALAVRAS-CHAVE: comparatismo latino-americano; Paraíso; *Divina Comédia*; Dante Alighieri; *Avalovara*; Osman Lins.

ABSTRACT

This dissertation aims to make a comparative analysis between the *Divine Comedy* (work written between 1307 and 1321), by Dante Alighieri (1265-1321), and *Avalovara*, a novel by Osman da Costa Lins (1924-1978), published on 1973. Because of the few productions about the relation between the *Commedia* and *Avalovara*, we decided to write a study with a character more ample, bringing for our work contributions already made and giving our contribution. For this analysis, we focused the comparison regarding to the Paradise's myth, because both works (the *Commedia* and *Avalovara*) search this Biblical myth. This myth returned with force on 20th century, after a process of saturation with the scientificism and the industrialization as a legacy of the Century of Light, according to Gilbert Durand. Therefore, according to the Mexican writer Carlos Fuentes, the necessity of the myth emerged, paradoxically, from the ruins of the culture that rejected it. The *Commedia*'s influence over *Avalovara* was emphasized by Osman Lins in many broadcasts; but Lins said that *Avalovara*, in its way, pays homage to Dante. So the study of these works was based in the Latin American Comparatism. Reflections and essays of Antonio Cândido, Silviano Santiago, Roberto Schwarz, Leyla Perrone-Moisés, Haroldo de Campos and Octavio Paz, for example, were important to figure out how *Avalovara* make a new reading of the *Divine Comedy*, without a passive way, but active and renewed. So *Avalovara* contributed to the renovation of Latin American novel. The comparison between these works was made through two aspects. The first one is the aesthetic, which worked the structure (cathedralic composition), character (focusing Beatrice and the variant readings of her by the osmanian feminine characters, specially Ross, Cecília and ☽) and the space (narrativization of Eden as globalizant and animistic space). The second one is the identitary, which worked, specially, the Adamic androgyny to problematize the hybrid American Latin identity through *Avalovara*, because Dante didn't spoke about the androgyny Adam. Our essay ends with some discussion about one possible reading of the literary regionalism in the *Divine Comedy* (based in the concept that affirms the regionalism begins in the Latin-Greek tradition) as well as with some discussion about one (re)reading of the Northeast regionalism in *Avalovara*. We enjoyed this opportunity to make one revision of some postulates of the osmanian critic.

KEY-WORDS: Latin-American Comparatism; Paradise; *Divine Comedy*; Dante Alighieri; *Avalovara*; Osman Lins.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

(Dos preparativos do banquete) 11

1. Do Paraíso 21

1.1 O Paraíso segundo os pensamentos judaico e cristão 23

1.2 O Paraíso e seu habitante primordial: o andrógino 42

2 A ascensão ao Paraíso segundo Dante Alighieri 46

2.1 A *Divina Comédia*: a estrutura de uma cosmologia poética do Paraíso 52

2.2 O *homo viator* e a *Divina Comédia* como precursora do *Bildungsroman* 60

2.3 A androginia na *Divina Comédia* 68

3 A descida ao Paraíso segundo Osman Lins 70

3.1 *Avalovara*: a estrutura de uma cosmogonia romanesca do Paraíso 71

3.2 Do *homo viator* ao *homo creator*: a sagrada do literário e *Avalovara* como um *Bildungsroman* 82

3.3 A androginia em *Avalovara* 114

4 Variações em torno do Jardim do Éden: do romance ao romanesco 126

4.1 *Avalovara* e a *Divina Comédia*: o mito do Paraíso e o Regionalismo 162

4.2 O direito de Florença ao Paraíso na poesia: A *Divina Comédia* e o regionalismo literário 164

4.3 O direito do Nordeste brasileiro ao Paraíso no romance: *Avalovara* e o regionalismo de 30 168

CONCLUSÃO 181

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 187

INTRODUÇÃO

(Dos preparativos do banquete)

*No início de todo banquete bem organizado, os serventes costumam tomar pão preparado e depurá-lo de toda mancha. Dante Alighieri, *Il Convivio* (O Banquete).*

Definir o que seja Literatura Comparada não é uma tarefa cômoda, sobretudo considerando as mutações/dilatações conceituais pelas quais essa disciplina vem passando nos últimos cento e cinquenta anos. Ademais, a tarefa se torna ainda mais complexa quando começamos a pensar nos estudos comparativos aplicados à Literatura Latino-Americana. Essa complexidade demanda a revisão de velhas terminologias, como “literatura ocidental”, ou “tradição literária europeia”, portadoras de um complexo de superioridade (NITRINI, 2000, p. 62). Não obstante, podemos elencar algumas definições básicas que servirão como fundamento, ou *background*, para o nosso marco teórico escolhido para desdobramento analítico deste trabalho, seguindo a temática proposta. Para este trabalho, priorizamos a análise comparatista do tema do Paraíso na *Divina Comédia* e no romance *Avalovara*, atentando, também, para a renovação dos gêneros literários trazida por Dante e Osman Lins, priorizando este, como atualização estética dos gêneros nos quais investiram: poesia e romance, respectivamente. Vale ressaltar que a comparação entre obra e obra lida, segundo Tânia Franco Carvalhal, com a investigação “dos processos de estruturação das obras” (2006, p. 06).

Conforme Leyla Perrone-Moisés, “qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas pertence ao âmbito da literatura comparada” (1990, p. 91), conceituação também sustentada pelos críticos René Wellek e Austin Warren (2003, p. 48), entre outros. Ainda segundo Perrone-Moisés (1990), essas relações se expressam de vários modos, dentro da variada análise comparatista: comparação entre autor e autor, obra e obra, entre movimentos literários de ambos e ambas, análise da recepção da fortuna crítica e da fortuna de tradução de um autor em país estrangeiro, estudo de um tema e das personagens, por exemplo. Já Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henry

Pageaux, além de confirmarem a comparação entre dois ou mais textos literários, dois autores, incluem “dois ou mais fenômenos culturais”, significando “duas ou mais culturas de que dependem esses autores e esses textos” (1988, p. 17). Especificamente, essa inclusão lida com as discussões em torno da cultura europeia frente às culturas do chamado Terceiro Mundo, nos interessando – no plano literário – a questão do posicionamento da identidade latino-americana frente à identidade europeia. Não obstante, esses teóricos dos estudos comparatistas defendem que o comparativismo não se fundamenta somente na comparação. Para eles, “de facto, trata-se, sobretudo, muito mais frequentemente, muito mais amplamente, de *relacionar*” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 17), visto que a “literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de ‘comparação’” (CARVALHAL, 2006, p. 07). Dito de outro modo, “comparar é sempre ver semelhanças e diferenças” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96), visto que o ato de relacionar pressupõe a investigação das convergências e das divergências entre autores e entre obras literárias. Diante da variedade de definições de Literatura Comparada, Tânia Franco Carvalhal a denomina de Babel, cujas sinuosas veredas, variadas e conflitantes, tornam a caminhada do comparativista sobremodo complexa.

Não é nosso objetivo recapitular a longa trajetória dos estudos comparativos¹, partindo do modelo mais tradicionalista de comparação (o colonizador) até o atual (o descolonizado), mas pontuar panorâmica e condensadamente os sucessivos deslocamentos pelos quais passaram os estudos comparativos. A menção a esses deslocamentos, partindo do contexto europeu do século XIX, também nos servirá de *background* para o entendimento do marco teórico comparatista que norteará o nosso trabalho. Contudo, as discussões acerca do que Eduardo Coutinho denominou de “sentido e função da Literatura Comparada na América Latina” (2003), relacionadas com o tema deste trabalho, serão realizadas no capítulo três, com reflexões de Antonio Cândido, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Leyla Perrone-Moisés, Octavio Paz, entre outros.

É no contexto científico, positivista e historicista do século XIX, na Europa, que a Literatura Comparada se institui como disciplina acadêmica, embora o ato de

¹ Para um entendimento panorâmico do percurso histórico da Literatura Comparada como disciplina acadêmica, ler, por exemplo, “Literatura Comparada”, de Tânia Franco Carvalhal (2006), “Literatura Comparada na América Latina”, de Eduardo Coutinho (2003), e “Literatura Comparada”, de Sandra Nittrini (2000).

comparar seja bastante antigo, visto que o encontramos na Antiguidade Clássica, também passando pelo Renascimento². No século XIX, as comparações entre estruturas e os fenômenos naturais, que norteavam as pesquisas nas ciências naturais, eram fundamentados na analogia, na semelhança, no que havia de comum entre essas estruturas e fenômenos. Por conseguinte, princípios causais e factuais determinariam tais pesquisas. É esse tipo de comparação que afetaria, no século XIX, não só a Linguística (por meio das comparações genealógicas entre as línguas, a fim de buscar a origem comum entre elas), mas também a Literatura.

É na França que a Literatura Comparada principiará seu trajeto institucionalmente como disciplina acadêmica, também surgindo na Alemanha, Itália, Inglaterra e Portugal. Do solo acadêmico francês partiram postulados clássicos. Por exemplo, em 1921, através da *Revue de Littérature Comparée*, Fernand Baldensperger e Paul Hazard, postulariam dois métodos que, segundo eles, configurariam os estudos comparativos. Inicialmente, o contato real, documentado, do autor com a obra e do autor com países, especialmente os da Europa. Com isso, o então comparativismo procurava elencar fontes e influências, buscando o estabelecimento de parentescos, imitação e empréstimos recebidos, além do estudo da fortuna crítica de um autor noutro país europeu, por exemplo, Goethe na França (CARVALHAL, 2006, p. 14; COUTINHO, 2003, p. 15). Vê-se, nesse primeiro método, um ranço dos estudos comparatistas do período renascentista, fincados na imitação passiva dos clássicos greco-latinos, e – por causa de tal ranço – um binarismo por aproximação analógica e uma construção genealógica de “famílias literárias”. O segundo método “determinava a definitiva vinculação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica. Nesse contexto, a literatura comparada passa a ser vista como um ramo da história literária” (CARVALHAL, 2006, p. 14), cuja abordagem extrínseca não apreciava o fenômeno literário em si mesmo, mas só usando esse fenômeno desde que ele fosse semelhante a outros (COUTINHO, 2003, p. 15). Outro postulado clássico do comparativismo francês, mas em nada diferente do de Baldensperger e Hazard, é o de

² Por exemplo, como aponta Eduardo Coutinho, “na Roma clássica, autores como Macrônio e Aulus Gellius teceram diversos paralelos entre poetas romanos e gregos” (2003, p. 12). Essas comparações eram baseadas nas analogias entre os mesmos mitos que povoaram o imaginário dos gregos e dos romanos. Já na Renascença, o modismo em que veio a se tornar o comparativismo, baseado no conceito de *mimesis* como *imitatio*, consistia na passiva imitação dos clássicos, priorizando paralelos analógicos e a análise de influências recebidas (COUTINHO, 2003, p. 12).

Van Tieghem. Em sua obra *La littérature comparée*, de 1931, Paul Van Tieghem atesta que as pesquisas em Literatura Comparada devem se centrar na análise das afinidades, ou semelhanças e conjunções, entre duas obras literárias (CARVALHAL, 2006, p. 19). Portanto, segundo o comparatismo clássico francês, com seu binarismo hierarquizado a favor da complexada hegemonia do cânone literário europeu, “qualquer que fosse o resultado da comparação, a dúvida quanto ao outro termo da equação era sempre reforçada” (SOUZA; MIRANDA, In: CARVALHAL (Org.), 1997, p. 40).

O questionamento dos postulados clássicos da Literatura Comparada ocorreu inicialmente em 1958, durante o II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada. Nesse evento acadêmico de grande prestígio, ocorrido nos Estados Unidos, o crítico literário René Wellek apresentou uma polêmica conferência, intitulada *The Crisis of Comparative Literature*, por meio da qual se posiciona contra a chamada escola francesa. Segundo Wellek, o comparativismo francês sobrecreava “a literatura comparada com uma metodologia obsoleta e sobre ela deitaram a mão mortal do factualismo, do cientismo e do relativismo histórico do século XIX” (apud CARVALHAL, 2006, p. 36). Atacando o evolucionismo historicista que privilegiava o cânone literário europeu, e que buscava o paralelismo por semelhanças, Wellek sustentava que a Literatura Comparada precisava sobrepujar as fronteiras europeias, para “incluir outras literaturas até então alheias ao cânone da tradição ocidental” (COUTINHO, 2003, p. 17). Essa inclusão é ratificada em *Theory of Literature*, de 1948, na qual diz, juntamente com Austin Warren, que devemos reconhecer – na múltipla unidade da literatura mundial – “uma unidade íntima, que inclui toda a Europa, a Rússia, os Estados Unidos e as literaturas latino-americanas” (2003, p. 51). Ademais, Wellek, influenciado pela Fenomenologia, pelo *New Criticism* e pelo Formalismo Russo, sustentava que os estudos comparativistas precisavam focar o texto literário como objeto primordial da comparação, não propondo, com isso, um imanentismo, mas um vínculo entre texto e contexto social (COUTINHO, 2003, p. 16; CARVALHAL, 2006, p. 36-37).

René Wellek também se posiciona contra o comparatismo centrado na busca passiva das semelhanças sob fontes e influências. Juntamente com Austin Warren, Wellek ensina que na comparação entre textos literários não só devemos buscar “paralelos e afinidades, mas também divergências entre o desenvolvimento literário de uma nação e o da outra” (2003, p. 48; cf. WELLEK; WARREN, 2003, p. 49/51). Na

conferência supracitada, Wellek disse que “a matéria-prima provinda de qualquer parte deixa de ser matéria inerte e é assimilada numa nova estrutura” (apud CARVALHAL, 2006, p. 37). Ou seja, a influência de uma obra sobre a outra se revela na releitura, de modo que uma obra que, por exemplo, recebe a influência de um tema provindo de uma obra anterior, vai relê-lo num processo de assimilação fundamentado criticamente na diferença, embora possa manter certas semelhanças. Em função de haver mais combatido o comparativismo francês, Wellek – segundo Carvalhal (2006, p. 38-39) – não construiu um postulado teórico-metodológico para os estudos comparatistas, mas a contribuição crítica deixada por ele abriu caminho para o comparativismo latino-americano. No entanto, precisamos dar menção valorativa a um crítico feroz do comparativismo clássico francês, que também era francês, sendo, portanto, uma exceção crítica: René Etiemble. Em suas obras *Comparaison n'est pas raison*, publicada em 1963, e *Essais de littérature (vraiment) générale*, publicada em 1974, Etiemble, atacando o eurocentrismo de seus compatriotas dos estudos comparatistas, defende “um interesse que ignora divisões políticas e limites geográficos, pois, para ele, as literaturas asiáticas [por exemplo] têm a mesma importância que as européias” (CARVALHAL, 2006, p. 33).

O comparativismo latino-americano, que toma força no final da década de 1970, se insurge contra a reprodução passiva dos cânones literários europeus, questionando criticamente as noções de “tradição”, “fonte”, “influência”, “autoria” e “originalidade”, por exemplo. Desde o ensaio *Tradition and Individual Talent*, de T. S. Eliot, passando pelos manifestos oswaldianos *Pau-Brasil* e *Antropófago*, pelos textos ensaísticos e ficcionais de Jorge Luiz Borges, como *Kafka e seus precursores* e *Pierre Menard, autor de Quixote*, a literatura latino-americana se posiciona criticamente perante a literatura europeia. As discussões sobre esse posicionamento, também partindo de reflexões de Antonio Cândido³, Octavio Paz⁴, Silviano Santiago⁵, Roberto Schwarz⁶, Leyla Perrone-Moisés⁷ e Haroldo de Campos⁸, serão realizadas tendo como foco a comparação entre

³ *Literatura e subdesenvolvimento* (In: CANDIDO, 1986).

⁴ *Literatura de fundação* (In: PAZ, 1990).

⁵ *Apesar de dependente, universal* (In: SANTIAGO, 1982); *O entre-lugar do discurso latino-americano* (In: SANTIAGO, 2000).

⁶ *Nacional por subtração* (In: SCHWARZ, 1987).

⁷ *Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina* (In: PERRONE-MOISÉS, 2007).

Avalovara e a *Commedia* dantesca. Por ora, podemos sumariar as reflexões desses teóricos e escritores. Ao invés de propugnar uma auto-suficiência latino-americana, que rejeita o referente tradicional europeu, ou uma passiva recepção inquestionável desse referente, pensamos na interdependência (CANDIDO, 1989), no entre-lugar (SANTIAGO, 2000). Uma literatura que se mostra como segundo texto, como o caso da literatura latino-americana, e influenciada pela literatura europeia, não sofre mais com o complexo de inferioridade, pois a comparação, fundamentada mais na diferença, mostra que esse segundo texto enriquece o primeiro. Assim, no caso da literatura latino-americana, ela – reapropriando-se do modelo literário europeu – o recria, modificando-o para que ele seja problematizado, a fim de que atenda, por exemplo, as questões da identidade cultural na América Latina. Por conseguinte, “os termos do sistema hierárquico anterior invertem-se no processo [comparativo] e o texto da cultura dominada acaba por configurar-se como o mais rico dos dois” (COUTINHO, 2003, p. 21). Assim, ao invés de partir do olhar do modelo europeu, reproduzido anteriormente na América Latina, a literatura latino-americana é quem passa a ser determinante na análise comparatista quanto aos cânones literários europeus.

Não constitui novidade alguma a inserção de Osman Lins no contexto do romance latino-americano, especialmente no movimento da nova narrativa latino-americana: o *boom*: “ele [Osman Lins] integra [...] várias inovações da moderna narrativa latino-americana do momento” (ANDRADE, 1987, p. 13). Segundo Ana Luiza Andrade, é tendência da crítica literária pôr a ficção de Osman Lins junto com a de Cortázar, García Marquez e Lezama Lima (1987, p. 41), de modo que a obra do escritor pernambucano se insere numa “linha épica latino-americana baseada na construção estrutural” (ANDRADE, 1987, p. 42-43). Assim, o crítico literário norte-americano e tradutor da obra de Osman Lins para o inglês, Gregory Rabassa disse em uma carta enviada para Osman Lins: “se agora alguém me perguntasse quem são os três ‘grandes’ romancistas da América Latina, eu teria de dizer Cortázar, García Marquez e Osman Lins (com um aceno a Lezama Lima)” (In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, 1988, p. 03). Esse mesmo crítico vê uma relação entre *Avalovara* e *62, modelo parar armar*, romance de Cortázar, incluindo esse romance osmaniano na grande parte das obras ficcionais escritas na segunda metade do século XX,

⁸ *Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração* (In: REVISTA COLÓQUIO/LETRAS, 1981).

denominadas por Rabassa de “the inventive novel⁹” (RABASSA, In: LINS, 2002). Essa ficção inventiva, para o crítico estadunidense, é do tipo na qual o ficcionista “produces the raw materials and hands them over to the reader to give them shape or structure and sometimes meaning¹⁰” (In: LINS, 2002, p. vii).

A inserção de Osman Lins no contexto latino-americano é vista em vários trabalhos que compararam romances do escritor pernambucano principalmente com textos ficcionais de Júlio Cortázar e Jorge Luis Borges. Apresentaremos apenas alguns trabalhos: *A estrutura labiríntica e o texto aberto; a literatura e a linguagem como problemas: comparação entre Rayuela, de Júlio Cortázar, e Avalovara, de Osman Lins e Jorge Luis Borges-Osman Lins, poética de la lectura*¹¹. Tratam-se da dissertação e da tese de doutoramento de Graciella Cariello, escritora argentina. Ermelinda Ferreira, no ensaio *Osman Lins e Jorge Luis Borges: testamentos literários* (In: SEDYCIAS (Org.), 2007), compara o conto *Pierre Menard, autor de Quixote*, de Borges, com o romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Lins, investigando a leitura de obras dentro desses gêneros, problematizando a questão da autoria. Regina Dalcastagnè, em seu livro *A garganta das coisas* (2000), faz uma relação possível entre o conto borgiano *El Aleph* com o romance *Avalovara*, vendo no conto borgiano a presença de um pássaro persa que contém todos os pássaros, espécie de *Avalovara* a borges, além do simultaneísmo da temporalidade, buscada por Borges e realizada por Osman Lins. Vale ressaltar que a incidência de trabalhos comparativos entre Borges e Osman Lins é predominante. Além disso, é oportuno salientar que Osman Lins estava ciente da produção literária latino-americana de seu tempo, tendo lido Alejo Carpentier e Júlio Cortázar, por exemplo (1979, p. 264). Todavia, o autor de *Avalovara* nega ter recebido influências cortazianas e joycianas, mas diz que recebeu “de Dante e Rabelais” (1979, p. 172): “Dante, principalmente, na medida e na estrutura. E Rabelais, em certa desmesura e na construção de um ou dois personagens” (LINS, 1979, p. 172). Ao mesmo tempo, Osman Lins se posiciona contra o fato de o gênero romanesco “ficar submetido

⁹ “O romance inventivo” (Tradução nossa).

¹⁰ “Cria os materiais brutos e os cede para que o leitor dê a eles forma ou estrutura e, às vezes, significado” (Tradução nossa).

¹¹ Em termos de publicação, podemos ter acesso a uma parte da tese de doutoramento de Graciella lendo o ensaio *Osman Lins – Jorge Luis Borges, encruzilhadas e bifurcações*, publicado no livro organizado por Hugo Almeida (2004).

eternamente a cânones do século XIX” (1979, p. 264), ou seja, especificamente contra os romances europeus de tradição realista. Diante dessa afirmação, temos, portanto, a oportunidade de analisar a obra de Osman Lins dentro do processo inovador do comparatismo latino-americano, contra a passividade da influência europeia.

Álvaro Manuel Machado percebe na nova literatura latino-americana, especificamente no romance, “a formação de uma nova cosmogonia”, assinalada por uma multiplicidade de referências a “civilizações primitivas, grandes culturas orientais da Antiguidade, primeiros impérios” (In: COLÓQUIO/LETRAS, 1976, p. 30). Essas referências traduzem, poeticamente, “imagens das origens do mundo, imagens que formam uma cosmogonia liberta dos vícios do intelectualismo europeu”, de modo que a linguagem romanesca “é uma síntese trans-histórica e adâmica” (MACHADO, In: COLÓQUIO/LETRAS, 1976, p. 30). É exatamente o que diz o crítico e escritor mexicano Carlos Fuentes sobre o novo romance latino-americano, em *La nueva novela hispanoamericana*: “hoy la novela es mito, lenguaje y estructura. Y al ser cada uno de estos términos es, simultáneamente, los otros dos” (apud LAMB, In: TOVAR (Org.), 1982, p. 101¹²). Noutras palavras, a nova literatura latino-americana constitui uma linguagem edênica, pela qual a América Latina pode ser, adamicamente, renomeada, estabelecendo uma arte da contra-conquista colonial. É nessa cosmogonia literária latino-americana que o crítico português põe Osman Lins e Lezama Lima, também se posicionando contra a dicotomia entre literatura brasileira e literatura hispano-americana, denominando-a de “puritanismo linguístico” (Idem, 1976, p. 30). Mais precisamente, o crítico português vê o romance osmaniano *Avalovara* como “uma verdadeira obra-prima do romance latino-americano” (In: COLÓQUIO/LETRAS, 1976, p. 35).

Também queremos, com o nosso trabalho, dar continuidade às pesquisas da presença de Dante na Literatura Brasileira, iniciadas por Gibson Monteiro, postas em sua dissertação intitulada *Dante: um percurso pela literatura brasileira* (2007). Nesse importante e oportuno trabalho, Gibson – estudando a obra de vários autores de distintos períodos da Literatura Brasileira – fez uma fecunda leitura de como a *Commedia* de Dante contribuiu para o *background* desses autores. Os autores estudados foram Álvares de Azevedo, Castro Alves, Augusto dos Anjos e Guimarães Rosa.

¹² “Hoje, o romance é mito, linguagem e estrutura, e sendo cada um desses termos é ao mesmo tempo os outros dois” (Tradução nossa).

Entendemos que damos continuidade, pois inserimos Osman Lins, para o qual a leitura da *Commedia* contribuiu para a elaboração de um dos romances mais experimentalistas da literatura mundial: *Avalovara*.

O capítulo um deste trabalho se detém numa apresentação/discussão crítica a respeito do mito do Paraíso, tendo a contribuição polemizadora do pensamento judaico, porquanto, em vários momentos interpretativos, o Judaísmo destoa do Cristianismo quanto ao drama do Éden. Essa contribuição se faz necessária no âmbito deste trabalho, pois, entre outros motivos, o pensamento cristão-católico, na esteira da influência da filosofia platônica, é mais conhecido do que o judaico. Isso serve para mostrar que, conquanto haja provindo do ventre da religião judaica, e apesar de seu suposto fundador, Jesus, ter se mantido judeu observante por toda a vida, os ditames cristãos não seguiram o legado judaico em vários aspectos, fundindo-o com a filosofia grega, inda mais no quesito Éden.

Já no capítulo dois, faremos uma análise do Paraíso de Dante, ressaltando elementos que servirão de arcabouço preparatório para o estudo comparativo entre a *Commedia* e *Avalovara*, nos capítulos seguintes. Elementos envolvendo a visão de Dante sobre o Éden, visão não tão fiel ao seio católico, que faz do vate um cristão heterodoxo, e, evidentemente, elementos constitutivos da *Commedia*, especialmente estrutura e a personagem Beatriz, serão considerados. Além disso, refletiremos sobre a contribuição dessa magna obra poética para a renovação do gênero no qual o poeta florentino investiu.

No capítulo três, abordaremos *Avalovara* como (re)leitura do paraíso e da obra-prima de Dante. Nossa análise comparativa se deterá na estrutura, nas personagens e no espaço. Na estrutura, para refletirmos a composição de *Avalovara* e da *Commedia* como uma planta cósmica que dialoga com a catedral medieva. Nas personagens tendo como foco Beatriz e as leituras variantes dela provocadas pelas personagens femininas principais: Anneliese Roos, Cecília e a mulher enigmaticamente inominável, representada romanescamente pelo seguinte símbolo gráfico: ☽. No espaço quanto à narrativização do Éden como temática provocadora de recursos de renovação de gêneros literários: poesia, em Dante, e o romance, em Osman Lins. Ademais, para além dessa análise focada em elementos narrativos, como estrutura, personagem e espaço, a comparação entre a *Divina Comédia* e *Avalovara* mantém as discussões do comparatismo latino-americano atuais, especificamente quanto à leitura latino-

americana de um texto literário europeu e à identidade da América Latina. Também – a exemplo de Dante – veremos como Osman Lins, através de sua obra-prima *Avalovara*, contribuiu imensamente para a renovação do gênero romanesco, numa época em que era visto como esgotado, à beira da morte.

No capítulo quatro, faremos uma leitura da presença do regionalismo literário tanto na *Divina Comédia* quanto no romance *Avalovara*. Na *Divina Comédia* refletiremos a presença do regionalismo literário, partindo do conceito de regionalismo como tendo suas origens na tradição greco-latina. Já em *Avalovara*, faremos uma releitura do regionalismo nordestino. Ambas as leituras serão, obviamente, realizadas sob o mito do Paraíso.

1 Do Paraíso

Apesar de o homem ter sido expulso do Éden, permanece um vínculo (Aryeh Kaplan, As águas do Éden – o mistério do micvê).

A chamada Pós-modernidade, ou modernidade tardia, é caracterizada pela falência múltipla de projetos, pelo estilhaçamento dos ideais, pela ausência da esperança em um mundo melhor. Em suma: a anulação de um futuro parece ser o pregoeiro dos tempos modernos tardios. Esse fenômeno decorre da decepção com a promessa de um mundo melhor, garantido a partir do pensamento iluminista, que atestava que a razão seria o meio principal de o ser humano alcançar a felicidade. Entretanto, o século XX mostrou uma desmontagem parcial do humano, através das duas grandes guerras mundiais, por meio das quais o Homem utilizou a razão para delirar contra a própria espécie. Diante de um humano parcialmente estilhaçado, como ainda pensar em um projeto-esperança de um mundo melhor, já que a Pós-modernidade rejeita qualquer proposta de utopia, por apenas pensar no *hic et nunc* do consumismo da própria espécie?

O filósofo Gilbert Durand pensa que, após um processo de saturação com o progressismo científico e com a industrialização do século XIX, na condição de “herdeiro glorioso das *Luzes*”, o Ocidente passa a vivenciar uma “ressurgência deliberada do mito”, no século XX (1994, p. 11). Não obstante, Durand aponta o século XIX como germinação dessa ressurgência, com a explosão do Romantismo e do Simbolismo “diante do estrondo triunfante da revolução industrial” (1994, p. 07). Já no século XX, essa reabilitação do mito na sociedade ocidental será acentuadamente impulsionada “pela explosão dos meios técnicos audiovisuais” (DURAND, 1994, p. 07), como o cinema e a fotografia. Eles foram incorporados à literatura através de um exímio recurso estético: a colagem, associada à fragmentação narrativa, mediante a desmontagem cronológica do enredo tradicional, em busca de uma presentificação do tempo, estetizando as descobertas de Einstein, com ecos da teoria agostiniana do tempo. Com isso, há um retorno a estruturas cosmológicas, uma revisitação à cosmologia dantesca, por exemplo, verificada já nos Quartetos de Eliot. Northrop Frye lembra que Paul Valéry, falando sobre *Eureka*, de Poe, sustentava a cosmologia “como uma das mais velhas artes literárias” (2000, p. 62), sendo um recurso estético usado pela poesia

moderna de Pound e Eliot, por exemplo. Há, consequentemente, um retorno acentuado – na literatura moderna – da ligação do Homem com o Cosmos e com o mito. Diante disso, escritores e poetas passam a buscar “a expressão nova, não o conteúdo novo” (FRYE, 2000, p. 66). Assim, um conteúdo antigo como o Paraíso pode ser trazido de volta à literatura do século XX, assumindo esteticamente uma expressão (i)nova(dora). Frye exemplifica, entre outros, com o poema *Ash wednesday*, de Eliot, baseado na *Divina Comédia*, num percurso poético que vai do Purgatório até o Paraíso, pois “a imagem central do poema [de Eliot] é a escada em caracol da montanha [purgatório] de Dante, que conduz a um jardim paradisíaco” (2000, p. 71).

A nostalgia do Paraíso retorna com força no século XX, vindo a ser uma necessidade ontológica, conforme o medievalista Jean Delumeau: “does not our age, more than any other, need to know the paradeses of which our predecessors dreamed?” (2000, p. 01¹³). Reforçando esse específico retorno da busca do Paraíso na contemporaneidade, diz argutamente Carlos Fuentes: “Paradójicamente, la necesidad mítica há surgido en Occidente sobre las ruinas de la cultura que negó el mito...” (apud LAMB, In: TOVAR (Org.), 1982, p. 101¹⁴). Diante disso, o ser humano revê o que a Pós-modernidade rejeitou: a esperança fundamentada em um projeto utópico de um mundo melhor, uma tirada impulsionada, sensivelmente, pela literatura moderna. Portanto, o Paraíso é uma nostalgia que se assume busca do tempo da felicidade perdida, face ao esgotamento da esperança da modernidade tardia: uma revisão do escamoteamento do Século das Luzes pelo Século das Trevas do Totalitarismo Moderno. Ademais, também faremos uma leitura latino-americana do Paraíso, através da comparação entre *Avalovara* e a *Commedia*, especificamente quando tratarmos do arquétipo do andrógino, para problematizarmos, à luz desse arquétipo, a questão da identidade na América Latina, não como foco principal, mas como parte do nosso trabalho.

Mas por que os mitos (seja o do Paraíso, seja o do andrógino, etc.) são tão importantes para os estudos literários e para a literatura? Conforme Northrop Frye, para esse questionamento, que afeta o exercício da crítica literária, a única resposta possível

¹³ “Não é a nossa época, mais do que qualquer outra, uma época necessária para se conhecer os paraísos com os quais os nossos antepassados sonharam?” (Tradução nossa).

¹⁴ “Paradoxalmente, a necessidade do mito surgiu no Ocidente sobre as ruínas da cultura [ocidental] que negou o mito...” (Tradução nossa).

é “porque o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura, [considerando que] o interesse de poetas pelo mito e pela mitologia tem sido notável e constante desde a época de Homero” (2000, p. 28). Dito de outro modo, o mito “como estrutura total, que define as crenças religiosas, as tradições históricas e as especulações cosmológicas de uma sociedade [...] é a matriz da literatura”, de forma que é difícil encontrar “um tema literário que não coincida com o mito” (FRYE, 2000, p. 41). Assim, dependendo dos níveis, graus com maior ou menor intensidade, implicitye ou explicitude, as narrativas míticas (sejam orientais, sejam ocidentais) sempre farão parte da literatura e, consequentemente, dos estudos literários. Talvez tendo em mente a literatura moderna, Frye ressalta que o mito pode passar por reelaborações, sendo não só contado, mas também recontado, de modo que “diferentes padrões podem ser descobertos nele¹⁵” (2000, p. 40). Por conseguinte, “a literatura é uma mitologia reconstruída” (FRYE, 2000, p. 46). Também por essa razão é que vemos a importância do estudo literário do Paraíso, à luz dos pensamentos judaico e cristão, não desconsiderando as narrativas pagãs da Idade de Ouro e dos Campos Elísios, pois, a partir do segundo século da Era Cristã, os pais eclesiásticos viam nelas uma mimese greco-latina das narrativas do Gênesis judaico (Cf. DELUMEAU, 2000, p. 10-15).

1.1 O Paraíso segundo os pensamentos judaico e cristão

O medievalista Jean Delumeau, em seu livro *O que sobrou do paraíso?*, elenca textos fundadores que “abriram as portas do paraíso” (2003, p. 33). Os textos que nos interessam para este trabalho são os seguintes: o livro de Gênesis, o livro de Apocalipse (ambos provindo do Judaísmo), e a *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Começando pelo Gênesis II:8-10/15, vemos a criação e a formação do Paraíso:

Then *Hashem*, God, planted a garden toward the east, in ‘Eden, and there he put the person whom he had formed. Out of the ground *Hashem*, God, caused to grow every tree pleasing in appearance and good for food, including the tree of life in the middle of the garden and the tree of the knowledge of good and evil. A river went out of

¹⁵ É justamente tendo esse pensamento que a nossa investigação, neste trabalho, analisará o deslocamento do mito do Paraíso para uma discussão atualizada da América Latina, por meio do romance *Avalovara*, de Osman Lins. Dito de outro modo, como o mito do Paraíso pode contribuir para uma leitura literária da condição latino-americana através desse romance.

‘Eden to water the garden, and from there it divided into four streams. [...] *Hashem*, God, took the person and put him in the garden of ‘Eden to cultivate and care for it (THE COMPLETE JEWISH BIBLE, 1998, p. 02)¹⁶.

Etimologicamente, no original hebraico de Gênesis, o Paraíso é גַּן עֲדָם, *Gan Éden*, literalmente jardim das delícias, dos prazeres, dos adornos, das jóias (Cf. KIRST *et al.*, 2002, p. 43/174). Reforçando essa tradução etimológica, é oportuno dizer que a raiz hebraica da palavra Éden designa – *ipsis literis* – o “viver em delícias”, de modo que essa raiz gera *ednah* (גַּנְּדָעַ), substantivo que significa “desejo” e “prazer” (Idem, 2002, p. 174). Já “paraíso” decorre da tradução grega do Antigo Testamento – a Septuaginta – παραδεισος, *paradeisos*, significando literalmente, “paraíso”, “jardim”, “horta”, “bosque” (TAYLOR, 199, p. 160), que também aparece nas traduções gregas do Novo Testamento, nas passagens neotestamentárias em que essa palavra ocorre. Dito de outro modo, *paradeisos*, usada na tradução grega do Antigo Testamento (a Septuaginta), traduz as duas palavras hebraicas para jardim: *gan* e *pardê*s. *Pardê*s é uma palavra hebraica originada da antiga palavra persa *apiri-daeza*, cujo significado é pomar cercado por um muro (DELUMEAU, 2000, p. 04; KRAUSS, 2006, p. 30). À vista disso, o Jardim do Éden foi criado para ser lugar de uma vida física terrestre, natural e deleitosa, não apenas um recinto para uma vivência unicamente espiritual, considerando a sua criação e aspectos terrenos: “in this garden, which was set in the midst of a prosperous countryside (*éden*), everything was pleasant, savory, and fragrant” (DELMUMEAU, 2000, p. 04¹⁷). Assim, teólogos se dividiam no entendimento literal ou figurativo da narrativa bíblica do Gênesis, de modo que a maioria cria na junção dos dois entendimentos. Por conseguinte, na Idade Média ocorreram viagens marítimas cujo escopo era a localização exata do Jardim do Éden.

¹⁶ O Eterno Deus plantou um jardim na direção do Oriente, no Éden, e foi onde Ele colocou a pessoa [o ser humano] a quem Ele formou. Para fora do solo, o Eterno Deus fez que se produzisse todo tipo de árvore agradável à vista, e boa para alimento, incluindo a Árvore da Vida, no meio do Jardim, e a Árvore do conhecimento do Bem e do Mal. Um rio partia do Éden para regar o jardim, e daí ele se dividia em quatro cursos d’água. [...] O Eterno Deus tomou a pessoa [o ser humano], e a pôs no Jardim do Éden, para cultivá-lo e guardá-lo (Tradução nossa). O uso da *Complete Jewish Bible*, tradução inglesa feita pelo teólogo judeu messiânico David H. Stern, é justificado pelo fato de ela ser, por ora, a tradução que mais corresponde crítica e fielmente ao contexto judaico, visto que os escritores dos textos bíblicos eram judeus.

¹⁷ “Nesse jardim, que foi posto no meio de uma próspera zona rural (*éden*), tudo era agradável, saboroso e fragrante” (Tradução nossa).

Conforme a tradição judaica, legada posteriormente para a fé cristã, a despeito das variações interpretativas, o Éden “está situado no centro exato do mundo, suas dimensões são enormes, e tudo que há nesta terra tem sua forma inscrita nele” (UNTERMAN, 1992, p. 85). Ademais, os rabinos ensinam que o Jardim do Éden constitui a sexagésima parte do planeta, tamanha a importância da extensão jardinesca desse idílico lugar para canalizar o equilíbrio cósmico.

O texto bíblico apresenta três elementos importantes para o estudo do Paraíso, pois eles o integravam, essencialmente: a água, a árvore e a palavra. A água constitui a fonte da qual se originavam os quatro rios do Paraíso. Há fontes históricas, como *História dos hebreus* (do primeiro século da Era Cristã), de Flávio Josefo (1990, p. 49), que dizem que esses quatro rios são o Nilo, o Eufrates, o Ganges e o Tigre. Dois desses rios são nomeados no Gênesis: o Tigre e o Eufrates, rios até hoje existentes. Já o Ganges e o Nilo são nomes dados para os nomes antigos mencionados no Gênesis: Pison e Guihon.

Para judeus e cristãos, a água é associada, inicialmente, à criação/formação do cosmos. No texto hebraico do primeiro versículo do livro de Gênesis, em que é dito “no princípio, Deus criou do nada os céus e a Terra”, a palavra *schamáim* (céus) pode ser lida como um anagrama da expressão *scham máim* (ali [estão] as águas). Nesse sentido, a água estava presente na formação do macro-cosmos, a Terra, e depois estaria na formação do micro-cosmos, o ser humano¹⁸. Diante disso, como lembram Chevalier e Gheerbrant, “o **Mem** (M) hebraico – מ – simboliza a água sensível: ela é mãe e matriz (útero). Fonte de todas as coisas, a água manifesta o transcendente e deve ser, em consequência, considerada como uma *hierofania* [manifestação do sagrado no mundo]” (2009, p. 16).

Um rio-fonte emergia do Éden para fora do Jardim, desdobrando-se em quatro rios, representando o vínculo entre esse jardim e o mundo externo. O pensamento judaico ensina que a água, mesmo hodiernamente, é o vínculo original que temos com o Jardim do Éden, mesmo após a queda. Esse vínculo é reforçado pelo ensinamento midráschico (da hermenêutica rabínica) de que após a expulsão do Paraíso, Adão se arrependeu sentado sobre esse rio-fonte que saía da região do Éden para o mundo

¹⁸ O ser humano, como ensina a tradição judaica, é uma combinação de terra (pois *Adam* significa “terroso”, em hebraico) e água, de modo que durante a vida terrena, o ser humano terá a água como “a parte mais essencial do seu ser” (KAPLAN, 1992, p. 104).

exterior (compreendendo o estado fora do Jardim). Vale ressaltar que as águas paradisíacas, do Jardim do Éden, brotam de sob a árvore da vida (UNTERMAN, 1992, p. 32). Como lembra o rabino Aryeh Kaplan, em seu livro *As águas do Éden: o mistério do micvê*, “o Talmude nos diz que toda a água do mundo, derradeiramente, tem sua raiz no rio que emergiu do Éden”, de modo que “mesmo que uma pessoa não possa entrar no próprio Jardim do Éden, sempre que se associa com esses rios [os quatro] – ou com qualquer outra água – ela está restabelecendo sua ligação com o Éden” (1992, p. 58). Não por acaso, segundo o livro de Apocalipse (22:1-2), a Nova Jerusalém, que representa a restauração do Éden, fundindo o Paraíso terreal com o celestial, terá a água da vida como elemento essencial (Cf. FRYE, 2004, p. 178; STERN, 1992, p. 855).

Em se tratando da árvore, ela apresenta dois aspectos antitéticos, e indissociáveis, que se revelam na duplicação: a árvore da vida e a árvore do conhecimento do bem e do mal, pois a ambivalência simbólica da árvore é universalmente aceita. Mais adiante falaremos a respeito do conhecimento da árvore do bem e do mal, como desdobramento das discussões em torno do fruto proibido. Por isso nos deteremos em reflexões sobre a árvore da vida e a associação da árvore com o ser humano. A árvore da vida estava no centro do Jardim, e essa centralidade pode elucidar porque “o Cosmos foi imaginado sob a forma de uma árvore gigante” (ELIADE, 2008, p. 124), representando a plenitude da vida cósmica. Conforme Chevalier e Gheerbrandt, ela simboliza o vínculo entre o céu e a terra, considerando que sua raiz é fincada no solo e os seus galhos estendidos para o céu, vindo a representar o equilíbrio entre o terreno e o celestial (1992, p. 85). Desse motivo decorre o fato de ela fornecer a eternidade aos que provarem de seus frutos, não só na narrativa do Gênesis judaico, mas também na epopeia de Gilgamesh, sendo um correlato da fonte da juventude. Por essa razão, não fortuitamente, segundo Mircea Eliade, “os mitos da busca da imortalidade ou da juventude ostentam uma árvore de frutos de ouro ou de folhagem miraculosa” (2008, p. 124-125). Tendo isso em mente, nota-se que Adão e Eva foram expulsos do Éden também para não provarem do fruto da árvore da vida, pois se o fizessem readquiririam a imortalidade, uma condição desfeita com violação da ordem divina de não comerem do fruto proibido.

Outro aspecto importante no estudo arquetípico da árvore é a sua associação íntima com o ser humano. A referência bíblica para tanto é do livro Cânticos dos Cânticos, atribuído ao rei Salomão:

My sister, my bride, is a garden locked up, a pool covered over, a spring sealed shut. You are an orchard that puts forth pomegranates and other precious fruits, henna and nard – nard, saffron and aromatic cane, cinnamon and all kinds of frankincense tress, myrrh, aloes, all the best spices. You are a garden fountain, a spring of running water, flowing down from the L'vanon. [She] Awake, north wind! Come, south wind! Blow on my garden to spread its fragrance. Let my darling enter his garden and eat its finest fruit (THE COMPLETE JEWISH BIBLE, 1998, p. 105)¹⁹.

A botânica salta aos olhos do leitor irrompendo metáforas da relação sexual, de forma que esse livro é uma celebração do amor conjugal/carnal realizado entre Salomão e Sulamita. Comentando essas metáforas, Chevalier e Gheerbrandt veem a representação da parte sexual do corpo da mulher (2009, p. 515). Mesmo que o Judaísmo tenha visto nessas metáforas uma alegoria do relacionamento íntimo entre Deus e Israel, o sentido literal é altamente reconhecido na tradição judaica, pois o Talmude ensina, em termos hermenêuticos, que “um versículo nunca abandona seu significado direto” (apud UNTERMAN, 1992, p. 206). Assim, a expansão semântica da alegoria, ou da interpretação mística, não ofusca e nem solapa o sentido literal. Todavia, não foi o que fez o Catolicismo. A igreja, durante o período medieval, através de São Bernardo, tratou de desvincular a interpretação erótica do texto, alegando “que só era válida a leitura alegórica e espiritual” (LE GOFF, 1994, p. 159), significando apenas a comunhão entre Cristo e a Igreja. Outra interpretação alegórica é a que ensina que o “jardim fechado” (em latim, *hortus conclusus*) é o corpo virgem de Maria²⁰ (Cf. FRYE, 2004, p. 190). Um exemplo da desvinculação do sentido original, para apenas sustentar a leitura mística, são o *Hortus Deliciarum* (Jardim das Delícias), obra confeccionada sob a ordem da abadessa Herrard, no século XII. Sendo uma obra hagiográfica e catequética, de acordo com o pensamento da supracitada abadessa, o *Hortus Deliciarum* deveria elevar as monjas em direção do noivo divino, para experimentarem as delícias

¹⁹ “Minha irmã [no povo judeu], minha noiva, você é um jardim fechado, um manancial coberto, uma fonte selada. Você é um pomar que revela romãs e outros frutos preciosos. A hena e o nardo – o nardo, o açafrão e a cana aromática, a canela e todas as espécies de árvores de resinas aromáticas, a mirra, o aloés, todas as melhores especiarias. Você é uma fonte de jardins, uma fonte de água viva, que brota do Líbano. [Ela diz] Levante-se, vento norte! Venha, vento do sul! Assopre no meu jardim para disseminar sua fragrância. Venha, meu querido, entre em seu jardim e coma o seu fruto mais excelente!” (Tradução nossa).

²⁰ Reforçando essa interpretação, também há o ensinamento católico de que Maria retificou a falha de Eva, assim como Cristo retificou a de Adão (Cf. KRAUSS, 2006, p. 70-72).

espirituais, de modo que, assim, chegariam ao jardim eternal (Cf. DELUMEAU, 2003, p. 131). Não obstante, as metáforas postas por Salomão para descrever a beleza ardente do corpo de sua amada decorrem da narrativa bíblica do Éden, e esse entendimento faz admitir mais uma vez que a relação sexual no Éden não foi o pecado original, propriamente dito. De qualquer forma, a associação simbólica da árvore ou do jardim com o ser humano, especificamente com a mulher, existe nas vertentes mística e física.

Vimos que para o pensamento judaico a água é um fenômeno concreto que brotou do Jardim do Éden, significando que ela é um remanescente do vínculo perdido com o Paraíso. Além da água, há outro elemento que apresenta essa mesma característica: a palavra. Esse ensinamento é dado pelo poeta Dante Alighieri, em sua obra ensaística *Da linguagem vulgar*. Conforme Dante, considerando o fato de que Deus criou o homem e o pôs no Jardim do Éden, “Deus quis que ele falasse, para ser glorificado na exibição de tal dote [a capacidade inata para falar]” (1999, p. 10). Assim, conforme o poeta florentino, “podemos com certeza daqui deduzir o lugar onde primeiro se emitiu a palavra; pois se o homem foi animado fora do paraíso, então foi fora dele; mas se foi no paraíso, deduzimos que o local da primeira palavra foi o paraíso” (1999, p. 10). À vista disso, assim como Adão procurou perscrutar a essência dos animais, nomeando-os pela palavra, assim também a interpretação se instaura como um processo de busca da essência edênica do humano, através da palavra, como mostra a hermenêutica judaica. Essa hermenêutica é fundamentada no antigo ditado talmúdico de que a Torá tem setenta faces²¹, significando que ela possibilita uma multiplicidade de interpretações àqueles que se debruçarem sobre o texto sagrado do Judaísmo, cuja investigação é mais plausível com o conhecimento da língua original hebraica. Não obstante, como lembra o rabino Joseph Shulam, em seu livro *Hidden Treasures*, “no matter what a text’s origins are, every single one of them has many options for interpretation. [...] Every text has the plain, obvious meaning as well as the hidden and

²¹ Comentando Jeremias 23:29, versículo no qual a palavra divina é comparada a um martelo que despedaça a rocha, diz o Talmude, *Schabat* 83b: “tal qual a rocha que se parte em muitos fragmentos sob o golpe do martelo, assim cada palavra do Santíssimo, bendito seja, foi dividida em setenta expressões” (apud BUNIM, 2001, p. IV). Entendimento que o mesmo Talmude, noutro tratado (*San’hedrin* 34a), o confirma do seguinte modo: “um versículo das Escrituras Sagradas pode admitir muitos significados” (apud BUNIM, 2001, p. V).

the hinted meaning” (2008, p. 20-21²²). Ademais, o tratamento judaico dado à interpretação pode ser encontrado nos estudos literários. Assim como a sagrada Torá é uma interpretativa fonte inesgotável, assim também a literatura, como afirma Northrop Frye, é “uma fonte inexaurível de novas descobertas críticas e continuaria sendo, mesmo que novas obras literárias cessassem de ser escritas” (2000, p. 16).

Conforme dissemos, uma das palavras hebraicas para designar o paraíso, além de *gan* (jardim), é *pardêš* – פָּרֶדֶשׁ, a qual além de “paraíso” significa “pomar”. Além de designar o Paraíso celestial, morada dos justos *post-mortem*, *pardêš* também passou a ser utilizado como acrônimo²³ de quatro métodos básicos da hermenêutica judaica. O *peschat* – פְּשָׁת (lato), sentido simples e literal, fundamentado no significado gramatical, ou linguístico, das palavras no texto, lidando com a coerência e a coesão. O segundo método é o *rémez* – רְמֵז (insinuação): lida com o significado que está nas entrelinhas do texto, ocultado por meio de sugestão indireta. O terceiro é conhecido como *derasch* – דְּרָשָׁה (busca, procura e associação), pelo qual o texto é interpretado distintamente do sentido lato por um processo de lógica associativa e alusiva, não lidando com entrelinhas, tampouco com significados secretos, sendo o mais complexo dos quatro métodos. O *derasch* “examines not only the main text that is being studied or expounded but also any other sacred texts that are associated with the main text. When one associates these texts together, he can learn something that he had not understood previously” (SHULAM, 2008, p. 22²⁴), desde que haja coerência. O quarto método é o *sod* – סּוֹד (segredo) e lida com o significado místico, sendo “a leitura mais íntima e profunda de um texto, geralmente seguindo a concepção mística da Cabalá, a atingindo um grau de profundidade do significado que vai muito além dos anteriores” (BUNIM, 2001, p. V). Portanto, a hermenêutica judaica se instaura como um instrumento da busca da essência edênica do ser humano, por meio da palavra, elo remanescente do Paraíso.

²² “Não importa quais são as origens de um texto; cada um deles tem muitas opções de interpretação. [...] Cada texto tem o plano, tanto o significado óbvio quanto o significado secreto e sugerido” (Tradução nossa).

²³ Noutras palavras, cada consoante hebraica da palavra *pardêš* designa os quatro métodos hermenêuticos, respectivamente.

²⁴ “Examina não só o texto principal que está sendo estudado ou explicado, mas também outros textos sagrados que estão associados com o texto principal. Quando alguém associa esses textos juntos, pode aprender algo que não havia sido compreendido previamente” (Tradução nossa).

Shulam diz que o *pardêš* não só constitui o fundamento da hermenêutica judaica, como também de cada texto, caso ele apareça em um jornal, romance, na Bíblia, consistindo dos quatro métodos supracitados (Cf. 2008, p. 23). A referência a romance não é fortuita, pois lança a possibilidade de investigarmos a obra literária à luz dessa hermenêutica. É interessante ressaltar, segundo entendemos, que o *rémez* é o método mais utilizado no texto literário, fundido com os demais, obviamente. Ademais, muitíssimo tempo antes de Bakhtin criar o termo dialogismo, ou Julia Kristeva criar o termo intertextualidade, o *derasch* judaico se põe como antecedente não só terminológico, mas também funcional, e como método que nos remete para a Literatura Comparada. Outro fato muito importante a ser considerado é que os quatro métodos do *pardêš* judaico correspondem aos quatro métodos hermenêuticos de Dante, em *Il Convito* (O Banquete), especialmente para a interpretação da *Commedia*²⁵. Por ora, ignoramos comprovadamente se Dante os estudou.

Dando continuidade à narrativa bíblica, Deus disse que o ser humano poderia se alimentar de toda a árvore do Paraíso, com exceção da Árvore do conhecimento do Bem e do Mal, pois, contrariando o mandamento divino, viria a morrer (COMPLETE JEWISH BIBLE, 1998, p. 02). Não obstante, sucedeu o inverso: Adão e Eva se alimentarem do fruto da Árvore do conhecimento do Bem e do Mal, cedendo à tentação da serpente, instrumento de Satanás para a realização da queda do gênero humano.

Antes de discorrermos sobre a expulsão do ser humano do Éden, é oportuno entendermos que “o paraíso das origens tornou-se, mais tarde celeste” (DELUMEAU, 2003, p. 27²⁶). O Paraíso, no Judaísmo e no Cristianismo, veio a designar, também, o lugar de repouso dos justos falecidos antes da ressurreição final deles, por ocasião do estabelecimento da Era Messiânica, na consumação dos séculos. Paralelamente, o Paraíso passou a designar, nos profetas judeus (Isaías, Ezequiel e Zacarias), “novos céus

²⁵ O literal, o alegórico (o que se esconde), o moral e o anagógico (o místico), conforme *O banquete*, em seu segundo tratado, capítulo primeiro (ALIGHIERI, s/d, p. 49-51).

²⁶ “Divide-se no jardim inferior, terreno, e no superior, celestial. Adão e Eva viviam no jardim inferior, que contém belas árvores frutíferas. O superior está cheio de deleites espirituais, e para ele vão, após a morte, as almas dos justos, para ouvir Deus explicar a Tora” (UNTERMAN, 1992, p. 85. Cf. DELUMEAU, 2006, p. 123).

e nova Terra”, o terreno redimido junto com o celestial²⁷: a Cidade Celestial, a Nova Jerusalém, vista pelo apóstolo João, conforme o Apocalipse 21:1-3, etc. e 22:1-5:

Then I saw a new heaven and a new earth, for the old heaven and the old earth had passed away, and the sea was no longer there. Also I saw the holy city, New Yerushalayim, coming down out of heaven from God, prepared like a bride beautifully dressed for her husband. [...]. Next the angel showed me the river of the water of life, sparkling like crystal, flowing from the throne of God and of the Lamb. Between the main street and the river was the Tree of Life producing twelve kinds of fruit, a different kind every month; and the leaves of the tree were for healing the nations – no longer will there any curses. The throne of God and of the Lamb will be in the city, and his servants will worship him (THE COMPLETE JEWISH BIBLE, 1998: 1554-1555)²⁸.

Vemos – lendo o texto de Apocalipse – a fusão do Paraíso primordial com o paraíso escatológico. O Paraíso original, estando no centro da Terra, planeta circular, fez-se como projeção dessa esfera. “Por isso, o paraíso terrestre era circular” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 251), e o círculo simboliza o celestial em atividade com o terreno, o divino difundindo a bondade como origem, essência e consumação de todas as coisas, em suma: o Alfa e o Ômega (Cf. Idem, 2009, p. 250, 251). É através desse movimento de atividade do celeste com o terreno, já presente no Paraíso terrestre, que se pode vê o percurso que levará ao Paraíso celestial, teleológico, escatológico, aparecendo no livro de Apocalipse como uma fusão do Paraíso primordial com o Paraíso celeste, porquanto o apóstolo João fala de “novos céus e nova terra” juntos²⁹. Assim, o Paraíso celestial é a Cidade Sagrada, a Nova Jerusalém, a qual marca,

²⁷ Conforme enfatiza Mircea Eliade, em seu livro *Mito e realidade*, o Fim do Mundo, na condição de parte integrante do projeto messiânico, é marco da restauração do Paraíso, a renovação cósmica assinalada pelo retorno do Messias na figura de Jesus (para cristãos), ou na chegada do Messias aguardado pelos judeus (2007, p. 62-63).

²⁸ Então, eu vi um novo céu e uma nova terra, pois o céu antigo e a terra antiga passaram, e o mar não mais existe. Também vi a cidade santa, a nova Yeruschaláim [Jerusalém], descendo do céu de Deus, preparada como uma bela noiva endereçada para o seu esposo. [...] Depois, o anjo me mostrou o rio da água da vida, brilhando como cristal, brotando do trono de Deus e do Cordeiro [o Messias]. Entre a rua principal e o rio há a Árvore da Vida produzindo doze tipos de frutos, um fruto diferente a cada doze meses, e as folhas da árvore para a cura das nações. Não mais existirão quaisquer maldições. O trono de Deus e do Cordeiro estarão na Cidade, e seus servos o adorarão (Tradução nossa. Grifo de David Stern).

²⁹ O círculo, em sua fusão-simultaneização com o quadrado, “evoca uma idéia de movimento, de mudança de ordem, ou de nível”, pois mostra “uma dialética entre o celeste transcendente, ao qual o homem aspira naturalmente, e o terrestre, onde ele se situa no momento, onde percebe a si mesmo como sujeito de uma passagem a realizar [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 251). Assim podemos

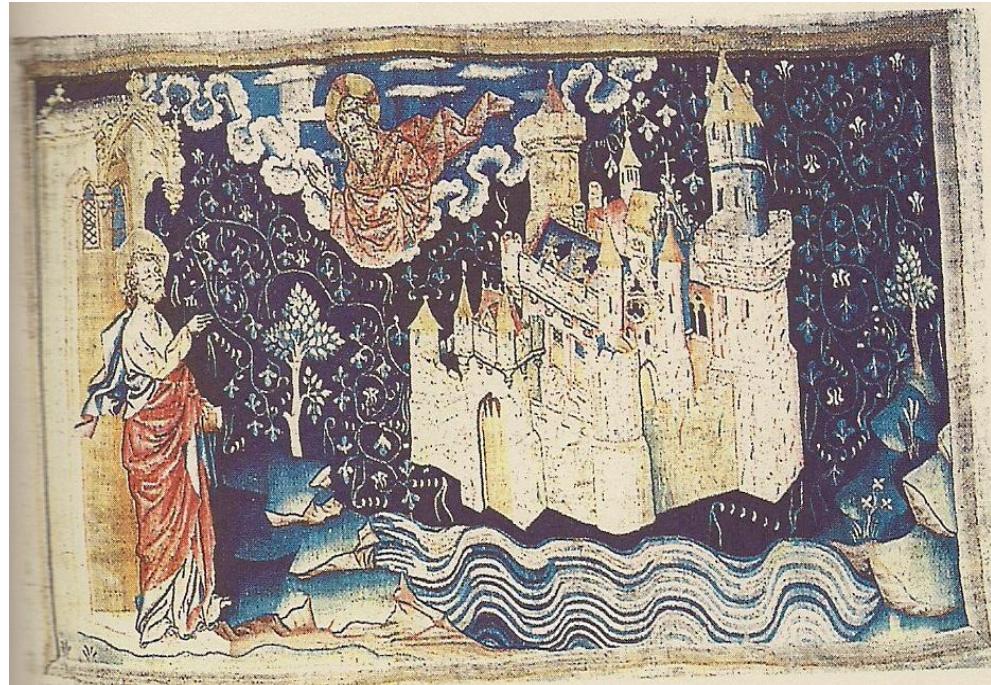
por ser quadrática, a fusão do círculo com o quadrado, “estabilização na perfeição: [...] o caso da Jerusalém celeste” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 750)³⁰.

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

Na arte pictórica, por exemplo, não faltaram inumeráveis exemplos de quadros, retábulos, iluminuras e tapeçarias descrevendo o Paraíso escatológico e o terreno juntos, formando um Paraíso restaurado. Vejamos uma tapeçaria do fim do século XIV, plasticizando essa junção:

compreender a fusão do paraíso terrestre com o celestial, e, ainda assim, termos um só paraíso, agora restaurado, fundindo o antigo e o novo.

³⁰ Não por acaso, muitas igrejas medievais foram construídas *ad quadratum*, visto que, entre outras razões, quatro eram os rios do Paraíso terrestre, mesmo sendo circular, e quadrada será a Jerusalém Celestial, o Paraíso celeste, fundida à terra circular (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 750/752-753).



Apocalipse. Castelo de Angers, peça 6, tapeçaria 80. Fim do século XIV.

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

O estado primordial e beatífico do ser humano no Paraíso não durou muito tempo: a queda de Adão e Eva ocorreu. O pecado original foi cometido pelo casal quando comeram do fruto da árvore do conhecimento do Bem e do Mal, cedendo à proposta tentadora de Satan, conforme Gênesis 3:1-8:

Now the serpent was more crafty than any wild animal which Hashem, God, had made. He said to the woman, “Did God really say, ‘You are not to eat from any tree in the garden?’” The woman answered the serpent, “We may eat from the fruit of the trees of the garden, but about the fruit of the tree in the middle of the garden God said, ‘You are neither to eat from it nor touch it, or you die.’” The serpent said to the woman, “It is not true that you will surely die;

because God knows that on the day you eat from it, your eyes will be opened, and you will be like God, knowing good and evil." When the woman saw that the tree was good for food, that it had a pleasing appearance and that the tree was desirable for making one wise, she took some of its fruit and ate. She also gave some to her husband, who was with her; and he ate. Then the eyes of both of them were opened, and they realized that they were naked. So they sewed fig leaves together to make themselves loincloths (COMPLETE JEWISH BIBLE, 1998, p. 03³¹).

Conforme a tradição judaica, a serpente, não o leão, era o rei dos animais, considerando-se que ela falava e comia como o ser humano, caminhava sobre duas pernas, o que explica o porquê de Deus haver se dirigido a ela, quando decretou que ela rastejaria sobre a terra, sem as mãos e as pernas de antes. Visto que a criação de Adão e Eva foi o coroamento da Criação, Satã – que já havia sido expulso do céu, pois se rebelara contra Deus, apesar das altas prerrogativas que tinha como querubim – sentiu inveja da raça humana. Por conseguinte, planejou a derrocada da espécie humana: "por instigação de Satã ou Samael, ou, segundo algumas, possuída por ele, a serpente persuadiu Eva a comer o fruto proibido e seduziu-a" (UNTERMAN, 1992, p. 236).

Tendo visto o primeiro casal tendo relações sexuais, a serpente desejou Eva, de modo que "quando teve relação sexual com Eva, injetou sua peçonha nela e em todos os seus descendentes" (Idem, 1992, p. 236). Por haver sido um instrumento de Satã, a serpente foi simbolicamente identificada com ele (Cf. Apocalipse 12:9), e até mesmo com a mulher (Eva), conforme testemunha esta ilustração gótica do manuscrito medieval *Les Très riches heures du duc de Berry*:

³¹ "Mas a serpente era mais astuta que todo o animal selvagem que o Eterno Deus criara. Ele [a serpente] disse para a mulher: "Deus realmente disse: você não comerá de qualquer árvore do jardim?" A mulher respondeu à serpente: "Podemos comer do fruto das árvores do jardim, mas com relação ao fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: 'vocês não o comerão, nem o tocarão, ou vocês morrerão'". A serpente disse para a mulher: "Não é verdade que vocês certamente morrerão, porque Deus sabe que no dia em que vocês comerem esse fruto, os olhos de vocês serão abertos, e serão como Deus, conhecendo o bem e o mal". Então, a mulher viu que a árvore era boa para alimento, que ela tinha uma aparência agradável e que era desejável para fazer alguém sábio; ela tomou um pouco do fruto da árvore e comeu. Ela também entregou parte dele para o seu marido, que estava com ela, e ele o comeu. Então, os olhos de ambos foram abertos, e então eles compreenderam que estavam nus. Assim, eles juntos coseram folhas de figueira, para fazer – para si mesmos – tangas" (Tradução nossa).



Tentação, Queda e Expulsão. De Les Tres Riches Heures du Duc de Berry 1411-1416.

Essa iluminura mostra um simultaneísmo do drama do Éden: a Queda e a Expulsão são postos lado a lado, no mesmo quadro. Eva está no canto esquerdo do Éden esférico, recebendo o fruto proibido da serpente, uma serpente que está precisamente em forma de mulher, tendo não só os mesmos cabelos longos de Eva, mas também a cor física e o semblante, excetuando, obviamente, a cauda serpentina, enroscada na árvore do conhecimento do bem e do mal, como um marco diferencial entre elas³². Logo abaixo, é mostrado um Adão assujeitado, passivo, quase de joelhos, recebendo de Eva o fruto proibido, o que implica a responsabilidade plena de Eva no pecado original (o qual é associado diretamente ao comer esse fruto, não ao ato sexual). Após o pecado original, Deus, representado por um ancião de barbas brancas, em cuja cabeça está uma auréola fulgurante, decreta a expulsão do casal, e após aparece o querubim conduzindo Adão e Eva para fora do Jardim.

³² Não obstante, há pinturas que mostram a serpente como serpente: por exemplo, *A árvore da vida e da morte*, de 1481, do livro de orações do arcebispo de Salzburgo.

À primeira vista, superficial e desprendida de um contexto exegético mais aprofundado, a culpa pela queda na tentação repousa só sobre a mulher. É essa a interpretação predominante no Ocidente cristão, que contribuiu para marginalização da mulher:

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males, ou ao comer o fruto proibido. **O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher** (DELUMEAU, 2009, p. 468. Grifo nosso).

Cabendo-lhe a culpabilidade pela inoculação do pecado na raça humana, a mulher, com o corpo e a sexualidade femininos, sofrerá um desprezo máximo: “desde Eva até a bruxa dos fins da Idade Média, o corpo da mulher é o lugar da eleição do diabo” (LE GOFF, 1989, p. 57)³³. Jean Delumeau, em seu livro *A história do medo no Ocidente*, elenca vários clérigos cristãos com seus ataques hermenêuticos contra a natureza feminina, seguindo a uma misoginia germinada pelos primeiros Padres da Igreja Cristã, como Tertuliano³⁴. Um exemplo medieval misógino é dado por Marborde, bispo de Rennes e depois monge em Angers, no século XI: “[...] mulher, funesta cepa de desgraça, muda de todos os vícios, que engendrou no mundo inteiro os mais numerosos escândalos [...]. A mulher, doce mal, que com um gládio untado de mel corta o coração até dos sábios” (apud DELUMEAU, 2009, p. 474).

O Judaísmo não age com Eva da mesma forma que os teólogos misóginos. A tradição judaica indaga, critica: no momento em que Eva foi tentada, onde estava Adão? “Os nossos sábios disseram: o Altíssimo acompanhava Adão [acompanhando por respeito ao livre arbítrio dele. Nota nossa] a todos os rincões do planeta, mostrando-lhe os lugares mais indicados para o plantio deste ou daquele vegetal”, conforme o

³³ Jacques Le Goff, em seu ensaio *Observações sobre corpo e ideologia no Ocidente Medieval*, mostra que havia uma contradição entre o desprezo total pelo corpo e, por exemplo, a valorização dele através das visões das alegrias dos justos no Paraíso, em termos corporais (Cf. 1983, p. 57-59). “O sacro revela-se muitas vezes para os homens da Idade Média no inquietante contacto entre o espiritual e o corporal” (LE GOFF, 1983, p. 59), exemplificada, também, no século XII, pela Santa Ildergada de Bingen, em seu tratado *Causae et curae*, obra que lançou os fundamentos da compreensão da união entre a biologia e a medicina com a teologia mística.

³⁴ Tertuliano disse que a mulher é “a porta do diabo” (apud DELUMEAU, 2009, p. 470).

Midrasch Bereschit Rabá 19:3 (apud AVINER, 2004, p. 26). Isso significa que, conforme o Rabino Shelomo Aviner (2004, p. 26):

Adão estava preocupado com o povoamento e construção do mundo. Enquanto ele se preocupava com suas tarefas, a esposa sentia-se carente e sem perspectivas na vida. [...] Queria uma vida familiar, um coração batendo ao lado do seu e isso ainda não havia acontecido. O homem preocupava-se com o mundo.

A tradição judaica, passando pelo pensamento judaico-medieval, ensina que Adão havia proibido a Eva de tocar a árvore, embora o mandamento divino só proibisse o consumo do fruto. Ainda conforme a tradição judaica, “it was Adam's exaggeration that afforded the serpent the possibility of persuading Eve to taste of the forbidden fruit” (GINZBERG, 1909, p. 12³⁵). Diante disso, na contramão da interpretação cristã ocidental, o Judaísmo ensina que a culpa não se germinou em Eva, mas partiu do exagero de Adão: acrescentar à proibição divina de comer o fruto proibido a proibição de simplesmente tocar na árvore. Obviamente, foi Eva quem primeiro provou o fruto, mas foi Adão quem abriu, com seu exagero-acréscimo ao mandamento divino, a porta da tentação para Eva, a despeito de “his zeal to guard her against the transgressing of the Divine command” (GINZBERG, 1909, p. 12³⁶). Ademais, ainda que Eva seja “amaldiçoada por causar todos os problemas da Humanidade”, isso “[...] não acontece nas fontes rabínicas que condenam Adão, igualmente, ou mais do que Eva”, como mostra a judia ortodoxa e feminista Tamar Frankiel, em seu livro *A voz de Sara* (2000, p. 160-161). Essas fontes rabínicas são, por exemplos, os comentários dos sábios Radak (Rabi David Kinh) e Avraham Ibn Ezra. Comentando o texto de Gênesis III:7, segundo o qual Adão “estava com ela [Eva]”, no momento do comer do fruto proibido, Radak e Ibn Ezra ensinam que “com ela” – *imá*, no hebraico – significa “em harmonia com ela [Eva]”, pois Adão “não foi desesperadamente tentado ou iludido” (FRANKIEL, 2000, p. 179). Outra autoridade judaica, Dom Isaac Abravanel (1437-1508), “sustenta que Adão foi em realidade o primeiro pecador porque tinha sido o primeiro a receber o mandamento” (FRANKIEL, 2000, p. 179). Uma opinião moderna também é dada por

³⁵ “Foi o exagero de Adão que proporcionou à serpente a oportunidade de persuadir a Eva para provar do fruto proibido” (Tradução nossa).

³⁶ “Seu zelo em guardá-la [a Eva] de transgredir a ordem divina” (Tradução nossa).

David H. Stern, um teólogo judeu messiânico³⁷. Stern diz em seu *Jewish New Testament Commentary*, sobre 1^a Timóteo II:14³⁸:

Sha'ul does not say that Eve sinned, but that she **became involved in the transgression** (literally, “has become in transgression”), which I take to mean that she became mixed up in Adam’s transgression. At Ro 5:12-21 Sha'ul teaches that it was Adam who sinned through directly disobeying God’s command to him (Genesis 2:18, 3:1-7), and therefore he bears the primary responsibility for the “Fall” – the introduction of sin into human life. Although the Apocrypha give us the verse, “Sin began with a woman, and thanks to her we must all die” (Sirach 25:24), the New Testament presents a different picture. Eve was not the sinner, Adam was, since it was he who disregarded God’s command. Eve, rather, was “deceived” (2C 11:3) – when the serpent duped her, she **became involved in Adam’s transgression** (1992, p. 640³⁹).

Em se tratando do fruto proibido, conforme Northrop Frye, “na Idade Média, quando havia apenas Bíblias em latim, presumiu-se que a árvore proibida fosse uma macieira, porque em latim a palavra *malum* significa tanto o mal como a maçã⁴⁰” (2004, p. 182). No entanto, a tradição judaica ensina que o fruto era uma figueira. O rabino medieval Rashi (acrônimo de Rabi Shelomô ben Itschak, 1040-1105), em seu comentário sobre Gênesis III:7, traz o que o Talmude já ensinara bem antes sobre esse

³⁷ Que acredita em Jesus como Messias, mas não é cristão, membro de alguma denominação cristã, sendo integrante do segmento religioso conhecido hodiernamente como Judaísmo Messiânico.

³⁸ “Also it was not Adam who has deceived, but the woman who, on being deceived, became involved in the transgression” (COMPLETE JEWISH BIBLE, 1998, p. 1482). “Outrossim, não foi Adam quem foi enganado, mas a mulher que, ao ser enganada, tornou-se envolvida na transgressão” (Tradução nossa).

³⁹ Schaul [Paulo] não diz que Eva pecou, mas que ela **se tornou envolvida na transgressão** (literalmente, “se tornou em transgressão” [conforme o texto grego original]), que eu tomo para querer dizer que ela se tornou fundida à transgressão de Adão. Em Romanos 5:12-21, Schaul [Paulo] ensina que foi Adão quem pecou, por meio de uma desobediência direta à ordem de Deus, dada a ele (Gênesis 2:17, 3:1-7). Consequentemente, foi ele quem suportou a responsabilidade principal pela “Queda” – a inoculação do pecado na vida humana. Embora os livros apócrifos nos proporcionem o versículo, “o pecado começou através de uma mulher, e graças a ela todos nós devemos morrer” (Sirach 25:24), o Novo Testamento apresenta um quadro diferente. Eva não foi a pecadora, foi Adão, visto que ele desconsiderou a ordem de Deus. Eva, pelo contrário, foi “enganada” (2^a Coríntios 11:3). Quando a serpente a enganou, Eva se **tornou envolvida na transgressão** de Adão (Tradução nossa. Grifos de Stern).

⁴⁰ Outra associação comparativa, que se insere no contexto do drama da Queda, é apresentada pela *Disputatio* (Discussão) entre o mestre Alcuíno e o jovem Pepino, segundo filho do imperador Carlos Magno, ocorrida no século VIII. Nesse texto, Pepino pergunta ao mestre: “a que é semelhante o homem?”. Alcuíno responde: “a um fruto”. Como lembra Luiz Jean Lauand, “há, no original, um jogo de palavras: *homo-pomo*” (1986, p. 80). Essa associação, no contexto do fruto proibido, consequentemente, gera uma relação metonímica entre Eva e a maçã, assumindo uma conotação pejorativa do sexo feminino, fomentada pela misoginia de vários teólogos cristãos, embora essa não tenha sido, possivelmente, a intenção da *Disputatio* entre Alcuíno e Pepino.

assunto: “fig leaves. That is the tree of which they had eaten. With that which they had sinned, they were rectified, but the other trees prevented them from taken their leaves”. (RASHI, 2009⁴¹).

Em relação à associação conceitual católica do pecado original ao ato sexual, “não há nos Evangelhos nenhuma declaração do Cristo acerca do pecado original. Clemente de Alexandria (v. 150-215) foi o primeiro a relacionar [não conceituar] o pecado original com o acto sexual” (LE GOFF, 1994, p. 161), embora não o ato necessariamente, mas o modo com que fora praticado. Não poderia, entretanto, ser o ato sexual, pois Deus disse que o homem e a mulher deveriam crescer e se multiplicar, conforme Gênesis I:28; a única forma seria – e é – através do ato sexual, não por alguma osmose. O pecado original foi a desobediência de Adão e Eva à ordem de não comerem do fruto da árvore do conhecimento do Bem e do Mal (Cf. LE GOFF, 1994, p. 161; PAGELS, 1992, p. 57). A vinculação do usufruto do fruto proibido ao ato sexual foi fundamentada, no pensamento cristão católico, pela ideia de que Adão e Eva foram criados para permanecerem virgens. Essa é, por exemplo, a interpretação de Jerônimo, que viveu no século IV, cuja expressão “Paraíso da virgindade” (apud PAGELS, 1992, p. 97) sintetiza bem tal interpretação. Por conseguinte, para esse que foi o tradutor da Bíblia para o latim, a *Vulgata*, conforme Elaine Pagels, Adão e Eva “foram unidos pelo casamento [o que denota o ato sexual] só depois de terem pecado e sido expulsos” (1992, p. 97). No entanto, outros teólogos cristãos foram mais amenos, com diferenciação nos graus de leituras oferecidas por eles sobre a queda. Por exemplo, Clemente sustenta que o ato sexual faz parte do plano original divino, de modo que a relação sexual não é pecaminosa, pois a geração de filhos integra esse plano. No entanto, segundo Clemente, a relação sexual foi praticada por Adão e Eva precipitadamente, quais dois adolescentes precipitados que se unem sem o aval dos pais. Ainda segundo o pensamento de Clemente, Adão e Eva eram adolescentes que precisavam se tornar adultos para terem a união matrimonial concretizada através da relação sexual. Essa interpretação era seguida, também, por Irineu: “por terem sido criados pouco tempo antes, nada sabiam sobre a procriação. Era necessário, primeiro, que se tornassem adultos e a partir de então se ‘multiplicassem’” (apud PAGELS, 1992,

⁴¹ “**Folhas de figueira.** Essa é a árvore da qual eles comeram; com essa árvore, com a qual eles pecaram, eles foram retificados, mas as outras árvores impediram que eles [Adão e Eva] tomassem de suas folhas” (Tradução nossa).

p. 57). Tendo essa interpretação em mente, Clemente sustentou que Adão desejou a relação matrimonial antes de se tornar adulto, de modo que o problema pecaminoso não estava no ato sexual, mas na maneira com que ele fora praticado: antes do tempo certo (Cf. PAGELS, 1992, p. 58-59⁴²). Um exemplo notório é o de Juliano de Eclanum, bispo e filho de um dos colegas de Agostinho, bispo de Hipona. Foi de encontro à teologia agostiniana quanto ao pecado original, dizendo: “Deus fez os corpos, diferenciou os sexos, fez a genitália, concedeu o afeto com o qual os corpos se uniriam, deu poder ao sêmen operando na sua natureza secreta – e Deus não fez nenhuma maldade” (apud PAGELS, 1992, p. 177). Assim, para Juliano, o desejo sexual não é um problema pecaminoso, de modo que esse desejo não foi o pecado original. Além disso, nem todos os teólogos compartilham com interpretação de que Adão e Eva eram adolescentes. Santo Agostinho é uma exceção, pois para ele, como lembra Delumeau, “since Adam was not born of parents but was formed out of the earth, God created him a fully developed man” (2000, p. 188)⁴³. Essa interpretação atravessou não só a Idade Média, como também o Renascimento, formando a opinião de praticamente todos os católicos. Por exemplo, segundo Bellarmine, conforme sintetiza Delumeau, “our first parents were created at an age and with a constitution that would enable them to beget children, for they were ordered to people the earth” (2000, p. 188)⁴⁴.

Outro fato a ser considerado é que a proibição de comer desse fruto, conforme a tradição judaica, era temporária; tinha a finalidade de provar Adão e Eva, o exercício do livre arbítrio de ambos, visto que não eram fantoches, sem liberdade de escolha⁴⁵. Conforme o rabino Aryeh Kaplan:

Nossos sábios nos ensinam que a proibição de provar do fruto da Árvore do Conhecimento era apenas temporária. Gradualmente, a

⁴² Não obstante, Elaine Pagels, em seu livro *Adão, Eva e a serpente*, lembra que Clemente restringiu a prática sexual, para os cristãos, “aos atos específicos destinados à procriação” (1992, p. 59).

⁴³ “Uma vez que Adão não nasceu de pais, mas foi formado da terra, Deus o criou um homem completamente desenvolvido” (Tradução nossa).

⁴⁴ “Nossos primeiros pais foram criados com uma idade e com uma constituição que os capacitaram a gerar filhos, pois eles foram ordenados a povoar a terra” (Tradução nossa).

⁴⁵ Talvez essa interpretação do Judaísmo ajude a compreender o porquê de Northrop Frye dizer que a árvore do conhecimento do bem e do mal e a árvore da vida são, metaforicamente, a mesma árvore (2004, p. 181), considerando que ambas fornecem o conhecimento: uma o conhecimento da vida eterna (por exemplo, a viagem de Dante pelo Paraíso celestial, na qual, a cada elevação pelas esferas, revela o desejo dele de conhecimento); a outra do conhecimento profundo do bem e do mal.

natureza espiritual do homem se desenvolveria, até que por fim ele ficasse forte o suficiente para dominar seus instintos animais. Quando esse momento chegassem, ele poderia provar da Árvore do Conhecimento sem colocar em risco a sua essência espiritual (1992, p. 11).

A ascensão à essência espiritual foi interrompida pela falta de paciência do ser humano, pois – ao experimentar o conhecimento antes do tempo certo – esse crescimento espiritual foi limitado, dando lugar ao predomínio da natureza animalesca. Segundo Kaplan, “essa é uma linha que atravessa toda a história da humanidade”, pois “o conhecimento deu ao homem um poder imenso, mas ele ainda não aprendeu a utilizar esse poder para o bem” (1992, p. 11). De acordo com a tradição judaica, o mal e a liberdade de escolha precediam o comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, de modo que eram duas esferas completamente separadas, e o mal era algo completamente exterior ao ser humano. No entanto, ao comer do fruto proibido, o ser humano ingeriu profundamente o conhecimento intrínseco do mal. Essa ingestão não foi só em si mesmo, mas também em todo o cosmo, visto que o ser humano é um microcosmo em toda a criação macro-cósmica, o Universo. Consequentemente, a partir do momento em que essas esferas se tornaram confundidas, não há bem sem mal e mal sem bem. Na árvore do conhecimento do bem e do mal, esses dois elementos estavam fundidos: não poderiam ser separados, de modo que tendo Adão e Eva, uma vez que provaram do fruto dessa árvore, fizeram que o ser humano fosse “uma mistura do Bem e do Mal” (KAPLAN, 1996, p. 54).

O conhecimento, ainda conforme Kaplan, concedeu ao homem a capacidade tecnológica:

De criar instrumentos de destruição, mas sua força moral não foi grande o suficiente para evitar o mau uso deles. Esse processo atingiu seu apogeu em nossa geração, quando o homem tem o poder de destruir todo o planeta, seja com armas nucleares, seja com a poluição do meio ambiente. [...] É por isso que a Era Messiânica precisa chegar logo. Só então o homem aprenderá a usar o seu conhecimento para o bem (1992, p. 11).

Esse uso indevido, e até maléfico, do conhecimento usado pelo homem para sua própria destruição também é, de certo modo, interpretado por Octavio Paz, em seu ensaio *A árvore da vida*: “curiosa inversão da história bíblica: a mesma ciência que causara a perda de Adão e Eva seria agora o instrumento da divinização dos homens...”

(1991, p. 237). Trata-se, de acordo com a nossa leitura das reflexões do poeta e crítico mexicano, de um orgulho científico-tecnológico, que culmina no esvaziamento do sentido da (palavra) vida. A árvore da vida é verde e/ou dourada, mas a teorização-realização científica é cinzenta, de modo que a teoria cinzenta suplantou o sentido da vida-verde da árvore: “a vida já não é para nós uma árvore verde e/ou dourada, mas uma relação físico-química entre moléculas” (PAZ, 1991, p. 236), de modo que o progresso científico contribuiu para a dessacralização do mistério da vida, “desfazendo nossa pretensão à divindade e à imortalidade” (Idem, 1991, p. 237). Mas a Era Messiânica corresponde ao retorno do Paraíso perdido. Conforme Robert Couffignal, “quem fala de ‘paraíso perdido’ não demora postular um ‘paraíso reencontrado’” (In: BRUNEL (Org.), 2005, p. 296). Nessa perspectiva, segundo Northrop Frye, o Éden bíblico “prefigura a redenção que levará o homem de volta ao nível superior” (2004, p. 172).

1.2 O Paraíso e seu habitante primordial: o andrógino

Quanto ao Paraíso, é fundamental para o nosso trabalho compreendermos a existência de um de seus habitantes primordiais, cujo arquétipo aparece nas mais variadas religiões, o andrógino. Neste capítulo, o conceito de andrógino será visto, mais enfaticamente, conforme os pensamentos grego e judaico, pois existem outros modelos míticos de compreensão da androginia⁴⁶. Comparando brevemente os modos como o Judaísmo e a Religião Helênica veem o andrógino, entenderemos que ambos, em certo sentido, estão sincronizados com a questão da gênese da Humanidade.

A propósito da origem dos seres humanos, os pensamentos das religiões grega e judaica desempenham papel relevante para a compreensão do andrógino como o ser humano primordial. Consoante Chevalier e Gheerbrant, “o andrógino é muitas vezes representado como um ser duplo, possuindo, a um só tempo, os atributos dos dois sexos

⁴⁶ Por exemplo, o *Avaloktesvara*, o Buda da compaixão, masculino no budismo indiano, torna-se feminino no budismo chinês: “sua imagem [do *Avaloktesvara*] mais corrente o representa com nove cabeças emergindo, em ato de compaixão para com os sofrimentos de todos os seres penitentes. Os crentes budistas procuram consolo nele, pois é a fonte de todo o amor. Os praticantes vão além desta fase de simples fé e o visualizam até ao extremo da alucinação. Vivem em seu seio, recebendo seu amor, sossegados e protegidos por sua compreensão e piedade. Neste ponto, como nas conveniências dos adeptos chineses, pode se tornar a Dama da Misericórdia” (ZOLLA, 1997, p. 32. **Grifo nosso**). No romance *Avalovara*, o *Avaloktesvara* aparece recriado esteticamente como um pássaro formado de pássaros, como alegoria desse romance osmaniano (Cf., por exemplo, a página 136 desta dissertação).

ainda unidos, mas a ponto de separar-se" (2009, p. 52). Assim, de acordo com essa definição, a androginia primordial do gênero humano elucida o mistério do Adão Bíblico e, consequentemente, do amor e do casamento (Cf. Idem, 2009, p. 52), estabelecendo-se, portanto, uma antropogonia da existência humana. Nesse sentido, o amor e a união dos sexos são elementos relevantes para se explicar, conforme a perspectiva platônica, a separação entre *masculus* e *femina*, a qual, como se pressupõe, já existia potencialmente nesse ser bissexuado. Segundo Mircea Eliade, o princípio da androginia ensina, em suas variadas interpretações culturais, que "a perfeição humana era imaginada como uma unidade sem fissuras" (1999, p. 111).

Antes de vermos a leitura que as religiões judaica e grega dão à origem da raça humana, convém deixar evidente que essa leitura vai de encontro à visão que a maioria das pessoas, mormente cristãs, têm a respeito da criação do Homem. Boa parte dessas pessoas ouve desde pequena que Adão era macho e que estava à procura da mulher a qual, na visão cristã, não existia ainda e veio a ser criada depois do homem. Em vista disso, para o rabino Shmuley Botêach:

Essa interpretação, porém, lança uma luz inteiramente negativa sobre as qualidades femininas, implicando que, de alguma forma, elas não são intrínsecas para o ser humano. A história [cristã] implica que Deus criou a mulher numa idéia que ocorreu a Ele depois, e muitas mulheres se ressentem disso, e com razão (2000, p. 161).

No entanto, os judeus e os gregos não vêem a criação do homem e da mulher dessa maneira. Portanto, vamos analisar a compreensão que o Judaísmo e a Religião Grega dão para a criação do gênero humano. Começando pelo pensamento religioso grego, berço da cultura ocidental, é oportuno dizer que a palavra androgino procede etimológica e literalmente da língua helênica. Nessa perspectiva, por ser formada por *ανδρη* – *andrê* (homem) e *γυνη* – *guinê* (mulher), androgino é uma palavra composta.

Em sua obra *Banquete*, cujo tema é o amor, Platão, na voz do comediante Aristófanes, narra a gênese da raça humana. Para o filósofo grego, os humanos possuíam a masculinidade e feminilidade simultaneamente. Os humanos tinham, segundo o *Banquete*, entre outros aspectos, "[...] duas faces semelhantes sobre um pescoço redondo, uma só cabeça para esses dois rostos opostamente colocados, quatro orelhas, dois órgãos de geração, e tudo mais na mesma proporção (1999, p. 121-122. Cf.

ELIADE, 1999, p. 110-111). No entanto, consoante a narrativa platônica, esses seres humanos, influenciados pela robustez e pujança físicas, resolveram atacar o Olimpo. Diante desse problema, Zeus e as demais deidades olímpicas se reuniram para decidir o que fazer com o gênero humano, sem dizimá-lo. Então, Zeus cortou ou seccionou a natureza humana, separando os sexos, ordenando, em seguida, “a Apolo que curasse as feridas e que virasse o rosto dos cortados e o pescoço para o lado em que a separação havia sido feita, a fim de que o homem, pela contemplação do corte, se tornasse mais humilde, e que se curasse do seu orgulho” (PLATÃO, 1999, p. 123). Segundo o pensamento platônico, o amor origina-se dessa separação, na condição de sentimento que faz que cada uma das metades procure a outra. O amor e a união dos dois sexos tendem, consequentemente, “a recompor a antiga natureza, procurando, dos dois, fazer um só e, assim, restaurar a antiga perfeição” (Idem, 1999, p. 124).

Para o Judaísmo, “o Adão rabínico [na interpretação dos rabinos] é androgino. Eva é apenas uma de suas partes, uma ‘metade’, uma ‘fase’” (DURAND, 2002, p. 292), visto que o estado primordial do gênero humano foi a androginia (Cf. UNTERMAN, 1992, p. 25). Na antiga obra enciclopédica do Judaísmo conhecida como Talmude, é dito pelo rabino Jeremias ben Eleazar que “God created two countenances in the first man”⁴⁷. Mais detalhadamente, de acordo com o comentário *Bereschit Rabá*, o primeiro ser humano, Adão, “era homem do lado direito e mulher do lado esquerdo; mas Deus fendeu-o em duas metades” (apud ELIADE, 1999, p. 107). Essa criação ocorreu para que, a partir de uma delas, Deus criasse Eva no momento em que fosse necessário fazer a separação dos sexos. Assim, vemos que essa antiga interpretação judaica é diretamente relacionada à Bíblia, especificamente ao livro de Gênesis, que descreve a criação do gênero humano. Essa interpretação é, atualmente, confirmada pelos rabinos. Segundo o rabino Shmuley Boteach:

[...] Deus criou Adão no jardim do Éden como um híbrido de macho e fêmea. A interpretação judaica tradicional [...] do *Gênesis* sugere que a palavra [hebraica] *tselá*, em geral traduzida como ‘costela’, aqui significa ‘lado’. Adão não foi o primeiro homem, mas, sim, o primeiro ser humano, e era um ser androgino com os aspectos masculino e feminino. Quando Adão adormeceu, Deus retirou um lado inteiro, o lado feminino, da sua criatura. O resultado foi uma cisão do primeiro

⁴⁷ “Deus criou duas faces no primeiro ser humano” (Tradução nossa). Disponível em: http://www.come-and-hear.com/berakoth/berakoth_61.html

ser humano, formando Adão, que permaneceu macho, e Eva, que se tornou fêmea (2000, p. 161).

Para o pensamento judaico, cada metade, sentindo-se agora incompleta, passa a depender da busca e do encontro com a outra, para que, por meio da união dos sexos, as metades voltem a formar a inteireza primordial (Cf. BOTEACH, 2000, p. 162; Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 53). Isso é confirmado pela Bíblia (Gênesis II, 23-24):

The man-person said, “At last! This is bone from my bones and flesh from my flesh. She is to be called Woman [Hebrew: *ishah*], because she was taken out of Man [Hebrew: *ish*.]” This is why a man is to leave his father and mother and stick with his wife, and they are to be one flesh (THE COMPLETE JEWISH BIBLE, 1998, p. 03⁴⁸).

É interessante ressaltar que essa idéia concorda com a concepção platônica da origem do amor. Entretanto, a religião judaica não vê o corte dos sexos tal como o viam os gregos: fruto de uma rebelião contra o Olimpo e como castigo dos deuses olímpicos. O Judaísmo sempre viu a separação dos sexos como proveniente da necessidade que o androgino adâmico sentiu de ter alguém junto a si da mesma forma que os animais, que foram criados com os sexos separados (Cf. Gênesis II, 18-21). Isso corresponde ao que disseram Chevalier e Gheerbrant: que o androgino, mesmo tendo ainda unidos os dois sexos, estavam, potencialmente, a ponto de serem separados (Cf. 2009, p. 52).

⁴⁸ “A pessoa-homem disse: ‘afinal, esta é feita do osso dos meus ossos e da carne da minha carne. Ela será chamada Mulher [Hebraico: *ischá*], visto que foi tirada do Homem [Hebraico: *isch*].’ Essa é a razão pela qual deverá o homem deixar seu pai e sua mãe e unir-se à sua esposa, e eles serão uma só carne” (Tradução nossa).

2 A ascensão ao Paraíso segundo Dante Alighieri

*Assim, por vez, contando o Paraíso / convém que salte, este sacro poema, / como o viandante à frente de um aviso. // Mas quem considerar o grave tema / e o mortal ombro que com ele arca, / não o censure, inda que às vezes trema (Dante Alighieri, *Divina Comédia, Paraíso*).*

Outro texto abriu as portas (para a discussão a respeito) do Paraíso: a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Em sua principal obra poética, o poeta de Florença segue a classificação judaico-cristã dos dois paraísos, o Jardim do Éden, nos cantos finais do *Purgatório*, e o Paraíso celestial (de acordo com o sistema cosmológico ptolomaico e a hierarquia celestial de Dionísio, o areopagita). Vale ressaltar que Dante o faz com uma liberdade poética incrível, por exemplo, fundindo elementos cristãos e pagãos na composição da *Commedia*, bem como dando a Beatriz um tratamento mariano. Neste capítulo, priorizamos, por ora, as reflexões de Dante sobre o Paraíso do Éden, de modo que as reflexões sobre o Paraíso celestial serão vistas nos próximos capítulos, no estudo comparativo da *Commedia* com o romance *Avalovara*.

Por ora, podemos dizer que mesmo no Paraíso celestial há elementos do Paraíso terreal, significando que Dante antevia, por ocasião da ressurreição dos mortos justos, o retorno do Éden, em uma nova e definitiva configuração escatológica, cujo marco decisivo é o Juízo Final. Esse retorno edênico-escatológico é reforçado pelos versos do *Paradiso* que mostram Dante dizendo que a ressurreição da carne humana se realizará considerando que Adão e Eva eram imortais antes da queda, a qual trouxe a mortalidade para a criação. Dito de outro modo, assim como os corpos de Adão e Eva eram imortais no Éden original, assim também os corpos dos justos serão imortais por ocasião da ressurreição, conforme os versos 145-148 do canto VII do Paraíso (ALIGHIERI, 2008, p. 56). Há também versos que mostram os espíritos justos desejando ter de volta os seus corpos terrenos, para que, com esses corpos, eles tenham maior luminosidade, de modo que a visão beatífica seja também maior com o corpo humano ressurgido:

'cosí questo folgór che già ne cerchia / fia vinto in apparenza de la carne / che tutto dí la terra ricoperchia; // né potrà tanta luce affaticarne, / ché li organi del corpo saran forti / a tutto cio che potrà dilettarne'. // Tanto mi parver sùbiti e accorti / e l'uno e l'altro coro a

dicer “Amme!”, / che ben mostrar disio de’ corpi morti⁴⁹ (Idem, 2008, p. 103).

Há também versos em que o vate italiano narra seu encontro, no Empíreo (céu espiritual em que há somente pura luz), com os espíritos justos já mostrando o aspecto físico que terão por ocasião da ressurreição. E a possível antevisão prefigurativa da Nova Jerusalém, quando Beatriz pede para Dante, no verso 130 do canto XXX do Paraíso: “Vedi nostra città quant’ella gira” (2008, p. 213)⁵⁰.

O Jardim do Éden está localizado no alto da montanha do Purgatório, que se eleva a partir de uma ilha do Mar Oceano, situada no Hemisfério Sul. Essa elevação montanhosa do Purgatório se dá em forma de cone, cuja estruturação em cornijas segue uma ascensão esférica que vai diminuindo de tamanho até a chegada de Dante e Virgílio ao cume terrestre, local do Jardim do Éden, posto entre o final do Purgatório e a entrada do Paraíso celestial. Antes, é importante ressaltar que apesar de o Paraíso terrestre estar situado na segunda parte da *Commedia*, ou no Purgatório, esse Jardim está intimamente ligado ao Paraíso celeste, pois aquele funciona como uma ante-sala deste. Ademais, quanto ao usufruto estético, o poeta e crítico T. S. Eliot diz que os cantos que tratam do Jardim do Éden têm a mesma qualidade da terceira parte da *Commedia*, o *Paradiso*, “e nos preparam para ele; movem-se diretamente para frente, sem qualquer desvio ou atraso⁵¹” (1989, p. 92). A poesia dantesca irrompe-se, a partir do Éden, no movimento espiralado da elevação/ascese místico-poética em direção à *visio beatífica*, no último cântico do *Paradiso*. Como bem sintetiza o poeta e crítico César Leal, “no *Inferno*, [Dante] deseja empregar rimas ‘aspre’ e ‘chiocce’”; no *Purgatório*, rimas melódicas e suaves, no *Paraíso*, anáforas e rimas intensificadoras de efeitos luminosos, além de rimas metafísicas, psicológicas ou teológicas” (1986, p. 41).

⁴⁹ “Assim, mais do que a luz que nos encerra / o da carne terá de fulgurar, / inda até então coberta pela terra. // Nem poderá tanta luz nos cansar, / porque os órgãos do corpo bons serão / pra tudo que puder nos deleitar”. // De um e outro coro foi tão pronta e tão vibrante a voz a responder: “Amém”, / que de seu corpo enunciava a paixão” (Tradução de Italo Eugenio Mauro). Preferimos, para fins de clareza maior, traduzir o último verso assim: “que bem mostraram o desejo de terem os corpos mortos de volta”. Versos 55-63 do Canto XIV do Paraíso, respectivamente.

⁵⁰ Que Italo Eugenio traduziu como “vê esta nossa cidade quanto habita”.

⁵¹ Mesmo as reflexões sobre a Queda não aparentam ser digressões, por mais que tratem do estado edênico perdido. O mesmo pode ser dito em relação às profundas reflexões teológicas, filosóficas, cosmológicas e históricas (reflexões envolvendo especialmente Florença), na terceira parte da *Commedia*.

Dante, no verso 23 do canto XXVIII do Purgatório, revelando uma nostalgia do Paraíso bíblico, inicialmente denomina-o “*la selva antica*” (2008, p. 184)⁵², por cujo bosque desejava andar. Depois, pela fala de Matilde, o denomina “*luogo eletto a l'umana natura per suo nido*” (2008, p. 185)⁵³” e “*la campagna santa*” (2008, p. 187)⁵⁴”. Eis uma descrição do estado beatífico original do ser humano no Jardim do Éden, antes de acontecer a Queda.

O vicejar da vegetação edênica também é visto na *Divina Comédia*, nas seguintes palavras de Matilde, direcionadas a Dante, nos versos 106-123 do canto XXVIII do Purgatório:

In questa altezza ch'è tutta disciolta / ne l'aere vivo, tal moto percuote,
/ e fa sonar la selva perch'è folta; // e la percossa pianta tanto puote, /
che de la sua virtute l'aura impregna / e quella poi, girando, intorno
scuote; // e l'altra terra, secondo ch'è degna / per sé e per suo ciel,
concepe e figlia / di diverse virtù diverse legna. // Non parrebbe di là
poi maraviglia, / udito questo, quando alcuna pianta / sanza seme
palese vi s'appiglia. // E saper dèi che la campagna santa / dove tu se',
d'ogne semenza è piena, / e frutto ha in sé che di là nin si schianta. //
L'acqua che vedi non surge di vena / che ristori vapor che gel
converta, / come fiume ch'acquista e perde lena (2008, p. 187)⁵⁵;

Dante vê uma água cuja nascente transcendente é eterna e invariável, de modo que se ela desdobra em dois rios, o Létes (cujas águas apagam os pecados) e o Eunoé (cujas águas trazem à memória as boas obras). Dante não menciona os nomes dos quatro rios do Paraíso terreno, pois com licença poética, efetua uma redução de quatro para dois rios, para seguir uma tradição patrística que ensinava que os Campos Elísios eram o modo de os poetas pagãos falarem do mesmo Jardim do Éden (Cf. DELUMEAU, 2000, p. 10-15/50). Dante o confirma nos versos 139-141 do canto

⁵² “A selva antiga” (Tradução nossa). Italo Eugenio Mauro traduz, para fins de rima, como “selva primeira”, e assim ele fez com todos os versos da *Commedia*, uma tentativa de fazer uma *terza rima* portuguesa.

⁵³ “[...] terra, eleita / pra dos humanos ninho protegido, //” (Tradução de Italo Eugenio Mauro).

⁵⁴ “Esta terra santa” (Tradução de Italo Eugenio Mauro).

⁵⁵ “Nesta altura do monte, incontrastado, / no folhedo da selva vem bater / e o faz soar por ser assim cerrado; // e a planta, sacudida, tal poder / tem, que da sua virtude impregna o vento / que após girando, à volta a vai verter; // e a outra terra, conforme o acolhimento / por si e por seu céu, concebe e gera / várias plantas, de vário alimento. // Grã surpresa por lá não merecera, / depois disto, saber que alguma planta / sem manifesto semear crescerá. // Saibas agora que esta terra santa, / onde estás, tem si toda semente; / fruta que lá [no mundo dos vivos] não tem, aqui tem tanta” (Tradução de Italo Eugenio).

XXVIII do Purgatório: “Quelli ch’anticamente poetaro / l’età de l’oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro.” (2008, p. 188).⁵⁶“

Conforme a narrativa bíblica, Adão e Eva foram expulsos do Jardim do Éden, após haverem comido o fruto da árvore do conhecimento do Bem e do Mal. A *Divina Comédia* versifica reflexões sobre a queda de Adão e Eva no Paraíso. No canto XXVIII, do Purgatório, é dito: “Lo sommo Ben, che solo esso a sé piace, / fé l’uom buono e a bene, e questo loco / diede per arra lui d’eterna pace. // Per sua difalta in pianto e in affanno / cambiò onesto riso e dolce gioco” (2008, p. 186)⁵⁷.

Notemos que Dante fala da culpa do “homem”, de ambos – Adão e Eva, pois “homem” tem o sentido de gênero humano, independentemente do sexo. Já nos versos 31-32/37-39 do canto XXXII, do Purgatório, vemos: “Sí passeggiando l’alta selva vòta, / colpa di quella ch’al serpente crese / [...] // Io senti’ mormorare a tutti ‘Adamo’; / poi cerchiaro una piata dispogliata / di foglie e d’alta fronda in ciascun ramo” (2008, p. 208)⁵⁸. Nesses versos, a árvore do conhecimento do Bem e do Mal é denominada “Adão”, como sinal da culpa dele. Não obstante, a culpa de Eva é mencionada pelo poeta florentino, pois foi mediante ela que o Paraíso tornou-se inóspito para o ser humano. Por conseguinte, houve a expulsão, cujo estado de permanência original pouco tempo durou: sete horas, segundo as palavras de Dante postas na boca do espírito de Adão, quando o vê no Paraíso celestial (2008, p. 186).

Obviamente, Dante culpa Eva por ter ouvido à serpente, mas o vate italiano – ao denominar a árvore do conhecimento do Bem e do Mal de *Adamo*, “Adão”, segundo entendemos – põe a culpa pelo pecado original sobre os dois, mas com a responsabilidade maior sobre Adão. Do contrário, essa árvore seria denominada “Eva”, não “Adão”. Nos versos 22-24 do canto XXIX do Purgatório, Dante reprova o comportamento imprudente de Eva, pois ela desobedeceu e violou os mandamentos divinos (2008, p. 190), cedendo à tentação da serpente. No mesmo canto, o poeta revela

⁵⁶ “Os que a idade do ouro antigamente / poetaram, e o estado seu feliz, / este Parnaso deviam ter em mente” (Tradução de Italo Eugenio Mauro).

⁵⁷ “O Sumo Bem, que só a si mesmo apraz, / fez o homem bom e ao bem, e este torrão / lhe deu como penhor de eterna paz. // Sua falta [o pecado original] lhe trocou em labuta e dor / digna alegria e amena diversão” (Tradução de Italo Eugenio).

⁵⁸ “Assim, na selva marchando, vazia, / por culpa da que creu numa serpente, / [...] // E ouvi de todos murmurar: ‘Adão!’, / contornando uma árvore despida / de folha ou fruto ou qualquer floração” (Tradução de Italo Eugenio).

uma nostalgia do Paraíso: “sotto ’l qual se divota fosse stata, / avrei quelle ineffabili delizie / sentite prima e piú lunga fiata” (2008, p. 190)⁵⁹. Já nos versos 4-6 do canto XXXII, do Paraíso, é dito pelo último guia do poeta florentino, São Bernardo, que a chaga, o pecado original, que Maria sanou e ungiu, foi aberta e pungida por Eva (2008, p. 221), significando a redenção feminina representada por Maria, mãe de Cristo.

Interessante é o próprio Adão expondo para Dante a culpa pela expulsão do Éden, nos versos 115-117 do canto XXVII do *Paraíso*, quando o poeta o encontra no Paraíso celeste: “Or, figluol mio, non il gustar del legno / fu per sé la cagion di tanto essilio, / ma solamente il trapassar del segno” (2008, p. 185)⁶⁰. Diante desses excertos da obra máxima do vate italiano, vemos que Adão e Eva são culpabilizados juntos, por haverem comido do fruto da árvore do conhecimento do Bem e do Mal. Portanto, segundo a nossa leitura, não vemos a misoginia aterradora tão difundida por vários Padres da Igreja nos versos de Dante, agindo como um católico heterodoxo quanto ao comportamento ortodoxo desses teólogos. Conforme Gibson Monteiro (2007, p. 29-30):

O poeta, mesmo sendo cristão, não era refém do Cristianismo, existem muitas outras doutrinas que se mesclam em meio aos tercetos. Pois nenhum cristão apegado à doutrina seria capaz de colocar um suicida no Purgatório (Catão, Canto I) ou um pagão no Paraíso (Rifeu Troiano, canto XX). E Dante o faz para mostrar a magnitude divina, em meios às doutrinas que a obra esconde (Inf. IX, 613).

Dante, a partir da variedade de versos citados e comentados nos parágrafos anteriores, no que diz respeito à temática do pecado original, suscita uma bipolarização de níveis de culpa abarcados no e pelo mito adâmico da Queda, analisada por Paul Ricoeur, em *O conflito das interpretações*. Tais níveis lidam com a interioridade e a exterioridade do pecado original. A própria expressão “pecado original” traz em si a ideia de interiorização da culpa, uma culpa herdada *per generationem*, ou seja, através do nascimento, desde o primeiro ato de Adão: todos os humanos estavam imbricados em Adão por ocasião da Queda. Como lembra Ricouer (1989, p. 273), é Agostinho quem funda um conceito de *peccatum originale* num deslocamento de ato exterior

⁵⁹ “Que, se ela [Eva] houvesse optado obedecer, / teriam tocado a mim tantas delícias, / por toda a vida, desde o meu nascer” (Tradução de Italo Eugenio). Note-se que Italo omite “ineffabilli” (inefáveis), adjetivo de “delizie” (delícias).

⁶⁰ “Ó filho, não do fruto o apetite / foi, por si só, a razão de tanto exílio, / mas, tão-só, o exceder do seu limite” (Tradução de Italo Eugenio).

jurídico para um estado moral inoculado biologicamente, sem depender de um ato decorrente de uma vontade sob o livre-arbítrio, uma exterioridade arbitria. Essa interpretação faz, aparentemente, o ser humano ser mais o primeiro autor do mal do que propriamente o veículo da entrada do mal no mundo.

O princípio da exterioridade lê o mal como um “estar aí”: quando o primeiro humano surgiu, o mal já existia, como lembra Ricoeur, na representação da serpente: “a serpente representa, no próprio coração do mito adâmico, a outra face do mal [...]: o mal já está aí, o mal anterior, o mal que atrai e seduz o homem”, de modo que “a serpente significa que o homem não começa o mal. Ele encontra-o. Para ele, começar é continuar”, sendo ela “o Outro do mal humano” (RICOEUR, 1989, p. 290). Assim, a exterioridade do mal é representada na figura serpentina. No mito adâmico da Queda, interioridade e exterioridade conflituam o drama da má escolha do homem: dar continuidade ao mal iniciado pela serpente. A exterioridade transplanta a origem do mal para um conflito anterior ao homem, sendo Adão a anterioridade do mal no mundo. Já a interioridade relida denota “a experiência dolorosa da consciência culpada e escrupulosa” (Idem, 1989, p. 290), não sendo o homem a origem do mal, mas veículo, com uma denotação mais ética e jurídica, sem o sentido agostiniano do pecado de Adão legado aos seus descendentes.

Posteriormente baseando-se em Kant, especialmente *A religião nos limites da simples razão*, Ricoeur expõe o argumento de uma inclinação para o mal “inteligível”, como sendo um *a priori* da condição da possibilidade de máximas más. Ou seja, há uma propensão para o mal no homem, nível inteligível, (de)notado e empírico, mas atrelado ao limite da razão há outro nível, mais abstrato, não-empírico, conotado. Noutras palavras, citando Kant, Ricoeur admite que a experiência, a demonstração empírica, mesmo que mostre inteligivelmente a inclinação humana para o mal, seu *a priori* causal é para além dos limites da razão: a experiência “nunca pode descobrir a raiz do mal na máxima suprema do livre-arbítrio em relação à lei, porque se trata de uma ação inteligível que precede toda a experiência” (KANT apud RICOEUR, 1989, p. 302). Mesmo com o afastamento do biologismo naturalista agostiniano, na esteira do pensamento kantiano, Ricoeur concebe que a inclinação para o mal é dada no nascimento, “embora o nascimento não seja a sua causa” (RICOEUR, 1989, p. 302). Lendo essa releitura empreendida por Ricoeur, na esteira das reflexões de Kant, vemos uma aproximação com que o Judaísmo ensina sobre essa questão, estabelecendo uma

distinção com o Cristianismo: para os cristãos, o ser humano nasce pecador, mas para os judeus, o ser humano torna-se pecador, a partir do momento/tempo em que diserne o bem do mal. Quanto a Dante, apesar de sua tentativa de redimir a figura de Eva da unicidade da culpa, o vate florentino parece-nos ainda ser filiado ao conceito agostiniano de pecado original. Não obstante, sua tentativa heterodoxa de pôr a culpa do pecado também em Adão poderia muito bem ser vista como heresia pela igreja católica medieval.

2.1 A *Divina Comédia*: a estrutura de uma cosmologia poética do Paraíso

Uma característica importante que norteia a poética medieval é a conexão entre o ser humano e o Universo, especialmente se fundamentando no simbolismo numérico como princípio da criação divina do Cosmos, fundindo cosmologia e cosmogonia. A Idade Média recebeu da Antiguidade Clássica e do Cristianismo o gosto pelo simbolismo místico dos números, de modo que essa recepção aritmético-simbólica contribuiu fortemente para a criação do que Curtius chama de “composição numérica” (1979, p. 511), vindo a influenciar, notoriamente, a criação poética medieval. Essa compreensão decorre de um pressuposto: “o plano de Deus [na criação] era aritmético! Não devia o escritor, pelo seu esquema, deixar-se também guiar pelos números?” (CURTIUS, 1979, p. 543). Assim, o Gênesis judaico era visto pelo homem medieval como uma estrutura aritmética empregada na formação e na criação do Cosmos. Não só os cristãos medievais, especialmente os que tinham conhecimento da literatura greco-latina, como é de se esperar em termos óbvios, mas também os judeus medievais conheciam bem esse modo de compreender o plano criacional de Deus para o Universo. A tradição judaica ensina, além do Livro da Sabedoria, no tratado talmúdico *Pirkê Avôt* (Ética dos Pais) V:1, que “através de dez pronunciamentos (Divinos) foi criado o mundo” (apud BUNIM, 2001, p. 306), pronunciamentos encontrados nos capítulos um e dois do Gênesis. Assim, conforme Irving Bunim, “a Criação vai do simples para o complexo, da matéria bruta para a inteligência crescente. O homem veio por último, como ápice da criação, a coroação de tudo o que veio antes dele” (2001, p. 307). Ou seja, a criação se deu aritmeticamente num processo que foi do macro-cosmo (o Universo) para o micro-cosmo (o ser humano), marcado pelo número 10.

Outro texto judaico, embora apócrifo, serviu de mote para o vínculo entre simbolismo aritmético e composição numérica, na Idade Média: “dispuseste tudo em medida, número e peso”, conforme o livro da Sabedoria de Salomão 11:21, texto possivelmente originário do primeiro século antes de Cristo. Por essa razão, como diz argutamente Ernst Curtius:

O conceito de *ordo* [ordem] da mentalidade medieval se desenvolveu desse único versículo da Bíblia [Católica], que santificou o número como elemento formador da obra divina da criação, e lhe conferiu dignidade metafísica. Essa é a grandiosa causa da composição numérica na literatura (1979, p. 543).

Agio de Corvey, em um poema computístico, ensinou que quanto as artes procedam de Deus e sejam benéficas, a aritmética é maior que todas as artes, “porque a obra da criação, o ritmo do tempo, o calendário e as estrelas são fundadas no número” (CURTIUS, 1979, p. 542). Tendo esse ensinamento de Agio em mente, chegamos à classificação da natureza dos números, corrente no medievo: os números redondos, como 50, 100, 200, entre outros, considerando todos os números que são passíveis de ser divididos por 5 ou 10. Eles podem ter tanto valor simbólico quanto denotação estética. Já os números simbólicos, como 3, 7, 9, entre outros, apresentam significado teológico ou filosófico. Além de ressaltar essa classificação dos números, Curtius diz que “tanto o número de versos como o das estrofes numa poesia, e também o de capítulos de um livro, ou o de livros numa obra, pode ser determinado pelo simbolismo numérico”, culminando com um jogo literário numérico junto com o simbolismo dos números (CURTIUS, 1979, p. 543-544). Um exemplo da determinação do simbolismo numérico em um texto é a carta de Dante a Can Grande, a qual tem 33 parágrafos, em alusão à idade com que Cristo morrera, além do *Decameron*, de Boccaccio, lidando com os números 10 e 100, por exemplo.

Dante Alighieri, com sua “maravilhosa harmonia da composição numeral”, é – conforme atesta Curtius – “o fecho e auge de uma longa evolução”, de modo que, e aqui revemos contextualmente a citação de Curtius que é epígrafe de *Avalovara*:

Desde as enéadas da *Vita Nouva*, marcha Dante para a artística construção numeral da *Divina Comédia*: $1 + 33 + 33 + 33 = 100$ cantos conduzem o leitor através de três reinos, o último dos quais abrange 10 céus. **Tríadas e décadas se entretecem na unidade. O**

número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do *ordo* cósmico (1979, p. 549. Grifo nosso).

Dante seguiu, e experimentou, o princípio herdado pelo medievo, de modo que criou uma obra inovadora para seu tempo, transcendendo o esgotamento das formas épicas clássicas. O simbolismo numérico, com sua mística, serviu de base na composição da *opera prima* de Dante, para mostrar que o ser humano está integrado ao cosmos, cujo exemplo dado pelo vate é a ligação dos espíritos justos com os céus-planetas do *Paradiso*, nos quais residem recompensados de acordo com a conduta terrena.

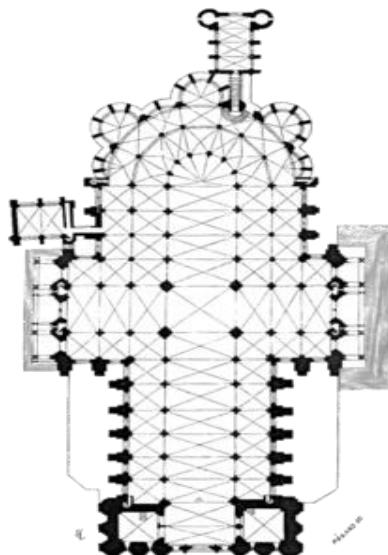
Seguindo a numerologia e seu simbolismo místico, Dante enfatizou, na composição de sua obra-prima poética, o 3, o 10 e seus respectivos múltiplos, sobressaindo o três. Assim, o gigantesco poema dantesco foi criado com 14.233 versos decassílabos, dividido nas três partes/lugares supracitados, de modo que cada uma delas se chama *cantiche*, cantos, e se dividem em 33 *canti*⁶¹, que podem ser considerados capítulos, segundo Hernâni Donato (In: ALIGHIERI, 1981, p. XIV). A centena de cantos que totalizam a configuração cosmo-poética da *Commedia* pode ser lida como uma poética de retorno cosmológico ascensional ao Paraíso, devido à simbologia do 10. Paralelamente, há a *terza rima*, algo inovador criado por Dante, cujo esquema simétrico de rimas (ABA BCB CDC, e assim sucessivamente, até VZV Z, como que *ad infinitum*), é que “simula uma permanente ascensão do início ao fim da obra” (STERZI, 2008, p. 105).

Precisa é a interpretação que Ernst Curtius dá para as rimas dantescas: “encadeamento contínuo com a inevitável energia. [...] A perfeita cobertura e interpenetração do interior dantesco e do exterior cósmico; congruência da alma e do mundo” (1979, p. 396). Portanto, as rimas de Dante, ásperas no Inferno, atenuantes no Purgatório, ascendem ao efeito da luz, fundindo teologia, metafísica, cosmologia, história humana e psicologia, no Paraíso (Cf. LEAL, 1986, p. 41), uma cosmogonia poética da alma, que renovaram profundamente o gênero poético de seu tempo.

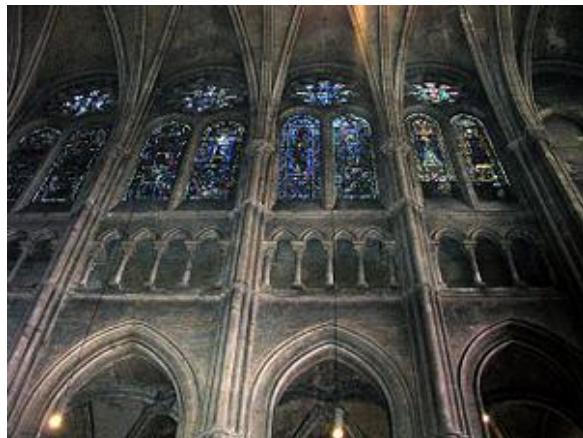
⁶¹ O canto primeiro do Inferno funciona como introdução, dando 34 cantos à primeira parte da *Divina Comédia*. Mas é em função desse primeiro canto que esse poema de Dante totaliza 100 cantos: “sendo 10 o número perfeito, 100 seria a perfeição do perfeito” (DONATO, In: ALIGHIERI, 1981, p. XIV). É uma retomada da concepção pitagórica do 10, que além de significar a totalidade, a conclusão, denota o retorno à unidade, após o desenvolvimento cílico dos nove números antecedentes, sendo, portanto, número-símbolo da criação universal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 334). Também vimos que segundo o Judaísmo, o Cosmos foi criado através de 10 pronunciamentos divinos.

É também em nome do Paraíso que Dante faz um deslocamento do sentido conceitual da comédia. Geralmente, a comédia é vista como gênero dramático que mostra pessoas inferiores, oposta à tragédia (que eleva seres superiores), não sendo aquela tão estimada quanto esta. Entretanto, Dante, para explicar a razão de haver dado o título de *Comédia* para sua obra poética, desloca o sentido dramático em nome da recolocação do conceito *a priori* “de que a tragédia começa em felicidade e termina em infortúnio, enquanto, inversamente, a comédia começa em infortúnio e termina em felicidade”, como lembra Eduardo Sterzi (2008, p. 105). Esse entendimento é visto no percurso dantesco pela obra: do infortúnio trevoso do inferno, passando pela esperança de felicidade vista no Purgatório, para a felicidade beatífica do Paraíso.

Retornando à questão do plano composicional da *Commedia*, convém ressaltar que ela é comparada a uma catedral medieval: “o poeta exigiu da sua obra o esboço arquitetônico de uma catedral do medievo” (DONATO, In: ALIGHIERI, 1981, p. XIV). Esboço denota as plantas com as representações do formato das catedrais, esquematicamente projetados, como a seguinte:



Planta de Notre-Dame, Paris. 1163-c.1250.

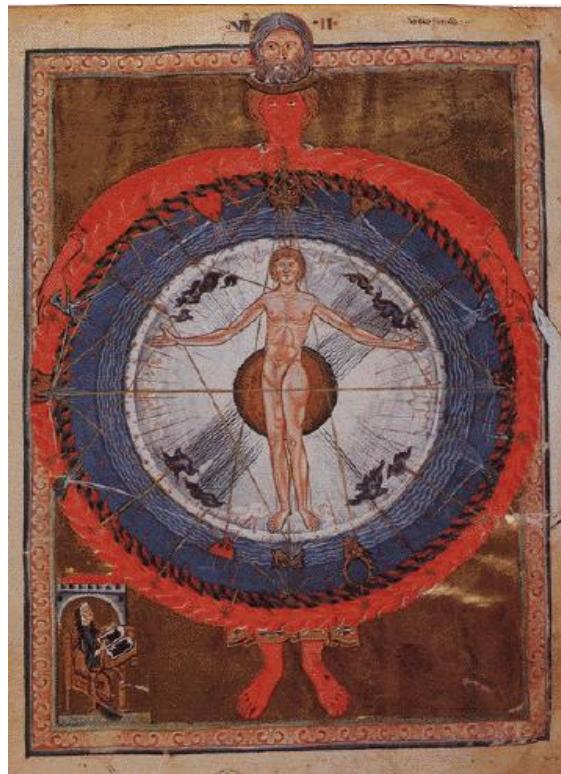


Vista principal da nave de Notre-Dame.

De baixo para cima, observa-se uma harmonia entre as partes, partes de quadrados simétricos, cujo formato é o da cruz, e termina, no caso dessa planta, com uma abóbada propondo um círculo, com mais três círculos embutidos. Assim, “o arquiteto tornou-se um virtuose que sobrecarrega o esqueleto estrutural com uma trama tão intensa e fantasiosa de elementos decorativos, que a estrutura fica quase completamente oculta” (JANSON; JANSON, 1996, p. 135). Sendo uma planta catedrática o esboço para uma arte de pedras, Dante a usou para esculpir uma catedral poética da palavra, sua *Commedia*, a qual os dantólogos efetivamente chamam de catedral. A *terza rima* aponta para a ascensão das partes simétricas das paredes internas da catedral, quando vemos a nave central, culminando com a luminosidade dos vitrais das janelas e a circularidade parcial dos arcos ogivais, que na *Commedia* atingem o ápice desse simbolismo quando o vate vê a Santíssima Trindade, através de três círculos.

As imagens traduzem o sentido transcendental da insistência gótica na verticalidade, e, não fortuitamente, Dante é considerado o mais verticalizante dos poetas. Assim, o entendimento do abade Suger sobre a arquitetura da catedral gótica pode ser aplicado à obra poética máxima de Dante: “a ‘harmonia’, a relação perfeita entre as partes, constitui a fonte da beleza, uma vez que exemplifica as leis segundo as quais a razão divina criou o universo; a ‘milagrosa’ inundação de luz através das ‘miseris’ janelas transforma-se na luz divina” (JANSON; JANSON, 1996, p. 135). Essa compreensão do abade Suger aponta para outra compreensão bem fincada no pensamento medieval, e que norteou a composição numérica e simbólica da arte

medieval: a ligação do ser humano com o cosmos, expressa, por exemplo, nesta iluminura medieval, intitulada simplesmente de *Microcosmus*:



A criação com o universo e o homem cósmico, Liber divinorum operum simplicis hominis (Livro das obras divinas do homem direito), c. 1230.

Conforme o medievalista Jean Delumeau, “a perfeição do círculo serviu muito tempo para evocar e explicar a correspondência entre o homem e o mundo, o microcosmo e o macrocosmo” (2003, p. 285). Proclus, no século V, em seu comentário a respeito do *Timeu*, de Platão, disse: “o homem é um microcosmo e tudo que está no cosmo, sob forma divina e total, encontra-se parcialmente no homem” (apud DELUMEAU, 2003, p. 285). O ser humano, através do formato esférico da cabeça, por exemplo, apresenta uma correspondência parcial com a totalidade cósmica das esferas do Universo. Essa é a interpretação da iluminura *Microcosmus*, outra do *Hortus deliciarum*, diz argutamente Jean Delumeau:

O homem, apresentado em seu estado natural, ali está emoldurado pelos quatro elementos: a terra, á água, o ar e o fogo. Uma legenda sublinha que “sua cabeça é redonda como a esfera celeste; nela brilham dois olhos como as duas luminárias do céu [o Sol e a Lua]; aí

se encontram sete aberturas [olhos, narinas, orelhas, boca] correspondendo às sete harmonias da esfera celeste (2003, p. 285)

Essa leitura da iluminura *Microcosmus* tem ligação direta com a iluminura *A criação com o universo e o homem cósmico*. Nela, o homem está de braços abertos, fincado dentro de quatro círculos concêntricos (símbolos dos quatro elementos), e também fundido às esferas circundantes da Terra; os raios que atingem o homem partem dos círculos são, segundo Delumeau, uma “justificação da astrologia” (2003, p. 285). Embaixo, canto esquerdo inferior, há uma representação pictórica de santa Hildergada. A propósito:

Las últimas visiones de Santa Hildergada, escritas entre 1163 y 1173, tienen por objeto la integración del hombre en el orden de la creación divina. El amor divino del Hijo [Cristo] aparece en el cielo bajo una figura cósmica de color rojo, superada solamente por la bondad del Padre⁶² (ROOB, 2005, p. 161).

Dante realiza magistralmente a incorporação dessa compreensão do ser humano inserido na constelação do Cosmos em sua *Divina Comédia*, como um elemento sobremodo relevante que contribuiu para a renovação do gênero poético de seu tempo. Conforme Delumeau, “Dante construiu seu *Paraíso* de maneira deslumbrante a partir de *A hierarquia celeste*, do Pseudo-Dionísio” (2003, p. 43), além de seguir o sistema cosmológico do astrônomo e geógrafo grego Ptolomeu, que cria que a Terra estava no centro do Cosmos. Isso é confirmado na *Commedia*, em dois momentos. Nos versos 115-117 do canto X, do Paraíso, quando Dante se encontra no céu do Sol, onde estão os doutores da Igreja e os sábios, Beatriz pede para que o vate contemple o lume do sírio que na Terra conheceu intimamente a natureza e o ministério dos anjos (2008, p. 75). Posteriormente, nos versos 97-132 do canto XXVIII, Beatriz faz uma apresentação da hierarquia dos espíritos celestiais e dos distintos céus⁶³, e

⁶² “As últimas visões de Santa Hildergada, escritas entre 1163 e 1173, têm por objetivo a integração do homem na ordem da criação divina. O amor do Filho aparece no céu sob uma figura cósmica de cor vermelha, superada somente pela bondade do Pai” (Tradução nossa).

⁶³ Resumidamente, conforme *A hierarquia celeste*, obra que surgiu no século VI: Os sete céus planetários, depois, acima deles, o céu das estrelas fixas e o do “primeiro motor” (circundado pelo empíreo), são habitados pelos nove coros angélicos e que as diferentes categorias de espíritos celestes servem de mediadores para fazer vir de cima para baixo a força divina que move os astros (DELUMEAU, 2003, p. 43). Vale lembrar que, conforme Delumeau, antes da *Divina Comédia*, em o *O banquete*, “Dante, de acordo com a doutrina do Pseudo-Dionísio, já repartira a condução dos nove céus entre os nove coros da

menciona o sábio: “E Dïonisio con tanto disio / a contemplar questi ordini si mise, / che li nomò e distinse com’io⁶⁴” (2008, p. 199). Já nos versos 112-120 do canto II do Paraíso, há uma breve menção a essa hierarquia das esferas do Paraíso celeste, dada por Beatriz, antes do aprofundamento do canto XXIII, para cuja leitura pormenorizada recomendamos:

Dentro dal ciel de la divina pace/ si gira un corpo ne la cui virtute/ l’esser di tutto suo contento giace.// Lo ciel seguente, c’ha tante vedute,/ quell’esser parte per diverse essenze,/ da lui distinte e da lui contenute.// Li altri giron per varie differenze/ le distinzion che dentro da sé hanno/ dispongono a lor fini e lor semenze (ALIGHIERI, 2008, p. 23⁶⁵).

É assim narrada a cosmologia do Paraíso encontrado por Dante, processo final de sua ascensão/purificação mística, por meio de sua poética inovadora da *Commedia*, fundindo tipos vários de cosmos. Como aponta Curtius: “na *Comédia*, todo o cosmo da história é desdobrado para ser repartido de novo no cosmo astrofísico do universo e no metafísico da transcendência. A cosmologia física e o universo metafísico se entrosam, na mais rigorosa correspondência” (1979, p. 381). Na esteira desse pensamento, o diz de outro modo Auerbach: “A *Comédia* é, entre outras coisas, um poema didático enciclopédico, no qual são apresentadas conjuntamente as ordens universais físico-cosmológica, ética e histórico-política” (1976, p. 164). Ademais, a poética de Dante é a poética da reintegração paradisíaca do ser humano com o Cosmos, criado por Deus⁶⁶, reintegração também reforçada por este paralelismo entre o corpo humano e o Universo: “E come l’alma dentro a vostra polve/ per differenti membra e conformate/ a diverse potenze si risolve,// così l’intelligenza sua bontate/ multiplicata per le stelle spiega,/ girando sé sovra sua unitate” (Paraíso, Canto II:133-138,

hierarquia celeste, mas por vezes afastando-se ligeiramente da nomenclatura do Areopagita” (2003, p. 43).

⁶⁴ “Dionísio com tal gosto os apogeus / se pôs a contemplar, que distribuiu, / como eu disse, e nomeou todos os céus;” (Tradução de Italo Eugenio).

⁶⁵ “No nono céu, o da divina paz,/ um corpo gira, no poder de Quem / o ser de tudo que ele abrange jaz.// O seguinte [das estrelas fixas], que tantos lumes tem,/ o reparte em essências diferentes,/ dele distintas, que ele contém.// Os outros céus, nos modos pertinentes/ às virtudes da vária condição,/ distribuem os seus fins e as suas sementes” (Tradução de Italo Eugenio).

⁶⁶ Como atesta Auerbach, a Divina Comédia é, em particular, “a história do desenvolvimento e da salvação de um único homem, Dante, e, como tal, uma história figurativa da salvação da humanidade em geral” (1976, p. 164).

ALIGHIERI, 2008, p. 23-24⁶⁷). Diante do exposto, tendo visto a apresentação sobre o Paraíso e a interpretação dantesca sobre ele, veremos no próximo capítulo como o romance *Avalovara*, de Osman Lins, leu essa temática e foi influenciado, a seu modo, pela *Commedia*.

2.2 O *homo viator* e a *Divina Comédia* como precursora do *Bildungsroman*

Uma das concepções que predominou no pensamento medieval é de que o ser humano é um viajante, cujo percurso, com caráter iniciático, vai do deslocamento físico de um local a outro até um deslocamento interior, de ordem mística e psíquica, uma viagem simbólica. Uma suma conceitual é dada por Jacques Le Goff, o qual define esse ser humano medieval como *homo viator*. Trata-se “do homem em marcha, em viagem permanente nesta terra e na sua vida, que são o espaço/tempo efêmeros do seu destino e onde ele caminha, segundo as suas opções, para a vida ou para a morte – para a eternidade” (LE GOFF, In: LE GOFF (Org.), 1989, p. 13).

Lugares físicos eram alvos peregrinatórios dos viajantes, de modo que o simbolismo do número três, representando o Deus trino, também é aplicado a eles. As cidades de Jerusalém, Roma e Santiago de Compostela se tornaram no mundo cristão medieval as principais rotas do *homo viator*, conquanto outras localidades – com grau menor de importância – também fossem outros ponto de peregrinação. Assim, em seu estágio mais elevado, o *homo viator* atinge a culminância de uma jornada dentro dos espaços do espírito, mesmo através dos itinerários físicos assinalados, como dissemos, pelas cidades sagradas e pela consciência de que a vida terrena é uma busca do Paraíso, ou da Cidade Celeste.

O poeta se tornou personagem em sua poética, um *homo viator* pelos três *loci* do Além, Inferno, Purgatório e Paraíso, tendo três guias. Virgílio, simbolizando a razão e a filosofia, conduz o *viator* Dante através do Inferno, passando pelo Purgatório, findando no Paraíso Terrestre, no cimo da montanha purgatorial. Beatriz, a fé e a teologia, do Paraíso Terreno, ascendendo pelas esferas até o Empíreo; e São Bernardo, o

⁶⁷ “E como a alma, dentro à vossa argila,/ a cada único membro a faculdade/ que lhe é conforme dispensa e vigila,// assim a Inteligência a sua bondade/ por todas as estrelas multiplica,/ enquanto gira sobre a sua Unidade” (Tradução de Italo Eugenio).

amor, conduz o vate italiano à visão beatífica. A *Commedia*, pois, pode ser vista como um rito de iniciação, pelo viés peregrino⁶⁸, cujo percurso serve de preparação salvífica para o poeta, culminando com a reintegração do ser humano com o Cosmos (denotada pela subida de Dante pelas esferas do Paraíso celestial, em direção à visão de Deus).

No que tange ao conceito de *homo viator*, especialmente a respeito da elevação místico-simbólica durante a peregrinação, ressaltamos que Dante fez um deslocamento do conceito da comédia. Esse deslocamento, no que se refere à comédia, quanto ao quesito baixeza das personagens, ocorreu devido ao fato de o poeta ser, ele mesmo, personagem da própria obra, tendo a elevação de caráter dos heróis épicos e trágicos. Assim, Dante não representa as pessoas inferiores do sentido tradicional do objeto da *mimesis* realizada pela comédia.

Erick Auerbach também chama a atenção para este deslocamento de Dante, porquanto o poeta florentino chama seu poema:

De comédia, malgrado sua forma, que nos parece épica⁶⁹, porque ele termina bem e porque foi escrito na língua comum do povo; nisso, o poeta segue uma teoria medieval; às vezes, porém, chama-o de ‘poema sagrado’, indicando assim que pertence ao estilo sublime (1972, p. 136).

Para Dante, o “cômico”, nas palavras de Hernâni Donato, “designava o estilo preferencialmente adotado para tratar assuntos em que ao sublime se combinasse o trivial; o religioso ao profano; o alento ao desalento, enfim, a contradição que é o homem governado por sentimentos e paixões” (In: ALIGHIERI, 1981, p. XIII). Não obstante, temos que considerar a *hamartía* (a falha ou o erro do herói, não decorrentes de maldade, mas de ignorância) não no sentido aristotélico, mas no cristão. Ou seja, falha na condição de pecado, pois o vate florentino se encontra perdido em uma “selva escura”, por haver se desviado do caminho cristão.

⁶⁸ Que o percurso de Dante pelos três *loci* do Além é visto como uma viagem iniciática, Virgílio já o avisara ao poeta, quando se achava em uma selva escura, alegoria do desvio do caminho justo (*Inferno*, Canto I:91-93, 2008, p. 28. Cf. FRANCO JÚNIOR, 1986, p. 65-66).

⁶⁹ Já o conteúdo da *Commedia* parece ser mais (mas não unicamente) lírico, assinalado, especialmente, pela busca do amor divino e do amor de Beatriz, com densidade emocional, escoamento da alma amante do poeta. Não obstante, não podemos desconsiderar o caráter épico da *Commedia*, devido à presença histórico-política da nação italiana, mas uma presença universalizada pelo tratamento cósmico dado pelo vate florentino. Diante disso, a crítica dantesca, por exemplo, Berardinelli (2007, p. 75) e Curtius (1979, p. 374-380), vê na *Commedia* uma mistura de gêneros literários, que compreendemos inovadora para os conceitos do lírico e do épico.

Dante se envolveu demasiadamente com as coisas terrenas, de modo que se afastou do caminho divino, afastamento dito por Beatriz a ele quando do encontro no Éden, no alto da montanha do Purgatório. E Dante inicia sua *Comédia* já no acontecimento irrompido da *hamartía*, no sentido cristão de desvio moral, não mostrando necessária e claramente um trajeto pré-hamártico, apenas a razão da *hamartía*. O sentido cristão se dá porque Dante entende o estar, no meio da vida, aos 35 anos, afastado de Deus, de modo que precisa fazer um novo caminho de conversão cristã, tendo que se submeter à viagem iniciática pelos três mundos do Além: processo de purificação do poeta.

Em função de se tornar personagem de sua obra poética, tendo em vista uma evolução/maturação poético-espiritual, e de cumprir – através do princípio do *homo viator* – o processo de viagem simbólica, Dante pode ser visto e lido como precursor do *Bildungsroman* (o romance de formação). Para reforçarmos essa premissa, descobrimos que, nos estudos sobre o *bildungsroman*, obras prototípicas são elencadas como antecessoras/precursoras dessa modalidade de gênero romanesco (MAAS, 2000, p. 53; BAKHTIN, 2003, p. 217), e uma nos chamou a atenção: *Parzifal* (1200-1210). Trata-se de um poema lírico do período medieval, escrito por Wolfram von Eschenbach. Nesse poema, é narrada a vida individual do cavaleiro que leva o mesmo nome, pertencente ao ciclo arturiano, e que foi submetido a árduas provações iniciáticas, durante a busca do Graal, por fim encontrado por ele no tabernáculo de Monsalvat.

Antes de dar prosseguimento sobre a *Commedia* ser uma obra precursora do *bildungsroman*, algumas considerações conceituais sobre esse gênero literário são importantes. Cunhado por Karl Morgenstern em 1810, o termo foi e continua sendo usado para se referir, primordialmente, à obra de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Nesse período marcado pela ascensão da burguesia através do comércio, por exemplo, vale lembrar que o romance estava se afirmado como gênero literário. Essa obra goethiana trata justamente da vida de um moço burguês que não se adéqua ao estilo de vida da família burguesa, de modo que ele sente a necessidade de se aperfeiçoar, trilhar o próprio caminho pela senda do aprendizado com o e no mundo, atravessando fases iniciáticas, num processo de mais ou menos dez anos. Fases que se revelam através do teatro, da Sociedade da Torre e do amor (GOETHE, 2006).

É um gênero de romance que evoca as viagens iniciáticas medievais, ritos de iniciação, entre outros elementos, também se levando em conta “que se desenvolveu

a partir do romance sentimental de viagem⁷⁰, da autobiografia pietista e do romance de caráter autobiográfico-psicológico” (MORITZ apud MAAS, 2000, p. 55). Assim o conceituou Morgenstern: “[essa forma romanesca] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade” (apud MAAS, 2000, p. 46. Citação entre colchetes da autora). Esse conceito de Morgenstern é baseado na distinção que o crítico alemão faz entre o romance burguês e a epopeia clássica, sob o pensamento hegeliano. Nesta, mostra-se o:

Protagonista agindo em direção ao exterior, provocando alterações significativas no mundo; o romance, por sua vez, [mostra] mais os homens e o ambiente agindo sobre o protagonista, esclarecendo a representação de sua gradativa formação interior. Por isso mesmo, a epopeia apresentará antes os atos do herói com seus efeitos exteriores sobre os outros; o romance, ao contrário, privilegiará os fatos e os acontecimentos com seus efeitos interiores sobre o protagonista... (apud MAAS, 2000, p. 47).

O “romance de formação” representa a busca pela formação universal a partir do desejo de mudança do indivíduo personagem, posto, na esteira do pensamento de Morgenstern, “como ideal comum ao todo da humanidade” (Idem, 2000, p. 51). Não obstante, essa modalidade romanesca está fincada na sociedade alemã burguesa, para problematizá-la, conforme Wilma Maas:

O *Bildungsroman* é considerado [...] como um fenômeno de natureza histórico/literária, cujas origens se confundem em meio à própria ‘história do espírito alemão’. O excesso de subjetivismo, o caráter reconhecidamente apolítico da incipiente classe média alemã, bem como **o desejo burguês por uma formação universal e pelo equilíbrio entre a subjetividade e a coletividade** formam o núcleo de circunstâncias que serão consideradas pela historiografia como a origem do *Bildungsroman* (2000, p. 53. Grifo nosso).

É justamente essa busca de equilíbrio que foi problematizada por Lukács, quando o filósofo alemão analisou o *Wilhelm Meister* como uma última tentativa de

⁷⁰ O romance de aventura e de viagens contribuiu para a origem formativa do *Bildungsroman* através de *Robinson Crusoé*, de Defoe, cuja recepção na Alemanha levou à criação entusiasta de *Robinsinaden* (Robinsoníadas), conforme Wilma Maas, sob processo sintomático de subjetivização típica do caráter espiritualizante do povo alemão. Consequentemente, ocorreu “uma transformação das narrativas de viagens em narrativas da evolução da personalidade e do caráter individual” (MAAS, 2000, p. 77), em suma numa viagem da alma pelas sendas do interior do espírito.

conciliar a subjetividade do herói problemático, reduto do romantismo da desilusão, com a realidade circundante, que evoca a imanência de sentido transcendente que existia nas sociedades epopéicas (2000, p. 138-143). Por isso, mesmo ambientado no mundo burguês dessacralizado, Lucáks não poupou esforços para criticar o desfecho do *Bildungsroman* goethiano, pois para *Wilhelm Meister* lograr um acordo com a realidade social burguesa, Goethe teve de pôr atmosferas fantásticas, ou da esfera do maravilhoso na obra. O *Bildungsroman* não nasce totalmente emancipado da atmosfera épica. Somente nos modelos pós-goethianos é que haverá uma fissura mais definida. No seu todo e na sua proposta, o *Bildungsroman* goethiano é “equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele” (LUKÁCS, 2000, p. 141).

Os elos são mantidos com as obras/temáticas precursoras, de modo que não evanesceu o princípio medieval do *homo viator*. Um exemplo é dado por esta conceituação do *Bildungsroman* dada por Jürgen Jacobs. No romance de formação:

O protagonista [jovem] tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política⁷¹ (apud MAAS, 2000, p. 62).

Excetuando, talvez, o elemento erótico, o caso de Dante se encaixa adequadamente à supracitada definição do protagonista *bildungsromaniano*: foi profissional político, foi exilado/separado da cidade e da família, teve contato, no exílio, com a esfera artística do verso. Os desenganos políticos e o sofrimento exílico de Dante dizem respeito a outro princípio do *Bildungsroman*: a história “que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo” (Idem, 2000, p. 62), equilíbrio atingido em seu *Paradiso*. Não obstante, o mesmo talvez não se diga quanto a “experiências intelectuais eróticas”, pois ele jamais as realizou com o grande

⁷¹ Esses aspectos do protagonista do *Bildungsroman* dialogam com os rituais iniciáticos primitivos, nos seguintes termos de Mircea Eliade: “a iniciação comporta geralmente uma tripla revelação: a do sagrado, a da morte e a da sexualidade. [...] O iniciado as conhece, assume e integra a sua nova personalidade. [...] Se o neófito morre para sua vida infantil, profana, não-regenerada, renascendo para uma nova existência, santificada, ele renasce também para um modo de ser que torna possível o conhecimento, a *ciência*. O iniciado [...] é um homem que *sabe*, que conhece os mistérios. [...] A cerimônia começa sempre com a separação do neófito de sua família e um retiro na selva. [...] É aí que os jovens candidatos sofrem uma parte de suas provas e são instruídos nas tradições secretas da tribo” (2008, p. 153-154).

amor de sua vida: Beatriz, pois ambos estavam prometidos a pretendentes distintos em Florença e a morte fez que a amada partisse cedo.

Dante casou com Gemma Donati, mulher escolhida pelo pai dele, segundo o costume dos casamentos previamente estabelecidos na sociedade florentina, mas ele realizou com ela “experiências intelectuais eróticas”? Fato é que foi pai de três filhos, mas o descaso com ela é tão grande que nem sequer é mencionada em toda a *Commedia*: Beatriz é a condutora de seu amado *viator*. Diante do exposto, a *Divina Comédia* talvez devesse figurar entre as obras precursoras do *Bildungsroman*⁷², sendo talvez mais apropriada do que o *Parzifal* de Eschenbach, devido à projeção que a obra-prima de Dante tem em toda a História da Literatura Ocidental.

Os guias de Dante, durante a travessia pelos três *loci post-mortem*, Virgílio, Beatriz e São Bernardo, respectivamente, representam os mentores que conduzem o jovem poeta do meio do caminho de sua vida exilada em direção ao grau de perfectibilidade, em termos morgensternianos, de autoconhecimento: a visão beatífica. Assim, tendo em vista as aberturas do *Bildungsroman* “como conceito em constante movimento”, dependendo de sua reapropriação em cada período histórico-cultural, podemos pensar nas seguintes categorias: “*Bildungsroman* medieval, um *Bildungsroman* barroco, um *Bildungsroman* clássico, um romântico, realista, capitalista, socialista, e até mesmo um *Bildungsroman* psicanalítico e um feminista” (MAAS, 2000, p. 262). Assim, fazendo um deslocamento retroativo, podemos chamar, tranquilamente, a *Divina Comédia*, como *Os anos de aprendizado de Dante Alighieri*, pois, em síntese e em tese, possui ingredientes-chave do romance de formação: busca espiritual, amorosa e intelectual, “embora o processo de aquisição dessa mesma informação permaneça inconclusivo” (Idem, 2000, p. 38).

Ao mesmo tempo, como o concebe Bakhtin, em seu ensaio *O problema do romance de educação*, o *Wilhelm Meister* é uma obra na qual a formação do protagonista ocorre “concomitantemente com o mundo”, refletindo “em si mesmo a formação histórica do mundo”. Consequentemente, situando-se não no interior de uma época [seja burguesa, seja neófita], mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma para outra”, realizando essa passagem, o protagonista “é obrigado a

⁷² Talvez *Fausto* também possa ser incluído como obra que contém princípios do *Bildungsroman*, como a busca espiritual, amorosa e intelectual. Por exemplo, os mentores de Fausto, em sua maturação iniciática, são Mefistófeles e Margarida; aquele representa a catabase, ou a descida ao inferno, e Margarida a anabase, a elevação redentora e paradisíaca de Fausto.

tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito" (BAKHTIN, 2003, p. 222). Dante transcendeu seu mundo exílico e frustrante, ao mesmo tempo carregando em sua poética máxima a transição desse estado de mundo para uma transcendência ontológica, em seu *Paradiso*, para retornar um novo homem. Retornado problematizando a Florença de seu tempo: a formação de Dante fica como embrião da formação histórica de uma nova Florença, aquela mesma, mais tarde arrependida, que reclamaria as cinzas do vate em Ravena, mas sem sucesso.

A ideia de inacabamento, já referida, coaduna-se com a ideia dos problemas "da iniciativa criadora" (Idem, 2003, p. 222). Nesse último quesito é possível ver um percurso que atinge a vida do protagonista: a criação de uma nova pessoa. No caso de Dante, além dessa antropocosmogonia do ser, há a busca desse processo através do verso. *Homo viator* e *creator* se fundem numa só pessoa, numa só poética. Alcança o Paraíso a fim de legar para o mundo uma catedral poética, edificada, lapidada geometricamente: sacralização da palavra de um vate criador-viajante. Assim, o canto do poeta "constrói cidades" (STEINER, 1988, p. 56), que, no caso de Dante, implica a arquitetura, cujo exemplo é a catedral, estrutura cosmológica/modelo da Cidade Celeste, a Nova Jerusalém (Cf. ELIADE, 1999, p. 57). Não obstante, esse processo poético de sacralização dantesca da palavra foi uma viagem iniciática extremamente complexa, especialmente a redação dos três últimos cantos do *Paradiso*. Limite da linguagem e excesso transbordante de luz se encontram, para potencializar até aonde vai o uso da língua no verso. Nesse sentido, nos ensina George Steiner, em seu ensaio *O poeta e o silêncio*, acerca do vate e seu *Paradiso*:

Um exercício, extremamente controlado, mas repleto de extremo risco moral e poético, no cálculo da possibilidade lingüística. A língua é deliberadamente levada até seu limite. A cada ato de ascensão, de esfera a radiante esfera, a linguagem de Dante é submetida a rigor cada vez mais intenso e exato da visão; a revelação divina amplia o idioma humano cada vez mais para além dos domínios do uso cotidiano e indiscriminado. Por meio de metáforas exaustivas, de símiles mais e mais audaciosos e precisos – ouvimos a prece na sintaxe –, Dante consegue tornar verbalmente inteligíveis as formas e os significados de sua experiência transcendente (1988, p. 59).

Dante – na condição de *homo viator* – busca o seu Texto como *homo creator*. O silêncio da contemplação beatífica, potência do desafio da linguagem entre o cálculo do geômetra da palavraimagem/verso e a irrupção do Logos em êxtase,

espiralando o infinito. Diante disso, conforme Haroldo de Campos, “o olho de Dante, aqui, é o de um artista óptico, cinético, apto a divisar a luz na luz, o íris no íris, o fogo no fulgor: espécies luminosas”. Consequentemente, “Dante extrema o italiano a um ponto que nele, como colhido em pleno voo da metamorfose, o latim se transforma no momento mesmo da nomeação, não língua morta, mas língua viva em língua viva” (1998, p. 74/81).

O excesso da linguagem vai se espiralando no limite da língua da criação artística e da faculdade humana: “Perch’io lo ’ngegno e l’arte e l’uso chiami, / sí nol direi, che mai s’imaginasse; / ma creder puossi e di veder si brami⁷³. ” (ALIGHIERI, 2008, p. 72). E “Oh quanto è corto il dire e como fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch’i’ vidi, / è tanto, che non basta a dicer ‘poco’” (Idem, 2008, p. 233). *Homo viator* e *creator* coincidem travessia e linguagem: a transcendência do sema de luz faz o grafema do verbo humano balbuciar como um bebê, pois a espiral excede os limites do quadrado: “Omai sarà piú corta mi favella, / pur a quel ch’io ricordo, che d’un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella⁷⁴” (Idem, 2008, p. 233). Reconhecendo os limites da língua, o *homo viator* Dante reza a fim de que quede uma centelha da fulgurante glória divina para a posteridade, nos versos do Dante *Homo creator*: “e fa la lingua mia tanto possente, / ch’una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la futura gente⁷⁵” (Idem, 2008, p. 231). Portanto, conforme George Steiner:

O círculo está completo: em seu alcance mais distante, onde se delimita com a luz, a linguagem dos homens torna-se inarticulada como a da criança antes de ter o domínio da palavra. Aqueles que querem empurrar a língua para além de sua esfera de delimitação divina, que querem restringir o *Logos* no interior da palavra, enganam-se tanto quanto ao gênio da linguagem como quanto à imediaticidade intraduzível da revelação. Mergulham as mãos no fogo em vez de recolher luz (1988, p. 60-61).

⁷³ “Nem com engenho e com arte sequer / obteria eu que alguém o imaginasse; / mas crê-lo pode-se, e ansiar para ver” (Tradução de Italo Eugenio Mauro), versos 43, 44 e 45 do canto X do Paraíso. “Oh, quão curto é o dizer, e traiçoeiro, / para o conceito! Este, pra o que eu senti, / julgá-lo ‘pouco’ é quase lisonjeiro”. (Idem), versos 121, 122 e 123 do canto XXXIII do Paraíso. “Fioco” significa, literalmente, “débil” e “rouco”, apesar de Italo haver traduzido como “traiçoeiro”, em nome da rima da tradução portuguesa.

⁷⁴ “Mais incapaz será o meu dito, eu creio, / ora pra o que recordo, que o do infante / ainda co’ a língua no materno seio” (Tradução de Italo Eugenio Mauro). Versos 106, 107 e 108 do canto XXXIII do Paraíso.

⁷⁵ “E faças minha língua tão potente / que uma centelha apenas de tua glória / possa deixar para a futura gente” (Idem). Versos 70, 71 e 72 do Canto XXXIII do Paraíso.

2.3 A androginia segundo Dante Alighieri

Quanto à androginia, em todos os momentos da *Commedia*, Dante não mostra Adão como ser androgino, de acordo com as tradições judaica e grega. Uma possível razão para essa postura de Dante é que o Catolicismo evitava reconhecer teologicamente a androginia, conforme Elémire Zolla (1997, p. 29). Possivelmente mantendo essa esquiva da Igreja, Dante mostra Adão como um ser masculino, mas isso não deve nos levar a crer que o autor da *Commedia* ignorasse o fenômeno da androginia, pois os versos 82-95 do canto XXVI do *Purgatório* narram o seguinte:

Nostro peccato fu ermafrodito; / ma perché non servammo umana legge, / seguendo como bestie l'appetito, // in obbrobrio di noi, per noi si legge, / quando partinci, il nome di colei / che s'imbestiò ne le 'mbestiate schegge. // Or sai nostri atti e di che fummo rei: / se forse a nome vuo' saper chi semo, / tempo non è dire, e non saprei. // Farotti ben di me volere scemo: / **son Guido Guinizelli**, e già mi purgo / per ben dolermi prima ch'a lo stremo.” (2008, p. 172. Grifo nosso⁷⁶).

Certamente, como argutamente diz Marie Miguet, Dante faz “uma alusão ao mito com um caráter muito particular”, por meio da qual “o androgino é um modelo equívoco que se torna a metáfora de uma empreitada literária” (In: BRUNEL (Org.), 2005, p. 33). O equívoco diz respeito ao deslocamento que Dante faz do mito, sob sua verve poética, para falar metaoricamente das almas dos poetas do *dolce stil nuovo* que ele encontra no último círculo do *Purgatório*. Nessa cornija, as almas que na vida terrena se deram aos prazeres da luxúria findam a purgação de seus pecados, e o vate de Florença vê dois grupos distintos, que andam em sentido contrário: o dos sodomitas e o dos que classificam seu pecado como sendo “hermafrodito”. A voz definidora desse *peccato* é de Guido Guinizelli, considerado o fundador do *dolce stil nuovo*, que marcou a poesia trovadoresca do Trecento.

Guido, falando em nome do grupo, utiliza como símbolo do pecado deles Pasífae, a qual, para copular com um touro, entrou numa figura de vaca esculpida em

⁷⁶ “**Hermafrodito o nosso erro tem sido**, / mas, surdos ao que a humana lei cautela, / tendo o apetite quais bestas seguido, // em nosso encontro aqui, o nome daquela / bradamos, para nossa desvalia, / que se embestou na embestada aduela. // Ora sabes que culpa nos crucia; / se buscas nossos nomes outrossim, / não vem ao caso, nem eu saberia. // Mas posso contentar-me quanto a mim: / **sou Guido Guinizelli**; aqui me adianto / por ter-me arrependido antes do fim.” (Tradução de Italo Eugenio. Grifo nosso).

forma de madeira. Dessa relação bestial nasceu minotauro. Mais do que “uma metáfora da normalidade sexual desregrada – o que passaria a designar os libertinos”, segundo alguns críticos, Marie Miguet vê Pasífae sendo usada por Dante, sob a égide da metáfora vinculada à tradição alegórica, “como um símbolo da união do corpo e da alma” (In: BRUNEL (Org.), 2006, p. 33). Uma união marcada pelo hibridismo meio homem elevado e meio homem animal dos instintos. Contudo, Marie Miguet entende que devido ao fato de Dante enobrecer as almas desses poetas como seus mestres, o mais provável é que a recusa imediata do acesso ao Paraíso para eles seja “porque os temas amorosos de sua poesia tentavam conciliar o amor profano com o amor sagrado” (In: BRUNEL (Org.), 2006, p. 33-34).

Como aponta Italo Eugenio Mauro, o uso dantesco de hermafrodito é para designar a “relação de apenas um sexo com o oposto”, de modo que parafraseia a culpa dos poetas, dizendo: “nós nos culpamos apenas do excesso de nossas relações normais de um sexo com o oposto, citando o excesso de Pasífae” (In: ALIGHIERI, 2008, p. 174). Nesse sentido, o excesso profano nas canções trovadorescas de Guido Guinizelli, e dos outros poetas que estão com ele no Purgatório, se traduzira em excesso nas relações de um homem com uma mulher.

3 A descida ao Paraíso segundo Osman Lins

O escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor [ou poeta], de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro (Silviano Santiago, *O entre-lugar do discurso latino-americano*).

Imita, sem seus pontos principais, antigo poema moralizante. Busca, porém, descrever apenas relações entre várias mulheres e um homem, delineando-se por esta via profana um trajeto que o protagonista ignora e cujo significado, para o autor, não está ainda definido (Osman Lins, *Avalovara*).

A utilização de Dante, neste trabalho, não é só devido à possível afinidade entre ele e o escritor Osman Lins quanto à temática proposta a partir do título. A ligação entre o pernambucano e o florentino, sobretudo no que diz respeito à criação do romance mais ambicioso de Lins, *Avalovara*, é dita em uma de suas entrevistas. Segundo Osman Lins, Dante influenciou a tessitura desse romance “principalmente, na medida e na estrutura” (1979, p. 172). Não só em entrevistas, mas também noutros textos, a filiação com Dante pode ser vista direta e indiretamente.

Por exemplo, em sua derradeira entrevista, Osman Lins fala sobre a obra-prima poética de Dante como exemplo da serventia da crítica literária: “a crítica amplia a obra literária. A *Divina Comédia*, hoje, é o poema de Dante e tudo o que se escreveu sobre ele. Um grande texto, assim, é algo que não cessa de crescer” (1979, p. 267). Em seu ensaio com caráter ficcional, *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*, publicado em 1969, por exemplo, Osman utiliza Dante para exemplificar a posição do escritor como alguém com honrarias exígues, ao menos na vida, sem reconhecimento na própria terra: “Dante morre no exílio e um século decorre antes que Florença reclame de Ravenna as cinzas do poeta” (1969, p. 244). Ademais, há uma epígrafe no romance *Avalovara* que faz referência à obra-prima do vate florentino, excerto de *Literatura medieval e Idade Média Latina*, de Curtius: “triadas e décadas se entretorcem na unidade. O número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do *ordo cósmico*” (apud LINS, 1973, p. 7).

No romance *Avalovara*, há referências explícitas a Dante e outra à *Commedia*. Quando Abel está com Roos, vendo Florença como uma das cidades que a

compõem, em termos do maravilhoso: “Exclamo em meu íntimo: ‘É a pátria de Dante!’ [...] O florentino cujos coices abrem o Paraíso” (1973, p. 52-53), e: “Rápido encontro sob as árvores, ao cair da noite, junto à estátua de Dante Alighieri” (1973, p. 20). A *Commedia* como ingrediente mimético da composição do romance: “Imita, em seus pontos principais, antigo poema moralizante” (1973, p. 73), mas deslocando a temática do amor apenas místico entre Dante e Beatriz para uma viagem pós-dantesca vinculada à relação de Abel com três mulheres, “delineando-se por esta via profana” (Lins, 1973, p. 73), o amor carnal, tal como era visto, nos tempos de Dante. Vejamos como *Avalovara* e a *Commedia* confluem para semelhanças e disjunções significativas, começando pela estrutura desse romance: síntese cósmica da aspiração do humano à transcendência, revelados pela espiral e pelo quadrado.

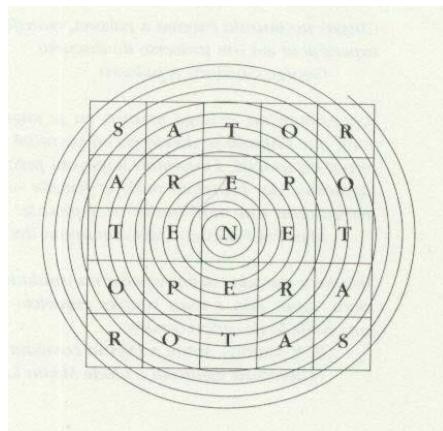
3.1 *Avalovara*: a estrutura de uma cosmogonia romanesca do Paraíso

Em sua segunda fase literária, Osman Lins amadureceu um estilo e uma estética experimentalista pessoais, como produto dos esforços de revisão, efetuados de uma obra para outra. Essa nova fase na vida do escritor pernambucano inicia com a obra de narrativas *Nove, novena*, publicada em 1966, passando pelo romance *Avalovara*, de 1973, indo até o romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de 1976. Nessa segunda fase, marcada, sobretudo, por um experimentalismo estético, dá-se uma renovação da estrutura narrativa, instaurando uma ruptura-fusão dos gêneros literários, sobrepujando os limites canônicos do conto, da novela, do romance e do ensaio. Exemplificando: enquanto alguns escritores centravam seu processo de inovação estética na sintaxe, como o fez Guimarães Rosa, Osman Lins, indo mais além, o centrava na estrutura (Cf. LINS, 1979, p. 173).

Os processos narrativos experimentalistas de Osman Lins, por exemplo, podem ser vistos através do uso de sinais gráficos e geométricos, para representar o espaço narrativo, as personagens e os narradores, sinais vistos, especialmente, em *Nove, novena* e *Avalovara*. *Avalovara*, para se ter uma ideia geral, foi construído sobre um quadrado localizado dentro de uma espiral circular, a qual faz surgir as oito linhas

narrativas. Nesse quadrado há um palíndromo latino – *Sator arepo tenet opera rotas*⁷⁷ – traduzido como “o lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. Conforme o romance, a estória do surgimento do palíndromo mágico se passa na cidade de Pompeia, por volta de 200 a.C. Um escravo chamado Loreius é o responsável pela criação do quadrado mágico.

Cada letra da frase palindrômica constitui o índice de temas, ou capítulos da obra, o que evoca a linguagem-desdobramento dos anagramas. Esse processo rigoroso de construção faz a palavra ser tematizada com precisão matemática em *Avalovara*, de modo que esse romance pode ser lido de várias maneiras, não obedecendo, necessariamente, a ordem tradicional cronológica, mantendo, com isso, a característica palindrômica.



A espiral simboliza o infinito, o universo, com o percurso da existência humana, caracterizada por fins-começos e vice-versa, obedecendo a um percurso que vai do Caos à Ordem, busca do equilíbrio primordial. Esse percurso, em *Avalovara*, é elencado pela personagem Abel, através do amor de três mulheres, Roos, Cecília e a Mulher-sem-nome ☺, sobretudo da derradeira, representada por um símbolo gráfico esférico, com um ponto no centro, e duas asas superiores. O quadrado representa os percursos pelo(s) espaço(s) narrativo(s) do romance, além do estado caótico do espaço humano-terreno. Por conseguinte, conforme José Fernandes, “o quadrado, ao simbolizar

⁷⁷ Para uma análise pormenorizada do Quadrado Mágico em relação ao romance *Avalovara*, conferir, por exemplo, a Introdução do livro de Regina Dalcastagné: *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins* (2000), bem como a tese de doutoramento de Inara Ribeiro Gomes: *A estrutura genética de Avalovara* (2005). Especificamente sobre o Quadrado Mágico, incluindo os valores numérico-simbólicos de cada uma de suas letras, consultar o capítulo um do livro de José Fernandes: *O poema visual: leitura do imaginário esotérico – da Antiguidade ao século XX* (1996).

o universo criado, consolida a criação e corporaliza a interação do criador com o criado” (1996, p. 28). O quadrado – somado à espiral, representativa da ordem cósmica – gera, nessa intersecção geométrica, o equilíbrio decorrente da passagem do caos ao cosmo, da expulsão ao retorno do Paraíso. Assim, como aponta Dalcastagnè:

Se a Cidade [buscada por Abel] é representação da nostalgia do Paraíso, o percurso que leva até ela é o mesmo que transportará Abel e ☺ ao Jardim original. Esse percurso vai em direção ao centro, ao N do palíndromo mágico. É lá, no centro, que se encontra o Paraíso – umbigo do mundo (2000, p. 35).

Como já é possível perceber, a recorrência de Osman Lins a símbolos geométricos, na condição de elementos germinadores da formação do romance, corresponde à estruturação numérica que regia, também, muitas obras do medievo. Uma dessas obras é a *Divina Comédia*, de Dante, construída pelo vate italiano sob um rigor metafísico intimamente associado a um transbordamento poético. Transbordamento que faz sua *terza rima* – no limite VZV Z – irromper a visão beatífica: fim e início do conhecimento, porque se na quadratura da vida terrena o conhecimento é infinito e insaciável, quão mais o é na espiral da eternidade. É precisamente essa característica que – segundo Inara Gomes – atraiu a admiração de Osman Lins pela *Commedia*, de modo a fazê-la “uma espécie de protótipo de seu romance [Avalovara]” (2005, p. 68).

A influência da obra-prima de Dante na composição de *Avalovara* mostra que essas obras convergem para o princípio do simbolismo numérico, o qual regia os jogos literários na criação das obras medievais, conforme dissemos anteriormente, especialmente as composições poéticas. Assim, quanto a *Avalovara*, “Osman Lins concebe o romance como uma forma medida, tal como o verso poético” (GOMES, 2005, p. 66). Prova disso é o importantíssimo trabalho que fez Lauro de Oliveira: conseguiu montar/estruturar trechos de *Avalovara* como poemas, com absoluta lealdade às palavras e ao sentido desse romance. Segundo ele, que foi um grande amigo de Osman, “sua ficção é densa, rigorosa e repassada de poesia. Osman, no entanto, nunca se arvorou em poeta. Escreveu poemas, accidentalmente, sem maior preocupação” (OLIVEIRA, In: DIÁRIO OFICIAL – ESTADO DE PERNAMBUCO, 1998, p. 31). Vejamos os três poemas desentranhados da prosa de *Avalovara*, solicitando ao leitor que os compare com o texto romanesco da primeira edição:

POEMA I⁷⁸

Vem, Abel, / Penetra-me e acrescenta-me. // Não viverei sequer mil anos / minha vida é rápida risco no tempo. / Tal como um peixe / salta acima da vastidão do mar / vê o Sol e um arquipélago / onde se movem cabras entre rochas / assim eu: salto da eternidade / como todos eis-me no ar / vejo o mundo dos homens. / Logo voltarei aos abismos marinhos. // Breve salto / esta aspiração ao ato de voar / é tudo que me foi concedido / para ir da grafita ao grafito para consumir o que os espongiários / em milhões de anos nem sequer esboçam. // Vens?

POEMA II⁷⁹

Emergimos do mar, Abel, para indagar. / Quem fez o meu corpo? // Tão longe vem / Como um texto de dez mil anos / Reescrito, apagado, evocado / Criação clara/enigmática. // Transita em silêncio de um ventre para o outro / Enquanto a língua original se desvanece. // Tudo ouço / Não me aventurei a repetir sons.

POEMA IV⁸⁰

Ainda não falo / desagrego as coisas / reorganizo-as em mim. // O mundo é uma constelação / de espadas regirantes. / Todas as manhãs esta pergunta / me assalta: / Como sobreviver?

Lauro publicou esses trechos no *Suplemento Cultural*, do *Diário de Pernambuco*, que homenageou Osman Lins, em 1998, por ocasião dos vinte anos de sua morte. De fato, trechos do romance *Avalovara* são versos poéticos latentes. Já Antonio Cândido, além de confirmar que *Avalovara* vai “aos vôos largos da poesia”, diz que o romance é “paráfrase do Cântico dos Cânticos”, do rei Salomão (In: LINS, 1973, p. 11). Essa leitura pode ser vista, por exemplo, no segmento *História de ☽, Nascida e Nascida* (Cf. LINS, 1973, p. 85-88). Tudo isso decorre do que Robson Teles chama de “força imagética” da prosa osmaniana, a qual “intima o leitor a observar mais e melhor o universo de cada personagem e, por exemplo, poder se espelhar, mimeticamente, com o que lê/vê/imagina”. Esse fecundo espelhamento, ainda conforme a reflexão de Robson Teles, é para que o leitor venha a “concordar, discordar, incomodar-se, purgar-se, com o uso poderoso da palavra, que pode, peremptoriamente, perseguir profundos espaços nas personagens-protagonistas ou nas possíveis personagens-público, receptor” (In: FERREIRA (Org.), 2004, p. 267).

⁷⁸ Extraído da página 26 da primeira edição de 1973.

⁷⁹ Extraído das páginas 28 e 29 da primeira edição de 1973.

⁸⁰ Extraído da página 103 da primeira edição de 1973.

Se antes de Osman Lins, os romancistas davam prioridade de renovação na construção das personagens, do foco narrativo, do enredo, à mistura entre prosa e poesia, Lins fará essa mistura não apenas no nível da palavra, mas também no nível da estrutura prosa-poesia, como se as linhas romanescas fossem versos: “Imita, em seus pontos principais, antigo poema moralizante” (LINS, 1973, p. 73). Esse investimento renovador faz o romance quase perder as características próprias às definições de gênero literário, fazendo de *Avalovara* aparentemente romance para fins didáticos, mas efetivamente inclassificável, pois a bricolagem estrutural marcada pela fusão/mistura de artes é marca estética desse romance osmaniano. Não obstante, mesmo que a *Commedia* e *Avalovara* convirjam para o uso do simbolismo numérico para a estruturação da composição, o desdobramento da construção é assinalado pela diferença apontada pelo narrador de *Avalovara*: “exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (LINS, 1973, p. 19-20). Uma dessas formas poéticas que integra a construção romanesca de *Avalovara* é a *Divina Comédia*, visto que não só as alusões/menções a ela e a Dante o confirmam, como também a boca de Osman Lins o disse, em uma de suas entrevistas, como vimos. Fábio Andrade entende que esse fragmento romanesco justifica a afirmação de que “*Avalovara* segue de perto a *Divina Comédia*” (2003, p. 22). O número 3 é um elo entre essas duas obras, semelhança fincada na diferença: “as 413 páginas ($4 + 1 + 3 = 8$) de *Avalovara* espelham a estrutura do livro: as oito linhas narrativas que lhe constituem. A relação com a *Divina Comédia*, assim, estabelece uma atitude estética semelhante, frente o simbolismo numérico” (ANDRADE, 2003, p. 23).

Infelizmente, é oportuno ressaltar/protestar que as edições posteriores de *Avalovara*, especialmente as publicadas pela Companhia das Letras, não mantiveram o número exato de linhas narrativas de cada segmento do romance, nem mesmo a última página, reveladora do simbolismo numérico, que nas primeiras edições é a 413. Por essa razão, é recomendável que os leitores leiam essa obra-prima de Osman Lins em suas primeiras edições, uma vez que elas respeitaram a medida e a consequente estrutura das linhas do romance.

A medida e a estrutura são, de fato, notadas através da numerologia, especialmente o número 3, símbolo do Deus triuno para os cristãos, com o múltiplo 9, tão usados por Dante para ousar estruturalmente, por exemplo, na infinita *terza rima* que ele criou. O romance de Lins, para evocar essa marca poética de Dante, faz crescer

as linhas narrativas de cada segmento/capítulo, evocando o aumento da *terza rima* dos versos dantescos como que *ad infinitum*, findáveis com os cantos. Noutras palavras, a ideologia da estrutura numérica da *Commedia* é “veladamente mesclada ao romance *Avalovara* através de sua organização métrica, ao longo da simbologia passível de ser extraída dos três momentos amorosos vividos pelo protagonista, e pela vibração rítmica do romance” (IGEL, 1988, p. 140). E conforme Regina Igel, essa é uma das bases dependentes que constituem o romance *Avalovara*: a “base ideal”. Uma base pela qual *Avalovara* seguiu – a seu modo – o trabalho poético medieval de Dante, do qual, reiterando, “emprestou, ainda que veladamente, suas divisões principais e seu ritmo interior” (IGEL, 1988, p. 133). Sobre a simbologia do número 3, especificamente quanto às três personagens femininas principais, Anneliese Roos, Cecília e ☽, dissertaremos sobre elas como variações/iniciações de Beatriz.

Falamos anteriormente a respeito do uso de números redondos no medievo. Dos números redondos, como 50, 100, 200, entre outros, considerando todos os números que são passíveis de ser divididos por 5 ou 10. Eles podem ter tanto valor simbólico quanto denotação estética. Em *Avalovara*, há uma passagem inusitada e aparentemente enigmática que retoma essa simbologia do 10, em consonância alusiva com a *Divina Comédia*: “Um texto que cem bocas pronunciam, cada boca profere três palavras, quatro, uma, cada boca ignora as palavras que emitem outras bocas, ignoram inclusive onde as outras bocas falam, quantas são e se existem. Pode uma boca falar e não saber o quê” (LINS, 1973, p. 21). Linhas antes dessa afirmação, o narrador diz que “os eventos são enigmáticos e quase nunca se apresentam íntegros” (Idem, 1973, p. 21). Estamos diante do evento da palavra em seu uso literário, que não deixa de ser enigmático. Para tentarmos decifrar o enigma do texto de cem bocas, uma leitura nossa, há na página anterior a menção à “estátua de Dante Alighieri”, por ocasião do encontro inicial de Abel com ☽, em Ubatuba, São Paulo, em um passeio que ambos fazem. O tempo desse encontro “são exatamente dez horas da manhã”.

Como vimos, o número dez, além do número três, também foi explorado por Dante na composição poemática da *Comédia*. Assim, o texto com cem bocas pode ser a *Divina Comédia*; as três palavras proferidas são as três divisões estruturais/temáticas dessa obra: *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*. A quarta e uma referem-se ao canto I do *Inferno*, como introdução à *Comédia*. O fato de a boca falar e não saber do que se trata alude à constante sede de conhecimento de Dante quanto aos mundos do Além. Mesmo

versando o que sabe, as respostas de Beatriz, no *Paradiso*, por exemplo, faz o poeta/personagem reconhecer a limitação de não saber outras camadas de conhecimento do que sabe, cujo ápice é a (tentativa de) descrição da visão beatífica. Mas o poeta é confortado por sua amada, pois, para que o vate tenha o seu anelo de conhecimento concretizado, ela diz, no céu dos contemplativos, no canto XXI, verso 51 do *Paradiso*: “*Solvi il tuo caldo disio*”, que traduzimos como “dê vazão ao teu caloroso desejo de conhecimento”. A busca por conhecimento também é refletida pela personagem Abel, especialmente em seu processo de busca como *homo viator*, em percursos continentais amorosos com três mulheres, que cumprem a função relida da Beatriz dantesca, que veremos no próximo tópico deste segundo capítulo.

Os números redondos, em *Avalovara*, cumprem tanto a função estética quanto a simbólica. Nem todos os segmentos/capítulos os possuem, como o tema T – Cecília entre os Leões, pois começa com 21 linhas no segmento T1, dobrando para 42 linhas no T2, e assim sucessivamente. Mas, por exemplo, o segmento S – A Espiral e o Quadrado começa com 10 linhas em S1, dobrando para 20 linhas no T2, e assim por diante. Entendemos que, nesse caso de uso redondo, cumprem a função estética de inovação estrutural do romance, pois talvez inexista um romance fundamentado, à dantesca, na medição de linhas como *Avalovara*, e cumprem a função simbólica de integrar o Homem com o Cosmos, pois os céus cósmicos percorridos por Dante, incluindo o Empíreo, são dez.

Segundo Fábio Andrade, “a mais sutil e significativa analogia de *Avalovara* com a *Divina Comédia* está na arte construção do cosmo, ideal de elevação estética” (2003, p. 24). Trocando em miúdos, as esferas descendentes do Inferno dantesco são similares a uma espiral que finda seu movimento fechando-se. Todavia, as esferas ascendentes do Paraíso dantesco se abrem cada vez mais. Fábio Andrade chama a atenção para a semelhança da *Commedia* com *Avalovara*. Em *Avalovara*, o narrador, no segmento S – A Espiral e o Quadrado, diz os oito temas do romance são “a seu modo, espirais que se abrem ou cones que se alargam” (LINS, 1973, p. 19). De fato, o poema de Dante é espiralado, pois o vate começa numa *selva oscura* e termina na contemplação beatífica de Deus, no *Paradiso*. O romance *Avalovara* também o é, pois seus personagens, especialmente Abel e ☽, iniciam o movimento espiralado de suas existências na formação larval espiralada (LINS, 1973, p. 13), passando pelo quarto do escuro edifício Martinelli, para alcançar/ingressar no Paraíso. Portanto, entre outras

coisas, “atando ao ato criador de Dante o seu”, Osman Lins aproxima “a literatura da superação dos limites: um gesto que outro, em algum segmento desconhecido do tempo, continua, atualiza” (ANDRADE, 2003, p. 25).

Assim como a *Divina Comédia*, conforme dissemos anteriormente, *Avalovara* também é concebido como um romance que foi construído como uma obra arquitetônica, tal como uma catedral gótica. Essa leitura foi feita por Regina Dalcastagné. Segundo Dalcastagné, o palíndromo mágico SATOR talvez seja a planta baixa, ou um mapa, de uma catedral. Com efeito, há indícios narrativos, em *Avalovara*, que permitem essa comparação arquitetônica: “Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim, na construção aqui iniciada”, “Como, então, fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada [a espiral] e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?” (LINS, 1973, p. 15/17). Respondendo à questão: “Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel [...]. O quadrado [...]” (Idem, 1973, p. 19).

De fato, a quadratura do espaço catedrático evoca o espaço romanesco, a localização, múltipla, do ser humano no mundo terreno. Ao mesmo tempo, a ascensão das paredes das catedrais, assinalada pela visão de luz e cores das janelas-vitrais evoca espirais que se abrem em direção às abóbadas superiores ogivais: circularidade inconclusa que simboliza a infinitude, viés verticalizante da estética gótica. Abel, de suas visitas às catedrais francesas, durante o investimento frustrado em Annelise Roos, ascende ao Paraíso, em seu encontro amoroso definitivo com a Mulher Inominável, perfazendo o movimento do olhar contemplador da quadratura-espiral catedrática.

Em um estudo sobre o vitral gótico do século XII, Grodecki e Brisac viam na fachada da Catedral de Chartres e na abside de Poitiers a concretização manifesta “de um edifício com muros de luz semelhante à Jerusalém celeste do Apocalipse” (apud DALCASTAGNÉ, 2000, p. 59). Assim, a Jerusalém que desce flutuando sobre os ares, em termos escatológicos, é equiparada à catedral. Quando está vendo a Catedral de Notre-Dame, Abel diz que ela é “de tal modo iluminada que parece leve, a ponto de alçar-se e flutuar” (LINS, 1973, p. 127). A Cidade buscada por Abel, ao longo da travessia dele pela Europa e pelo Brasil, evoca a Jerusalém Dourada, descendo sobre os canaviais do Nordeste Brasileiro, a Cidade coincide com o ingresso de Abel com sua

mulher definitiva e compósita no Paraíso: “Contemplo a Cidade, radiosa e insulada, sobre o canavial, contemplo as águas imóveis, os palácios brilhantes como quartzo, as colunas muito altas [...] nos integrarmos no tapete [...] do Jardim” (Idem, 1973, p. 410/413).

Tudo o que dissertamos sobre *Avalovara* até o momento converge para a ideia de que esse romance é uma estrutura cosmogônica, assim como o é a *Divina Comédia*, não só quanto à referência a astros e suas relações com as personagens humanas, como também sendo um *modus operandi* que vai do Caos ao Cosmos. Tendo como fundamento o Gênesis judaico, que mostra o processo de criação divina do Universo, que especificamente atenta para a Terra inicialmente informe no caos e depois ordenada dentro da proporção e da medida do Cosmos, a passagem do Caos ao Cosmos tornou-se um princípio norteador da criação artística. Não a fortuito, Mircea Eliade é citado como epígrafe de *Avalovara* com esse princípio: “uma criação implica superabundância de realidade, ou, em outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo. Segue-se se daí que *toda construção ou fabricação tem como modelo exemplar a cosmogonia*” (2008, p. 44). Para corroborar a afirmação de que a passagem do Caos ao Cosmos tornou-se princípio da criação artística, citamos mais uma vez Eliade: “a Criação do Mundo torna-se o arquétipo de todo gesto criador humano, seja qual for seu plano de referência” (2008, p. 44). Assim como Eliade exemplifica o Centro do Mundo como modelo cosmogônico criado a partir de um ponto central (o “umbigo”), repetido pelo homem nos ritos religiosos, assim também a arte, como gesto criador humano, reitera/efetua, a seu modo, um plano cosmogônico. Osman Lins o confirma em uma de suas entrevistas, falando justamente sobre *Avalovara*:

Parti para uma construção que fosse significativa, evocando a ordem cósmica, as medidas do mundo. Tudo na vida é um balanço entre o caos e o cosmos. Há uma ordenação. A atividade artística passou a me fascinar pelo fato de representar um triunfo do cosmos sobre o caos. E eu tento ordenar o caos da palavra e do mundo. Nada no romance é gratuito (1979, p. 207).

No romance *Avalovara*, a relação amorosa do escritor Abel com ☺, desde o encontro de ambos no Rio Grande do Sul, para ver um eclipse solar, no meio-dia, até o clímax do ato sexual sobre um tapete com a imagem plástica do Éden, é alçada ao princípio cosmogônico:

Aguardamos o eclipse anunciado para esta manhã de novembro, sem nuvens, sem vento. A nossa existência mesma nem sempre é compreensível; isto por não ser, forçosamente, um evento completo. As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos. Os eclipses evocam-nas. Atraídos pelo eclipse, vindo eu do Nordeste e ela do Centro-Oeste, confluem as nossas trajetórias na Terra de um modo não de todo estranho ao fenômeno celeste. [...] Presidem este encontro o signo da escuridão – símilde de insciência e do caos – e o signo da confluência: germe do cosmos e evocador da ordenação mental. Terra, espaço, Lua, movimento, Sol e tempo preparam a conjunção da simetria e das trevas. [...] Quando o Sol, ao meio-dia, escurece, ☽ e eu nos abraçamos, invasores de um firmamento ao qual somos estranhos. [...] As narrativas constituem simulacros de uma ordem que intuímos e da qual somos nostálgicos (LINS, 1973, p. 27/36/47-48).

Assim, a conjunção macro-cósmica assinalada pelo eclipse corresponde à conjunção micro-cósmica dos amantes: a narrativa de ambos no romance tece, evocando, a conjunção cósmica: o fenômeno da abóbada celeste é fator do encontro decisivo de Abel com ☽. Até um relógio musical, concebido rigorosamente pelo relojoeiro e cravista alemão Julius Heckethorn, faz parte da fusão cosmo-amorosa de ☽ com Abel, relógio que mais tarde adornaria o apartamento de ☽:

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 (Idem, 1973, p. 347).

E um exemplo dessa busca/evocação da conjunção cósmica são os eclipses, de modo que Julius fabrica seu relógio constituído com a introdução da Sonata em Fá Menor (K 462), do compositor barroco Domenico Scarlatti, numa secção distribuidora de treze partes sobrepostas, com os grupos de notas a fundirem separação e fusão⁸¹. Para captar a beleza artístico-poética dessa obra moderna, a música de Scarlatti funcionaria como “uma espécie de ‘alma’ do objeto” (ALMEIDA NETO, 2008, p. 30). No final das páginas de *Avalovara*, o relógio toca durante a cópula amorosa de Abel e ☽, embora falhe “o penúltimo grupo notas musicais” (LINS, 1973, p. 412), mas a conjunção –

⁸¹ Para um estudo detalhado da musicalidade como recurso estético e composicional, também especificamente sobre o relógio musical de Julius, em *Avalovara*, recomendamos a leitura da dissertação *Música das formas: a melopoética no romance Avalovara, de Osman Lins*, de Arnaldo Guimarães de Almeida Neto (2008).

eclipse dos amantes se realizaria. Dentro do relógio, esses grupos soariam separados e de quando em quando voltariam a se fundir. Essa empreitada tinha objetivo, pois para Heckethorn, “voltar a ouvir, íntegra, a frase de Scarlatti, será como testemunhar um eclipse. Os eclipses, para ele, afiguram-se o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem – como tudo que merece existir e ser fruído – uma conjugação feliz de circunstâncias” (Idem, 1973, p. 345). Assim, Julius e Abel, “ambos à procura da ordem e da harmonia, um através de um mecanismo científico, outro por meio de um encontro carnal e ideal com o sexo oposto; [...] ambos coincidentes na atenção e pertinácia em atender a seus próprios desígnios” (IGEL, 1988, p. 152). Ademais:

O papel do relógio na obra osmaniana não é apenas o de evocar um símbolo da modernidade, do encarceramento do tempo na burocratização da vida urbana e do empobrecimento da vida das formas num mundo mecanizado e avesso ao mistério; é também o de resgatar a beleza e o sagrado neste/deste objeto para as futuras gerações (ALMEIDA NETO, 2008, p. 40).

A narrativa romanesca de *Avalovara* reencena o drama cosmogônico: do informe planeta caótico, o percurso criativo finda com a ordenação cósmica de um Jardim, o Éden. As narrativas, em sua relação com as constelações cósmicas, evocam uma ordem da qual somos nostálgicos: a ordem é o Éden, nostalgia, aliás, *nostos*, volta para casa, após séculos da queda.

Adão, Sete e Enoque foram os primeiros a fazerem da constelação de Órion uma narrativa do drama do Éden. Isso porque, como ensina Ethelbert William Bulinger, em seu livro *The Witness of the Stars* (2003, p. 10), Adão, Sete e Enoque foram os primeiros a darem nomes às constelações, sendo eles os primeiros astrônomos, segundo antigas tradições arábicas e persas, não os babilônios. Ademais, no primeiro século antes de Cristo, além de afirmar que Adão, Sete e Enoque foram os primeiros a instituírem o conhecimento astronômico, Flávio Josefo disse que para a visão/conhecimento deles não se perder, numa época em que ainda não havia a escrita, seus descendentes ergueram dois pilares de pedra. Uma cosmogonia vindoura esculpida na pedra.

Do caos da queda à ordem cósmica de Órion, narrativa tecida que devolve o *nostos* do Éden, configuração final/inicial de *Avalovara*: do eclipse ao Éden, os amantes vivenciam a narrativa de um novo Paraíso: da constelação cósmica, a narrativa volta/desce para casa (LINS, 1973, p. 413). Com isso, *Avalovara* cumpre seu papel de

ser evocador de mitos cosmogônicos (Idem, 1979, p. 166). Portanto, conforme arremata Sandra Nitrini, “o plano rigoroso de *Avalovara* concretiza, na sua estrutura e linguagem literária, um dos pontos fundamentais do ideário de Osman Lins: a narrativa é uma cosmogonia” (In: CULT – REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA, 2001, p. 48).

3.2 Do *homo viator* ao *homo creator*: a sagrada do literário e *Avalovara* como um *Bildungsroman*

O simbolismo da viagem – muito presente no conceito de *homo viator*, já elucidado, - abarca outras representações simbólicas. Esse simbolismo também mostra que a viagem é um percurso em busca do conhecimento, submetido a provas iniciáticas, constituindo uma progressão mística e que “exprime-se muitas vezes como um deslocamento ao longo do Eixo do mundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 951). Esses exemplos conceituais são dados por Dante, em sua *Divina Comédia*, sempre no eixo. Da descida ao Inferno, passando pelo Purgatório, e a subida ao Paraíso, o vate italiano realiza profundamente a viagem iniciática típica do *homo viator*, além de dar um tratamento literário às viagens místicas tão exploradas em muitas obras medievais, no âmbito do maravilhoso.

Em *Avalovara*, o *topos* do *homo viator* é retomado pela personagem Abel, em configuração moderna, mas com ressonâncias míticas da nostalgia do Paraíso. Em plena modernidade respirante do apocalipse do romance como gênero literário, sob pretensas alegações do seu esgotamento, Abel se insurge na busca não só do amor, do Paraíso (fundido com a Cidade Ideal), mas também do Texto, do gênero romanesco renovado. Busca, de certa forma, também empreendida por Dante, visto que sua *Divina Comédia*, como aponta Curtius, é uma obra que “não se acomoda a nenhum gênero” (1979, p. 379), sob o ponto de vista do gênero no qual o poeta investiu, a poesia, pois o vate florentino viveu numa época de esgotamento das formas poéticas clássicas. Talvez isso explique o fato de Alfonso Berardinelli considerar o autor da *Commedia* um “grande clássico⁸² ‘não classicizado’ e não classicista”⁸³, pois além de ser “aquele que

⁸² Nesse sentido, pensamos nos conceitos de Ítalo Calvino: por exemplo, “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”, de modo que os clássicos “mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (CALVINO, 1993, p. 11-12).

mistura os gêneros”, Dante empreendeu uma renovação de “purificação formal” da poesia de seu tempo (BERARDINELLI, 2007, p. 74-75). Assim, Dante também buscou o seu Texto e o criou: arquitetura catedrática do verso, por um novo gênero poético acentuadamente lírico, mas também com caráter épico, conforme dissemos, sob “o caráter extraordinário da experiência e da criação”, segundo Berardinelli (2007, p. 74). Quanto a Abel, ele também pode ser visto como um *homo viator* da viagem iniciática medieval, bem como o *homo creator* que sacraliza o fazer literário, e ainda atualiza o *Bildungsroman*.

A recorrência constante de *Avalovara* aos mitos cosmogônicos, especialmente o da Criação do Mundo, conforme o Gênesis judaico e o budismo, e o do Paraíso tem por função a sagradação do texto literário. Segundo Mircea Eliade, conforme dissemos anteriormente, um ato criador implica aumento superabundante de realidade, uma irrupção do sagrado no mundo (1999, p. 44), de modo que todo gesto criador humano tem como arquétipo a Criação do Mundo. Inegavelmente, as origens da literatura são míticas, tendo, por isso, uma forte relação com o sagrado, apesar de todo o processo de dessacralização por que passou o Ocidente a partir do Renascimento, passando pela Modernidade, até a Contemporaneidade. Nesse sentido, Max Bilen, em seu ensaio *Literatura e iniciação*, diz:

O nascimento para uma nova maneira de ser só pode ser assegurado por uma iniciação. E é pelo fato de a obra nos transmitir indícios desse itinerário que ela permitiria ao leitor, ao ouvinte e ao expectador viverem o estado poético na expectativa do qual se encontra, ou seja, que eles experimentariam, sem maiores custos e a um nível menor, as seqüências da morte aparente, do novo nascimento e da metamorfose do eu e do mundo, enfim, reconciliados graças a uma linguagem singular (In: BRUNEL (Org.), 2005, p. 586).

Reforçando essa reflexão, Philippe Sellier, Simone Vierne e Jean Biès sustentam que o romance pode ser lido como uma cosmogonia, uma iniciação; parafraseando-os, Max Bilen diz: “ler é morrer para si próprio e para o mundo profano, a fim de atingir o mundo sagrado dos mitos e dos símbolos”. Já o “escrever seria procurar, por meio de uma falsa morte, renascer imortal, assegurar-se uma permanência do ser, transcender a condição humana fadada à destruição” (In: Idem, 2005, p. 587).

⁸³ Vemos consonância entre essas reflexões de Curtius e Berardinelli. Este excerto de Curtius ampara a supracitada reflexão de Berardinelli: “O Virgílio de Dante é medieval e, portanto, não-clássico, em contraposição ao de Tasso ou de Mílton” (1979, p. 376).

Nesse sentido, o autor-escritor mantém uma relação profundamente iniciática com sua obra, de modo que o alcance metamórfico da linguagem criada nessa obra, com seu impacto real, também iniciático sobre o leitor, só ocorre sob a condição de que o *homo creator* haja vivenciado o estado de *homo viator*. Mas é a criação da obra que faz que o *homo creator* também viva o *homo viator*.

Paremos, então, para refletir sobre o autor-escritor Osman Lins, como *homo viator* e *homo creator*, a exemplo de sua personagem Abel, sobre o qual discorreremos posteriormente. Ademais, este conceito do protagonista do *Bildungsroman* pode ser muito bem aplicado para o autor de *Avalovara*: “o protagonista deve ter uma consciência *mais ou menos* explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência mais ou menos aleatórias de aventuras, mas, sim, um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo” (JACOBS, In: MAAS, 2000, p. 62). Uma obra de Osman Lins permite essa leitura: *Marinheiro de primeira viagem*, um gênero de literatura de viagem, publicado em 1963, no qual Osman Lins se ficcionaliza através de um narrador em terceira-pessoa (“ele”). Nessa obra, a viagem do escritor pernambucano pela Europa, especialmente pela França, é narrada em tom fragmentário, sem cronologia, retabulização da narrativa, plasticidade da escrita, uma renovação estrutural do gênero literatura de viagem, fundindo narrativa de viagem e romance. Além disso, *Marinheiro de primeira viagem*, “no plano da realização literária”, segundo Sandra Nitrini, “corresponde a uma espécie de viagem iniciática no exercício” da nova narrativa do escritor pernambucano (In: CULT – REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA, 2001, p. 46). Portanto, as supracitadas teses de Philippe Sellier, Simone Vierne e Jean Biès se concretizaram na vida e na obra do autor de *Avalovara*.

Um exemplo plástico de *Marinheiro de primeira viagem* é a visita de Osman Lins (narrador-personagem) à Catedral de Saint-Etienne, no fragmento-título *Saint Etienne*, cujos vitrais, com seus criadores, são lapidados pela reflexão filosófica do *homo viator/creator*:

[...] Ante os vitrais, a biografia ou parábola representadas seu objetivo edificante, se não vê mais os personagens, suas atitudes, seus rostos, as pregas dos seus mantos, então a beleza das cores se destaca, autônoma – e o maravilhamento não descresce. Sente-se ligado aos homens de há 700 anos, que teceram essas ogivas de chumbo, vidro e luz. Que há, pergunta, nestes vitrais do século XII, que os faz superiores aos dos séculos XV e XVI? [...] E por que desenhos como estes, ingênuos, apenas sugeridos, podem liberar, em nós, potências

que um desenho rigoroso deixará para sempre indiferentes? [...] Que nostalgia temos nós de um mundo que, segundo as aparências, não existe – e que, mesmo se com ele nos defrontamos pela primeira vez, levanta em nós uma dupla alegria, a de descobrir, a de encontrar? (LINS, 1963, p. 6-7).

Insinua-se uma espécie de preparação antropofágica da parte de Osman Lins, em sua relação latino-americana com a arte europeia, pois, conforme Sandra Nitrini, em *Marinheiro de primeira viagem*, Osman Lins é o “escritor-viajante que busca, em outras artes, alimento para sua literatura e para sua própria interioridade” (In: DIÁRIO OFICIAL – ESTADO DE PERNAMBUCO, 1998, p. 22). Ao mesmo tempo em que o peregrino escritor sente implodir dentro de si a ancestralidade europeia, ele não nega sua raiz nordestina⁸⁴. No fragmento-capítulo *O Agreste*, o *viator-creator* faz um paralelismo, como que por confronto, entre seu Nordeste e Paris, a espiral da memória quer se narrar saudade no quadrado de um “bárbaro” quarto parisiense:

No Recife, quando tirava os olhos do papel em que escrevia e olhava através da janela, via um grande pé de fruta-pão, pequenos mamoeiros, um coqueiro anão, dois pés de eucalipto, copas de mangueiras. Em Paris, são estas chaminés, a galharia nua, o negro oitão de uma escola, com o esqueleto de hera, aguardando o fim do Inverno para reverdecer. Recorda, neste quarto ainda estranho, as vozes do Nordeste, seus cheiros, os panos estendidos sobre as pedras, ao sol do verão, caras de gente e de santos no oratório. Revê os manuscritos que trouxe do Brasil, anotações, um longo conto há meses interrompido. Lembra-se de Kathy Mansfield: “Agora... agora são as reminiscências da minha ilha natal que desejo escrever” (Idem, 1963, p. 13).

Até mesmo Dante é mencionado pelo viajante escritor. Em um museu italiano, Osman Lins se encontra com um suíço, que havia feito cinco mil desenhos para ilustrar uma edição da *Divina Comédia*. Esse suíço estava na Itália para buscar o verdadeiro rosto de Dante, pois – segundo ele – a máscara mortuária não combina com os ossos do poeta. Falando desse suíço, Osman Lins faz um paralelo entre a busca de Dante e a do ilustrador:

⁸⁴ O mesmo acontece em termos literários, quando Osman Lins, em *Confissão*, diz que está fazendo a revisão do romance *O fiel e a pedra*, “essa tentativa de transposição, para o Nordeste de 1936, da *Eneida*. Não propriamente uma transposição, uma vez que muitos dos personagens e fatos apresentados têm origem na minha experiência. Mas a verdade é que o romance, já iniciado, foi replanejado tendo em vista o poema de Virgílio” (LINS, 1963, p. 43).

Passou meia hora falando sobre Dante Alighieri. Despediu-se afinal e foi embora, lento, pesadão, com a sua mansa e original loucura, naquela peregrinação inútil, porém, não sem beleza, e que se assemelhava à do próprio Florentino, buscando em sua alma, para revelá-lo aos homens, um rosto amado e para sempre oculto" (LINS, 1963, p. 87).

Viaja para a cidade de Dante, Florença, "ao mesmo tempo alegre e detestável" (Idem, 1963, p. 85-86), com sua agitação barulhenta de veículos e pessoas brigando aos gritos, mas se frustra várias vezes, pois chegava aos locais de arte à beira do horário de fechar.

Como se nota, Osman Lins faz todo um mapeamento das obras e dos artistas europeus, aproveitando cada hora dessa viagem, não sendo um turista medíocre, pois esse percurso pela Velha Europa se constituiu num dos fatores determinantes de sua segunda fase literária: a tradição do medievo seria renovada na prosa experimentalista de Osman Lins. Especialmente, através do aperspectivismo, já iniciado em *Nove, novena*, que mostra a pluralização do foco narrativo mesmo entre personagens anônimas e o simultaneísmo. De fato, em relação à fecundação de sua segunda fase literária, essa viagem denota o processo de maturação artística de Osman Lins: o *homo viator* de *Marinheiro de primeira viagem* antecedia o *homo creator* de *Avalovara. Bildungsroman* iniciático em um escritor viajante personagem de si mesmo: Abel latente, Abel potência, *Avalovara* a surgir. E, de fato, "em *Avalovara* também reaparece, numa requintada elaboração ficcional, a experiência de Osman Lins na França, como bolsista da Aliança Francesa" (NITRINI, In: DIÁRIO OFICIAL – ESTADO DE PERNAMBUCO, 1998, p. 22), através do personagem-escritor Abel, residente provisório no *Boulevard Raspail*, juntamente com a alemã Anneliese Roos, tentativa de amor frustrado de Abel.

É interessante ressaltar que a personagem Roos, misteriosamente feita de cidades, compósito europeu, possivelmente foi criada sob a influência do fragmento *A moça*, de *Marinheiro de primeira viagem*. Nesse fragmento, o viajante escritor contempla, num trem, uma jovem bela, cuja beleza, somada à junção do reflexo solar, se transfigura para Osman como um ser que reflete compositamente várias obras de arte, de Van Gogh, Renoir, as madonas pré-rafaelitas. A face dessa garota "parecia esplendente como se fora de vidro" e seu corpo revelava "o frescor primaveril". De repente, o jovem escritor viajante de si mesmo incorre numa "ilusão de eternidade que sempre nos assalta ante a suprema beleza", de modo que ele esqueceu que ainda existia

o tempo. Posteriormente, a jovem vai embora e o encanto finda. No lugar da linda jovem senta uma senhora de negro, com a mesma pele da jovem, mesmos cabelos de mel, embora enrugada. Logo após, o *homo viator/creator* evoca o Paraíso não só para falar da beleza da que se foi, mas do distanciamento provocado pela segunda, mais velha que a que partiu, com uma dose de ironia:

Como em certo tipo de história edificante, na qual, contemplando o Paraíso, passam-se muitos anos, sem que o bem-aventurado, embebido no sobrenatural, veja o curso do tempo, quarenta anos decorreram, ou mais, sem que o homem se desse conta disso. Pensa, então, que esta mulher envelhecida é a mesma jovem que desceu – quando? – naquela mesma estação. Mas, em todos esses anos, através dos quais ela sofreu e envelheceu, que Paraíso ele terá contemplado? (LINS, 1963, p. 6-7).

De certa forma, a moça ida do trem se assemelha ao perfil de Anneliese Roos. Não só esse episódio narrativo, mas vários outros de *Marinheiro de primeira viagem* nos permitem dizer que essa obra foi usada na preparação do romance *Avalovara*, obviamente considerando que Osman Lins pesquisou outros materiais, como o demonstra o material do acervo pessoal do escritor. Não obstante, é quase impossível não pensarmos na Beatriz dantesca evocada pela jovem do trem, com sua beleza resplandecente paradisíaca. Portanto, podemos perceber já em *Marinheiro de primeira viagem* a presença de Dante e sua obra-prima poética, mesmo que seja em menor grau do que em *Avalovara*.

Quanto às reflexões do comparatismo latino-americano, *Marinheiro de primeira viagem* é uma obra que problematiza a relação Europa-América Latina, o entrechoque do passado da tradição artística europeia com o presente da modernidade latino-americana, irrompendo através do *boom*⁸⁵. Isso pode ser visto no último fragmento, propositalmente chamado de *Anti-Orfeu*. O escritor *viator* pôde, em seu itinerário iniciático e antecipador de sua segunda e experimentalista fase literária, sorver a produção artística europeia. Tanto a sorveu que nos últimos instantes no Velho Mundo disse “que ainda estava preso” a esse continente, “atado a uma porção de coisas mortas” (LINS, 1963, p. 165), como “postais”, “retratos”, “fotografias” dos lugares e das

⁸⁵ 1963, ano de publicação de *Marinheiro de primeira viagem*, está dentro do período do *boom* latino-americano, iniciado, segundo alguns críticos, nos anos 1960 e marcado por uma intensa renovação da narrativa latino-americana. 1963 também é o ano de publicação de um dos romances mais experimentais da literatura: *Rayuela*, de Julio Cortázar.

pessoas por onde percorreu. Tão copioso da cópia estava que se sentiu, ao que parece, um Orfeu, vendo e ouvindo Eurídice quase por toda a parte, conforme alguns fragmentos que mostram direta e indiretamente esse mito retomado, como “Perguntas” e “Exodus” (Idem, 1963, p. 121/125). No entanto, antes de entrar no avião de regresso ao Brasil, o *viator* começa a dar lugar ao *creator*, já sinalizado no início do último fragmento de *Marinheiro*: “logo ficará para trás o continente, com sua carga de gente e de passado”. Não obstante, há uma última insistência do sentimento de Orfeu no viajante, ao perceber uma presença feminina imaginária, uma voz de mulher atrás dele, e ele pergunta:

- Eurídice?

Responderá: Você bem sabe que Eurídice morreu há muito tempo. A viagem acabou. A infância acabou. Eurídice está morta. Eu sou o tempo futuro, a vida por viver (Idem, 1963, p. 165).

Mas o viajante reluta e diz: “- Se você é a vida por viver, porque está aqui, de onde parto?” Ao que a voz feminina responde, e os dois entabulam esse diálogo instigante para a nossa reflexão:

- Não estou aqui. Apenas, me anuncio. Espero-o do outro lado. Quero que prepare o coração.
 - Vou encontrá-la?
 - Vai encontrar-me.
 - Como?
 - Será simples, e também inevitável. Assim como encontrar o dia de amanhã (LINS, 1963, p. 165).

Passado clássico europeu e presente latino-americano deparam-se com a continuidade da tradição europeia na barroca América Latina. O diálogo é claro: Eurídice não mais existe para ser imitada na mesma proporção virgiliana, mas no “tempo futuro, a vida por viver”, “assim como encontrar o dia de amanhã”. O *viator* dá lugar ao *creator* e, após desfazer-se da atadura/dependência, provocada pelo encantamento da viagem, diferentemente de Orfeu, assinalou o término da viagem: “ele seguia. Sem olhar para trás, de coração confiante” (Idem, 1963, p. 165). O *homo viator* passa a ser *homo craetor*, de modo que dez anos depois dará ao mundo sua leitura antropofágica da tradição artística europeia: *Avalovara*. Ademais, conforme Darcy Ramos, em sua dissertação sobre *Marinheiro de primeira viagem*, Osman Lins:

O viajante inicia sua experiência em terras estrangeiras como Orfeu, que perambulou pelo mundo em busca de conhecimento. Ele mostrou-se disposto a viver *in loco* seu passado cultural tão bem guardado e representado pelo Velho Continente. Ao partir, porém, ele revela-se um oposto a Orfeu, um Anti-Orfeu. Ele deixa o aeroporto, sem apegar-se ao passado, diferentemente do que havia acontecido ao antigo cantor-poeta, que em sua descida ao Hades perdeu sua Eurídice (seu passado) e também se perdeu como indivíduo (2007, p. 101).

Ainda conforme Darcy Ramos, o viajante escritor passou por uma espécie de “morte”. Dito de outro modo, “uma *catábase* – uma descida de iniciação nessa sua jornada, como marinheiro de primeira viagem. Mas também realizou o movimento de retorno, a *anábase* – a subida –, quando deixou o aeroporto” (2007, p. 101). Portanto, finda a iniciação europeia de Osman Lins para dar lugar a uma (re)criação da contribuição dessa iniciação em sua literatura.

Paralelamente, “*Avalovara* pode também ser considerado como um romance de formação inscrito numa nova poética” (NITRINI, In: CULT – REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA, 2001, p. 49). As viagens de Abel, seus três amores vinculados também à busca da escrita, desde os contos incipientes mostrados a Roos, passando pelo conto germinado e sintetizado para Cecília, até o ensaio *A viagem e o rio* (que trata das relações entre tempo mítico e narrativa), mostrado à ☽, mostram uma busca (*das bildung*) do amadurecimento da escrita. Essa leitura nos permite ver o escritor-viajante de *Marinheiro de primeira viagem* (o próprio Osman) como um Abel virtual⁸⁶, à luz das propostas borgianas de *Pierre Menard, autor del Quijote*: que quanto à construção da personagem, Abel é autor-releitor do “ele”, de *Marinheiro*. Que quanto à construção romanesca, o tema *Roos e as Cidades* relê, criativamente, todo o *Marinheiro*, bastando-nos, por ora, a comparação entre a jovem do fragmento *A moça* com a personagem Roos: “os passeios e [as] viagens, por eles [Abel e Roos] realizados, remetem ao clima e à atmosfera experimentados pelo escritor-viajante de *Marinheiro de primeira viagem*” (NITRINI, In: DIÁRIO OFICIAL – ESTADO DE PERNAMBUCO, 1998, p. 22). Ademais, há algo a mais que nos instiga nesta brevíssima e necessária intra-comparação dessas duas obras osmanianas, que mostra o processo *bildungsromaniano* da feitura de *Avalovara* em relação à de *Marinheiro*, quanto ao

⁸⁶ Este trecho do romance permite essa interpretação: “os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais” (LINS, 1973, p. 64).

distanciamento narrativo propositalmente realizado nessa obra de 1963. Em uma de suas entrevistas sobre o *Marinheiro*, Osman Lins se posicionou, dizendo:

Assim, e também para evitar a incômoda intromissão de mim mesmo ante meus próprios olhos, coloquei a narração da viagem na terceira pessoa. O que me trouxe ainda outras vantagens: quebrar meu pudor, permitir-me falar um pouco mais à vontade de coisas muito íntimas e aproximar o gênero *viagem* do gênero *romance*⁸⁷” (In: RAMOS, 2007, p. 142).

Lendo as duas referidas obras osmanianas, entendemos que Abel opera o mesmo distanciamento narrativo que o “ele” de *Marinheiro*. Precisamente, para embasar essa interpretação, Abel encontra, na Biblioteca Marciana de Veneza, o esboço de *Avalovara*, um livro com “a versão grega de um poema místico. Seu fundo é a espiral. Um dos temas, a busca do Nome. O autor consagra a obra ao Unicórnio” (LINS, 1973, p. 220). No segmento *A espiral e o quadrado*, entendemos que Abel também opera um distanciamento narrativo em terceira pessoa, pois ele, ao falar da contribuição/preparação do escravo Loreius e do comerciante Publius Ubonius para o plano do romance *Avalovara*, diz: “contempla-os, com gratidão, o narrador, por sobre os dois mil anos que a eles o unem” (Idem, 1973, p. 24). Abel vive no mesmo período existencial do narrador de *A espiral e o quadrado*, dois mil anos depois dos referidos personagens de Pompeia. Todavia, esse distanciamento, que é mantido até o final de *Marinheiro*, é subvertido nos segmentos seguintes de *Avalovara*, com exceção de *O relógio de Julius Heckethorn*, no qual a narração em terceira pessoa é retomada. Diante do exposto, o livro com o poema místico, com as letras do quadrado mágico *Sator*, foi utilizado por Abel (Cf. Idem, 1973, p. 96) para a construção de *Avalovara*, seguindo o mesmo distanciamento narrativo operado em *Marinheiro*. Assim, Abel fala de si mesmo e da mulher inominável, em termos de *Bildungsroman*, no início do segmento *A espiral e o quadrado*:

Surgem onde, realmente – vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas –, esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo, não se sabe se na voz, se no silêncio ou nos rostos apenas adivinhados, o sinal do que são e do que lhes incube? A porta junta à qual se

⁸⁷ Essa entrevista foi dada a Esdras do Nascimento, pela *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26/08/1963 (In: RAMOS, 2007, p. 142). Ambos os títulos constam da matéria: “O livro, visto pelo autor” e “As viagens do romancista Osman Lins”.

contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pós e obscuridade, é limiar de quê?

Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço ainda mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria (Idem, 1973, p. 13).

Fazendo um jogo com o leitor, o narrador Abel, fala da formação – do *bildung* – romanesco-cosmogônico dele e de ☽, quando a linha da espiral toca no quadrado *S*, expondo a formação-origem do romance *Avalovara* (“o princípio das curvas”). No entanto, mostra não só Abel-si-mesmo como o protagonista do *bildungsroman*, mas também ☽, subvertendo a tradição desse gênero, em seu nascedouro, privilegiante de personagens masculinas. Ainda relendo a tradição do *bildungsroman*, o narrador usa o princípio da cosmogonia⁸⁸ para falar do *bildung* das personagens com o simultaneísmo, antecipando, embora sutilmente, o “limiar” do encontro amoroso de Abel e ☽, quando ambos ingressam tanto na sala de um edifício quanto “no espaço ainda mais amplo”, que, o leitor verá, é um tapete. Ou seja, o final do processo da formação (*bildung*) de Abel e ☽ é antecipado de forma esboçada pelo narrador. Ao mesmo tempo, nesse processo de releitura da tradição do *bildungsroman*, a formação das personagens Abel e ☽ não depende apenas do contato exterior, com a realidade social (como acontece no romance de formação), mas também – isso é explícito – “do texto que os desvenda e cria”: um tapete. É esse tapete – representação do Éden – que será o marco culminante do processo de *bildung* iniciático dessas personagens ao longo do romance.

O *bildung* iniciático, findado com o ingresso no tapete edênico, dos dois amantes reconfigura os conceitos de anábase e catábase. Ou seja, numa leitura lacunar da *Divina Comédia*, Abel e ☽ não fazem uma anábase (ascensão ou subida) ao Paraíso ao modo dantesco: eles fazem o movimento da descida (a catábase), não para os

⁸⁸ Marcus Vinícius Mazzari, em sua *Apresentação* ao romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, diz que a tradução de *bildung* é complexa, e mostra o longo trajeto histórico desse termo alemão, dizendo que ele inicia: “a sua identificação com o sentido primeiro de *Bild* (‘imagem’, *imago*) e desdobrando-se na ideia de reprodução por semelhança, *Nachbildung* (*imitatio*)” e arremata: “nessa acepção original, o arquétipo de *Bild* (‘imagem’), e da forma verbal *bilden* (‘formar’) estaria relacionado com o próprio Criador, ‘que formou o homem à sua imagem e semelhança’ (In: GOETHE, 2006, p. 11). Assim, há uma ideia de cosmogonia humana por detrás de *bildung*, remontando à Criação. Vemos isso em *Avalovara*, quanto à expressão do quadrado mágico *Sator arepo tenet opera rotas*: “difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação. Eis o lavrador [o homem], o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador [Deus], Sua vontade, o espaço e as coisas criadas”, com a analogia do escritor: “idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro” (LINS, 1973, p. 72).

infernos, como Ulisses, Enéias e Dante, mas para o Jardim do Éden. Como ensina Silviano Santiago, o texto latino-americano precisa revê as lacunas do texto do cânone europeu: *Avalovara* o fez com maestria. Esse romance fez uma leitura do Paraíso trazendo-o de volta para a Terra, ao passo que Dante não termina assim sua *Commedia*, embora o retorno do Paraíso para a Terra seja admitido nessa obra dantesca⁸⁹. Abel e \odot não quiseram o Paraíso no Além, mas neste mundo⁹⁰. Logo após o ingresso no Éden do tapete, o casal adâmico reinicia um *bildung* em sua existência, em contato exterior com a fauna e a flora, readmitido ao equilíbrio cósmico.

No romance *Avalovara*, Abel é uma espécie de antípoda do Caim bíblico, visto que – diferentemente do irmão – o Abel romanesco reassume dele a condição de peregrino pela Terra, mantendo, ao mesmo tempo, a ontologia semântica do próprio nome. Abel provém da língua hebraica e quer dizer “vento”, “sopro”, denotando transitoriedade. Filho de Adão e Eva, Abel foi assassinado pelo irmão por causa da recusa divina da oferta de Caim, visto que Deus preferiu a oferta de Abel. A errânciam pelo mundo veio como penalidade pelo homicídio, mas ninguém deveria matar Caim, porquanto Deus colocou um sinal nele. Já “o Abel que circula pelas páginas de *Avalovara* é o mesmo que teve a garganta rasgada na *Bíblia*, mas já é inteiramente outro” (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 31). Outro Abel que além de reassumir a errânciam do irmão, não para construir cidades, mas para buscar a Cidade, nasce impregnado tanto da tradição judaico-cristã quanto da tradição indiana, disjunções de um pássaro recriado do budismo e um Jardim do judaísmo-cristianismo que se conjugam em uma mesma busca: o Éden. Diante disso, “*Avalovara* é um romance alegórico de uma procura épica levada a efeito por um Abel que carregava, no próprio nome, o destino fatal do seu homônimo bíblico” (IGEL, 1988, p. 125), destino levado a cabo pelo disparo de revólver cometido por Olavo Hayano, um análogo grotesco de Caim: “[...] Olavo Hayano [...] a pistola [...] o Portador na mão direita a morte o fim a conclusão [...] o cabelo negro e branco os dentes grandes e vazia devorada uma banda da cara volta para nós o cano vemos bem o seu gesto [...] novo relâmpago na sala” (LINS, 1973, p. 412).

⁸⁹ É por essa razão que intitulamos este capítulo de “a descida ao Paraíso segundo Osman Lins”.

⁹⁰ Por exemplo, o Judaísmo ensina que o Éden retornará para o mundo terreno. O estado beatífico dos justos após a morte, em nível espiritual, é provisório e antecede a ressurreição do corpo físico (Cf. KAPLAN, 1992, p. 76-87).

Regina Dalcastagnè ressalta a aproximação das idades de Dante e Abel. Este com cerca de trinta e cinco anos, especificamente trinta e dois e Dante com trinta e cinco, provavelmente (2000, p. 174). Essa aproximação associativa ocorre para corresponder ao princípio de que ambos estavam “no meio do caminho da nossa vida”. Essas idades para ambos se configuram como início de suas viagens iniciáticas.

Assim como Dante, de acordo com sua *Vita nouva*, começou um percurso de busca amorosa por Beatriz, com implicações consequentes em torno do Paraíso, assim também Abel sai em busca do amor, atrelado ao *nostos* do Paraíso, conquanto seja um *nostos* ignorado por ele no percurso. A de Dante começa aos nove anos e é reendossada aos dezenove, quando o vate revê a amada. A de Abel inicia aos “nove ou dez anos”, quando, após sobreviver miraculosamente a um afogamento numa cisterna, escorre o nome de Cecília, uma de suas mulheres amadas iniciáticas: “Cercírlia. Cercírlia? Ercírlia, talvez? Cecília. Nesta noite, Cecília e eu não nos amamos ainda. Ainda desconheço-a. Conheço, entretanto, uma Ercírlia. Tenho nove ou dez anos” (LINS, 1973, p. 78).

Há uma quebra cronológica, ou seja, uma presentificação do passado de Abel quanto ao início de sua busca: trata-se de mais uma inovação do romance *Avalovara*, a totalização do tempo num presente contínuo. Não é ainda Cecília, mas uma Ercírlia, viúva de um tio, xará de Abel, que morreu afogado. Ainda não aparece a Cidade, mas o amor, sim. É possivelmente aos dezesseis anos, na cidade de Olinda, em Pernambuco, que Abel, enfim, tem a visão da Cidade, nessa mesma cisterna, da qual sobreviveu:

Tenho dezesseis anos: meus olhos furam sombras. Mesmo assim, mal vejo as minhas mãos e braços, refletindo surdamente, à borda da cisterna, as parcas luzes de Olinda. [...] Assim escapa, entre as malhas da busca, o que procuro e cuja natureza ainda desconheço. [...] Meu trabalho secreto, a procura sega de uma indicação (o onde, o nome, o por quê) que aplaque em minhas veias o castigo de buscar. Enxergo mais do que pretendo e suporto. Por que, então, não vejo o que procuro?

Encaminho-me para a cisterna. [...] Neste mesmo lugar – onde a Cidade mais tarde surgiria incitando-me à procura – várias vezes se cumpre em mim um rito arcaico. [...] (Tenho doze ou treze anos?) [...] Surge assim o mundo – no mundo, eu – e com isto retorna a velha ordem imponderável que, equivocando-me, creio placada: “Vai homem, busca a Cidade.” [...] Buscar a Cidade? Onde e de que modo? Não terminou a caçada? Casal. Procura, Abel, a Cidade aqui surgida e dissolvida. (LINS, 1973, p. 68/267).

A busca pela Cidade integra a inicial busca pelo amor. Apesar da oscilação em ter certeza da idade exata quando teve a visão da Cidade, talvez por causa do simultaneísmo da temporalidade, Abel sente que precisa dar início a um “rito arcaico”, a busca de uma Cidade “aqui surgida e dissolvida”. Assim, pouco tempo depois, o *homo viator* Abel parte para a Europa, especificamente para Paris. Mas não é na Europa que Abel encontrará a Cidade, mas, sim, no Brasil, de onde partiu. No último capítulo, dedicado ao estudo da representação do espaço edênico no romance *Avalovara*, retomaremos essa discussão, visto que a Cidade chega a ser sinônimo do Jardim.

Abel reatualiza/ritualiza a condição mítica, simbólica e ontológica do *homo viator* e do *homo creator*, também trilhada por Dante. Conforme atestam Chevalier e Gheerbrant, “em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro, ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual” (2009, p. 952). Ademais, a viagem ao centro cósmico é simbolizada pelo livro, devir do verbo (Idem, 2009, p. 951), “símbolo do universo”, considerando que “o Livro da Vida do **Apocalipse** está no centro do Paraíso, onde se identifica com a Árvore da Vida” (Idem, 2009, p. 555. **Negrito dos autores**). Ainda conforme Chevalier e Gheerbrant, “as folhas da árvore, como os caracteres do livro [lembremo-nos dos arabescos], representam a totalidade dos seres, mas também a totalidade dos decretos divinos” (2009, p. 555). ☀ é para Abel um livro vivente fechado, que precisa ser aberto/penetrado, para que ele atinja o conhecimento. Não fortuitamente, o verbo hebraico *yadá* (יְדָה), usado em Gênesis 4:1, também significa “coabitar”, conhecer sexualmente, para mostrar a relação sexual entre Adão e Eva (Cf. KIRST *et al.*, 2002, p. 85-86). Busca que é saber e sabor.

Ambos – Abel e Dante – buscam, tanto na *Commedia* quanto em *Avalovara*, o conhecimento⁹¹, com similitudes e distinções. Em sua obra *Il convívio* (O banquete), fundamentando-se na premissa aristotélica de que é natural que todo ser humano deseje saber, o poeta diz:

⁹¹ Admitir-se sexualmente ao mundo do corpo de Cecília, por exemplo, é para Abel “um gênero vertiginoso de conhecimento” (LINS, 1973, p. 287). Para Dante, sua ascensão ao Paraíso é comparada ao insaciável *pan de li angeli* (pão dos anjos), conforme os versos 11 e 12 do Canto II, do Paraíso (2008, p. 19. Cf. [s./d.], p. 16). Dante prioriza o amor místico por Beatriz; Abel o carnal fundido com o místico, visto que ele almeja, conforme Regina Igel, “unir o gozo da união física com o prazer da comunhão espiritual” (1988, p. 127), em sua terceira relação com a Mulher Inominável.

A razão para isso é que cada coisa, predisposta pela providência segundo a natureza que lhe é própria, tende naturalmente para sua própria perfeição. Por conseguinte, uma vez que o saber é o último grau de perfeição da nossa alma, saber em que reside nossa suprema felicidade, todos somos por natureza levados a nutrir o desejo dele (s./d., p. 15).

Esse conhecimento, que não diríamos simples, buscado ardorosamente por Abel e Dante os impulsionou a enfrentar as alegrias e as frustrações que podem decorrer da procura *in via*, durante a travessia. O conhecimento tem seu lado místico, mas não se pode ignorar a sua natureza carnal e, especialmente no plano terreno, seu lado sexual. Esse significado diz respeito mais a Abel que a Dante, até porque, conforme aponta Mircea Eliade, a descoberta da sexualidade faz parte dos ritos iniciáticos (1999, p. 153), descoberta que se concretizará com ☽, pois é através dela que Abel ingressará no Paraíso.

A crítica literária osmaniana vem percebendo uma releitura da Beatriz dantesca por intermédio das três mulheres-guias da vida de Abel, bem como uma releitura dos três *loci* do poema de Dante. Segundo Regina Dalcastagnè, “o longo percurso de Abel através da vida e da arte abarca, em determinado sentido, céu, purgatório e inferno. Se Dante contou com a condução de Virgílio e Beatriz⁹² para sua travessia, Abel teve como guias Anneliese Roos, Cecília e ☽” (2000, p. 173-174). Nessa perspectiva, também diz Marisa Balthasar Soares, em sua tese de doutoramento, incluindo a personagem Francisca, de *Quarup*, romance de Antonio Callado, já apontando a inversão da releitura de Osman Lins quanto a Dante:

Tanto Francisca como Roos/Cecília/ ‘O’ [☽] (aqui consideradas na integração para que confluem) são musas inspiradas na Beatriz de Dante, na condução simbólica entre céu e inferno, com que elas permitem aos protagonistas o processo de “conhecimento”. Em seus corpos, para além da idealização do amor platônico cantado pelo poeta italiano (de modo condizente com o veio religioso de onde sabemos, a voz do poeta avalia sua época), efetiva-se forte amor carnal, com latentes implicações políticas (2007, p. 107).

⁹² Dalcastagnè não pôs São Bernardo na composição trilógica dos guias de Dante, uma vez que esse terceiro guia assume o lugar de Beatriz um pouco antes de o poeta findar seu poema com a visão beatífica.

Já outros críticos apontaram uma filiação de apenas duas personagens, Anneliese Roos e ☽, com a Beatriz dantesca, mas tratando da relação de uma dessas personagens com Beatriz, separadamente. Piotr Kilanowski, em um artigo sobre *Avalovara*, diz que Anneliese Roos se mostra tão idealizada, “que aparece comparada às madonas renascentistas de Leonardo, **a Beatriz de Dante** (ambas as referências podem ser encontradas em capítulo A7), ou a quadros como a *Madonna col Bambino*, de Giovanni Bellini” (In: REVISTA CERRADOS, 1998, p. 86. Grifo nosso). Já o crítico norte-americano Paul West, em um ensaio sobre *Avalovara*, diz que é ☽, a Mulher Inominável, que tem relação com Beatriz:

In every sense, she is Abel's newfoundland, physically, of course, but also mentally and cosmologically; and for Lins's narrator, openly trying to write the allegorical novel of paradise found - "several women and one man . . . a trajectory of which the protagonist is ignorant" - she becomes the source and symbol of all he cannot say [...]. In a word, she is life, **not just Dante's Beatrice**, *La Belle Dame Avec Merci* and Garbo rolled into one, but everything - erotica, mystery, soul and by mathematical extension an infinite spiral which the narrator can't capture in his grid of pages⁹³ (1995, p. 01. Grifo nosso).

Concordamos com todas essas propostas de leitura. Um pouco mais com a de Marisa Balthasar Soares e a de Regina Dalcastagnè: que as três mulheres são variações iniciáticas da busca de Abel, ao longo do romance *Avalovara*. Isso como um modo de Osman Lins respeitar, embora distintamente, a simbologia do número três quanto ao princípio do *homo viator* no poema de Dante, já que o autor de *Avalovara* disse que esse romance é uma homenagem ao poeta florentino. Não obstante, por ser variações de Beatriz, cada uma dessas mulheres-personagens incorpora, em grau maior, a amada de Dante, especialmente Roos e ☽. Mas não podemos ignorar que ☽ teve – a exemplo de Abel – três guias em sua busca iniciática: Inácio Gabriel, namorado que morreu prematuramente, cuja função foi antecipar Abel, Olavo Hayano – o maligno iólico – e Abel. Com isso, há um equilíbrio dos princípios masculino e feminino, fusão

⁹³ “De certo modo, ela [a Mulher-sem-nome] é a Terra Nova de Abel, fisicamente, naturalmente, mas também mental e cosmologicamente. E para o narrador de Lins, que tenta abertamente escrever o romance alegórico do paraíso encontrado – “várias mulheres e um homem ... uma trajetória ignorada pelo protagonista” – ela se torna a fonte e o símbolo de tudo o que ele não consegue dizer [...]. Em uma palavra, ela é vida, **não apenas a Beatriz de Dante**, *La Belle Dame avec Merci* e Garbo laminada para dentro dela, mas tudo – erótica, mistério, alma e, por extensão matemática, uma espiral infinita que o narrador não consegue apreender em sua rede de páginas” (1995, p. 01. Grifo e tradução nossos).

que é defendida constantemente no romance, por exemplo, através da androginia, iniciada em Cecília e desdobrada em ☽. Ademais, ☽ permite que ela seja lida como uma inovadora protagonista de um gênero do *Bildungsroman*, o romance de formação feminino (Cf. MAAS, 2000, p. 262), pois ela, por exemplo, quer transcender a vida de opressão sob Olavo Hayno, para buscar o amor verdadeiro, consumado em Abel. Portanto, Osman Lins, ao mesmo tempo em que põe Abel como protagonista masculino, tal como a maior parte dos *bildungsromane*, ao mesmo tempo subverte, não em outro romance, mas no mesmo *Avalovara*, a tradição predominante de protagonistas homens do romance de formação, legitimando a voz feminina no gênero *bildungsroman*.

O desdobramento compósito do ser de ☽, descoberto por Abel quando ambos se amam sobre o tapete edênico, também sustenta a leitura das três mulheres como variações de Beatriz, de modo que nenhuma das três, Roos, Cecília e ☽, escapam à analogia com a amada de Dante:

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

[...] Ambas, Roos e Cecília, não me ouvem em ☽, foz e confluência? [...] ☽, neste caso um ser tríplice, dual e uno [...]. Jamais diria, entretanto, serdes fragmentos ou simples tentativas inconclusas desta que, ainda não sei como, vos revive. Sendo, cada uma, absoluta e por assim dizer ilimitada, nenhuma é tudo. Integras, não constituem, apesar disto, realidades solitárias: na sua integridade, unem-se em um todo – soma e súmula de totalidades – não superior ou mais perfeito do que as unidades abrangidas (LINS, 1973, p. 260-262).

Por essa Abel não esperava: (poli)ver sua amada ☽ não só como um ente composto por carne e palavras, mas também como um ser compósito de suas amadas anteriores, ressurgidas em ☽, as quais agregam nela suas qualidades, uma personagem total. Essa técnica de composição de personagens empreendida engenhosamente por Osman Lins é, conforme Ermelinda Ferreira, uma transplantação das artes plásticas para o gênero romanesco, especialmente oriunda da pintura do maneirista Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), considerando que *Avalovara* é um romance descontínuo.

Descontínuo porque implode em fragmentos a integridade (aparente) da construção das personagens do romance realista, vindo a refazê-las de partes fragmentadas oriundas da natureza e do Cosmos. Assim, em *Avalovara*, conforme Ermelinda Ferreira:

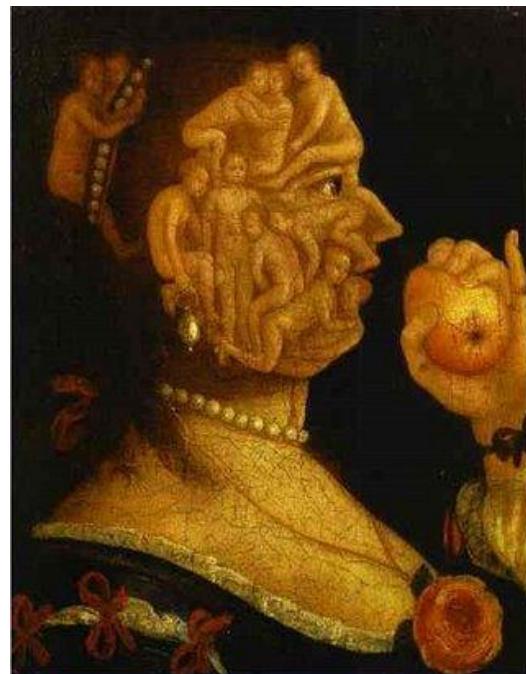
Os seres que são investidos das funções próprias de personagem apresentam peculiaridades morfológicas tais que fogem completamente à aparência comum da personagem, mesmo aquela advinda do fantástico e do maravilhoso. Só é possível encontrar semelhanças e paralelos para essas figuras no âmbito das artes plásticas, particularmente numa certa tradição de retratos grotescos que teria sido instaurada no século XVI pelo pintor italiano Giuseppe Arcimboldo. Fazendo escola ao longo do tempo, esse estilo teria ressurgido na modernidade, voltando a influenciar os pintores do surrealismo e, em épocas mais modernas, as produções ditas neobarrocas (2005, p. 163).

Diante disso, à guisa de exemplo, o quadro *Eva e a maçã*, de Arcimboldo, se assemelha à constituição compósita de Cecília, povoada por seres humanos; o quadro *Ar*, do mesmo pintor, se assemelha a Avalovara, o pássaro feito de cem pássaros; o quadro *Cabeça rafaelita estalando*, de Salvador Dalí evoca o rosto mágico de Roos, composto de cidades. Assim, ao invés de o espaço narrativo tradicional englobá-las, “Roos e Cecília englobam, com seus corpos gigantescos, anacrônicos e bizarros, os contornos ou fronteiras do espaço romanesco que paradoxalmente habitam, como mulheres, no plano da história” (FERREIRA, 2005, p. 189). Pelo menos, vejamos dois desses quadros⁹⁴:

⁹⁴ Os demais quadros, entre outros, podem ser encontrados, juntamente com as análises deles com as personagens femininas osmanianas, no livro *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*, de Ermelinda Ferreira (2005).



Ar (1570), de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593).



Eva e a maçã (1578), de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593).

Já ♂ se distingue de suas antecessoras, segundo Ermelinda Ferreira, pelo fato de ter/ser “um corpo completamente metafórico e auto-referencial, um texto travestido, personificado, englobado pela personagem que o habita. Um texto que se torna personagem de si mesmo” (2005, p. 190). Em suma, um corpo feminino textual

humanizado do espaço gráfico da página em branco, pois, segundo ⓧ, “entre minha mente e o meu corpo desmembrado flutua um pequeno léxico arbitrário” (LINS, 1973, p. 136). “ ⓘ é o livro, o texto que Abel descobre e escreve. Mas é também a mulher que ele ama e que completa a sua existência. É o ser que lhe oferece o conhecimento do inferno sem obrigá-lo a ir até lá” (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 182).

Mesmo não sendo uma analogia perfeita, Ermelinda Ferreira mostra o quadro *O bibliotecário*, de Arcimboldo, denotante de uma possível similitude com ⓘ. Isso em razão de ⓘ ser composta de palavras, e o bibliotecário arcimboldiano ser composto de livros, material espacial das palavras. Mas o quadro que pode se adequar mais a ⓘ é o *Johann Gutenberg*, de Heinz Kroehl, quadro de 1968, no qual a imagem computacional de Gutenberg o mostra como um ser constituído de palavras (Cf. 2005, p. 190).

Considerando que Osman Lins asseverou que Dante influenciou a composição do romance *Avalovara* na “medida”, isto é, no número, entendemos que assim como a numerologia influenciou a criação de Beatriz Portinari como personagem da *Commedia*, assim também influenciou a criação da(s) Beatriz(es) de Abel. O três e o nove, seu múltiplo, são a composição poética de Beatriz Portinari desde a *Vita nouva*:

O número três é a raiz de nove, porque, sem nenhum outro, por si mesmo produz nove, como vemos manifestamente que três vezes três são nove. Se, pois, três é por si mesmo fator de nove, e o fator dos milagres é, por si mesmo, três, isto é, Pai, Filho e Espírito Santo, os quais são três em um, essa mulher foi acompanhada por esse número nove para fazer compreender que ela era um nove, isto é, um milagre, cuja raiz, isto é, a do milagre, é somente a miraculosa Trindade (ALIGHIERI, In: ALIGHIERI; AQUINO, 1988, p. 241-242).

Curtius cita as respostas de Dante, contidas na *Vita nouva*, para termos uma comprovação de que Beatriz era um nove (1979, p. 391-392). A primeira é que Dante compôs um poema dignificante das sessenta mulheres mais belas de Florença: Beatriz foi posta no número nove dentre elas (ALIGHIERI, In: ALIGHIERI; AQUINO, 1988, p. 211-212), ou seja, foi a nona mulher florentina mais bela no tempo do vate italiano. A segunda é de ordem cronológica e astrológica. O número nove rege o dia da morte de Beatriz na contagem do dia do costume arábico e na contagem dos meses do calendário sírio e nove são as esferas celestiais, sendo a amada de Dante alçada ao Cosmos (ALIGHIERI, In: ALIGHIERI; AQUINO, 1988, p. 241). Portanto, “Dante fez a corte a

uma florentina, a que chamou Beatriz; reestilizou-a depois no mito da Senhora Nove” (CURTIUS, 1979, p. 393).

Em *Avalovara*, o três e seu múltiplo nove, por exemplo, são parte da vida da derradeira mulher de Abel: ☺⁹⁵. Exemplificando, em idas e vindas ao Martinelli, onde reside adolescente: “três vezes minha avó me leva para a sua casa; três vezes volto sozinha ao Martinelli, a pé. Todas as vezes o mesmo ritual. Um jogo, uma repetição” (LINS, 1973, p. 162). Também para dizer que aos nove anos ainda não fala e que renasceu outra vez, após uma queda num poço do referido edifício, tendo, doravante, um intervalo de nove anos entre as duas idades (Idem, 1973, p. 29). Assim como Dante atingiu a plenitude (significado do nove) do Paraíso celestial através da amada Beatriz, assim também Abel ingressou no Jardim do Éden através de ☺, e ambos alcançaram a plenitude prevista por ela para o encontro definitivo de ambos: “o nosso encontro alcança agora a plenitude e o final. Abel!” (LINS, 1973, p. 20). Todavia, as versões de amor diferem: ☺ é ente verbal e carnal, e Beatriz é ente místico, apenas. De qualquer forma, a exemplo de Dante, ☺ segue o percurso de seu ancestral literário. Ela desce ao inferno, através do casamento com o monstruoso Olavo Hayano⁹⁶, cuja glande fria é suficiente para evocar a visão dantesca do Diabo no lugar gélido das trevas, e

⁹⁵ Essa personagem é vista como uma evolução literária da personagem “Ponto no círculo”. O primeiro a defender essa posição foi o crítico português Álvaro Manuel Machado, em seu ensaio *Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana*, publicado em 1976. Segundo esse crítico, “constate-se, portanto, antes de mais nada, que Osman Lins retoma em *Avalovara* as grandes ‘obsessões’ de *Nove, novena* e que utiliza uma personagem-chave desse livro. Essa personagem-chave é a mulher de ‘Ponto no Círculo’ que tentava converter a sua vida ‘em círculo e encontrar o Ponto’, mulher representada então por um triângulo, mulher que é, afinal, mais uma ideia (encarnação da ideia do Uno e da harmonia cósmica) do que propriamente um ser humano do sexo feminino” (In: COLÓQUIO/LETRAS, 1976, p. 37). Nessa mesma trilha evolutiva quanto a deslocamento de personagem de uma obra para outra, Ermelinda Ferreira, em seu livro *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*, publicado em 2000, especificamente no tópico “Um Ponto no Círculo” e ☺: Do conto ao romance” endossa essa trilha, mas aplicando a teorização osmaniana do espaço romanesco, vista em sua tese de doutorado *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Conforme Ermelinda, a personagem da narrativa de *Nove, novena* funciona exoticamente como “espaço intertextual” entre esse “conto” e *Avalovara*, de modo que “☺ - literalmente ‘Um ponto no Círculo’ – denuncia o romance como uma extensão do espaço diegético e discursivo criado no conto”. Justamente por essa razão, conforme a autora, “é que a mesma cena do conto [o ato sexual], quase imobilizada, parece transmigrar para o segmento N do romance *Avalovara*” (2005, p. 104). Contribuindo ineditamente para a reflexão iniciada pelo referido crítico português, Ermelinda analisa a narrativa e o romance como procedimentos da superposição de espaços pretéritos, conceito defendido por Osman Lins (Cf. 1976, p. 59). Esse procedimento de superposição foi “ensaiado no conto ‘Um Ponto no Círculo’ e aperfeiçoado no romance pela intervenção do tema da morte” e pela substituição do “motivo pictórico do quadro dependurado na parede pelo tapete no qual se imprimem as figuras na última página do livro” (FERREIRA, 2005, p. 105/104).

⁹⁶ Olavo Hayano é uma representação simbólica do regime militar de 64, denunciado sutilmente em *Avalovara*.

transcede ao Paraíso, através do encontro definitivo com Abel. Mais pormenorizadamente, ♂, segundo Ana Luisa Andrade, caiu livremente na armadilha de Olavo Hayano, “a obrigatoria e ritual descida ao inferno que a emudece na forma estéril do monstro iólico”, trancando-a na “prisão verbal” (1989, p. 197). Essa prisão, um inferno experimentado em vida, é confirmada pela personagem, na noite de núpcias: “Meu gozo, quando vem, é mudo, soturno, eu travo os dentes e clamo: ‘Inferno!’ [...] Recebo ainda, em mim, a glande fria de Hayano e continuo estéril” (LINS, 1973, p. 282).

A glande de Olavo Hayano representa a esterilidade dos iólicos (Idem, 1973, p. 327), não tendo o princípio gerador da vida de um novo ser, pois a “substância das coisas passa através do Iólico e transita para o Nada” (LINS, 1973, p. 303). Ademais, ♂ experimenta a dimensão infernal do contato com Olavo Hayano, quando o pássaro Avalovara, que carrega dentro de si mesma, é fossilizado, ficando sem vida, até a chegada de Abel, verdadeiro amor, princípio criativo, que faz o pássaro maravilhoso Avalovara ressurgir (LINS, 1973, p. 274-275/282). Portanto, unindo-se a Abel, a personagem quebra o casamento-pacto feito, inconscientemente, com Olavo Hayano. Entretanto, diferentemente de ♂, segundo Regina Dalcastagnè, o trajeto de Dante é invertido por Abel, o qual:

Começa seu percurso fascinado pelas luzes de Anneliese, “cardume de fogos” (Av, 260); atravessa a humanidade amando Cecília, que “é ela e outros” (Av, 158); e atinge os mistérios das sombras através de ♂, “eclipse, transparência, trevas” (Av, 260). Mas como o romance de Osman Lins possui uma estrutura circular⁹⁷, ♂ é a um só tempo inferno e paraíso, englobando ainda os homens em sua existência histórica (o que aqui está sendo identificado ao purgatório, pelo simples fato de a Terra ficar entre o céu e o inferno). Ela, ♂, lugar de confluências, é a síntese do caminho (2000, p. 174).

Elucidando, convém ressaltar que ♂ não é infernal, mas esteve nesse estado ao casar com o monstruoso Olavo Hayano. A presença do pássaro Avalovara, ave do Paraíso, dentro de ♂, petrificado tal fóssil por esse iólico, mas revivificado por Abel, sustenta a nossa elucidação. Pássaro que tem relação com o espaço edênico do tapete e com a teoria osmaniana da “ambientação”.

⁹⁷ Entendemos que espiralar é o termo mais apropriado para designar a estrutura romanesca de *Avalovara*

☉, através de sua apresentação gráfica, duas hastas/asas, um círculo e um ponto central, é aberta a uma multiplicidade de interpretações, cuja empreitada segue as hermenêuticas judaica e dantesca, com destaque para a alegoria/sugestão/insinuação que subjaz ao aparente (o *rémez* rabínico) e a anagogia/enigma/oculto (o *sôd*). A busca de Abel, escritor, pela natureza/nome de ☉ também se torna a nossa: dissertar o imprescindível, atravessar os infindáveis anos-luz da linguagem. Necessidade do crítico expressa por um Cortázar também romancista, em seu ensaio *Situação do romance*:

É preciso nomear (porque nomear é apreender). Aí está tudo: essa estrela esperando que a chamemos sírio; essas outras oferecendo-se aos lapidários para que construam as constelações. O mar, para que lhe digam que é purpúreo, ou nosso rio para que lhe ensinem que é da cor do leão. Tudo espera que o homem o conheça. Tudo pode ser conhecido (1993, p. 63-64).

O símbolo de ☉ “expressa o que não pode ser denominado, portanto, dominado: a essência da pessoa”, conforme Piotr Kilanowski (In: REVISTA CERRADOS, 1998, p. 92). Não obstante, esse crítico oferece algumas possibilidades de leitura/identificação de ☉:

Podemos atribuir a esse símbolo várias interpretações, vendo nele vários símbolos astrológicos: o símbolo do signo de Touro, ligado à Terra, e animal sagrado da época pré-clássica; o símbolo do Sol com asas, que significa o processo de individuação, de encontro com a própria verdade e o transcender de si (asas); uma parte do símbolo de Mercúrio, que indicaria a ligação com a palavra, comunicação e auto-expressão (KILANOWSKI, In: REVISTA CERRADOS, 1998, p. 92)

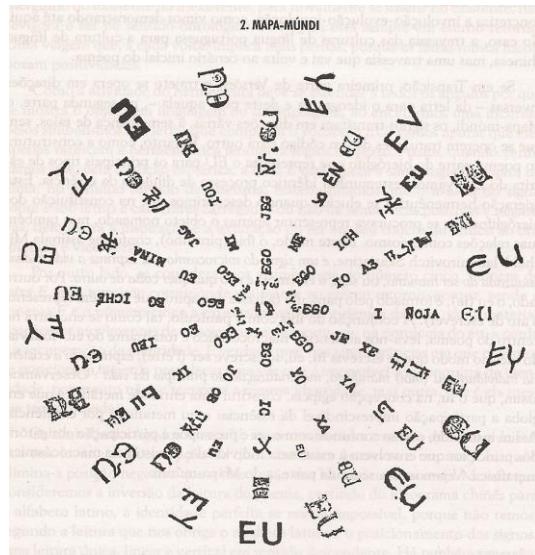
Com isso, ☉ entra no terreno da simbólica alquímica (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 649), assim como Cecília, pulverização dos amantes Sol e Lua pelo fogo, fermento da ressurreição androgina, totalidade compósita sob o conhecimento da Pedra Filosofal. Fábio Andrade vê cada parte compósita desse símbolo como uma identificação compósita das três mulheres, e também o reconhece “estrutura aberta”, mãos humanas tentando plasmar a leitura incomensurável do Cosmos, anos-luz de apreensão da linguagem: “Roos, as hastas, a parte mais exterior, de órbita mais afastada; Cecília, o círculo, atração e delimitação da busca; e a última o centro para onde converge o símbolo. Constelação microcósmica, poeira e totalidade” (2005, p. 80-81).

O tradutor de *Avalovara* para a língua inglesa e também crítico literário norte-americano Gregory Rabassa defende que o uso desse símbolo “for the woman who is ultimately the most important one in the book as she leads Abel to his apocalypse is Lins’s way of showing that she is both real and unimaginable⁹⁸” (In: LINS, 2002, p. ix). Partindo desse pressuposto, Rabassa também oferece suas possibilidades de leitura, fundamentando na premissa de que “it is the reader who must truly creates this arcane character⁹⁹” (Idem, 2002, p. ix). As possibilidades são três. A primeira encontrada no Judaísmo: assim como o nome verdadeiro e secreto de Deus não pode ser designado, o nome de ☽, no romance, é impronunciável. A segunda na escrita chinesa, quanto ao símbolo da personagem: os ideogramas chineses são lidos em diversificados dialetos, de modo que haja sons multiplamente pronunciáveis. A terceira, bem simplória, Rabassa tirou do filme *The history of O*, que foi exibido à época de *Avalovara*: ☽ é chamada, por Rabassa, trivialmente de O. Não obstante, não vemos que essa terceira possibilidade/alternativa, oferecida pelo crítico literário e tradutor norte-americano, seja trivial, porquanto – conforme Chevalier e Gheerbrant – “a letra O é um dos símbolos alquímicos mais usados”, usada em signos/círculos “que se invertem, da purificação e da sublimação, do dia e da noite” (2009, p. 649). Inda mais que Abel parece ler o nome de ☽ em um O que gira, nome “escrito com punho firme” (LINS, 1973, p. 386).

Há uma relação entre ☽ e um poema visual de Gilberto Mendonça Teles, pois apresenta um círculo composto pela palavra eu, em todas as línguas:

⁹⁸ “Para a mulher que é, definitivamente, a mais importante no livro, visto que ela conduz Abel até o apocalipse dele, é o modo de Lins mostrar que ela é tanto real quanto inimaginável” (Tradução nossa).

⁹⁹ “É o leitor quem deve, verdadeiramente, criar essa personagem enigmática” (Tradução nossa).



Esse poema visual é, na verdade, a segunda parte poemática de um poema compósito chamado *Versões*, do livro *Nominais*, de Gilberto Mendonça Teles. O título, *mapa-múndi*, antecipa a presença da palavra “eu” em todas as línguas como um processo da busca interminável da essência do eu. Ao mesmo tempo em que parecem partir do centro do círculo (logogonia – onde nasce a palavra), cujo signo é o hieróglifo eu¹⁰⁰, elas retornam para esse centro (nostologonia – irrupção do retorno à origem edêника da palavra). Diante disso, “a conjunção do íbis com o panículo, tal como se encontra no centro do poema, leva-nos ao sentido macrocósmico e totalizante do eu”, inda mais que o hieróglifo central “significa *boca* e, mais profundamente, **logos**, a pronúncia primeira, o **fiat** fundador e ordenador do caos” (FERNANDES, 1996, p. 191/196). Esse poema é semelhante a ☺, um eu feminino híbrido, compósito, com um nome inominável, tese que sustentamos pelo fato de essa personagem de *Avalovara* ser comparada ao disco de Festo, texto sínico e arcano, e por ser constituída por palavras:

¹⁰⁰ Como bem diz o poeta e crítico José Fernandes, “descobrimos que na constituição dos hieróglifos não se procurava representar apenas o objeto nomeado, mas também suas relações com o cosmo” (1996, p. 191).



Disco de Festo (entre 1850 e 1650 a.C.)

O texto em espiral do disco de Festo, quando grafado, teria um primeiro significado, efêmero e já perdido. Hoje, ressoa de longe, de um mundo impenetrável e nos atinge sem significar, evocando a presença, evocando a presença e a visão do mistério. Não é isto linguagem na sua expressão mais densa? Assim o corpo de ☽. Aqui, o texto, em caracteres totalmente desconhecidos e resistentes à decifração, entra pelas bordas, vindo do mundo exterior, vindo do princípio – e enrosca-se em espiral, girando para o centro (LINS, 1973, p. 325).

Abel ainda diz que ☽, no centro do corpo, é uma “imagem de uma escrita esquecida” (Idem, 1973, p. 326). O percurso da palavra primordial para a contemporânea desemboca no caos, de modo que é preciso voltar a origem cósmica. Conforme Regina Dalcastagnè, Abel “vê a escrita como possibilidade de reintegração ao mundo, [...] uma reintegração simbólica” (In: ESTUDOS DE LITERATURA CONTEMPORÂNEA, 2007, p. 58), e essa possibilidade é alimentada pelo corpo de ☽, feito de palavras. Dante ensinou que a primeira palavra foi dita no Jardim, em sua obra *Da linguagem vulgar*, de forma que se há a busca pelo nome original, pela natureza de ☽, é para o Jardim que Abel deve ir. À vista disso, vemos em Abel o que vimos em Dante: *homo viator* e *homo creator* se fundem numa mesma pessoa:

Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) assemelha-se ao nome de uma cidade: seu alcance ultrapassa-o – como um nome de

cidade –, significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir (LINS, 1973, p. 64).

Texto, tecido, tecer, não fortuitamente, a busca desse texto será concretizada numa “página” de lã, feita de “linhas”, fios que constituem a tessitura de um tapete maravilhoso¹⁰¹: nele está representado o Jardim do Éden, narrativa congelada, convergência da viagem/busca de Abel: “*convivemos todos os dias com as narrativas escritas e isto esconde o seu mistério. Uma viagem está no texto, íntegra: partida, percurso e chegada. Nele, há o ir e o estar, isto é, coincidem o fluxo e a permanência*” (Idem, 1973, p. 261. *Itálicos de Osman Lins*). Assim, a busca pelo Éden se configura na busca de um Texto primordial, palavras virtualizadas em um tapete. Na opressão (leia-se totalitarismo político), a palavra, com a qual lida o *homo creator* da escrita, é “um bem confiscado” (Idem, 1973, p. 261), pois a palavra que ordena o caos é usada inversamente: “a ordem, para o opressor, é um reflexo degenerado das leis que regem o Cosmos: rigidamente concebida, tende à petrificação” (Idem, 1973, p. 48). Mas o “corpo verbal e ressoante e proliferador” (Idem, 1973, p. 410) de ☽, ao ser penetrado por Abel, passa a configurar uma potência cosmogônica para a palavra, de modo que é no Jardim que o verbo será reintegrado ao seu estado primordial.

Avalovara, *Bildungsroman* cosmogônico. Abel e ☽, após ingressarem no texto-tecido-tapete do Éden, depois do clímax de estarem “no ponto de transição de uma época a outra”, são impulsionados “a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito” (BAKHTIN, 2002, p. 222), pois atingem o grau de perfectibilidade paradisiaca. *Bildungsroman* de Abel e ☽: a história de ambos “que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo” (Idem, 2000, p. 62). Inicia-se, no Éden, um novo romance de formação, novo processo de autoconhecimento e orientação no cosmos. O individual-universal do casal é ideal comum ao todo humano: retornar ao Éden.

Dando prosseguimento à análise da mulher inominável, propomos que o símbolo de ☽ também possa ser lido como uma analogia a Beatriz dantesca, visto que assim como Beatriz conduziu o vate italiano para o Paraíso, assim também ☽ conduziu Abel para o Jardim do Éden, tendo como portal de acesso um tapete maravilhoso. O formato esférico da mulher inominável também aponta para uma comparação muito

¹⁰¹ Analisamos o espaço edênico do tapete no próximo capítulo.

importante: ambas – Beatriz e ☽ – foram constelacionadas, profundamente elevadas à harmonia estelar, potências cósmicas, visões beatíficas. De Beatriz, Dante extasiado de amor diz, entre várias declarações, quando a contempla no Éden:

O isplendor di viva luce eterna, / chi palido si fece sotto l'ombra / sí di Parnasso, o bevve in sua cisterna, // che non paresse aver la mente ingombra, / tentando a render te qual tu paresti / là dove armonizzando il ciel t'adombra, // quando ne l'aere aperto ti solvesti?¹⁰² (ALIGHIERI, 2008, p. 206).

Beatriz, esplendor da vida luz eterna, tem – no Paraíso – a harmonia das esferas celestes como sombra. Já de ☽, ela, “erotismo de registro universal” e “espiritualidade erótica” (IGEL, 1988, p. 157), também com êxtase amoroso o diz Abel, também entre várias declarações de amor:

Seu rosto acende-se contra o horizonte vago e os cascos das barcaças: livro transparente, iluminado, numa língua além do meu alcance. Vejo, como se os reflexos das águas penetrassem-na, pontos luminosos, roxos, verdes, brancos, não simples reflexos, signos. (Letras?) Ó formosura do teu rosto [...] delícia extrema da carne [...] (LINS, 1973, p. 35/62/411-412).

Apesar de ☽ ter Roos e Cecília integradas a si, compondo compositamente o seu ser, é ela ainda a terceira mulher de Abel, de modo que as anteriores estão, de certo modo, a serviço ontológico de ☽. À vista disso, podemos dizer que o círculo, as hastes e o ponto central evocam, a seu modo distinto, a condução de Abel para o Éden. O círculo também simboliza o estado primordial, e sendo o Paraíso terrestre circular¹⁰³, o círculo designa esse *locus* primordial do gênero humano (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 251). As hastes podem ser lidas como transcendência, e o ponto como o lar primordial: “o termo de retorno” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 730). Não é assim que é descrita ☽ (LINS, 1973, p. 314), como fim, início, convergência e equilíbrio? Assim, ☽ é uma Eva carnalmente erotizada e uma Beatriz relida no que faltou de “carnalidade” à musa de Dante, pois, em seu amor por ela, o vate

¹⁰² “Ó, reflexo da viva luz eterna, / quem que, tornado pálido na sombra / do Parnaso, bebendo em sua cisterna, // poderia encobrir como se assombra, / ao tentar descrever qual te mostraste / lá, onde a harmonia dos céus inda te ensombra, // quando no ar teu véu desataste?” (Tradução de Italo Eugenio Mauro). Respectivamente, versos 139-145 do Canto XXXI do Purgatório.

¹⁰³ No romance *Avalovara*, o Paraíso é descrito como “a esfera o Jardim ainda impenetrável” (LINS, 1973, p. 410).

nunca concretizou com o corpo o que realizou/idealizou com a alma. Assim, através da personagem ♂, coube a *Avalovara*, inovador romance latino-americano, também cumprir esta função frente ao modelo original dantesco: “surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas” (SANTIAGO, 2000, p. 20). Houve, porque faltou na *Commedia*, “a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro” (Idem, 2000, p. 21), a personagem-signo ♂ é elemento sínico do jogo osmaniano com o signo-Beatriz. Esse processo comparativo de (re)leitura também condiz com o fato de que, como afirma Sandra Nitrini, a literatura receptora – ao mesmo tempo em que tem uma necessidade intrínseca de uma determinada influência – faz que qualquer influência, ou empréstimo, acarrete “sempre uma transformação criadora do modelo emprestado” (2010, p. 209).

O texto literário latino-americano está ávido pela transmutação do referente literário europeu, num fecundo processo que funde “regresso e procura de uma tradição”, conforme lembra Octavio Paz. Não obstante, como bem diz argutamente o poeta e crítico mexicano, a literatura hispano-americana, por extensão a latino-americana, ao buscar a tradição literária europeia, inventa essa tradição, sendo essa literatura “vontade de encarnação, literatura de fundação” (PAZ, 1990, p. 131). Nesse sentido, a literatura latino-americana empreende uma antropofagia da literatura europeia. Beatriz “devorada” por ♂, reinvindicação e gozo da herança europeia dantesca, tornando-a mais próspera no preenchimento transformador das lacunas. Portanto, não podemos arcaizar a *Commedia*, chamá-la de passado medieval retrógrado, sem valor para a literatura moderna e/ou contemporânea, indigna de ser lida, devendo ser chamada de literatura morta, pois não é assim que pensa, por exemplo, Otto Maria Carpeaux:

Não tem sentido insistir na pergunta: quando acaba a “literatura morta” ou quando começa a “literatura viva”? Presente e passado encontram-se tão indissoluvelmente ligados – seja em relação unilinear, seja em relação dialética – que a nossa civilização não existe, em nenhum ponto da evolução histórica, sem encerrar todo seu passado. Não se deve perguntar quando termina o passado; é mister perguntar quando o passado principia (CARPEAUX, 1959 [?], p. 157).

Roos e Cecília também apresentam uma analogia com a Beatriz dantesca. Cecília em grau bastante menor, visto que é extremamente carnal, unicamente ficando,

talvez, o princípio de guia no percurso de Abel: “pode, quando muito ser uma parte do percurso que me conduzirá ao termo da procura” (LINS, 1973, p. 231). Ademais, Cecília funciona não como acesso, mas como alegoria da expulsão do Éden, sem espaço para a idealização do retorno do Jardim. Deslê inteiramente Beatriz, em termos bloomianos, e justamente sendo a segunda mulher no percurso de Abel, assim como a musa Portinari o foi da travessia de Dante, sendo escatologicamente otimista com seu amado *viator*: “Tu se’ sí presso a l’ultima salute”, / cominciò Béatrice, “Che tu dei / aver le luci tue chiare e acute¹⁰⁴” (ALIGHIERI, 2008, p. 159). Assim, num dado momento, diz Abel acerca de Cecília, após expressar o desejo de inaugurar, com ela, um mundo em harmonia, um Éden: “Cecília, de cabeça baixa, lembra que não mais existe e não será reencontrada a harmonia do tempo em que a onça lambe as unhas do homem” (LINS, 1973, p. 213). Tanto que Abel, ao que parece, chegou a ser afetado, mesmo temporariamente, por esse pessimismo de Cecília, por meio do qual Cecília, como apontamos, diz que a harmonia edênica é impossível:

Devo aceitar o meu estado de banido do Éden. Não inauguramos, eu e ela [Cecília], um mundo. Mundo algum. Nenhum. Não estamos separados ou isentos do mal. O mal, quinhão e herança, faz parte de nós. Ao contrário, porém, dos afortunados solitários do Éden, estamos [Abel e Cecília] longe de ser protagonistas de alguma fábula de queda e expulsão: nascemos expulsos e caídos. Temos, com isto, a alternativa de aceitar a condição de degradados e realizar, em ações densas de generosidade e de cólera, a nostalgia do Jardim (Idem, 1973, p. 236).

À vista disso, a leitura osmaniana realizada, em *Avalovara*, de Beatriz corresponde à atitude de releitura que o escritor latino-americano deve ter com uma obra do cânone europeu. Ou seja, “vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 2000, p. 23. Grifo nosso). Assim, é sob a égide da negação que vemos a releitura avalovariana da Beatriz dantesca através da personagem Cecília, especificamente. Não é, de certo modo, o caso de \odot , como dissertamos, anteriormente.

¹⁰⁴ “‘Próximo estás da última salvação’, / começou Beatriz, ‘que ora tu deves / aguda e clara ter a tua visão’” (Tradução de Ítalo Eugenio Mauro). Respectivamente, versos 124, 125 e 126 do canto XXIII do Paraíso.

Quanto a Annelise Roos, sobra-lhe a luminosidade de Beatriz, para também designar a frustrada travessia de Abel em sua busca pela Cidade/Paraíso, nas cidades desertas de homens, as quais compõem magicamente Roos (Idem, 1973, p. 298): “Com que mal fundadas esperanças encaro esta viagem que eu e Roos, Annelise Roos, devemos fazer juntos!” (Idem, 1973, p. 24), de modo que o amor que Abel sente por Roos “é mesclado com inalcançável” (Idem, 1973, p. 153). Assim, Roos sugere a inacessibilidade entre o vassalo cavaleiro e a dama casada, típica do amor cortês medieval (Cf. IGEL, 1988, p. 144-146). Não fortuitamente, “Roos” significa “Rosa”, evocando a Rosa Mística composta pelos bem-aventurados vistos por Dante, entre eles Beatriz.

Outro elemento a ser explorado comparativamente entre *Avalovara* e a *Divina Comédia* quanto a Abel e Roos, é o grifo, animal mítico presente em episódios envolvendo-os. Do bestiário medieval, o grifo possui grande alcance simbólico, devido a seu caráter compositamente agregador:

É a quintessência do simbolismo animal: ele reúne as qualidades da águia, rei das aves, e do leão, rei dos animais terrestres: possui quatro pernas de leão, bico e as asas da águia e, às vezes, cauda de serpente. A maior entre as aves, tem força descomunal nas garras e leva homens adultos para o seu ninho. Suas origens remontam à Antiguidade. Possui naturezas contraditórias: era o inimigo ferrenho do cavalo, sua caça e prato preferidos. Era ligado ao culto do sol e tido como o guardião implacável das minas de ouro. Na tradição cristã, sua dupla natureza simboliza as naturezas divina e humana de Cristo (WOENSEL, 2001, p. 203)

Ainda é oportuno ressaltar que em virtude do simbolismo do grifo abranger a águia e o leão, essa ave fabulosa pode ser vista como participante “da terra e do céu, o que faz dele [o grifo] um símbolo das duas naturezas – humana e divina – do Cristo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 478), bipolarizando as energias terrestre e celeste. É justamente com o simbolismo cristão medieval que é o grifo é utilizado pela *Divina Comédia*, especificamente nos cantos XXIX e XX do Purgatório, dos quais citamos alguns fragmentos:

Lo spazio dentro a lor quattro contenne / un carro, in su due rote,
trünfale, / ch’al collo d’un grifon tirato venne. // [...] Esso tendeva in
sú l’una e l’altra ale / tra la mezzana e le tre e tre liste, / sí ch’a nulla,
fendendo, facea male. // Tanto salivan che non eran viste; / le membra

d'oro avea quant'era uccello, / e bianche l'altre, di vermiccio miste // [...] così dentro una nuvola di fiori / che da le mani angeliche saliva / e ricadeva in giù dentro e di fori, // sovra candido vel cinta d'uliva / donna m'apparve, sotto verde manto / vestita di color di fiamma viva¹⁰⁵ (ALIGHIERI, 2008, p. 192-193/196).

Trata-se da chegada de Beatriz em uma carroagem celeste conduzida por um grifo, em sua luminosidade de dama triunfante, chegada que abalou de tal forma o poeta que fez reviver nele a chama do “amor antigo” que ele nutriu (nutre) pela sua amada. A carroagem representa a igreja cristã, e o grifo representa Cristo. A vinda de *Beatrice* para o poeta, acompanhada pela ave fabulosa, representa a preparação dele para não só se reencontrar com sua dama, mas também o início de seu ingresso no Paraíso celestial, antes – sob a ordem da amada – tendo que se purificar nos rios Letes e Eunoé. É uma atmosfera de amor místico em que reina a perfeita harmonia correspondente à expectativa dos amantes.

Já em *Avalovara*, o grifo reaparece no segmento *Roos e as cidades*, especificamente em um fular que Abel trouxe de Veneza, para dar de presente a Roos, como mais uma das vãs tentativas de amor pela alemã. Um grifo compósito e circundado de outros animais, além da presença de um velho, talvez Esopo, formam esse fular fabuloso. Mas há algo inusitado: no extremo da cauda do grifo, que é também a de um lobo, “incrustados num penacho, dois personagens idênticos, mulher e homem. Conversam?” (LINS, 1973, p. 220). É possível que Abel veja nesse casal a ausência de diálogo amoroso, ausência que ele passa em relação a Roos. Num momento em que Abel maravilhosamente se vê habitando as cidades da carne intemporal de Roos, “o grifo e as flores do fular rugem e giram” (Idem, 1973, p. 226). Esse movimento animizador do grifo no fular é, para Abel, uma catáfora de uma dor maior para ele, a partida de Roos: “Corremos através dos passageiros, o grifo do fular comendo as flores: ruge, ladra, brame e canta feito pássaro. Os avisos que antecedem a partida já ecoam por entre esses ruídos” (Idem, 1973, p. 230). Assim, a atmosfera do grifo exultante na *Comédia* aponta para o encontro dos amantes Dante e Beatriz, mesmo que o seja no

¹⁰⁵ “Havia, no espaço entre eles ajustado, / um carro de duas rodas, triunfal, / que do colo de um Grifo era puxado, // que alto estendia suas asas, por igual, / para os dois lados da mediana lista, / de modo a lhes poupar dano fatal. // Tanto subiam, a se as perder de vista: / de ouro qual toda, de ave, a sua figura, / branca a restante, de vermelho mista. // assim, em meio a uma nuvem de flores / que, de angélicas mãos, subia festiva / e retombava espargindo candomes, // sobre um véu níveo cingida de oliva, // dama me apareceu num verde manto / sobre as vestes da cor de chama viva” (Tradução de Italo Eugenio Mauro). Respectivamente, versos 106-114 e 28-33 dos cantos XXIX e XXX do Purgatório.

nível místico, em suma, a partida com a amada para o Paraíso Celestre. Mas em *Avalovara*, o grifo não presencia a partida/fusão dos amantes; ele grita, come as flores, numa espécie de frenesi desesperado e de lamento pela não realização amorosa de Abel e Roos: as cordas da lira que deliram num triste soneto da separação.

A cada subida pelas esferas concêntricas do Paraíso celeste, Dante elogia ardorosamente a luminosidade crescente de sua amada e “doce guia”, como ele a chama: “e vidi le sue luci tanto mere, / tanto gioconde, che la sua sembianza / vinceva li altri e l’ultimo solere¹⁰⁶” (ALIGHIERI, 2008, p. 129). Já Abel, a cada viagem de cidade em cidade pela Europa com Roos, reconhece que a claridade é uma marca da estudante alemã, mas “uma claridade que não ajuda a ver e que talvez ofusque” (LINS, 1973, p. 92), diferentemente da claridade de Beatriz, que esclarecia cada vez mais a viagem de Dante (Cf. SOARES, 2007, p. 117-118). O talvez de Abel quanto a Roos dá, posteriormente, lugar à certeza da tez de Roos: “Roos, ser – além de ofuscante¹⁰⁷ – dúvida e fugidio, desequilibrado em sua absoluta simetria”, bem como “foz do ir e do vir” (LINS, 1973, p. 181). Não obstante toda sua configuração luminosa, Roos também é “carnal” (Idem, 1973, p. 187), mas aparentemente reprimida.

Apesar da luminosidade, elemento dialógico com Beatriz, a inacessibilidade entre ela e Abel os faz esbarrar “em tantas sombras”, numa “aventura sem brilho com Annelise Roos” (Idem, 1973, p. 190/ 218). Por conseguinte, ao final do segmento/capítulo *Roos e as Cidades*, Abel apercebendo-se de que não verá em Roos a Cidade buscada, irrompe em delírio os nomes das cidades que a formam, implodindo o anagrama R – O – O – S. Entre elas, Ravena, onde estão as cinzas de Dante, alusão que pode ser lida como significando a pulverização frustrante de todo investimento amoroso de Abel em Roos: “O diálogo é vão e insensato, nem sei porque voltamos a falar, eu e Roos em verdade falamos sós, ou isto não é falar, falamos para ninguém, para um morto, de dentro de nossas mortes, pois nunca mais nos veremos e o sumo da sua presença já não subsiste, eu sei” (LINS, 1973, p. 297). Inclusive o de Dante não haver retornado para sua amada pátria, Florença. Assim, Roos não deixa a luminosidade do

¹⁰⁶ “E vi em suas luzes brilhar tão inteira / satisfação, que alçava-lhe o semblante / para além de sua glória costumeira” (Tradução de Italo Eugenio Mauro). Respectivamente, versos 55, 56 e 57 do canto XVIII do Paraíso.

¹⁰⁷ Abel confirma noutro momento: “Roos, uma visão, um impossível, a fugidia, a próxima, a ofuscante, a clara, a quase, a que entrevejo, a que perpassa, o relâmpago, a irisada, a apenas visitada, a intangível, a vindia inconclusa, o perene ir” (LINS, 1973, p. 297).

amor, mas uma “ofuscante solidão” para Abel (Idem, 1973, p. 300). Dante, em sua *Comédia*, elevou Beatriz à condição de “potência cósmica”, ou “a beatificante potência feminina” (CURTIUS, 1979, p. 394-395), com poder de agregar o cosmos em suas manifestações: a história, o universo e a salvação. Em contrapartida, para Abel, Roos é uma fragmentação cósmica¹⁰⁸, com suas “cidades vazias de seres humanos” (LINS, 1973, p. 152). Diante de todo o exposto e analisado, a comparação das personagens dantescas da *Commedia* com as personagens osmanianas de *Avalovara* vem mostrando conjunções e disjunções, a “literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de ‘comparação’” (CARVALHAL, 2006, p. 07) porquanto, “comparar é sempre ver semelhanças e diferenças” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96).

3.3 A androginia em *Avalovara*

Cecília, em relação à *Divina Comédia* pode ser lida como elemento que supre a ausência da androginia adâmica nessa obra, implícita ou explicitamente. Vimos que Dante usa a androginia para problematizar a fusão entre o sagrado e o profano realizada pelo *Dolce Stil Nuovo*, de modo que alguns de seus poetas são postos no *Purgatório* pelo vate florentino, pois “os poetas florentinos do Dolce Stil Nuovo [...] denominavam a si próprios mulheres” (ZOLLA, 1997, p. 17), num processo de fusão androgina com as damas de suas liras amantes e luxuriantes. Eles se arrependiam a tempo e por isso estavam no Purgatório de Dante. Não obstante, em nenhum verso de sua obra, Dante sustenta que o Adão bíblico foi um androgino, e também não vemos alguma personagem que alegorize esse Adão primordial edênico, pelo menos de modo explícito. No entanto, para Elémire Zolla (1997, p. 17), os versos 64-72 do canto I, do Paraíso, denotam que Dante está sendo submetido a um processo de androginização. Essa androginização de Dante ocorreu por meio da contemplação amorosa de Beatriz, de modo que o poeta diz que transumanou. Esse processo talvez seja explicado pela referência do poeta a Glauco, que provou de uma erva e se transformou numa divindade marinha.

Entendemos que Cecília, explicitamente androgina, é um elemento de discussão lacunar à ausência explícita do androgino na *Commedia*, pois ela é uma

¹⁰⁸ “Roos fragmentando-se, um cosmos, cidades vazias de seres humanos” (LINS, 1973, p. 152).

alegoria da expulsão do Éden: “Cecília, o equilíbrio é pouco seguro e ilusório, bem sei, quando o homem nele está incluído. Mesmo no Éden, esse estado perdura muito menos do que se pode esperar. Quantos passos daremos juntos?” (LINS, 1973: 196-197). Cecília, em seu estado androgino, é uma evocação do Adão bíblico antes de ser fendido em Adão e Eva, pois os princípios masculino e feminino estavam bem fundidos: “Conciliam-se, bem vejo, contrários em Cecília; e não posso isolar, na sua carne, a Mulher e o Homem. Macho e Fêmea, ela não distingue os inconciliáveis fundidos no seu corpo” (Idem, 1973, p. 270). Não obstante a sua androginia, Cecília engravida de Abel, mostrando que para ele a predominância foi do lado feminino: “frutal e imbroso parece-me seu corpo” (Idem, 1973, p. 269). Nesse sentido, o amor sexual entre os dois funcionou como um meio de retorno à androginia primordial (Cf. ELIADE, 1999, p. 104). Ademais, Cecília é um androgino compósito, formado por pessoas do povo: “dez mil homens estão na sua carne. [...] No seu corpo, há corpos” (Idem, 1973, p. 195-196). Mas sobre esse elemento discutiremos no final deste tópico, entendendo que a androginia funciona como um meio de discussão da identidade latino-americana. Nesse sentido, tudo o que dizemos, comparativamente, sobre a *Divina Comédia* e *Avalovara* concorre para uma discussão mais ampla no campo dos estudos do comparatismo latino-americano. Essa discussão consiste no relacionamento entre a cultura latino-americana e a cultura europeia, no tocante à questão da identidade latino-americana, bem como o relacionamento entre a literatura latino-americana e a literatura europeia, quanto à influência desta sobre aquela, no nosso caso específico: entre a *Divina Comédia* e *Avalovara*.

As personagens femininas de *Avalovara* suscitam, a seu modo e de maneira instigante, discussões em torno do comparatismo latino-americano, desde Roos – que não fortuitamente é europeia – até Cecília (com sua problematização sinalizada no parágrafo supracitado) e ☀, latino-americanas. Retornando à personagem Roos, cuja constituição mágica e compósita de cidades europeias, em seu corpo, a mostra como um micro-cosmo europeu, é possível, já a partir dessa personagem, ver a questão do relacionamento conflituoso da América Latina com a Europa. Considerando esse relacionamento, focalizaremos a questão do texto literário nesse contexto, para depois refletirmos sobre a questão da identidade, sugerida pelas demais personagens de *Avalovara*:

O ritmo da vida e dos sinos de Eltville (aí nasce Anneliese Roos e aí vivem os seus) repercute em tudo que faz: no andar, nos gestos, no falar. A língua de Racine, que utiliza de um modo literário, digno e até elaborado, com uma pronúncia na qual a exatidão constituiria a única falha, adquire, interposta entre idiomas diferentes – os idiomas que cada um de nós traz do país de origem e que o outro não fala – um sentido mágico e benévolos: nós, sem ela, dois mudos. As vias que nos abre, contudo, são limitadoras e mais para mim do que para Roos: raras vezes, e talvez nunca, expresso com exatidão o que me esforço por dizer-lhe.

Assim, não obstante o meu fervor, nossas conversações, flutuando numa órbita até certo ponto neutra, alheia igualmente à atmosfera da pequena cidade alemã onde nasce Anneliese Roos e à parte do Nordeste que – sempre sem êxito – tento descrever-lhe, ilustram, para meu desespero, as limitações da linguagem e mais ainda as do escritor, egresso com frequência, de territórios pouco familiares (LINS, 1973, p. 33).

Conforme Telênia Hill, “o amor impossível de Abel por Roos expressa um conflito de culturas, indicando o fascínio dos brasileiros [e, por extensão, dos latino-americanos] pela cultura europeia que, embora contemplada, é, para eles, de difícil apreensão” (1986, p. 91). Não obstante essa proposta de leitura, entendemos que tal conflito de culturas abrange não só a questão literária, mas também a questão identitária. Essa leitura é reforçada por uma interpretação arguta de Ana Luiza Andrade. Para essa autora, a falta de contato familiar de Abel com Roos é expressa “no relacionamento desencontrado e distante, ‘um pássaro fugidio’ [...] entre colonizado e colonizador”. Nesse sentido, continuando Ana Luiza Andrade, “a atração paradoxal que aproxima e distancia Abel de Roos provém do fato de ele reconhecer nela a cidade ancestral colonizadora que contém as raízes românicas”, de modo que os ancestrais históricos de Abel e os ancestrais/referentes românicos “sobrevivem em Roos” (1987, p. 187). Por conseguinte, “o final de ‘Roos e as Cidades’ assinala a separação definitiva entre Abel e Roos como um rompimento com a tradição europeia que, todavia, sobrevive nas imagens fugidias da Cidade e do Romance nos voos ainda principiantes de Avalovara” (ANDRADE, 1987, p. 188). Será mesmo cabível falarmos de rompimento, ou utilizarmos esse termo?

Leyla Perrone-Moisés, em seu ensaio *Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina*, diz: “por mais violento que seja o desejo de libertação, permanece uma ligação indissolúvel entre essas culturas [europeia e latino-americana], e essas literaturas, com as metropolitanas, quando mais não fosse pelo uso da mesma língua”. Por conseguinte, arremata Perrone-Moisés (2007, p. 30-31), “as relações das literaturas

latino-americanas com as literaturas europeias não são o enfrentamento de tradições diversas, mas constituem um caso de família”, “uma relação filial”, vista “como uma diferença no seio da identidade” da América Latina. Mais claramente, “a América Latina é cria da cultura europeia e, em vez de rejeitar essa filiação, deve reivindicá-la, reivindicando ao mesmo tempo tudo o que as culturas indígenas, africanas e outras, mais recentemente trouxeram à sua constituição” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 40). O escritor argentino Ernesto Sabato também pensa assim, com palavras incisivas, indagações veementes:

Parece-me que chegou o momento de assumirmos nossa realidade espiritual com inteireza, sem arrogâncias, mas também sem sentimentos de inferioridade. Chegamos à maturidade, e uma das características de uma nação madura é a de saber reconhecer seus antecedentes sem ressentimento, nem pejo. [...] Nossa cultura provém da Europa e não temos como fugir disso. Ao mesmo tempo, por que fugir disso? Pôr o quê, no lugar dessa herança, ou não faremos nada em absoluto. [...] Querem uma originalidade absoluta? Isso não existe. Nem na arte, nem em nada. Tudo se constrói sobre o anterior, e em nada do que é humano é possível encontrar a pureza. [...] Herança cultural formidável que não somente não podemos como não devemos negar, mas que, como toda herança cultural, é enriquecida pelos herdeiros de gênio (2003, p. 17-19).

Outro escritor latino-americano que também viu como positiva a contribuição europeia para sua formação/criação literária foi o argentino Julio Cortázar. Conforme Cortázar, o contato com a Europa não tirou nada da sua “latino-americanidade”, ou da sua “argentinidade”, pelo contrário, acrescentou profundas experiências que não ocorreriam em solo argentino, vindo a afetar a maneira de ler o mundo. Refutando àqueles que viam como negativa a sua experiência europeia e que reprovavam sua ausência da Argentina, Cortázar diz que essa experiência, “ao ser positiva para mim, era indiretamente, por repercussão, positiva para a literatura do meu país, já que eu estava fazendo literatura argentina, escrevendo em castelhano e olhando diretamente para a América Latina” (In: BARMEJO, 2002, p. 17).

As reflexões de Leyla Perrone-Moisés, de Julio Cortázar e de Ernesto Sabato são importantíssimas para o destino aventuroso da literatura comparada no mundo, visto que os críticos literários estadunidenses Wellek e Warren apontaram os problemas de um comparatismo focado no provincialismo nacionalista e no atavismo da superioridade literária europeia. Esses críticos valorizaram todas as literaturas, de

modo que – além de ressaltarem a continuidade das literaturas greco-latina e medieval nas literaturas modernas, continuidade que não implica inferioridade, dizem: “devemos reconhecer uma unidade íntima, que inclui toda a Europa, a Rússia, os Estados Unidos e as literaturas latino-americanas¹⁰⁹” (WELLEK; WARREN, 2003, p. 51). Uma unidade, diga-se oportunamente, fincada na diferença, de forma que a literatura latino-americana opera um discurso alternativo, relativizador da autoridade do *Weltanschauung* literário eurocêntrico, sendo “capaz de estabelecer um diálogo franco, plural e em pé de igualdade” com o legado europeu (COUTINHO apud NITRINI, 2010, p. 287), através de criações literárias originais e admiráveis. É precisamente com esse discurso que Álvaro Manuel Machado e Daniel Henri-Pagueaux entendem o desdobramento contínuo da comparação entre literaturas: “a ‘filia’ desenvolve processos de avaliação e de reinterpretação do estrangeiro. À aculturação brutal que implica a ‘mania’, opõem-se a troca de ideias, o diálogo de igual para igual com o Outro” (1988, p. 74).

O diálogo confluente e divergente entre a literatura latino-americana e a europeia deve fazer que aquela crie obras originais, mesmo estando na dependência desta. Um texto fundador no Brasil que sustenta esse modo de realização fecundante da tangibilidade dialógica entre essas literaturas é *Literatura e subdesenvolvimento*, de Antonio Cândido. Nesse primoroso ensaio, Cândido diz que é ilógico pensarmos “em supressão de contatos e influências”, pois devemos vê-los “como vinculação normal no plano da cultura”, de modo que a antiga dependência deve ser vista como interdependência. Tal concepção inovadora das relações entre a Europa e a América Latina “não apenas dará aos escritores da América Latina a consciência de sua unidade na diversidade, mas [também] fornecerá obras de teor maduro e original, que serão lentamente assimiladas pelos outros povos, inclusive dos países metropolitanos e imperialistas”, num processo de “integração transnacional” e “assimilação recíproca¹¹⁰” (CANDIDO, 1989, p. 155). Nessa cisterna crítica desembocam os ensaios *Apesar de*

¹⁰⁹ Falta a inclusão das literaturas africanas no dizer desses críticos, conforme ressaltamos.

¹¹⁰ Esse mesmo pensamento é defendido por Haroldo de Campos, em seu ensaio *Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração*, de 1981. Para ele, as obras intelectuais, sejam da América, sejam da Europa, “tornam-se propriedade comum de todas” as nações. Consequentemente, devemos pensar em “ponto de cruzamento de discursos, diálogo necessário e não xenofobia monológica, paralelograma de forças em atrito dialéctico e não equação a uma incógnita mimético-pavloviana”. Ainda para Haroldo de Campos, a concepção castradora e reducionista de que um país subdesenvolvido deve ser reflexo passivo econômico e literário da Europa é “falácia do sociologismo ingênuo”, ou “nacionalismo ontológico”, baseado, como ele diz em termos derridianos, na “metafísica ocidental da presença, transferido para as nossas latitudes tropicais” (In: COLÓQUIO/LETRAS, 1981, p. 12).

dependente, universal e *O entre-lugar do discurso latino-americano*, ambos de Silviano Santiago.

No primeiro ensaio, Santiago diz que “ter um pensamento autóctone auto-suficiente, desprovido de qualquer contato ‘alienígena’, é devaneio verde-amarelo”. Ao mesmo tempo, se a apreciação comparativa entre a literatura brasileira (e a literatura latino-americana, por extensão) e a europeia se fundamentar nos “princípios etnocêntricos – fonte e influência – da literatura comparada, apenas insistiremos no seu lado dependente, nos aspectos repetitivos e redundantes” (SANTIAGO, 1982, p. 20). Dessa bipolarização medíocre, a comparação deve passar para a originalidade, a diferença, o suplemento de leitura e a revisão de universalidade que a literatura latino-americana deve provocar na europeia. Assim, “a ênfase é dada à diferença que o texto dependente consegue inaugurar, apesar de sua sujeição” à cultura europeia, mas gerando um “suplemento de leitura e de criação que caracteriza a produção significativa numa cultura periférica”. Causando isso, o texto literário descolonizado “da cultura dominada acaba por ser o mais rico [...], *por conter em si uma representação do texto dominante e uma resposta a essa representação no próprio nível da fabulação*, resposta esta [sic] que passa a ser um padrão de aferição cultural” (SANTIAGO, 1982, p. 23. Itálico do crítico). Já no segundo ensaio, sob o princípio oswaldiano da antropofagia e o barthesiano do texto escrivível, o crítico mineiro diz que o escritor latino-americano vive entre a assimilação amorosa e respeitosa do modelo europeu “e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (2000, p. 23). Essa necessidade irrompe no ato de “surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas”, desarticulando-o e rearticulando-o segundo a intencionalidade do texto latino-americano, quanto à ideologia e “à visão do tema apresentado de início pelo original” (SANTIAGO, 2000, p. 20). Uma riqueza que a tal ponto tem o poder de fazer a Europa revisar sua literatura, ou pelo menos não ignorar a trituração estética que os latino-americanos estão fazendo com as obras europeias¹¹¹. Como diz argutamente Haroldo de Campos, “escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar”. Isso porque “a certo momento, com Borges pelo menos, o europeu descobriu que não podia mais escrever a

¹¹¹ Para Leyla Perrone-Moisés, em seu ensaio *Literatura comparada, intertexto e antropofagia*, publicado originalmente em 1982, a Europa vem recepcionando entusiasticamente a literatura da América Latina, “na medida em que autores fortes (como o próprio Borges) obrigarão à descoberta e à releitura de seus ‘precursores’ europeus” (1990, p. 99).

sua prosa do mundo sem o contributo cada vez mais avassalador da diferença aportada pelos vorazes bárbaros alexandrinos" (CAMPOS, In: COLÓQUIO/LETRAS, 1981, p. 23). Esclarecendo o exemplo de Borges, Campos diz: "os livros [europeus] que lia já não podiam ser mais os mesmos, depois de manducados e digeridos pelo cego homeríada de Buenos Aires, que ousará até mesmo reescrever o *Qujote*, sob o pseudônimo de Pierre Menard..." (In: Idem, 1980, p. 23).

É o que faz o romance *Avalovara* com a *Divina Comédia*. Ao mesmo tempo em que esse romance osmaniano "imita, em seus pontos principais, antigo poema moralizante", "busca, porém, descrever apenas relações entre várias mulheres e um homem" (LINS, 1973, p. 73), através da via do amor profano, carnal, não poetizado por Dante, conforme dissertamos anteriormente. É a permanência da tradição literária ocidental na modernidade, consistindo em dois movimentos que, conforme Silviano Santiago, em sua leitura de *Os filhos do barro*, constituem a poética de Octavio Paz: o da tradição da ruptura e o da tradição da analogia (1989, p. 94-123). Ideia também partilhada pelo crítico uruguai Emir Rodriguez Monegal, em seu ensaio *Tradição e renovação*. Monegal ensina que na ruptura "há um corte brusco com a tradição imediata, mas ao mesmo tempo um enlace com alguma tradição anterior", e mesmo que a ruptura exista, "alguma coisa continua, muda e se amplia" (In: UNESCO (Org.), 1979, p. 135). O crítico uruguai além de confirmar o que Silviano Santiago disse de Paz, ratifica um postulado de T. S. Eliot e fecha com um exemplo apropriado para as nossas discussões sobre a comparação entre *Avalovara* e a *Divina Comédia*:

O duplo movimento que Paz aponta, para o futuro e para o passado, permite integrar a ruptura dentro da tradição. Já Eliot tinha visto isso com muita clareza, ao falar (num de seus ensaios sobre *Tradition and individual talent*) da dupla transformação que toda obra-mestra opera: aproveita uma tradição e ao mesmo tempo a altera profundamente, ao incorporar-se-lhe. A existência da *Divina Comédia* modifica profundamente nossa leitura do canto VI da *Eneida*, assim como o canto em que Ulisses convoca os mortos, na *Odisseia*. Mas a existência de Ulisses, essa odisseia moderna que parodia e corrige a clássica, também modifica nossa visão não só de Homero, mas [também] do próprio Dante: a visita de Leopold Bloom e Stephan Daedalus ao bordel de Dublin é também uma descida ao mundo dos mortos (MONEGAL, In: UNESCO (Org.), 1979, p. 135).

Se o *Ulisses* joyciano modificou a compreensão da leitura de Dante, quanto o florentino seja mais relacionado com Virgílio, quanto mais um escritor

como Osman Lins, que aproveitou a tradição épica e medieval da poesia dantesca e a alterou profundamente, para dar forma a um dos romances mais renovadores da tradição romanesca. Assim, *Avalovara* funde tradição europeia medieval, legada por Dante, e renovação para um gênero literário (o romance), numa época em que esse gênero era atacado por discursos apocalípticos em torno de sua extinção. À vista disso, “porque não pode haver ruptura senão de alguma coisa, como só pode haver renovação de alguma coisa, e para criar em direção ao futuro é preciso voltar-se para o passado, para a tradição”, embora não se trate de um retorno, “mas uma projeção do passado dentro do presente para o futuro” (MONEGAL, In: UNESCO (Org.), 1979, p. 137).

Avalovara é, também, uma realização estética dos textos borgianos *Pierre Menard, autor del Quijote* e *Kafka y sus precursores*, assim como *Macunaíma* foi visto como realização estética dos manifestos de Oswald de Andrade. *Avalovara* é uma reescrita da *Commedia*, de modo que Osman Lins passa a ser um dos precursores de Dante, e a *Divina Comédia* passa a ser antecessora de releituras, pois “se a imitação se torna simples repetição, o diálogo cessa e a tradição se petrifica” (PAZ, 1992, p. 134). Consequentemente, como diz Octavio Paz, em seu ensaio *Invención, subdesarrollo, modernidad*, falando do ocaso da modernidade, “não há centro”, “centros mundiais de arte” (1990, p. 134). Sob o postulado refundador desconstrucionista, conforme Roberto Schwarz, em *Nacional por subtração*, outro ensaio condizente com os outros citados neste trabalho, ratifica o que disse Paz e confirma o caminho crítico despontado por Antonio Cândido:

Por que dizer que o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infra-estrutura econômica sobre a vida cultural e assim por diante? [...] Seria mais exato e neutro¹¹² imaginar uma sequência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, pior ou melhor (SCHWARZ, 1989, p. 36).

Anos antes, Haroldo de Campos também ressaltou essa ideia, seguindo o princípio antropofágico oswaldiano, com ecos do pensamento de Derrida, pensando a literatura do nosso trópico como “capaz tanto de apropriação quanto de expropriação,

¹¹² O uso de neutro, por Schwarz, se refere à neutralização da supremacia da cultura europeia sobre os países latino-americanos, por exemplo, à luz do contexto do ensaio *Nacional por subtração*, não significando uma crítica isenta de posicionamento (“neutra”), até porque, nesse ensaio, o crítico se posiciona. Ademais, dialoga com o ensaio *Invención, subdesarrollo, modernidad*, de Octavio Paz, conforme dissemos.

desierarquização” (In: COLÓQUIO/LETRAS, 1981, p. 12). Ademais, Sandra Nitrini chama a nossa atenção, em sua leitura do ensaio de Schwarz, para o fato de o crítico usar, para problematizar o relacionamento entre a América Latina e a Europa, palavras abominadas pelos comparatistas latino-americanos: “imitação” e “cópia”, pois são propagadoras das ideias do comparatismo europeu tradicional, já ultrapassado (2010, p. 219). Mas é com esse último termo, por exemplo, que Schwarz arremata seu ensaio, dizendo: “a questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitologia da exigência da criação a partir do nada” (1989, p. 48). Não obstante, só podemos falar sobre a autonomia interdependente da literatura latino-americana em relação à literatura europeia, a partir das construções originais no âmbito técnico-estrutural da obra literária produzida nos trópicos.

Há outro ponto discutível, além do elemento literário, suscitado pelas personagens femininas do romance *Avalovara*, agora, especialmente, Cecília, a androgína compósita, e ☀, personagem compósita que ao mesmo tempo se funde com a androginia de Cecília¹¹³: a questão da identidade latino-americana. Mas, ainda assim, discutida na e pela estrutura mestiça do texto literário latino-americano, por causa, como lembra Eduardo Coutinho, da franca homologia desse texto “com a mestiçagem étnica e cultural do continente” (2003, p. 22). Comecemos vendo fragmentos importantes do romance que entabulam essa discussão:

A natureza recôndita de Cecília, sua identidade verdadeira. [...] Vejo a espessura da carne de Cecília, povoada de seres tão reais quanto nós. [...] Cecília, deste modo, é ela e outros. [...] Na sua carne estável e instável, real e mágica, [...] simulacro da memória, a presença de seres que haverei de amar, amando-a. [...] Ela e os seus entes, uns nus, outros vestidos, uns sem armas, outros armados. [...] Ela abarca os contrários em uma das raras encarnações terrenas. [...] Homens e mulheres do povo: estivadores, caixeiros, engraxates, pescadores, marafonas, lavadeiras, artistas de circo, empregadas domésticas, costureiras, caiadores de paredes, lavadeiras, camelôs, enfermeiras, venderores de grampos, de pássaros, de alfinetes, mestras de primeiras letras, pedreiros, sacristães
 [...] Ambas, Roos e Cecília, não me ouvem em ☀, foz e confluência?
 [...] ☀, neste caso um ser tríplice, dual e uno [...]. Jamais diria, entretanto, serdes fragmentos ou simples tentativas inconclusas desta

¹¹³ Séculos antes, o *Midrasch* (comentário hermenêutico rabínico) interpretou a criação de todo o corpo de Adão como produto da palavra divina, ser humano vinculado a espaços de todo o planeta, não de um ponto geográfico: “o corpo de Adão foi formado da terra da Babilônia, sua cabeça foi criada da Terra de Israel e seus membros foram trazidos das outras terras do mundo” (apud IGEL, 1997, p. 129).

que, ainda não sei como, vos revive. Sendo, cada uma, absoluta e por assim dizer ilimitada, nenhuma é tudo. Íntegras, não constituem, apesar disto, realidades solitárias: na sua integridade, unem-se em um todo – soma e súmula de totalidades – não superior ou mais perfeito do que as unidades abrangidas (LINS, 1973, p. 158/196/264/288/260-262).

Através desses fragmentos românicos de *Avalovara*, vemos que Osman Lins alinha o literário com o identitário, e em se pensando no *tropos* dos trópicos literários da América Latina, esses elementos andam de mãos dadas, configurados harmoniosamente no texto. Essas personagens femininas osmanianas, localizadas nacionalmente no território brasileiro, são também latino-americanas, alegorias de uma cosmogonia latino-americana, identidade em processo, obra aberta do vir-a-ser de um povo visto como “subdesenvolvido”.

O caso de Cecília é instigante, problematizador, pois ela é andrógina num ângulo além do comum da compreensão da androginia: sua androginia é compósita, considerando-se a reduplicação dela com o ser feminino díplice de ☽, ela e Roos, a europeia. E a androginia problematiza a definição de uma identidade nacional calcada na essência/pureza, deixando-a como uma ponte entre o ser a si mesmo e o ser o outro. Somando-se a esse elemento, deve-se entender que “nenhuma cultura, nenhuma literatura – a começar pelas das nações hegemônicas – se constituiu sem contaminações”, pois “as culturas se constituem por empréstimos e assimilações” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 40). Nesse sentido, qualquer ufanismo exclusivista ou qualquer repugnação dos elementos constituintes da identidade latino-americana, conforme Leyla Perrone-Moisés, “podem ter razões ideológicas, mas nunca terão fundamentação cultural. A diversidade é nossa riqueza” (2007, p. 40-41). Essa reflexão nos advém da maneira como o pensamento judaico comprehende, em determinado contexto, o ser andrógino: “como o andrógino tem seu sexo desconhecido, ou representa um terceiro sexo, ele/ela [...] deve ser tratado às vezes como homem, às vezes como mulher, às vezes como ambos, às vezes como nenhum dos dois” (UNTERMAN, 1992, p. 25).

Nem europeus, desterrados no solo americano, como pensou o historiador Sérgio Buarque de Holanda, embora se tenham traços da ancestralidade europeia, em nome de um suposto “branqueamento”, nem ameríndios, nem africanos. Povos que se fundem e formam um “terceiro sexo identitário”, o grande e compósito andrógino dos

trópicos, usando as palavras de Roberto Schwarz, com “a experiência do caráter *postiço, inautêntico, imitado* da vida cultural” decorrente desse fusionismo híbrido. Fusionismo que no romance *Avalovara* é representado não só pela personagem tríplice ☽, mas também pelo ato sexual do escritor Abel, brasileiro, latino-americano, com essa compósita mulher, ato que também representa a fecundação renovante do gênero romanesco latino-americano, romance-rizoma, sorvedor do caule de todas as plantas.

Fundem-se identidades culturais e literaturas europeias, ameríndias, norte-central-sul-americanas, africanas, tessitura da imagem do banquete carnal fecundante, no qual ☽ e Abel se amam declarando-se amor cosmogônico:

O odor do ar que aspiro, tépido, das narinas de ☽, alcança intensidade quase insuportável. Maior, ainda assim, o prazer de sorvê-lo. Respiro sobre um vaso de vinho? Uvas esmagadas, vides recém-podadas [...]. A língua quente e agitada, feita para degustar os sabores da Terra, inverte esta função e faz-se alimento. Sabe a licor. De quê? Bebo o suco sempre renovado desse fruto vivo. Embebo-me do rumuroso ser que abraço [...] Cruza-me e rega-me, Abel, vê como te recebo e como te festeja a minha carne, ai, [...] vem e cruza-me em triunfo com a tua vara florida, [...] e abro ao teu ingresso tudo que sou e hei (LINS, 1973, p. 18/400-401).

Frutas, metáforas da dança dos corpos, Roos e Cecília, Europa e América Latina se fundem em ☽, e Abel goza livremente das heranças desses pólos, assumindo a terceira natureza do grande andrógino dos trópicos: “somos tecidos no tapete eu e eu” (Idem, 1973, p. 413). Lezama Lima, em *La expresión americana*, fala da grande função do escritor latino-americano, em seu “banquete literário” com a literatura europeia: trazer o “refinamento do banquete ocidental, o outro refinamento da natureza”. “Mas a essa perfeição do banquete que leva a assimilação à cultura, corresponderia ao americano o primor inapelável, o rotundo ponto final da folha do tabaco” (1988, p. 139). Nesse banquete universal, Lezama Lima fala da contribuição dos ingredientes trazidos pelo americano: “depois das bandejas que trazem os assados, as frutas sorridentes e o costelame auroral do crustáceo, vem a perinha postreira, como podia ter sido o confeito ou o creme para com o azeite o bolinho, que serve de intermediário entre o fogo e o estufado” (1988, p. 139). O autor cubano também fala da contribuição do ocidental europeu ao banquete, criola:

O ocidental, treinado na gota do alambique, acrescenta a moagem da essência do café, trazido pela magia das culturas orientais, que oferece

o deleite de algumas overtures à turca realizadas por Mozart, ou [...] algumas cantatas em que se entreinha o majestoso divertimento bachiano (LEZAMA LIMA, 1988, p. 139).

De relação paradoxal, vitimada pela hegemonia europeia, vai-se para “a para-doxa latino-americana”, que “pode constituir uma instância crítica e libertadora para as próprias culturas hegemónicas” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 49), para que a América, como espelho, devolva sua identidade-rizoma para a identidade-raiz. Tapete-Paraíso, cujo Adão não é mais o europeu à caravela, mas o latino-americano, novo nomeante da intimidade dessa Eva edênica e tropical. A fusão dos dois constitui a grandeza compósita do andrógino dos trópicos americanos. Portanto, usando as palavras de Lezama Lima, “a relação alma-corpo-natureza está integrada ante o caos dos valores, ante a *physis*, que preludia o renascimento” (1988, p. 184).

4 Variações em torno do Jardim do Éden: do romance ao romanescos

Análise e juízo de valor são termos de uma atividade que se torna legítima na medida em que a sua expressão corresponde a um acréscimo de visão daquilo que se analisa ou se julga (João Alexandre Barbosa, Crítica e criação literária).

Como temos visto no percurso desta dissertação, não só na medida e na estrutura, mas também na temática mítica, a *Commedia* influenciou a criação do romance *Avalovara*. Esse romance osmaniano tem o Paraíso como tema central, sobre o qual reflete, especialmente, nos segmentos-temas-capítulos, designados pelas letras que constituem o palíndromo quadrático, sobre o qual o romance é rigorosamente elaborado: *T – Cecília entre os leões, E – ☺ e Abel: ante o Paraíso e N – ☺ e Abel: o Paraíso*. Esse tema se baseia em uma tapeçaria com imagens do Paraíso bíblico, sobre a qual o casal Abel e ☺ se relaciona sexualmente, prestes a se integrarem miraculosamente a ele; restaurando, ao fim do romance, o estado edênico original, após serem assassinados por Olavo Hayano. O tema *T* trata do Paraíso e da Unidade, no qual o homem conhece a morte e é expulso; o *E* – a peregrinação do homem em busca da sabedoria e o *N* – a comunhão dos homens e das coisas (Lins, 1973, p. 96).

Entrando nas discussões em torno do como *Avalovara* lê o Paraíso dantesco, dissertaremos sobre o Éden como espaço narrativo nesse romance osmaniano. Para essa abordagem, a teoria de Osman Lins sobre o espaço narrativo, como sendo aplicada ao romance *Avalovara*, e o foi magistralmente, será sobremodo relevante, considerando a contribuição das artes plásticas para essa empreitada romanescas. Paralelamente, contaremos rápida e brevemente com reflexões de Northrop Frye quanto algumas definições de “comédia” e “romanescos”¹¹⁴, pois entendemos que tais conceitos condizem com a temática mítica de *Avalovara*.

¹¹⁴ Fábio Andrade também usou esses conceitos fryerianos, para fazer uma leitura (neo)barroca de *Avalovara* em sua dissertação. Por sua vez, Inara Ribeiro Gomes, em sua tese de doutoramento, mostra que esse conceito foi invocado por Osman Lins em *Avalovara*, por causa da epígrafe do medievalista Paul Zumthor, que define o romancesco em seu uso medievo. Discutiremos essa utilização posteriormente. Queremos contribuir com reflexões inclusivas do conceito fryeriano de comédia. Vale ressaltar que Osman Lins diz em uma de suas entrevistas que leu *A anatomia da crítica*, de Frye.

Entre *Avalovara* e a *Divina Comédia* há uma simbiose analógica quanto à representação do Jardim do Éden, conquanto os meios utilizados hajam, em parte, sido distintos. Dito de outro modo, Osman Lins usou mais a tapeçaria para elaborar o Paraíso como espaço romanesco, enquanto que Dante foi mais influenciado pela literatura de seu tempo que tinha o Jardim do Éden como tema, por exemplo, *O romance da Rosa* (AUERBACH, 1972, p. 180). Osman Lins se debruçava sobre a literatura medieval, ao mesmo tempo revelando profundo conhecimento das artes do medievo, como a pintura, os vitrais. Assim, o universo medieval tornou-se, na obra de Osman Lins, sobretudo em sua segunda fase literária, uma presença marcante. O autor de *Avalovara* deixou claro, em uma de suas entrevistas, que o que mais o marcou, quando esteve na França, foi “o contato com os vitrais e com a arte românica, a arte medieval em geral” (LINS, 1978, p. 212).

A presença de duas imagens de tapetes orientais, em dois recortes de jornais, e uma imagem reproduzida de um cartão contendo um dos seis painéis da por demais conhecida tapeçaria *La Dame à la Licorne*¹¹⁵, existentes entre os papéis que compõem o material das pesquisas do autor para a elaboração de *Avalovara*¹¹⁶. As imagens podem ser vistas na dissertação intitulada *A chave de Jano – os trajetos da criação de Avalovara, de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética*, de Eder Rodrigues Pereira (2009), disponível no Banco de Teses do site da USP. Os tapetes orientais são, respectivamente, um bukhara do atual Uzbequistão e um Nain, do centro da Pérsia, em torno das cidades de Nain e Isfahan (PINHEIRO, 2009, p. 299).

No recorte da página da revista em que se podem ver as imagens desses tapetes há um trecho datilografado, no qual é dito: “Tema N – Abel: o Paraíso – Estudos sobre tapetes” (In: Idem, 2009, p. 299), e esse tema é o último segmento/capítulo do romance, no qual se narra o ato sexual amoroso de Abel e ☯ sobre um tapete. Nesse recorte, ao lado das imagens dos tapetes há comentários sobre o *design* pictórico deles.

¹¹⁵ Para um estudo comparativo dos possíveis significados dos seis painéis da tapeçaria *A Dama e o Unicórnio*, ler o importante estudo de Ermelinda Ferreira “A dama e o unicórnio: exercícios de imaginação” (In: ALMEIDA, 2004, p. 264-291).

¹¹⁶ Materiais do acervo osmaniano podem ser encontrados tanto no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, quanto no Arquivo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Parte do comentário sobre o primeiro, sublinhado a mão por Osman Lins, diz: “motivos florais regulares em forma octogonal”, “motivos geométricos repetidos tecidos em marfim, laranja e preto sobre um fundo vermelho escuro”.

O comentário do segundo, também sublinhado a mão por Osman Lins, frisa: “desenhos de lebres e garças”, “árvores, animais, e flores com pouquíssimas estilizações”, “[...] lã é muito macia e sedosa” (In: Idem 2009, p. 299). Retomaremos depois essa descrição. Por ora, vejamos uma imagem integral de um tapete Nain, pois a imagem do tapete do recorte da revista é muito parcial, cortada:



Raro tapete Nain, do séc.XIX¹¹⁷.

¹¹⁷ Disponível em: <http://www.centurysarteeleloes.com.br/destaques.asp?Num=093&Tipo=5> Acesso em 16 de setembro de 2010.

As possibilidades de leituras plásticas desse belo Nain saltam aos olhos do espectador. Possibilidades alimentadas por essa bela representação do Paraíso, mundo natural harmônico, sinfonia edênica, fauna e flora em perfeito equilíbrio cósmico, equilíbrio que é indicado pela presença de uma grande árvore no centro do tapete, circundada pela quadratura maravilhosa dessa intensa cartilha do Jardim. Dança de tear de bocas adâmicas que nomearam pelas mãos, urdidura nostálgica tecida na maciez da esfera do divino com o humano, desde as bordas cúficas, os caligramas da pura lã, para as cores empastadas na comunhão do banquete do céu com a terra. O simbolismo das cores também deve ser levado em conta. No caso do tapete vinculado ao Jardim, por exemplo, o vermelho simboliza a felicidade, a alegria; o verde simboliza a renovação e a ressurreição, curiosamente as cores das vestes dos habitantes do Éden; o branco, luz, paz e pureza, como lembram Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 844).

A árvore é ornamento bastante comum na tapeçaria persa, envolvendo todo o jardim. Assim, vemos a representação da Árvore da Vida, com os animais usufruindo-a. Não a fortuito, dissemos que a palavra paraíso é de origem persa. Nesse sentido, também “como símbolo estético, o tapete expressa muitas vezes a noção de jardim inseparável da idéia de paraíso”, pois, nele “encontram-se flores, árvores, animais, pássaros, reais ou míticos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 864). Portanto, além do uso prático, que é a única funcionalidade para a maioria dos ocidentais, os tapetes são muito mais do que objetos decorativos: sua carga simbólica vai até o Éden. Vejamos um exemplo da descrição do tapete utilizado em *Avalovara*, longa, devido à sua importância em fundamentar o nosso dissertar, mas com alguns cortes necessários:

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 baseada 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 seqüências das bordas, agora na ordem inversa. Esta quíntupla demarcação isola no espaço o verdadeiro motivo da tapeçaria, o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento. Nele visceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à idéia de Mal – nem o mínimo vestígio de destruição, de violência, de morte [...]. Estamos abraçados sobre um quadro fantástico e engendrado na Beatitude, mas permanecem os liames que o associam ao mundo perecível e sem os quais corresponderiam apenas a frágeis idealizações esta vegetação

imaginosa e a fauna que a povoa. Troncos retorcidos e curtos, obviamente sem raízes e apoiando-se em um dos lados do retângulo, procuram identificar esse lado com uma superfície sólida, convenção negada pela existência de outras árvores cujos troncos levitam, acrescentando ao espaço do jardim uma qualidade arbitrária e vagamente celeste. [...] Assim, sem que se altere a unidade do quadro, o espaço, terreno e aéreo (levitação das árvores, existência de seres alados), completa-se: eis, invisível, um lago. [...] Mundo que eu e  rondamos. As representações são sempre enigmáticas, alusivas, fracionárias e quanse nunca contempladas na sua totalidade. [...] Peixes, animais do chão [...] e toda uma população ornitológica transparecem nas pernaltas e nas lebres – e se figuram no tapete, precisamente, lebres e aves ribeirinhas [...]: denotam o reverso da violência. [...] Paire em tudo um ar de imunidade e mesmo o olhar distraído bem depressa advinha, não sem nostalgia, que os seres aqui tecidos são imortais. O tapete é o Paraíso¹¹⁸ [...] (LINS, 1973, p. 356-357).

Que tipo específico de tapete está presente na sala do Edifício Martinelli, onde Abel e  se amam intensa e avidamente? O medieval (um dos seis painéis de *A dama e o unicórnio*)? O persa (propositadamente edênico)? Ou ambos? Nessa terceira hipótese, temos a possibilidade de um tapete compositamente estético. Mais um arcano de *Avalovara*? Não obstante, mesmo que as similitudes entre os painéis medievais e o tapete espacializado por Osman Lins em *Avalovara* sejam tênuas, há uma possível exceção para a técnica de composição deles: a *mille-fleurs*, conforme Ermelinda Ferreira. Essa técnica de composição lida com o espaço profuso de flores e pequenos animais, deixando o espectador em apuros por causa da ornamentação decorativa exuberante da paisagem. Mas a mesma técnica pode ser vista nos tapetes persas, por exemplo, quando vemos o *joshagan*, motivo de campo do tapete persa marcado por uma sucessão estilizada de losangos com flores. Segundo a autora, isso é “mera especulação”, pois o que mais importa “é o modo como suas alegorias, não apenas plásticas, mas também literárias e musicais, entretêm-se à cena principal do enredo, onde os protagonistas Abel e  amam-se sobre um tapete” (In: ALMEIDA, 2004, p. 272).

Espere-se: será mesmo um único tapete? Há um momento em que Abel fala de dois tapetes, não de um só: “os motivos geométricos, os animais e as ramagens dos dois imensos tapetes diluem-se num rosa meio encardido” (1973, p. 14). No recorte de

¹¹⁸ “É importante atentar para o fato de que o eventual modelo da tapeçaria de Osman Lins guarda estreita relação com pinturas antigas que representam versões da história de Adão e Eva, como o quadro *O Paraíso*, do tríptico *O Jardim das Delícias*, de Hieronymus Bosch, de 1500” (FERREIRA, 2005, p. 54).

revista, existem dois tapetes, um Nain, já descrito e brevemente analisado, e um Bukhara, que precisamente é descrito no recorte de revista sobre tapetes como tendo “motivos geométricos” que são “florais regulares em forma octogonal”. Ademais, é um modelo que no geral tematiza a fauna:

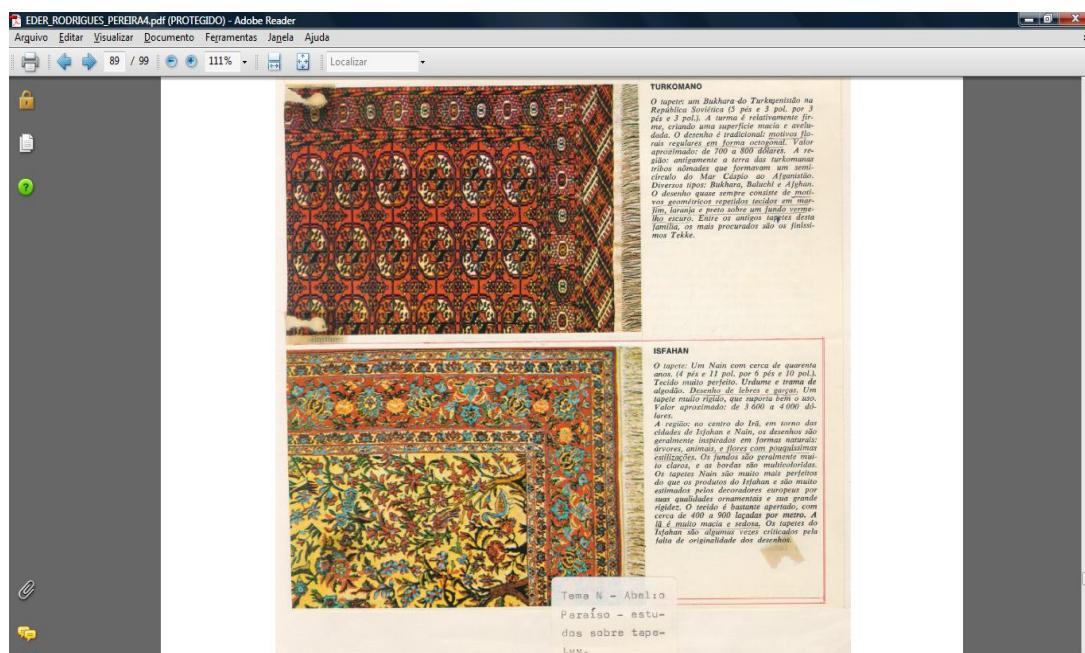


Tapete Bukhara, lã e seda, de 200 x 150 cm¹¹⁹

A dissertação de Éder Pereira, disponível no Banco Virtual de Teses da USP, especialmente quanto ao uso das imagens dos tapetes dos recortes de revistas usados por Osman Lins, só está disponibilizada apenas para consulta. Sem justificativa devida foi bloqueado o acesso para transposição das imagens para o nosso trabalho, de modo que os tapetes reproduzidos podem ter o mesmo nome, qualidade, tecidos, mas podem diferir dos que aparecem, de fato, no recorte de revista do acervo osmaniano. Dos dois, o Bukhara é quase o mesmo do recorte, mudando estilo de bordas e um

¹¹⁹ Disponível em: <http://www.bukhart.com/index.php?categoryID=78> Acesso em 16 de setembro de 2010

corrimão com sequência horizontal de mais motivos geométricos octogonais. Não obstante, o que realizamos foi uma transposição da página da dissertação de Éder Pereira, em que está o recorte de revista com as fotos dos tapetes:



O verbo “diluem-se”, que consta do fragmento citado, parece insinuar que houve uma fusão *animizante* entre o continente e o conteúdo dos tapetes?

O uso da tapeçaria no romance *Avalovara* assume funções inovadoras e problematiza a nossa concepção de todos os elementos constituintes da narrativa romanesca, não sendo um uso passivo, a reboque de mera “natureza-morta” dentro do espaço literário. Nesse sentido, conforme Ermelinda Ferreira, “os detalhes do bordado desses tapetes evocam, ainda que indiretamente, a atmosfera presente em personagens, títulos de capítulos e enredos de algumas das muitas histórias que compõem *Avalovara*” (In: ALMEIDA, 2004, p. 264). Evocação da atmosfera narrativa, a tapeçaria se adensa ao longo da leitura do romance, de modo a se espacializar integralmente nele, um processo titânico iniciado numa pequena sala de um apartamento e por um *foulard* dado a Roos por Abel, com motivos edênicos, reforçados, também, pela presença de um grifo (Cf. NITRINI, In: REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2007, p. 259-272; FERREIRA, 2005, p. 58-62).

Há uma imensa força de precisão na descrição do Jardim, embora reconhecendo a impossibilidade de totalizar o lado arcano do quadrado edênico,

mostrando o seu estado-fauna-flora de pureza primordial, sem maldade, misto de maravilhoso e realidade. Há uma descrição pictórica em forma literária: fruição plástica transplasmada em palavra. É esse tipo de procedimento romanesco que garante a Osman Lins, conforme Sandra Nitrini, “um lugar ímpar em nossa literatura”. Isso porque o escritor pernambucano “não rompe apenas as fronteiras entre os gêneros literários, mas também, num certo sentido, entre a literatura e a pintura, ao absorver procedimentos dessa arte visual, evidentemente, nos limites da natureza da linguagem literária” (In: REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2007, p. 260).

Os críticos possivelmente divergem na identificação teórica do que Osman está fazendo com esse tapete, ou com as representações literárias das obras de arte que são mencionadas em *Avalovara*, romance, na bela expressão de Dalcastagnè, de “tintas poéticas” (In: ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, 2007, p. 57). Enquanto que para alguns, Osman Lins esteja realizando uma *ekfrasis*, para outros¹²⁰, ele faz uma “escritura pictural”, conceito de Daniel Bergez: “diferentemente da *ekfrasis*, que é a descrição de uma obra de arte, a escritura pictural, além de designar implicitamente seu referente, como sendo de natureza pictórica, interioriza a linguagem da pintura, tornando-a também estilo” (In: Idem, 2007, p. 260). Logo, esse conceito de Bergez, aplicado à obra osmaniana, leva Sandra Nitrini a uma formulação teórica, independentemente, ou não, de ter alcance nos estudos de teoria da literatura: “a poética que se assume como literatura é aquela que mais se torna pictórica internamente” (In: Idem, 2007, p. 261). Não obstante, não seria esse, de certo modo, o caso da poética dantesca plasmada na *Divina Comédia*? Mesmo que o vate não lance mão, especificamente no Paraíso¹²¹, de uma eventual escritura pictural no versar, ou da

¹²⁰ Lendo *Avalovara* de acordo com um conceito originado num tipo de técnica pictórica, Dalcastagnè, em seu ensaio *Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência*, propõe que a escrita desse romance seja aproximada à ideia de ansiedade da arte, de Harold Rosenberg, a qual esse crítico de arte cunhou para se referir à *action painting* (pintura da ação), tipo de pintura realizada, por exemplo, por Jackson Pollock. Parafraseando Rosenberg, focando a aplicação a *Avalovara*, Dalcastagnè diz: “a expressão [...] não está absolutamente relacionada com a intensidade das angústias dos artistas, mas, sim, com a consciência dolorosa de que se a arte não envolve o criador com as dificuldades de seu tempo, ela se esgota em sua própria realização” (In: ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA, 2007, p. 57-58), de modo que tal ansiedade viria à tona, nos termos de Rosenberg, “não como um reflexo da condição dos artistas, mas como resultado da reflexão que eles fazem sobre o papel da arte em outras atividades humanas” (apud DALCASTAGNÈ, In: Idem, 2007, p. 58), levando à análise crítica do fazer artístico. De fato, Osman Lins diz sobre *Avalovara*: “meu romance, claro, não é indiferente à inquietação do nosso século no que se refere à criação artística” (1979, p. 179).

¹²¹ Mas no canto 10 do Purgatório, Dante constroi uma poética ecfrásica, no primeiro terraço, local em que os orgulhosos e avarentos são expiados carregando pedras pesadas. Aí há três representações esculpidas em mármore branco, denotando a humildade em contraposição à soberba. A primeira é a

ekfrasis, para adensar seus versos, em termos circunscritamente teóricos, como não dizer que a visão beatífica, no mais alto ponto do Paraíso, não seja uma potência pictórica?

La forma universal di questo nodo / credo ch'i vidi, perché piú di largo, / dicendo questo, mi sento ch'i' godo. // [...] Ne la profunda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvermi tre giri / de tre colori e d'una contenenza; // e l'un da l'altro com'iri da iri / parea reflesso, e 'l terzo parea foco / che quinci e quindi igualmente si spiri. // [...] Quella circulazion che sí concetta / pareva in te come lume reflesso, / da li occhi miei alquanto circunspetta, // dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve pinta de la nostra effige; / per che 'l mio viso in lei tutto era messo¹²² (ALIGHIERI, 2008, p. 232-233).

Como não esculpir esses versos no pergaminho, sem o mínimo de potência pictórica? Não obstante, o investimento plástico de Osman Lins é superior ao de Dante, pois, além de ter usado o mesmo recurso do vate italiano, o verbo com a potência pictural, e a representação verbal a partir da visual, Osman incorporou em seu romance referentes plásticos concretos, realizando largamente a escritura pictural¹²³. Obviamente, dizemos isso também em relação ao tapete paradisíaco espacializado no romance *Avalovara*. Outra vez acertado é o pensamento de Silviano Santiago: obra latino-americana, preenchimento das lacunas europeias. Não só com o tapete (seja ele fictício, ou real incorporado picturalmente em *Avalovara*), mas também com as pinturas citadas¹²⁴, Osman Lins faz que elas sejam vistas como “linguagem literária congelada”, nos termos de Nitrini. *Pictura*, potência do verbo, fecundação da palavra.

anunciação do nascimento de Cristo; a segunda mostra o rei Davi dançando diante da Arca da Aliança; a terceira narra o imperador Trajano interrompendo seu percurso bélico para fazer justiça a uma viúva que perdera o filho.

¹²² “E desse nó a forma universal / creio ter visto, que, só referido / pela palavra, ora me move igual. // [...] Do alto Lume na clara subsistência, / três círculos agora apareciam / de três cores, em uma só abrangência. // Um ao outro, de dois, se refletiam / quais íris para íris, e o terceiro / fogo emanava que ambos recebiam. // [...] O círculo que, qual luz refletida, / gerado parecia do teu Fulgor, / à minha vista, à sua volta entretida” (Tradução de Italo Eugenio Mauro). Respectivamente, versos 91-93, 115-120 e 130-133 do Paraíso.

¹²³ Não obstante, Osman Lins, com sua fecunda imaginação plástica, poderia muito bem fazer uma escrita pictural sem depender, necessariamente, de obras plásticas concretas.

¹²⁴ Veja-se, por exemplo, os dois momentos em que Anneliese Roos é relacionada, em termos picturais, à pintura pré-renascentista *Madonna Col Bambino*, de Giovanni Bellini (LINS, 1973, p. 149/188), para representar a inacessibilidade amorosa carnal.

Todo o ornamento plástico entalhado paciente e engenhosamente por Osman Lins em *Avalovara* tem um uso experimental para a renovação do romance: a aplicação do arcabouço teórico de Lins sobre o espaço romanesco, conforme sua tese de doutoramento *Lima Barreto e o espaço romanesco*, contribuição valiosa e instigante para a compreensão do espaço narrativo em sua profunda relação, aliás, fusão, com as personagens, e vice-versa, numa implosão de focos narrativos à *mise en abyme*:

Quatro e cinquenta e oito? Os objetos claros e as paredes guardam o fulgor dos relâmpagos. Volto ao apartamento – seus bichos de vidro, seus narguilés –, apago todas as luzes. O Avalovara (as asas bem abertas, os pequenos saltos ondulantes) move-se em torno de mim e de Abel. Olavo Hayano agora ressona (LINS, 1973, p. 284).

Há uma superposição de narrativas, envolvendo tempo e espaço. ☺, nesse mesmo longo período narrativo, com uma enorme paragrafação, ora está com Abel, tendo o pássaro Avalovara livre com eles, ora está com o cruel Olavo Hayano, ocasião em que o pássaro fabuloso foge pela janela, e já não há mais sinal carnal de Abel. Logo depois, Abel e o pássaro irrompem na narrativa, num simultaneísmo de quase tirar o fôlego da leitura (Cf. LINS, 1973, p. 285). Assim, um novo espaço estético irrompe para o gênero romanesco, tendo seu autor já desierarquizado a concepção realista de espaço, herança convalescente do romance burguês. Em nome da renovação, “o que se espera do romancista é a organização do espaço textual em livre articulação com horizontes espaciais e textuais que o cercam”, pois “isso acontece quando nomes de lugares e de objetos se desprendem dos referentes e se constituem significantes no universo romanesco” (SCHÜLER, 1989, p. 71-72).

Apesar das “negações reinantes” na superfície da realidade circundante, Osman Lins usou “o olho de vidro” da personagem masculina de *Um ponto no círculo*, narrativa também de blocos espaço-temporais superpostos, para discernir “os mananciais da vida” (1969, p. 262) nessa técnica altamente experimentalista. Olho de vidro que, conforme Rosana Teles, “tem uma simbologia vinculada ao imaginário medieval”, pois devido ao “rigor técnico com que é produzido associa-se a um trabalho de geômetra” (In: FERREIRA, Ermelinda (Org.), 2004, p. 261). Consequentemente, “o espaço no texto osmaniano, ou seja, o espaço reservado à história, tende a confundir-se com o próprio espaço discursivo” (FERREIRA, 2005, p. 95). Personagens como Roos, na qual Abel passeou pelas cidades vazias, Cecília, espaço androgino e *habitat* de

homens e mulheres do povo, ☺, espaço da fecundação do pássaro Avalovara, e, este, espaço compósito de outros pássaros, são o experimento contestador de seu autor:

Move-se constantemente no escritor a necessidade de romper as normas, de contestar o que parece assentado. Não seria, por exemplo, destituída de interesse uma narrativa na qual o espaço se construísse a partir da personagem. Tal narrativa, aliás, já tem o seu modelo no *Gênesis* e em outros mitos cosmogônicos (LINS, 1974, p. 72. Cf. 1979, p. 166).

Osman Lins recorre ao Gênesis judaico, para falar/embasar sua técnica experimentalista, pois o texto bíblico mostra a palavra divina gerando personagens e espaços. Ao mesmo tempo, o escritor nordestino fala, em outra entrevista, da divindade budista em que se baseou para criar o pássaro fabuloso Avalovara: *Avaloktesvara*, divindade da compaixão que fez o espaço cósmico emergir de si. Como alegoria do romance, o Avalovara funciona, por ser um pássaro formado de muitos pássaros, como o próprio romance, tal como a divindade que tem seu nome sincopado: uma estrutura romanesca que é composta de outras estruturas de estórias românicas.

Diante das supracitadas reflexões, o espaço, para Osman Lins, “não é um pano de fundo estático, posto fora das personagens, descrito como um universo de seres inanimados e opacos, mas algo que se entrelaça constantemente com os demais elementos, jamais podendo ser redutível a si mesmo” (FERREIRA, 2009, p. 78). Trata-se da chamada “ambientação dissimulada ou oblíqua”, pela qual, em suma, o espaço surge “como projeção da personagem” (1976, p. 139). Não é o que acontece, por exemplo, com ☺, cujos seios se abrem em flores “tão vivas quanto às do Paraíso”? (LINS, 1973, p. 362). Vimos que Salomão, em seu Cântico dos cânticos, utilizou elementos botânicos para representar o corpo feminino da sua amada: chamou-a de “jardim fechado”, “manancial coberto”, “fonte selada”, “pomar que revela romãs e outros frutos preciosos” (THE COMPLETE JEWISH BIBLE, 1998, p. 1051). Assim, elementos da fauna e da flora são usados pelo rei judeu, metaforicamente, a serviço do amor conjugal/carnal. Mesmo sendo processo metafórico, é possível ver uma espécie de animização desses elementos espaciais no corpo da sulamita, mulher de Salomão. Conforme Ernest Aeppli, “*o jardim designa, muitas vezes, para o homem, a parte sexual do corpo feminino*” (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 515. Grifo dos autores).

Abel continua animizando o corpo da sua amada, edenizando-o: “eu tenho nas mãos, na boca, os grandes frutos da fronde, seus frutos gêmeos, redondos, únicos, maduros, impossível colher esses pomos encantados e cuja pele não os fecha ao mundo, antes encerra na sua polpa o mundo” (LINS, 1973, p. 350). Tanto Salomão quanto Abel, além do jardinesco, utilizam frutos para denotar os desejos sensuais que sentem por suas respectivas amadas (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 453). Já Abel, noutro momento, a exemplo de Salomão, vê o próprio jardim no corpo de ☺: “o corpo que conheço que em mais de um nível e plano conheço e que luxuriante copioso aprazível imita o aprazível copioso luxuriante mundo do jardim com ele quase se confunde” (LINS, 1973, p. 407). Ao mesmo tempo, ☺ vê as flores do Éden da tapeçaria brotarem no espaço da boca de Abel: “enfio a língua na boca de Abel, enfio a língua entre as flores que brotam em sua boca” (Idem, 1973, p. 80).

Salomão a chama de “fonte de jardins”; Abel chama ☺ de “foz das coisas”: acerta Antonio Candido, *Avalovara* é uma paráfrase do Cântico salomônico. Já Dante, mesmo se o for apenas em nível espiritual, vê o Paraíso na boca e nos olhos de sua amada Beatriz; ela o ratifica: “Vincendo me col lume d'un sorriso, / ella mi disse: 'Volgiti ed ascolta; / ché non pur ne' **miei occhi è paradiso**¹²⁵” (ALIGHIERI, 2008, p. 128. Grifo nosso). Assim, a intensa contemplação do rosto paradisíaco da amada resultará nisto: “Quella che 'mparadisa la mia mente¹²⁶” (Idem, 2008, p. 195). Troca de profundos olhares, na contemplação mística do amor, tendo Beatriz a luz, elemento espacial do Paraíso, em seu ser. Logo, seu amado vate recebe esse elemento do espaço celeste, fulgurante, de modo que tem a sensação de que sua mente, não fortuitamente a cabeça humana é esférica, se torna o Paraíso, ou, em seu neologismo, emparadisa a sua mente. A animização ocorre, também, em Dante: a luz se dilata do espaço para o corpo, a face, especificamente, de Beatriz, e – num processo transmutante decorrente desse fluxo/deslocamento da luz paradisíaca – o vate imageticamente vê sua mente, considerando que a cabeça é esférica, como esféricos são os planetas do Paraíso –

¹²⁵ Cuja tradução fazemos como “vencendo-me co'a luz d'um sorriso, / disse-me ela: ‘volte-se e ouça; / que não só **dentro dos meus olhos está o Paraíso**” (Grifo nosso). A de Italo Eugenio Mauro também é verá, pois o verbo italiano *essere* significa tanto “ser” quanto “estar”, como o verbo inglês *to be*: “Vencendo-me co'o lume de um sorriso / ela me disse: ‘Volta-te ora e escuta, / que não só **no olhar meu é o Paraíso**” (Grifo nosso). Versos 19, 20 e 21 do Canto XVIII do Paraíso.

¹²⁶ Preferimos traduzir: “Aquela que emparadisa a minha mente”, pois a de Italo Eugenio não contempla a intenção do vate: “Aquela que ao Paraíso eleva a minha mente”. Verso 3 do Canto XXVIII do Paraíso.

transmutar-se nessa *imago* globalizante. Não obstante, *Avalovara*, e também incluimos o *Schir Haschirim* (o Cântico dos cânticos), fundem “o gozo da união física com o prazer da comunhão espiritual”, “num erotismo de registro universal e de idade milenária, celebrada numa filosofia amorosa”, usando as palavras da crítica literária Regina Igel (1988, p. 127/156). Citamos este fragmento de *Avalovara* que legitima essa leitura de Regina Igel: “A união na carne, sabemos, é agora temporâ entre nós. Nos nossos corpos, desejados [...] descobrimos certo caráter sagrado [...]” (LINS, 1973, p. 304). Até o espaço êdenico do tapete é “celeste, aquático e terrestre simultaneamente” (Idem, 1973, p. 361).

Avalovara, como dissemos anteriormente, faz uma releitura do amor dantesco, vendo-o lacunar, de modo que faltando Dante investir no amor da união física, esse romance osmaniano realiza uma “espiritualidade erótica” (IGEL, 1988, p. 156). No processo comparativo latino-americano, *Avalovara*, como segundo texto, surpreendeu o modelo dantesco quanto à limitação e lacunas, de modo a realizar uma rearticulação até mesmo “do tema apresentado de início pelo original” (SANTIAGO, 2000, p. 20).

Os amantes Abel e ☽, através do ato sexual sobre o tapete em que a fauna e a flora estão congelados, provocam uma animização delas, cujo processo de influência animizadora é exercida tanto sobre elementos interiores quanto sobre exteriores (Idem, 1976, p. 139). Consequentemente, os animais emigram do tapete animalizado para estar entre os amantes:

Olhando-se o tapete, não se vê entre as flores e pássaros o crocodilo. Este, dissimulado na profusão de motivos, mais facilmente pode ser descoberto no reverso, no lado sempre oculto da trama, onde se cortam os fios e dão-se os nós. Liberto dos hábeis artifícios que o escondem, fazendo-o a um só tempo presente e invisível, o crocodilo (absorvido como os motivos evidentes do tapete) passeia no tronco estendido de Abel. O gamo rubro, de pé entre os nossos corpos abraçados, olha o mostrador do relógio como se olhasse para o Sol, cauda e patas traseiras no flanco de Abel, a cabeça e o peito no meu flanco. 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 (LINS, 1973, p. 46. Cf. Idem, 1973, p. 80).

De maneira impressionante, descobrimos que há um artista plástico holandês, Maurits Cornelis Escher, que pintou xilogravuras, litografias, por exemplo, nas quais se vê animização de seres humanos e animais. Nesses quadros, humanos e

animais saem de um micro-espaco pictórico estático, para se expandir pelo macro espaço da tela, vindo à superfície, marcada por metamorfoses animizadoras. Uma obra escheriana servirá de exemplo, pois percebemos aproximações entre a animização dos animais no tapete, sobre o qual Abel e ☽ se amam, e a animização empregada por Escher em alguns quadros, como esta:



Répteis (1943), de Maurits Cornelis Escher (1898-1972). Litografia

Trata-se de uma escrivaninha sobre a qual há um desenho com répteis, do qual eles migram (animizando-se), rastejam sobre os objetos dela e depois retornam para esse desenho, sendo a animização possivelmente mais reforçada pelo dedecaedro, símbolo geométrico. Através dele, os répteis (na medida em que cada réptil passa sobre ele) sopram fumaça de seus narizes, e após isso retornam para o desenho (estado inanimado). Já no tapete paradisíaco de Avalovara, os animais saem do desenho e ficam andando entre os amantes Abel e ☽, havendo uma animização da fauna e da flora, mas não há um retorno ao estado estático, como na pintura de Escher. Não obstante, enfatizamos que um dos animais, que migram do tapete, é um crocodilo, elemento que acentua ainda mais o diálogo com *Os répteis*, de Escher, também crocodilos.

O crocodilo do tapete faz movimento animalizante similar aos crocodilos de Escher: rasteja sobre os amantes Abel e ☽, pacificamente, prefigurando o estado de plena paz, após a entrada do casal no tapete¹²⁷. O casal revive a cena edênica, a harmonia entre o humano e a natureza fora do tapete é antecipada pela animização da criação, de modo que, após o tiro disparado pelo monstruoso Olavo Hayno, eles ingressam no Paraíso representado no tapete:

[...] Cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolos mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim (LINS, 1973: 412,413).

Diante desse fato narrativo, além do percurso do *foulard*, usado por Roos em seu pescoço, com motivos paradisíacos, para o tapete, há – especialmente – o percurso do quarto declinante em seu fausto, no tenebroso Martinelli, onde mora o monstruoso Olavo Hayano, para o imenso tapete do Paraíso: evocação do trajeto de Dante, só que do micro-espacinho terreno da superfície, não das profundezas da Terra. Mais um dado da aplicação fecunda da *ambientação* proposta por Osman Lins: “de espaço ‘globalizado’ pela narrativa, o tapete – ou a sua representação verbal – é que passa a espaço ‘globalizante’ da narrativa” (FERREIRA, 2005, p. 56). Eis, portanto, algumas contribuições importantes de Osman Lins para a renovação do gênero romanesco.

Já a menção do “pássaro benévolos” Avalovara merece comentários provocadores, pois aponta para uma diferença entre a cosmovisão de Dante e a de Osman Lins a respeito do Paraíso. Em uma de suas entrevistas sobre *Avalovara*, Osman Lins falou que esse pássaro é uma criação literária baseada/retirada da divindade oriental indiana *Avalokiteçvara*, um ser cósmico composto de quatro braços, cheio de amor pelos humanos, irradiante de luz e cosmogônico (1979, p. 165. Cf. Chevalier;

¹²⁷ Apesar de no Ocidente, o crocodilo, por causa da voracidade, ter um simbolismo voltado para a duplicidade e a hipocrisia, noutras culturas, como na dos astecas do antigo México, ele é símbolo cosmogônico (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2010, p. 306). Entendemos que em *Avalovara*, visto que há uma edenização cosmogônica através do tapete paradisíaco, o crocodilo prefigura o novo estado que assumirão as personagens e o espaço, uma cosmogonia, com a entrada do casal no mundo edênico do tapete: “[...] vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim” (LINS, 1973, p. 413).

Gheerbrant, 2009, p. 136). Além dessa referência, contribuiu para a recriação osmaniana a águia resplandecente, maravilhosa e composta vista por Dante no sexto céu esférico, o do planeta Júpiter, onde viu os príncipes justos e pios. Uma águia composta, pois é formada pelos espíritos justos, e ao mesmo tempo singular, visto que fala a Dante com voz única, cuja função e descrição ocupam os cantos XVIII, XIX e XX do *Paradiso* dantesco (2008, p. 130-138). Esta ilustração de Gustave Doré a mostra bem:



As almas benditas formando uma águia no céu (1861)

Ilustração de Gustave Doré (1832-1883).

Possivelmente, Osman Lins e Dante partem, para suas recriações literárias, de leituras próprias da Ave do Paraíso: a Fênix. Conforme o Judaísmo, todos os animais, incluindo aves, se alimentaram do fruto proibido no Jardim do Éden, exceto a Fênix, e por essa razão ela “nunca morre” (UNTERMAN, 1992, p. 32. Cf. FRYE, 2004, p. 198). Diante disso, a recriação dessa ave edênica, por Dante e Osman Lins, tomam caminhos distintos na leitura do Paraíso.

Para Dante, o Paraíso judaico-cristão retornará, uma vez que o vate era confessadamente católico, embora nalguns momentos da *Commedia* se mostre como um cristão heterodoxo, por exemplo, pondo Catão, um suicida, no Purgatório. Já Osman Lins se declarou apenas como “um homem de formação católica, com uma grande

fascinação pela Igreja”, mas impedido de ser um verdadeiro católico, como ele o disse, “talvez pelo lado sensual da minha natureza” (1979, p. 130). Ademais, disse que quando às vezes se inclinava para o ateísmo, era barrado pela recordação de uma metáfora dita por uma de suas filhas, quando criança: os olhos e as mãos são “iguais a Deus e a gente. O olho vê a mão, e a mão não vê o olho” (LINS, 1979, p. 130).

Falando do Paraíso celeste, Osman Lins disse que sentia um tipo de cansaço-enjoo, pois, conforme o escritor, “a promessa da existência como puro espírito não tem atrativo para mim” (1979, p. 130), priorizando mais a condição física: ele via uma possível monotonia na eternidade. Não obstante, Dante apontou para o retorno do Paraíso para o mundo terreno, quando descreve o desejo dos espíritos justos de readquirirem seus corpos físicos, denotando que o estado de espírito puro é provisório.

Diante das declarações de Osman Lins em entrevista, podemos compreender que a reimplantação do Éden, no final de *Avalovara*, foi uma crença do escritor, parte de um repertório religioso sublimado, não apenas algo simbólico usado no romance. Essa é uma leitura que fazemos com liberdade, baseados nas declarações de Lins, tendo em mente que religião e religiosidade nem sempre são sinônimas. Ainda assim, talvez Osman insinue um Paraíso diversificado, por causa das influências orientais apontadas, por exemplo, pelo pássaro Avalovara: significando um mundo melhor e harmonioso para o ser humano, e, também simbolicamente.

Só que antes do ingresso maravilhoso (ou fantástico) do casal no tapete, não havia casal humano algum, como lembra o narrador Abel:

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, conhecimentos e castigos. Ausente, ainda, o casal humano. Contudo, um casal meio desrido 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? (LINS, 1973, p. 358).

O congelamento da fauna é justificado/causado pela ausência de Adão e Eva, mas em seu estado provisório de latência cosmogônica de animalização, aliás, logo depois, em seu processo animalizador, o tapete aguarda Abel e ☽, a irrupção do vir-a-ser no mundo. A Eva sinalizada é a estigmatizada pela culpa unívoca do pecado original. É possível que *Avalovara* – indo de encontro à misoginia contra Eva, mostre, de fato, Adão e Eva como culpados, juntos, através das personagens Abel e ☽, atitude

heterodoxa também seguida por Dante, principalmente quando chama a árvore do conhecimento do bem e do mal de Adão: “[...] talvez levemos em nós o gérmen destinado a matá-las [as aves do Paraíso terrestre, vistas na tapeçaria] e a corromper o bosque onde cantam em silêncio. ☽ [...] será a um só tempo a mulher do jardim e a árvore mortal da sabedoria” (LINS, 1973, p. 371).

O casal Abel e ☽ se amam sobre um tapete maravilhoso, estando prestes a se integrarem no Paraíso, motivo pictórico dessa tapeçaria. Diante dessa expectação, Abel teme que ele e ela levem para esse Paraíso retornado o germe do pecado original: ambos, não ☽ sozinha. Noutro momento da narrativa romanesca, Abel diz que não é “inocente e o desacordo participa” da natureza dele (Idem, 1973, p. 372). Segundo a nossa leitura, seguindo a tradição judaica, essa atitude de Abel sugere Adão tomando a responsabilidade da expulsão ancestral do Jardim. Por outro lado, com a integração no plano do Éden, pode-se admitir que ambos, ele e ☽, foram redimidos, espécie de nova imersão no Letes e no Eunoé, pois Abel avistou um rio dentro da paisagem paradisíaca, de modo que no momento maravilhoso da entrada na tapeçaria, passaram pelo rito iniciático da nova vida. Desse modo, iniciados pela água, símbolo de transcendência, e reminiscência do Éden, conforme vimos na hermenêutica rabínica: “nada sabemos além do reconhecimento¹²⁸ e da beatitude”, “vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passemos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim” (LINS, 1973, p. 412-413). Queremos, com essa reflexão, fazer uma releitura crítica dos seguintes comentários de duas estudiosas osmanianas sobre esse ingresso de Abel e ☽ no tapete edênico, com base não em outrem, mas no próprio romance *Avalovara*. O primeiro é de Sandra Nitrini:

Abel, personagem-escritor brasileiro da década de 1970, conscientizado e plenamente realizado, é assassinado juntamente com a mulher amada e com ela atinge o paraíso. Não vai encontrá-la, depois da morte, no paraíso, como ocorreu com Dante e Beatriz. O paraíso está concretamente representado na alegórica cena da relação sexual no tapete com motivos paradisíacos (In: ESTUDOS AVANÇADOS, 2010, p. 153).

¹²⁸ Esta reflexão de Northrop Frye pode nos elucidar o sentido dessa palavra: “a *anagnórisis*, ou reconhecimento de uma sociedade recém-nascida que se constitui triunfalmente em volta de um herói ainda algo misterioso e de sua noiva [quer dizer, Abel e ☽], é o tema arquetípico da comédia [narrativa com desenlace feliz]” (1979, p. 191).

Não entendemos o “atinge o paraíso” apenas se referindo ao momento da cópula amorosa, se assim Nitrini o entende, pois esse momento prepara Abel e ☺ para o ingresso ressurginte (não “divorciante”) de ambos no Paraíso representado no tapete. Assim, o “atinge o paraíso” só se concretiza quando ambos ingressam no tapete e começam a andar no Jardim, vivendo-o, exatamente de acordo com as palavras finais do romance, de modo que Abel encontrou sua amada ☺ no Éden do tapete. A razão para isso é que ambos morreram: foram assassinados por Olavo Hayano. Logo após o assassinio, ressurgem/ingressam no tapete do Paraíso. Portanto, como ocorreu com o vate de Florença e sua amada, Abel encontrou sua amada no Paraíso, só que um encontro diferente do de Dante: este a encontrou no Paraíso celeste, aquele, no Paraíso terreno, o Éden.

Outro comentário que exige revisão é este de Inara Ribeiro Gomes, apesar de ter sido construído em tom indagativo:

A morte dos protagonistas e a vinda anacrônica de uma cidade pestilenta seriam um castigo pelo desejo do paraíso, uma forma de expiar a culpa por essa busca sempre recomeçada por uma harmonia impossível? A relação entre a linguagem e a morte parece negar a possibilidade de reconstituição da unidade perdida. A linguagem, em última análise, é impotente contra o tempo e o imponderável que ele traz em seu bojo, o acaso que não pode ser reduzido à ordem do discurso. Redenção ou castigo? A ambivalência de sentido no final do romance é coerente com a idéia nele implícita de que a linguagem literária contém uma verdade que só pode ser enunciada através de uma dupla afirmação paradoxal (In: FARIA; FERREIRA, 2009, p. 140).

Preferimos apontar uma resposta plausível, que já demos: redenção, pois ela condiz com o princípio da integração do humano com o Cosmos, tão defendido por Osman Lins, incluindo este: “**escrever, para mim, é um meio**, o único de que disponho, **de abrir uma clareira nas trevas que me cercam**” (LINS, 1979, p. 152. Grifo nosso). Se fosse “castigo”, o Éden, primordial estado de ser integrado com o Cosmos, não apareceria em seguida à morte dos amantes. As palavras finais do romance não mostram uma negação da possibilidade de reconstituir a unidade perdida, mostram-na por meio de uma linguagem que transcendeu a morte provocada pelo castigado Olavo Hayano, linguagem já vivenciada pela personagem Natividade. Seguindo exatamente o princípio osmaniano do triunfo do cosmos sobre o caos, diz Sandra Nitrini que a procura da unidade perdida é “narrada numa linguagem deliberadamente

ornamental que poetiza a simbiose do homem com a natureza e o cosmos" (In: CULT – REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA, 2001, p. 47). Se o romance terminasse em "quero arrancar-me à Cidade e não posso, grito um pedido de ajuda, mas quem iria acudir-me, a minha voz é uma voz de condenado" e "e ouvimos irado cheio de dentes irados o ladrar dos cães" (LINS, 1973, p. 411-412), a leitura de Inara Gomes seria incontestável. Todavia, o final do romance institui uma cosmogonia paradisíaca, sem fusão com estados infernais e purgatórios, sem fusão de linguagem de redimido e condenado:

[...] e cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis e o pássaro benévolos mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim (Idem, 1973, p. 412-413).

Antes de ingressarem no tapete edênico, Abel e ☽ viveram inferno, purgatório e paraíso, mas após esse ingresso cosmogônico, a linguagem romanesca não é de castigo, inferno, penalidade e condenação. A linguagem se edeniza de redenção, emparadiza-se, metamorfose que condiz perfeitamente com o princípio da cosmogonia, já referido. Para Piotr Kilanowski, Abel e ☽ atingem "a volta da perdida união entre o homem e as coisas, iluminam-se, morrem e entram no tapete que representa o Paraíso, em completa integração com os animais e motivos geométricos" (In: CERRADOS – REVISTA DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA, p. 95). Consequentemente, essa linguagem "viabiliza a concretização literária da ideia de uma harmonia no mundo, de uma ligação mais íntima com a totalidade das coisas e do Universo", de modo que *Avalovara* pode "ser considerado uma alegoria da harmonia cósmica" (In: CULT – REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA, 2001, p. 140). A linguagem é superior à morte, pois a antecede, e assim a sucede numa nova vida, que Abel e ☽ encontraram.

Segundo Northrop Frye, o Éden bíblico "prefigura a redenção que levará o homem de volta ao nível superior" (2004, p. 172). Segundo a nossa leitura, é esse o *leitmotiv* de *Avalovara*. Os amantes na sala, amando-se sobre a tapeçaria com imagens do Paraíso, sentem, segundo Abel, que a solidão em que se encontram é um "embrião em seu óvulo" (LINS, 1973, p. 348). Essa expressão é interpretada por Abel:

“estivéramos, ela e eu, gerando algum ser afável e gracioso, o júbilo dos homens, a idade da concórdia, a universal sabedoria!” (Idem, 1973, p. 348). Eis a resposta para a indagação: “o que na carne de ☽ clama por liberar-se – tensão de mola presa, ânsia dominada, explosão latente na neutra aparência da bomba – é a sua beleza em outro plano, mais depurado? (Idem, 1973, p. 395). Abel e ☽ – na sala, debruçados amantes sobre o tapete, ingressarão “em algum gênero de futuro”, gênero que está desenhado nesse tapete: o Paraíso, “ser afável e gracioso”, “júbilo dos homens”, “idade da concórdia”, “universal sabedoria”, terminologias que gravitam em torno da busca do tempo edênico perdido.

Abel e ☽ são, de certo modo, Adão e Eva renascidos para uma nova configuração cósmica da existência humana? Por que *Avalovara* finda/reinicia com o Éden? Considerando a multiplicidade de leituras que permite o texto literário, mesmo com a opressão/caos imperando no mundo, será o cosmos/Éden o horizonte a despontar para o gênero humano? Reforcemos o questionamento com Mircea Eliade, leitura de cabeceira de Osman Lins¹²⁹:

Estamos sempre diante de uma situação transcendental que, por ser impossível de se conceber, é expressa por imagens contraditórias ou paradoxais. Esse é o motivo pelo qual a fórmula da *coincidentia oppositorum* é sempre aplicada quando se trata de exprimir uma situação inimaginável em nosso Cosmos ou em nossa História. A síndrome escatológica por excelência, o sinal de que o Tempo e a História chegaram ao fim é o do cordeiro ao lado do leão e da criança brincando com a víbora. Os conflitos, ou seja, os contrários, são abolidos; o Paraíso está recuperado (ELIADE, 1999, p. 126).

Reforçando sua síntese, Eliade diz que essa imagem, ao poder também “significar o retorno paradoxal do Mundo ao estado paradisíaco”, revela duas coisas intrínsecas. A primeira é que – com a existência pacífica entre o cordeiro, o leão, a criança e a víbora – ela denota que a Terra ainda existirá, que haverá não um Caos, mas um Cosmos. A segunda é que – com “o fato de o cordeiro estar perto do leão e de a criança adormecer perto da víbora implica igualmente que não se trata mais de *nossa* mundo [caótico de outrora], mas do Paraíso” (ELIADE, 1999, p. 127).

¹²⁹ Pediríamos ao leitor que lesse esta citação que Osman Lins pôs em *Avalovara*, antes de ler a de Eliade: “Cecília, de cabeça baixa, lembra que não mais existe e não será reencontrada a harmonia do tempo em que a onça lambe as unhas do homem” (LINS, 1973, p. 213). Isaías 65:25 diz que o lobo e o cordeiro serão apascentados juntos, que o leão comerá palha com o boi.

Analisemos outra leitura do uso do Éden, que talvez exija uma mudança de postulado da teoria do romance, especialmente quanto à desprezada epopeia: “ao entrarem no Paraíso [...] – ☽ e Abel ingressam também numa ordem narrativa”, conforme Regina Dalcastagnè (2000, p. 212). Qual nova ordem narrativa? A autora não responde, mas podemos usar sua leitura aberta para problematizarmos o difícil relacionamento entre o romance e a epopeia. Essa problematização diz respeito a um desmoronamento possível de um pensamento teórico, em nome da renovação do gênero romanesco, e que serve para considerarmos a reabilitação da epopeia, apesar dos discursos apocalípticos de que tanto ela quando o romance são vítimas. Para chegarmos à discussão sobre essa reabilitação, precisamos partir de outras leituras de cabeceira de Osman Lins, que serão fundidas em uma só reflexão: Paul Zumthor e Northrop Frye. A de Paul Zumthor, saudoso medievalista, funciona como epígrafe de *Avalovara*, logo a primeira delas:

[...] O romance confunde-se com a criação de gesta, a história e uma certa hagiografia; pinta aventuras maravilhosas, quase sempre ligadas pelo processo da “busca” e entretecidas de intrigas amorosas; (...) a coerência da obra é assegurada segundo métodos de composição numeral e temática, mais que por necessidade dramática (apud LINS, 1973, p. 07).

Já discutimos sobre a composição, o percurso da busca, envolvendo as intrigas amorosas tríplices de Abel. Não obstante, Zumthor, sob o aval de Osman Lins, fala que o romance – mesmo como gênero literário – pode se confundir, assumindo, a sua maneira, modalidades épicas, como a canção de gesta, envolvendo a irrupção do sagrado e do maravilhoso no mundo. São coisas que farão os seguidores do jovem Lukács torcerem o nariz: ao invés de se falar em romancização dos gêneros clássicos, como o propalou Bakhtin, *Avalovara* não seria uma inversão dessa formulação teórica? Uma epização do romance? Depois prosseguiremos polemizando essa questão que abre o debate sobre Lukács e Bakhtin quanto ao romance, pois precisamos inserir a outra leitura de cabeceira de Osman Lins: Northrop Frye, especialmente o Frye da *Anatomia da crítica*¹³⁰.

¹³⁰ Osman Lins cita Frye, nominalmente com *Anatomia da crítica*, em uma das entrevistas publicadas no livro *O evangelho na taba* (1979, p. 167).

Entendemos que o romance *Avalovara* segue de perto a classificação que Frye dá para os mitos, em seu terceiro ensaio chamado Crítica Arquetípica, ao mesmo tempo em que mantém certos conceitos do romance moderno, como a fissura do mundo com o sagrado, aspecto representado pelo predomínio antagonístico do mundo monstruoso Olavo Hayano, inclusive matando os bons amantes. Talvez, devêssemos incluir Cecília, pois ela não cria no retorno do Éden. Essa atitude corresponde ao que Frye chama de “visão trágica”, dentro dos “Mythos de Outono”, marcada pelo despotismo como característica do mundo e do herói fracassado. Nessa situação, Olavo Hayano é um tipo que faz parte do “grupo *alazón*, um impostor no sentido de que se auto-ilude ou é atormentado pela *hybris* (Olavo tinha pesadelos com monstros). É do tipo que começa semi-divino (as duas faces: a diurna e a noturna), mas é fissurado da realidade humana: o que seria tragédia para Abel e a amante, na verdade, o foi para o iólico. Assim, Olavo Hayano é “o herói trágico [que] é comumente revestido com a suprema autoridade, mas encontra-se amiúde na posição mais ambígua de um *týrannos*, cujo poder depende de suas próprias faculdades” (FRYE, 1979, p. 213), ao invés de ser um governo modelo, tal como o idealizado por Ambrogio Lorenzetti, em um de seus afrescos. Ademais, o *locus* sinistro da floresta negra é representado pelo trevoso Edifício Martinelli, onde o iólico reside, no romance. Os exemplos dados são suficientes.

Já Abel e ☽ correspondem a dois conceitos fryerianos: a comédia e o romanescos, especificamente ressaltando o entrelaçamento de ambos conceitos: este no *Mythos* do Verão, aquela, *Mythos* da Primavera. Mas tenhamos, especialmente, o romanescos em mente quando tratarmos da possível reviravolta que *Avalovara* pode causar (está causando?) à teoria do romance (de Lukács e Bakhtin).

O casal Abel e ☽ corresponde à “visão cômica” da plenitude do amor, do triunfo do Cosmos sobre o Caos, em comunhão com a natureza, sob um “mundo vegetal” paradisíaco, com – no caso deles – uma cidade (os segmentos do romance em que mostra a cena do amor do casal sobre o tapete correspondem a esses aspectos). A ☽ e Abel correspondem ao que Frye chama de quarta fase da comédia. Nessa quarta fase, eles começaram, ao ingressar no “festivo retângulo”, “a sair do mundo da experiência para entrar no mundo ideal da inocência e do romanescos”. E, seguindo o pensamento de Frye, verificando-o no final/reinício de *Avalovara*, “normalmente, a sociedade mais, estabelecida no fim da comédia, fica indefinida [...]” (1979, p. 181).

Mesmo que *Avalovara* seja marcado por um percurso, de certo modo, trágico para os amantes “assassinados”, “a ação da comédia”, na quarta fase característica, “começa num mundo representado como um mundo normal, move-se para o mundo verde, ingressa aí em metamorfose, na qual o desenlace cômico se completa, e volta para o mundo normal” (Idem, 1979, p. 181). Mas visto que se mantém com o princípio do mundo verde, o Cosmos, isso “não é fuga, é forma genuína do mundo” (Idem, 1979, p. 183). Mas o romanesco exerce, talvez, o maior papel, pois a tônica de *Avalovara* e do romanesco “é a aventura” (Idem, 1979, p. 185), com consequências e avanços. Consequentemente, Frye pensa que o mito da busca é o mais central da literatura, de modo que reativa imagens arquetípicas do estado primordial do mundo edênico (Cf. 2000, p. 25), busca – sinônimo do Éden – o mito dos mitos. Assim, “a forma perfeita da estória romanesca é claramente a procura bem sucedida”, envolvendo os perigos e as lutas do trajeto iniciático (FRYE, 1979, p. 185). Nesse ponto, Frye e Zumthor se irmanam: “o fundamento da estória romanesca [é] uma série de maravilhosas aventuras” (1979, p. 190).

Como dissemos, mas é oportuno repetirmos, conforme Inara Gomes, o conceito de romanesco foi invocado por Osman Lins em *Avalovara*, por causa da epígrafe do medievalista Paul Zumthor. Inara defende que Osman Lins convocou esse gênero e que Frye o prioriza sobre o mundo do romance realista, ou que siga a especificidade realista (2005, p. 33). Assim, *Avalovara* reforça ainda mais tese de Carlos Fuentes: morte não ao romance, mas à maneira realista, burguesa, cartesiana absoluta de narrar, pois como ensina o escritor e crítico mexicano, o romance latino-americano é mito, estrutura e linguagem, os três fundidos no gênero. Assim, como ensina Fuentes, é paradoxal o renascimento do mito, especialmente o do Paraíso, na sociedade ocidental que o rejeitou. Se para Lukács e Bakhtin, é impossível um retorno ao passado da epopeia, pois foi desagregado pela modernidade e por ele não ter uma continuidade, talvez não aja assim o gênero romanesco (nos dois sentidos fryerianos) *Avalovara*.

Expliquemos mais adequadamente. Apesar de a tradição épica greco-latina haver legado um conceito de epopeia que, de fato, não finque os pés com firmeza e perpetuidade nas sociedades “pós-épicas”, não é convincente Bakhtin, em seu ensaio *Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance*, dizer que o passado épico não tem nada a ver com o presente inacabado da modernidade, que é inacessível para os

descendentes e que não toca no presente (2002, p. 405-409). Assim, para Bakhtin, necessária e absolutamente “o discurso épico, por seu estilo, tom e caráter imagético, está infinitamente longe do discurso [do romance] de um contemporâneo que fala sobre um contemporâneo aos seus descendentes” (2002, p. 405). O que se entende, por consequência, é que o veio épico dos gregos e dos romanos é o todo épico do planeta, de modo que o romance é visto como indigno do épico, distante absolutamente do épico, isolado da busca do mundo das origens. Essa visão se refere apenas ao passado e mundo épico greco-latino, especialmente, por causa de lendas de fundação nacionalista, pois para o passado épico greco-latino, o mundo épico é incorrigível, impassível de ser revisto, porque é um dado acabado. A tradição épica greco-latina é prepotente em se impor (ou ser imposta?) como meio único e cabal do entendimento do que seja épico.

O problema do ensaio bakhtiniano é generalizar, ou seja, a tradição épica greco-latina virou uma espécie veio único de definição e compreensão do que seja mundo e passado épicos em toda a História. No entanto, todo o passado épico é heróico nacional, no sentido greco-latino? A partir do momento em que um romance da urdidura de *Avalovara* usa um passado épico bem mais remoto que o greco-latino, e universal, mesmo narrado pelos judeus, esse passado tem outra razão de ser. Noutras palavras, o gênesis edênico não é “o pássaro heróico nacional”, mas as fundações de um conceito universal de épica, abrangendo passado, presente e futuro, afetando a condição histórica contemporânea. Tantas culturas o narram a seu modo. Tantos discutem e rediscutem o drama do Éden. O pensamento judaico ensina que a criação divina, incluindo o Éden, mesmo ocorrida num tempo imemorável, é inacabada, pois – segundo o judaísmo – cabe ao ser humano dar prosseguimento à criação, uma construção. Não fortuitamente, Gênesis 2:2, no texto hebraico original, mostra o acabamento em aberto da obra da criação: Deus criou o mundo por fazer, que é o verbo – *לעשות* – *la'assôt*. O ser humano, como co-participante, se insere no processo do “por fazer” do andamento cósmico da criação¹³¹. Mito, o Logos dança a sua origem em espiral.

¹³¹ O poeta gaúcho Mário Quintana, segundo entendemos, compreendeu, a seu modo, esse princípio judaico, quando escreveu o poema *Versículo inédito do Gênesis*, de *Caderno H* (de 1973), mostrando os poetas como co-participantes da continuidade em aberto da Criação: “E eis que, tendo Deus descansado no sétimo dia, os poetas continuaram a obra da Criação” (1978, p. 53). Há outra interpretação rabínica: conforme os rabinos Avraham Ibn Ezra (1089-1164) e Radak (anagrama de Rabi David Kimhi [1160-1235]), *la'assôt* denota que Deus concedeu poder à Terra a fim de que ela se reproduza por si mesma.

Em certa altura de seu ensaio, Bakhtin diz: “o mundo épico do passado absoluto, por sua própria natureza, é inacessível à experiência individual e não admite pontos de vista e apreciações pessoais” (2002, p. 408), de modo que não se pode penetrar nas entranhas desse mundo. *Avalovara*, contudo, desconstroi esse postulado. Abel e Cecília refletem, a seu modo, sobre o Éden, trazendo-o para bem perto da condição humana presente, de modo que no fim das páginas do romance, Abel e  mergulham nas entranhas desse mundo passado edênico, representado num tapete. Incrível, numa época em que anuncia o fim do romance, *Avalovara* o renova com esse mundo épico do Éden, banido pelo romance moderno, para sepultar o modo romanesco de legado realista. Reforçando o nosso pensamento, conforme Ana Luiza Andrade, *Avalovara*:

Corresponde à volta às origens do romance, a fase paradisíaca da epopéia. Na busca das origens do romance burguês reprimido pela máquina, existe o reencontro com a realidade paradisíaca, o ‘éden’ do poético que havia sido dilacerado pelo mundo burguês. Nesse sentido, o romance é uma tentativa de resgate desse romance burguês abandonado pelos deuses, a sua reconquista (1987, p. 183).

Não fortuitamente, esta epígrafe de *Avalovara*, citando Eliade: “uma criação implica superabundância de realidade, ou, por outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo. Segue-se daí que *toda a construção ou fabricação tenha como modelo exemplar a cosmogonia*” (apud LINS, 1973, p. 7. Cf. ELIADE, 2008, p. 44). *Avalovara* é uma cosmogonia do gênero romanesco, e o é através do reencontro com o não distante passado do mundo épico do Éden, epopeia não dos gregos, dos romanos ou troianos, mas do gênero humano universal. Assim, *Avalovara* rompe com o romance burguês, para ser um romance romanesco, nos termos de Northrop Frye, e até mesmo épico. Os postulados de Bakhtin, cujo ensaio é de 1941, sobre a suposta inadequação do passado épico no romance moderno precisam ser revistos. Inclusive, sobre a epopeia como gênero literário, pois o século XX mostrou a reabilitação desse gênero na literatura, para espanto dos leitores do jovem Lukács hegeliano. Uma reabilitação, inclusive, notória na poesia brasileira, conforme o demonstra Saulo Neiva, ao analisar essa reabilitação nas poéticas de Haroldo de Campos, Carlos Nejar, Marcus Accioly, Gerardo Mello Mourão. O foco desse importante trabalho de reabilitação da epopeia é o princípio da renovação. Princípio que não segue a transposição fiel do modelo épico dos clássicos, contentando-se “em tomar emprestado a essa tradição genérica os elementos precisos que a definem

– atribuindo-lhes novas funções e às aspirações características de sua época” (NEIVA, 2009, p. 210), como o faz Marcus Accioly, com a anamnese épica, por exemplo, em *Latinoamerica*. A epopeia e o romance são gêneros renováveis: a destruição fica para o modo burguês de narrar: “o realismo que prescreve o descritivismo, a análise individual e social. Essa morte propiciou a revitalização de mitos [como o do Éden], o cuidado com a escrita, a criação de mundos inteiramente verbais” (SCHÜLER, 1989, p. 9).

Há reflexões, sim, positivas no ensaio de Bakhtin, que traz uma contribuição para refletirmos sobre a renovação do romance. Para o filósofo russo, o romance é um “gênero em devir” (2002, p. 413), “acanônico”, pois “está ligado aos elementos do presente inacabado [como a condição humana fluida] que não o deixam enrijecer”, de modo que “os seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes” (Idem, 2002, p. 417/420/427). O romance não morre, ele prediz, segundo o pensamento bakhtiniano, defendendo que “a ‘modernidade’ do romance é indestrutível” (Idem, 2002, p. 420). O futuro da literatura mundial se originou a partir do romance como gênero mutável. A acanonicidade do romance – para Bakhtin – se atesta pela plasticidade desse tipo de obra ficcional ser “um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir” (2002, p. 427). É justamente devido a essa natureza acanônica, segundo as reflexões de Bakhtin, que o romance deve ser visto como um gênero por se formar, tendo, ainda, o inacabamento como sua característica. Assim, “a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 2002, p. 397).

Concordamos com Bakhtin quando diz que o romance parodia outros gêneros literários, “integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom”, mas não necessariamente com a afirmação de que o romance “elimina alguns gêneros” (2002, p. 399). Sob essa afirmação está a velha teoria hegeliana, retomada pelo jovem Lukács: de que a epopeia foi eliminada pelo romance burguês, pensamento insustentável, como dissemos anteriormente. No limite de suas possibilidades, é morrendo, gerúndio que não se torna participio, que o romance renasce a renovação. “O romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer” (FÉHER, 1997, p. 103), pois para Féher, esse outro pensador que atacou a morte do romance, “o indivíduo fortuito, enquanto herói do romance, e a bipolaridade

do imprevisto e do fatal, enquanto fórmula da base estrutural do gênero, abrem a forma [romanesca] ao *futuro*” (1997, p. 99).

Já Julio Cortázar parece ser partidário não da morte do romance, mas da demolição da palavra “gênero”. Segundo ele, fruto de um “racionalismo ocidental”, usamos essa palavra “por uma questão de método”, mas as narrativas modernas que lemos se abrem, num grau enorme de plasticidade, para todos os lados, de modo que “há romances que são poemas”, “há poemas que são romances” e “há romances que são colagens” (In: BERMEJO, 2002, p. 73). Cortázar cita o escritor cubano Miguel Barnet, que, em um longo texto, diz “mais ou menos que o romance tradicional está morto”. A posição de Cortázar sobre o romance é próxima da de Bakhtin: “eu continuo acreditando que o romance é um grande baú, é a possibilidade de expressar uma multiplicidade de conteúdos com uma liberdade enorme” (In: Idem, 2002, p. 73). Noutro momento de sua fala na entrevista, o autor de *Rayuela* fala do romance como que acanônico, a exemplo de Bakhtin: “o romance não tem leis, a não ser a de impedir que a lei da gravidade entre em ação e o livro caia nas mãos do leitor. Mas, fora isso, acabou: basta de retórica do romance. Nesse sentido, o romance”, arremata o escritor argentino, “é um instrumento precioso nas mãos do criador, que dá a ele infinitas possibilidades” (In: Idem, 2002, p. 75).

Outro escritor e romancista argentino que também anda dizendo “viva o romance!” é Ernesto Sabato. Em seu livro-ensaio *O escritor e seus fantasmas* (2003), ele ataca àqueles que são partidários de “discussões bizantinas” sobre a crise do gênero romanesco que analisam o problema através do viés estritamente literário. Para Sabato, a crise do romance é atrelada ao drama da civilização ocidental que o criou: a burguesia. A partir do momento que tal civilização entrou em crise, o romance – aliás, o modo romanesco burguês de narrar/romancear – também passou a compartilhar desse colapso. Não obstante, Sabato adverte contra uma possível interpretação necessariamente positivista para suas colocações: não é a sua intencionalidade. Noutro momento de seu ensaio, Sabato diz que “Eliot proclamou que o gênero [romanesco] havia terminado com Flaubert e Henry James”, de modo que, “de uma forma ou de outra, diferentes ensaístas reiteram esse juízo fúnebre” (2003, p. 91). O escritor e crítico argentino rebate tal ajuizamento: não podemos fazer juízo de valor com o romance do século XX sob os binóculos do romance novecentista, impondo seus padrões canônicos literários para os escritores de uma realidade tão complexa como é a do século XX. Há um momento em

que Sabato parece falar como Cortázar: “e se a classificação da obra literária em gêneros estritos sempre constituiu uma tarefa destinada ao fracasso, no que se refere ao romance”, diz Sabato, “essa tentativa é radicalmente inútil, pois se trata de um gênero cuja única característica é a de ter tido todas as características e sofrido todas as violações” (2003, p. 92). Essa afirmação não se assemelha às de Bakhtin?

Indo de encontro ao orgulho novecentista do romance burguês, Ernesto Sabato assevera que o romance moderno dá conta não só “de uma realidade mais complexa e verdadeira que a do século passado, como [também] adquiriu uma dimensão metafísica que não tinha” (2003, p. 92). Dimensão que se desdobra nos seguintes temas contínuos da grande literatura: solidão, morte, absurdo, de forma que, segundo o pensamento de Sabato, a crise geral da civilização ocidental no século XX, ao invés de contribuir para o afogamento do romance, deu-lhe mais remo para navegar pelo mar profundo da existência humana. Assim, entrando em camadas de densa investigação não antes percorrida pelos romancistas novecentistas, as quais, segundo Sabato, eles “nem suspeitavam”, o romance obteve “dignidade filosófica e cognoscitiva” (2003, p. 92). Diante desse contributo de renovação extraordinária, Sabato lança o seguinte questionamento:

Como se pode supor em decadênci a um gênero com semelhantes descobertas, com domínios tão vastos e misteriosos por percorrer, com o consequente enriquecimento técnico, com sua transcendência filosófica e com o que representa para o homem angustiado de hoje, que vê no romance não apenas seu drama, como ainda busca sua orientação? (2003, p. 92).

E finaliza suas reflexões respondendo: “ao contrário, penso que é a atividade mais complexa do espírito de hoje, a mais integral e a mais promissora nessa tentativa de questionar e expressar o drama que nos coube viver” (SABATO, 2003, p. 92). Também o escritor cubano Alejo Carpentier se posiciona contra a tese da morte do romance, em seu ensaio *O papel social do romancista*, originalmente lido como uma conferência, em 1967:

O romance está muito longe de estar morto; independentemente da linguagem técnica que compreenda melhor amanhã, dispõe, entretanto, da linguagem de cada dia, linguagem dos velhos narradores, que está ainda longe de se ter esgotado em todos os seus recursos (s/d., p. 94).

Não poderíamos, em hipótese alguma, deixar Osman Lins de fora dessa reunião do colegiado literário latino-americano em prol do romance. O autor de *Avalovara* deixa claro, em entrevista, que as novas formulações do gênero romanesco podem permitir o uso do tempo linear. Não obstante, Osman volta a dizer que “o romance é uma selva interminável que cada um explica a seu modo”, de modo que “cada um explora um trecho da selva e só essa exploração tem sentido”. Ademais, para o romancista pernambucano, “mover-se em zonas já conquistadas é mais ou menos inútil” (LINS, 1979, p. 264). Dito de outro modo, “aliás, leitores do mundo inteiro já compreenderam que o romance não pode ficar submetido eternamente a cânones do século XIX” (Idem, 1979, p. 264). Diga-se de passagem: essa afirmação ecoa Sabato no seu ímpeto crítico. Noutra entrevista, Osman Lins disse: “a Literatura sempre foi ameaçada. Há quatrocentos anos Cervantes se queixava disso. **E sempre continuam a surgir novos romances**” (1979, p. 127. Grifo nosso).

O romance é um gênero ambivalente, pois mesmo fincado na sociedade burguesa que o originou, ao mesmo tempo a transcende. Gênero inconcluso, eis o romance. Mesmo tendo publicado seu ensaio em 1941, as reflexões de Bakhtin especialmente sobre a essência do romance como gênero em devir parecem-nos bastante atuais quando vemos *Avalovara*, e esta dissertação é uma amostra disso.

Diante da instigante problematização em torno da renovação do romance na condição de gênero inconcluso, é imprescindível que também entabulemos argutas reflexões a respeito de revisão de conceitos ou movimentos literários. Noutras palavras, é quase impossível – na discussão de renovação de gêneros literários – não trazermos para a ordem do dia, especificamente quanto à literatura nordestina, propostas de revisão de um movimento conceitual que até hoje repercute: o regionalismo literário. Partilhamos da opinião de que o romance latino-americano, através do *Boom*, por exemplo, operou um retorno “a fase paradisíaca da epopéia” (ANDRADE, 1987, p. 183), reencontrando-se com a realidade do éden poético que havia sido reprimido pela máquina tradicional realista do mundo burguês. Partilhamos da interpretação de que o romance moderno, supostamente “moribundo”, “agonizante”, ainda assim, teve potência criativa para revitalizar mitos (como o Paraíso, em especial), inovar linguagens, estruturas e operar “a criação de mundo inteiramente verbais” (SCHÜLER, 1989, p. 9). Partilhamos a tese de que o romance – por causa dos elementos do nosso presente inconclusivo – se reavalia, se reinterpreta constantemente, de modo a não se enrijecer

sob os parâmetros tradicionais da tradição realista/naturalista. Tendo exposto essas três partilhas, não seria o momento de empreendermos a revisão de uma velha cartilha? Não seria a ocasião de fazermos uma releitura cosmogônica do regionalismo, do espaço geográfico do romance nordestino, com suas tensões? Nessa acepção crítica, qual seria a contribuição do romance osmaniano para entabularmos essas questões que voltam nas obras de escritores que atualizam a temática regionalista? É tendo *Avalovara* como modelo das nossas discussões que faremos esses questionamentos, também fazendo uma releitura da temática regionalista na obra do escritor pernambucano.

No caso específico de Osman Lins, alguns críticos de sua obra pensam que ele abandonou o regionalismo nordestino a partir de sua segunda e experimentalista fase literária. Citemos apenas dois exemplos desse pensamento. Segundo Sandra Nitrini, em seu ensaio *O tempo na arte, a arte no tempo (Uma leitura de Marinheiro de primeira viagem)*, Osman Lins, a partir de sua experiência pessoal na Europa, em “suas viagens literárias, sem renegar seus **pontos de partida, nunca a eles retornariam** [sic], pois, assim como a vida, a literatura é movimento” (In: ALMEIDA (Org.), 2004, p. 45. Grifo nosso). O outro exemplo é dado por Ana Luiza Andrade, em seu livro-ensaio *Osman Lins: crítica e criação*: “**Como plataforma de chegada e de saída dentro do conjunto ficcional de Osman Lins**, o trajeto épico de *O fiel e a pedra* representa uma transição entre a busca do personagem e a construção da estrutura narrativa, transição que reflete **a ruptura crítica com a problemática social da tradição romanesca** na criação de um romance que se constrói a partir de um jogo intertextual” (1987, p. 110. Grifo nosso). Assim, Osman Lins pôde “romper com uma tradição romanesca centrada na problemática social” (ANDRADE, 1987, p. 110). Diante do exposto, perguntamos: Romper com o regionalismo nordestino? Ou romper com uma faceta desse regionalismo, para instaurar um novo regionalismo?

De fato, o romance de 30 fincou suas estacas nas vidas secas dos filhos do barro de um paraíso rachado: sertanejos, místicos, cangaceiros, engenhos, mas não reabilitou o paraíso à condição humana e à condição natural nordestinas. O espectro do romance de 30 consiste justamente nas imagens do nordeste que povoam, ainda, o imaginário de outras regiões brasileiras, imagens de legado de atraso, miséria, subdesenvolvimento, seca, atavismo, decadências de engenhos, em nome de um memorialismo nostálgico esteticamente acrítico. Denunciar a seca de Fabiano e relatar a decadência do engenho do seu Lula, por exemplo, não foi plenamente eficaz para purgar

uma imagem que se talhava, negativa, desde os romances do regionalismo naturalista (como *O cabeleira*, de Franklin Távora, por exemplo). A intenção não irrompeu em implosão. Todavia, com *Avalovara*, especificamente com o segmento *Cecília entre os leões*, vinculado ao segmento *Abel e ☺: no Paraíso*, Osman Lins permite-nos lê-los como uma revisão do regionalismo nordestino preconizado pelo romance de 30, justamente no ponto lacunar: o direito ao Paraíso para a condição humana nordestina, não necessariamente igual às visões dos colonizadores europeus, fundamentadas no exotismo, mas, de certa forma, atualizando-a, ontologicamente. Essa reabilitação do Paraíso é sugerida pelo romance *Avalovara*, quando Abel contempla, ao meio-dia – justamente no período mais quente do dia (o que evoca a seca) – a descida esplendorosa da Cidade, buscada por ele, sobre um canavial nordestino. Como bem afirma Regina Igel, essa Cidade, ao longo do romance, “é precursora do Paraíso”, ou seja, são sinônimos edênicos.

Entendemos que Osman Lins jamais rompeu com a temática regionalista nordestina, mesmo em sua segunda fase literária, experimental e/ou re(i)novadora. O que aconteceu foi uma retomada distinta da geração romanesca de 30. Como atesta Alfredo Bosi, mesmo na primeira fase, o autor de *Avalovara* fazia, “paralelamente ao uso de processos tradicionais, sérios esforços de revisão temática e tradicional” (2006, p. 422). Por exemplo, na narrativa *Pastoral*, de *Nove, novena*, a obra inaugural da segunda fase literária osmaniana, a paisagem nordestina à alçada a uma condição relida/moderna quanto às pastorais greco-latinas: a paisagem, mesmo em um mundo “rubro e desequilibrado”, enxergado pelo narrador (por causa do patriarcalismo de seu tempo), tem árvores, além de “copiosas”, “vigorosas”, “retorcidas”, são “todas verdes, verde transparente, verde espesso, verde carregado, puro, impuro, verde” (1994, p. 145). Na visão horizontal, o céu mostra que “a tarde está nublada, fria. Antes que anoiteça, vai chover” (Idem, p. 150). Outro exemplo é dado pela narrativa *Retábulo de Santa Joana Corolina*:

Escapando pela vereda feminina rosiana, uma natureza completamente renovada surge no enterro da sofrida literatura regionalista brasileira figurada no corpo da protagonista de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de *Nove, novena*. Com a força de um renascimento, uma nova e exuberante paisagem ergue-se majestosa de um cenário feito de brotos verdejantes de palavras que ornamentam o cortejo fúnebre da personagem, e que evocam árvores, flores e animais extraídos dos nomes e sobrenomes dos sertanejos que acompanham a sacralização

desta mulher simples do povo, no seu ritual de retorno à terra. Um retorno que, ao fincar raízes em seu próprio solo, opõe-se desde logo ao viciado movimento diaspórico anterior, que busca salvação na modernidade dos grandes centros urbanos do sul do país, valorizando-os à custa de uma eterna condenação do Nordeste e do nordestino à caricatura da miséria, da ignorância e da desesperança. (FERREIRA, 2010, p. 3).

O exemplo de Carolina é o da sertaneja que soube lutar e vencer, sendo reintegrada ao cosmos edênico do chão nordestino, e que esteve longe do beatismo atávico, pois ela fora comiserada (LINS, 1994, p. 116). As vozes narrativas dos acompanhantes do enterro de Carolina também apontam para uma visão relida do Nordeste, reconhecendo a labuta, mas gozando a vida dessa e nessa terra: “o mundo que foi seu [de Carolina] e para o qual voltamos, de onde dentre nós alguns jamais saíram, terra onde comemos, fornicamos, praguejamos, suamos, somos destruídos, pensando em ir embora e sempre não indo, quem sabe lá por quê” (LINS, 1994, p. 114). Diante desses exemplos da obra inaugural da segunda fase literária de Osman Lins, o regionalismo permanece vivo na obra dele, mas, como bem atesta Lourival Holanda, tomando “outra dimensão”, vindo a escapar “ao lugar-comum, à paroquialização, e assume o desafio contemporâneo de pretender ao universal sem sacrificar o específico”. Assim, para crítico pernambucano, “Osman Lins é um escritor regional, sem as peias”, pois “regional é pertencer a um solo, não aos limites de uma fronteira” (HOLANDA, In: FERREIRA (Org.), 2004, p. 115). Eis, portanto, uma conceituação revista e atualizada do que é ser escritor regionalista, “afinal, nem tudo na literatura brasileira é folclore e cor local”, conforme Osman Lins (1979, p. 266).

É imprescindível deixar patente que não estamos idealizando a paisagem nordestina, como se ela não fosse passível de secas, etc., assim como o é qualquer outra região brasileira. O problema é a permanência estética do mesmo discurso do romanceiro regionalista de 30, sem apontar caminhos para a renovação do regionalismo por meio da reabilitação edênica da nossa região, algo feito, persuasivamente, por Osman Lins. Com essa perspectiva, fazemos nossas as seguintes palavras do escritor pernambucano Gilvan Lemos, amigo de Osman, recapitulando o que dissemos, não aceitando os extremismos quanto ao Nordeste Brasileiro: “Infelizmente, ainda persiste em nosso país a convicção de que o Brasil do Norte/Nordeste é diferente do Brasil Sul/Sudeste. Quando acaba, vai-se-ver, é tudo o mesmo Mané-José, grandezas e

misérias lá como cá” (In: DIÁRIO OFICIAL. ESTADO DE PERNAMBUCO, 1998, p. 9).

Lendo uma carta para Gilvan Lemos, tomamos conhecimento do próprio Osman Lins se posicionando sobre o regionalismo de 30, e mesmo sobre o de Guimarães Rosa, o “supra-regionalismo”, nos termos de Antonio Candido. Nessa carta, Osman diz estar cansado do regionalismo, querendo ressaltar a desnecessidade na muita insistência no uso dele quanto à mistura de uma vivência à sombra do de 30 (por exemplo, José Lins do Rego) e com uma à sombra do de Guimarães Rosa. Desse último, Osman Lins diz que faltou a Rosa uma amplidão do mundo regional em que ele investiu. E arremata citando um exemplo latino-americano que soube fazer o que Guimarães Rosa não fez: *A morte de Artêmio Cruz*, de Carlos Fuentes. Segundo o autor de *Avalovara*, esse livro, além de se coadunar, resumindo até certo ponto, com o que Osman Lins vinha pensando em termos de renovação do regionalismo, “sem perder o caráter nacional, tem as portas – que são numerosas – larguíssimas”. (In: DIÁRIO OFICIAL. ESTADO DE PERNAMBUCO, 1998, p. 5). Isso só confirma o que Osman Lins já dizia em seu ensaio *Guerra sem testemunhas*: a “obra alçada a um nível expressivo de grande significação [...] poderá modificar conceitos literários” (1969, p. 76). Não obstante, precisamos deixar patente que essa reflexão da carta não representa rompimento com o regionalismo. O seguinte depoimento de Lauro de Oliveira, que também foi amigo de Osman Lins, é oportuno:

Essa mudança para São Paulo era parte de sua estratégia para firmar-se como escritor. Não representou uma renúncia às suas raízes nordestinas. Ele jamais perdeu o contato com Pernambuco, com o Recife, com Vitória de Santo Antão, sua cidade natal. Sempre que vinha ao Recife, viajava a Vitória de Santo Antão para rever parentes e amigos, inclusive seu velho mestre e incentivador, o professor José de Aragão Bezerra Cavalcanti – o professor Aragão, como era conhecido, que, segundo ele, o impulsionou definitivamente para a vocação literária (OLIVEIRA, In: DIÁRIO OFICIAL. ESTADO DE PERNAMBUCO, 1998, p. 5. Grifo nosso).

Ainda assim, o regionalismo não deixou de ser objeto de criação literária na obra de Osman Lins. Osman apenas quis dar movimento a essa tradição, atualizando-a: “a absorção feliz da tradição faz do passado não um fato consumado, mas um presente em movimento”, conforme Lourival Holanda (IN: DIÁRIO OFICIAL. ESTADO DE PERNAMBUCO, 1998, p. 18). Feliz e orgulhoso de suas raízes regionais, Osman Lins

as renova por meio de uma reconfiguração cósmica: o trajeto dantesco é relido e posto no sertão espaço (pensamos em *Cecília entre os leões*) e no sertão edenizado (*Abel e Ó: no Paraíso*), assim como, no romance *O fiel e a pedra*, Osman transplamou a epopeia virgiliana numa *Eneida sertaneja*¹³². A propósito, como bem diz João Alexandre Barbosa, esse romance é um acerto de contas com toda a rica tradição ficcional do regionalismo de 30, acerto de contas que, em nenhum momento, significa rompimento, mas amplitude estética.

O regionalismo de 30 legou do passado uma mimese das canções de gestas, de amores trágicos, como o de Tristão e Isolda, e das novelas de cavalaria. Mas o novo regionalismo que já se desenha em *O fiel e a pedra* não pede autorização a Dante; Osman viaja à *Eneida* nordestina e a atualiza em nome da renovação do regionalismo nordestino: dois passados se encontram em um banquete do presente. Não usa, necessariamente, em *O fiel e a pedra*, o medievo para inovar, mas, alargando a distância da empreitada, o clássico latino, o que exige maior engenho dessa transplantação. *Avalovara* vai, além de outros caminhos, à Antiguidade Clássica e ao medievo, mas principalmente a Dante, para fazer de forma inovadora o que o vate fez com sua *Commedia*: transformar o romance numa catedral de palavras. Paralelamente, é oportuno ressaltar a importância que escritores dão a obra de Osman Lins, vendo, inclusive, nas primeiras obras do escritor pernambucano maturação digna do ofício literário. Um foi Autran Dourado que, em seu ensaio *Osman Lins: rigor e paixão*, fez um breve traçado da obra de Osman Lins:

O *Visitante* já possuía força e paixão, rigor frásico, plasticidade de linguagem, grandeza de plano e confecção, presença vigorosa dos personagens, a ampla visão do mundo, que ele iria ampliar e desenvolver em várias claves, de *Os gestos* a *O fiel e a pedra* (CADERNO DE SÁBADO, 1978, p. 7).

Ana Luiza Andrade, entretanto, diz que as obras da primeira fase de Osman Lins revelam “tendência de propagação estéril existente nos gestos rituais e nas palavras

¹³² Em *Marinheiro de primeira viagem*, Osman Lins confessaria, um pouco antes de publicá-lo, quando ainda era bolsista na Aliança Francesa parisiense, que o romance seria uma tentativa de transposição da *Eneida* para o Nordeste de 1936, ou seja, um romance planejado “tendo em vista o poema de Virgílio” (1963, p. 43). Diante desse depoimento do próprio autor de *O fiel e a pedra*, estamos diante de um romance, que – conquanto publicado em 1961 – viaja no tempo narrativo, se espacializa justamente no sertão da década de 1930, época da explosão do romance regionalista nordestino, para dialogar com toda a tradição legada por esse tipo de romance.

mecânicas" (1987, p. 221). Não é o que pensa o romancista Autran Dourado, como vimos, pois ele contrapõe "esterilidade" e "mecanicismo" à "plasticidade de linguagem", "presença" (não estéril, mas) vigorosa das personagens", de modo que *O visitante* já se revela como uma narrativa cosmogônica, mesmo que os espaços regional e psicológico sejam ingredientes predominantes. Usemos apenas *O visitante*, como exemplo, pois *Os gestos*, pediria uma brevidade de abordagem maior, pois tem treze contos.

Narrativa cosmogônica, *O visitante*? Sim, por que não? Como não ver na trajetória da professora Celina uma condensação cosmogônica do drama edênico? Criação, expulsão e retorno numa só personagem que espacializa em si mesma o drama do Paraíso. Do estado de pureza vai à queda, ao envolver-se num ato de adultério com o professor Artur, expressado pelo ato sexual de ambos. O narrador, atualizando/insinuando a expulsão do Éden (Cf. HILL, 1986, p. 32), com a imagem da espada flamejante em torno do Jardim. Esse processo imprime uma plasticidade imagética impressionante, que ocorre neste momento em que Celina se vê expulsa de seu paraíso de pureza, no "leito impuro, outrora casto" (LINS, 1955, p. 188): "Alguma coisa se fechava sobre o contentamento, mal definida certeza que ela se apressava em afastar. [...] Com inexplicável sobressalto, abriu os olhos e inclinou o corpo. No alvo lençol, a mácula estendia-se – lâmina de fogo – em direção ao seu ventre" (Idem, 1955, p. 71). Mas após ter "a oportunidade de tentar redimir-se a seus próprios olhos pelo sacrifício e escapar [...] ao jugo de Artur" (Idem, 1955, p. 188), Celina transplasma-se num retorno epifânico para um novo Éden: "súbita e esplendente visão atravessou-lhe a alma, veloz, difusa e refratada, como um feixe de luz penetra a água intranquila" (Idem, 1955, p. 189). E num possível diálogo com *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, romance também de 1955, o final de *O visitante* põe filha e pai juntos, o romance osmaniano migra do realismo psicológico, que o atravessou em sua maior parte, para o realismo fantástico:

O trovão estalou, e a presença do pai fez-se vívida no quarto. – Meu pai! – Gemeu. Chamava um morto, como se ele fora vivo. Porque eu também morri, eu também morri – pensava. Mas era como se pressentisse, na escuridão do túmulo, que a raiz de uma flor tocava o seu coração destruído, ligando-o à luz do sol (LINS, 1955, p. 189).

A obra inicial de Osman Lins precisa ser revista não como uma obra de tendência estéril e mecânica, mas dinâmica, que coloca, possivelmente, o seu autor, mesmo com quase meia página do final de seu primeiro romance, apenas, em contato com o então realismo mágico latino-americano. Uma proposta de releitura dessa obra. Ademais, mostra que o Paraíso foi uma temática que não surgiu na obra osmaniana em *Avalovara*, mas já em seu primeiro romance, obviamente sem o mesmo experimentalismo de seu romance obra-prima.

Outro, o poeta José Paulo Paes, em seu texto *Meia palavra sobre o escritor*, diz que o projeto literário de Osman Lins é muito rico, muito criativo, muito vigoroso e muito “coerentemente realizado”. Para Paes, “esse projeto se desdobra sem quedas, nem extravios de *O visitante à Rainha dos Cárceres da Grécia*, trazendo para a nossa arte narrativa aquele empenho de renovação dos meios expressivos que se tem constituído na tônica da grande ficção do século XX” (In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, 1988, p. 5). Como se vê, a tônica desses escritores é de que a primeira fase de Osman Lins, mesmo tendo meios tradicionais de técnica narrativa, como é o caso da densa notação psicológica, eles veem usos germinais de técnicas que o autor pernambucano experimentaria radicalmente em sua segunda fase. Aproveitando a menção a Dante, gostaríamos de dizer que faremos uma leitura possível do regionalismo urbano na *Commedia*. Logo após, uma leitura revisora do regionalismo nordestino, ambos sob a temática do Paraíso.

4.1 *Avalovara* e a *Divina Comédia*: o mito do Paraíso e o Regionalismo

Mas o que Dante e seu Paraíso têm a ver com o regionalismo? Seria Dante, com suas marcantes preocupações estéticas esotéricas, um poeta não engajado com o seu tempo, alienado dos problemas políticos de sua Florença, por exemplo? As esferas concêntricas do Paraíso teriam alienado o poeta da realidade terrena? Essas perguntas são relevantes, pois o escritor e sua obra-prima, a *Commedia*, contribuíram decisivamente para a criação de um dos romances mais experimentais da literatura brasileira – e, portanto, um dos mais sujeitos à acusação de um exercício gratuito de esteticismo e de hermetismo vazios.

Publicado em São Paulo, em 1973, *Avalovara* foi escrito por Osman Lins, nascido e criado na zona rural de Pernambuco, filho humilde de um alfaiate e órfão de

mãe, no nascimento. Suas primeiras incursões na literatura traziam as marcas do romance regionalista engajado, embora com um enfoque intimista e reflexivo, nem sempre comum a esse gênero. Com *Avalovara*, porém, o autor aparentemente rompe com a tradição do regionalismo, enveredando pelo exercício de técnicas expressivas e rebuscamientos narrativos, nem sempre bem compreendidos pela crítica, tampouco aceitos pelo público.

Avalovara, não fortuitamente, tem o Paraíso como tema central. Ademais, esse romance tem sua estrutura montada na numerologia usada por Dante na *Commedia*, especialmente o número três. Por exemplo, na configuração de três personagens, as três mulheres que podem ser vistas como variações da Beatriz dantesca, guias no processo da busca de Abel/Dante pelo Paraíso. Na obra osmaniana, a alusão à *Commedia* se mostra como um projeto de releitura alegórica. Relatando, como diz Lukács na sua definição do romance, a busca degradada de valores autênticos (a esperança do Paraíso) de um herói problemático (o nordestino Abel¹³³). Busca que ocorre num mundo também degradado (a região inóspita, causticada pelo sol, pela miséria, pela ignorância e pela imposição do exílio). Mas assim como Dante usou o Paraíso criado esteticamente na *Commedia* para denunciar a degradação moral que assolava a cidade de Florença, também Osman Lins o fez para erigir uma das mais devastadoras críticas feitas por um texto literário à ditadura militar, que impunha uma censura feroz ao artista de seu tempo. No entanto, ao contrário de obras como *O quinze*, de Rachel de Queiroz, *A bagaceira*, de José Américo de Almeida (tida como marco fundador do romance regionalista) e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, que mostram uma paisagem nordestina irredimivelmente assolada pela seca (no mesmo estado em que Dante encontrou a árvore do conhecimento), *Avalovara* torna possível¹³⁴ a redenção para esse chão. Se obras como *Pedra bonita*, de José Lins do Rego e *O romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna, enfatizam um misticismo popular configurador do atavismo do povo nordestino, *Avalovara* possibilita a sua superação, no relato de um amor místico e carnal que se realiza como uma reintegração edênica da natureza com o humano.

¹³³ Cujo nome evoca o nome bíblico do filho eleito de Deus, mas assassinado por seu irmão Caim.

¹³⁴ Nas espirais de seus experimentalismos estéticos necessários ao ocultamento de sua crítica à polícia do pensamento dos anos 70 no Brasil.

4.2 O direito de Florença ao Paraíso na poesia: A *Divina Comédia* e o regionalismo literário

De maneira ampla, o regionalismo, segundo Ligia Chiappini, diz respeito não só aos costumes, superstições, credices e modismos de uma região localizada no âmbito rural, mas também ao âmbito citadino, a despeito da ênfase na tradução das regiões rurais (In: ESTUDOS HISTÓRICOS, 1995, p. 155). Ainda conforme Chiappini, “no limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto, com maiores ou menores mediações, de modo mais ou menos explícito, ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar” (In: Idem, 1995, p. 155). Não obstante, durante algum tempo o regionalismo privilegiou, predominantemente, o local sobre o universal, especialmente no Romantismo, com a ênfase no exótico/pitoresco como afirmação de identidades nacionais nas nações colonizadas. No século XX, haverá um deslocamento: o universal passa a ser realçado sem abandonar o local: da crítica social da reificação humana em situação de miséria, exemplificada, no caso brasileiro, pelo romance de 30, o regionalismo alça voos metafísicos, por exemplo, na América Latina. Antonio Cândido, em seu ensaio *Literatura, espelho da América?* (no qual retoma postulados de ensaios anteriores, como *Literatura e subdesenvolvimento*), assim o exemplifica:

Eu propus a designação de ‘super-regionalismo’ para esta modalidade, que abrange escritores latino-americanos como Juan Rulfo, García Marquez, Mário Vargas Llosa¹³⁵. É uma espécie de superação do nacionalismo romântico, mediante o uso do tema regional como veículo de uma expressão de cunho universalista (In: REVISTA REMATE DE MALES, 1999, p. 112).

Cândido, obviamente, inclui Guimarães Rosa nesse contexto, cuja obra tem o regional, como *Grande sertão: veredas*, expressando “o que o homem tem de mais universal”, concluindo que o regionalismo “é capaz de assimilar a inovação sem perder a capacidade de representar as particularidades do contexto onde funciona” (In: Idem, 1999, p. 112-113). Nesse sentido, Ligia Chiappini atesta que não é só a qualidade literária que eleva certas obras à universalidade, mas também a localidade, “o seu espaço histórico-geográfico, entranhado e vivenciado pela consciência das personagens,

¹³⁵ Ligia Chiappini põe outros nomes, como Faulkner, Verga, Carpentier, Arguedas, Steinbeck, além de Guimarães Rosa e Rulfo (In: ESTUDOS HISTÓRICOS, 1995, p. 156-158).

que permite concretizar o universal¹³⁶” (In: ESTUDOS HISTÓRICOS, 1995, p. 157). Assim também pensa parte dos escritores internacionais contemporâneos, como o israelense Amós Oz, que numa entrevista falou: “I suppose there is something universal in the provincial. My books are very local, but in a strange way I find that the more local, parochial and provincial, the more universal literature can be¹³⁷” (2008). Pensamento que concorda com esta reflexão de Ligia Chiappini, que utilizamos para aprofundar um pouco o que Amós Oz disse:

Se o local e o provincial não são vistos como pura matéria, mas como modo de formar, como perspectiva sobre o mundo, a dicotomia entre local e universal se torna falsa. O importante é ver como o universal se realiza no particular, superando-se como abstração na concretude deste e permitindo a este superar-se como concreto na generalidade daquele. Desse modo, as “peculiaridades regionais” alcançam uma existência que as transcende. Assim, espaço fechado e mundo, ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, não necessitam perder sua amplitude simbólica (In: ESTUDOS HISTÓRICOS, 1995, p. 158).

O regionalismo se instaurou como uma tensão dialética entre idílio e realismo/naturalismo. Dito de outro modo, o regionalismo, ao mesmo tempo em que cantou a natura, denunciou a agrura, de modo que, se no Romantismo a paisagem foi cantada como um Éden, essa mesma paisagem foi denunciada como um ermo pelo Modernismo.

A obra-prima de Dante pode ser entendida como um espaço poético-narrativo em que a dialética sobredita é, aparentemente, harmonizada, tornando possível ver um regionalismo poético e universal nessa *Suma Poética*, versando a partir da região da toscana, especificamente falando de sua Florença. Como lembra Ligia Chiappini, “há quem vincule o regionalismo literário à tradição greco-latina do idílio e da pastoral” (In: Idem, 1995, p. 156). Mesmo que essa professora ponha George Sand, na França, Walter Scott, na Inglaterra, e Berthold Auerbach, na Alemanha, como retomadores dessa tradição nos moldes formais do romance regionalista, é possível ver Dante como um divisor de águas quanto à vinculação do regionalismo literário à tradição greco-latina.

¹³⁶ Conforme Chiappini, o espaço regional, em seu processo de criação literária, é “portador de símbolos” (In: ESTUDOS HISTÓRICOS, 1995, p. 158), de modo que, sendo portador de símbolos, o espaço regional está atravessado pela universalidade do simbolismo do imaginário humano.

¹³⁷ “Penso que há algo universal no provincial. Meus livros são muito locais, mas, de um modo estranho, descubro que quanto mais local, paroquial e provincial, mais universal a literatura pode ser” (Tradução nossa).

Retomando a tese lukácsiana de que a *Commedia* é o ponto de convergência entre a epopeia e o romance (LUKÁCS, 2000, p. 68-69), essa obra dantesca pode ser considerada, de certa forma, por seu caráter duplamente poético e narrativo, como um híbrido poema-romance, ou melhor, um poema épico-romanesco¹³⁸ (STERZI, 2008, p. 106). Nesse sentido, o grande poema de Dante põe um pé no idílio greco-latino e o outro no realismo. Diante disso, muito antes de Sand, Scott e Auerbach iniciarem, no século XIX, a tensão entre esses pólos, em forma romanesca regionalista propriamente dita, a *Commedia* já a comportava em seus versos. Não só para descrever a viagem ao Além, mas também para mostrar as fissuras da sociedade de seu tempo com o sagrado (mesmo o papado) e apontar caminhos para a reintegração cósmica.

Enquanto está em sua viagem iniciática pelo Além, o vate italiano, por exemplo, não se esquece de sua cidade natal: Florença, de modo que a *Commedia* também é conhecida como “História Poética de Florença” (STERZI, 2008, p. 35). Assim, a ascensão paradisíaca como que o eleva a um estado moral pelo qual Dante não apenas enobrece o passado florentino, na voz de seu trisavô Cacciaguida, mas também se posiciona política e esteticamente contra os costumes florentinos degenerados, mas dando esperança de dias melhores. É sumamente importante ter em mente que ele esteve escrevendo a *Commedia* exilado de seu paraíso citadino-campestre. É por essa razão “que é tanto mais significativo que essa obra titânica [...] seja produto da situação de exílio de seu autor, expulso (exílio, *ex-solum*) de sua cidade natal” (LOMBARDI, In: *Revista Entre Livros*, [s.d.], p. 22). Portanto, Dante não fica restrito às descrições do inferno concreto e desse lugar como alegoria da maldade/baixeza moral humana, mas aponta que o humano tem o direito, se for retificado, de ascender ao Paraíso mesmo no estado terreno, como o vate florentino.

Consideremos o encontro de Dante, no quinto céu (o dos mártires) com o trisavô Cacciaguida, um cavaleiro cruzado que faleceu na Terra Santa, encontro que constitui os cantos XV, XVI e XVII do *Paraíso* e mais uma menção no canto XXX:

¹³⁸ Curtius entende que a *Commedia* “não se acomoda a nenhum gênero [literário]” (1979, p. 379), de modo que a obra-prima dantesca trouxe uma renovação estrutural, sendo influenciada por obras clássicas (como *A Eneida*, de Virgílio) e medievais (como as narrativas místicas de viagens ao Além). Curtius, mais especificamente, entende que a epopeia virgiliana, que funde história e transcendência, e a epopeia filosófico-teológica de Alano “cooperaram na forma literária criada por Dante na *Comédia*” (1979, p. 379).

“Fiorenza dentro da la cerchia antica,/ ond’ella toglie ancora e terza e nona,/ si stava in pace, sobria e pudica.// [...] Se la gente ch’al mondo piú traligna/ non fosse stata a Cesare neverca,/ ma come madre a suo figlio benigna,// tal fatto è fiorentino e cambia e merca,/ che si sarebbe volto a Simifonti,/ là dove andava l’avolo a la cerca; [...] Sempre la confusion de le persone/ principio fu del mal de la cittade,/ come del vostro il cibo che s’appone;// [...] A lui t’aspetta e a’ suoi benefici,/ per lui fia trasmutata molta gente,/ cambiando condizion ricchi e mendici;// [...] sederà l’alma, che fia giú agosta,/ de l’alto Arrigo, ch’ha drizzare Italia/ verrà in prima ch’ella sia disposta”¹³⁹ (ALIGHIERI, 2008, p. 110/115/124/213).

Por um lado, vemos uma louvação idílica do passado feliz de Florença, no qual a cidade usufruía de uma retidão política e cultural. Mas, por outro, devido à mistura com gentes vizinhas, à corrupção da Igreja e ao domínio político dos guelfos sobre a cidade, Florença é solapada por uma decadência moral. Dante, na voz de seu trisavô Cacciaguida, não poupa versos para não só enobrecer Florença como um Éden, mas também para denunciar a retirada desse estado edênico por causa da queda política e religiosa que assolou a cidade. Não fortuitamente, o poeta se declarou florentino de nascença, mas não de costumes.

As relações familiares estavam indignas de respeito, havia compra e venda ilícitas no comércio, a Igreja comercializava indulgências e usurpava o poder temporal (o político). Mas Dante tinha esperança de que esse quadro mudasse, de modo que confiava em Henrique VII de Luxemburgo para que essa esperança fosse concretizada. Henrique VII tornou-se imperador em Milão e em Roma, respectivamente nos anos 1311 e 1312, mas faleceu em 1313, levando Dante a ter uma decepção com a política, de modo que “vagando de cidade em cidade nos domínios gibelinos, [Dante] dedicou-se até o fim da vida à elaboração da *Comédia*” (FRANCO JÚNIOR, 1986, p. 26). Antes do exílio, Dante era uma pessoa envolvida com política: foi *priore*, membro do governo florentino, mas com os conflitos entre *guelfi bianchi* e *neri*, mais uma acusação de corrupção, o vate teve de se exilar para escapar da morte.

¹³⁹ Florença, dentro de sua cerca antiga,/ aonde sua terça e nona ainda soa,/ estava em paz, da temperança amiga.// [...] Se a gente que no mundo é mais mesquinha /aqui madrasta com César não fora / mas como mãe que os filhos acarinha,// não seria alguém um florentino agora / e teria retornado a Simifonti,/ onde o avô seu mercadejava [mendigava] outrora;// [...] Nele (em Henrique VII) confia: seus prêmios e castigos/ benefício trarão a muita gente,/ cambiando estado ricos e mendigos./ [...] a alma estará de Henrique que, proposta a endireitar a Itália, será eleita/ a tanto, antes de estar-lhe ela disposta. (Tradução de Italo Eugenio Mauro). Respectivamente, versos 97-99 do canto XV, versos 58-63 do canto XVI, versos 88-90 do canto XVII, versos 136-138 do canto XXX.

No exílio, Dante se refugia não mais na conjuntura da polêmica política de seu tempo, mas em sua fé religiosa e na arte poética, a composição de sua *Suma Poética*. A esperança é transferida de Henrique VII para o Paraíso, de modo que o poeta sugere, no encontro com os espíritos dos justos com aparência física que terão por ocasião da ressurreição final, o retorno do Paraíso não só sobre Florença e a Itália, mas também sobre todo o cosmos. Diante do breve exposto, é possível ver na *Divina Comédia* a presença do elemento regionalista, representado pelas minuciosas considerações do autor sobre a cidade de Florença, mas ao mesmo tempo a transcendência desse regionalismo de denúncia do caos reinante por um “regionalismo cósmico”, na expressão feliz usada por Davi Arrigucci Júnior, quando fala de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa¹⁴⁰. Reiterando que, através dos poucos justos florentinos encontrados por Dante nas esferas paradisíacas (três, entre eles o trisavô), o poeta antevê a chegada de uma áurea felicidade, alegorizada e concretizada pelo direito ao Paraíso como símbolo de um mundo harmonioso e justo.

Apesar do *topos* salvacionista e redentor, Dante foi um poeta que absolutamente não silenciou sobre o seu tempo. Como diz Segismundo Spina, a *Commedia* é uma “literatura semi-empenhada”, e essa expressão denota, em termos medievais, uma literatura que apresenta a sátira, o propósito artístico e a alegoria, ao mesmo tempo em que apresenta a teologia e a filosofia (1973, p. 17). Mesmo alçado às mais transcedentais alturas do Paraíso, o vate italiano estava com os olhos bem fitos na sua Florença. É por esta razão que a obra-prima de Dante pode ser considerada “engajada”, se compreendermos esse “engajamento” como um comprometimento claro e deliberado de denúncia social, pela contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade, acolhendo a dor das vítimas; e “como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 24-25).

4.3 O direito do Nordeste brasileiro ao Paraíso no romance: *Avalovara* e o regionalismo de 30

No tema *T*, do romance *Avalovara*, a personagem Cecília, segunda mulher por quem Abel se apaixona, é, conforme abordamos, um ser androgino, cujo corpo é

¹⁴⁰ Que antes de Arrigucci Júnior foi empregada por Harry Levin ao *Ulysses*, de James Joyce.

composto por pessoas: “dez mil homens estão na sua carne. [...] No seu corpo, há corpos” (1973, p. 195-196). A androginia de Cecília é uma evocação do estado original do ser humano, no Paraíso, pois, segundo o Judaísmo, o ser humano era androgino, tendo os princípios masculino e feminino fundidos em si mesmo, logo antes de serem separados os sexos (UNTERMAN, 1992, p. 25). Além dessa evocação adâmico-primordial, Cecília é uma alegoria da expulsão do Éden, o que traz provocadoras implicações para uma releitura desafiadora do regionalismo nordestino que Osman Lins estaria propondo com a prosa experimental de *Avalovara*.

Quando as caravelas portuguesas chegaram ao Brasil, e justamente ao Nordeste brasileiro, a natureza litorânea foi equiparada ao Éden. O Romantismo construiu uma imagem exótica do país, fincada na cor local, fruto de descrições saudosistas de portugueses e de “brasileiros” exilados na Europa. Com a ascensão do Realismo/Naturalismo, porém, e sob os imperativos de um cientificismo predominante, essa imagem exótica foi rejeitada e substituída pela análise social e econômica das regiões interioranas, nas quais o sofrimento humano e a exploração dos poderosos eram evidentes. Aludindo ao que falamos, o regionalismo nasce no século XIX e se consolida com o romance dos anos 1930. A tônica dessa prosa romanesca consiste na constatação da seca como um elemento fatídico que torna a natureza/paisagem nordestina irredimível nessa prosa, forçando seus habitantes a se exilarem. Em meio à miséria circundante, surgem as figuras dos cangaceiros sem humanidade e dos místicos-beatos atávicos (filhos espirituais de Conselheiro), que se juntam à figura sofrida do homem sertanejo, tendo como pano de fundo cenários bélicos repletos de mortandades. Nesse contexto, a única esperança a que se pode almejar é a de um purgatório que nem sequer vislumbra, na penumbra, o Paraíso.

Em se falando de *Avalovara*, Roos, Cecília e ☽, as três mulheres pelas quais Abel se apaixona, como aponta Ana Luiza Andrade, “representam três estágios da vida e do romance de Abel [...]: Roos é a procura desnorteada, Cecília é a transição e ☽ é a plenitude” (1987, p. 185-186). Esse “romance” representa a busca de Osman Lins, a partir dos referentes europeu e brasileiro, para criar seu próprio gênero romanesco (ANDRADE, 1987, p. 186). Nesse processo de busca de Osman Lins como escritor nordestino, através de seu *alter ego* Abel, também escritor, Cecília é uma peça alegórica fundamental, representando uma “transição” de gêneros romanescos e, talvez, uma fase de transição do regionalismo, que ainda subsiste sob o espectro de 30. Nesse

contexto, a temática edênica, alegorizada através de Cecília, símbolo da unidade perdida do Jardim¹⁴¹, nos interessa sobremodo. Num dado momento, diz Abel acerca de Cecília, após expressar o desejo de inaugurar, com ela, um mundo em harmonia com a fauna: “Cecília, de cabeça baixa, lembra que não mais existe e não será reencontrada a harmonia do tempo em que a onça lambe as unhas do homem” (LINS, 1973, p. 213). Considerando que a história amorosa de Abel e Cecília evoca o espaço-físico do Nordeste Brasileiro e o espaço-tempo da literatura e da cultura popular nordestina (FERREIRA, In: FARIA; FERREIRA (Orgs.), 2009, p. 95), as implicações dessa assertiva sobre Cecília traduzem a imagem negativa do Nordeste como Éden ressequido e configurador de banidos, sendo um lugar adverso¹⁴². Tanto que Abel, ao que parece, chegou a ser afetado por esse pessimismo de Cecília, diante da suposta miserabilidade fatídica do chão nordestino, por meio do qual Cecília diz que a harmonia edênica é impossível, de modo que essa imagem negativa deve continuar:

Devo aceitar o meu estado de banido do Éden. Não inauguramos, eu e ela (Cecília), um mundo. Mundo algum. Nenhum. Não estamos separados ou isentos do mal. O mal, quinhão e herança, faz parte de nós. Ao contrário, porém, dos afortunados solitários do Éden, estamos (Abel e Cecília) longe de ser protagonistas de alguma fábula de queda e expulsão: nascemos expulsos e caídos. Temos, com isto, a alternativa de aceitar a condição de degradados e realizar, em ações densas de generosidade e de cólera, a nostalgia do Jardim (LINS, 1973, p. 236).

Ao encarnar uma personagem envolvida com a defesa dos direitos das populações menos favorecidas da região, partilhando tanto as “atribulações dos que povoam os mangues e os bairros afastados” (Idem, 1973, p. 210) como as dores dos explorados trabalhadores dos canaviais dos engenhos (Idem, 1973, p. 171), Cecília sugere em sua narrativa que a imagem austera do nordestino sofredor, sem direito ao Éden, deve perdurar. A ponto de Abel ser aparentemente afetado por tal imagem, dizendo que o direito ao Paraíso para o nordestino não é possível, nem sequer como uma nova narrativa edênica. Devemos, então, contentar-nos apenas com os gestos e os

¹⁴¹ “Cecília, o equilíbrio é pouco seguro e ilusório, bem sei, quando o homem nele está incluído. Mesmo no Éden, esse estado perdura muito menos do que se pode esperar. Quantos passos daremos juntos?” (Lins, 1973, p. 196-197).

¹⁴² Essa imagem é ratificada por Ana Luiza Andrade: “a configuração de Cecília entre os leões se explica por esta se apresentar rodeada por um meio adverso, o nordeste, terra natal de Abel, e ter ao mesmo tempo a capacidade de nele viver” (1987, p. 188). Todavia, Abel mostra a condição subumana, por exemplo, da vida no Edifício Martinelli, denotando que vários pontos do país inteiro, não só uma região, podem ser “um meio adverso”.

atos nostálgicos do Éden. Ao mesmo tempo, fica a imagem da perpetuação de uma condição má, pela qual o mal é ressaltado, seja no conflito dos cangaceiros, seja na morte provocada pela seca, perpetuação alimentada não só pelos mecanismos de poder, mas também pelas artes:

Os romances de Graciliano Ramos e Jorge Amado, da década de trinta, a poesia de João Cabral de Melo Neto, a pintura de caráter social, da década de quarenta, e o Cinema Novo, do final dos cinquenta e início dos anos sessenta, tomarão o Nordeste como o exemplo privilegiado da miséria, da fome, do atraso, do subdesenvolvimento, da alienação do país¹⁴³ (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 216).

No entanto, Abel reluta em aceitar essa danação, de modo que ele não cede, como Cecília, ao confrontamento direto, conquanto já antecipadamente condenado, com a causa social (FERREIRA, 2010, p. 4), preferindo investir na palavra, na literatura como uma forma de reação possível do ser humano numa situação adversa (LINS, 1973, p. 171/175-176/211). Considerando que a narrativa de Cecília encarna, de certa forma, uma etapa de transição do romance regionalista nordestino, Abel diz que a vê “de um modo purgador” (Idem, 1973, p. 209). Purgatório, *locus* da esperança certa do direito ao Paraíso. Na narrativa de Cecília, o regionalismo começa a ver purgada a sua temática da danação da seca, em termos dantescos, para ascender à concretização da esperança do Paraíso. Por essa razão, entendemos que Abel começa a se cansar dessa *imitatio naturae* da região nordestina, buscando apontar um novo horizonte para uma redefinição da literatura brasileira. Diz ele:

Na zona canavieira há qualquer coisa de novo e que de certo modo me interessa: essas ocupações de terra e até esses incêndios. *O objetivo é abalar e, quem sabe, eliminar de uma vez certos esquemas que já duraram muito.* Mas será isto uma corrente ou um açude arrombado? (Idem, 1973, p. 174. Grifo nosso).

Ainda a esse respeito, em entrevista a Jean-Louis Ezine, em Paris, Osman Lins declarou, a propósito de *Avalovara*, que sempre desconfiou do regionalismo¹⁴⁴,

¹⁴³ Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, ainda ressalta que essas artes tomaram a condição nordestina acriticamente, de modo que acabaram “por reforçar uma série de imagens e enunciados ligados à região que emergiram com o discurso da seca, já no final do século passado (o XIX)” (2009, p. 216).

¹⁴⁴ Ermelinda Ferreira elenca outros textos ensaísticos de Osman Lins que entram nessa discussão (2010, p. 05). No ensaio *Ao pé da fogueira*, de 1976, Osman Lins se posiciona contra a caricaturização do

mas ressaltando que também nunca quis “falar de um Brasil colorido, carnavalesco, mascarado” (1979, p. 200). Em outra entrevista, disse, ainda especificamente sobre *Avalovara*, que “nem tudo na literatura brasileira é folclore e cor local” (LINS, 1979, p. 266). Para Ermelinda Ferreira, a forma como Lins lida com a natureza sertaneja pode ser compreendida “como uma retomada e uma releitura do romance de 30 em seus aspectos mais marcantes, produzindo uma profunda ressignificação da geografia física e humana exaustivamente representada neste gênero” (2010, p. 1).

Em *Guerra sem testemunhas*, o escritor vê a indissociabilidade entre o artista e a política partidária, pois “um desses aspectos servirá ao outro, será absorvido pelo outro” (1969, p. 274), de modo que o escritor terá de optar pela literatura, pois com ela tem um pacto, pacto de fidelidade às palavras (LINS, 1969, p. 274). Do contrário, o escritor deveria abandonar a literatura, para se relacionar com “o comício, o panfleto, o cartaz, talvez a guerrilha. Todos estes meios seriam mais apropriados à ação política propriamente dita que à literatura” (Idem, 1979, p. 265).

A morte de Cecília, no final do capítulo, pode ser lida como uma “alusão ao abandono radical de qualquer possibilidade, no projeto do escritor protagonista, de uma escrita politicamente engajada nos moldes tradicionais, com a qual terá flirtado em algum momento da vida” (FERREIRA, 2010, p. 8). Mas é preciso lembrar que a terceira mulher de Abel, ☺, traz Cecília ressurgida em si mesma, juntamente com a europeia Roos, numa tripartição confluente e antropofágica de regionalismos para recriar um, o nordestino (LINS, 1973, p. 261-262). ☺ representa a plenitude, o direito ao Paraíso, traduzindo um amadurecimento romanesco que enfatiza “uma literatura nordestina, afinal, renovada, emancipada da miséria” (FERREIRA, 2010, p. 4). Assim, os amantes, ao final do romance, podem ingressar no Paraíso:

Cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolos mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e

sofrido homem do campo, pondo-o como um estranho, inimigo da urbe e inferior, atitude burlesca feita, sobretudo, nas festas juninas: “falsificar esses nossos irmãos (homens e mulheres do campo), idealizá-los e ridicularizá-los, como tanto se faz nas festas de junho, não passa de irresponsabilidade. Uma brincadeira estúpida” (LINS, 1977, p. 156). Em outro texto ensaístico, apresentado como entrevista, sobre *A Primeira Semana de Cultura Nordestina*, ocorrida em Natal, em 1978, Lins se posiciona contra o patrocínio tutelar da cultura popular nordestina pelas elites intelectuais/acadêmicas. Consequentemente, essa atitude afeta letalmente a cultura nordestina, para torná-la “um objeto de museu. [...] Porque só as próprias camadas sociais que criam e elaboram a cultura popular têm condições de preservá-la, mantê-la viva” (Idem, 1979, p. 263).

luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim (LINS, 1973, p. 413).

Embora assassinados pelo sistema ditatorial circundante, Abel e ☽ não desaparecem enquanto arautos da esperança. Ao contrário, ressurgem irmanados com a fauna e a flora do Éden, eternizando-se fantasticamente, maravilhosamente, na trama de um tapete ornado com motivos do Paraíso – mas efetivamente tecido com as palavras do romance – sobre o qual as personagens se amam apaixonadamente. Concomitantemente, a Cidade buscada por Abel pousa sobre o canavial dos sofridos cortadores de cana-de-açúcar, explorados pelas usinas pós-engenhos. Assim, irrompe-se “a imagem de um Éden possível para o povo nordestino” (FERREIRA, 2010, p. 6), sem complexos de inferioridade, com seu chão reedenizado. Se a experiência dos jardins na inacessível Europa foi um sofrimento para Abel, assim como foi dilacerante a sua relação de intimidade com o peso e o desespero dos cenários abjetos e ressequidos da nordestina, com a urbana ☽, o escritor, afinal, encontra um ponto de equilíbrio. Ponto que lhe permite confessar, sem culpa, o seu desejo mais íntimo: o de apontar, sem remorso, como um autêntico florentino medieval, para a possibilidade de um mundo reordenado e feliz. Não se trata apenas de um “éden poético” (ANDRADE, 1987, p. 205), mas também de um Éden existencial.

Através destas reflexões, fazemos uma revisão desta declaração de Sandra Nitrini, quanto à Cidade: “Como seus antecedentes [Dante, Werther e Ahab], [Abel] morre, sinalizando que, mesmo tendo alcançado ainda em vida a Cidade Ideal, **essa não cabe em nosso mundo**” (In: ESTUDOS AVANÇADOS, 2010, p. 155. Grifo nosso). Ora, se não cabe no planeta, pelo menos, para Abel, conforme o romance mostra – *ipsis literis* – cabe no Nordeste: “a Cidade, com uma topografia tão movimentada como a paisagem do Nordeste sobre que, efêmera, desce e pousa” (LINS, 1973, p. 405). Pouco tempo depois, Abel reforça esse pouso: “Contemplo a Cidade, radiosa e insulada, sobre o canavial” (Idem, 1973, p. 410). Conforme Regina Igel: “Para Abel, a Cidade flutuante, que lhe advém no momento microatômico que antecede a cópula excelsa, é a visão do Paraíso, mais próximo, funéreo e resplandecente”, de modo que a Cidade é “precursora do Paraíso” (1988, p. 153).

Mais explicações sobre a Cidade são imprescindíveis, a começar pelas que são suscitadas por estes fragmentos:

Sobre o esplendor e a harmonia da Cidade pesa uma nota sombria. Tem a Cidade, na sua deslumbrante riqueza, algo de um cadáver podre e perfumado. [...] A Cidade: tartaruga sem cabeça. [...] Contemplo a Cidade, radiosa e insulada, sobre o canavial, contemplo as águas imóveis, os palácios brilhantes como quartzo, as colunas muito altas e, de súbito, [...] soprando-a, descobrisse no pássaro um animal escamoso, minado de piolhos, pústulas e vermes, a Cidade, sem nada perder da pompa visível, revela seu asco, a sua doença, suas camadas maléficas, até aqui dissimuladas (LINS, 1973, p. 406-407/410).

Durante parte significativa de *Avalovara*, não há descrições da Cidade tão negativas, aparentemente, como “algo de um cadáver podre”, “tartaruga sem cabeça”, “doença” e “camadas maléficas”, por exemplo. Talvez, tais notações fossem motivos para que Regina Dalcastagnè entendesse que Abel a destruiu, “porque revela seu segredo, porque renega seu fascínio, quebra seu sortilégio” (2000, p. 43). Indubitavelmente, confessamos que essa Cidade é o símbolo mais hermético, ou enigmático, do romance *Avalovara*, até um pouco mais do que ☺, de modo que nos deparamos com uma arqueologia literária. Não obstante, após outras pesquisas mais abrangentes, fundamentados justamente nas expressões “pejorativas” do caráter da Cidade, é que podemos lançar uma proposta hermenêutica que concilie o esplendor dessa Cidade com sua “nota sombria”.

Segundo Éder Rodrigues Pereira, em sua dissertação sobre o planejamento de *Avalovara* à luz da crítica genética, baseado nos recortes escritos a mão, datilografados por Osman Lins, “a descrição faz referência à cidade de Stambul”, além de “provavelmente, parte da descrição se refere à Basílica de Santa Sofia e outros pontos da cidade” (2009, p. 164). Não obstante, permanece a indefinição do nome da Cidade na anotação de Osman Lins, de modo que, apesar das referências a certos locais de Constantinopla, ou atual Istambul, isso não nos autoriza a dizer que a Cidade seja Istambul, mas que essas cidade foi usada como arcabouço para a criação literária da enigmática Cidade de *Avalovara*.

De qualquer forma, em um dos manuscritos com informações descritivas da Cidade, Osman Lins explica a função da vinda da Cidade: “a vinda da Cidade liga-se: à busca de uma forma artística¹⁴⁵; de uma sociedade ideal, eco das antigas idades de ouro;

¹⁴⁵ Essa questão da forma artística nos remete para a discussão da renovação do romance como gênero literário, já realizada no capítulo anterior.

da própria identidade; **de uma harmonia com o mundo**¹⁴⁶” (In: PEREIRA, 2009, p. 162. Grifo nosso). Com isso, Osman afugenta o aspecto pejorativo em torno da Cidade; mas o que dizer para as supracitadas expressões? A resposta pode ser encontrada na alquimia, elemento, inclusive, usado em *Avalovara* para falar da androginia de Cecília. Então, deixemos Osman Lins falar sobre o hermafroditismo alquímico:

O segundo grande símbolo da alquimia é o matrimônio. A combinação do Sol e da Lua, “nossa ouro”, e “nossa prata”, simbolizava-se nestes termos, amiúde com um desenfado de simbolismo sexual inaceitável em um trabalho de publicação moderna. O Sol fecunda a Lua para gerar a pedra.

Mas na Idade Média, a idéia de fecundação e geração era muito diferente da de hoje e simbolizava-se como uma morte seguida de uma ressurreição.

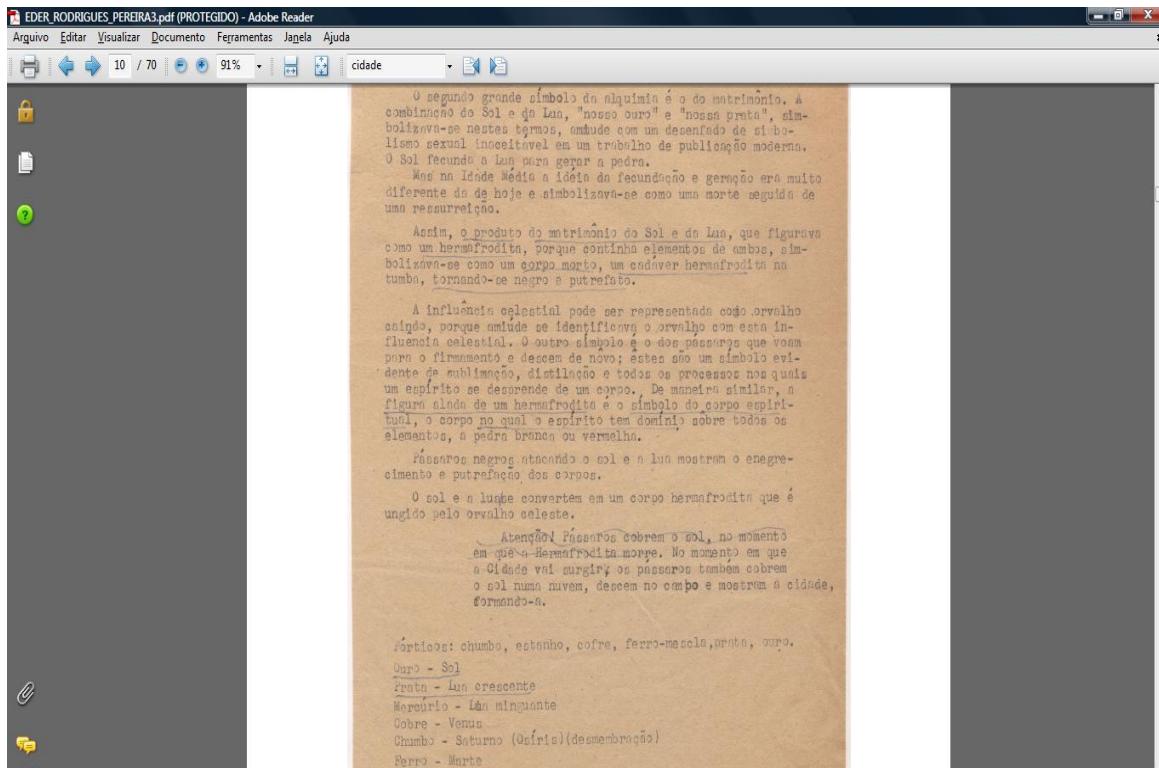
Assim, o produto do matrimônio do Sol e da Lua, que figurava como um hermafrodita, porque continha elementos de ambos, simboliza-se como um corpo morto, um cadáver hermafrodita na tumba, tornando-se negro e putrefato

A influência celestial pode ser representada como orvalho caindo, porque amiúde se identificava o orvalho com esta influência celestial. Outro símbolo é o dos pássaros que voam para o firmamento e desce de novo; estes são um símbolo evidente de sublimação, destilação e todos os processos nos quais um espírito se desprende de um corpo. De maneira similar, a figura alada de um hermafrodita é o símbolo do corpo espiritual, o corpo no qual o espírito tem domínio sobre todos os elementos, a pedra branca ou vermelha

[...]

O sol e a lua se convertem em um corpo hermafrodita que é ungido pelo orvalho celeste (In: PEREIRA, 2009, p. 151).

¹⁴⁶ Essa função coaduna-se muito bem com o Jardim do Éden.



Manuscrito datilografado de Osman Lins (In: PEREIRA, 2009, p. 150)¹⁴⁷

Ora, é justamente nesse contexto da morte, putrefação e ressurreição do androgino alquímico que Osman Lins insere a Cidade. Mais abaixo do manuscrito, ele diz: “Pássaros negros atacando o sol e a lua mostram o enegrecimento e putrefação dos corpos. O sol e a lua se convertem em um corpo hermafrodita que é ungido pelo orvalho celeste” (In: PEREIRA, 2009, p. 151). Logo depois, mesmo riscando a anotação, ela dá uma orientação para o simbolismo da Cidade que estamos buscando: “**Atenção! Pássaros cobrem o sol, no momento em que a hermafrodita morre. No momento em que a Cidade vai surgir, os pássaros também cobrem o sol numa nuvem, descem no campo e mostram a cidade, formando-a** (In: Idem, 2009, p. 151. Grifo nosso). Há menção similar no romance: “a Cidade aproxima-se do vale ensolarado como uma nuvem de aves migradoras, a Cidade e seu rio, extraviada, tanto a procuro e agora surge na luz do meio-dia, pousa na plantação” (LINS, 1973, p. 344-345). Assim, a “nota sombria” da Cidade diz respeito, agora mais claramente, a um processo alquímico da fusão mediante a fermentação, e nesse processo o cadáver fica putrefato. Osman Lins

¹⁴⁷ Em razão – não convincente – de os arquivos de Osman Lins estarem protegidos, a única forma de comprovarmos a consulta foi fazendo uma transferência da página da dissertação de Éder Pereira, em que se encontra o manuscrito de Osman Lins sobre a alquimia também quanto à Cidade.

ressaltou que uma das funções da Cidade, além de ser um eco do passado das idades de ouro (o Éden, também), tem ligação com “uma harmonia com o mundo”. E esse aspecto é um princípio alquímico, pois a fusão dos contrários é uma cosmogonia. Assim, nesse sentido, a Cidade está descendo sobre o canavial em processo alquímico-cosmogônico, simultaneamente ao ingresso de Abel e ☽ no tapete. O “perfume” no cadáver, em termos alquímicos, representa a ressurreição, antecedida pela lavagem purificadora do corpo através do orvalho celestial.

O pássaro, já que o narrador não especifica, podemos ler como o corvo, o qual aponta para o momento alquímico da putrefação, precedente da ressurreição do androgino alquímico¹⁴⁸. Outro pormenor, caroço do sema, é suscitado pela informação de Osman Lins, conforme seu manuscrito. A nuvem é símbolo de chuva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 688), e o fato alquímico de os pássaros cobrirem o sol sugere que a Cidade está se preparando para receber a chuva, tal qual o androgino morto/putrefato, a chuva celestial vivificante. Vale ressaltar que o mesmo é válido para compreendermos a ressurreição de Cecília: após a morte dela, pássaros escuros (os corvos, alquimicamente falando) cobrem o sol (LINS, 1973, p. 313). O segmento *Cecília entre os leões* finda sem vermos a ressurreição dessa personagem. Todavia, a partir do momento narrativo em que lemos a surpresa de Abel com a visão de Cecília no corpo de ☽, não temos dúvida de que a ressurreição alquímica de Cecília ocorreu.

Já “a tartaruga sem cabeça” implica, para a sua leitura quanto à Cidade, dois simbolismos relevantes: por causa da “carapaça, redonda como o céu na parte superior [...] e plana como a terra, na parte inferior, a tartaruga é uma representação do universo: constitui-se por si mesma numa *cosmografia*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 868). A Cidade vem do espaço cósmico para descer sobre o canavial nordestino. Nessa acepção simbólica, mais uma vez se confirma a leitura cosmogônica da descida dessa Cidade enigmática, romanesca, nos termos de Frye, vinculada à busca de um mundo ideal, evocando as idades de ouro, conforme atestou Osman Lins, em seu manuscrito sobreposto, visto que a tartaruga é um símbolo cosmogônico. Esse

¹⁴⁸ Talvez seja mesmo através da alquimia que possamos entender a reaparição de Cecília no corpo de ☽, por quanto a androginia dessa personagem condiz mais com a dos processos alquímicos: “Nem tudo, aqui, é segredo ou verdade apenas intuída. Conciliam-se, bem vejo, contrários em Cecília; e não posso isolar, na sua carne, a Mulher e o Homem. Macho e Fêmea, ela não distingue os inconciliáveis fundidos no seu corpo. [...] 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” (LINS, 1973, p. 270).

simbolismo é ratificado pela alquimia chinesa, que considera a tartaruga “como o *ponto de partida da evolução*, [...] princípio de espiritualização da matéria, cujas asas simbolizam o resultado” (Idem, 2009, p. 870).

A ausência de cabeça pode não significar, necessariamente, que ela tenha sido decepada, pois a tartaruga pode ser vista como sem cabeça, quando a recolhe para dentro do casco. Tanto a cabeça para fora do casco quanto para dentro dele tem um simbolismo híbrido. Dito de outro modo, na China e nas tradições ameríndias, a cabeça da tartaruga dentro do casco simboliza o recolhimento virginal, ao passo que a cabeça para fora representa a ereção fálica (Cf. Idem, 2009, p. 870). Por conseguinte, ambos os simbolismos convergem para a fundação de um novo mundo virgem, uma nova terra, a ser povoada/penetrada pelo ser humano.

Osman Lins, em uma de suas entrevistas revelou o segredo do *Avalovara*, mas da Cidade, nem sequer em seus manuscritos: não disse qual era o nome dela. No entanto, demos um passo a mais nessa busca, também proondo, com a nossa interpretação, uma revisão das leituras de Sandra Nitrini e Regina Dalcastagnè. Esta disse que coube a Abel destrui-la; aquela, que nem sequer cabe no mundo. Nesse sentido, também propomos, com esta dissertação, uma revisão da fortuna crítica osmaniana, especialmente a partir de elementos narrativos ainda não tão devidamente analisados, como é o caso da Cidade buscada por Abel.

* * *

Falamos sobre a intenção de *Avalovara*, obra-prima osmaniana, permitir uma leitura da descida do Paraíso para a Terra, diferentemente de Dante: verticalizou a ascensão para ele, e não se preocupou em findar seus versos trazendo o Paraíso para o mundo físico. Mas o que dizer do homem Osman Lins que tanto admirava o vate florentino? Que Osman Lins experienciou uma ascensão ao Paraíso, realizando a lição dantesca? Reflitamos profundamente nestas palavras que o autor de *Avalovara* escreveu, em uma de suas últimas cartas, para o seu grande amigo Lauro de Oliveira, não tendo ele qualquer pretensão literária, apenas existencial, num nível que foge à normalidade da lógica:

Algo se passa em mim: metamorfoses, deslocamentos (para falar em termos geológicos) de massa de terreno. É tudo tão atrapalhado que acho que nem a você – imagine – poderia transmitir. Tenho de mim, no momento, uma impressão astral: vejo-me como que atravessando um espaço celeste onde fatores diversos e misteriosos me alvejam, de certo modo mudando o meu curso ou me transformando. Isso assusta. Mas dá também uma espécie de alegria (apud OLIVEIRA, In: ALMEIDA (Org.), 2004, p. 33-34).

O que Osman Lins mais temia aconteceu: faleceu na plenitude de suas forças, da sua existência criativa, e como seu amigo Lauro de Oliveira disse: “Osman percorreu, ao longo dos seus 54 anos de vida, uma trajetória ascendente. Sua postura ética e profissional, tal qual a vivida pelos seus personagens, foi sempre irrepreensível” (In: Idem, 2004, p. 33). Na vida literária, Osman Lins ascendeu à plenitude de sua capacidade criadora. Com essa carta, Osman Lins começa a se despedir deste mundo, para depois, seguindo o exemplo do vate a quem admirava, ascender à travessia do infinito pelo espaço celeste, pois a “massa de terreno” não comportaria mais o espírito engenhoso do artesão da palavra. Na obra, releu a *Commedia*, no fim da vida, ascendeu a Dante: nada mais justo? O homem que vários anos antes (em 1963) disse que “gostaria de, uma vez morto, desaparecer para sempre. A eternidade me enjoa” (1979, p. 130) mostra-se num misto de susto e alegria com a ideia cósmica de atravessar o espaço celeste, sem náuseas intelectuais, mas com a profunda fruição do espírito.

No período em que estava doente, poucos dias à beira da morte, internado num hospital, Osman Lins, conforme sua filha Letícia Lins, olhava para a intensa luminosidade do sol que batia à janela de seu quarto hospitalar. Quando Letícia perguntou no que ele pensava, disse: “– Quando eu sair daqui, vou visitar uma igreja”. No dia seguinte, diferentemente de Machado de Assis, aceitou a presença de um sacerdote, para estar “orando com ele humildemente”, pois, conforme Letícia Lins, “no final da vida, ele não me parecia tão ateu quanto dizia ser¹⁴⁹” (In: DIÁRIO OFICIAL. ESTADO DE PERNAMBUCO, 1998, p. 6).

Anos depois de sua morte, outro amigo seu, o poeta e crítico José Paulo Paes disse numa entrevista que teve um sonho incrível com Osman Lins. O sonho foi

¹⁴⁹ “Inclino-me às vezes para a descrença. Mas sempre que isto me sucede, recordo o que me disse uma de minhas filhas, quando tinha quatro ou cinco anos. Olhando para os dedos, exclamou: ‘Iguais a Deus e a gente. O olho vê a mão, e a mão não vê o olho’. Com efeito, se pudéssemos dizer à mão que o olho existe, ela decerto não acreditaria. Mesmo tocando o olho. Como poderia entender, tocando-o, sua capacidade de ver?” (LINS, 1979, p. 130).

posto num poema, chamado de *Reencontro*, publicado em *Prosas seguidas de odes mínimas*, de 1992:

Ontem, treze anos depois da sua morte, voltei a me encontrar com Osman Lins.
O encontro foi no porão de um antigo convento, sob cujo teto baixo ele encenava a primeira peça do seu Teatro do Infinito.
A peça, *Vitória da dignidade sobre a violência*, não tinha palavras: ele já não precisava delas.
Tampouco disse coisa alguma quando o fui cumprimentar.
Mas o seu sorriso era tão luminoso que eu acordei (PAES, 2008, p. 383).

CONCLUSÃO

Nosso trabalho se deu à empreitada de estabelecer leituras comparatistas entre a *Divina Comédia* e o romance *Avalovara*, considerando a pouca produção, mais detidamente em um estudo específico, da crítica da obra do autor pernambucano sobre essas relações. À vista disso, mesmo reconhecendo, ou mencionando, outras influências europeias em seu romance mais experimental, como François Rabelais e Fiódor Dostoiévski, Osman Lins em várias de suas entrevistas, por exemplo, enfatizou mais a influência da *Divina Comédia*, o “antigo poema moralizante”, como ele a chama em *Avalovara*. Nesse sentido, pelo fato de tanto esse romance osmaniano quanto esse poema dantesco recorrerem, a seu modo, ao mito bíblico do Paraíso, demos ênfase a um estudo comparativo sob essa temática. Temática que retornou acentuadamente no século XX, após um agudo processo de saturação e esgotamento das esperanças do cientificismo e da industrialização herdeira do Iluminismo, como aponta o filósofo Gilbert Durand. Portanto, o questionamento do real sob o domínio da razão científica passou a ser realizado pela literatura moderna, em sua recorrência aos mitos, e *Avalovara* não fica de fora desse questionamento, em sua recorrência ao mito do Paraíso, sob a releitura dele a partir da *Divina Comédia*.

Diante do exposto, *Avalovara* é uma obra por si só suficiente, para mostrar que a arte e o homem contemporâneo penetram no mito, na mística, no irreal, de modo que “a psicologia profunda faz estremecer os planos da consciência, impregnando a realidade de elementos oníricos” (ROSENFELD, 1996, p. 80, 81). Assim, o uso do mito no romance moderno, por exemplo, desmascara, conforme Anatol Rosenfeld, “o mundo empírico das ‘aparências’, isto é, o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” (1996, p. 81). Desse modo, os textos de Osman Lins, entre eles o romance *Avalovara*, que lança mão do mito do Paraíso, revelam, conforme Lourival Holanda, uma estrutura de linguagem que questiona o sentido do mundo (In: FERREIRA (Org.), 2004, p. 115), desse mundo simulacro, do qual falou Anatol Rosenfeld, logo acima. À vista disso, a poética romanesca de Osman Lins, recorrendo ao mito do Paraíso, se instaura – em *Avalovara* – como uma cosmogonia literária, pois:

Inúmeros momentos dão conta do recurso mitológico, das prefigurações ancestrais, por avança um narrador fazendo da escritura

um gesto grave de perquirição. É quando à sensibilidade se soma a reflexão, a análise do mundo imediato – pela mediação da escritura. Escrever para tentar opor ao caos alguma ordem possível. A começar pela ordem da frase, que vai da dissidência da linguagem rotineira, à integração com o mundo (HOLANDA, In: FERREIRA (Org.), 2004, p. 120).

No caso de *Avalovara*, a androginia de Cecília e a tapeçaria com a imagem do Paraíso terrestre, por exemplo, constituem recursos míticos e prefigurações de uma ordem cósmica ancestral. De fato, o autor de *Nove, novena* concebia a atividade artística como representação “do triunfo do caos sobre o cosmo”, tentando “ordenar o caos da palavra e do mundo” (LINS, 1979, p. 207), como meio eficaz de questionar o mundo imediato através da mediação da escrita-literatura. E o mundo questionado pelo romance *Avalovara* foi o mundo latino-americano, quanto à identidade e ao relacionamento deste com a cultura europeia, exemplificado nas influências literárias.

Avalovara é um romance da condição humana latino-americana, pois suas personagens protagonizam uma revisão criativa dessa condição, sendo elas inseridas na latino-americanidade. Nesse sentido, esse romance trata, sob o olhar crítico de seus personagens Abel, Cecília e a Mulher Inominável, por exemplo, da identidade cosmogônica do continente latino-americano, situando-a em um posicionamento crítico ao modelo eurocêntrico constituído pelo olhar colonizador. A remodelação comparatista do cânone literário europeu pela literatura latino-americana mostra seus personagens indivíduos na condição de um novo Adão que renomeia a América Latina, pelo reconhecimento da androginia na formação mestiça, enriquecedora e valorizante desse continente. Consequentemente, a utilização literária da androginia ocorre em *Avalovara* para problematizar um paraíso latino-americano, fundamentado na interdependência dos modelos estéticos e identitários europeus, antropofágicamente. Assim, valorizando o surgimento de uma nova América Latina, a literatura latino-americana cada vez mais problematizará uma identidade compósita que se mostra indefinidamente adâmica, ou em devir, sob a égide de uma universidade baseada na mistura. Mais um aporte de leitura/visão do Paraíso, ampliação da temática do Éden para defender a riqueza múltipla da literatura dos trópicos americanos, sob a temática da androginia da personagem Cecília, pois Dante não menciona o Adão androgino. Percebendo essa lacuna na *Commedia*, Osman a preenche em *Avalovara*, ampliando a discussão da androginia com a alquimia, conforme dissertamos neste trabalho.

Apesar da evidente distância temporal, Dante e Osman viveram períodos marcados pelo esgotamento das formas literárias de seu tempo: a poesia épica e o romance. Dante, depois de Virgílio, renovou a poesia de tal modo que sua *Commedia* se constitui, para Curtius, um gênero que não cabe em definições estanques de poesia épica. Diante disso, a *Divina Comédia* constitui, lembrando Lukács, uma espécie de *intermezzo* entre a epopeia e o romance vindouro. Ademais, o realismo poético com que o vate florentino descreve, por exemplo, o estado degradado da sociedade florentina é um elemento, de certa maneira, antecipador do realismo do século XIX. Já Osman Lins viveu uma época em que o romance, na condição de gênero literário, enfrentava um discurso apocalíptico de morte, porque pairava um aparente esgotamento formal/estrutural das investidas dos escritores nesse gênero. Confluindo em seu romance experimental uma variedade de obras procedentes das mais diversas manifestações artísticas, o escritor pernambucano conseguiu sepultar o discurso de morte do romance que se propalava em seus dias. Osman mostrou que o romance é uma obra mutante e que, dependendo do grau de experimentação, o romance se torna indefinível para o padrão tradicional dos gêneros literários, manifestação dada por Antonio Cândido em seu prefácio a *Avalovara* (In: LINS, 1973, p. 9-11).

Através do direito/entrada no Éden, Abel e ☽ além iniciarem um “novo ponto de partida para suas histórias e para a dos homens [e mulheres, como Cecília, composta de pessoas do povo], que transportam consigo, o casal ingressa “também numa outra ordem narrativa, que se estabelece como possibilidade do vir a ser” (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 212). Assim, não só a história nordestina assume uma nova configuração existencial, mas também a literatura regionalista do povo nordestino vê no seu chão uma fonte paradisíaca inesgotável, não apenas agruras. Ana Luiza Andrade diz que Cecília, como fusão de contrários, funde a inoculação questionadora do mundo-opressão refletido pela sociedade arcaica geradora de um romance burguês em processo de extinção e a criação de uma liberdade cósmica através da escrita romanesca de Abel (Cf. 1987, p. 200). Seria apenas a extinção do romance burguês? Ou não estaríamos falando, também, de um “pedido de aposentadoria” do romance regionalista tradicional, sob o espectro de 30? Não seria essa, mais contextualmente, a outra ordem narrativa de que fala Dalcastagnè, dentro de uma mesma narrativa aparentemente esgotada?

A textualização literária do Paraíso na tessitura romanesca de *Avalovara* permite-nos ver esse romance como uma “verdadeira renovação do gênero regionalista

nordestino no modo arrogante como reivindica para a nossa literatura o seu quinhão na partilha da beleza, da fartura e da esperança das quais esteve até então alijada” (FERREIRA, 2010, p. 06). Antes, vimos como a *Divina Comédia*, arcabouço da formação do romance *Avalovara*, também problematiza questões ligadas ao regionalismo literário, mas apontando caminhos para a vinda de dias melhores e felizes, marcados pelo retorno definitivo do Paraíso, na visão de Dante. Desejo expresso até mesmo pelos espíritos justos, encontrados por Dante no *Paradiso*, que queriam reaver seus corpos físicos. Nesse sentido, é possível ler a obra poética máxima de Dante como uma reflexão sobre a toscana regional de seus dias, com uma crítica arguta não só contra os costumes locais do povo, mas também contra o próprio clero católico, desde Florença até Roma.

Em termos do gênero romanesco, obviamente, o regionalismo literário surge no século XIX. Nesse sentido, uma análise da *Commedia* não caberia oportuna. No entanto, em termos da conceituação ampla do regionalismo, de suas características (problematizar costumes, superstições, etc.) e por ele ser visto como originado na literatura greco-latina através do idílio e da pastoral¹⁵⁰, aí cabe uma leitura da *Commedia*. Nesse sentido, conforme Chiappini, “no limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto, com maiores ou menores mediações, de modo mais ou menos explícito, ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar” (In: ESTUDOS HISTÓRICOS, 1995, p. 155).

Leitura cabível porque o conceito de regionalismo transcende seu surgimento mais voltado para o romance, no século XIX. Leitura que nos faz ver a obra poética magna de Dante como continuidade desse marco conceitual antecessor do regionalismo literário, especificamente quando fala a partir de um local, a sua Florença, por exemplo, mesmo estando no Paraíso, em sua conversa com seu trisavô Cacciaguida, contrapondo duas Florenças.

O tema do Paraíso é dilatado pelo poeta, para incluir sua região toscana, sua cidade-Éden da qual foi exilado, Florença, cuja nostalgia pode ser confirmada pelo seu

¹⁵⁰ Pensamos, por exemplo, nas *Geórgicas*, de Virgílio, que enaltece a vida campestre baseada na agricultura, numa época de grandes conflitos que ocasionavam êxodos rurais, conflitos marcados pelas guerras civis ao tempo em que Virgílio compunha as *Geórgicas*. Assim, o louvor de Virgílio à vida rural tem, entre outros motivos, mostrar que a vida no campo é digna, e que seus habitantes não deveriam abandoná-la. Assim, não há uma inocente idealização bucólica, pois essa obra, mesmo exaltando a vida campestre, está fincada nos problemas políticos provocados pela guerra civil.

intenso desejo de retorno para ela, desejo atrelado ao reconhecimento da sua missão poética através da *Commedia*. Mesmo separados no tempo e pelo espaço, Osman Lins e Dante Alighieri criaram obras, experimentaram/renovaram gêneros literários, mostrando que Florença e o Nordeste têm direito ao Paraíso: o mundo do Caos sendo elevado ao Cosmos-Equilíbrio no verso e na prosa, horizonte de uma felicidade possível para o humano. Ademais, o regionalismo, apesar de já visto negativamente como obsoleto, sempre reaparece na literatura (Cf. CHIAPPINI, In: ESTUDOS HISTÓRICOS, 1995, p. 153-154).

Paralelamente, com o último capítulo desta dissertação, queremos dar um passo a mais na análise da obra de Osman Lins, no âmbito dos estudos comparativos, incluindo a temática do regionalismo, que não é tão investigada pela crítica, especialmente na segunda fase literária do escritor pernambucano. A leitura da fortuna crítica de Osman Lins nos levou a duas ilações que nos permitem situar as reflexões dos críticos que se debruçaram e se debruçam sobre a obra do escritor pernambucano. A primeira baseada na ausência de estudos voltados para a temática regionalista e a segunda voltada para a defesa do abandono dessa temática na segunda fase literária de Osman Lins. A primeira é coerente tendo em vista análises que ressaltam as renovações implantadas experimentalmente por Osman no gênero romanesco (vistas em *Nove, novena, Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*), que implicou certo distanciamento da análise da temática regionalista na segunda fase da obra osmaniana. Tal distanciamento, intencionalmente ou não, desdobrou-se na segunda ilação: a questão do abandono da temática regionalista nordestina por Osman Lins. Revisando esse segundo postulado encontrado na fortuna crítica do autor pernambucano, chegamos à conclusão de que o autor de *Avalovara* não abandonou essa temática, mas soube incorporá-la em sua segunda fase dentro da dimensão do regionalismo cósmico introduzido na literatura brasileira pela obra de Guimarães Rosa¹⁵¹. Por exemplo, a leitura da narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de *Nove, novena*, permite-nos ver esse regionalismo cósmico, perfeitamente condizente com ideário estético de Osman Lins: reconectar o ser humano com o Cosmos, e com o princípio sustentado por Tolstói: que se o escritor quiser ser universal, ele terá de cantar a sua aldeia.

¹⁵¹ Seu romance inacabado *A cabeça levada em triunfo*, de 1978, é um exemplo oportunamente inusitado que confirma ainda mais a tese de que Osman Lins não abandonou a temática regionalista, pois nele o escritor nordestino reatualiza a temática do cangaço.

Outro grande e persuasivo exemplo é dado pelo romance *Avalovara*: a descida da Cidade ansiosamente buscada por Abel sobre um canavial nordestino, Cidade que se torna homônima do Paraíso no qual ele e sua amante ingressam através de um tapete, uma dilatação da temática do Paraíso para a inclusão da *imago* nordestina dentro da própria revisão do Paraíso de Dante. Isso sugere uma revisão do regionalismo nordestino, para além da imagem estereotipada do fracassado, possivelmente legada pelo regionalismo de 30. Um Nordeste não mais visto como banimento, mas como um Éden possível, reatualizando a imagem que os navegadores portugueses encontraram quando aqui chegaram, para pôr em xeque a dicotomia maniqueísta Nordeste-Sudeste.

Esperamos que o nosso trabalho dissertativo possa trazer uma contribuição para a pesquisa sobre o obra de Osman Lins, não só no âmbito dos estudos comparativos latino-americanos¹⁵², mas também quanto à revisão da tese do abandono da temática do regionalismo na obra osmaniana. Nesse sentido, esses são dois vieses não devidamente analisados que podem certamente suscitar/incentivar pesquisas mais amplas para a fortuna crítica do autor de *Avalovara*. Neste trabalho procuramos, pois, seguir, dissertando, esta arguta reflexão de João Alexandre Barbosa, a respeito do papel da crítica literária, reflexão com a qual findamos nossas ponderações:

O que pereniza o trabalho crítico é justamente o que nele há de menos estatístico: uma personalidade que encontra, por entre os veios de uma outra expressão, os caminhos da afirmação, as diretrizes de uma descoberta. Não se trata de obra feita por empréstimo, parasitária, mas de trabalho inovador desde que foi possível encontrar caminhos esquecidos, apontar trilhas desapercebidas (In: BARBOSA, 2007, p. 46).

¹⁵² Quanto à questão da releitura de obras literárias do cânone europeu nas obras literárias latino-americanas, caso de análise comparatista no qual se deteve o nosso trabalho, para mostrar que essa interdependência pode gerar obras originalíssimas, como *Avalovara*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE OSMAN LINS

- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *O visitante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- _____. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *Nove, novena: narrativas*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- _____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins, 1969.

OBRAS, ARTIGOS EM PERIÓDICOS, DISSERTAÇÕES E TESES SOBRE OSMAN LINS

ALMEIDA NETO, Arnoldo Guimarães de. *Música das formas: a melopoética no romance Avalovara, de Osman Lins*. Recife: o autor. 86 folhas. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2008.

ANDRADE, Ana Luíza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

ANDRADE, Fábio. *Ordem sinuosa: o barroco em Avalovara*. Recife: o autor. 93 folhas. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. *As tensões de Osman Lins*. In: *Diário Oficial. Estado de Pernambuco*, Recife, ano XII, maio/junho de 1998, p. 20. (Suplemento Cultural, “O mundo das palavras, as palavras do mundo, ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos após sua morte”).

CANDIDO, Antonio. *A espiral e o quadrado*. In: LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas: movimento(s) de Avalovara, de Osman Lins*. Brasília: UNB/Imprensa Oficial, 2000.

_____. *Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência*. In: *Estudos de*

Literatura Brasileira Contemporânea, nº 29. Brasília, janeiro-junho de 2007.

DOURADO, Autran. *Osman Lins: rigor e paixão*. Caderno de Sábado, p. 07, 30-9-1978.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2005.

_____. A Dama e o Unicórnio: *exercícios de imaginação*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. Ecologia acústica e ecologia literária: as propostas de R. Murray Schafer e Osman Lins, In: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda (Orgs.). *Osman Lins: 85 anos. A harmonia de imponderáveis*. Recife: Edufpe, 2009.

_____. *Osman Lins e Jorge Luis Borges: testamentos literários*. In: SEDYCIAS, João (Org.). *A América Hispânica no imaginário literário brasileiro*. Recife: Edufpe, 2007.

_____. *Expulsos do Paraíso: Avalovara e o romance regionalista nordestino*. Artigo inédito, 2010.

GOMES, Inara Ribeiro. *A estrutura genética de Avalovara*. Recife, 2005. 188 folhas: Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2005.

_____. *A poética cifrada de Osman Lins*. In: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda (Orgs.). *Osman Lins: 85 anos. A harmonia de imponderáveis*. Recife: Edufpe, 2009.

HILL, Telênia. *Osman Lins*. Rio de Janeiro: Agir, 1986. (Coleção Nossos Clássicos, 116).

HOLANDA, Lourival. *Osman Lins: resistência e rigor*. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao Sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

_____. *Uma abreviatura do mundo*. In: *Diário Oficial. Estado de Pernambuco*, Recife, ano XII, maio/junho de 1998, p. 18. (Suplemento Cultural, “O mundo das palavras, as palavras do mundo, ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos após sua morte”).

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

KILANOWSKI, Piotr. *Avalovara de Osman Lins: o escritor em busca do romance interativo e total*. In: CERRADOS – REVISTA DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA. Ano 7, nº 07, 1998. Universidade de Brasília.

LEMOS, Gilvan. *Uma obra insubmissa e seus leitores – Em cartas ao escritor Gilvan Lemos, Osman Lins critica o regionalismo, os editores e o meio cultural de Pernambuco*. In: *Diário Oficial. Estado de Pernambuco*, Recife, ano XII, maio/junho de 1998, p. 5. (Suplemento Cultural, “O mundo das palavras, as palavras do mundo, ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos após sua morte”).

_____. *Meu amigo Osman Lins*. In: *Diário Oficial. Estado de Pernambuco*, Recife, ano XII, maio/junho de 1998, p. 9. (Suplemento Cultural, “O mundo das palavras, as palavras do mundo, ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos após sua morte”).

LINS, Letícia. *Quando o escritor é pai*. In: *Diário Oficial. Estado de Pernambuco*, Recife, ano XII, maio/junho de 1998, p. 6-7. (Suplemento Cultural, “O mundo das palavras, as palavras do mundo, ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos após sua morte”).

MACHADO, Álvaro Manuel. *Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana*. In: REVISTA COLÓQUIO/LETRAS. nº 33, p. 30-39, set. 1976.

NITRINI, Sandra. *Do fular ao tapete: uma leitura de Avalovara*. In: REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. São Paulo, nº 10, p. 259-272, 2007. ISSN 0103-6963.

_____. *O intertexto canônico em Avalovara*. In: *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 24, n. 69, 2010. ISSN 0103-4014. Disponível no site: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 21 set. 2010.

_____. *Poética de tensões*. In: CULT – REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo, n. 48, p. 45-63, jul. 2001. ISSN 1414-7076.

_____. *Viagem real, viagens literárias: Osman Lins na França e O Marinheiro de primeira viagem*. In: *Diário Oficial. Estado de Pernambuco*, Recife, ano XII, maio/junho de 1998, p. 22-23. (Suplemento Cultural, “O mundo das palavras, as palavras do mundo, ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos após sua morte”).

_____. *O tempo na arte, a arte no tempo: uma leitura de Marinheiro de primeira viagem*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

OLIVEIRA, Lauro de. *A essência da poesia: quatro poemas desentranhados da prosa de Nove, novena e Avalovara, por Lauro de Oliveira*. In: *Diário Oficial. Estado de Pernambuco*, Recife, ano XII, maio/junho de 1998, p. 31. (Suplemento Cultural, “O mundo das palavras, as palavras do mundo, ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos após sua morte”).

_____. *Uma conversa a três sobre Osman Lins*. In: *Diário Oficial. Estado de Pernambuco*, Recife, ano XII, maio/junho de 1998, p. 5. (Suplemento Cultural, “O mundo das palavras, as palavras do mundo, ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos após sua morte”).

_____. *Osman Lins: ética na vida e na ficção*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

PAES, José Paulo. *Meia Palavra sobre o Escritor*. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Rio de Janeiro: Centro de Difusão Cultural da FCRB, 1988. (Memória Literária XI).

PEREIRA, Éder Rodrigues. *A chave de jano: os trajetos da criação em Avalovara, de Osman Lins – uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética*. São Paulo: o autor. 309 folhas. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo. FFLCH. Letras/Teoria Literária e Literatura Comparada, 2009.

RABASSA, Gregory. *Introduction*. In: LINS, Osman. *Avalovara*. Trad. Gregory Rabassa. Dalkey: EUA, 2002.

_____. *Carta enviada por Gregory Rabassa a Osman Lins (1978)*. In: FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Rio de Janeiro: Centro de Difusão Cultural da FCRB, 1988. (Memória Literária XI).

RAMOS, Darcy Attanasio T. . *Uma leitura poético-filosófica de Marinheiro de Primeira Viagem, de Osman Lins*. São Paulo, 2007. 188 folhas: Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo. FFLCH. Teoria Literária e Literatura Comparada, 2007.

SOARES, Marisa Balthasar. *Tempo de Avalovara: as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins*. São Paulo, 2007. 168 folhas: Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Teoria Literária e Literatura Comparada, 2007.

TELES, Robson. *Nove, novena em cena*. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

TELES, Rosana. *Visão circular do universo, uma rota do imaginário medieval em narrativas de Nove, Novena*. In: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

WEST, Paul. *Osman Lins's Avalovara*. In: Review of Contemporary Fiction, The. Available in: <http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3544/is_n3_v15/ai_n28665328/> Access on: 25 Nov, 2009.

OBRAS DE DANTE ALIGHIERI

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Inferno, Purgatório, Paraíso*. Trad. Italo Eugenio Mauro. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. *Vida nova*. In: AQUINO; São Tomás de; ALIGHIERI, Dante. *Seleção de textos*. Trad. João Luiz Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1988. (Coleção – Os pensadores).

_____. *Banquete*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, s/d. (Coleção *Grandes Obras do Pensamento Universal – 14*).

_____. *Da linguagem vulgar*. Trad. Paulo Costa Galvão. Edição E-books Brasil, 1999.

OBRAS, ARTIGOS EM PERIÓDICOS, DISSERTAÇÕES SOBRE DANTE ALIGHIERI

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber; Suzi Frankl Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BERARDINELLI, Alfonso. *Dante ou Petrarca? Pasolini ou Calvino? Uma teoria literária nacional*. In: *Não incentivem o romance e outros ensaios*. Trad. Doris N. Cavallari, Francisco Degani e Patricia De Cia. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas Editorial, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998.

CURTIUS, Ernest Robert. Dante. In: _____. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DONATO, Hernâni. *Prefácio – Notícias sobre o autor e a obra*. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Hernâni Donato. Ilustrações de Gustave Doré. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Dante: o poeta do absoluto*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEAL, César. *Dante e os modernos*. In: *Os cavaleiros de Júpiter: estudos de poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Recife: FUNDARPE, 1986.

LOMBARDI, Andrea. *Um corpo que cai*. In: *Revista Entrelivros: Entreclássicos – Dante Alighieri*. v. 01, s.d. ISBN 859953-09-9, p. 14-29.

MAURO, Italo Eugenio. *Notas aos cantos da Divina Comédia*. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Inferno, Purgatório, Paraíso*. Trad. Italo Eugenio Mauro. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

ROCHA, Gibson Monteiro da. *Dante: um percurso pela literatura brasileira*. Recife, 2007. 129 folhas: Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007.

STEINER, George. *O poeta e o silêncio*. In: _____. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart; Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Globo, 2008.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 4. ed. rev. São Paulo: Cortez, 2009.

AVINER, Shelomo. *As mulheres da Bíblia*. Trad. Paulo Rogério Rosenbaum. São Paulo: Sêfer, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. *Criação e crítica literária*. In: _____. *Leituras desarquivadas*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance)*, In: _____. *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*. Trad. Aurora Bernardini, José Pereira Júnior e Augusto Góes Júnior. São Paulo: Hucitec, Fundação para o desenvolvimento da UNESP, 2002.

_____. *O problema do romance de educação*. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERMEJO, Ernesto González. *Conversas com Cortázar*. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BILEN, Max. *Literatura e iniciação*. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOTEACH, Shmuley. *Sexo Kasher: uma receita de paixão e intimidade*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Manole, 2000.

BULLINGER, Ethelbert William. *The witness of the stars*. Grand Rapids-MI, United States of America: Kregel Publications, 2003.

BUNIM, Irving M. *A ética do Sinai*. Trad. Dagoberto Mensch. 2. ed. São Paulo: Editora Sêfer, 2001.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração*. In: REVISTA COLÓQUIO/LETRAS. nº 62, p. 10-25, set. 1981.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Subdesenvolvimento*. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura, espelho da América?* In: REVISTA REMATE DE MALES. Número especial. Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, 1999.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. 1. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959 [?].

CARPENTIER, Alejo. *O papel social do romancista*. In: _____. *Literatura e consciência política na América Latina*. Trad. Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global Editora, s/d.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: *Estudos Histórios*: Rio de Janeiro, vol. 8, n.15, 1995, p.153-159.

COMPLETE JEWISH BIBLE. Translation by David H. Stern. Jewish New Testament Publications, Inc.: Clarksville, Maryland, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Situação do romance*. In: _____. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1993 (Col. *Debates*, 104).

COUFFIGNAL, Robert. *Éden*. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COUTINHO, Eduardo F. *Sentido e função da Literatura Comparada na América Latina*. In: _____. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 11-30.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?* Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras: 2003.

_____. *A história do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *History of Paradise: the garden of Eden in myth & tradition*. Translator: Matthew O'Connell. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O retorno do mito: introdução à mitodologia. Mitos e sociedades*. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia. Faculdade de comunicação social, PUCRS, nº 01, Setembro. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994, quadrimestral.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Mefistófeles e o andrógino*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates, 52).

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?: contribuição à teoria do romance*. Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FERNANDES, José. *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da Antigüidade ao século XX)*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

FRANKIEL, Tamar. *A voz de Sara: a espiritualidade feminina e o judaísmo tradicional*. Trad. Aida Lerner. São Paulo: Maayanot, 2000.

FRYE, Northrop. *Fábulas da identidade: ensaios sobre mitopoética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

_____. *O Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1979.

GINZBERG, Louis. *The legends of the Jews*. Published in 1909. Available in Internet: www.sacred-texts.com Acesso em agosto de 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visões do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e na colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- IGEL, Regina. *Imigrantes judeus, escritores brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargol. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- JOSEFO, Flávio. *História dos hebreus*. Trad. Vicente Pedroso. Rio de Janeiro: CPAD, 1990.
- KAPLAN, Aryeh. *Três ensaios de Aryeh Kaplan: se você fosse Deus, a imortalidade e a alma, um mundo de amor*. Trad. Claudia M. Caon. São Paulo: Colel Torá Temimá do Brasil, 1992.
- _____. *As águas do Éden: o mistério do micvê*. Trad. Rachel Rosenblum; Esther Eva Horowitz. São Paulo: Maayanot, 1992.
- KIRST, Nelson et al. *Dicionário Hebraico-Português e Aramaico-Português*. 15. ed. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2002.
- KRAUSS, Heinrich. *O Paraíso: de Adão e Eva às utopias contemporâneas*. Trad. Mário Eduardo Viaro. São Paulo: Globo, 2006.
- LAMB, Ruth S. “El mundo mítico en la nueva novela latinoamericana”. In: ACTAS DEL CUARTO CONGRESO INTERNACIONAL DE HISPANISTAS / coord. por Eugenio Bustos Tovar, v. 2, 1982, ISBN 84-7481-215-1, p. 101-108. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_010.pdf
- LAUAND, Luiz Jean (Org.). *Educação, teatro e matemática medievais*. Trad. Luiz Jean Lauand. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1986. (Coleção elos, 45).
- LE GOFF, Jacques. *Observações sobre corpo e ideologia no Ocidente Medieval*. In: LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*. Trad. António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. (Dir.). *O homem medieval*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Imprensa, 1989.
- _____. *O imaginário medieval*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994.
- LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MAAS, Wilma Patrícia Marzari. *Cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MAZZARI, Marcus Vinícius. *Apresentação*. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MIGUET, Marie. *Andróginos*. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Tradição e renovação*. In: MORENO, César Fernández (Org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NEIVA, Saulo. *Avatares da epopéia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Ed. Massangana, 2009.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. (Acadêmica; 16).

OZ, Amós. *The Bitter Test of Dreams Come True*. U.S.A, 2008. Entrevista concedida a Joanna Chen, em 17 de fevereiro de 2008. Disponível em: <<http://www.newsweek.com/2008/02/13/the-bitter-taste-of-dreams-come-true.html>>. Acesso em: 26 jan. 2011.

PAES, José Paulo. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAGELS, Elaine. *Adão, Eva e a serpente*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

PAZ, Octavio. *A árvore da vida*. In: _____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Literatura de fundação*. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1990.

_____. *Literatura, subdesenvolvimento e modernidade*. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina*. In: _____. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Literatura comparada, intertexto e Antropofagia*. In: _____. *Flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

QUINTANA, Mário. *Prosa e verso: compilação do autor*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

RASHI. *Comentário sobre Gênesis*. Banco de dados. Disponível na Internet.
<http://www.chabad.org> Acesso em agosto de 2009.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Trad. M. F. Sá Correia. Porto, Portugal: RÊS Editora, 1989.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROOB, Alexander. *Alquimia & mística: el gabinete hermético*. Trad. Carlos Caramés. Madrid, España: Tashen, 2005.

SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *A permanência do discurso da tradição no modernismo*. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Apesar de dependente, universal*. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Literatura e Teoria Literária, v. 44).

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPINA, Segismundo. *Iniciação na cultura literária medieval*. Rio de Janeiro: Grifo, 1973.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. *Perspectivas da literatura comparada no Brasil*. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Literatura Comparada no mundo: questões e métodos – Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997.

STERN, David H. *Jewish New Testament Commentary*. Jewish New Testament Publications, Inc.: Clarksville, Maryland, 1992.

SHULAM, Joseph. *Hidden Treasures: The First Century Jewish Way of Understanding The Scriptures*. Jerusalem, Israel: Netivyah Bible Instruction Ministry, 2008.

TAYLOR, William Carey. *Dicionário do Novo Testamento Grego*. 09. ed. Rio de Janeiro: Juerp, 1991.

UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

VAN WOENSEL, Maurice. *Simbolismo animal na idade média: os bestiários: um safári literário à procura de animais fabulosos*. João Pessoa: Editora Universitária, 2001.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional*. In: _____. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZOLLA, Elémire. *Androginia*. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia Distribuidora, 1997.