

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

HARLEY FARIAS DOLZANE

**O VOO DA CRIAÇÃO LITERÁRIA:
PROCURA VERDADE E SER
SER VERDADE E PROCURA
EM AVALOVARA DE OSMAN LINS**

BELÉM

2013

HARLEY FARIAS DOLZANE

**O VOO DA CRIAÇÃO LITERÁRIA:
PROCURA VERDADE E SER
SER VERDADE E PROCURA
EM AVALOVARA DE OSMAN LINS**

Dissertação apresentada para fins de avaliação ao Programa de Pós-Graduação em Letras de Universidade Federal do Pará – PPGL-UFPA, como um dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Teoria Literária da Universidade Federal do Pará – UFPA.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Máximo Ferraz

BELÉM
2013

HARLEY FARIAS DOLZANE

**O VOO DA CRIAÇÃO LITERÁRIA:
PROCURA VERDADE E SER
SER VERDADE E PROCURA
EM AVALOVARA DE OSMAN LINS**

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antônio Maximo Ferraz
Universidade Federal do Pará (Orientador)

Profa. Dra. Lilia Silvestre Chaves
Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Manuel Antônio de Castro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Para Raimundo que nos acolheu.

Para Joseana a quem amo.

Para Rafael que nos cura.

AGRADECIMENTOS

Às Questões que nos querem.

À Joseana Nunes de Souza, amada companheira de percurso, pelos inúmeros gestos de carinho, compreensão e cuidado, dentre os quais, talvez, caiba apenas citar o essencial: segurar minha mão e sorrir.

Ao professor Antônio Máximo Ferraz, mestre e amigo, por mostrar que a pesquisa acadêmica só faz sentido como realização da travessia alquímica ao próprio, ou seja, quando é autêntica pesquisa da Vida.

A todos os integrantes do *Núcleo Interdisciplinar Kairós – Pensamento da Arte e da Linguagem* que compartilharam mais estreitamente o diálogo fraternal sem o qual essa dissertação não seria possível.

À minha mãe Marildes e meu irmão Thiago...

“Aqui estamos, haveremos de morrer mas ainda estamos vivos e afinal a vida, longa ou breve, dura apenas um dia, ninguém vive dois dias, ninguém, importa que haja nesse dia uma hora , um minuto, um instante que ilumine o resto e fure os socavões, os sótãos”.

Osman Lins

RESUMO

A pesquisa busca uma abertura para compreender o sentido da obra literária imbricada no mistério da criação artística a partir das suas figurações em *Avalovara* (1973), de Osman Lins. Em meio à interpretação do romance, pretende-se percorrer questões fundamentais que subjazem no revestimento conceitual instaurado ao longo da modernidade literária. Em *Avalovara*, o leitor é encaminhado a um pensamento originário que resgata a instância poética da narrativa, projetando o fazer artístico em uma dimensão mítica que é Linguagem acontecendo em seu silêncio. Isso só é possível pela elaboração de uma narrativa que já não representa, mas encena questões, realizando-as na tessitura de seus elementos. O romance se põe à procura de sentido para realidade, questionando a tradição mimética – corolário de uma metafísica essencialista e subjetivista –, e, em seu procurar desvela-se o seu sentido de ser, o seu ser-obra de arte. Neste sentido, reaviva-se a referência essencial entre arte e verdade, em que esta, é a própria dinâmica de re-velação do real retraindo sua realidade em tudo o que se manifesta. A obra de arte corresponde a essa dinâmica de ser das coisas. Nelas e por elas a procura se dá, passo a passo, revelando-se aos poucos em cada palavra, obra e verdade. Procurando pela verdade, o homem, coisas entre coisas, pode se reintegrar com a realidade de ser; Abel, o humano, o artista, o escritor pode reingressar no paraíso pelo exercício do amor pleno que há no cuidado para com as coisas em seu silêncio, silêncio da Linguagem que acolhe não só o poder criativo da literatura, mas também da própria existência humana.

Palavras-chave: Procura, Verdade, Ser, Linguagem, Osman Lins.

ABSTRACT

The research seeks an opening to understand the meaning of the literary imbricated in the mystery of artistic creation from its figurations in *Avalvara* (1973), by Osman Lins. Amid the interpretation of the novel, it is intended to go through fundamental issues that underlie the conceptual coating established along the literary modernity. In *Avalovara*, the reader is forwarded to an originating thought that rescues the poetic instance of prose, and designs the artistic on a mythic dimension that is the Language happening in its silence. This is only possible by developing a narrative that no longer represents, but stages issues, performing them in the fabric of its elements. The novel begins to search for meaning to reality, questioning the mimetic tradition - a corollary of essentialist metaphysics and subjectivism - and, in its seek, it is revealed its sense of being, its being-artwork. In this sense, the essential reference between art and truth is revived,. In this reference, the truth is the dynamic revelation of the real retracting its reality in all that manifests. The artwork corresponds to this dynamic (which is the being of things), them and for them, the work of art and truth, is that the search takes place in *Avalovara*, step by step, gradually revealing itself in every word. Searching for the truth, man, things between things, can be reintegrated with the reality of being; Abel, the human, the artist, the writer can rejoin the paradise by exercising full love that is in care for things in their silence , the silence of the language that welcomes not only the creative power of literature but also of human existence.

Keywords: Search, Truth, Being, Language, Osman Lins.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: SER PROCURA	17
1. NO NADA CRIATIVO: “TUDO SE TECE E SE ENCONTRA”	18
2. ARTE SENDO PENSAMENTO SENDO ARTE.....	24
3. QUESTÃO DO SER, SER DA QUESTÃO.....	33
4. O SENTIDO POR VIR.....	42
5. UMA VIAGEM EM ESPIRAL.....	47
6. O DESPERTAR EM PUBLIUS UBONIUS E LOREIUS.....	59
7. QUADRADO E PALÍNDROMO, LIMITE E LINGUAGEM	73
CAPÍTULO II: CÉU, O VOO EM VERDADE.....	82
1. O RÍTMO E A PRESENTIFICAÇÃO DO TEMPO ORIGINÁRIO NO RELÓGIO DE JULIUS HECKETHORN.....	83
2. A RECOLOCAÇÃO DO HUMANO NA HISTÓRIA E DA HISTÓRIA NO HUMANO...	93
3. NO TEXTO, A REALIDADE SAGRADA	105
4. ABEL, O PASTOR ENTRE O VAZIO DAS CIDADES	111
5. HERMES, HERMELINDA E HERMENILDA NO ENCANTO E ACOLHIMENTO DO DESTINO.	124
6. E ESSE PÁSSARO, “TODO O SEU CORPO É ASAS”	139
7. NA PRESENÇA DE UMA DEUSA SEM NOME O DIÁLOGO É VERDADE SEM PALAVRAS	146
CAPÍTULO III: PROCURAR SER	157
1. ACERCA DA PHÝSIS	158
2. NASCENDO E CONHECENDO: A NARRATIVA É QUESTÃO DE DESTINO, O DESTINO QUER NARRAR.....	166
3. PARAÍSO: O LUGAR DA PRO-CURA AMOROSA	176
CONCLUSÃO	187
REFERÊNCIAS	192

INTRODUÇÃO

Antes de tudo é preciso compreender que este é um trabalho em andamento. Interpretar *Avalovara* de Osman Lins, com seus oito enredos, uma dezena de personagens narrando (e sendo narrados), simultaneamente, (por) uma infinidade de questões cada uma se desdobrando em outras e outras e outras como um caleidoscópio alucinante e caótico, porém, ao mesmo tempo, obediente a uma incomum rigidez matemática, não é tarefa de que se possa esperar um término, um ponto final uma definição.

Ante a grandiosidade do romance fica difícil até mesmo saber por onde começar. Talvez seja interessante um breve relato do percurso teórico-metodológico trilhado, para que possamos entender o lugar que pretendem ocupar os ensaios (se é que assim podemos chamar os textos que integram esta dissertação) apresentados em seguida.

Dizíamos, no projeto de pesquisa, que a hipótese central de que principiávamos era a de que a interpretação da tessitura dos elementos da narrativa em *Avalovara* possibilitaria o percurso por questões fundamentais, em meio às quais se abriria, para o intérprete, a compreensão do sentido da obra literária imbricado no mistério da criação artística. No início, ambicionávamos a interpretação dos elementos da narrativa do romance. Chamava-nos a atenção a aparente fragmentação dos oito fios narrativos que compõem *Avalovara* e o modo específico de mimetização do real na obra. Tais aspectos, em especial a questão da *mimesis*, revelaram-se fundamentais para a verificação da tessitura dos elementos da narrativa em *Avalovara*, vez que, segundo a tradição mimética – baseada na concepção de arte como cópia de um suposto real –, à obra de arte caberia imitar o real.

Ocorre que, em *Avalovara*, o ficcional parecia não se opor ao real, e isso porque os elementos da narrativa questionam a todo o momento a realidade do tempo, do espaço, do ser humano e da própria ação que narra. Não há de se falar em imitação ou representação do real, pelo menos não da forma em que são tradicionalmente tomados os termos “imitação” ou “representação”. A reflexão sobre a *mimesis* no romance, por sua vez, conduziu à investigação pela ideia de “verdade” que a permeia, vindo a ser esta uma questão que também se estabeleceu como fundamental para a presente pesquisa.

Nesta etapa da pesquisa, restou claro que a interpretação de *Avalovara* encaminhava-se às questões que originaram o pensamento tradicional sobre a arte. Por isso, até mesmo o pressuposto de uma clara distinção entre os chamados elementos da narrativa parecia ser

difícil de sustentar. Deste modo, sentimos a necessidade de não mais tratá-los como elementos individualizados, vez que a própria obra, em sua poética, também questiona a categorização de elementos que constituem a narrativa. Não se trata de negá-los, mas sim de interpretá-los de forma dinâmica, como questões que sempre e diversamente se colocam a cada passagem do romance. Assim, para evitar a classificação categórica da narrativa em elementos, o título da dissertação teve que mudar de “O voo da criação literária: a tessitura dos elementos da narrativa em *Avalovara*” para “*Avalovara* e o acontecer da verdade”. Além disso, o novo título parecia corresponder melhor ao jogo operado pelo romance, em que o fragmento e a diversidade nunca estão alheios do sentido de reunião na linguagem, entendida como *Logos*, a partir dos estudos empreendidos por Martin Heidegger sobre os fragmentos de Heráclito. É, também, a partir de Heidegger, com a noção de verdade como *Alétheia* (desvelamento, desocultamento, revelação) que se desenvolve a presente pesquisa.

Ambas as ideias (*Logos* e *Alétheia*) contêm o múltiplo em si, nunca se apresentam de forma imóvel, estanque, mas sempre numa dinâmica questionante, numa correspondência com o que havíamos percebido no texto de *Avalovara*. Ao aprofundá-las, constatamos que o romance dialoga com o pensamento de Parmênides e Heráclito, no que se refere à concepção de *phýsis* (aqui traduzido por “real”), em que a diversidade das coisas é acolhida no revelar do universo congregador, sem que se suprima a própria diversidade. Neste aspecto foi possível compreender que a fragmentação da obra não se dá de maneira desmotivada e, talvez, nem mesmo possa ser chamada de fragmentação – termo em que sobressai o aspecto dispersivo e dissipador das coisas – mas, antes, de uma multiplicidade ou pluridimensionalidade que, em si mesma, reunifica a diversidade. Esse aspecto pluridimensional, espantosamente, contribui para uma concepção de romance como unidade cosmicizadora do real e ajuda a entender o pensamento mítico (que recoloca uma discussão acerca do sagrado) constitutivo essencial na tessitura de *Avalovara*, sobretudo no que diz respeito ao tempo da narrativa e às diversas referências a elementos religiosos. Assim, chegávamos ao entendimento de que o romance, novamente, questionava a tradição mimética, resgatando a referência essencial entre arte e verdade, tal qual ocorre na narrativa mítica ou na *poiesis*. Esta, por sua vez, é tomada na acepção de ação instauradora de sentido concreto e não meramente abstrato, como se costuma entender hoje em dia um poema, por exemplo. Um poema e qualquer obra de arte, quando corresponde à verdadeira ação poética (*poiesis*), jamais pode ser abstrato, pois, longe de nos distanciar (*abstráhere*, trazer para a distância) da realidade, é ele que os lança na proximidade

mais íntima para com as coisas, possibilitando-nos o crescer junto (*cum-crescere*), ou seja, o crescer na comunhão de homem e realidade. A verdade da *poiesis* não é apenas mais uma verdade entre tantas outras abstrações, mas é a própria concretude do real em desvelamento (*Alétheia*). A ficção (*fingere*), portanto, jamais pode se opor ao real, pois é a ação poética (*poiesis*) que concretiza configurando (*cum-fingere*) a realidade, plasmando sentido às coisas. A arte é o próprio acontecer da verdade.

Porém, novamente, ao aprofundar tais questões, uma outra – talvez não mais inaugural, mas, articulada intimamente com as anteriores – surgiu e já não poderíamos nos esquivar. Refiro-me ao esteio teórico em que se assenta a tradição mimética, qual seja a tradição metafísica que se desenvolve desde os primórdios da filosofia ocidental na elaboração do pensamento sobre a questão do ser. Enquanto a tradição mimética afirma que a arte é cópia do real, a tradição metafísica irá submeter o real ao intelecto do sujeito, operação que atinge o ápice no *cogito ergo sum* de Descartes. Em que pese grandes pensadores (como Schopenhauer, Kant, Nietzsche, Heidegger, Blanchot etc.) terem apontado os limites do raciocínio que quer fazer toda existência depender da subjetividade humana; apesar de, contemporaneamente, ninguém mais admitir expressamente a máxima “penso, logo existo”, é ela que subjaz em toda pesquisa que contrapõe, por exemplo, arte e realidade, ficção e verdade, ou que se vale das dicotomias do tipo forma e conteúdo, sujeito e objeto, ainda que seja para negá-las, substituindo-as por outras classificações mais refinadas ou mais científicas.

Portanto, se *Avalovara* questiona a tradição mimética no chamado “campo estético”, há de questionar, também, seu correlato no “campo filosófico”. Ou melhor: se chega a questionar a tradição mimética, é porque já não entende a realidade a partir da tradição metafísica que instituiu a cisão entre estética e pensamento. O romance realiza, neste sentido, um salto, um voo a partir de própria tradição metafísica, porém, que a supera poeticamente. Isso, aliás, não é característica só sua, mas, sim, de todas as grandes obras de arte que sempre tiveram o poético por verdade. Em verdade, era isso que desde o início da pesquisa se mostrava instigante. Neste ponto, já era possível vislumbrar um novo desdobramento na interpretação de *Avalovara*, qual seja, perquirir pela elaboração da questão ontológica, em outras palavras, buscar o sentido de ser que a realização da obra (entendida como operar da verdade) encaminha. Chegava-se assim ao título da dissertação: “O voo da criação literária: procura verdade e ser/ser verdade e procura em *Avalovara*”.

A interpretação da estrutura da obra e o fato de a própria obra explicitar, em seu texto, o pensamento estrutural que a orienta, principalmente nos fios narrativos “S – A Espiral e o Quadrado” e “P – O relógio de Julius Heckethorn”, demonstram que a questão do ser não é meramente abordada, mas, sim, participa concreta e conscientemente da realização da obra. Essa realização se dá não a partir de esquemas dicotômicos, como ocorre com os constructos sócio-culturais ao longo da tradição metafísica. Se estes, partindo da diacosmese da realidade (cisão abstrata do real em dois mundos: sensível e inteligível), acabam por reproduzir em suas estruturas a contraposição de Ser e ente em dimensões estanques, ou em relação lógico-dialética, em *Avalovara*, o que aparentemente é dicotômico, como a relação entre espiral e quadrado, assume ares de reversibilidade unificadora e dinâmica na elaboração da linguagem, enquanto *logos*.

Assim, na presença de espiral e quadrado, ambos em confluência, pelas letras do palíndromo (figuração mais evidente do *logos*), a obra pode vir a *ser* obra. É neste sentido que os três elementos (espiral, quadrado e palíndromo) estruturam toda a tessitura do romance, jogando cada elemento da narrativa na ambiguidade do dizer poético (PAZ, 1982), evidenciando a realidade das coisas narradas em um constante ser e não ser, onde o *e* figura não apenas como partícula aditiva, mas, sim, como manifestação originária da questão ontológica.

A operação realizada pelo texto reafirma o sentido da obra como o lugar de coabitação da arte e do pensamento. Este não é mais entendido restritivamente como raciocínio analítico que visa o esclarecimento do real, mas, sim, como a possibilidade de acolher o não saber em todo saber (CASTRO, 2011). A arte, como encaminhamento ao espanto original provocado pelas coisas que cercam o homem, conflui com o pensar num trajeto interminável que nos leva da clareza dos conceitos para a obscuridade das questões, do que é (ente) ao que não é (Ser). Neste percurso, se dando no discurso, na narrativa como nascer do real (*phýsis*), o homem também pode vir a ser, plenificando o humano que ontologicamente vige em si como procura por sentido.

É a partir dessa questão (a procura do sentido de ser) que a verdade desvela-se em *Avalovara*. Há uma correspondência do sentido do ser com a dinâmica de *Aletheia* (verdade em sentido manifestativo). Então, a narrativa ficcional é narrativa da verdade em desvelamento, é real, pois realiza o sentido do ser. Em verdade, as coisas, no interlúdio de ser e não ser, estão sempre *sendo* (CASTRO, 2011). E este *sendo* é que é narrado em *Avalovara*.

Por isso, os espaços emergem no texto sempre a partir da penumbra, como que vindo vagarosamente à luz, ou mergulhando no fundo escuro do não ser; o tempo na narrativa é um tempo circular, único, a exemplo do tempo mítico, em que o real manifesta-se num eterno presente, no instante de um relâmpago quando luz e sombra coabitam em uma mesmidade. O relógio de Julius Heckethorn, que em seu mecanismo procura a harmonia da precisão da passagem do tempo com a imprevisibilidade inerente à vida, é a encenação desse instante que é translado contínuo de ser ao ente e do ente ao ser: o *sendo*. Pois, todo *sendo* somente pode ser ao se desdobrar no tempo. Quanto a isso, novamente, o diálogo com a obra de Heidegger, sobretudo a partir de *Ser e tempo* (1927), foi muito importante, pois o que se desdobra no tempo é o ser, quer dizer, o *sendo* em diversos sentidos, realizando temporalidades diversas que somente a linguagem (*logos*) em sua reversibilidade palíndroma é capaz de reunificar. Na reunião do limite e do não limite que vige no tempo e espaço (reunião esta figurada em uma quadratura de Céu, Terra, mortais e imortais), a linguagem funda e estabelece o mundo. A própria linguagem, aprofundando o seu ser, passa a se procurar, torna-se metalinguagem e, no limite originário de sua busca, encontra o silêncio, seu não ser.

É este o caminho que a escritura da dissertação percorreu. Os três capítulos que a constituem se orientam a partir das três questões que se articulam mutuamente na obra: ser, verdade, procura. De maneira algum é possível dizer que no primeiro capítulo apenas o Ser é tematizado, que no segundo, é a verdade e que no terceiro trata-se apenas da questão da procura. Quanto a esse aspecto, a escritura do presente trabalho se viu seguindo, quase que instintivamente, uma trajetória espiralar em que cada uma das questões acabava sendo retomadas a cada capítulo, a cada seção e, por vezes, a cada parágrafo por uma exigência do próprio texto de *Avalovara* que, em seu jorro manifestativo, cuida em nunca segmentar as questões, fazendo-as girar em torno do leitor. Os giros e repetições em *Avalovara*, no entanto, nunca são despropositados, mas acenam sempre a um adensamento do questionar e foi isso o que tentamos imprimir a escritura do presente trabalho.

Se não é possível dizer que uma questão exclui a outra no âmbito de cada capítulo, por outro lado, a trajetória realizada em cada um dele se distingue por um esforço de focalizar e centralizar uma ou outra questão, revelando o limite desse mesmo esforço no desdobrar do capítulo seguinte. O que isso quer dizer? As questões não se concluem, não se fecham, mas se reinauguram no capítulo seguinte como consequência da tentativa de focalizá-las. Isso é da essência das questões e a escritura do trabalho não pretendeu ir contra isso.

O primeiro capítulo, intitulado de “SER PROCURA” realiza uma espécie de apresentação da obra como a narrativa de uma procura girando em torno da questão do Ser (ser arte e pensamento), interpretando da construção textual, a partir dos elementos estruturais do romance desenvolvidos ao longo das imagens e figuras do fio narrativo do “S – A Espiral e o Quadrado”. A questão estrutural se desdobra ainda na interpretação que do fio narrativo “P – O relógio de Julius Heckethorn” que prefigura uma poética temporal que se infiltra no romance como um todo, além de lançar a questão do tempo na dimensão do sagrado. Então, ampliando a noção de estrutura para além da ideia de forma, interpreta-se o Quadrado e a Espiral no jogo de ser e não ser, tendo a linguagem do palíndromo como articuladora da diferença ontológica no tempo: *sendo*. Porém, ao interpretar a história do relógio de Julius Heckethorn, compreende-se que Tempo se desvela no e pelo ente, *sendo* e, mesmo não se limitando a ele, é sempre nessa delimitação do seu ser que o tempo se doa e possibilita o existir. Com isso, tem-se uma passagem do primeiro para o segundo capítulo.

Este, intitulado “CÉU, O VOO EM VERDADE”, iniciando com a questão temporal que em seu desdobramento recoloca o humano diante daquilo que o excede por uma intersecção dos planos histórico e ontológico, prossegue na interpretação das figuras que evocam a dimensão do sagrado, ao mesmo tempo em que tentamos acompanhar a procura de Abel por plenitude através do amor que sente por Anneliese Roos e Cecília. Culmina esta secção na interpretação da concepção de verdade enquanto manifestação da deusa *Aletheia* e na aprendizagem da paixão que Abel experimenta em Cecília e que se presentifica no pássaro que nomeia o romance. A verdade manifestativa, como dissemos, é que envolve e orienta o surgimento de todos os elementos da narrativa e o pássaro, que surge no vigor da verdade, evoca uma divindade oriental que auxilia o homem na procura por iluminação, congregando e promovendo a diversidade em torno de uma unidade.

Por fim, o terceiro capítulo, intitulado de “PROCURAR SER”, em que percorremos a interpretação que o romance constrói acerca da realidade e do fazer artístico na dramatização do encontro amoroso entre Abel e uma mulher sem nome. A obra de arte se revela como oferta de percurso para a plenificação da vida no homem e o foco será o procurar a que toda a tessitura do romance está lançada por sua condição de liminaridade e interlúdio em meio à ambiguidade do real. O homem, figurado como o entre-ser, o *sendo*, quer dizer, o lugar da clareira, da abertura, do nada criativo em que o ser chega a ser humano, também está lançado no procurar interpretado a partir do mito de *Cura* de *Gaio Julius Hyginus*. Neste sentido, o

homem é o ser da pro-cura, quer dizer, aquele que tem, como destino de vida, a responsabilidade pelo sentido do real. Sentido este que se manifesta em grão máximo na obra de arte. Cuidar corresponde ao pensar e pensar é ser (PARMÊNIDES, 1991). Ser, como vimos, corresponde à verdade e esta, ao longo da narrativa, privilegiadamente, revela-se na obra de arte pelo amor, pois a procura existencial do protagonista Abel é procura através do amor que tem por Cecília, Anneliese Roos e pela mulher inominada com quem adentra o paraíso. A verdade acontecendo como amor no romance e a possibilidade de plenificação na travessia para chegar a ser, *sendo* na figuração do paraíso, são os fios condutores da escritura do último capítulo.

Ante a complexidade polifônica que constitui a narrativa de *Avalovara*, é este o caminho, entre os vários possíveis, que encontramos para iluminar a sua compreensão e propor uma interpretação. Um caminho é um método, se considerarmos a etimologia desta palavra: *metá* (“através” ou “entre”) e *hodós* (“caminho”). O método é, portanto, o caminhar entre ou através das coisas, o caminho em meio ao qual se constrói um sentido. É o próprio caminho que a narrativa toma em *Avalovara* e, neste sentido, nossa tentativa pretende apenas corresponder ao método, à poética intrínseca da obra.

Assim, o diálogo com a hermenêutica filosófica e fenomenológica, notadamente Martin Heidegger, bem como com as reflexões propostas por Nietzsche, Blanchot, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, Mircea Eliade, Octavio Paz, Wittgenstein, Benedito Nunes, Vicente Franz Cecim, Manuel Antônio de Castro, Emmanuel Carneiro Leão, entre outros, visa a apenas evidenciar as aberturas que o texto do romance já traz. Se tais pensadores vêm ao texto desta pesquisa é porque *Avalovara*, de alguma forma, experiencia as questões que os moveram em suas obras. Eles devem ter escutado o apelo, o canto da ave fugitiva e inominada, canto ancestral e alheio à cronologia que *Avalovara*, o livro-pássaro, abrindo caminhos no horizonte, reverbera.

Na escuta de tal chamado, encaminhamo-nos, pela interpretação, para a fusão dos horizontes do texto e do leitor/intérprete e, transitando em meio às questões suscitadas pela obra, nos posicionamos não só sobre o sentido da obra literária, mas também sobre o sentido de nosso próprio existir. Assim é que compreendemos essa pesquisa: um trabalho em andamento

CAPÍTULO I:
SER PROCURA

1. NO NADA CRIATIVO: “TUDO SE TECE E SE ENCONTRA”

“Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”
Guimarães Rosa

“O pássaro ergue voo e se olha ante um espelho”
Osman Lins

O acontecer do nada é um milagre. É o que se pode ler no conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, publicado em suas *Primeiras estórias*, de 1962. Já em 1956 o autor mineiro havia escrito sua obra máxima, narrando a travessia do “homem humano”, Riobaldo, acontecida “nonada” em *Grande Sertão: veredas*. Dezesete anos depois, deu-se, em 1973, a primeira publicação de *Avalovara*, de Osman Lins, que permaneceu entre os livros mais vendidos daquele e do ano seguinte. Além do caráter iniciático de ambos, os textos também comungam a tematização da procura existencial na travessia criativa de ser em meio ao nada ou ao vazio, como o abrir de possibilidades.

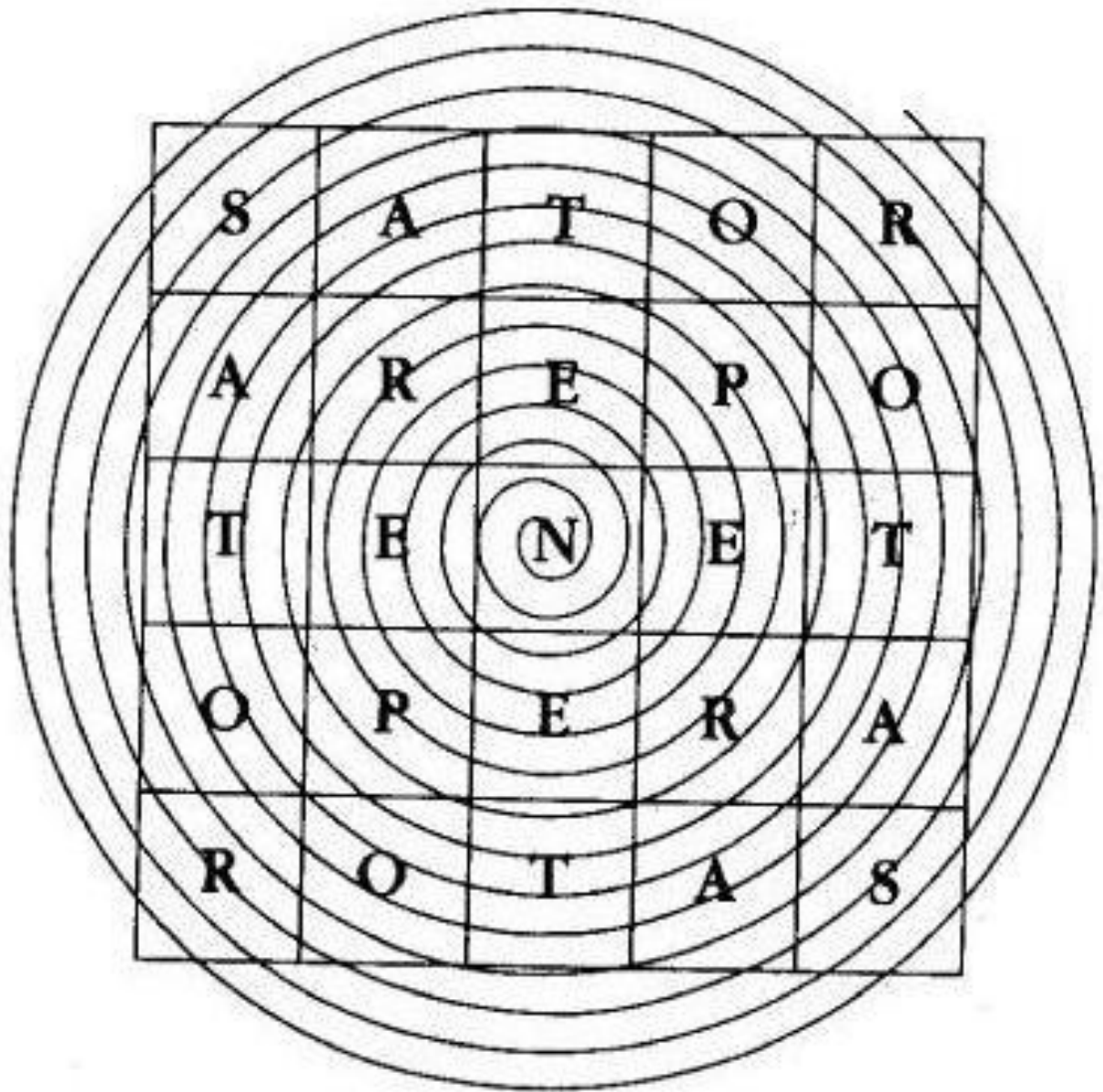
Ao olhar-se obliquamente num espelho de um banheiro público, um homem passa a procurar a verdade de sua imagem. De repente, com o espelho vazio de sua imagem, o homem, enfim, pode perceber a verdade em seu ser revelando-se. Em Rosa se dá a narrativa de tal experiência que pode sobrevir, conforme conclui o narrador do conto acima referido, na simples pergunta: “você chegou a existir?”. Em *Avalovara*, porém, sobretudo a partir da estrutura do romance¹, a questão do existir e vir a ser (obra de arte) se propõe em diversas dicções inseridas no próprio texto.

A obra é constituída do entrelaçamento de oitos diferentes narrativas ou temas, coordenados a partir de três elementos “claros, nítidos e nem por isso menos esquivos” (*Avalovara*², p. 73, S-9). Desenha-se uma espiral sobre um quadrado constituído de 25 quadrados menores, de modo que cada um contenha uma letra do palíndromo latino “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS”, cuja tradução, segundo o próprio romance, diz: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. E também se entende: o Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (*Avalovara*, p. 32, S-6). É esta a matriz do

¹ Manifestando-se sobre sua produção, Osman Lins reconhece o diálogo com a obra de Guimarães Rosa e observa a seguinte distinção: “Guimarães Rosa centrava sua obra na sintaxe e no léxico, enquanto eu centro a minha na estrutura” (LINS, 1979, p. 173).

² As referências ao romance correspondem a seguinte edição: LINS, Osman. *Avalovara*. Apres. Antônio Cândido. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

romance. Mas como? Espiral, quadrado e palíndromo surgem, deste modo, como imagens que questionam e estruturam *Avalovara*, revelando-o.



(fig 1.)

Cada letra do palíndromo originará um dos oito temas aludidos. São fios narrativos, uma vez que é propriamente o seu trançado, sua trama, que formará o tecido da obra, o texto em si. A linha da espiral sobrevoa cada quadrado menor, adentra na morada das letras do palíndromo a intervalos regulares e é esta ação que determina o aparecimento, as retomadas e mesmo a extensão dos segmentos de cada fio narrativo, ao longo da obra.

Com a função de tornar bem claro o plano da obra, encimam as subdivisões do texto, além do título, uma letra e um número: a letra para situar o tema no quadrado; o número para indicar se o tema está sendo introduzido ou voltando (pela quinta, pela décima, pela vigésima vez) (*Avalovara*, p.74, S-9).

Nesta dinâmica, a reversibilidade do palíndromo é rigorosamente respeitada. Assim, se a linha espiralar em seu movimento de fora para dentro – ou seja, das extremidades para o centro do quadrado – estabelece a ordem dos temas, o desenvolvimento interno de cada um deles, como que representando o movimento oposto, experimenta um adensamento gráfico-textual, expresso numa progressão rígida: dez linhas de texto na introdução, vinte na primeira retomada, trinta na segunda e assim por diante.³

Por uma sucessiva evocação de imagens na construção de seus elementos constitutivos, os fios narrativos reelaboram nos mínimos detalhes o jogo entre espiral e quadrado, como se cada um quisesse confeccionar um texto, que reescrevesse um novo palíndromo capaz de harmonizar a tensão de duas forças que se implicam.

A maioria das histórias se entretetece na personagem que se empenha na “decifração e também no ciframento das coisas” (*Avalovara*, p. 62, R-9): Abel. Ele é um escritor iniciante que se lança na busca do autoconhecimento, da felicidade, da compreensão da realidade relacionada à criação artística, do amor, enfim, da verdade de seu ser, figurada na procura por uma cidade mítica vislumbrada ao mergulhar numa cisterna durante a sua infância em Recife.

A procura se traduz em uma verdadeira travessia rumo à plenitude existencial. Nela, Abel será conduzido no e pelo amor que sente por três mulheres, cada uma marcando uma momentos decisivos em sua vida. Na Europa, Abel conhece Anneliese Roos, uma alemã em cujo corpo várias cidades iluminadas e desabitadas se revelam, sendo ela mesma todas as cidades e também nenhuma. Ela limita toda e qualquer possibilidade do encontro amoroso, de modo que nos espaços frios e luminosos que a constituem não há lugar para o amor próprio e, muito menos, para o amor de Abel.

³ Há, porém, três exceções: o tema desenvolvido a partir da letra P, em que a progressão obedece ao número 12. Já o tema desenvolvido a partir da letra T, seguirá progressão em 20; e, por fim, o tema correspondente à letra N, não segue qualquer critério. A diferença na progressão desses fios narrativos parece corresponder a especificidades próprias ora do enredo, ora das personagens de cada narrativa. Assim o fio P, tematiza a questão do tempo na figuração de um relógio o que sugere a progressão a partir do número 12. Além disso, o sistema sonoro do referido relógio divide uma sonata de Scarlatti em 13 partes, misturando cada grupo de notas que serão corretamente sequenciadas apenas no clímax amoroso dos protagonistas. Ocorre, porém, que apenas 12 das 13 partes da música são ouvidas. Quanto ao fio T, a dobra no número de progressão parece acenar para o duplo ser de Cecília, seu duplo sexo, além de sugerir o acolhimento da alteridade, do outro simbolizado pelo número 2. Já em relação ao fio N, sua falta de critério parece corresponder à própria natureza do Paraíso segundo a interpretação do romance, sendo o lugar em que o limite chega a ser não limite.

Em Recife, Abel encontrará Cecília, ser andrógono que conjuga em si a diversidade do humano na diferença dos princípios masculino e feminino, geradores do Universo: “Cecília, deste modo, é ela e outro” (*Avalovara*, p. 158, T-9). “Dez mil homens estão na sua carne [...] No seu corpo, há corpos. Cecília, corpo e – ao mesmo tempo – mundo” (*Avalovara*, p. 196, T-11), e essa multidão sem limites, que é ela mesma, pode conduzir à perda de sua essência. O amor delicado e corajoso do casal, tensionado pela violência que os circunda, desemboca num desfecho funesto mas que, ao mesmo tempo, engendra uma aprendizagem da compaixão como destino humano. Se em Roos surgem cidades como objetos claros sem a presença humana, em Cecília, Abel encontra uma superabundância obscura de sujeitos sem lugar, o que suscita a necessidade do acolhimento das diferenças.

Em São Paulo, Abel se tornará amante de uma mulher misteriosa e extremamente carnal, identificada apenas pelo símbolo: ☉. Ela tem o corpo formado por palavras, passa os primeiros anos de sua vida em profundo silêncio e, ao lançar-se no fosso de um elevador, nasce uma segunda vez, passando a ter duas idades e dois corpos. Com ela, que de certo modo recebe e reintegra a experiência amorosa das anteriores, Abel alcançará, enfim, a plenitude de sua busca, que culminará na morte dos amantes e no encontro do Paraíso.

Em uma possibilidade de leitura, Cecília, Roos e ☉ também reencenam o jogo estrutural do romance entre Espiral (Cecília), Quadrado (Roos) e Palíndromo (☉), na procura de Abel. Giram em torno das histórias destes personagens os fios narrativos correspondentes às letras R, O, A, T, E e N, respectivamente intitulados:

R – ☉ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações;

O – História de ☉, Nascida e Nascida;

A – Roos e as Cidades;

T – Cecília entre os Leões;

E – ☉ e Abel: ante o Paraíso;

N – ☉ e Abel: o Paraíso.

Completam a obra os fios narrativos correspondentes às letras S e P que se intitulam:

S - A Espiral e o Quadrado; e

P – O Relógio de Julius Heckethorn.

O fio narrativo “S - A Espiral e o Quadrado” narra a própria estruturação do romance em tom ensaístico, a partir das relações entre as duas figuras geométricas. Neste mesmo fio, desenvolve-se a história do escravo Loreius e do seu senhor, Publius Ubonius, que viveram

em 200 a. C., na cidade de Pompeia. Ubonius prometeu a liberdade a Loreius caso este fosse capaz de criar uma frase que pudesse ser lida em todos os sentidos e que representasse “a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino” (*Avalovara*, p. 24, S-5). Trata-se do palíndromo antes referido, cuja estrutura, baseada na espiral e no quadrado mágico, orienta a construção da obra.

No fio narrativo “P – O Relógio de Julius Heckethorn”, a construção de um relógio é uma metáfora para elaboração da obra artística. Julius é um relojoeiro alemão nascido em 1908, cuja obra-prima – um relógio que toca a frase de uma sonata de Domenico Scarlatti a partir de um mecanismo que procura harmonizar o rigor da passagem temporal ao que há de imprevisível na vida – vai parar, após a Segunda Guerra Mundial, na casa de Olavo Hayano, marido de ☺ e assassino da mulher e de Abel. Também a realização do próprio romance apresenta-se, neste caso, amalgamada ao enredo de Julius que, por sua obra (o relógio), participa do encontro amoroso e mortal do artista, a saber, do escritor Abel na linguagem carnal de ☺.

Uma multiplicidade de temas, personagens, espaços, tempos, imagens enredam-se em tramas que vão se orientando não pelo mero engenho subjetivo de um eu autoral: “A espiral sobrevoa os vários temas; e estes não voltam por acaso, nem por força do arbítrio ou da intuição do autor, mas governados por um ritmo inflexível, uma pulsação rígida, imemorial, indiferente a qualquer espécie de manejos” (*Avalovara*, p. 54, S-8). É que “tudo, nos vazios do tempo, empurrado pelas correntes do tempo, os fios que eu poderia ter embaraçado, cortado [...] tudo se tece e encontra” (*Avalovara*, p. 309, T-17). Esse encontro se dá, ou melhor, está continuamente se dando em *Avalovara* pela abertura de grandes questões, enormes vazios como possibilidade de ser.

Deste modo, é o vazio que possibilita a tessitura de *Avalovara*. É o nada como possibilidade criativa, acontecendo em uma rede de enredos entretecidos. Lançando-nos “nonada”, como o faz *Grande Sertão: veredas*, essa rede nos envolve a cada leitura e, paradoxalmente, quanto mais nos prende, mais nos liberta. Guiando-nos para que possamos mudar o foco e, enfim, perceber que os sustentáculos de uma rede não são somente fios e amarrações, e sim suas configurações com o vazio, em meio ao qual todos eles se articulam.⁴

⁴ “A imagem de uma rede ou figura de uma rede coloca muito bem algumas das questões essenciais da leitura. Olhando uma rede, constatamos logo cinco dados fundamentais: 1º) Os fios - verticais e horizontais -; 2º) Os nós; 3º) Os entre-lançamentos; 4º) Os vazios; 5º) O vazio ou silêncio. Numa primeira visão, constatamos logo os nós e as linhas. Olhando melhor, acrescentamos os vazios entre-as-linhas-e-os-nós. Olhando mais profundamente, vemos que as linhas e os nós têm um limite e que o vazio/ silêncio continua. [...] Diante do vazio

Uma rede é o próprio vazio que se tenta definir, ou, como magistralmente nos diz Guimarães Rosa em *Tutaméia*: “buracos amarrado com barbantes” (ROSA, 1979, p. 10).

Esse vazio, o nada que acontece miraculosamente, nós não o vemos e, sequer, o sabemos, pois ele é o não saber de todo o saber. Não se trata de algo passível de definição, como reconhece Abel: “Assim escapa, entre as malhas da busca, o que procuro e cuja natureza ainda desconheço” (*Avalovara*, p. 68, T-2). O vazio é tudo o que não é. E tudo em *Avalovara* aponta para o que não é. Ao reconhecer essa realidade, abre-se, nova e continuamente, o espaço para novas procuras.

Então, é esse mesmo vazio que proporciona toda e qualquer procura a ser realizada em *Avalovara*. Ele é anterior a qualquer qualificação: não tem sentido positivo ou negativo, pois funda a possibilidade de qualquer sentido a ser realizado no procurar. Por isso é, antes de tudo, um nada criativo que possibilita o verdadeiro questionar. E é nele que se inscreve, propriamente, a questão acerca do ser de *Avalovara*, como encontro que acontece. O que é *Avalovara*? “Pássaro que ergue voo e se olha ante um espelho” (*Avalovara*, p. 282, O-24).

dos vazios, vamos descobrir um círculo: as linhas e nós fazem aparecer os buracos/vazios. De repente, nos damos conta do círculo: é o vazio/silêncio que faz aparecer e doa as linhas e os nós. De fato, nem isto acontece. A tensão vai ser entre figura e vazio/silêncio. E aí outro círculo. Não são como parece as linhas e nós que formam a figura (da rede/ obra, etc). Pelo contrário, a con-figuração de linhas e nós é que faz surgir a figura. Separadamente as linhas e nós não figuram nada. O círculo se completa porque tanto a configuração como a figura são uma doação do vazio/silêncio” (CASTRO, Manuel Antônio de. Rede, 3. In: _____. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>. Acesso em: 12 ago. 2013, por exemplo).

2. ARTE SENDO PENSAMENTO SENDO ARTE

*E eu lhe digo:
Que esses livros que ele [o] escreve contêm vários
planos e retas e curvas, como uma construção no ar
de areia, ou de água, ou de carne de sonhos
mas querendo ser de carne mais sólida*

*E tudo isso temperado num fogo interior, num
fogo por dentro*

*de viajante
no Mistério [oO]*

*[...]
Ser o que se é ou não-se é.
Por isso se armando de vários planos e plumas,
estas bem mais leves*

*[...]
Entre a Vida Visível e a Vida Invisível existe uma
Passagem
que é a Penumbra.*

Vicente Franz Cecim

Em um texto intitulado *Avalovara: a magia de Osman*, que vinha encartado nas primeiras edições do romance, José Paulo Paes ponderava sobre a importância de *Avalovara* na literatura mundial, sobretudo a partir do ponto de vista das inovações técnicas presentes em sua narrativa:

Agora, em *Avalovara*, no quadro mais amplo do romance e num plano de maior ambição artística, Osman Lins prossegue nesse empenho de renovação, criando uma obra que desborda da nossa literatura para situar-se no centro mesmo daquela revolução internacional de técnicas, estruturas e convenções estilísticas com que os melhores ficcionistas de hoje enfrentam a chamada ‘crise do romance’ (PAES, 1974, p. 1).

Anatol Rosenfeld, em ensaio que analisa os radicais processos narrativos de Osman Lins manifestos em *Nove, novena* (1966) ressalta, porém, que tais processos não são decorrentes de cogitações afeitas meramente à técnica narrativa. Para o crítico, os processos não se limitam a experimentos estéticos ou formais, mas “são consequência, em última análise, de reflexões ontológicas e antropológicas, de uma nova visão de homem e da sua relação com o universo” (ROSENFELD, 1994, p. 164).

Entre as várias características apontadas pelos dois críticos na elaboração da tessitura literária de Lins, destaca-se a sobreposição de planos, a nomeação poética de realidades visceralmente ambíguas, o uso de recursos gráficos, os sinais ou símbolos com diversas funções narrativas, não raramente simultâneas, ora marcando a mudança de enfoques

narrativos, identificando personagens, ora estruturando o todo narrativo, em tudo preponderando uma explícita preocupação com a constituição do próprio narrar.⁵

Modesto Carone, no mesmo sentido, sustenta que o que se vê no texto de Osman Lins é “o arrojado da concepção novelesca” e a “paixão construtiva” e não, simplesmente, um “movimento de sondagem psicológica das figuras” (CARONE, 2004, p. 228). Apenas por esses comentários é possível inferir que a origem da radicalidade técnica dos processos narrativos empregados por Osman Lins é muito anterior à problemática da forma e conteúdo. Diríamos que é, inclusive, anterior àquilo de onde decorre tal problema, a chamada diacosmese platônica⁶ surgida com o desenvolvimento ulterior do pensamento do filósofo ateniense; é anterior, pois encaminha questões que remanescem no âmago daquilo que motivou a eclosão da própria filosofia ocidental.

Na origem da cisão entre forma e conteúdo e de todos os seus corolários posteriores sempre há o espantar-se do homem em meio à realidade que se manifesta. A este espantar-se motivador do próprio pensamento filosófico os gregos chamavam de *thaumázen* e é esse fenômeno que se tenta compreender na interpretação das coisas a partir de parâmetros conceituais que lhes atribuem a feição de conteúdos dentro de formas. Mas a arte, por sua vez – e no que pese o constante subjugo que o discurso filosófico pretende lhe impor – jamais compreendeu conceitualmente o espantar-se humano.

Por isso a narrativa em Osman Lins ou em qualquer outro grande escritor é uma questão que nunca poderá ser bem interpretada em se divagando apenas sobre a forma dispensada no tratamento deste ou daquele conteúdo. Não se trata apenas de se saber e explicitar uma técnica. Mesmo porque se a técnica, como se disse no caso específico de Osman Lins, é conduzida à sua radicalidade, ela já não pode ter mais o sentido com o qual estamos acostumados. *Tekhne*, em grego, nomeia um modo de saber. Mas não apenas saber essencial: é uma “arte”, quer dizer, envolve, de certa maneira, o trabalho e a fabricação, um saber fazer, mas a isto não se reduz. É que a essência de todo saber é o desdobrar-se no e pelo não saber, como os nós e fios, amarrando o vazio para formar a rede. “Saber quer dizer: ter em vista desde o início o que está em jogo na produção de uma imagem e de uma obra”

⁵ “Cumprir notar, porém, que a experiência formal, nesse autor, fica em geral centrada no modo de organizar o todo narrativo e não no nível estrutural da língua (como ocorre em James Joyce ou, para citar um caso brasileiro conhecido, em Guimarães Rosa)” (CARONE, 2004, p. 228). O próprio Osman Lins em várias entrevistas explicitava sua preocupação com este aspecto estrutural da narrativa.

⁶ Refiro-me à interpretação da realidade efetuada por Platão e, posteriormente, tomada como dogma por seus seguidores, segundo a qual tudo o que é, constituindo um mundo sensível, encontra correspondência numa ideia que lhe é anterior. A realidade estaria abstratamente dividida em mundo das ideias e mundo sensível.

(HEIDEGGER, 1983, p. 84) e o que está em jogo na obra é o espanto, o nada criativo. “A obra pode ser também uma obra de ciência ou de filosofia, de poesia ou de eloquência. Arte é *tékhnē*, mas não técnica. O artista é *tekhnítes*, mas não somente técnico ou artesão” (HEIDEGGER, 1983, p. 84). O artista é um pensador e a arte é seu ofício. Por conta disso, é possível concordar, em certa medida, com Rosenfeld quando se refere a reflexões antropológicas e ontológicas como sendo as matrizes da escritura de Osman Lins.

Com a crítica em geral, também podemos dizer que, se *Nove, novena* marca o início de uma fase mais madura na escrita de Osman Lins, *Avalovara*, certamente, demonstra o esplendor da maturidade literária, constituindo-se num romance que abriga em plenitude a reflexão acerca do ser humano e sua relação com a totalidade do real.

Em verdade, ocorre no texto de *Avalovara* um amálgama originário que questiona o plano dos enredos, a descrição e o desempenho dos personagens, o modo de compreender tempo e espaço, unindo-os às imagens evocadas explícita ou implicitamente ao longo da narrativa. Isto se dá não somente a partir de escolha lexical minuciosa, mas, sobretudo, a partir da escuta de questões estruturais que concretizam o narrar.

Deste modo, cada elemento da narrativa não apenas decorre, mas já constitui profundas reflexões antropológicas e, sobretudo, ontológicas, redivivas a cada leitura e em cada possibilidade de leitura, pois o que se dá em enredo, personagens, tempo, espaço e narrador é sempre o sentido do ser: a realidade do real desdobrando-se no tempo, dirigindo-se ao homem na linguagem como silêncio, apelo e procura pela sua humanidade. É isto o que essencialmente narra, narrando-se em *Avalovara*.

Decorre daí o fato do tema da busca existencial perpassar não só os personagens e suas histórias, mas a própria estrutura do romance, sendo retomado ostensivamente em cada detalhe do texto. “A construção se torna temática” (CARONE, 2004, p. 228), ou melhor, a busca por um texto que se vai construindo é o tema. Por isso, a crítica gaúcha, Leny da Silva Gomes, afirma haver em *Avalovara* “um imbricado exercício metaliterário” que se põe a refletir sobre a sua própria criação/construção, adensando o entrelaçamento de diferentes linguagens:

Micronarrativas, cujos fragmentos estão espalhados na narrativa maior, emblemas, metáforas, símbolos e, principalmente, dois dos oito temas do romance, o tema P – O Relógio de Julius Heckethorn – e o tema S – A Espiral e o Quadrado – são reflexões sobre a construção do próprio texto, um de forma explícita e outro de forma alegórica (GOMES, 2004, p. 237).

Neste sentido, *Avalovara* é um texto que se faz, entre outras coisas, de reflexões sobre o seu ser texto, da narrativa que cuida de si. Então, será necessário percorrer as questões suscitadas pelos dois temas referidos para chegarmos a um sentido da obra como um todo, nunca esquecendo, porém, que o todo na obra repousa sobre o terreno movediço em que sempre se funda a construção de sentido ao humano e ao real, ambos jogados pelo tempo, na contínua doação reflexiva do ser enquanto questão fundamental a ser pensada.

Qual o sentido disso? Neste caso, pensar não pode ser apenas raciocinar, é, antes, um “deixar-se atravessar pelo a-ser-pensado” (CASTRO, 2006, p. 13). A palavra pensar vem do latim *pensum* e esta, segundo Emmanuel Carneiro Leão, em ensaio intitulado *O pensamento a serviço do silêncio*, diz:

em sentido derivado, a tarefa, o encargo e, em sentido próprio, a quantidade de fio de lã que se pendura [*pendere*] para a tarefa de tecer e fiar, durante a luminosidade de um dia. A concentração da articulação da tecelagem remete sempre, de alguma maneira, para além dos fios, para a tessitura, para a totalidade de integração que a tessitura realiza em silêncio (LEÃO, 1999, p. 246).

Em *Avalovara*, os fios narrativos também apontam para a própria tessitura integrada do romance fazendo-se na leitura. Mas então, no tecer, o leitor é encaminhado, gradualmente, da luminosidade do dia para o anoitecer silencioso. O romance pensado conduz-nos ao pensar a jornada noite adentro. Não se trata mais de extrair do escuro da ignorância para a claridade, como pressupõe a condicionada visão da epistemologia em nossa época, filha da ilustração científica. *Avalovara* se põe diante do espelho como o narrador de Rosa: da imagem nítida, ele conduz e é conduzido ao não saber quem se é, para, então, ser. Refletir é pôr-se a caminho do pensar, por isso o pensamento tem sempre um caráter reflexivo (HEIDEGGER, 1998, p. 232). No percurso, não há a pretensão de excluir a escuridão do não saber para, então, saber, pois o pensar sempre acolhe o mistério. Mistério, por sua vez, advindo do verbo grego *mýo* (concentrar-se, encerrar-se no âmago, recolher-se no íntimo)⁷, nos fala de um movimento que se projeta em direção às origens de todo saber: o não saber. Então,

Se, para o conhecimento, esclarecer está em levar o obscuro para o claro, no pensamento se dá o contrário: esclarecer é levar o claro para o escuro, desmascarando o já sabido, ao revelar o não sabido. É nisto que reside toda a ironia socrática do não saber no saber. (LEÃO, 2006, p. 10).

⁷ “A palavra mistério é proveniente do verbo grego *mýo*, e quer dizer concentrar-se, encerrar-se no âmago, recolher-se no íntimo. Mistério, portanto, nos fala de um determinado tipo de movimento, um movimento que se projeta em direção à origem, ao fundamento, à própria dinâmica do ser. O pensar, portanto, é a possibilidade de acolher o mistério não só como integrante de si mesmo, mas também da realidade” (JARDIM, 2005, p. 170).

Conhecer é muita coisa, mas ainda não é pensar⁸. Por isso, não se trata de negar ou mesmo menosprezar o conhecimento, mas sim de recolocá-lo em face da primazia do autêntico pensar. Somente assim é possível perceber que o pensamento não se restringe ao círculo das ciências que, pretendendo apenas conhecer, preocupa-se com o esclarecimento total da realidade, através de sua classificação, medição e quantificação, o que muitas vezes não conduz à reflexão sobre a proveniência dos chamados objetos de estudo, quer dizer, não encaminha o pensar como cuidado para com a questão do real.

Ora, é exatamente por isso que o pensamento, diferentemente do que se acredita, pode se dar com mais vigor na dimensão artística do que na científica. É que a arte, livre tessitura da vida, desde sempre, em seu elaborar de questões, encaminha, fundamentalmente, não à clareza, mas sim à obscuridade das coisas que nos cercam, devolvendo-lhes uma estranheza original.

Operando assim, a arte suscita-nos a estar sempre alertas, em meio à noite, cuidando do que está sempre em causa, quer dizer, as coisas em geral. Pois é exatamente a permanência das coisas no obscuro de não as sabermos, constituindo verdadeira fonte criativa, o que possibilita todo e qualquer saber. Neste sentido, é a reflexão artística – e não o conhecimento científico – que conduz ao pensar originário.

Apenas como um exemplo, tomemos a geometria vista como um ramo daquela que é considerada a ciência por excelência, a matemática (palavra oriunda de *máthema*, que quer dizer, conhecimento/aprendizagem). A geometria se preocupa com o estudo da forma, tamanho e posição relativa de figuras e com as propriedades do espaço. De inegável importância para o homem em suas relações com as coisas que o cercam, é possível, por ela, obter a medida (*ratio*), por exemplo, do comprimento, do volume e da área de objetos, sempre lógica e abstratamente considerados, uma vez que se valem do conceito de número.

Porém, no que pese a sua utilidade prática, a abstração da geometria hoje em dia chega a tal ponto que nos afasta da reflexão perceptiva daquilo que se dá a pensar em toda a medição que ela realiza: o espaço. Este é e sempre foi uma questão que se doa aos homens. Imediatamente, essa doação se dá a partir da presença misteriosa da Terra, cuja magnitude será tão vasta quanto variados forem os sentidos que dela se desdobram no decorrer das épocas. Em nenhuma época foi possível ao homem pensar o espaço senão a partir da Terra. A

⁸ “Portanto, pensamento não é a mesma coisa que conhecimento, embora sejam o mesmo. Para o pensamento, o desafio é pensar o conhecido, pensando-o na sua proveniência. É, no dito poético, deixar advir o não-dito” (CASTRO, 2006, p. 13).

partir da Terra são fundados inúmeros sentidos: ela é considerada a fonte e o espaço próprio em que se desenvolve a vida humana em seus múltiplos aspectos e, em diversas culturas, ao longo da história, foi interpretada como uma deidade, a grande deusa-mãe, Mãe Terra, pródiga e fértil como a deusa Gaia ou Geia cujo nome vem a designar o próprio ramo científico em apreço: *geometria*. Sabem-se lá quantos sentidos mais se depreenderam no passado ou podem se depreender da Terra no futuro? Quantos mais, agora mesmo, no coração dos poetas? Mesmo o discurso de outras ciências, recentemente, afirmam que o espaço está em constante crescimento, de sorte que não há meios de se auferir (medir) sua dimensão exata. Mas a geometria, enquanto ciência moderna, não se interessa por sua própria proveniência. Mesmo ante o reconhecimento de que, sem essa proveniência – ou seja, sem a multiplicidade que se expande em incontáveis sentidos possíveis para o que é a Terra – nem a geometria, ou qualquer outra ciência poderia medir espacialmente o que quer que fosse, uma vez que foi o próprio espaço, enquanto questão, que possibilitou o sentido racional, a razão (*ratio*) em que se assentam as ciências. Neste sentido, Heidegger, em “A essência da linguagem”, afirma que o pensamento hoje, em “se tornado cada vez mais decisiva e exclusivamente cálculo”, “está a ponto de abandonar a terra como terra” (HEIDEGGER, 2011, p. 147). Ora, um pensamento que abandona “a terra como terra”, esvazia toda e qualquer razão de ser e, portanto, já não pode ser considerado autêntico pensar. Todo o seu esforço e raciocínio, ao invés de nos trazerem à realidade, acabam dela nos distanciando, abstraindo-nos.

São infinitas as interpretações possíveis a partir da Terra e é preciso atentar cuidadosamente para a realidade de que o seu sentido jamais se dará a conhecer completamente nas quantificações do raciocínio geométrico abstrato. Pois todo sentido somente se dá na construção a partir da elaboração concreta que aprofunda questões, quer dizer, no pensamento. E é, exatamente, isto, esta construção, o que se abriga – mas, ao mesmo tempo, dá abrigo – em uma verdadeira obra de arte. Basta olhar para uma obra de Picasso, M.C. Escher ou para um vitral medieval – apenas para citar alguns casos em que a questão sobressai – e percebe-se de imediato uma outra relação com a geometria, em que o raciocínio, evidentemente presente, não está a serviço da lógica, de uma dada medida, mas do silêncio de Gaia, abrindo-se como acolhimento de inúmeras possibilidades de sentido, habitando, portanto, o pensamento na concretude da cor, do espaço, da luz, como se dissesse, com Heidegger (2001, p. 173): “medir consiste, sobretudo, em se conquistar a medida com a qual

se há de medir”. Não somente no ir conquistando o inconquistável, mas também na memória de que se está lidando propriamente com o inconquistável e que é ele que possibilita toda e qualquer conquista, parece ser nisso que vigora e reside a razão de ser da obra de arte.

Da mesma forma, a presença de sinais ou recursos gráficos e, sobretudo, de formas geométricas em *Avalovara*, revela este coabitar, quer dizer, o comprometimento profundo entre arte e pensamento – arte como pensamento e o pensamento como arte – capaz de alargar as percepções de mundo⁹. Este mútuo pertencimento sempre mereceu a observação atenta de Osman Lins no cultivo de diversos campos da literatura e em diversas obras. Trata-se de constitutivo essencial de seus livros, não por uma opção estética, mas por ser o substrato da própria vida se dando no humano e operando como construção textual, quer dizer, a tessitura da realidade manifestando-se sem o intermédio da abstração do discurso científico.

Mais uma vez ressalte-se que não se trata de um menosprezo ao conhecimento científico que, até pouco tempo, conservava nítida em seu atuar a lembrança do pensamento originário. Aliás, é essa lembrança que, de certo modo, é resgatada na construção romanesca de Osman Lins, imersa, entre outras coisas, na Alquimia. Lins aponta este saber que, de algum modo, conjuga o misticismo e ocultismo à ciência, bem como a doutrina pitagórica e a leitura dos ensaios do matemático romeno Matila Ghyka (1881 – 1965) como responsável por sua atração pelas estruturas de inspiração geométrica¹⁰. Quanto aos temas abordados pelos escritos deste último, a profa. Elizabeth Hazin os elenca da seguinte forma:

Os mais citados por Osman Lins são *The geometry of arte and life*, *Le nombre d’Or* e *L’Ésthetique des proportions dans la nature et dans les arts*. Genericamente falando, os temas aí abordados são os da simetria e da analogia, através de conceitos como ‘simetria dinâmica’, ‘composição sinfônica’, ‘sistema de proporções’, que levam o leitor invariavelmente à idéia de harmonia e beleza no mundo. Falam, ainda, da similitude entre o Grande Criador do Cosmos e o artista. O primeiro dos livros acima citados mostra as interrelações geométricas existentes na arte e na natureza, retomando – para isso – as idéias de Platão, Pitágoras e Arquimedes sobre o fascínio exercido sobre eles pelo número. Cita – como epígrafe – trecho do *Timeu*, no qual Platão enfatiza o fato de que todas as coisas estabelecidas teriam recebido suas formas do Grande Ordenador, por meio da ação de Idéias e Números, para mais adiante, ainda na Introdução, aludir às palavras de Pitágoras – ‘Tudo foi arranjado de acordo com o número’ –, palavras retomadas por Platão no diálogo *Epinomis*:

⁹ “Em *Avalovara*, o Autor eleva a um grau sem par, nas narrativas, a precisão do geométrico, exercendo certa pressão sobre a leitura e, ao mesmo tempo, alargando as condições de percepção dos leitores habituados à linearidade das sequências de ações” (GOMES, 2004, p. 236).

¹⁰ em entrevista, responde à pergunta de Esdras do Nascimento sobre ser ou não *Avalovara* uma manifestação brasileira do nouveau roman à lá Claude Ollier, declara: “Infelizmente, não li Claude Ollier. [...] Posso, entretanto, adiantar que minha atração pelas estruturas de inspiração geométrica não se definiu a partir da leitura de outro romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila C. Ghyka: *Ésthetique des proportions dans la Nature et dans les arts* e *Le Nombre d’Or* (Foi o romancista José Geraldo Vieira quem me deu a conhecer Matila Ghyka) [...] Também Pitágoras e a alquimia não são estranhos à minha atração pelas figuras geométricas.” (LINS, 1979, p. 179).

‘Numeros são o mais alto grau do Conhecimento’ e ‘O número é o Conhecimento ele mesmo’. (HAZIN, 2013, p. 71-72).

Percebe-se, pelo trecho, a referência que ciência e número fazem ao desconhecido, quer dizer, ao “Conhecimento ele mesmo” que emana da fascinante concretude da natureza. Nesta dimensão, a ciência não se estreita em seu saber fazer, mas põe-se em franca abertura ao não saber; não esquece de que ela, mais que técnica, pode ser *tékhne*, quer dizer, uma arte. Da mesma forma, como em uma via de mão dupla, ressoam as palavras de Ghyka (*apud*. HAZIN, 2013, p. 7): “o conhecimento da Ciência do Espaço, da Teoria das Proporções, longe de estreitar o poder criativo do artista, abre para ele uma infinita variedade de escolhas no âmbito da composição sinfônica”, fazendo coro com o comentário de Modesto Carone (2004, p. 228) sobre *Avalovara*: “pois o geometrismo na composição é justamente o recurso capaz de canalizar o vôo livre da imaginação”.

É neste âmbito de referências que o romance retoma a consciência do cálculo e a precisão matemática¹¹. É por isso, também, que as reflexões sobre a construção do texto em *Avalovara* (os exercícios metaliterários apontados pela profa. Leny da Silva Gomes) não podem ser tomadas como explicações sobre o romance ou sobre qualquer outra coisa. Trata-se, ao invés, de evocações de questões que, em já sendo o romance mesmo acontecendo, operam aberturas em contínua expansão, desdobramentos possíveis de sentido concreto para a vida a partir, por exemplo, da clareza mecânica de um relógio, ou mesmo da evidência das formas geométricas.

Quanto a esse aspecto, os escritos de Julius Heckethorn – “matemático, cravista e grande conhecedor de Mozart” (*Avalovara*, p. 244; P-3) –, ao citar a figura do grego Anaximandro de Mileto, enveredam a reflexão sobre a arte (*tékhne*) de fabricar relógios para muito além do caráter utilitário de uma explicação. O sentido que o fazer do relojoeiro suscita é significativo, ainda mais quando a construção do relógio constitui, como dissemos, metáfora para a própria feitura do romance:

“Os relógios – escreve J.H. – têm estreita relação com o mundo e o que representam ultrapassa largamente sua utilidade. Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. Mais ainda: exprimem em números simples – tão simples que, ingenuamente, julgamos compreendê-los – o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e delicada dos astros. Vede os relógios de Sol. Pode-se, após alguma reflexão, continuar a crer que Anaximandro de Mileto, quando fabrica quadrantes, quer apenas facilitar a divisão do dia em horas? O que ele pretende é converter a luz solar, seu giro harmonioso, numa flor geométrica que feneça ao anoitecer”. (*Avalovara*, p.165-166; P-1)

¹¹ Já desde uma das epígrafes do romance esse aspecto é evocado pelo comentário de E. R. Curtius sobre a *Divina Comédia*, em que é possível ler: “... o número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do *ordo cósmico*”. (*Avalovara*, p. 7).

Do que sabemos (ou ingenuamente acreditamos saber: um relógio, um quadrado, uma espiral, números...) a obra de arte e, *Avalovara* em especial, encaminha conduzindo ao que não sabemos (por exemplo: o que é a origem das coisas? o que é tempo? O que é espaço, a própria coisa, o limite? O que é humano?), porém sem o afã de extinguir a penumbra, o anoitecer do mundo, pois reconhece que também esse fenecer da “flor geométrica” é constitutivo estrutural das coisas em sua totalidade. Assim, a obra pensa e se doa ao pensamento de cada homem, sem privar-lhe de, a cada momento, poder ser autêntico leitor de si ¹² e do mundo capaz de pensar livremente o não pensado, o nada criativo.

¹² “Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo” (PROUST, 1995, p. 184).

3. QUESTÃO DO SER, SER DA QUESTÃO

Por sua vez, em todas as épocas, a questão que essencialmente se doa ao homem no pensamento é a questão do ser (o que é? O que não é? O que é e permanece sendo em tudo o que muda?¹³). É a ela que o homem é remetido em qualquer de seus desempenhos enquanto ser humano, enquanto ser de pensamento, pois "o [próprio] pensamento está preso ao advento do Ser. O ser já se destinou sempre ao pensamento. O ser é como o destino do pensamento" (HEIDEGGER, 1967, p. 98). E, por sua vez, "o pensamento consome a referência do Ser à Essência do homem" (HEIDEGGER, 1967, p. 24).

É a questão primeira, primordial, não no sentido cronológico, pois o homem, em sua caminhada histórica, certamente, investiga muitas outras coisas antes de se deparar com ela e pode, mesmo ao longo de uma vida inteira, nem chegar à percepção de que é nela que ele está imbricado desde sempre. Não no sentido cronológico,

Mas é a primeira questão em outro sentido – a saber quanto à dignidade. O que se explica de três modos. A questão [...] se constitui para nós na primeira em dignidade antes de tudo por ser a mais vasta, depois por ser a mais profunda e afinal por ser a mais originária das questões. (HEIDEGGER, 1999, p. 34).

Assim, mesmo a investigação acerca de outros objetos que não o próprio homem tem vigência no âmbito desta questão, pois, em todo caso, trata-se de investigações acerca do que *não é* o homem. A questão está latente e não é incomum que venha a tona como um vulcão em erupção naqueles momentos decisivos de uma vida: “num grande desespero, quando todo peso parece desaparecer das coisas e se obscurece todo o sentido”, “num júbilo da alma, quando as coisas se transfiguram e nos parecem rodear pela primeira vez”, ou “numa monotonia, quando igualmente distamos de júbilo e desespero e a banalidade do ente estende um vazio” (HEIDEGGER, 1999, p. 33). Em tais momentos, mais do que nunca, o homem sente a necessidade de pensar.

¹³ Na *metafísica*, quando Aristóteles designa o “eterno problema”, “desde os tempos antigos, como agora e sempre”, ele emprega a expressão “*tí tò ón*”. (ARISTÓTELES, 2002, p. 289, Z1, 1028 b 2 ff), traduzida, habitualmente, por “o que é o ente?” em que o termo latino “*ens*”, de onde deriva o substantivo “ente” em português, traduz “*ón*”. Entretanto, esta tradução já se evade do âmbito de questionamento a que nos referimos, pois, “*ón*” é uma forma verbal na língua grega: é o aoristo do verbo *einái* (ser). O verbo em aoristo expressava a ação pura, sem determinar a duração ou acabamento da ação. *Ón* significa, portanto, “o que é e está sendo”, ou seja: o que, em todo devir, em todo agir do Tempo, é e continua sendo. O que é e permanece sendo, a todo instante, em algo é o que os gregos chamavam de *arkhé* – “origem”, na tradução para o português. Então, a origem das coisas ou do real em sua totalidade é o que a filosofia procurou desde sempre segundo Aristóteles. Esta, que é a identidade de todas as diferenças, na linguagem filosófica tradicional é chamada de “o Ser”. O Ser é a origem (a identidade) dos entes em sua diversidade e constante mudança (diferenças), e a indagação sobre o que ele é nos chega pela tradição metafísica, sob a formulação da questão: “qual o Ser dos entes?”.

Mas não há pensamento que já não seja a questão do ser acontecendo. Este é um entendimento possível para o fragmento III de Parmênides (*to gar auto noein estin te kai einai*)¹⁴ em que ser e pensar se identificam como condições de possibilidade do existir¹⁵. Deste modo, somente em tal referência, o ser humano chega a ser humano¹⁶. Por sua vez, a referência entre ser e pensar já implica a noção de tempo. Por isso o ser humano não é, mas está sempre *sendo*: procura do que ele efetivamente é, ou, melhor dizendo, percurso, travessia do que ele é ao que ele pode ser, seu porvir, mas também, simultaneamente, do que ele ainda não é ao que ele passa a ser e é, *sendo. Sendo é pensando*.

Pensando, inominada e humana, ☺ procura, evoca noite e dia o seu nome próprio, querendo chegar a ser. E na imagem de um seixo com muitas arestas, poliedro com inúmeros lados que há de ser, ao longo do tempo, polido até atingir a mais perfeita rotundidade, a mulher-menina vai entrando na questão que rege nosso estar em meio ao mundo de coisas que, igualmente estão, porém, diferem do que somos:

Ainda muda, evoco dia e noite o meu nome, intuído e buscado durante muito tempo. Pronuncio-o em mim, faço-o correr em mim, rolar em mim. Pedra cheia de arestas, arredonda-se, seixo. [...] Descubro a palavra *boca*; *eu*, o pronome; o verbo *ser*; uma partícula *em*. Dois termos permanecem magicamente iluminados em meu novo mundo de limites, impossível que é elucidar se designam uma fração do mundo ou o mundo inteiro: *aqui*; *lugar*. (*Avalovara*, p. 81, O-11).

Qual o limite entre uma coisa e outra? Diferentes coisas constituem até mesmo o que *eu* sou. O que é, é um ente. Mas, é o que não é, quer dizer, o que é apenas intuído e evocado, o nome da inominada: é *isto* o que está em jogo. O que não é? Nota-se, por aí, que a relação do homem com os demais entes que o circundam implica, necessariamente, uma referência ao que cada um *não é*. Essa referência é o que engendra a diferença irreduzível entre o que a terminologia filosófica costuma chamar de Ser e ente. Referência/diferença é o que funda o tempo, o espaço e toda a procura através deles; é *isto* que está na origem do pensar.

Isto, co-origina-se na descoberta da linguagem que distingue, *boca*, *eu*, *ser*, *em*. Porém, fala de uma diferença ontológica entre o que *não é* (Ser) e o que *é* (ente), caracterizada não por uma dicotomia – como, geralmente, ocorre em elaborações de uma metafísica tradicional –, mas antes, por uma dobra: Ser não é (ente) e ente não é (Ser). Então, elaborando

¹⁴ Fragmento III: "... pois o mesmo é pensar e ser" (PARMÊNIDES, 1991, p.).

¹⁵ "Ser e pensar, em Parmênides, se identificam como condições de possibilidade do existir na mesmidade" (JARDIM, 2005, p. 62).

¹⁶ "Pensar é agir, é co-nsumar a referência do homem ao Ser. Na referência, o ser humano chega a ser o que é. E o que no ser humano é o que lhe é próprio, o ser. Chegar a conquistar e realizar o que é próprio é o que se pode denominar: pensar" (CASTRO, Manuel Antônio de. "Pensamento 1". In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufjf.br> Acesso em: 15 de junho de 2013.

seu pensamento, a personagem continua: “Aposso-me da aditiva *e*, com seu dúplice poder de unir e separar, e então me divirto em encontrar e confrontar noções afins: *ir* e *voar*, *veia* e *impulso*, *cão* e *látigo*, *centro* e *espera*, *eu* e *vós*, *eu* e *eu*.” (Avalovara, p. 81, O-11). Ser *e* ente, *sendo*, ambos doação e apelo mútuos e recíprocos: frente e verso, reverso.

É, também, deste modo que o pensamento / escritura de Osman Lins gira em torno de seu próprio texto e encena a consumação da referência ao ser: Como uma peça de tapeçaria com muitíssimos motivos, o texto recoloca de muitas maneiras a questão do ser e seu sentido, não mais nos termos da cisão metafísica do real (diacosmese), onde o Ser se contrapõe ao ente. Na obra de Osman Lins, sobre tudo após *Nove, novena* (1966), o que *é* e o que *não é* estão constante e conscientemente presentes e operantes no vigor da questão, na dobra do *e*. Assim, na feitura de cada figura em uma das faces do texto-tapete dá-se, no trançar os fios, a confecção de seu reverso e, este, já não pode ser considerado um oposto, um contrário absoluto, pois a realização de uma face é homóloga à outra e, somente na articulação entre ambas, é que se pode dizer: há o tapete, há o texto.

“Antes do fuso, da roca, do tear, das invenções destinadas a estender [...] os fios e cruzá-los, o algodão, a seda, era como se ainda estivesse[...]sem imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apelo à ordem que os traz à claridade, transforma-os em obra, [...]” (LINS, 1986, p. 106). É o que lemos no ornamento do nono mistério do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, narrativa que integra *Nove, novena* (1966). Em *Avalovara*, as coisas em sua natureza, a totalidade dos entes, passa a ser, vive e opera com força de verdade no espaço tecido que é a imagem-questão, condensada na partícula *e*, da dobra ontológica: ser que acontece no tapete,

[...] o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento. Nele viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à idéia de Mal [...] e sem que esta recusa (como saber, com segurança, se desconhecimento ou recusa?) redunde na invenção de um mundo sem força de verdade. 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. (Avalovara, p. 356, E-9)

A questão acontece não para além do bem e do mal, mas, na origem de qualquer dicotomia. Tecendo a realidade, trazendo-a à claridade sem se despreocupar com o avesso de sua trama (pensando, portanto), o romance restitui à questão do ser a ambiguidade originária que dá sentido às coisas: se é verdade que estamos abraçados num quadro engendrado na Beatitude, por outro lado, diante do evidente perecer de tudo, não há espaço para “vegetações imaginosas” que sejam apenas “frágeis idealizações”. O ser, recolocado em sua ambiguidade

fundamental, é ser em obra, quer dizer, capaz de operar concretamente o sentido das coisas. É isso o que acontece em *Avalovara*.

Recolocar a questão do sentido do ser no horizonte dessa diferença ontológica constitui a tarefa primordial de todo aquele que pensa. Por isso, Martin Heidegger, como grande pensador de nossa época, lança-se nesta tarefa, ao longo de sua obra que, certamente, chega a um momento decisivo em *Ser e Tempo*. Fernando Mendes Pessoa reitera o primado da questão do sentido do ser no pensamento do filósofo alemão, em artigo que trata da referência entre ser e pensar, e indica, ainda que de forma sucinta, alguns dos principais desdobramentos provocados pela questão:

Desde *Ser e tempo*, toda a tarefa do pensamento de Heidegger consistiu em recolocar a questão do sentido do ser no horizonte da diferença ontológica, a fim de mostrar que, como o ser não é um ente, antes de se constituírem como duas substâncias, as essências de homem e mundo se dão na existência; e que, portanto, antes de estarem separados ontologicamente em dois fundamentos autônomos, homem e mundo têm origem no comum-pertencimento do acontecimento existencial. A esse acontecimento original, Heidegger chamou de *Da-sein*, a fim de indicar a instância (*Da*) onde o ser (*Sein*) aparece e vem a ser, a *presença* do que se apresenta, a existência. Com essa palavra, *Dasein* (presença), Heidegger quer indicar que, antes de estarem ontologicamente separados em sujeito e objeto, o homem e o mundo se constituem na unidade do acontecimento existencial, no *Da* do *Dasein* – o que ele, em *Ser e tempo*, chamou de “ser-no-mundo” e, posteriormente, caracterizou como “clareira do ser”: “o homem se essencializa, de tal sorte que ele é o ‘lugar’ (*Da*), isto é, a clareira do ser. Esse ‘ser’ do lugar, e só ele, possui o caráter fundamental de *ec-sistência*, isto é da in-sistência ecstática na verdade do ser” (PESSOA, 2007, p. 83).

Na presença do que *é* e, necessariamente, do que *não é*, quer dizer, neste *entre*, nesta clareira em meio à sombra o ente se dá. Mas todo ente só pode ser no encaminhar-se ao ser. Assim, o ente existe como o homem que só pode vir a ser no mundo e este, por sua vez, só pode ser naquele ente que, em *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, é caracterizado como “homem humano – travessia”. Homem e mundo são doações da presença. Homem e mundo, o comum-pertencer, é desse fenômeno sem nome que se apropria ☺ ao tomar consciência da partícula *e*.

Mas mesmo que não estejamos sempre conscientes disso, este encaminhamento já se dá em todo ente, já se dá em nós que estamos, nós no mundo e mundo em nós, sendo ao longo do tempo. O tempo, co-originado na diferença ontológica, é questão inerente ao ser, e é ele que, de certo modo, possibilita ao ser o *sendo*. No tempo, estamos a caminho de realizar o que não somos, ser-tão. E o que *não é* é ser, quer dizer, é de onde provém todas as realizações e retornam as desrealizações de acordo com o estatuto do tempo, como nos diz o fragmento 1

DK de Anaximandro¹⁷. O termo “travessia”, ligado ao “homem humano”, nos diz de uma ação que é um lugar, o lugar de um “entre” (o *Da de Da-sein?*), quer dizer, dessa condição de liminaridade das coisas em *Grande sertão: veredas*.

Vicente Franz Cecim, outro escritor preocupado com a questão ontológica, ao longo de sua obra, nos fala de *Andara* como um lugar invisível, região metafísica em que a escritura acontece: *Andara*, como o nome indica, é um lugar que é uma ação. Em vários dos livros do autor paraense, dá-se, na obra mesmo, a necessidade de pensar seu ser-obra. Em *Ó serdespanto* (2006), obra que já no título evoca a questão do ser atrelada ao espanto primordial (*taumazén*), a necessidade reflexiva condensa-se no início e no fim do livro, como que delimitando os espaços em que se entra e sai da obra. Trata-se de uma “meditação sobre o Livro, a vida” em que a obra trava um “Diálogo com sombras”, que acontece “na penumbra Andara”¹⁸ o que evoca, de diferente maneira, uma mesma questão, o mesmo lugar do “entre” a que nos referimos:

Entre a Vida Visível e a Vida Invisível existe uma
Passagem
que é a Penumbra.

Nela estão recém-nascendo, sempre os Fantasmas
do nosso imaginário. Os sentidos da mão que toca
também

é um fundo velhíssimo, o arcaico, lodo do fundo
de rio da vida imensa, onde germinam materiais, mas
como matérias, que ainda estão fazendo a viagem entre a
vida visível e a vida invisível,

e vice-versa? Os percursos de retorno à Origem
Invisível?

(CECIM, 2006, p. 278-279)

¹⁷ “De onde pro-vem as realizações, re-tornam também as des-realizações: pois, de acordo com o vigor da con-signação, elas con-cedem umas às outras articulação e, com isto, também con-sideração pela des-articulação, de acordo com o estatuto do tempo” (ANAXIMANDRO, 1991, p. 39).

¹⁸ *Óserdespanto*, de Vicente Fraz Cecim, inicia com um capítulo intitulado “Na penumbra Andara: Meditação sobre o livro, a vida” e, como que numa circularidade, encerra-se com o capítulo intitulado “Na penumbra Andara: Diálogos com sombras”. Todas as citações da referida obra foram retiradas desses capítulos que realizam, na obra do paraense, uma reflexão acerca do ser obra o que, no caso de *Avalovara*, parece estar bem mais entremeado ao longo do romance. De qualquer forma, o diálogo entre *Óserdespanto* e *Avalovara* é surpreendente pela proximidade das imagens-questões que ambos evocam. Interessante notar, por exemplo, uma aparente fragmentariedade que é reunificada pela linguagem na região Andara e no pássaro Avalovara, além da recorrência de seres alados, construções descritivas e insólitas de lugares ou personagens que se valem, por vezes, do mesmo léxico em ambos os textos, ou ainda, situações que se assemelham muito nas duas obras. Apenas para citar um exemplo, em *Avalovara*, também Abel sente a necessidade de perquirir as sombras pelas razões de sua procura: “interrogo essas sombras impossíveis, criadas no meu silêncio, buscando em vão antecedentes precisos.” (*Avalovara*, p. 156; T – 9).

A penumbra é este lugar da origem, em meio ao qual aquilo que ainda e sempre está “recém-nascendo” faz a viagem, a travessia do que é ao que não é e “vice-versa?”. Trata-se, portanto, do lugar-ação ou da ação-lugar de encontro do ser e que Osman Lins transfigura, num diálogo com Cecim (Andara) e Rosa (Sertão), em obra, em romance como palavras no corpo do inominável, no corpo do outro ser obscuro e necessário a Abel, sua misteriosa amada:

Naquele lugar, o homem é o eu que ainda não encontrou o tu: por isso ali os anjos e demônios ainda manuseiam a língua,
disse Rosa

(CECIM, 2006, p. 278)

Outro ser: obstinado, multiplicador, jacente, dilacerado, rumoroso, enigmático e que me contempla de outra clave do tempo, açulando minha inclinação por tudo que gravita, como os textos, entre a dualidade e o ambíguo. (*Avalovara*, p. 36; R-7)

Avalovara é esse texto que gravita “entre a dualidade e o ambíguo” e onde “anjos e demônios manuseiam a língua” no encontro ontológico do eu com o tu, o outro ser, eu e eu: o próprio. “Presidem este encontro o signo da escuridão - símile de insciência e do caos - e o signo da confluência: germe do cosmos e evocador da ordenação mental” (*Avalovara*, p. 36; R-7). Portanto, é na penumbra, ou seja, na profunda tensão entre ser e ente, clareira em que disputam luz e treva, interstício de caos e cosmos, enfim, é nesta região *metafísica*¹⁹ que *Avalovara* se dá, acontecendo originalmente como texto, ao inscrever-se na existência e para existência como obra, na dobra que opera a questão do sentido do ser.

Mas, então, essa dobra já não pode estar distante da realidade. Novamente, não se situa no mundo das ideias, não se trata de “frágeis idealizações” para além da *phýsis*, pois se o ser só se doa no ente, por sua vez, esse ente que recebe o ser para e pelo pensamento, recebe-o para e pelo ser humano. Em meio às vozes do diálogo com sombras é possível escutar: “Aqui estamos no humano. Aqui estamos, / no humano” (CECIM, 2006, p. 278). E é, propriamente, nele que o ser vai se desdobrando em diversos planos, conformando-o como o seixo, um poliedro que, não obstante, não ser incompleto, está, constantemente, se completando: “Não julgar que a existência humana, enquanto inconclusa, seja um poliedro incompleto do qual a

¹⁹ O termo, a partir daqui, passa a ser também empregado em seu sentido originário: *metá* (entre) *phýsis* (o real que se mostra como questão). A metafísica, portanto, deve ser compreendida como o estar e se movimentar *entre* as coisas em sua ambigüidade de ser e não ser, pois elas estão *sendo*, sempre em devir e retraindo a sua realidade no tempo.

morte é o ultimo lado, não, o poliedro move-se e suas faces e arestas proliferam, crescem conosco, mais ou menos brilhantes assim é com todos [...]” (*Avalovara*, p 22; O- 2).

As diversas faces, como possibilidades humanas que se desdobram no interlúdio ontológico, trazem em si a própria penumbra, por isso são “mais ou menos brilhantes”. Mas se considerarmos que a reflexão de *Avalovara* no trecho acima nos advém, novamente, pela voz da personagem cujo corpo é constituído por palavras, veremos, mais uma vez, o insinuar-se da questão que, assim como o tempo, é inerente ao sentido do ser: a linguagem.

Embora ainda não estejamos enfocando tempo e linguagem nesta secção, afigura-se importante desde já perceber as suas mútuas imbricações com o ser, imbricações essas que o próprio texto de *Avalovara* constantemente explicita. Assim, a personagem sem nome, ☺, ao comparar a existência humana com um poliedro que cresce conosco, alude à própria dobra de ser e não ser humano abrangendo, porém, outras dimensões. Ouçamos atentamente a continuação de sua fala:

“... é assim com todos e mais ainda comigo, de vida dúplice, duas vezes nascida, com duas infâncias, duas idades, dois corpos, de modo que as faces do poliedro se trespassam, umas em outras se refletem: sou ensamblada, incrustada em mim. Toda a minha vida, pois, está aqui, neste instante, instante?, não há instante, instantes, o que assim denominais é a vossa própria vida, poliedro de inumeráveis faces transparentes, estas, as faces, são o que instantes nos parecem, um destes contemplai, uma destas faces, e vereis ser impossível ignorar as outras. Sob dúplice óptica vejo o mundo e falo com boca dupla.” (*Avalovara*, p. 22, O-2).

Trata-se de uma fala de “boca dupla”: as palavras que ela fala, podem dizer, simultaneamente, outra coisa o que exige do leitor também o cultivo do mesmo olhar dúplice da personagem. E, então, ao projetar a mesma imagem do poliedro sobre seu próprio ser, ☺ – que é propriamente palavras, quer dizer, espaços onde o ser não apenas é, mas se diz *sendo*, sendo, portanto, “duas vezes nascida” –, em sua constatação opera uma expansão de sentido que compreende o carácter análogo das questões do tempo, da linguagem e do ser: “um destes contemplai, uma destas faces, e vereis ser impossível ignorar as outras”.

O texto, como se vê, reafirma que essas questões jamais se situam na distância abstrata, mas, sim, coabitam o que nos é mais próximo: “sou ensamblada, incrustada em mim”. As questões são o que somos e o que somos é a dobra, o entre, a penumbra, a abertura para o nada criativo. “Eis: a vida, o Livro, o homem [...] // Nanoitenegra / Céusemsol” (CECIM, 2006, p. 13). Neles, *Avalovara* mergulha em voo. Como?

A arte, como se viu, é uma dimensão em que o pensamento pode conduzir da clareza dos conceitos ao mais escuro e fértil do pensar, do saber ao não saber, quer dizer, para abertura de sentidos que convida a ser. A arte é, por esta perspectiva, a tradução por

excelência, não por traduzir uma realidade anterior, um sentimento do sujeito ou um contexto social, mas, sim, por constitui o próprio levar (*ducere*) através de si (*trans-*) o que *é* ao que ainda *não é* e vice e versa. Esse levar através de si, concretiza a referência de ser e pensar: o ser *sendo* que, como se disse, insinua a noção de tempo. Toda obra *é* algo que *é* e que, no tempo, encaminha-se e encaminha ao que *não é*. Por isso *é* que se pode falar em obras que marcam ou traduzem épocas, que reinventam o olhar da humanidade sobre a realidade das coisas ou, simplesmente, mudam a vida de uma ou outra pessoa em particular. Em verdade, o que as obras fazem *é* revelar possibilidades de ser àquilo que desde sempre já *é*, ou seja, encaminham as coisas à realidade, realizam-nas como se as desdobrassem no tempo, por que a própria realidade *é* o desdobrar-se no tempo. Como negar que, depois de realizado, o *Davi* de Michelangelo desde sempre já era uma possibilidade daquele bloco de mármore? O que a obra opera *é* sempre o Ser.

Em literatura acontece o mesmo: na leitura (do leitor ou mesmo do escritor no exato momento em que escreve), o texto, que *é*, suscita o que *não é*, realiza as palavras de um idioma e a realidade que elas evocam, retraindo-se, muda e continua, de alguma forma, a mesma. Como dizer que o inglês *é* o mesmo depois de James Joyce, ou o português, depois de Guimarães Rosa? E o sentido do homem e das coisas? Pode permanecer o mesmo depois da encenação heteronímica de Fernando Pessoa ou depois dos diálogos de Platão? E, no entanto, não são os mesmos, homens e idiomas? Antes não era, agora *é*. Simultaneamente, antes era e agora, não *é* mais.

Essa simultânea trasladação de ente em ser e do ser em ente *é* essencial à existência de todas as coisas. Insistentemente, *é* isso que, na linguagem, dirige-se ao homem como procura do sentido de seu modo de ser. Por isso, toda obra – operação do sentido do ser na linguagem – dirige-se ao homem como questão. “Você chegou a existir?”, pergunta o narrador de “O espelho” em júbilo, pois “já amava” (ROSA, 2005, p. 120). “Ser ou não ser?”, pergunta-se, em grande desespero, Hamlet. “Eu não sou eu, nem sou o outro / Sou qualquer coisa de intermédio: Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro” afirmava o poeta português, Mário de Sá-Carneiro (1995, p. 82).

Mas, então, “O que *é* este intervalo que há entre mim e mim?” questiona Bernardo Soares (PESSOA, 1999, p. 218), um dos muitos que *é* Fernando Pessoa. Ele próprio, quer dizer, a própria obra em um poema parece responder: “Tudo o que sou não *é* mais do que abismo / [...] Um intervalo entre não ser e ser” (PESSOA, 1993, p. 100.)

Apropriando-se deste fenômeno, mergulhando no abismo, quer dizer, pensando, cada ser humano já é (vai sendo outros ao longo da vida) uma apropriação única e singular do sentido do ser. De maneira semelhante, cada obra haverá de encontrar uma maneira singular, única e irrepetível de operar. Mas, então, como *Avalovara* se apropria da questão do ser em sua realização? E o que nos diz, quer dizer, qual o sentido dessa apropriação?

4. O SENTIDO POR VIR

Avalovara é uma obra que procura *ser* obra, uma obra *sendo* procura pela obra, fundada na referência/diferença ontológica, onde o que *é* está sempre a caminho do que *não é*. Consciente deste encaminhamento, o texto (ente) dirige-se constantemente ao que não é (ser). Assim, podem ser interpretados os chamados elementos da narrativa: os personagens, que em sua diversidade, unificam-se no encenar da questão de ser humano²⁰; os enredos, construindo-se e desconstruindo-se ao sabor das idas e vindas da espiral, numa quebra não somente da sucessividade, mas do próprio encadeamento causal; o tempo, que nos giros precisos do relógio de Julius Heckethorn engendra a realidade do imprevisível; o espaço, como lugar da realização em meio à penumbra; e o narrador, cuja variedade de focos se une pelo questionar, com o irromper insistente de perguntas, aparentemente, sem nexos, ao longo da narrativa. Perguntas que intercalam, interrompem o fluir do discurso, entre parêntesis, travessões e que, por vezes, sequer trazem o ponto de interrogação.

Talvez seja interessante deter-nos sobre este último ponto, que desde a primeira leitura nos chama atenção. Em geral, as perguntas são feitas pelos personagens, porém, o fazem sempre enquanto narradores. Não se trata de perguntas retóricas ou de estilo: não são, de maneira alguma, desnecessárias ao texto. Também não refletem uma dúvida pontual de um sujeito quer sobre sua condição de sujeito, quer sobre as possibilidades de objetualizar a realidade das coisas ao seu redor. Mas correspondem a um movimento da linguagem em plena tomada de consciência de que o texto, ou a realidade que o texto é, está em marcha constante ao que ele não é: encaminha-se no sentido de ser, *sendo*.

Apenas para ilustrar essa dinâmica do interrogar em *Avalovara*, tomemos dois trechos descritivos do texto. No primeiro, temos a descrição de um dos locais em que Abel e ☺, encontravam-se à noite clandestinos. Trata-se de um cais na cidade de Ubatuba, espaço bem definido, que tem o formato da letra T:

Detritos, jogados pelas marretas, batem nas paredes do pequeno cais em T, agora pouco usado pelas canoas de pesca. Nos extremos do espesso paredão correspondente ao traço perpendicular da letra, duas lâmpadas, pendentes de postes delgados e recurvos no alto (girassóis sobre hastes murchas) iluminavam à noite duas pedras rombas e escuras destinadas a amarrar os barcos. Uma das lâmpadas

²⁰ Ermelinda Ferreira (2004, p. 283) caracteriza, por exemplo, as personagens femininas de Osman Lins como “Mulheres entre o ser e o não-ser [...] elas coexistem fragmentárias, no impreciso intervalo entre a imagem e a palavra, oferecendo-se a uma percepção ‘palindrômica’ que constantemente remete o visível ao invisível, o real ao imaginário e vice-versa, como nos quadros do pintor italiano do século XVI, Giuseppe Arcimboldo, mais tarde fonte de inspiração para os pintores surrealistas.”

(um dos girassóis?), a da direita, foi arrancada pelo vento que às vezes sopra com força em Ubatuba (*Avalovara*, p. 47, R-8).

A descrição é marcada pela metáfora: o lugar é um T e é iluminado por dois girassóis em hastes murchas. Um deles é arrancado pelo vento forte. Mas, então, antes mesmo de tomarmos conhecimento disso (um girassol foi arrancado), interpõe-se a pergunta entre parêntesis: “um dos girassóis?”. O movimento da linguagem nos revela que lâmpadas são girassóis, mas ao mesmo tempo nos lança na insegurança: são mesmo? Antes, talvez seja necessário perceber que Abel e ☺ apenas observam a cena, como se mirassem um quadro em uma sala escura e que todos os elementos da tela ocupam um lugar bem específico no universo da narrativa, no que pese bastante aberto: todas essas imagens estão em T, letra com nítido destaque ao longo do texto²¹, e cujo significado místico, de acordo com o poema que inspira o romance, é “o Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso” (*Avalovara*, p. 96, S-10). Sendo T a letra correspondente ao fio narrativo “Cecília entre os Leões”, é significativo que, justamente, neste fio Abel reelabore a memória da morte de alguns de seus parentes, como de seu tio homônimo, seu pai, alguns de seus irmãos, bem como a presença da morte de uma das mulheres que amou, Cecília, o que, por sua vez, motivou-lhe a saída de sua terra natal para ir viver em São Paulo, cidade em que viverá o romance com ☺.

Mas, então, neste T, nesta tela há dois girassóis que seguem iluminando mesmo quando um deles é arrancado. Em que isso se desdobra? O que evocam tais imagens? Os dois amores de Abel? Roos e Cecília? Ou os dois homens de ☺, Olavo Hayano e Inácio Gabriel? A lâmpada arrancada pelo vento forte seria Cecília, seria Inácio, ambos mortos precocemente? Tudo isso revelado, ou ainda por ser revelado em outras passagens do romance, é retomado, ou antecipado, vindo à tona numa simultaneidade de sentidos na simples pergunta: “um dos girassóis?”. Dos entes expostos, se vai à pergunta pelo sentido, pelo Ser dos entes, quer dizer, pela sua realidade.

Em outro momento, no tapete, a narração do enlace amoroso de Abel e ☺ desliza para uma rápida descrição de uma ave em voo e da aparição de uma cidade. Novamente,

²¹ Elizabeth Hazin (2013, p. 47) discorre sobre o destaque que a letra T tem no romance e elenca um rol de possíveis desdobramentos semânticos: “assim, vemos – além do T da linha temática que aborda a relação entre Abel e Cecília – o dos antigos mapas medievais conhecidos como mapas em T, ou mapas T-O; os braços abertos em T, a que se refere Abel no início da linha temática E; o cais em T em Ubatuba, cuja descrição minuciosa faz parte da linha narrativa R. O formato da letra, semelhante ao de uma cruz, nos remete à rica simbologia dessa figura, cuja presença remonta à antiguidade. De acordo com Champeaux, ‘a cruz é o terceiro dos quatro símbolos fundamentais, juntamente com o centro o círculo e o quadrado’, todos presentes em *Avalovara*.”

surge uma pergunta que, longe de ser meramente retórica, acaba por evocar muitos sentidos possíveis relativos à própria natureza das duas figuras:

Nossas línguas incham e diminuem, avançam, expandem-se, tendem a ocupar inteiramente a boca do outro. ☺ comprime a minha língua entre os dentes fortes, delicadamente. Ave de forma imprecisa ou flâmula negra, cintilando na linha do horizonte e aproximando-se, ampliando-se ondulante no céu puro – pássaros? – e de súbito vejo delinear-se torres, muralhas, o rio ou braços de mar (*Avalovara*, p. 18, R-4).

É uma a ave de forma imprecisa que surge no horizonte dos amantes, no ato mesmo de amar. Mas, no afago das línguas se dando umas as outras, a fala se retira na questão: “pássaros?”. É um? São muitos? São e não são. No vigor da pergunta se revela a trama da linguagem: no que cessa a fala, somos lançados no silêncio. Não há resposta. Fala e silêncio, frente e verso do tapete?

O jogo ambíguo em que vigora o texto de alguma forma concentra-se na figura da ave, que também pode ser a própria língua da mulher ocupando, ondulante, o céu puro da boca do amante. Isto, que é apenas insinuado pela pergunta surgida em meio à descrição da imagem do animal, desdobra-se na cidade buscada por Abel. A passagem antecipa a revelação de duas figuras centrais do romance: o pássaro *Avalovara* e o Paraíso. Mas é a pergunta, lançando a incerteza de se saber se é um ou são muitos pássaros, que, novamente, revela uma escrita comprometida com uma dinâmica que há de ser compreendida em meio a uma ontologia que não se deixa aprisionar em confrontos dicotômicos que compartimentalizam a realidade.

Outras interrogações lançam o leitor em muitas outras imagens que, recolhendo-se em seu silêncio eloquente, o lançam no questionar. São imagens-questões²². Cada uma desdobra-se em um número inconcebível de sentidos, armando o texto de muitos planos, camadas como

²² Termo criado por Manuel Antônio de Castro para fugir à terminologia retórico-metafísica. Na imagem-questão, uma questão centraliza-se e condensa-se na imagem escolhida. “As imagens-questões se entre-tecem com o poder verbal-ambíguo da metá-fora, ou seja, literalmente: um conduzir no e pelo vigor do ‘entre’ (*meta*). A imagem-questão é ambígua e retira sua ambiguidade do ‘entre’, na medida em que a linguagem é a própria manifestação do *Da-sein* com o Entre-ser. O poder e vigor da imagem-questão estão no fato de que conjuga tempo, linguagem, memória, narrar. Por isso ela repousa, como quietude enquanto tempo, ‘entre’ o ser escrita e o ser lida, entre o ser vista, pensada, figurada e o ser narrada. Melhor, entre o ser pensada e experienciada. A imagem-questão é um modo concentrado e verbal de *poiesis* enquanto narrar, pelo qual a realidade acontece realizando-se em realizações que constituem o real. Como tal, concentra a fala de toda escuta e aguarda o desvelo poético da leitura do leitor aberto à escuta do *lógos*, num diálogo originário. É a dialética originária. Quando tal ocorre, dá-se no leitor uma aprendizagem. [...] A imagem-questão não é uma figura de linguagem. É um acontecer.” (CASTRO, Manuel Antônio de. *Imagem-questão*, 1. In: _____. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br> Acesso em: 2 de setembro de 2013.)

plumas leves à espera de uma brisa, um hálito humano, um Abel²³ para elevar-se em voo. Elas nunca apenas são, mas sempre remetem ao estar por vir a ser.

Talvez como o *livro por vir* pensado por Blanchot a partir da reflexão sobre o manuscrito inacabado de Mallarmé intitulado *Le Livre*. Sim, *Avalovara* pode ser interpretado como um livro por vir, porém não pelo seu inacabamento, mas antes pelo intento de tratar da totalidade das coisas. Daí a posição central que a busca pelo sentido do ser ocupa na obra. Ser que, logo no início de *Ser e tempo*, é caracterizado como um conceito sobre o qual recai uma espécie de círculo de pré-conceitos: ele é a questão mais universal, sendo indefinível e evidente por si mesmo (HEIDEGGER, 2012, p.38-39), o que conduz ao esvaziamento de sua discussão em nossa época, preocupada com a função prática das coisas.

Todavia, e mesmo restando claro que ao aprofundar essas assertivas, “não somente falta resposta à questão do ser, mas que a própria questão é obscura e sem direção”, isso não significa que não haja necessidade de discussão ulterior acerca da ontologia, pois, se tudo é, no entanto, nada está esclarecido. Da mesma forma, “a indefinibilidade de ser não dispensa a questão de seu sentido; ao contrário, justamente por isso a exige” assim como, a comum compreensão de ser que se evidencia em todo ente, revela apenas uma incompreensão, “revela que um enigma já está sempre inserido *a priori* em todo ater-se e ser para o ente como ente” (HEIDEGGER, 2012, p.38-39).

Não seria esse enigma o mesmo que Abel procura decifrar? Não é isso que está em jogo em *Avalovara* quando lemos as seguintes palavras: “tudo, personagens e fatos, vem de um começo inalcançável. Nos seus gestos, triviais ou mesmo obscenos, eles buscam decifrar um enigma” (*Avalovara*, p. 73, S-9)? Diríamos, então, que o pensamento poético em Osman Lins, a exemplo de Mallarmé, “se formula de modo privilegiado em termos de universo” (BLANCHOT, 2005, p. 348), correspondendo à confecção de um texto inesgotável em sua potência, detonador de percepções, compreensões e visões²⁴ cuja indefinibilidade surge como exigência do lugar de interlúdio, de penumbra em que nos lança desde sempre o ser entendido como questão que apela para a construção de sentido.

²³ Leny da Silva Gomes (2013, p. 24) informa, em nota de rodapé, que “O nome Abel, além da imediata correlação com a Bíblia, etimologicamente pode derivar do hebraico Habel: ‘sopro, hálito’.

²⁴ “a página de um texto literário não se esgota nunca, porque não estou transmitindo uma idéia precisa através desse texto. Esse texto é realizado como um detonador de percepções, como um detonador de compreensões, de visões, ele é inesgotável, por isso é que aspira a ser uma obra de arte.” (LINS, 1979, p. 217).

Não é por acaso, portanto, que as primeiras palavras de *Avalovara* sejam “No espaço obscuro da sala, nesta espécie de limbo ou hora noturna” (*Avalovara*, p. 13, R-1) e que, logo em seguida, após rascunhar a presença dos protagonistas, teça-se a seguinte pergunta:

Surgem onde, realmente – vindo como todos e tudo, do princípios da 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 incumbe? (*Avalovara*, p. 13, S-1, grifo nosso).

As perguntas em *Avalovara* perguntam pela proveniência das perguntas, quer dizer, evocam questões fundadoras de sentido. Estas, sempre recolocam a questão do ser como exigência que motiva o pensamento humano ao longo de toda tessitura do romance. O texto quer o que é real e, esse querer se vincula, de modo necessário, ao ficcional, domínio à que toda obra literária pertence. Neste sentido, cada elemento narrativo se esforça para retomar constantemente a questão do ser, cuidando para que o vazio, o nada, aconteça como milagre invisível e, nunca, como mera fruição estética limitadora de sentidos. “Se no tapete eu visse o Todo, também veria além dos limites, e, então, nada mais veria” (*Avalovara*, p. 357, E-9). É Abel refletindo a limitação do homem no texto que se tece ficcionalmente, o romance *Avalovara*. Abel, ser limitado: personagem de ficção? Mas o que vemos não é o próprio ser retomado como questão na ficção? E o que vem a ser a ficção?

Se “retomar a questão do ser significa [...] elaborar primeiro, de maneira suficiente, a colocação da questão” (HEIDEGGER, 2012, p. 40), então, talvez, não haja, em *Avalovara*, colocação mais direta e elaborada da questão do ser que a encenação (ficção) realizada pelos fios narrativos “S – A Espiral e o Quadrado” e “P – O Relógio de Juluis Heckethorn”, em que o próprio ser obra da obra se diz – a exemplo de *Ó serdespanto*, de Vicente Franz Cecim – provocando os diversos desdobramentos que a narrativa como um todo pode tomar a cada leitura.

5. UMA VIAGEM EM ESPIRAL

O fio narrativo “S – A Espiral e o Quadrado”, muito embora não seja o primeiro em uma sequência linear de leitura, revela-se primordial na constituição da obra como um todo, pois, basicamente se ocupa de narrar os elementos constitutivos da imagem estrutural do romance e que, desde o princípio, movimentam o texto: a espiral, o quadrado e o palíndromo. A estrutura de *Avalovara* é uma doação da questão do Ser. Como o Ser não se desvincula do pensamento, podemos dizer que se trata de uma estrutura pensante: nela o texto é pensado, não apenas no aspecto lógico e racional – como se observa pela precisão até mesmo no compito do número de linhas de texto para os segmentos em cada fio narrativo – mas, acima de tudo, porque toda a lógica e racionalidade se encaminham à liberdade e à plenitude no não limite do *logos*. Mas o que é *logos*? Deixemos, por hora, ressoar a questão.

Espiral, quadrado e palíndromo estruturam a obra. A estrutura, como reconhecia Osman Lins, é o aspecto central de sua escritura²⁵, é nela e por ela que as questões se operam, tornando-se obras. Toda e qualquer estrutura nos diz de um estado de permanência, de estabilidade em torno do qual se pode construir. A raiz indo-européia do termo “estrutura” (-*st*) diz: manter-se, permanecer, ou pôr-se em pé, erguer-se, ou seja, diz de um estado das coisas em que elas se encontram estáveis. Mas, esse estado de coisas, só tem razão de ser ante a realidade devenida, o por e depor de todo *sendo*, o ser como questão sempre instável. É a questão do ser, por sua vez, que se desdobra nas múltiplas dimensões e possibilidades de leitura que o texto vai erguendo, revelando, estabelecendo na tessitura constante da rede de sentidos lançada em um rio de confluências no qual tudo é e é, sem nunca Ser, pois nenhum ente pode esgotar o Ser.

Nesse sentido é que, por exemplo, as cidades são Roos, e Roos é “as cidades nela transsubstanciadas” (*Avalovara*, p. 229, A-20); corpos de inúmeras pessoas são Cecília e, esta, além de ser seu próprio corpo já dúplice, é também corpos de inúmeras pessoas, corpo coletivo; todas as mulheres que Abel amou são ☺ e, portanto, todas são palavras, Mas, por outro lado, essa mulher toda-palavra, verbo-sendo, não pode ser, pois não há palavra que a nomeie, quer dizer, ela mesma retira o seu ser não das palavras que a constituem, mas do silêncio originário de onde toda palavra provém. O próprio Abel, por sua vez, é, integralmente, as mulheres que amou/ama, sendo a sua procura uma verdadeira aprendizagem

²⁵ “Guimarães Rosa centrava sua obra na sintaxe e no léxico, enquanto eu centro a minha na estrutura” (LINS, 1979, p. 173).

pela escuta do silêncio. Tanto é assim que somente ao abrir-se para a escuta do silêncio, do ser em questão, é que ele finalmente pode ouvir o fabordão²⁶ executado pelas três mulheres, sereias e faróis em sua vida. Somente assim, ele próprio passa a integrar a ciranda de vozes que dizem o que ele é, o seu nome, não como conceito definido, mas como rede que se trama:

A cera que me obstrui os ouvidos se dissolve e eu escuto, não as palavras de ☺, não a voz e sim o nexo, o sentido, a lei, a ordem, a coerência, a relação, o conjunto, a simetria, o desígnio, o desenho, a trama. Roos. Cecília. Amo-as? Sim. Amo-as e a extensão do meu amor em cada caso exaure-me.[...] Roos e tu, Cecília. Eu vos amei e amo este amor é integral, não mais pobre ou limitado que qualquer outro amor, sim. Vejo, mesmo assim, que vos amo de modo parcial, conquanto absoluto. Pondera e mede, Abel: o que agora comesças a aceitar é como se ouvisses, triplicado, em três pontos de um grande pátio em silêncio, a mesma voz pronunciar teu nome. Agora, a ti mesmo te unes, vens e vens, eras três e agora, sendo um, és tríplice – e o mesmo nome, o mesmo, é, de uma vez, ouvido três vezes. Isto (*Avalovara*, p. 320-321, R-17).

Mas essa construção semântica complexa, que evoca a *Odisseia*, passa pelo mito da trindade cristã e chega até nós no eterno presente (“eu vos amei e amo”), mantém-se, põe-se em pé a partir do alicerce rígido que inspira todo e qualquer elemento geométrico, não obstante, assim, desenhados no papel, espiral e quadrado pareçam estar suspensos no ar. Se há todo um projeto literário em discussão na escritura de qualquer romance, no caso de *Avalovara*, há, ainda, um plano de obra explícito e rigoroso que recai sobre a imagem matriz formada pelos dois elementos geométricos sobrepostos, concêntricos: “Coincidirão, aduzamos, o centro do quadrado e os centros da espiral, ou seja, o ponto imaginário onde – supondo que seja traçada de fora para dentro – arbitrariamente a interrompemos. Tais os fundamentos da presente obra” (*Avalovara*, p. 19, S-4). Neles, nesta imagem dúplice, se inscrevem, ainda, as letras do palíndromo *sator arepo tenet opera rotas* e, delas, ergue-se o texto de cada fio narrativo que compõe o edifício uno do romance.

Sobre *Le livre*, o livro por vir, Mallarmé dizia ser “premeditado, arquitetural, delimitado, hierarquizado” e Blanchot, questionando o sentido destas palavras, acaba por tecer reflexões que seriam bastante pertinentes também a *Avalovara*, principalmente se considerarmos que em sua composição, obedecendo com rigor matemático ao plano da imagem matriz, como se disse, até o número de linhas que deveria ter cada parte do romance era premeditado:

O que significam as palavras "premeditado, arquitetural, delimitado, hierarquizado"? Todas indicam uma intenção calculadora, a disposição de um poder de extrema

²⁶ O termo, que fecha o segmento R17, é relativo à música e é o nome da composição de harmonia silábica, em que as vozes cantam com igualdade de número e de valor dos pontos, mas sem pausas. Ironicamente, também remete, em sentido figurado, à desafinação.

reflexão, capaz de organizar necessariamente o conjunto da obra. Trata-se, primeiramente, de uma preocupação simples: escrever segundo regras de composição estrita; em seguida, de uma exigência mais complexa: escrever de uma maneira rigorosamente refletida, de acordo com a maestria do espírito e para assegurar-lhe seu pleno desenvolvimento (BLANCHOT, 2005, p. 329).

A preocupação e exigência do projeto de *Avalovara* são reveladas no próprio texto do fio narrativo S, em que podemos ler a certa altura: “Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (*Avalovara*, p. 19-20, S-4). E, também: “rege nosso romance uma mecânica que se pretende tão rígida quanto a que move os astros” (*Avalovara*, p. 71, S-9). Não é por acaso, portanto, que Regina Dalcastagnè (2000, p. 50) compara a construção de *Avalovara* à de uma catedral gótica, “organismo que guarda, na solidez de suas pedras, sua própria história e a história dos homens que a sonharam, ergueram, utilizaram”.

Espiral e quadrado seriam, assim, a planta de *Avalovara*, obra arquitetônica em que coabitam pensamento e arte na dinâmica misteriosa de ser. E é esse movimento ao próprio, o mistério de ser obra que é confiado aos cuidados do leitor no fio narrativo S através do surgimento dos dois elementos “claros, nítidos e nem por isso menos esquivos” (*Avalovara*, p. 73, S-9) ao longo de dez segmentos de texto.

O tom imperante do primeiro segmento de S é o da dúvida, do interlúdio e da penumbra: “surgem onde?”; “rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade”; “é limiar de quê?” (*Avalovara*, p. 13, S-1). Logo após, no segundo segmento, reiterando a metáfora de plano arquitetural e insinuando a questão da ficção, lança-se o problema de saber da relação existente entre cidades reais e seus mapas para poder questionar sobre a possibilidade de se desenhar o mapa de uma cidade fictícia ou, mesmo, de um continente inteiro imaginário. Tal tarefa, “assemelha-se [...] a uma viagem no informe”, provocativa e é em torno dessa viagem que se desdobra toda a narrativa de S. “Seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo” é a única coisa que resta clara ao final do segundo segmento. Do informe, uma forma ou ainda nem isso, ou ainda, não somente isso: “rege-se uma espiral” (*Avalovara*, p. 15, S-2).

Aos poucos, na tentativa de compreender o insólito trajeto anunciado, o narrador assume um tom lúcido e concatenado num convite ao leitor para que concretize com ele a imagem da espiral e perceba, antes de tudo, que o movimento, lhe sendo essencial, é, também, inalcançável:

Desenhais com o auxílio de um compasso, se é de vossa índole ser cuidadoso, ou à mão livre, se tendeis para soluções mais fáceis, uma espiral. Atentai, com cuidado, para as extremidades da linha, a interior e a exterior. Vereis, ao primeiro olhar, que a

espiral não nos transmite uma impressão estática: parece-nos, antes, vir de longe, de sempre, tendendo para os centros, seu ponto de chegada, seu agora; ou ampliar-se, desenvolver-se em direção a espaços cada vez mais vastos, até que a nossa mente não mais a alcance. [...] Nem a eternidade bastaria para chegarmos ao término da espiral – ou sequer ao seu princípio. A espiral não tem começo nem fim (*Avalovara*, p.16, S-3).

Ora, dinâmico e inalcançável é o Ser, quer dizer, o que *não é*, mas está sempre *sendo*, na totalidade das coisas e, portanto, também no romance. Sem começo nem fim. Mas “o ser não somente não pode ser definido, como também nunca se deixa determinar em seu sentido por outra coisa nem como outra coisa” (LEÃO, 2012, p. 551) e, por isso, a espiral é mais uma experiência que uma definição. Em si, a espiral perfeita é inconcebível à mão livre ou mesmo com ajuda de instrumentos e o que importa realmente é que ela evoque o não limite se doando à percepção limitada dos sentidos humanos que a repudiam. Em verdade, “somos nós que impomos limites”, pois somos seres da liminaridade ontológica, quer dizer, o modo próprio de ser humano constitui-se na dobra entre o que ele é se lançando ao que ele não é. Nessa dobra de ser e não ser, pronunciada na partícula *e* a que se referiu ☺ que une e separa, somente assim, “guardarmo-nos da loucura” (*Avalovara*, p. 16-17, S-3), do Caos de não ser.

A espiral é seu movimento, o princípio originário que motivou toda a procura dos primeiros filósofos, conforme referido por Aristóteles na *Metafísica*²⁷. A *arché* (o originário) de Tales de Mileto é, para Anaximandro, *apeiron*, o não-limite, o sem forma que a tudo conforma, sem fim nem começo. Nele e por ele a realidade vem a ser e, concomitantemente, deixa de ser, realiza-se, desrealizando-se, mudando e permanecendo ao longo do tempo, no seio do mistério. “O ser se diz em muitos sentidos”, nos diz Aristóteles em outra passagem da *Metafísica* (2002, p. 133. G 2, 1003b 5) e é, assim, também, com a espiral na cosmogonia do romance disseminando-se, desde a estrutura, por todo o texto, na profusão de imagens: está nas colunas salomônicas às quais se refere Abel em um dos segmentos do fio narrativo A; nas escadas em hélice do Château de Chambord, visitado por Abel e Roos; na própria presença da cidade de Paris e seus *arrondissements*, em forma de espiral; nos pespontos do soutien de ☺; nas conchas colocadas sobre o corpo do Tesoureiro, padrasto de Abel; no disco de Festo, citado por Abel; no chifre do Unicórnio que passa atormentar Publius Ubonius e no trajeto espiralar ao qual o animal lhe ordena a peregrinar após a morte de Loreius; na corneta de chifre que o pai de ☺ utiliza para poder ouvir as pessoas; nos giros das rodas do velocípede

²⁷ “Aquilo de que todos os seres são constituídos e aquilo de que originariamente derivam e aquilo em que por último se dissolvem é elemento e princípio dos seres, na medida em que é uma realidade que permanece idêntica mesmo na mudança de suas afecções” (ARISTÓTELES, 2002, p. 15, A983, b6ff).

de ☉, no episódio em que ela precipita-se no fosso do elevador do edifício Matinelli; no voo do pássaro Avalovara sobre ☉; no cabelo e nas molas, peças que constituem o relógio de Julius Heckethorn etc.

“O ser se diz em muitos sentidos, mas todos”, complementa o pensador estagirita, “todos em referência a um único princípio” (ARISTOTELES, 2002, p. 133 G 2, 1003b 5). Este princípio, em *Avalovara*, é o movimento espiral sempre retomado. Por isso “ela começa no Sempre e o Nunca é seu termo” e “suas extremidades (se realmente existem) em algum ponto misterioso, inacessível à nossa compreensão empedrada, haverão de encontrar-se, exatamente como um círculo, representação bem menos equívoca e perturbadora” (*Avalovara*, p. 17, S-3). Presente em praticamente todas as culturas, a simbologia da espiral se liga à força criadora do cosmos, à fecundidade e à transcendência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 479-481) ideias que provocam o leitor a cada nova evocação do elemento ao longo do texto.

Regina Igel (1988, p. 140) afirma que na espiral “se incorporam a limitação dos sentidos e a ansiedade em ultrapassar o mistério da metafísica”. Mas este ultrapassar não pode ser considerado sob a luz do positivismo científico. Diríamos, portanto, que se trata de um mergulho no mistério, pois a dúvida que se refere aos extremos da espiral, o “(se realmente existem)”, entre parêntesis, é condição primordial da figura, é a força motriz do texto que se questiona na imagem que ele mesmo gera, abrindo possibilidade ao *não* que vige no saber, ao próprio fim como finitude (fim da linha?), num lugar, numa clareira em que “princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo” (HERÁCLITO, frag. 103, 1991, p. 87).

Mas um círculo poderia ainda representar o Ser da metafísica tradicional, o movimento que retorna ao mesmo ponto sem qualquer aprofundamento, o conceito estanque e sem mistério em lugar da questão dinâmica sendo. Para escapar a essa armadilha, há que haver um ponto fora da linha do círculo, inalcançável, mas que a movimenta em sua direção, mantendo-a sempre circular. Só há um lugar possível para esse ponto: o centro do círculo, o lugar originário de onde e para onde se movimenta a espiral. Apenas pelo ponto no círculo a espiral consegue, ao mesmo tempo, concentrar-se e expandir-se.

Neste mover-se ambíguo, tornam-se muitos e profundos os caminhos e ilações a partir da natureza fugidia da espiral. Quanto a alguns, o narrador de S diz apenas poder pressentir, vendo “com outros olhos que não os de turvar o visível [...] nas conchas dos moluscos, nos ciclones, bem como em chifres de caprídeos, de ovídeos e de antílopes” (*Avalovara*, p.73, S-

9). No empenho para expandir os sentidos, Regina Igel relaciona a espiral do romance com *As Curvas da Vida*, de T.A. Cook, obra que observa a construção espiralada ligada as formas naturais, humanas e animais desde o aparecimento terrestre:

A sugestão de que outros sentidos possam ser encontrados na forma espiralada vem ao encontro do exaustivo estudo sobre o assunto feito por T. A. Cook, em seu livro *The curves of Life*. [...]. Principiando pelo cordão umbilical, ele disserta extensivamente sobre outros componentes do corpo humano que envolve esta forma geométrica, como o osso úmero, a cavidade interior do ouvido, as lâminas ósseas internas do fêmur, o arranjo de fibras musculares do coração, a face interior do osso pélvico, etc. Na natureza, entre muitos exemplos, ele verifica a formação helicoidal no desenvolvimento da folha da samambaia, nas gavinhas de certas plantas trepadeiras, etc., e, principalmente, nas incontáveis formas das conchas univalves. Nos animais verifica-se o mesmo em certas larvas, e, sobretudo, nos chifres dos quadrúpedes corníferos (IGEL, 1988, p. 139).

Mas “muitas relações permanecem além de nosso alcance” (*Avalovara*, p. 73, S-9). O ponto no círculo jamais é alcançado pela linha, ainda que se espirale. Pois ele é o que permanece não pensado em toda trajetória do pensamento humano. É o vazio, o nada criativo em torno do qual circula *Avalovara*, com o qual se compõe a malha textual, oceano obscuro em que se projeta a rede de questões.

Este “não pensado”, que nunca poderá ser pensado, é, pois, um nada. Mas não um nada somente negativo, nem um nada somente positivo e nem uma mistura, com ou sem dialética, de negativo e positivo. Mas então que nada é este? – Um nada somente criativo tanto da negação como da posição e da composição de ambos. (LEÃO, 2012, p. 550).

O ponto no círculo é o mistério de ser que todo o mito (*mýthos*) procura e manifesta na experiência do rito: é o sagrado. É sob essa perspectiva que a personagem ☺, em seu percurso de compreensão do ser que ela é, considera o seu casamento com o monstruoso Olavo Hayano: “só através disso podes chegar a ser. [...] toda saída válida, em teu labirinto, há de passar por este crivo. Olavo Hayano é algo a cumprir. Um rito” (*Avalovara*, p. 247, O-22). E cumprindo o rito como escuta atenta ao mito, o sagrado de ser lhe acontece na figuração de um voo lento de uma “máquina, etérea mas real”, dirigindo-se ao seu corpo em movimento espiral:

Gira e zumbe, assemelha-se a um pião em movimento, gira, giro vagaroso, zumbe e quase inaudível é o rumor que produz. [...] na verdade, sua existência é anterior à consciência que eu tenho de sua presença e de sua própria fabricação. A máquina, suavemente, gira sobre mim, a ponteira pousada no meu ventre. [...] processa-se em mim, uma mudança de estágio, uma sagração. Sou, nessa hora, a partir dessa hora, a foz terrível das coisas, o ponto ou o ser para onde converge, com suas múltiplas faces, o que o homem conhece, o que julga conhecer, o de que suspeita, o que imagina e o que nem sequer lhe ocorre que exista (*Avalovara*, p. 135, O-15).

O ponto é a foz terrível das coisas. Somos nós, ritualizando o inalcançável ser que já somos na sagrada arte de viver? O fio helicoidal se afigura como o fio mítico de Ariadne, aquela que é mais (*ari*) sagrada (*adne*), a esposa de Dionísio, deus das artes. No mito de Teseu, é este fio que conduz livrando o herói do monstruoso Minotauro, é ele que lhe assegura uma saída válida do labirinto. O fio é o rito do mito onde se encontram os traços fundadores da humanidade, sua memória, o acervo do que “o homem conhece, o que julga conhecer, o de que suspeita, o que imagina” (*Avalovara*, p. 135, O-15). Portanto, a espiral é, também, o fio da memória: por isso é que, ao seu ritmo, o texto toma e retoma enredos, temas, imagens, cenas, densificando-os no exercício de reconstrução constante exigido pela leitura sequencial das páginas do livro²⁸.

O texto do fio S é explícito quanto a essa possibilidade de interpretação ao dizer que a espiral suscita a própria ideia de tempo (*Avalovara*, p. 73, S-9). Mas, por outro lado, imediatamente após levantar essa hipótese, remete à questão evocando, sutilmente, o outro tema metaliterário, desenvolvido em “P – O relógio de Julius Heckethorn”: “A esse respeito, não deixa de ser curioso que os relojoeiros, em suas tentativas de aperfeiçoar os medidores de horas, tenham imaginado uma tênue peça em forma de espiral, o cabelo, coração dos relógios. Cerra-se também em espiral a mola que os impulsiona” (*Avalovara*, p. 73, S-9). Então, a espiral pode ser interpretada como o tempo do romance. Mas qual é a interpretação que o romance faz da questão do tempo? O que vem a ser o tempo no romance? Talvez, somente em um percurso interpretativo do fio P a questão possa tomar maior profundidade.

Por enquanto a espiral se revela como ser. E o ser dirigindo-se ao homem como uma máquina, mecanismo que lhe é anterior, com a precisão das leis naturais que regem o universo, quer dizer, o real: “estão menos presente, na espiral, as idéias de universo e de exatidão? [...] a precisão da espiral é a sua alma; sem isto, a espiral enovelar-se-ia, jamais nos alcançando” (*Avalovara*, p. 72, S-9). Mas ela nos alcança. Já havia alcançado ☺, antes mesmo do episódio da máquina, quando um outro voo, voo de pássaro, tomara a menina por vértice de sua trajetória vigorosa:

A ave solitária cresce e cada vez perco-a menos de vista. Custa a perceber que sua evoluções são rigorosas. Voa com disciplina, traça uma espiral descendente, que se

²⁸ Marisa Balthasar Soares, em tese que discorre sobre os diferentes aspectos temporais no romance, interpreta o jogo entre a passagem da espiral pelas letras do palíndromo, como a explicitação de um pacto de leitura “em que o leitor é convidado a colocar em questão as representações cristalizadas do tempo único, por meio de seu próprio tempo de leitura, no que ele implica de elaboração do material verbal já lido. Um tempo não de mera fruição, mas de participação na recomposição do romance em sua ambivalência entre o fragmento e o uno que exige atos de leituras sensíveis às concatenações elaboradas no tempo ficcional” (SOARES, 2007, p.38).

reduz em direção a um vértice. Esse vértice funde-se com o ponto em que estou deitada, [...] funde-se comigo o vértice do cone, o fundo da espiral e pela primeira vez sinto a distância entre mim e as coisas. Ao mesmo tempo, contendo um sobressalto: aquele voo talvez seja o meu nome. (*Avalovara*, p. 38; O-6).

A espiral nos alcança desde a infância da humanidade e, assim, é que todo homem, precisa e naturalmente, desde sempre é, ao lado de conchas, moluscos, caprídeos, ovídeos, antílopes, aves, répteis, minerais, vegetais, ciclones e tudo mais que existe na natureza, cada qual sendo ao seu modo próprio de ser. No homem, especificamente, o pensar é seu modo próprio de ser: “pensar é o modo de ser do homem, no sentido da articulação de sua existência. Pensando, o homem é ele mesmo, sendo outro” (LEÃO, 2012, p. 552-553). Pensando, o homem se encaminha ao ponto no círculo, ao vértice de si, ao N central do palíndromo, cujo significado místico é “a comunhão dos homens e das coisas” (*Avalovara*, p. 96, S-10). Tal comunhão, ao integrar, revela o distanciamento próprio à cada coisa, permitindo ao homem encontrar a medida de sua verdadeira identidade: “aquele voo talvez seja o meu nome”.

Todavia, pode se dar que um homem, durante toda a sua vida, nunca tome consciência disso e permaneça perdido em labirintos ou preso nas tramas conceituais que afogam o pensamento, impedem a procura, a travessia ao humano do homem. “Os fios, enlaçando-se, formam a renda. Emaranhados, nada expressam e tendem a partir-se” (*Avalovra*, p. 224; R – 14).

O homem pode se enovelar. Não é isso o que ocorre com o homem em nosso tempo? Paradoxalmente, a modernidade lhe impôs a máxima proximidade pelo conhecimento técnico-científico, mas também o máximo distanciamento para com as coisas, quer dizer, para com o real, funcionalizando-o ao ponto de considerar supérfluo qualquer pensamento mais profundo sobre a realidade. Será mesmo supérfluo pensar o ser? O desmedido uso e abuso do real pelo homem concretiza cada vez mais a possibilidade de autodestruição da humanidade. É este perigo que envolve nossa época, caracterizada por Heidegger como a época do esquecimento do ser. É sobre isso que o pensador alerta no início de seu ensaio intitulado “A coisa”, em que repensa o real no horizonte da ameaça atômica.

Neste mesmo horizonte, no terror ainda mais concreto ante o regime ditatorial instalado no Brasil de 1964 a 1985, é que tem lugar a obra de Osman Lins e o pensamento provocado por sua espiral²⁹. E da mesma forma que o próprio ser (ou o seu desdobramento

²⁹ *Avalovara* foi elaborado e publicado durante o período que a historiografia brasileira distinguiu como o recrudescimento do Regime Militar, desencadeado pelo Ato Institucional nº 5. Além disso, pelo cotejo das vagas

enquanto questão ao longo do tempo) se destina como esquecimento ao pensamento contemporâneo deixando o homem como que desnordeado ante a morte iminente, também os próprios labirintos e redes são desdobramentos possíveis da espiral – são espirais emaranhadas:

Desta eventualidade, a de transformar-se a espiral numa rede, veio provavelmente a idéia de labirinto. Se os examinarmos bem, que são labirintos, senão espirais que perderam o rumo e se fragmentaram, de tal sorte que o homem, preso em suas malhas, nada mais sabe a respeito dos seus próprios passos? A espiral só se emaranha por um malévolo artifício humano (*Avalovara*, p. 72, S-9).

Não obstante, a sombra da aniquilação calculada que, hoje em dia, ainda nos envolve de muitas sutis maneiras, o perigo da morte, por óbvio, não é privilégio de nosso tempo. A morte sempre está no horizonte do homem. Todavia, se é certo que, hoje, uma morte nefasta se agudiza em diversas faces sedutoras, sobre tudo na fragmentação desmedida que pulveriza o real e o ser humano, não é menos correto afirmar que os germes desta situação já se manifestam desde o início da civilização ocidental. É o que observa Nietzsche, em *A origem da tragédia*, ao creditar a Sócrates, modelo de uma “cultura alexandrina”, a responsabilidade pela morte da ambiguidade tensional do pensamento trágico (princípio dionísíaco em embate polêmico com o princípio apolíneo) e florescimento – *a posteriori*, mas em uma linha de continuidade – da verdade técnico-científica que recobriria o mundo inteiro:

Sócrates é o primeiro modelo do otimismo teórico, que atribui à fé na possibilidade de aprofundar a natureza das coisas – ao saber e ao conhecimento – a virtude de uma permanência universal e que vê no erro o mal absoluto. [...] Todo o nosso mundo moderno caiu na rede da cultura alexandrina e tem por ideal o ‘homem teórico’, armado com os mais poderosos meios de conhecimento, trabalhando ao serviço da ciência, homem cujo protótipo e antepassado original é Sócrates (NIETZSCHE, 2004, p. 95-111).

Independentemente da precisão histórica da imagem, o fato é que a modernidade tem raízes na transição do pensamento mítico para o pensamento lógico, berço do conhecimento científico. E muito embora se possa argumentar que já estamos na pós-modernidade, ainda é a modernidade (trazendo consigo a etimologia do termo, *modus*) o limite e a medida de nosso tempo. Nela, aprofunda-se o assédio científico sobre a natureza das coisas e o real (a coisa), sempre jogado na liminaridade da diferença ontológica, passa a ser desvelado como objeto. Desvelando a coisa como objeto, o “homem teórico” institui-se como sujeito, quer dizer, como fundamento ontológico do real.

referencias históricas dissolvidas ao longo da narrativa, é possível constatar que o encontro de Abel com seus três amores, tem lugar entre meados da década de 50 até novembro de 1964.

Não é nisto que se esteia o *cogito ergo sum* de Descartes, proposição que se tornou elemento fundamental em toda filosofia ocidental a partir do final da Idade Média? O crescente afã de subjetivação do mundo, ancorado nas certezas da subjetividade, faz-se sentir com mais evidência na Renascença, com o renovado interesse pela natureza que proporcionou o nascimento das ciências positivas. O real, já longe de ser percebido em sua ambiguidade, na sua liminaridade trágica de ser e não ser, passa a estar à mercê da operatividade e funcionalização promovidas pela técnica analítico-científica. Essa, que é filha do positivismo, neta do helenismo socrático, não mais constituindo uma espécie de conhecimento contemplativo em que impera o vigor questionante do pensamento, torna-se o fetiche que seduz perigosamente a humanidade no mundo contemporâneo.

Ernesto Sábato, em *Hombres y engranaje*, observa que, ao longo da modernidade, “El saber técnico toma el lugar de la preocupación metafísica, la eficacia y la precisión reemplazan a la angustia religiosa”³⁰ (SÁBATO, 1951, p. 15). Mesmo as próprias religiões desesperam em se socorrerem no saber técnico-científico, degenerando os seus fundamentos (o sagrado, o mito) ao tornarem-se “religiões sábias”, nas palavras irônicas de Nietzsche (2004, p. 112-113), vitimando o homem moderno de uma angustia ainda maior:

Aterrorizado e desapontado com as consequências do seu sistema, o homem teórico, já não ousa aventurar-se pelos gelos da existência prevendo que eles se quebrem com a força da torrente: angustiado, limita-se a correr de um lado para lado, mas ficando sempre em terra firme. [...] Ao mesmo tempo sente quanto uma cultura, baseada no princípio da ciência, começa a degenerar quando se torna ‘ilógica’, quer dizer, quando começa a recuar perante suas consequências (NIETZSCHE, 2004, p. 114-115).

Não é ilógico que uma sociedade que deifica o progresso e a lógica do humanismo subjetivista atinja o seu ápice, seu máximo esplendor, justamente, na iminência mais que concreta da autoaniquiliação? Retomando o raciocínio de Sábato, é possível vislumbrar o círculo vicioso em que se emaranha o homem moderno: “El hombre secularizado — *animal instrumentificum*— lanza finalmente la máquina contra la naturaleza, para conquistarla. Pero dialécticamente ella terminará dominando a su creador.”³¹ (SÁBATO, 1951, p. 13).

Ainda em *A origem da tragédia*, Nietzsche (2004, p. 113) aponta Kant e Schopenhauer como “espíritos elevados [...] que souberam, com perspicácia incrível, usar as próprias armas

³⁰ "O conhecimento técnico toma o lugar da preocupação metafísica, a eficácia e precisão substituem a angústia religiosa" (nossa tradução)

³¹ "O homem lança finalmente a máquina contra a natureza para conquistá-la. Mas, dialeticamente, ela acaba dominando o seu criador." (nossa tradução).

da ciência para mostrar os limites e a relatividade do conhecimento”. Mas sua crença fundamental era de que somente a arte poderia justificar a existência humana.

No ensaio “O escritor e a sociedade”, do livro *Guerra sem Testemunhas* (1969), Osman Lins refletindo acerca de seu próprio fazer literário enaltece o “esforço empreendido, um tanto isoladamente, por alguns artistas contemporâneos, no sentido de operarem, em suas obras, contra a fragmentação que domina o nosso século” (LINS, 1974, p. 214). No mesmo texto, cita Heine, para quem “a vida e o mundo acham-se excessivamente fragmentados”, e Ernest Fisher, segundo o qual, desde a “tremenda mecanização e especialização do mundo moderno”, o mundo inteiro se assemelha a “um conglomerado caótico de fragmentos humanos e materiais, mãos e alavancas, rodas e nervos, ramerrão cotidiano e sensações fortes” em que “a imaginação, bombardeada por uma massa heterogênea de detalhes, já não os consegue absorver em qualquer forma de totalidade” (LINS, 1974, p. 205).

Ora, a escritura e compreensão de *Avalovara* perpassam, precisamente, o âmbito deste esforço de reação contra a atomização do mundo contemporâneo, com a conseqüente recolocação do real em questão. Este é o “limite” e a “medida” de uma época, nossa época, em que o sentido do ser desvela-se como “deslimite” e “desmedida”, no desprezo pela questão do ser. Desde os gregos havia uma palavra para essa possibilidade humana: *hýbris*. Poderíamos considerar que o fetichismo pelo conhecimento técnico é a *hýbris* do herói moderno? Em caso positivo, os deuses já não estariam cobrando a restauração da harmonia cósmica? Esta, somente no pensamento criativo pode florescer e, isto, é o que parece se desvelar como essência daquilo que Nietzsche chamou de pensamento trágico, ou seja, aquele pensamento capaz de “apresentar a situação do homem no mundo, a essência da condição humana, a dimensão fundamental da existência” (MACHADO, 2006, p. 64).

Na tragédia, é a questão do ser que funda a tensão liminar do herói que atua sempre entre o humano e o divino. O sentido da questão é encenado em uma dobra, nunca dicotômica, entre destino e liberdade, limite e não limite. Em *Avalovara*, se dá algo semelhante: há a espiral, mas ela só acontece nos limites do quadrado, na e pela linguagem do palíndromo. Ser livre é a questão. Ser livre em meio à tessitura da vida, *entre* as malhas do real, é o que se propõe tanto nas tragédias quanto na narrativa de Osman Lins. Superando o subjetivismo que intenta se assenhorar do real, *Avalovara* resgata o pensamento trágico na circularidade que a espiral engendra. Nela, ser senhor e ser escravo são fatalmente o mesmo, quer dizer, a mesma questão que se desdobra na livre apropriação de ser que o homem realiza

em seus limites. Ser livre é a promessa que Publius Ubonius faz à Loreius em meio ao fio narrativo S de *Avalovara*.³² O que segue é uma interpretação desses dois personagens cuja história traz ao texto do romance o próprio plano da obra ao narrar a origem ficcional de um de seus elementos estruturais: o palíndromo.

³² Antes de surgir mesclada ao fio narrativo S de *Avalovara*, a história dos dois personagens foi publicada, originalmente, em 1972, em forma de conto sob o título “Ubonius e o Unicórnio” na revista portuguesa *Colóquio letras* (LINS, Osman. “Ubonius e o Unicórnio”. In: *Colóquio letras*, Lisboa, n.6. 1972. Ficção).

6. O DESPERTAR EM PUBLIUS UBONIUS E LOREIUS

“À altura do ano de 200 a.C. [...] em Pompéia, então no auge de seu esplendor” (*Avalovara*, p. 23; S-5) e, portanto, pouco antes de ser destruída pelo vulcão Vesúvio, tem lugar a história trágica de Publius Ubonius e Loreius, narrada em um dos oito fios narrativos de *Avalovara* intitulado “S – A Espiral e o Quadrado”. Publius é um comerciante “extremamente curioso, tende a especular sobre o incompreensível” e “recebe, através do tempo e das distâncias [...] resíduos da matemática egípcia, da astronomia babilônica e dos ensinamentos pitagóricos” (*Avalovara*, p. 23; S-5). Loreius é o seu servo astuto e intuitivo “perseguido por sonhos enigmáticos” (*Avalovara*, p. 23; S-5).

Eis como surgem os dois personagens no romance “do qual são colaboradores” (*Avalovara*, p. 23, S-5). Por eles, origina-se ficcionalmente o palíndromo, como se disse. Mas ainda não nos centraremos na frase propriamente e, sim, na narrativa que envolve seu surgimento e na qual se revela a *hýbris* humana como possibilidade sedutora de incorrer no impróprio, quer dizer, desviar-se do caminho de ser.

A narrativa inicia com a promessa de liberdade feita à Loreius por Publius, em meio aos calorosos diálogos que travavam. Para ser livre, porém, o servo deve descobrir uma frase que permaneça “idêntica a si mesma”, não obstante, possa ser lida “da esquerda para direita – e ao revés. Não só isto: sotopondo as palavras de que se componha, possa ser lida também na vertical, inicie-se a leitura do ângulo esquerdo superior ou do inferior direito” (*Avalovara*, p. 23, S-5).

O diálogo de ambos gira em torno da questão do ser, quer dizer, aquilo que “desde os tempos antigos, como agora e sempre, constitui o eterno objeto de pesquisa, o eterno problema; *tí tò on*” (ARISTÓTELES, 2002, p. 289, Z1, 1028 b 2 ff), ou seja, o que permanece, em toda mudança, idêntico a si mesmo. Mas o afã do senhor, desde início, não admite mistério: o que ele deseja é algo que possa “representar a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino” (*Avalovara*, p. 24, S-5), o que ele quer é definir um ente que represente o ser.

Loreius, muito mais propenso à intuição compreensiva³³ que à pesquisa esclarecedora, vê na promessa de ser livre a possibilidade de alcançar o ser que todo o homem espera, procura e é: travessia para plenificar a promessa ao longo do tempo, em sua vida. Por isso, “os

³³ “Toda intuição é o 'entre' vigorando. Por conseguinte, tal intuição não resulta de um conteúdo reflexivo. Acontece na reflexão, mas não como reflexão” (CASTRO, 2006, p. 11).

sonhos de Loreius multiplicam-se; suas vigílias são desesperadas” (*Avalovara*, p. 24, S-5). A primeira decisão que toma em sua busca é pautada pelo equilíbrio que revela o cuidado que o escravo devota para com a questão que, inesperadamente, surge como primordial em sua vida. A decisão é quanto à extensão da sentença a ser descoberta:

deverá ter cinco palavras. Ultrapassar este limite, parece-lhe uma ostentação; uma fraqueza contentar-se com menos. Além do mais, o número abriga significados cabalísticos, para ele importante, havendo, dentre outras, a ilação entre o cinco e o pentágono estrelado, emblema universal da vida (*Avalovara*, p. 24, S-5).

As inúmeras interpretações do número e, mais ainda, do pentagrama, o pentágono estrelado, assim como o início e o fim da espiral apontam muitos desdobramentos e alguns fogem completamente ao nosso alcance. Mas, de todos, talvez se deva guardar isso: é o emblema universal da vida.

A vida não pode ser definida, ela não é um conceito como quer, por exemplo, a biologia. A vida é uma questão. Questão primordial e que a língua grega realiza na articulação de duas palavras: *Zoé* (vigor vital inesgotável) e *bios* (a vida de cada ser). A vida seria, então, *Zoé* se doando como possibilidade de toda *bios*: nenhum ser vivo vive apartado de *Zoé*, mas esta não se pode definir em nenhum ser vivo, por isso a *bios* perece e *Zoé* é o que permanece em tudo o que perece. *Zoé* é uma questão que, sem que o pedíssemos, já se fez em nós, como *bios*. Tal questão nos foi destinada e, somente faz sentido na presença da morte, seu limite³⁴. Por isso todo ser vivente está entre o perecer de *bios* e o permanecer de *Zoé*.

Então, cada uma das cinco palavras da sentença buscada, deveria ter, igualmente, cinco letras: em cada uma ressoaria a questão do vigorar entre *bios* e *Zoé*, quer dizer, cada uma diria a vida. Mas a primeira palavra escolhida, a palavra central da frase que evoca a vida, tem nas extremidades a limitação do suplício e da morte, situada pela letra T, lugar simbólico em que, como se viu, “o homem conhece a morte e é expulso” (*Avalovara*, p. 96, S-10): Loreius “escolhe a palavra TENET [...] (tenet: conduz, sustém; mas quem conduz, quem sustém?)”, e a dispõe em cruz, tendo o N como ponto de interseção, “ampliando, o desenho do T, início e fim do vocábulo” (*Avalovara*, p. 31, S-6), aparentemente, apenas para que sejam sugeridas as demais palavras constantes da formação do palíndromo. Mas

³⁴ “Quando dizemos que o sentido da vida se encontra na morte, estranhemos porque tomamos a vida como o conjunto das vivências que a morte destrói. Eis o engano, pois a vida humana encontra seu sentido na morte na medida em que a vida é vista não como ciência, mas como dinâmica de ex-periências pelas quais manifestamos nossas possibilidades. O que nos é próprio, nosso quinhão, nosso destino, encontra o seu limite na impossibilidade de todas as possibilidades: a morte.” (CASTRO, Manuel Antônio de. *Vida*, 7. In: _____. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br> Acesso em: 2 de setembro de 2013.)

Esta curiosidade não teria, para Loreius, maior importância se a cruz, a cruz em T, não fosse o instrumento com que se supliciam os escravos fugitivos. No dialeto de seus pais, originários de Lâmpsaco, na Frígia, *net*, partícula que resta da palavra *tenet* uma vez eliminada a sílaba inicial, significa “não mais”, com o que entrevê o imaginoso servo de Ubonius, nesse jogo com o TENET, uma espécie de logogrifo, acessível apenas à sua compreensão de escravo. Assim, se traduz o seu entendimento da charada: ‘Loreius, caso descubra o que ambiciona o senhor, conduzirá livremente sua existência e não mais será crucificado se tentar fugir’ (*Avalovara*, p. 31, S-6).

A disposição específica da palavra “tenet” amplia o sentido do T em cruz. Nesta, por sua vez, dá-se a interseção do círculo, do centro (o ponto no círculo) e do quadrado, também por isso ela é considerada um dos quatro símbolos fundamentais, além de constituir a base de todos os símbolos de orientação³⁵. Na procura de Loreius, portanto, se dá a correspondência entre a liberdade de ser no horizonte do não ser, em que a vida limitada que é destinada a todo ser vivente orienta-se pela Vida, o ponto no círculo.

Ao descobrir a frase, acredita o escravo, estará livre para tentar fugir. Mas é possível revelar-se a liberdade em uma fuga? Por outro lado, como ser livre se nossa vida, orientada pela Vida, encaminha-se para a morte? O morrer já nos foi destinado. No entanto, a sede e a busca desenfreada do homem (sobretudo do homem em nosso tempo) pelo saber têm por pano de fundo a tentativa de fugir da morte para, enfim, ser feliz. Ele ainda não sabe que a própria morte é um dom e que a felicidade, será tanto mais conquistada, quanto mais e melhor se consiga acolher o dom de morrer. É isso o que nos diz a resposta ambígua e paradoxal de Sileno ao rei no mito de Midas. Quando este último pergunta pelo que deveria o homem fazer para ser feliz, o sábio preceptor de Dionísio, deus da arte, responde: “O que o homem pode fazer para ser feliz é não ter nascido, mas uma vez que já nasceu, só lhe resta morrer” (CASTRO, 2011, p. 188).

Manuel Antônio de Castro, na interpretação do mito do rei Midas, articula a questão do ser nas seguintes palavras:

A vida é realmente ambígua e o grande paradoxo. Só no e pelo viver se é e não- é. [...] Viver já estamos vivendo. Morrer já estamos morrendo sempre. Viver é morrer para que morrendo vivamos. O que isso implica? Uma procura permanente e radical: ser o que não-é, ou seja, ser feliz. Onde o ser feliz é ser o não-ser. Não é apenas uma negatividade positiva, é toda a positividade de ser feliz (CASTRO, 2011, p. 206).

³⁵ “La cruz es el tercero de los cuatro símbolos fundamentales (según CHAS) con el centro, el círculo, el cuadrado. Establece una relación entre los otros três: por la intersección de sus dos rectas que coincide con el centro abre este AL exterior; se inscribe em el círculo y lo divide en cuatro segmentos; engendra el cuadrado y el triángulo, cuando sus extremidades se enlazan con cuatro rectas. [...] La cruz, dirigida hacia los cuatro puntos cardinales, es em principio la base de todos los símbolos de orientación, en los diferentes planos de existencia del hombre.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1986, p. 362-363)

Vivendo, morrendo, vivendo, uma circularidade se insinua e encaminha-se ao centro: *Zoé*. Para Loreius, o centro da espiral é vir a ser livre, ser feliz. No verbo TENET, abre-se, em suas cinco letras, o caminho, um que seja menos informe, pelo qual possa avançar com maior segurança vida adentro, atirando-se no aberto do horizonte, no não limite do limite; seguindo, talvez, a sua *via-crúcis*: “Com esta cruz central, formada pelo verbo TENET e que tão claramente lembra os pontos cardeais, já não está perdido nos oceanos turvos, sem margens, das palavras” (*Avalovara*, p. 31, S-6).

Loreius, a caminho, navegando nos oceanos turvos, não encontra a frase. Mas é ela que lhe vem ao encontro. O problema resolveu-se enquanto ele dormia, após meses imerso em especulações e experimentos, a exemplo do que se narrou no conto de Rosa (2005, p. 119): “ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes”. SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS espoca no escuro da noite. A frase clara e ambígua o suficiente para suscitar o interstício, a dobra entre o que muda e o que permanece, a possibilidade de vida livre no horizonte da morte. Bastava, agora, dizê-la a Publius para que a promessa viesse a se plenificar em sua vida de escravo. Escravo? Na manhã em que se vê aliviado do problema, ele contraria seu primeiro impulso e se nega a contar a frase ao amo seduzido pela possibilidade de obter um prazer maior que a liberdade: “A caminho, decide não ir. Agora que vir a ser livre depende um simples gesto, de algumas palavras, um prazer talvez superior à libertação é adiá-la. Mas: no seu íntimo, já não se considera nem se sente escravo” (*Avalovara*, p. 41, S-7).

Altivo e orgulhos de si, certo dia, Loreius rebela-se contra as reprimendas de Publius e, num ímpeto, declara já conhecer as palavras desejadas negando-se, todavia, a revelá-las a Publius: “Trate-me como um homem livre. Na verdade, eu já não sou seu escravo. Descobri as palavras. [...] Só as revelarei quando bem me aprouver” (*Avalovara*, p. 41, S-7). Tal atitude desconcerta Publius colocando em questão sua posição de senhor e, então, o homem teórico passa a experimentar a seguinte peripécia:

O senhor (será ainda o senhor?) [...] Sua propensão a refletir indefinidamente, acerca de um assunto não importando qual, leva-o a emaranhar-se, em prognósticos, hipóteses, cálculos, suspeitas, precauções, conjeturas, subconjeturas e irradiações de todos esses atos intelectuais, multiplicando-os de tal modo e com tanta constância, que vem a tornar-se, em espírito, escravo do seu escravo (*Avalovara*, p. 41-42, S-7).

Dominador de homens, Publius fora “incapaz de concentrar-se no problema” (*Avalovara*, p. 24; S-5), na questão que se destina a todo e cada homem. Então, valeu-se do servo, transforma-o em mero objeto, instrumento para ampliar seu domínio, sua vontade desmedida de se assenhorar do mistério de ser da vida. Mas, suas próprias atitudes o

conduzem à condição de escravo de quem ele escravizou. Publius Ubonius está perdido no labirinto de seus “atos intelectuais”.

Por seu turno, Loreius, que se negou a plenificar o que lhe foi dado, amesquinha seu trajeto e passa a tirar vantagens da dúvida de Publius, comportando-se com altivez desequilibrada na oscilação “entre a fartura e o despojamento” (*Avalovara*, p. 42, S-7). Na crença de que era o senhor do mistério que a ele se revelou, Loreius “está decidido a só na hora da morte revelar a sua descoberta, determinando que as cinco palavras assinalem a sua sepultura” (*Avalovara*, p. 42, S-7). Todavia,

A vaidade perde-o. [...] buscando engrandecer-se aos olhos de uma cortesã de quem a tradição conservará o nome, Tyche, Loreius revela o estranho embuste e a frase mágica. Thyche percebe a vantagem que pode colher do segredo e transmite-o ao homem a quem ama, um vinhateiro. O vinhateiro, habilmente, vende a Publius as cinco palavras do escravo. Loreius, ao ver-se defraudado e reconhecendo haver perdido a única oportunidade de ser livre, grita pelas ruas de Pompéia, afirmando havê-la descoberto, aquela frase que as crianças logo riscam nas paredes e os bebedores, com vinho, nos balcões das tavernas, dirige-se ao quarto de Tyche sem que o vinhateiro tenha forças para o impedir, brada ainda uma vez as palavras da sua perdição e, desembainhando uma punhal, mata-se diante da mulher (*Avalovara*, p. 42, S-7).

Loreius no seu agir desmedido encarna a *hýbris* humana. Descuida-se em seu caminho e entrega seu dom à cortesã cujo nome evoca a divindade grega tutelar da fortuna, conhecida por sua inconstância. Venerada em muitas cidades no período helenístico, tendo sido cunhada em várias moedas, sobretudo nos três séculos que antecederam o nascimento de Cristo, *Tykhe*, na arte medieval, era representada na figura de uma mulher portando uma cornucópia, um timão ou um leme com o qual guiava os destinos dos homens. Nos giros da roda da fortuna, espiral perigosa, Loreius conduz seu navegar, mas seduzido por tentações desvia-se do caminho de uma vida plena em liberdade, encontrando a morte sob um viés nefasto e infeliz.

Loreius é essa possibilidade humana em que restam claros os perigos em jogo na travessia dos “oceanos turvos e sem margens” de viver. Por um lado esse destino é fatal, pois sendo sempre tênue o limite entre vida e morte, é certo que vivemos e é certo, igualmente, que morremos. Mas, de maneira nenhuma, trata-se de um destino fatalista, uma vez que não se define em nada o mistério de morrer e viver. Assim, o espírito humano sempre atravessa, mas, também, é atravessado pelo mistério que move, por exemplo, a poesia de Fernando Pessoa (1995, p. 82) ao dizer que “Deus ao mar o perigo e o abismo deu, / Mas nele é que espelhou o céu.”; ou ainda, a de Hölderlin citado por Heidegger (2001, p. 31): “Ora, onde mora o perigo / é lá que também cresce / o que nos salva”. Mas saber dessa tensão, dessa ambiguidade, conhecer o palíndromo ainda não é ingressar e acolher no mistério de estar vivo. O que é o

céu que se espelha no mar? Certamente não se trata mais de um lugar diferente daquele em que já estamos navegando. O que é salvar-se? Com Loreius entendemos que já não pode ser um fugir da morte. E o que será do homem teórico, aquele que compra e banaliza o mistério pelas ruas da grande cidade? Haverá, ainda, salvação?

Publius Ubonius parece livrar-se de seu escravo e senhor – talvez não sem alguma dor, pois devotava à Loreius certa afeição. Mas será possível livrar-se do julgo do destino? “No dia em que Loreius, desesperado, mata-se diante de Tyche, Publius Ubonius, entre os sobressaltos de um sono agitado, sonha com um Unicórnio” que o atormenta dando-lhe ordens para que se despoje de tudo e passe a mover-se errante mundo a fora (*Avalovara*, p. 94, S-10). A figura do animal fantástico evoca, entre muitas coisas, uma mescla de religiosidade e profanidade, interpondo ao plano terreno o divino³⁶. Remete, portanto, novamente à ambiguidade do palíndromo em confluência com os sentidos da espiral, pois, sua maior característica, como se sabe, é o chifre espiralado. O surgimento do Unicórnio na história de Publius não corresponde simplesmente a uma punição pelo mal de haver roubado o segredo de Loreius, muito embora seja esta a crença inicial do comerciante. A presença do Unicórnio marca a possibilidade de transformação e resgate de um pleno existir.

Marcelo Backes, em prefácio para uma das traduções de *A Metamorfose* para o português, cita como características mais marcantes na escritura de Franz Kafka, “o desespero do homem moderno em relação à existência, a eterna busca de algo que não está mais à disposição, a pergunta por aquilo que não tem resposta” (BACKES, 2001, p. 5). Certamente, a obra de Osmam Lins realiza um mergulho profundo nas questões que moveram grandes escritores modernos como Kafka, estabelecendo com suas obras íntimo diálogo. Por isso, não é estranho que, em meio ao palimpsesto que é *Avalovara*, no desfecho de Publius Ubonius (em “Publius Ubonius, entre os sobressaltos de um sono agitado, sonha com um Unicórnio.”) seja possível ouvir o eco das palavras que iniciam a metamorfose de Gregor Samsa: “Certa

³⁶ A origem do tema do unicórnio é incerta e se perde nos tempos. Presente nos pavilhões de imperadores chineses e na narrativa da vida de Confúcio, no Ocidente faz parte do grande número de monstros e animais fantásticos conhecidos e compilados na era de Alexandre e nas bibliotecas e obras helenísticas. É citado na compilação, feita por autor desconhecido, de lendas gregas, *Physiologus*, do século V d. C, como uma correspondência do milagre da encarnação. Centro de calorosos debates, ao longo do tempo, o milagre da Encarnação de Deus em Maria passou a ser entendido como o dogma da virgindade da mãe de Cristo: pois as narrativas difundidas por todo medievo contam que o animal selvagem tornava-se dócil à presença de mulheres virgens; nessa operação teológica, o unicórnio tornou-se um dos atributos recorrentes da Virgem Maria. Também representaria a Trindade Santa, ao lado da pomba e do peixe, enquanto que em outras representações ele é a própria encarnação do Cristo Salvador (HATHAWAY, 1980, p.17).

manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 2001, p. 11).

Ambos os personagens despertam para uma mudança e o fato de Publius não ser, propriamente, um homem moderno pode indicar que as questões que os configuram, a ele e a Gregor Samsa, não devam e nem possam ser pensadas apenas a partir de uma historiografia, mas, sim, em termos ontológicos. Em outras palavras, opera – não só no atuar da personagem, mas em todos os elementos da narrativa de Osman Lins – o pensamento que produziu catedrais góticas, tragédias ou os mitos dos mais diversos povos e culturas inspiradores, sob diversos aspectos, de textos literário de autores como Kafka, Proust, James Joyce, Guimarães Rosa, bem como diversas outras obras de arte modernas. Tal pensamento não se origina numa época específica. É pensamento sem idade, pois advém das origens misteriosas do próprio pensar como dimensão que nos permite a compreensão da realidade. É pensamento poético que corresponde àquilo que não busca resposta definitiva e se retrai ao se manifestar, na geração de mais e mais sentidos como possibilidades fecundas de realização. É o que toda autêntica obra procura e procura ser. É o reflexo no espelho, a identidade monstruosa, a cidade perdida, o paraíso, o Tempo perdido se perdendo das classificações e historiografias, pois é ele mesmo – enquanto pensamento poético – que constitui toda e qualquer época.

Há, porém, em cada homem – quer seja medieval, moderno ou contemporâneo – a época propícia em que ele, despertando de sonhos intranquilos, possa a vir a tomar consciência de si no acolhimento do mistério de existir, sendo impelido a concentrar-se em seu íntimo, a mover-se na procura do fundo sem fundo, quer dizer, procurar não mais um fundamento, mas o próprio fundar(-se) criativo que é o ser sendo. Mistério é a espiral buscando seu centro, o ponto.

No mistério de ter se metamorfoseado num inseto, Gregor Samsa pensa “o que terá acontecido comigo?” e a narrativa deixa claro: “não era um sonho”(KAFKA, 2001, p. 11). Publius Ubonius apenas sonha com o animal, mas seria o sonho menos real?

Os sonhos e objetos dos sonhos, segundo a crença geral, são impalpáveis. O espanto de Ubonius, ao despertar, decorre desta incongruência: no seu peito esquerdo há um leve arranhão, estrias bem visíveis, e que logo desaparecem, marcam em diagonal a palma de sua mão direita. No sonho, ao ver o Unicórnio, ele passara a unha no peito, para certificar-se de que não sonhava; depois segura com força o chifre da besta, numa tentativa de rebelião contra as ordens que dela recebia. O chifre [...] deixara as suas marcas na mão rebelde e temerosa de Ubonius (*Avalovara*, p. 94, S-10).

O texto de *Avalovara*, atento ao fluir das mútuas trasladações entre ser e ente, não chega a ser categórico como a narrativa de Kafka, mas é possível entre-ler que sim: o sonho é real. Seu narrar, com “indícios tão pouco vulgares”, encaminha-o à realidade, quer dizer, é uma realização tão concreta que faz “com que o sonho do negociante seja conhecido em todas as esquinas de Pompéia, cruze o mar Tirrênio, o Mediterrâneo, chegue ao Egito e seja transcrito em documentos” (*Avalovara*, p. 94; S-10). Além de deixar marcas físicas na mão do homem Publius, deixa marcas históricas, documentos públicos, aos homens futuros (para Abel? Para nós que o lemos agora?). Tão concreto é o sonho e tal é seu poder coercitivo que “as determinações do Unicórnio obrigam Ubonius a caminhar sem trégua” mundo afora pelo resto da vida (*Avalovara*, p. 94; S-10), pois o mover-se é inerente ao mistério de sonhar.

Com maior intensidade, e a seu modo, tem sido também muito concreto o sonho moderno na pretensão de “logicizar” a realidade; tanto que ele “se manifestou como um poder imprevisível, em todas as esferas do mundo civilizado, e que, impondo-se a todos como o verdadeiro dever do homem inteligente, conquistou para a ciência o lugar que ela ainda ocupa, porque ninguém conseguiu ainda desalojá-la” (NIETZSCHE, 2004, p. 95).

Desde a modernidade e, ainda hoje em dia, é à ciência a quem se atribui o discurso do que seja a verdade das coisas. Mas seus pressupostos – enraizados na tradição metafísica que interpreta ser e ente como dimensões estanques e dicotômicas – conduzem o seu avanço em direção a círculos viciosos de abstração desmedida como os que escravizaram Publius, ante sua ignorância em relação à frase mágica, mesmo após tê-la comprado do vinhateiro. Tais círculos sempre não de esbarrar no espanto misterioso, no não saber de todo saber. É disso que nos fala Nietzsche ao discorrer sobre o surgimento do “conhecimento trágico”:

Porque a periferia do círculo da ciência é composta de uma infinidade de pontos, e ainda que seja impossível conceber como é que todo círculo poderia ser medido, o homem superior e inteligente, antes de chegar a meio da vida, fatalmente que atinge certos pontos da periferia onde fica interdito perante o inexplicável. Quando chegado a este extremo limite, vê, cheio de espanto, que a lógica também toma a forma curvilínea desses limites, e se enrola a si própria, como a serpente que morde a própria cauda – tem a visão de uma nova forma de conhecimento, o ‘conhecimento trágico’, de que não pode suportar o aspecto, se não tiver o socorro e a proteção da arte (NIETZSCHE, 2004, p 96).

Foi este mesmo conhecimento que se revelou a Loreius. Mas o escravo não pode suportá-lo, pois, tão logo, após realizar a frase mágica recolhendo-a da ambiguidade do mistério, descuidou-se em se por sob a proteção da arte (*tékhne*), quer dizer, não se orientou pela humildade no reconhecer que o mistério da vida é sempre maior do que as realizações. Agora, é a possibilidade deste reconhecimento que se abre na trajetória de Publius Ubonius; é

com o “conhecimento trágico” que ele se depara ao cumprir as ordens do Unicórnio que “condenam-no a mover-se pelo resto de seus dias buscando a cauda da Eternidade” (*Avalovara*, p. 94, S-10). No mover-se não há técnica capaz de prever os caminhos: há, apenas, a arte de sempre caminhar.

Então, enquanto Loreius “a caminho, decide não ir” (*Avalovara*, p. 41, S-7), após a revelação, o comerciante, que até o momento apenas andava em círculos na vida, decide empreender a caminhada em espiral que sabe, de ante mão, ser sem fim: “Publius Ubonius não tem ilusões: a peregrinação será interminável” (*Avalovara*, p. 94, S-10). Ainda, se Loreius perde sua única chance de ser livre, justamente, por não dizer, trancando em si o palíndromo; Publius Ubonius, em seu caminhar, envereda outra possibilidade humana. Revelando a todos que encontra o seu sonho, ele se oferta ao verdadeiro diálogo que não mais se debruça sobre abstrações e especulações vazias, mas sim gira em torno do vazio fundante que a sua própria empreitada concretizava.

O Unicórnio lhe impusera o movimento de abertura para a questão que une e separa o eu e o outro no diálogo. E, justamente, em um diálogo de vinte horas seguidas, com um mercador conterrâneo de Loreius, abre-se a Publius a possibilidade de travar o diálogo consigo mesmo, um autodiálogo que é a escuta do outro de si, quer dizer, do mistério de ser quem se é. Por ele, é possível dar ao círculo vicioso o sentido espiralar que encaminha ao ponto, sempre envolto em penumbra, da felicidade de ser.

Questionando não o teor e conteúdo das ordens que o Unicórnio dava, mas sim o fato de ele dar ordens, portanto, questionando a proveniência das ordens, o interlocutor de Publius, propõe a seguinte interpretação: “Haver engendrado, em sonhos, um Unicórnio que lhe dá ordens, significa que o homem – seja na vida, seja na arte, tem de elaborar, juntamente com outras coisas, criações que regulem os seus atos e suas próprias criações” (*Avalovara*, p. 95, S-10).

O Unicórnio não é apenas o socorro criativo de que Publius Ubonius necessita para suportar o terror que o conhecimento sobre si, quer dizer, a jornada para chegar a ser o que se é, suscita em todo ser humano. Ele é o próprio ser maravilhoso, quer dizer, a maravilha de tornar-se quem se é. Na jornada é que se opera a metamorfose, quer dizer, a mudança na forma de ver a rede da vida: não ver mais somente fios e nós, mas também o vazio que os interliga e que é o nada criativo, abismo, que nós próprios somos. Esse ver somente a arte

possibilita. O Unicórnio é a arte semovente, quer dizer, que por si própria se move e nos lança em jornada, na procura de viver em plenitude a vida.

Rainer Maria Rilke, em coletânea de poemas intitulada *Sonetos a Orfeu*, escreve versos dedicados ao conhecido conjunto de tapeçaria denominado *A dama e Unicórnio*. Tal conjunto, por sua vez, dialoga intimamente com *Avalovara*, não apenas pela coincidência do animal fantástico, mas, também, por ser o tapete uma imagem-questão fundamental no romance³⁷. No poema de Rilke, o animal encarna em si a passagem, pelo amar³⁸, do que não existe ao que passa a existir, alimentado pela possibilidade de viver que se encontra na visão do próprio no reflexo do espelho, quando dama e unicórnio veem um ao outro. Eis o poema:

Oh, este animal que não existe!
Amaram-no porém (sem o saber)
– na figura, no arrojo, no poder
e até no brilho de seu olhar triste

certo não existia: mas o amor
fê-lo puro nascer – sempre um espaço
abriam para ele, e em tal regaço
claro a cerviz ergueu, ansioso por

ser. Não lhe deram nunca outro alimento
que a possibilidade de viver;
mas tanta força ao animal deu ela,

que brotou nele um chifre. E no momento
em que a uma virgem pôde aparecer,
viveu no argênteo espelho e viveu nela.³⁹

³⁷ Sobre o diálogo entre *Avalovara* e *A dama e o Unicórnio*, conferir: FERREIRA, Ermelinda. *A dama e o unicórnio: exercícios de imaginação*. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. No estudo, a autora cita que, ao compulsar os documentos doados por Julieta de Godoy Ladeira, viúva de Osman Lins, ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, destaca-se uma pequena estampa que reproduz um dos seis painéis que compõe a referida tapeçaria, sob o qual Osman Lins datilografou: “detalhe da tapeçaria *Adama e o Unicórnio*, século XV. Tema N – Abel: o Paraíso”. Além disso, em nota de rodapé, a autora reproduz uma anotação, também datilografada, feita por Julieta no *Dossiê Avalovara* (uma coletânea de recorte organizados por Julieta Ladeira e doados ao arquivo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da USP) em que registra: “A arte da tapeçaria também influenciou a obra de Osman Lins e, esta, em especial, é citada em *Avalovara. A dama e o unicórnio*, Museu de Cluny, Paris. Personagens de *Avalovara* entram no tapete, passam a fazer parte dele”.

³⁸ Pelo amar dá-se o translado mútuo de ser e não-ser. Alberto Caeiro nos diz em um poema de O Pastor Amoroso que “Amar é pensar”. Parmênides, no já referido fragmento III, conclui a circularidade desse raciocínio: “pois o mesmo é pensar e ser.”

³⁹ Originalmente o texto soa: “O dieses ist das Tier, das es nicht gibt. / Sie wußtens nicht und habens jeden Falls / —sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals, / bis in des stillen Blickes Licht—geliebt. // Zwar war es nicht. Doch weil sie's liebten, ward / ein reines Tier. Sie ließen immer Raum. / Und in dem Raume, klar und ausgespart, / erhob es leicht sein Haupt und brauchte kaum // zu sein. Sie nährten es mit keinem Korn, / nur immer mit der Möglichkeit, es sei, / Und die gab solche Stärke an das Tier, // daß es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn. / Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei— / und war im Silber-Spiegel und in ihr.” A tradução apresentada se encontra em: RILKE, Reiner Maria. *Poemas e carta um jovem poeta*. Tradução e prefácios de Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda; Ediouro-coquetel, s/d., p. 60.

O que não existe, o não ser, pode “puro nascer”. É essa travessia que acontece continuamente “(sem o saber)” no *sendo* que *Avalovara* encena. No poema, dama e unicórnio são o mesmo pelo espelho, em *Avalovara*, a dama sem nome, narrando a travessia até chegar ao seu amado Abel, cavalga o animal: “Atravesso lentamente as noites, noites sem dias, montada num cavalo. O cavalo tem um chifre brilhante entre as orelhas [...]. Passo ante o espelho, vejo um rosto infantil. Meu?” (*Avalovara*, p. 79; O-11). Há, então, novamente a jornada para se saber o ser sendo. Tal jornada – que é uma possibilidade de viver que se abre a Publius – sempre apela por sua concretização. Como o Unicórnio em ânsia, ela quer e necessita ser, pois ser é o que nos quer desde sempre como questão. É a questão vital: *Zoé*, quer dizer, vida que jamais pode morrer na praia dos conceitos e do subjetivismo. Como questão, a vida precisa chegar à plenitude, a promessa precisa se realizar e só o pode fazer, não no homem teórico, mas, sim, no espaço “regaço claro”, no homem humano.

– Que sentido têm, por exemplo, tuas preocupações com a divindade, se não alcançaste sequer uma moral? Qual a importância de especulares, como fazes, sobre o incompreensível, a ponto de prometeres a liberdade a um escravo teu, caso ele descubra uma frase que aplaque a tua fome de mistério, se és capaz de – desatento ao mistério imediato das relações entre o homem e as suas descobertas, e sem respeito algum pelo espanto do homem em face de suas próprias criações – roubar-lhe o que naturalmente lhe pertence, violando-o em sua intimidade a ponto de o levares à morte? (*Avalovara*, p. 95, S-10).

Cada homem, como lugar da vida, do entre que é o vazio das redes, corresponde à questão de ser na criação do próprio de si, no fazer-se humano e feliz pela vida: este é o sentido de ser humano. É preciso realizar, cada um, o seu próprio Unicórnio, o fantástico, o maravilhoso, seja na vida seja na arte (porque a vida é a arte), em honra da criatividade que vige em nós. Por isso o homem é *húmus*, a terra fértil do ser e, pelo parentesco etimológico que une os dois termos no radical indo-europeu *fec-*, ser *fértil* é ser *feliz*. Dito de outro modo, a felicidade corresponde à força criadora que o homem realiza em seu viver, seu caminhar. E Publius, por mais riqueza que produzisse em seu comércio estéril, por mais bens que possuísse continuava, até aquele momento, infeliz: em meio às muitas propriedades, negligenciava ao que lhe é próprio, o ser humano. Por isso, a necessidade imperativa de caminhar em espiral, pois ela é o que evoca a fecundidade originariamente imbricada na questão de ser: “La espiral és un símbolo de fecundidad [...] homologa todos los centros de vida y fertilidade. Vida porque indica el movimiento de una cierta unidad de orden o,

inversamente, la permanencia del ser bajo su movilidad”⁴⁰ (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1986, p. 480).

“O sonho, Publius Ubonius” – continua o mercador frígio – “significa que ainda não criaste o teu Unicórnio e que precisas dele. Sem isto, és apenas um homem que dorme, embora fale dormindo” (*Avalovara*, p. 95, S-10). E como fala esse homem dormindo!

O homem fala. Falamos quando acordados e em sonho. Falamos continuamente. Falamos mesmo quando não deixamos soar nenhuma palavra. Falamos quando ouvimos e lemos. Falamos igualmente quando não ouvimos e não lemos e, ao invés, realizamos um trabalho ou ficamos à toa. Falamos sempre de um jeito ou de outro. Falamos porque a fala nos é natural. Falar não provém de uma vontade especial. Costuma-se dizer que por natureza o homem possui a linguagem. Guarda-se a concepção de que, à diferença da planta e do animal, o homem é o ser vivo dotado de linguagem. Essa definição não diz apenas que, dentre muitas outras faculdades, o homem também possui a de falar. Nela se diz que a linguagem é o que faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem. Enquanto aquele que fala, o homem é: homem. Essas palavras são de Wilhelm von Humboldt. Mas ainda resta pensar o que se chama assim: o homem. (HEIDEGGER, 2001, p. 7)

Publius, homem teórico, falava, mas ainda dormia. “Não é para se falar e agir dormindo” ecoa a sentença por outro fragmento de Heráclito (1991, p. 79). Mas o sonho suscita a necessidade de despertar para questão que sempre permanece ao pensar: o que é o homem? Questão esta, intimamente ligada à outra questão primordial: o que é a linguagem? Despertar para uma questão é perceber na fala o seu não saber, o silêncio que ela manifesta. É colocar-se a caminho do mistério da fala, na e pela fala, na e pela linguagem, por que é na e pela linguagem que o ser se dá realizando a jornada.

Por isso é que, na percepção de sua errância – “Vê, Publius Ubonius, num relance, a extensão de seus enganos” (*Avalovara*, p. 95, S-10) – o homem, que cada um é, pode, realmente, despertar para aquilo que é próprio a todos, o humano do homem, o ser vivo para a Vida, no horizonte da morte. A morte ressoa, neste caso, como um bem desfrutado por todos, bem público (*publi*), quer dizer, o maior bem (*bonius*) que todos experienciam (*usu*) ao longo do viver e que vem desde o início cifrado no nome da personagem em latim: *publi usu bonius*.

Publius Ubonius dorme e fala dormindo. Ele precisa despertar.

E trata-se, agora, de um despertar para dentro de si no reconhecimento dos próprios limites (“és apenas um homem” diz o mercador frígio). Mas, ao mesmo tempo, refere-se a um sair peregrino, um projetar-se a todo o momento para o aberto, para o fora (*ek-*) do lugar onde

⁴⁰ “A espiral é um símbolo de fecundidade [...] homologa todos os centros de vida e fertilidade. Vida porque indica o movimento de certa unidade de ordem ou, inversamente, a permanência do ser em sua mobilidade” (nossa tradução)

está (*sistere*). É, portanto, o existir (*ek-sistere*⁴¹) que sempre se realiza com, mas também, para além de qualquer circunstância limitadora. Espiral no e pelo quadrado se dando como palíndromo, linguagem “que faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem” (HEIDEGGER, 2001, p. 7). Pois o limite mesmo é um bem, um dom do não-limite, da mesma forma que a morte é um dom da Vida para que cheguemos a existir.

Publius, “abandonando o hábito de sobre tudo se informar e de fazer perguntas sobre tudo, concentra suas energias em transpor para a vigília o Unicórnio do sonho” (*Avalovara*, p. 95; S-10). Ele se lança no silêncio da linguagem que é o vazio de toda fala, no empenho de não mais apenas “representar a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino”, e, sim, de fazer a experiência concreta dessa questão em sua vida, acolhendo a própria reversibilidade do palíndromo em seu ser, lugar próprio em que mudança e permanência se dão. Talvez assim, ele pudesse dar uma resposta feliz à questão lançada no “Espelho” de Guimarães Rosa (2005, p. 120): “você chegou a existir?”

Não é outra a questão que se impõe para a humanidade que, no auge da era técnico-científica, parece está em marcha cega para a autodestruição como a Pompeia de Loreius e Publius sem saber dos perigos do vulcão Vesúvio prestes a entrar em erupção. Trata-se da questão de se saber emaranhado no sistemático arcabouço conceitual sem consciência dos próprios passos ou, então, liberto na rede da vida e, a partir disso, decidir de que forma conduzir nosso viver, buscando criativamente a razão dessa liberdade. Buscando, por assim dizer, ser feliz.

Para Publius a busca não chega ao fim. No entanto, é certo que a destruição pelo vulcão não lhe alcança, pois ele decide sair de Pompeia e lançar-se à procura. Com isso, o romance nos acena uma possibilidade de se evitar a destruição iminente que ainda assombra a humanidade, com a retomada do pensamento em torno da questão do ser.

⁴¹ O radical indo-europeu *st-*, é bastante rico em derivações. Dele, por exemplo, advém o verbo latino *stare* que está na raiz de muitas palavras em português, como “*estar*”, “*estado*”, “*substantivo*”, “*estrutura*”, “*circunstância*” etc. Também é esta a raiz da palavra “*existência*”. Quanto ao termo, talvez seja interessante compilar as palavras do Prof. Manuel Antônio de Castro nas quais uma interpretação poético-originária surge em diálogo com o pensamento de Heidegger e se instala por todo o presente trabalho: “Do verbo latino *stare* formou-se um verbo que se denomina frequentativo, por que vive em uma sucessão de posições: *sistere*. [...] Contudo para indicar aquele sendo em que toda a posição já está fora e além dela, formou-se outro verbo: *ex-sistere*. Esse sendo diferencial, o que não indica superioridade nem inferioridade e, sim, possibilidades recebidas, é o ser humano. O prefixo *ex[eks]* assinala a possibilidade do livre aberto em que ele habita e o projeta livremente para fora da posição, do estar que caracteriza todo ente em geral. Na e com a posição surge não só a questão do limite, mas também a do não-limite. É isso, em essência, o que diz *ex[eks]*. Pelo fato de poder ter posição e, ao mesmo tempo, estar fora dela, ou seja, ser livre, chamou-se tal sendo de *ex-istente*. O ser humano é ambíguo, é ente e não-ente, está e não-está, tem limite e não-limite. Por isso, em alemão, existência diz-se *Da-sein: o ser do entre, o entre-ser*” (CASTRO, 2011, p. 26).

Ao mesmo tempo, revela-se a razão da história destes personagens, Publius Ubonius e Loreius, se dando em meio a um dos fios que narram a estruturação do romance, S – A Espiral e o Quadrado. É preciso que o texto se ponha a caminho da essência da linguagem para que a obra, procurando o sentido do existir, entre seus planos, retas e curvas, não se perca, vaidosa de si, mas construa-se no aberto, no ar, como uma renda delicada, fazendo-se da carne dos sonhos, no querer ser de carne mais sólida⁴². Enfim, para que a espiral não se enovele e a obra chegue a ser plenamente obra, quer dizer, caminho que encaminha a procurar pelo nada criativo em que já vige, pois “o Unicórnio circula entre estas páginas” (*Avalovara*, p. 96; S-10). Encaminhando-se e encaminhando-nos no vigor de sermos a própria caminhada, possa o leitor perceber, como Publius, que “Uma manhã, ao despertar, o Unicórnio está deitado junto à cama, olhando-o” (*Avalovara*, p. 95; S-10).

⁴² Retomo aqui a metalinguagem em *Ó serdespanto*, de Vicente Franz Cecim, que dialoga profundamente com o pensamento estruturante de *Avalovara*, sobretudo, em um trecho de “Na penumbra Andara: diálogo com sombras” que serviu de epígrafe ao item 2 do presente Capítulo: “E eu lhe digo: // Que esses livros que ele [o] escreve contêm vários / planos e retas e curvas, como uma construção no ar / de areia, ou de água, ou de carne de sonhos / mas querendo ser de carne mais sólida // E tudo isso temperado num fogo interior, num / fogo por dentro // de viajante / no Mistério [oO]” (CECIM, 2006, p. 276).

7. QUADRADO E PALÍNDROMO, LIMITE E LINGUAGEM

O Unicórnio olhando Publius Ubonius é a concretização do despertar para a questão de ser: homem sendo humano, obra sendo operar. Não se trata de um final, mas, antes, da revelação de um caminho a percorrer. Não se trata, tampouco, de um início, pois a esta altura, em S 10, quer dizer, na décima e última passagem da linha da espiral pelo tema S, quando o Unicórnio realiza-se ao lado da cama de Publius, o romance já há muito tem iniciado. De maneira análoga, o surgimento de um homem pressupõe a travessia já em marcha, uma longa narrativa que o precede e que, naturalmente, o ultrapassa, acolhendo-o na possibilidade de auto realização. A elaboração do sentido de ser, tanto no existir do romance quanto no existir humano, se dará como experiência com a linguagem. A experiência se constitui, portanto, num caminhar criativo em que estão em confluência a tessitura do texto no fazer-se obra e a travessia humana pela Vida em busca da felicidade.

Buscando colocar-se na possibilidade de fazer tal experiência com a linguagem, Heidegger (2011, p. 137) enfatiza que “fazer uma experiência de alguma coisa significa: a caminho, num caminho, alcançar alguma coisa”. Porém, alerta que “para alcançarmos o que conseguimos alcançar quando estamos a caminho, é preciso que isso nos alcance e comova, que nos venha ao encontro e nos tome, transformando-nos em sua direção”. Publius Ubonius há de experimentar, em sua busca, a concretude do jogo palíndromo evocado pela frase de Loreius e, o Unicórnio, por sua vez, é o abrigo criativo que, impondo-lhe limites, ordena-lhe o caminhar em espiral a procura de alcançar o ser que ele é. Mas no caminho para ser, nesta experiência, também o próprio ser há de alcançá-lo, pois é ele que, em verdade, já o move, comovendo-se na fertilização de seu viver: Publius há de encontrar e ser tomado pelo ser, transformando-se na direção, quer dizer, no próprio sentido espiralar de seu caminho. Para esse encontro o texto encaminha todos os demais personagens e o leitor, convidando-os à travessia na apropriação do caminho em espiral. Neste sentido, ainda com Heidegger (2011, p. 154), podemos dizer que “o caminho é que nos permite alcançar o que nos alcança”. O caminho, fazendo-se a si mesmo no homem, doa ao homem a possibilidade de ser humano. Mas como se faz o caminho?

O Unicórnio, assim como o palíndromo, criação de Loreius, orienta, ordena o caminhar e impõem limites, pois é a lembrança viva do maior dos limites no horizonte dos homens: a morte dilacerando a vida como quem morde arrancando-lhe pedaços a todo e cada

instante que passa. Não é por caso que sua primeira, aparição no sonho de Publius, se dê após o suicídio de Loreius, como manifestação de remorso⁴³. No entanto, ele é o seu socorro e é somente no acolhimento obediente de suas ordens, que Publius pode chegar a ser, sendo procura por sentido. O Unicórnio, portanto, como disse o mercador frígio, é crucial e decisivo ao peregrinar humano desde sempre limitado no tempo já que “nem a eternidade bastaria para chegarmos ao término da espiral – ou sequer ao seu princípio” (*Avalovara*, p. 17, S-3).

Se considerarmos que tal peregrinar corresponde à procura pelo ser obra que *Avalovara* realiza em sua tessitura, então, concomitante à questão de seu vir a ser, de seu encaminhar-se àquilo que desde sempre é, surge uma outra questão sobre, “como [...] fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?” (*Avalovara*, p. 17, S-3). Neste sentido, se, por um lado, toda a obra abriga uma potência misteriosa de ser, por outro, a felicidade de sua realização posiciona-se na dependência de uma *de-cisão*⁴⁴ a ser feita. Decisão esta semelhante à que se apresentou a Loreius e a Publius Ubonius, conduzindo-os a figurações tão distintas, porém, do mesmo destino humano.

Seria esta *de-cisão* o que diferencia as diversas obras de arte? “A verdade”, reflete o narrador do fio S acerca da espiral, “a verdade é que, se a seccionarmos nas extremidades, arbitrariamente o fazemos; fazendo-o guardamo-nos da loucura.” (*Avalovara*, p. 16, S-3), como já se disse alhures. Em todo caso, “somos nós que impomos limite, em ambas as extremidades, para a espiral” (*Avalovara*, p. 17, S-3). Mas que isso não nos mergulhe na crença ilusória de que possamos ter o poder de domínio sobre o ser que não somos, quer dizer, o não ser. Pois é, justamente, porque somos sem o termos pedido, ou seja, porque somos entes, que o limite no ilimitado, a *cisão* que nos rasga, já se deu na constituição de cada homem e cada mulher jogados pela morte. Lembremos, novamente, das palavras de Sileno ao rei Midas: “[...] mas uma vez que já nasceu, só lhe resta morrer” (CASTRO, 2011, p. 188). A decisão é nossa, não como algo que possa ou não acontecer ao nosso bel prazer, mas como algo que, acontecendo desde sempre, possa ou não, em diversos níveis, ser acolhida.

⁴³ A palavra remorso tem origem latina, vem de *remorsus*, particípio passado de *remordere*, que significa tornar a morder. Liga-se, portanto, a dilacerar, atacar, satirizar, ferir, torturar, atormentar.

⁴⁴ A grafia desta palavra constitui uma das diversas maneiras de evocação da *cisão*, quer dizer, da diferença ontológica a que já nos referimos. O momento *de-cisivo*, seria, então, aquele em que a diferença entre ser e ente se agudiza na exigência de uma realização, de uma tomada de posição no fluxo deveniense do sendo, sem, no entanto, perder de vista a referência que amalgama a ambos.

Na narrativa de *Avalovara* é o quadrado uma figura decisiva. Ele é o lugar de recolha do não limite. E, assim como o Unicórnio para Publius ou as palavras do palíndromo para Loreius, rememorando o limite supremo da morte, o quadrado é, também, o socorro capaz de concretizar a espiral. Somente por ele, a espiral, em sua marcha eterno-ilimitada, pode se abrir em espaço-tempo propiciando a incorporação da criatividade originária nos limites das criações humanas.

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, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance de que a espiral é a força motriz.

Concebei, pois, uma espiral que vem de distâncias impossíveis, convergindo para um determinado lugar (ou para um determinado momento). Sua existência para além dessa área não será tomada em consideração: aí, somente aí, é que regerá com seu vertiginoso giro a sucessão dos temas constantes do romance. (*Avalovara*, p. 18-19, S-4).

É através dos limites evocados pelo quadrado que espreitamos o mistério do “mundo exterior”, quer dizer, em suas limitações o homem experimenta o seu ser e não ser em meio às coisas. Ou, ainda: as próprias coisas transitam do que são ao que não são e, vice-versa, nestes limites. Em todo caso, reafirma-se que, embora “limitadas as criações humanas”, é nelas e por elas que o homem se realiza e compreende o sentido de ser. Nesse sentido, são significativas as palavras de Osman Lins que, em entrevista citada por José Paulo Paes (1974, p. 1), afirma ser *Avalovara* “um esforço de compreensão sobre nossa própria existência no mundo”.

Como é somente no ente que se compreende o ser, somente no mútuo atravessamento entre espiral e quadrado é que a obra pode ser considerada. Então, diferentemente do raciocínio filosófico tradicional que chegou a interpretar a metafísica como “para além da” *phýsis*, a imagem fusionada de espiral e quadrado, como própria decisão de existir do romance (“Sua existência para além dessa área não será tomada em consideração”), revela a realidade fenomênica em que nunca é fora ou para além do ente que se dá o ser.

Portanto, tal fusão entre espiral e quadrado insinua, uma vez mais, uma operação no âmbito da metafísica originária, em que *meta-* não diz, “além de” ou “fora de”, mas refere-se ao entre, ao interlúdio do sendo envolto em penumbra; e *phýsis*, por sua vez, não se restringe ao entendimento moderno da física, mas evoca a questão que procura saber a realidade do real em correspondência ao *tí tò on* da metafísica de Aristóteles.

O quadrado, precisamente, não surge após a espiral. De certo ponto de vista, a própria evocação da espiral já se dá no âmbito quadrangular e limitado “das folhas de papel”. É o

quadrado que dá a ver a espiral, mas esta, desde princípios inalcançáveis, é o que lhe dá sentido e vigor, é a “força motriz” como se disse. De outro modo, o quadrado já havia sido engendrado, em meio à procura de Loreius, quando o escravo dispõe a palavra *tenet* em cruz para prever as palavras do palíndromo. A cruz, figurando a morte, limite dos limites, traduz também a noção de orientação espacial na referência aos quatro pontos cardiais, sendo o quadrado o próprio símbolo da Terra por oposição ao Céu que é figurado, geralmente, pelo círculo ou pela espiral. A partir de possíveis desdobramentos simbólicos de Terra e Céu, pode-se interpretar que o romance se funda na intersecção do “universo criado” e do “não criado”⁴⁵. Terra e Céu, em todo caso, dizem um Espaço.

Mas dizem mais. O texto é explícito ao salientar que o quadrado evoca o limite. Também dissemos, com o texto, que a espiral evoca o não limite, mas este sempre se dando no limite. Assim, no maior limite, o homem tem em seu horizonte o morrer como doação da própria Vida, pois esta, vigor infinito de *Zoé* se desdobrando naquilo que vive (*bios*), impele para finitude inerente a tudo o que é. Portanto, Céu e Terra, espiral e quadrado, encenam também a finitude do que morre (porque é vivo) na infinitude do que permanece sempre vivo (porque é Vida). Com isso, insinuam a questão do Tempo, na tensão entre mortais e imortais.

Assim, é possível escapar ao entendimento mais superficial e que, em todo caso, retira sua força das palavras do próprio texto de *Avalovara*, segundo o qual “o quadrado suscita a idéia de espaço; a espiral, a de tempo” (*Avalovara*, p. 73, S-9). Sim: basicamente, o quadrado suscita a ideia de espaço; sim: basicamente, a espiral suscita a ideia de tempo⁴⁶; mas nunca apenas isso. Na interpretação que o texto faz, quer dizer, em seu pensamento acerca do ser, também se dá o acolhimento do mistério e, este, para lembrar, mais uma vez, Aristóteles (2002, p. 133. G 2, 1003b 5), “se diz em muitos sentidos”. A partir de um mesmo princípio, portanto, pode-se revelar, inclusive, o contrário: espiral como espaço, quadrado como tempo.⁴⁷ Mas, em hipótese alguma, subsiste uma dicotomia: “tendo presentes a espiral e o quadrado, um ponto evidencia-se, iluminando as criações do romance com um pó que as transfigura” (*Avalovara*, p. 73, S-9).

⁴⁵ O quadrado “Es el símbolo de la tierra, por oposición al cielo, pero también, en otro nivel, es el símbolo del universo creado, tierra y cielo, por oposición a lo no creado y al creador; es la antítesis de lo transcendente.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 370).

⁴⁶ “El cuadrado es la figura básica del espacio; el círculo, y particularmente la espiral lo es del tiempo.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 371).

⁴⁷ “Mientras que el cielo es generalmente redondo y la Tierra cuadrada, el cambio de perspectiva permite a veces invertir las correspondencias simbólicas”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 372).

Deste ponto irradia-se uma quadratura circular: Terra, Céu, mortais e imortais, direções que orientam, encaminham o caminhar; sentidos cardiais que, de certo modo, designam o ser humano – travessia. A questão do ser – humano, obra – desdobra-se nas questões: onde é? Onde não é? Quando é? Quando não é? E, assim, apenas no atravessamento mútuo da espiral e do quadrado (ser e ente, desdobrados na quadratura de Céu, Terra, mortais e imortais) é que surgem espaço e tempo tanto no homem, pleno em seu manifestar⁴⁸, quanto na obra, “limitada criação humana” que manifesta.

Impera nas linhas de *Avalovara* uma noção de reversibilidade não excludente. Já parece surgir, por aí, uma fenda para adentrarmos na interpretação que o romance faz do tempo: ele se abriria como espaço de sentido e realização. Por sua vez, o espaço seria uma duração (limite) daquilo que é, um momento de estabilidade, um estado no fluir da realidade, um *quando* homem e obra podem ser. Mas, então, tanto o tempo, quanto o espaço estão a acenar para uma dimensão mais originária que os possibilita como desdobramento da questão de ser. Por isso, antes de aprofundar essa interpretação, talvez seja necessário retomar algo que se disse no início desta secção referente à busca pelo sentido de ser humano e obra, pois, qualquer que sejam as figurações ao longo dessa procura, todas sempre se dão como experiência com a linguagem. A procura, portanto, é procura pela linguagem.

Retornemos à questão que desde sempre vem se insinuando: o que é a linguagem? O romance traz duas imagens que incorporam de maneira radical a questão da linguagem. Nós já as conhecemos. A primeira é a personagem sem nome, a mulher que tem o corpo constituído de palavras e, a outra imagem, também constituída de palavras é o palíndromo descoberto por Loreius. Descoberto não implica dizer que ele o criou, mas, simplesmente, que o escravo soube ver o que se desvelava como palíndromo: mobilidade do real, quer dizer, do ente e a permanência da sua realidade, o Ser: mundo sendo na quadratura de Céu, Terra, mortais e imortais. Quem é seu autor? Qual a sua proveniência? “Quem fez meu corpo?” Questiona-se ☹:

Quem fez meu corpo? Observo meus pais, demoradamente, compara-os entre si, comparo-os comigo e vejo: não foram eles. Tão de longe vem meu corpo que eles

⁴⁸ CHEVALIER e GHEERBRANT em seu *Dicionário de símbolos*, observam a ligação entre o quadrado e o número quatro, indicando que este é “el número del desarrollo completo de la manifestación, el símbolo del mundo estabilizado” sendo fortíssima sua presença na simbologia de diversas religiões que o entendem como a perfeita manifestação do divino no mundo. Não há como não lembrar do mito cristão em que o deus se faz homem para morrer em uma cruz, constituindo-se, ele próprio, no caminho na verdade e na vida, que garante a plenitude eterna e sem pecado aos seres humanos. “El hombre cuadrado, con los brazos extendidos y los pies juntos, designa los cuatro puntos cardinales. Damos otra vez con el sentido de la cruz y las cuatro dimensiones que implica” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1986, p. 372).

esqueceram o que significa. Transmitem-no como um texto de dez mil anos, reescrito inumeráveis vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, uma oração clara, antes familiar, tomada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original se desvanece. (Avalovara, p. 28, O-4).

Inalcançável também é o sentido da frase que custou a vida de Loreius, assim como o corpo de ☺, “reescrito inúmeras vezes [...] uma oração clara, antes familiar, tornada enigmática à medida que transita, em silêncio” (Avalovara, p.28, O-4):

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. O sentido exato da expressão, tão concisa, perder-se-á com o tempo, tornando-a ambígua. Aos contemporâneos de Loreius, porém, a sentença é de uma grande clareza e o seu único mistério consiste numa duplicidade de sentido. Diz-se: *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*. E também se entende: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*. (Avalovara, p. 32, S-6)

Os sulcos da Terra, as órbitas no Céu, o lavrador, o Lavrador, a mudança, a permanência, a ambiguidade reunida no cuidado. Essa força que reúne e distingue concentrada no palíndromo a ponto de fazer soar um *e* outro sentido, não é a mesma que se incorpora na partícula *e*, encanto na infância de ☺ e articulador do que *é* e do que *não é*? Pois bem, essa força de reunião – que reúne diferenças enquanto diferenças – não é atributo apenas de uma ou outra palavra, pois, nem sequer é atributo. É o que vige originariamente em todas as palavras, corpo da linguagem que nos vem de tempos imemoriais, no silêncio que elas abrigam. É o *logos* como essência da linguagem⁴⁹.

Em grego, o *logos* provém do verbo *legein* (pôr, depor, propor, dispor) na voz média (*legesthai*) que dizia o verbo dimensionado em uma neutralidade da ação em que não há nem agente nem paciente. Na voz média dá-se um mútuo experienciar-se na concretude fenomênica do real: o agente revela-se paciente e o paciente revela-se agente em virtude da ação originária do *sendo* que eclode. O sendo eclodindo é o manifestar do ente vindo a ser, vindo à luz (*phós*). Por isso, em grego, real se dizia *phýsis*, quer dizer, aquilo que se propondo, põe-se e dispõe o que se manifesta, depondo o que se vela; o que, no instante em que é, já não é. Isto que é reunido no *logos* é o que sempre se incorpora na linguagem: fala-e-silêncio. E a palavra (*paraballein*) é aquilo que dispõe lado a lado (*para-*) a diversidade do que está sempre jogado, exposto (*-ballein*) em meio ao pôr e depor do real.

⁴⁹ Heidegger, na *Introdução à metafísica*, após relacionar o termo *legein* (origem etimológica de *logos*) com expressões derivadas na língua alemã – *lesen* (ler); *holz lesen* (juntar lenha); *die Auslese* (seleção); *Ähren lesen* (colher espigas) – sustenta que “o termo *logos* mesmo muito tempo depois de significar discurso e enunciação, ainda conservou sua significação originária, indicando ‘a relação de uma coisa com outra’” a reunião de coisas, portanto. Em seguida, demonstra como em Heráclito o termo extrapola o sentido de “palavra” e “discurso”, para significar “a unidade de reunião, i.é, o que, estando reunido, reúne (die gesammelnnde Gesammeltheit), o reunificante originário (das ursprünglich Sammelnde). *Logos*, portanto, não significa nem sentido, nem palavra, nem doutrina, nem mesmo ‘sentido de uma doutrina’, mas significa a unidade de reunião constante e, em si mesma, imperante, que é a que reúne em sentido originário” (HEIDEGGER, 1999. p. 149-158).

Em *Avalovara*, quem dá corpo abrigando todas as palavras é ☉. Quem a descobre é Abel, o escritor, “entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto” (*Avalovara*, p. 72, S-9). Ele acolhe o maravilhoso na arte de viver que se dirige a todos pela história de Publius Ubonius como busca por harmonia no jogo tensional entre destino e liberdade. Abel acolhe o corpo da inominada na experiência amorosa: experimentá-lo é a linguagem que se encaminha criativamente à plenitude de ser, dispondo, lado a lado, Criador e criatura no surgir “brilhante” do universo em seu pôr e depor (*phýsis*):

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. Ou, como também pode entender-se: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita. Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação. Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador, Sua vontade, o espaço e as coisas criadas. Surge-nos o universo, evocado pela irresistível força dessa frase, como uma imensa planura cultivável, sobre a qual um vulto, com soberano cuidado, guia a charrua e faz surgirem, brilhantes, para em seguida serem incendiadas, ceifadas ou esmagadas sob patas sanguíneas de cavalos, as suas lavouras: plantas, heróis, bichos, deuses, cidades, reinos, povos, idades, luzeiros celestes. Idêntica é a imagem do escritor [...] (Avalovara, p. 72, S-9)*

Já observamos como o corpo de ☉ se refere à questão do Ser figurada na espiral que lhe vem em voo de máquina ou do próprio pássaro que passa a lhe habitar. Mas também o palíndromo refere-se à questão do Ser que “quer como figura que imaginariamente avança para os centros, quer como figura que deles se distancia, é sempre uma espiral. A frase de Loreius tem o mesmo caráter de imutabilidade: pode ser lida em qualquer sentido” (*Avalovara*, p. 55, S-8). Isso, novamente, evoca o nascimento do livro provocado cuidadosamente pelo escritor, pois as letras da frase são os fios que compõem o tecido, o texto-carne do romance.

Em S-8 o narrador amplia as imagens de espiral e palíndromo ao apontar o seu “obscuro parentesco” com “certas figuras místicas [...] como o dragão de duas cabeças (sendo uma no lugar da cauda), a anfisbena e, principalmente, com o deus Jano” (*Avalovara*, p. 55, S-8), divindade romana associada a portas na evocação do entrar e sair, do ir e vir, enfim, a transição através de si. Por isso, Jano (cujo vulto nos chega, por exemplo, na denominação do mês de janeiro) é o deus dos inícios das decisões, sendo comumente representado com duas faces, cada uma olhando em direções opostas simbolizando o passado e o futuro.

A frase de Loreius, tal esse deus (cujas insígnias, por sinal, eram a vara e a chave, uma para afugentar os intrusos, outra para abrir as portas), não olha em direções opostas? Não representa a espiral, igual a Jano, um simultâneo ir e vir, não transita simultaneamente do Amanhã para o Ontem e do Ontem para o Amanhã? Não se conciliam, em seu desenho, o Sempre e o Nunca? (*Avalovara*, p. 55, S-8).

A narrativa cita, ainda, o ser hermafrodito que na simbologia alquimista representava o matrimônio entre Sol e Lua na busca por uma superação das oposições dicotômicas. “Por último: não são todas, essas, concepções da inquietude humana - deus, anfisbena, espiral, casal alquímico, dragão bicéfalo e frase palíndroma - sem princípio e sem fim, ou cujo fim, se existe, coincide com seu próprio início?” (*Avalovara*, p. 56, S-8).

Também um romance é concebido da inquietude humana que, sem princípio e sem fim, sempre se decide na linguagem, que concilia em seu desenho o Sempre e o Nunca. Toda decisão, pressupõe a cisão que diferencia e delimita o que se reúne e compreende no *logos*. “Decida a através do *logos*” é o que diz Dike, deusa da justiça, ao homem a certa altura do fragmento VII de Parmênides (1991, p. 47). Na escuta dessa sentença o ser humano insiste e persiste, desdobrando-se em suas limitadas criações no e pelo ilimitado da linguagem, decidindo a cada momento, o *ser* e *não ser* que ele é, *sendo*. Em *Avalovara*, a decisão pela compreensão da ambiguidade do real exposta no palíndromo que segmenta a narrativa em oito fios encerra-se no quadrado, estrutura em que a dobra se dá. Ele é o quadrado mágico⁵⁰ que capta o vigor da espiral e mobiliza-se, dando corpo às palavras, corpo humano ao verbo inominável⁵¹. Ao palíndromo inscrito no quadrado correspondem as palavras que se movem no corpo de ☉. Mais uma vez: é habitando os limites do corpo e do quadrado que o Ser (espiral) se deixa ver, na luz da *phýsis*, como *logos*. Esse é a linguagem tensionada pela reversibilidade do Ser que fusiona coisas distintas sem apagar as diferenças concretas que as constituem. Na linguagem o Ser não é substantivo. O Ser, sendo, é verbo, puro movimento. Na linguagem o Ser não é o fundamento estático do real, mas, sim o seu próprio fundar. Escutando atentamente a essa linguagem, sua palavra de fala-e-silêncio que põe e depõe o real, é possível acordar para diversidade no universo. Eis o sentido originário de linguagem operado em *Avalovara* e manifesto no fragmento 50 de Heráclito (1991, p. 71): “Auscultando não à mim, mas ao *logos*, é sábio concordar que tudo é um”. No romance é o palíndromo que,

⁵⁰ “Existe igualmente una riquísima tradición de cuadrados mágicos. Pues el cuadrado evoca, en sus estrictos límites, el sentido de lo secreto y del poder oculto. El cuadrado mágico es un medio de captar y movilizar virtualmente un poder, encerrándolo en la representación simbólica del nombre o de la cifra de quien detenta naturalmente tal poder.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 376).

⁵¹ “La iglesia románica presenta la imagen del hombre, pero ofrece ante todo el símbolo del hombre perfecto, es decir, del CristoJesús. Advirtamos por otra parte que la palabra Jesús, en sus letras hebraicas, significa el hombre. El Verbo al hacerse hombre y asumir la humanidad, toma proporciones humanas. Por la encamación une su divinidad a la humanidad, liga cielo y tierra, y echa dentro del círculo una forma cuadrada que corresponde a la forma del hombre, o mejor inscribe el cuadrado en el círculo de la divinidad.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 303). “La simbólica del cuadrado y la del número cuatro se juntan. Los hebreos hacían del *Tetragrámaton* el Nombre – impronunciable – de la Divinidad (*Jhvh*)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p.371).

por suas letras, unifica os segmentos narrativos, a multiplicidade de temas, personagens, tempos e espaços; ele é que torna possível ao todo, ser um no universo da obra. Nele, quer dizer, na linguagem, espiral e quadrado coabitam e pertencem-se mutuamente, são uma só figura do ser *sendo* no tempo, pois “a linguagem é a casa do ser.” (HEIDEGGER, 2000, p.- -).

Tal mútuo pertencimento que é o *sendo* espiral e quadrado projeta-se ao ponto no círculo: “Existe um ponto, um centro, um N para o qual tudo converge. O S de SATOR é o mesmo de ROTAS. No quadrado e na espiral, o Lavrador tem dois rostos e vem em duas direções, vem das cercas do campo, cavando em rumos opostos, sob estações simultâneas.” (*Avalovara*, p. 56, S-8). Em torno deste ponto giram Terra, Céu, mortais e imortais: limites, cercas do campo (de batalha? de cultivo?) que é o ser humano, espaço de realizações. Heidegger (2000, p--) continua: “a linguagem é a casa do ser. Em sua morada habita o homem”, Lavrador indo e vindo, realizando a travessia sob estações simultâneas, estações estruturadas no e pelo tempo. Mas o que vem a ser o tempo? Obedientes, coloquemo-nos a escuta de “P – O Relógio de Julius Heckethorn”, fio narrativo que parece encaminhar a questão de maneira mais densa em todo o romance.

CAPÍTULO II:
CÉU, O VOO EM VERDADE

1. O RÍTMO E A PRESENTIFICAÇÃO DO TEMPO ORIGINÁRIO NO RELÓGIO DE JULIUS HECKETHORN

A figuração da questão do ser em *Avalovara* no jogo entre espiral, quadrado e palíndromo, revelou que a multiplicidade da narrativa é recolhida pelo *logos* da linguagem, em que as coisas estão em travessia recíproca, no “entre” metafísico de ser e não ser. Esse trânsito contínuo, como já aludimos, implica a noção de tempo. Por isso trata-se, em *Avalovara*, da narrativa do *sendo*. Mas, de antemão, sabemos: o *sendo* em seu desdobrar contínuo não cabe em conceituações, assim como o tempo jamais pode ser totalmente esclarecido. O tempo é uma questão sempre a se pensar. É isso, exatamente, o que o romance faz em cada palavra, em cada imagem que se tece, em cada fio narrativo, mas, sobre tudo, em “P – O Relógio de Julius Heckethorn” ao longo de seus dez segmentos.

O tempo é algo que está em constante jogo com o real. Por isso, os físicos o podem interpretar como a quarta dimensão do espaço – juntamente com a altura, a largura, o comprimento ou profundidade. Mas, ambos, espaço e tempo co-originam-se no e a partir da questão do Ser. Eles provêm não dos conceitos da física, mas da *phýsis*. Tudo o que é, é no e pelo tempo. Da mesma maneira, apenas no e pelo ente, sendo a partir do Ser, é que o tempo se revela. O ente sendo no tempo e o tempo sendo no ente é o Ser se dizendo no e pelo *logos* da linguagem, ou ainda, o milagre do nada acontecendo, revelando-se ao ser humano na confluência de Céu, Terra, mortais e imortais: mundo.

Isso é o que resta claro já no primeiro segmento narrativo de P que revela as anotações de Julius Heckethorn acerca dos relógios e nos lança vertiginosamente na ciranda dos quatro pontos cardeais que orientam o homem no trajeto em espiral da *arkhé* ao *telos*:

“Os relógios – escreve J.H. – têm estreita relação com o mundo e o que representam ultrapassa largamente sua utilidade. Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. Mais ainda: exprimem em números simples – tão simples que, ingenuamente, julgamos compreendê-los – o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e delicada dos astros. Vede os relógios de Sol. Pode-se, após alguma reflexão, continuar a crer que Anaximandro de Mileto, quando fabrica quadrantes, quer apenas facilitar a divisão do dia em horas? O que ele pretende é converter a luz solar, seu giro harmonioso, numa flor geométrica que feneça ao anoitecer”. (*Avalovara*, p.165-166; P-1)

São narradas, no fio narrativo P, a história da construção do relógio presente na sala em que se amam (e onde morrerão) Abel e ☺, a descrição de seu mecanismo sonoro especial que pontua as horas finais dos personagens, e a saga que o faz chegar a terras brasileiras após

resistir aos bombardeios da 2ª Guerra Mundial “entre as ruínas da antiga embaixada do Brasil” (*Avalovara*, p. 376, P-10) nos Países Baixos.

Se bem observarmos, desde a primeira aparição do objeto, no primeiro segmento narrativo (R-1), a questão da mobilidade e da permanência operada ao longo do romance já se revela, ainda que sutilmente: “Um relógio na sala e o rumor dos veículos. Vem do Tempo ou dos móveis o vago odor empoeirado que flutua?” (*Avalovara*, p. 13, R-1; sublinhado nosso). Também, no significado atribuído à letra P pelo autor anônimo do “longo poema místico” consagrado ao Unicórnio e que teria inspirado a organização do romance, revela-se que o fio condutor da narrativa em “O Relógio de Julius Heckethorn” é a busca por exatidão e equilíbrio no encontro temporal de Céu e Terra: “P, o equilíbrio interior e o equilíbrio dos planetas, sendo o eclipse total sua expressão perfeita por representar o alinhamento exato, embora temporário, de astros errantes.” (*Avalovara*, p. 96, S-10).

A história do relógio se confunde com a história de seu criador. Pela narrativa da história de Julius Heckethorn o texto, assim como em “S – A Espiral e o Quadrado”, desdobra a construção literária da própria obra, *Avalovara*, fazendo do fabrico do relógio a explicitação da escritura do romance como um todo. O relógio é, por isso, a metáfora para a dimensão temporal do romance, uma alegoria do romance artesanal elaborado no e pelo vigor das questões. Estas, por sua vez, recolocam o relógio – em nossa época, considerado como um mero artefato, simples utensílio – na esfera das verdadeiras obras de arte.

“Julius Heckethorn, matemático, cravista e grande conhecedor de Mozart” (*Avalovara*, p. 244, P-3) é filho único de um inglês com uma alemã e passa os primeiros anos de vida na região da Floresta Negra entre os carrilhões da oficina especializada em mecanismos de som para relógios que soam dia e noite. “Pode-se imaginar que os seus sonhos sejam atravessados por um contínuo bater de horas.” (*Avalovara*, p. 244, P-3). Porém, com o início da 1ª Guerra Mundial, o menino é mandado para Inglaterra onde é criado pelo avô que é quem lhe contrata um professor de música para aplacar a ânsia que sente pela ausência do som dos carrilhões.

Na Inglaterra, ainda muito jovem, encontra, em suas leituras (de “obras vetustas e pouco conhecidas”), indicações incompletas e vagas sobre o projeto de um relógio que o encanta mesmo sem haver qualquer indícios de que tenha sido ao menos iniciado. O projeto o encanta, sobretudo, pelo mecanismo responsável pelo sistema de som, “tríplice aparato sonoro, uno e sincrônico em sua origem, deveria seccionar-se ficando tão exposto ao acaso

que bem poderia jamais voltar a ser ouvido na íntegra.” (*Avalovara*, p. 278, P-4). Julius acaba por tornar-se relojoeiro e, assim, enquanto progride na aprendizagem musical, ele mergulha neste novo campo de interesses, o que revela seu desejo de retorno aos carrilhões da infância, seu Éden perdido:

Não lhe é difícil entrar como aprendiz numa fábrica de Southampton, onde, graças aos seus conhecimentos teóricos do ramo, logo é promovido a montador. Define-se, enquanto isso, o desejo de voltar à Alemanha e reabilitar se possível a oficina de carrilhões, que sobrevive em sua memória, não obstante Mozart e o cravo, como um Éden povoado e do qual se considera banido. (*Avalovara*, p. 278, P-4).

Evidente é o diálogo entre a história de Julius, seu desejo de retornar à Alemanha, à fábrica de sonhos da infância, e a de Abel em sua procura pela cidade perdida: ambos, banidos do Éden, projetam em seu viver o retorno ao paraíso como realização criativa. Mais ainda: a passagem acima acena para a confluência dramática em que o destino do relógio está atrelado ao destino do protagonista, uma vez que no cento de suas trajetórias está o fazer criativo, da mesma forma que, no centro da espiral e do quadrado, está a letra N correspondendo ao fio que narra o encontro no paraíso. Nesse sentido, não é estranho que Abel busque escrever um livro “cujo tema central seria o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção” (*Avalovara*, p. 179, A-17), e que, afinal de contas, é um ensaio (cujos fragmentos encontram-se, em itálico, mesclados ao longo do fio R) que se questiona fundamentalmente sobre o Tempo:

*Vi? Vejo: o tempo e o tempo, as duas faces. Tempos. Vejo e aflijo-me: não tenho meios para expressar. Entretanto, mesmo sabendo ser inútil, devo tentar – um sinal –, pois ver e não dizer é como se não visse. Um sinal. [...] - Abel! Este é o manuscrito do livro que você quer publicar? A Viagem e o Rio, ensaio. (*Avalovara*, p. 35-36, R-7)*

– *A Viagem e o Rio*. Trata de que, Abel?

– Do tempo mítico e das suas relações com a narrativa. (*Avalovara*, p. 182, R-13)

Mas antes de ingressar na interpretação dessa confluência, percebamos como o sistema sonoro daquele relógio irrealizado – sistema tríplice e uno que apaixona o jovem Julius nos primórdios do século XX – também acena para o encaminhamento de outras dimensões a partir da questão do tempo que permeiam o trajeto do romance: a música e o sagrado.

Julius inicia propriamente a construção do seu relógio após o casamento com Heidi Lampl, jovem cega que se aproxima de Hecktehorn por ouvi-lo tocar piano “num hotel próximo à Catedral” (*Avalovara*, p. 279, P-4) da cidade Colônia na Alemanha. O pai da moça, rico corretor de Münster, é quem o ajuda a instalar-se na região em que passara a infância,

bem como a restaurar a fábrica de carrilhões. Ali, no seu paraíso pessoal, ele pode dedicar-se a refletir, projetar e construir sua obra.

Na escolha do mecanismo do relógio Julius, primeiramente, pensa em usar a fluidez da água ou do azeite utilizados, por exemplo, na ampulheta ou na clepsidra, por considerar que tais instrumentos “restauram e transmitem de um modo menos infiel” a noção de “ser o tempo um fluxo, um fenômeno contínuo e indiviso” (*Avalovara*, p. 315, P-5). No entanto, seu entusiasmo pelo Papa Silvestre II – “a quem admira mais que a Mozart” (*Avalovara*, p. 316, P-5) – inventor do primeiro relógio mecânico, bem como a constatação de que, à fluidez do tempo, o homem sempre tende a imprimir-lhe um ritmo, o fazem optar por um relógio a saltos:

A saltos move-se no corpo o sangue, a saltos atuam os pulmões, move-nos a saltos, mesmo as aves de mais tranquilo vôo a saltos se deslocam, nadam os peixes, movendo a saltos, as barbatanas, dia e noite são saltos, ir e vir, passar e ressurgir, sim e sim, não e não, e a própria consciência de que temos de existir não é contínua, toma-nos e foge, vez por outra assalta-nos, a saltos. Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos – e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras. Acentua ainda sua decisão: a presença, no mecanismo do relógio a saltos, do cabelo e das molas, corações metálicos da engrenagem, peças em espiral e, a seu modo, figurações palpáveis do tempo, tão claras qual fossem, da palavra tempo, a representação ideográfica.” (*Avalovara*, p. 323-324, P-6).

Sem dificuldades é possível perceber, pelas “peças em espiral” referidas, a retomada da questão do ser no tempo. Há, porém, nessa escolha de Julius, um movimento da linguagem, quase que imperceptível, que se processa de forma decisiva no fio narrativo P. Muito embora já viesse ecoando nas diversas imagens ao longo do texto, ele atinge a plenitude somente em E e N, como veremos, na transposição do limiar humano e ingresso no paraíso.

“As transições sutis. Sem que se saiba como, um salto – e vos surpreendeis em outro grau ou zona de percepção” (*Avalovara*, p. 344, E-7). O salto em questão corresponde a uma mudança de perspectiva: se, até então (pela interpretação do fio S), a questão do ser se via jogada no e pelo tempo, agora, pela escolha do relógio a saltos, como num movimento palíndromo, Julius propõe enxergar a questão do tempo no e pelo próprio *sendo*, acolhedor dos limites de “nossa natureza”, no intermédio possível com o não limite⁵².

⁵² Benedito Nunes (2007, p. 66-70) discutindo a questão do tempo a partir de *Ser e tempo*, conclui que para Heidegger a temporalidade é noção muito problemática, pois, se por um lado ela é “condição de possibilidade de compreensão do ser”, portanto, se é o sentido do ser dos entes, por outro, “a temporalidade decorre fenomenologicamente do ser-para-a-morte”, de modo que a compreensão do sentido do tempo somente se dá no e pelo limite do ente.

A presença da figura de Silvestre II, matemático, filósofo, astrônomo e músico, “papa, relojoeiro, entendedor de mecânica celeste [...] e conhecedor da ciência árabe” (*Avalovara*, p. 315-316, P-5), reforça este caminho interpretativo. Um papa, por definição, segundo a crença católica é o mediador dos homens nas coisas que dizem respeito a Deus. Por isso mesmo ele é o máximo pontífice (*pons-facere*), quer dizer, o construtor de pontes entre a Terra e o Céu.

Gerberto de Aquitânia, o papa Silvestre II, foi o condutor da Igreja no momento crucial de transição temporal, “a passagem, temerosamente esperada e vivida, entre o primeiro e o segundo milênios – ou seja, exatamente entre 999 e 1003” (*Avalovara*, p. 316, P-5). Por outro lado, foi, ele mesmo – ícone de uma época marcada por profunda religiosidade – o responsável por um dos mecanismos que melhor expressa a passagem do mundo medieval para o mundo moderno onde, como já citado, “la eficacia y la precisión reemplazan a la angustia religiosa”⁵³ (SÁBATO, 1951, p. 15). O aparente paradoxo da personagem histórica não é sem sentido: a admiração que Julius sente pela figura do pontífice não se assenta sobre o significado que lhe é atribuído pela religião católica, mas, antes, pelo fato de haver nela uma concentração da questão que toma e orienta, sem que ele o saiba, não somente o seu destino, mas, do romance como um todo: o tempo. O papa, o mediador, o pontífice, que conduz e atravessa a cristandade na passagem do primeiro século após o nascimento do cristo evoca não uma religião, mas, o próprio sentido de *religare* (religar) em que se sustentam todas as religiões.

Por isso,

Embora não chegue, em suas conclusões, a uma espécie de mística, como a que constata, devido à influência da cabala, nos pensamentos do gramático Virgílio Marão sobre o alfabeto – nem sempre comparáveis, as suas associações, aos caprichosos símiles de Isidoro, autor das *Etymologiae*, onde encontramos a afirmação de que a pena, o cálamo, com o corte na ponta, representa uma unidade que chega à dualidade, constituindo portanto um símbolo do Logos, o Verbo Divino, expresso igualmente em outra dualidade, a dos dois testamentos, o Antigo e o Novo, visão por certo emanada de Cassiodoro, para quem o fato de, ao escrevermos, segurarmos a pena com três dedos, prende-se à idéia da Santíssima Trindade –, pensa Julius Heckethorn que uma conquista técnica em órbita de transcendência igual à escritura, a órbita da meditação do tempo, jamais será gratuita. Impossível, trabalhando com relógios, manter-se alheio e deixar de obedecer a vozes silenciosas. Por menos que as ouçam ouvidos, nunca poderão ignorá-las mão e imaginação. (*Avalovara*, p. 316, P-5)

Julius aprofunda-se no pensamento lógico-racional na pretensão de criar um relógio cuja técnica, tal qual a escrita, se projete em “órbita de transcendência”, e, por isso mesmo não deixa de ser pensamento originário. A conquista de tal técnica “jamais é gratuita”, no

⁵³ "O conhecimento técnico toma o lugar da preocupação metafísica, a eficácia e precisão substituem a angústia religiosa" (nossa tradução)

sentido que não é despropositada, tampouco meramente funcional ou presa ao plano imanente do existir. Por outro lado, o pensamento em torno das questões (e, aqui, especificamente, da questão do tempo) refletido no fazer do relojoeiro, nunca pode perder-se em nenhuma “espécie de mística”. Por isso, técnica, aqui, novamente parece estar bem próxima do sentido da *tekhné* grega, pois a maestria do fazer, o cálculo, os saberes necessário para tal, põem-se a caminho do mistério, do incalculável, do não saber que convoca o pensamento, no e pelo *Logos*, acerca da dimensão que excede, que transcende os limites do homem. Essa dimensão é o divino, é o sagrado, o que não se confunde com o dogmatismo, ou mesmo, com o ritualismo religioso.

O trecho acima evidencia que, assim como a presença de Silvestre II, o *Logos* não se confunde com a interpretação do termo feita por uma ou outra religião, mas, convoca, novamente, a força de reunião originária que, espantosamente, promove a diferenciação (dualidades). Ora, é ao apelo do não ser, “Verbo Divino”, que todo *tekhnítes* se põe a escutar em sua arte. Pôr-se em posição de escuta é obedecer (*ob-audire*) e, sendo o homem um projeto para *não ser*, limite que se decide pelo não limitado, ele não tem como deixar de obedecer às vozes silenciosas do não limite. Essa escuta é que guia mãos e imaginação na *poiésis*, quer dizer, no encaminhar a obra de arte ao por vir. Na escritura, no fazer manual do artista, concentra-se uma trindade poético-ontológica que gira: *Ser-é-sendo, sendo-é-Ser*.

As vozes silenciosas, por certo, falam em todas as falas, pois integram a memória das palavras. Mas não deixa de ser espantoso como elas se apresentam no *logos*, uma vez mais, presente na palavra relógio, do grego *horologion*, que designava um quadrante solar para marcar, dizer o tempo. Por seu turno, *horo-* (de onde vem a palavra “hora”) é um termo genérico referente à estação ou momento e diz de uma divisão imprecisa na continuidade do tempo. Assim, relógio (*horologion*) nos remete àquilo que diz uma parte do tempo, ou melhor, a um dizer do não limite do tempo no limite, mesmo que impreciso, das horas. Essa dinâmica ontológica concentrada na palavra “relógio” é reforçada em outra passagem do fio narrativo onde é citado o relojoeiro francês Jean de Felains “exclamando que a palavra *relógio* é mais fina e espantosa do que qualquer objeto ou mecanismo” (p. 334, P-7).

Todo relógio, se bem observarmos, vela sua lei (o Tempo) no que revela as horas (entificações, por assim dizer, do Tempo; ou ainda, as mudanças no Tempo que permanece como questão). A dobra das horas no tempo é silêncio da linguagem em movimento no rigor do *logos*, a lei. Mas, também, é música o silêncio em movimento rítmico no rito pendular de

um sino, por exemplo. A música, por seu turno, é que convoca os homens à reunião com o divino. Isso pode ser observado, ainda hoje, ao se ouvir os sinos das igrejas “chamando” os fiéis para os cultos ou marcando as chamadas horas cheias, horas mortas, ou horas de força, conforme a tradição de diversas e milenares religiões⁵⁴. “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” (*Avalovara*, p. 32, A-4). Não seria assim em todas as cidades? As cidades no corpo de Roos? Agora, atentemos para o fato de que essa tradição de sinalizar o passar do tempo pela música, pelos sinos que tocam as horas nas catedrais, nos chega mais recentemente pelo catolicismo medieval, sobretudo, pelo manuscrito iluminado conhecido como *Livro das Horas* usado nos ritos diários da liturgia monástica dos beneditinos. Pois bem, para melhor intuir a densidade que a figura do relógio adquire no romance (em especial em sua composição rítmica), acrescentemos a penas duas coisas: que Silvestre II – músico e inventor do relógio a saltos, como já se disse – era beneditino sendo o segundo monge da ordem a assumir o papado. Mais ainda: o primeiro papa pertencente à ordem de São Bento foi Gregório Magno, ou papa Gregório I, que, no século IV, foi o responsável pela seleção e adaptação dos salmos judaicos e dos modos⁵⁵ gregos para serem utilizados nas celebrações religiosas da igreja católica. Desse sincretismo (judaico-greco-cristão) resulta num dos mais belos exemplos da chamada arte sacra: o canto gregoriano.

A música, a arte das musas (*musiké téckne*), na articulação de sons e silêncios ao longo do Tempo, é, certamente, a linguagem que reúne as dimensões do Tempo celeste – no sentido do sagrado e, portanto –, sem limites, às horas terrenas que o delimitam infinitamente em dias, meses, anos, décadas, milênios etc. E não estarão na origem destas divisões o pulso, os saltos rítmicos? Tal delimitação, quer dizer, o ritmo, de certo modo, é o que constitui “calendários, moral, política, técnica, artes, filosofias, tudo enfim que chamamos de cultura [...]. Ele é a fonte de todas nossas criações [...]. A própria história é ritmo” (PAZ, 1982, p. 71), velando a lei que rege o devir dos acontecimentos. Novamente, não é por acaso que o enredo de Julius Heckethorn vá se enviesar para uma perspectiva da história mundial, assinalando a disritmia que a humanidade experimenta na primeira metade do século XX. Por conta disso, toda “A

⁵⁴ Como se sabe, tradicionalmente, as horas sacras, em geral, coincidem com os momentos que marcam as transições entre dia e noite, luz e sombra, (como às 6 horas marcando o início da manhã ou às 18 horas marcando o início da noite) ou ainda aqueles em que se dá a plenitude de um ou outro estado de luz e de treva (meia-noite e meio-dia).

⁵⁵ ‘Modos’ são conjuntos ordenados de intervalos musicais que definem as relações hierárquicas entre os vários graus de uma escala correspondente

novidade do relógio que tanto esforço exige de seu inventor e fabricante, reside [justamente] no tríplice [...] sistema sonoro, gerado em sua infância entre alguns livros antigos” (*Avalovara*, p. 345, P-8):

No mais, é um relógio como os outros e só um pouco mais alto, em seu gênero, que a média. Entretanto, soam as horas (um número incôgruo de notas) e então passamos a vê-lo com olhos novos: os sons, diversos dos que ouvimos em geral, surpreendem-nos. Cresce nossa estranheza ao percebermos que não se repetem, antes variam nas horas seguintes, sem que possamos alcançar a lei – pois há de haver uma – que rege tais mudanças. (*Avalovara*, p. 203, P-2)

O relógio, metáfora do romance, criado pelas mãos do artista a partir da escuta do apelo da linguagem, surpreendentemente, reengendra a ciranda da trindade poética-ontológica: *Tempo-ritmo-hora, hora-ritmo-Tempo*.

O sistema de som, “tríplice aparato sonoro, uno e sincrônico em sua origem” (*Avalovara*, p. 278, P-4), executa a introdução da Sonata em F Menor (K 462) composta em cravo pelo italiano Giuseppe Domenico Scarlatti (1685-1757). A sonata, Julius a divide em treze partes (não por acaso, esse é o mesmo número de voltas que a espiral faz em torno do quadrado mágico na figura que estrutura o romance), sendo que a cada hora, um grupo de notas é executado “de tal modo que se percam uns dos outros dentro do relógio, soem separados e só de tempos em tempos voltem a reunir-se – constituindo essa reunião um evento pleno de intensões” (*Avalovara*, p. 345, P-8).

Voltar a ouvir na íntegra a frase de Scarlatti equivaleria à ocorrência de um eclipse “o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem – como tudo o que merece existir e ser fruído – uma conjugação feliz de circunstâncias.” (*Avalovara*, p. 345, P-8). Como o romance, o mecanismo acaba por estabelecer um “jogo [que] raramente se completa, e, visto por partes, não é compreensível” (*Avalovara*, p. 346, P-8). Assim, como os outros apelos poéticos do *Logos* – a escritura de Osman Lins, seu *Avalovara*, a procura criativa de Abel pela cidade perdida, a procura de Publius Ubonius por seu Unicórnio ou a de Loreius pela liberdade através do palíndromo – o mecanismo de Julius, estruturando-se na concretude da realidade, perscruta originariamente a metafísica:

Numa réplica intencional da nossa própria existência – incapazes que somos de prever se o instante para o qual nos voltamos será ou não decisivo –, nem todas as horas são marcadas com alguns fragmentos de Scarlatti. Muitas vezes, o ponteiro dos minutos cruza em silêncio o número 12, de modo que nunca sabemos se a próxima hora fará cantarem as engrenagens. [...] Vê-se claramente o que pretende, criar um símbolo da ordem astral. [...] Julius quer evocar as conjunções do cosmos, mas poeticamente; não apenas a móbil ordem celeste, mas a harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino. (*Avalovara*, p. 347, P-8)

No ritmo preciso do relógio é que se diz a nossa própria existência. E, então, aquele movimento sutil da linguagem a que nos referíamos, retorna e traz, agora, o próprio Tempo à nossa presença, quer dizer, revela o Tempo no *sendo* que somos, no ser humano em travessia. Aqui, novamente, o palíndromo ressoa no jogo temporal: se é no Tempo que atravessamos, então, também, o Tempo é que nos atravessa e, em verdade, somente assim, é que podemos medi-lo. Mais ainda: a insistência humana em medir o Tempo a saltos, inobstante sua fluidez, acena para o fato de que a mútua travessia não se dá sem sentido. O sentido é o ritmo que encaminha e convoca, pois,

Embora reduzido a esse esquema, o ritmo é algo mais que a medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intensão. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que conseguimos nomear” (PAZ, 1982, p. 68),

Pelo ritmo imprevisível e misterioso do relógio que evoca a harmonia de imponderáveis na fusão amorosa entre Abel e a mulher inominada, possibilitando, com isso, a construção do romance como paraíso da linguagem, *Avalovara* se projeta naquela “órbita da meditação do tempo” (*Avalovara*, p. 316, P-5), a que se referia Julius. Isso quer dizer que, não se trata mais do homem, subjetivamente, raciocinando sobre o Tempo, mas, sim, de uma meditação que o próprio Tempo faz de si ao espelhar-se nos limites do homem que se põe à escuta do não limite.

Essa escuta é que motiva a procura criativa pela qual o nada acontece no milagre de ser. E, assim como o Unicórnio de Publius, ela exige um empenho rigoroso. Por isso, Julius Heckethorn,

Em nenhum momento [...] vacila ante o princípio de que o seu relógio deve ser preciso. Isto porque todo relojoeiro deve ambicionar a exatidão; e em segundo lugar, por não lhe parecer que um mecanismo como o que elabora possa estar associado a engrenagens infiéis. No âmbito das possibilidades humanas e das limitações de sua oficina, tudo ele dispõe para não malograr no projeto. [...] E qual o principal utensílio responsável por este resultado? A paciência do artesão. (*Avalovara*, p. 334, P-7).

Como *Zoé* se dizendo em cada *bíos*, o Tempo, sem fim, pacientemente se diz em cada hora, dia, mês, anos da vida humana. A essa paciência corresponde o trabalho do *tekhniste*, homem-humano, artesão-artista. A arte é a vida e, nela, homem precisa do Tempo para ser. Mas “o tempo não está for de nós, nem é algo que passa à frente de nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, e não são os anos mas nós que passamos” (PAZ, 1982, p. 69)⁵⁶.

⁵⁶ Nesse sentido, é interessante perceber como algumas línguas conservam essa referência ao indicarem a idade de alguém através do verbo “ser” e não do verbo “ter” como ocorre em português. Assim, apenas para citar

O Tempo, que é a questão se doando, é o próprio homem sendo e “o homem se traduz no ritmo, cifra de sua temporalidade; o ritmo, por sua vez, se declara na imagem e a imagem se volta ao homem mal os lábios de alguém repetem o poema” (PAZ, 1982, p. 141). A imagem em questão, a imagem-questão, é o relógio. É ele também o poema, pois é fruto da *poiésis*. Um homem, Julius Heckethorn, o compõe. E isso jamais quer dizer que o homem seja a medida do Tempo. O relógio é uma palavra (*paraballein*), um poema do Tempo. Por isso, ao longo do romance, o seu surgimento ou o de algum outro vocábulo referente ao seu campo semântico, como a imagem retornando ao homem (leitor), é que dá o ritmo da trama.

Mas isso acontece, não somente com o relógio – muito embora por ele tenha se esclarecido para nós este jogo –, mas com todas as outras imagens-questões do romance. Então, é o retorno das imagens, o jogo parabólico em torno do foco, o movimento cíclico em espiral que se aproxima e distancia do ponto no centro, como poemas dizendo o silêncio inominável, é isso que instaura a temporalidade de *Avalovara*. No ritmo que acolhe o imponderável, o mistério da vida sendo em cada palavra, é o próprio tempo originário que, doando-se, apresenta-se, quer dizer, vem à presença, ao presente. Assim, desmonta-se a abstração da tripartição do tempo em presente passado e futuro, pois, os acontecimentos, acontecendo simultaneamente, concentram-se em uma dimensão mais originária do tempo: a linguagem.

alguns exemplos, enquanto no português se diz: eu tenho 30 anos de idade; no inglês se diz, I am 30 years old, em alemão, Ich bin 30 Jahre alt, em francês, Je suis 30 ans.

2. A RECOLOCAÇÃO DO HUMANO NA HISTÓRIA E DA HISTÓRIA NO HUMANO

Julius sabe que o homem não pode ter o Tempo e que, pelo contrário, é o Tempo que o tem no e pelo *logos*, na e pela linguagem. Ela é que, pacientemente, se elabora em seu relógio. Estar consciente disso coloca o relojoeiro na contramão de uma época de precipitações e precipícios nefastos, gerados pela preocupação em somente raciocinar sobre o tempo, medindo-o com a (im)precisão científica das horas, na pretensão de controlar, a qualquer custo, a velocidade dos processos, tornando-os mais eficientes.

“As informações relacionadas com o sentido rítmico do tempo também caíram em desuso e agora o rádio assume a função dos campanários, informando a esmo a passagem das horas, em cutiladas – e não mais em obediência a um rito” (*Avalovara*, p. 324, P-6). O texto se refere à mudança de costumes no início do século XX e acaba retomando a reflexão apontada por Heidegger acerca do esquecimento da questão ontológica que mergulha perigosamente toda existência em uma completa falta de sentido. Nesse contexto, os próprios relógios tornam-se instrumentos pelos quais se banaliza a questão, a tal ponto, que mesmo o seu fabrico tem o sentido esvaziado quando não põe a serviço da funcionalidade técnica: “os costumes mudaram. As cidades já não precisam de relógios para seus habitantes e o sentido como que sacral das horas (hálito do tempo?) perdeu-se para os homens” (*Avalovara*, p. 324, P-6). Não faz mais sentido, ao homem moderno, a fabricação de grandes relógios públicos ou de acordinas como é o caso do relógio de Julius. Sendo este, mais que uma simples máquina, uma verdadeira obra de arte, fica evidente que o descrédito ao “sentido sacral das horas”, recai, também, sobre o sentido ontológico as coisas em arte.

Mas no homem humano esse sentido nunca se perde. Não se perdeu para Julius, cuja obra constitui um resgate do “hálito do Tempo” em meio a este “produtivo e destrutivo mundo – [onde] só têm sentido os relógios de ponto e os cronômetros de precisão” (*Avalovara*, p. 375, P-10). Trata-se de uma época que pretende livrar-se da ambiguidade do *logos*, prendendo-se à redução das questões operada pela lógica. Nela, o Tempo é decidido em passado, presente e futuro a partir do lugar privilegiado que se reserva a esse último ao inscrevê-los numa linha evolutiva⁵⁷.

⁵⁷ Em extenso comentário sobre as infinitas “modernidades”, Octavio Paz, entende que “Cada época se identifica com uma cisão do tempo, e na nossa a presença constante das utopias revolucionárias denuncia o lugar privilegiado que tem o futuro para nós. O passado não é melhor que o presente: a perfeição não está atrás de nós,

Sob essa perspectiva, Julius Heckethorn é estranho e instigante, pois, em quase toda a narrativa ele parece sempre reafirmar um movimento de voltar os olhos para trás. Seu pai adquire uma oficina artesanal de mecanismos sonoros na Floresta Negra, “região conhecida desde o século XVI pela sua evidência como centro relojoeiro e que o industrial A. Junghans revoluciona após a guerra de 1870 com a instalação de fábricas onde a contribuição artesanal é reduzida praticamente à zero” (*Avalovara*, p. 244, P-3). Na Inglaterra, quando jovem, Julius sonha em voltar para Alemanha de sua infância; quando realiza seu sonho, abre-se para ele a possibilidade de iniciar novos negócios, mas ele insiste em reabrir a velha oficina do pai. Na música, o “instrumento no qual Julius, sem chegar a ser um mestre, vem a tornar-se bem mais que um simples amador” (*Avalovara*, p. 244, P3) é o cravo, considerado, à época, arcaico em relação ao piano. Nos meses que antecedem o início da 2ª Guerra Mundial, ele desenha o mecanismo musical do relógio, trazendo sempre consigo, “numa edição holandesa, o *Manual de Astronomia Árabe*, de Alfraganus” (*Avalovara*, p. 325, P-6), um dos mais influentes astrônomos do 9º século, que se notabilizou, entre outras coisas, por seus estudos sobre os parâmetros de medição do diâmetro da Terra.

Tais atitudes, sobretudo, esta última referente à leitura de “obras vetustas e pouco conhecidas” (*Avalovara*, p. 277, P-4), bem como próprio fato de se voltar inteiramente para a criação de uma obra que se põe a ouvir o apelo ontológico da realidade em plena época do esquecimento do Ser, apenas aparentemente demonstram uma alienação em relação ao seu momento histórico. Antes, sua atitude pode mesmo ser interpretada como um mergulho profundo nas questões que estavam por ser desveladas, pois, como se sabe, o flagelo da guerra virá transfigurar radicalmente o horizonte de reflexão acerca da própria presença do homem na Terra, colocando em cheque os valores da modernidade ao questionar os parâmetros da desmedida ação humana no planeta.

Em todo caso, Julius mergulha sem saber. Não falta muito para a conclusão do relógio quando ele é intimado a readaptar sua oficina, silenciando os carrilhões – “cujo som constitui como que a sua atmosfera natural” (*Avalovara*, p. 360, P-9) – para a fabricação de material bélico: “O espectador do mundo, preocupado com o equilíbrio, com as junções felizes e afeito à fragilidade, passará a trabalhar para a *Luftwaffe*” (*Avalovara*, p. 360, P-9).

Pronto o relógio que pretendia dizer a vida, o primeiro impulso de seu criador, ante a obrigação de fabricar máquinas da morte, foi de incendiá-lo. Desiste

e sim na frente, não é um paraíso abandonado, mas um território que devemos colonizar, uma cidade que precisa ser construída.” (PAZ, Octávio, 2001, p. 36)

por compreender de súbito que algo bem diverso de um relógio [...] forma-se com rapidez, de modo inexorável, não poupando ninguém. [...] Destruir o relógio, tão laboriosamente construído, parece-lhe o anúncio, em escala restrita, do que os chifres internos do *Fuehrer* vão deflagrar em proporções amplas. (*Avalovara*, p. 360, P-9).

Diante das horas que se anunciam, Julius faz o que, até então, nunca lhe passara pela cabeça: questiona-se sobre a utilidade de um relógio como aquele. “Diz-lhe [à Julius] um sonho: os mostradores serão pele humana; os pêndulos, balouços da Morte; sangue, em vez de azeite, lubrificará os eixos e os pinhões; e os ponteiros vão girar pra trás.” (*Avalovara*, p. 361, P-9). O relógio marcará o tempo final, a hora da morte? É para isso que ele serve? Seu valor, o valor de uma obra de arte, consiste em uma utilidade? De que serve a arte em tempos sombrios como que se formam? Sem resposta, Julius segue para Haia, instala uma oficina próximo ao museu Mermanno-Westreenianun – também conhecido como Casa do Livro – e, ao saber que a Áustria havia sido anexada pelo Eixo, toma duas decisões: pôr o relógio em marcha e retomar com afinco os estudos musicais. Esse retorno à música marca uma mudança na tendência de Julius: pela primeira vez ele projeta seu olhar para o seu futuro.

Antes disso, porém, com o agravamento do estado de saúde da mulher, o aumento das dívidas e a vontade de não interromper os estudos, ele se vê obrigado a vender o relógio que é adquirido pelo embaixador sueco. Como se via progredindo bastante na carreira musical, Julius acolhe a oportunidade de participar de um quinteto de câmara que seguirá em excursão pela América Latina. Ele está decidido a não voltar mais para a velha Europa, pretende se lançar ao novo continente aonde sua esposa iria com ele se encontrar em julho de 1940. E, então, a ironia do desfecho da história de Julius, no trecho a seguir, é realçada pelo contraste com a economia da narrativa seca e em tom jornalístico:

Em fins de abril, reaparecem as dores nas pupilas da cega. Ele a acompanha outra vez a Rotterdam. O médico sugere que ela permanece na clínica por alguns dias. A 8 de maio, Julius regressa a Haia; a 10, as tropas alemãs agredem simultaneamente o Luxemburgo, a Bélgica e a Holanda; a 13, Guilhermina asila-se na Inglaterra; a 15, o exército holandês depõe as armas.

J. H. não revê a mulher, um dos 35.000 mortos no bombardeio da *Luftwaffe* a Rotterdam. A 30 de maio, após um julgamento de seis minutos e meio, no qual em nada o ajuda – antes contribui para a condenação – a sua origem inglesa, é fuzilado como traidor. (*Avalovara*, p. 375, P 10).

A ironia não está somente no fato de Julius encontrar a morte funesta mal tendo começado a olhar para o futuro, mas também na linguagem que narra seus momentos finais. Aqui, não são os dados ou datas históricas, mas, a própria linguagem que, resgatando seu poder manifestativo, narra, realizando aquela frieza analítica e cruel em relação à vida que está no cerne dos horrores da 2ª Guerra Mundial. Mais ainda, a ironia amplia-se ao considerarmos que a linguagem, no trecho, narra, dando vida, a um dos períodos que marcam

o mais alto grau de descrença, justamente, neste seu poder vivificante, uma vez que passa a ser interpretada como mero instrumental de intervenção na realidade. Essa descrença fica evidente nas questões que assombram Julius após a conclusão do relógio. E, então, a narrativa de sua morte, em *Avalovara*, parece responder não a ele, mas, ao leitor: na obra de arte – que é escuta do *logos* – a linguagem dá vida a tudo, inclusive à morte, à sua própria morte.

Isso porque, a morte da linguagem (interpretada como instrumento a serviço do homem), não é morte do *logos*, verbo divino, a Vida em seu “sentido sacral”, que reúne *arkhé* e *telos* numa circularidade em que não é o homem o centro do universo. A humanidade em perigo, à beira da extinção ingressa na era nuclear e, dolorosamente, encontra o esgotamento da interpretação subjetiva da máxima de Descartes. No limite da vida, no limiar do sentido, o “Duvido, logo penso. Penso, logo existo” há de ingressar naquela circularidade do *logos*:

A conclusão racional “se eu estou pensando, isso é um sinal de que existo”, porém, se tornou uma relação causal que diz “eu só existo porque penso”. Agora nos perguntemos: mas, se não existisse, poderia pensar?

Antes mesmo de duvidar, é necessário ser. É só porque se é que se pensa, e Descartes, embora não pensasse assim, nos legou o *cogito ergo sum*, quando na verdade, sob sua frase, havia um *sum ergo cogito*. (SHIMADA, 2010, p. --)

“Existo, logo penso”: inverte-se o palíndromo. Mas se o existir humano é essa travessia que se dá entre o seu nascimento e sua morte e, por sua vez, “o mesmo é pensar e ser” (PARMÊNIDES, 1991, p. 45). Então, em suas revoluções, a linguagem atravessada pela espiral chega a dizer em todo o romance: “vivo, logo sou”. Viva, a linguagem dura, fria, calculada e precisa, narrando o desfecho de Julius é, ela própria, a Vida que rememora, trazendo à presença, aquele que foi o maior o morticínio da história. E o que espanta ainda mais no texto de Osman Lins é que, mesmo narrando aqueles momentos mais agudos do viver e morrer de um ou de vários homens, a Vida nunca é vida a partir de um sujeito, senão no e pelo ser humano.

No conto “Achados e perdidos”, de *Nove, novena* (1966), Osman Lins narra a funesta história de um pai que perde o filho em uma praia. Sendo observado e narrado por diversas perspectivas, o drama do pai, na revelação que vai se dando ao longo do texto de que seu filho está morto, é projetado sobre um pano de fundo que narra, em linguagem histórico-científica, a evolução das eras geológicas da Terra. A experiência da leitura do conto resulta em uma re colocação da figura do homem – seus dramas, conquistas e fracassos, sentimentos, dores e alegrias – no cosmos, em meio à imensidão do universo. Em *Avalovara* essa re colocação é também operada e, até mesmo, aprofundada como se vislumbra pela história do relógio de Julius.

Em primeiro lugar, a morte Julius não põe fim à história do relógio, cujo ápice, como dissemos, conflui com o encontro de Abel e sua amada. O embaixador sueco o vende para a mulher do embaixador brasileiro e, após a 2ª Guerra, é encontrado entre os escombros da embaixada quando, então, é enviado ao Brasil. Anos a pós a morte da embaixatriz a família de Olavo Hayano o adquire e, é assim, que ele vai parar na sala onde Abel e ☉ são assassinados. Em segundo lugar a própria elaboração do relógio se revelou envolta em reflexões que transcendem a perspectiva antropocêntrica e se projeta mesmo àquilo que excede o homem: o não limite, o sagrado (sem a roupagem institucional de uma ou outra religião). Mas o que finalmente chama a atenção para o aspecto da recolocação do homem no universo é o fato de, na história do relógio, ir se revelando, aos poucos, a história da humanidade pelos conflitos que antecedem e iniciam a 2ª Guerra Mundial.

O drama do homem, Julius Heckethorn, é plasmado em meio ao drama da história mundial e, ambos, por sua vez, são projetados sobre o fundo cosmogônico evocado a todo o momento pela imagem do relógio. Essa perspectiva permite entender que, mesmo o maior conflito militar da história, pode não passar de uma culminância dos processos de manipulação do real pela linguagem instrumentalizada pelos diversos segmentos científicos ao longo da modernidade⁵⁸. Vislumbra-se, também, que tais processos, por sua vez, decorrem logicamente da incúria do homem para com a questão do Ser que se doa na linguagem, força que reúne o diverso – preservando e estimulando a diversidade – no universo. Esquecido de que essa questão é a própria questão de ser o que ele é, o homem descuida daquilo que reúne e perde qualquer referência na cisão entre sujeito e objeto, tomando como fundamento da realidade um ou outro fragmento. Assim, os sistemas científicos, filosófico, sociais, políticos etc. tentam organizar a realidade a partir do que os difere uns dos outros nos diversos nuances do subjetivismo, que passam a determinar todas as coisas ora, a partir de um “eu” abstrato contraposto aos objetos, ora, a partir dos objetos e do efeito que cada um deles tem na percepção do “eu”.

Mas a centralidade da narrativa em *Avalovara* não está nem no homem, nem na história mundial. Não está no sujeito e, tampouco, no aspecto sócio-político-econômico, mas

⁵⁸ Quanto a isso lembremos não somente da manipulação atômica – que se vale do *logos* reduzido à lógica – mas, também, da utilização da propaganda americana na divulgação em massa daquilo que veio a se chamar, posteriormente, de *american way of life* visando ampliar a hegemonia político-econômica ou, ainda, do uso que Hitler faz da linguagem, em seu viés comunicacional, no sentido de propagar a ideologia nazista e, mesmo antes de assumir o poder, ao escrever *Main Kampf*, espécie de autobiografia em que discorre sobre sua visão política e seus planos para a Alemanha.

sim no plano que possibilita todos esses constructos. Não se trata mais de um antropocentrismo, mas sim de um “ontocentrismo” em que o ponto no círculo é a questão do Ser. Nesse sentido, a arte, instância possibilitadora do relógio “do qual não existe, que se saiba, réplica no mundo” (*Avalovara* p. 243, P-3) é interpretada pelo romance não apenas como acontecimento histórico mas, acima de tudo, como acontecimento poético, quer dizer, acontecimento da ação originária pela qual o Ser, retraindo-se ao longo Tempo, vai *sendo* em tudo o que é.

Com isso a noção de história incorpora um sentido originário que o termo conserva etimologicamente e que *Avalovara* dramatiza na intersecção de panos de fundo estabelecida pelo texto do fio narrativo P – intersecção que é retomada em todos os outros fios. História vem do grego *hístor*, que significa ser testemunha, aquele que tem capacidade de saber ou ter conhecimento de algo por ter investigado ou por ter visto com os próprios olhos. Tem a mesma raiz, *id-*, presente no termo grego *eidos* (ter o aspecto de, aparência que se dá por si própria, imagem que se dá aos olhos), que originou a palavra *oistor* (sábio, o que sabe ver, perguntar investigar) e, dela, *oisotora* (qualidade de saber as histórias, as investigações dos sábios) Por alterações vocálicas, o *d-* se perdeu em *hístor*. No latim, a raiz *id-* também se acha no verbo *videre* (ver). O campo semântico vai apontando a primazia de um movimento manifestativo do que se dá a ver a partir de si, porém, simultaneamente, encobre-se, de modo que, é essa simultaneidade que possibilita o investigar.

Histórico é aquele ente que tem a qualidade do *hístor*, quer dizer, daquele que vê a manifestação do fenômeno. E o ver, nesse sentido, é o abrir-se para a ação (*poiésis*) do fenômeno, o qual, dando-se a ver, vela a sua realidade. Portanto, a história, em sentido autêntico, é o exercício do pensamento que se abre para o ver e o não ver de tudo o que se dá a ver. Jamais se resume a uma historiografia como catalogação de períodos encadeados pela sucessividade causal de eventos, pois a essência dos eventos não é uma linearidade causal, mas, sim, a circularidade do simultâneo que manifesta os entes. No romance, a noção causal de presente passado e futuro é superada pela mútua reconstrução que ambos experimentam nas revoluções da espiral, bem como pela reintegração do Tempo na linguagem sempre se dizendo no presente. Trata-se de uma visão totalizadora, “uma determinada visão do universo, um mundo “presentificado”, sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro.” (LINS, 1979, p. 142).

Por seu turno, a presentificação do Tempo em *Avalovara* não significa uma centralidade do “tempo gramatical” ou de um “puro presente” como a que se observa na pós-modernidade ainda presa á tripartição temporal. Mantida a decisão do tempo em presente passado e futuro, a pós-modernidade apenas substitui o local privilegiado: se antes os valores eram dispostos no futuro, agora, perdem-se pulverizados na relatividade do presente. Isso, evidentemente, tem implicações nas concepções de narrativas mais recentes. Há, entretanto, quanto a esse aspecto, algo bastante relevante na poética em Osman Lins: é verdade que sua escritura, sobretudo em *Avalovara*, procede, a uma nítida “desnaturalização” da narrativa (PAGANINI, 2009), pela qual as categorias fundamentais deste tipo de texto são rearticuladas criativamente. Todavia, não procede a aproximação que a crítica tentou fazer, quando dos primeiros estudos sobre *Nove, novena*, entre a escrita osmaniana e a de alguns romancistas representantes do chamado *nouveau roman*⁵⁹.

Em *Avalovara*, a presentificação da linguagem integra a concepção de narrativa, porém, não se dá pelo fetichismo do presente que concebe a temporalidade como sucessão de “agoras”, fragmentos do Tempo, tampouco por um artifício estético de despersonalização que pretende narrar a partir dos objetos fragmentados. Em *Avalovara*, a presentificação da linguagem se dá a ver, não meramente por um uso estilístico do tempo presente, mas, antes, pela presença do Tempo originário, o Tempo do mito, integrador e promotor de diferenças, o *sendo* do que foi e será, o passado que é futuro encarnado no presente e que não se revela cientificamente na bula de qualquer escola literária ou estilo de época, nem mesmo no calendário historiográfico, mas, sim, no canto das musas, na música originária, o ritmo de *arkhé e telos*:

O calendário profano cerra as portas de acesso ao tempo original que abraça todos os tempos, passados ou futuros, num presente, numa presença total. A data mítica nos faz entrever um presente que desposa o passado com o futuro. O mito, portanto, contém a vida humana em sua totalidade: por meio do ritmo atualiza um passado arquetípico, isto é, um passado que é potencialmente um futuro disposto a se encarnar num presente. (PAZ, 1982, p. 76).

Pela repetição rítmica o mito retorna, se faz presente. Quando? No rito, na espiral atravessando o quadrado, na incerteza sonora do relógio em cada ir e vir do pêndulo, a cada respiração, no pulsar do coração humano, “passar e ressurgir, sim e sim, não e não, e a própria

⁵⁹ Sandra Nitrini relativiza as semelhanças entre o autor brasileiro e os escritores do movimento francês, apontando uma distinção no embasamento filosófico das duas poéticas: “A perspectiva platônica idealista de Osman Lins adéqua-se ao seu projeto literário de colocar, na ordem do dia, a nostalgia da unidade perdida e o desejo de reencontrá-la; ao passo que o enfoque fenomenológico dos novos romancistas serve, com muita eficácia poética, ao seu objetivo de retratar a realidade em termos de subjetividade, já que para eles a natureza humana e do mundo é dinâmica e imutável” (NITRINI, 1987, p. 268-269)

consciência de que temos de existir [...] assalta-nos, a saltos” (*Avalovara*, p. 324, P-6). Saltos que, revelando nossa condição, devolvem o homem ao ser humano e recolocam-no no universo a partir de sua finitude: “Mortal, não pertence à morte; histórico, rompe as limitações de uma aparência familiar. Conciliam-se, nele, hóspede dos dias e das noites, abrigando no seu corpo os zumbidos das abelhas imóveis e suspensas, as duas faces do Tempo.” (*Avalovara*, p. 368, R-21).

Também historicidade humana (uma das faces do Tempo?) é recolocada, como podemos perceber, pelo jogo de panos de fundo ao longo do texto. Entretanto, se ela não constitui o centro em torno do qual gira, ou a partir do qual se desenvolve a narrativa, nem por isso se trata de negá-la ou deixá-la em segundo plano. Na presença do Tempo originário, revelando-se na finitude do homem, dá-se um convite do *logos* para que a historicidade ingresse na ciranda e encontre seu lugar entre Céu, Terra, mortais e imortais.

Justificando a expressão “finitude do homem”, Benedito Nunes, a partir da interpretação do *Dasein*, rearticula essa circularidade, revelando, porém, um íntimo diálogo com a passagem do ensaio de Abel citada acima. Vejamos:

Não só porque ele [*Dasein*] é mortal, e sem princípio superior do qual derive, isto é, sem fundamento último metafísico ou teológico, mas porque como mortal é finito e, ainda, porque diz respeito ao estado da congênita incompletude do conhecimento humano, a autonomia do sujeito cognoscente funda-se numa atitude derivada do compreender, que é temporal e histórica. (NUNES, 2007, p. 66)

Espiral em trajetória sem fim, o Tempo do mito é Tempo originário não porque seja um fundamento (metafísico ou teológico), mas porque é o fundar rítmico pelo qual nos encaminhamos ao N do palíndromo, ao não ser, à dobra do todo, ao nada criativo que é, então, um êxtase (*ekstase*). Lembremo-nos do Unicórnio dando ordens à Publius para que ele se ponha em peregrinação, à caminho de ser. O Tempo é movimento criativo da existência (*eksistere*) e – sendo ele um fundar e, não, um fundamento – não pode ser predicado, de modo que, a rigor, não faz sentido dizer que ele seja mítico, mundano, divino, humano etc. muito embora nos utilizemos desses termos. Para indicar essa impredicabilidade, em *Ser e tempo*, a palavra tempo (*Zeit*) é verbalizada por Heidegger no termo *zeitigen*. A *caminho da linguagem*, em “A essência da linguagem”, o pensador novamente enfrenta a dificuldade de refletir o tempo temporalmente:

Do tempo, pode-se dizer: o tempo temporaliza.

[...]

O tempo temporaliza. Temporalizar significa: amadurecer, deixar surgir. Temporalizado é o que surge de um surgimento. O que o tempo temporaliza? Resposta: o simultâneo, ou seja, o que surge com o tempo nesse seu modo. E o que é isso? O que há muito conhecemos, sem no entanto pensá-lo desde a temporalização.

O simultâneo do tempo são o vigor de já ser, o fazer-se vigor e o a-guardar, esse que nos resguarda e que costumamos chamar de por vir. (HEIDEGGER, 2011, p. 169).

Avalovara, como dissemos, se faz nessa noção de simultaneidade, agora observada “[n]A essência da linguagem” e em *Ser e tempo*. Deste modo, ainda que haja marcações temporais que permitam situar cada enredo em determinadas épocas da história e, ainda que, no ato de ler, obedeçamos à linearidade sucessiva (palavra após palavra, linha após linha, parágrafo após paragrafo, página após página etc.), a temporalidade, ritmando-se com a existência, encaminha ao êxtase na circularidade que faz retornar as imagens situando-nos na proximidade de sermos plenamente. “Em outro ponto, em outro tempo, eu estou narrando esse meu gesto. Em outro ponto, em outro tempo.” (*Avalovara*, p. 141, O-16). Essa proximidade, narrando-se sempre “em outro ponto, em outro tempo” é o Paraíso: esse é o lugar do encontro. Encontro que é sempre outro como outro, nunca um eu. Paraíso, mas, em êxtase carnal no mútuo pertencer de Abel e seu amor.

Em êxtase, a temporalidade é o Tempo autêntico, originário, a caminho da linguagem, se fazendo no sentido do passado, presente e futuro. Porém, “não teremos [...] uma simples cadeia, tão comum na filosofia, a exemplo do que se passa no evolucionismo (Bergson, etc.): o passado prepara o presente que ‘se dilata com o futuro’” (NUNES, 2007, p. 66). Não, não teremos. A circularidade se vela em sua simplicidade. No soar das horas, cada fragmento da sonata de Scarlatti já nem pode ser chamado de “fragmento”, pois esse pressupõe o todo, e, como é possível que nós, em nossa finitude, jamais ouçamos o todo, isso põe em cheque a certeza de sua existência. E o que essa divagação tem a ver com o sentido de passado presente e futuro no Tempo originário? É que eles também já não podem ser fragmentos de Tempo. Então, o Tempo não existe?

O Tempo é uma questão, dissemos. Como tal, ele não pode ser definido, alcançado em sua totalidade, assim como a sonata de Scarlatti no relógio de Julius. Entretanto, os “fragmentos” sonoros que o relógio emite (e/ou omite) não deixam de nos lançar na espera “de alguma coisa que não conseguimos nomear” (PAZ, 1982, p. 68), no “a-guardo do que nos resguarda” (HEIDEGGER, 2007, p. 169). E isto que não se predica e nos resguarda é o Ser/Tempo. Somos lançados pelos “fragmentos”, para fora de nossas limitações e, assim, não findamos (embora morramos) na Vida. Eis toda a nossa esperança. Seguimos, de algum modo (na memória, mãe das musas?), no que somos lançados para fora de onde estamos, e, por isso, presente, passado e futuro são interpretados por Heidegger como *ekstases* do Tempo. Semelhante coisa ocorre, ao longo do romance que segue em êxtase e, apenas aparentemente,

é que nos deparamos com fragmentos (da sonata, de enredos, de textos etc.). Mas, então, se por eles seguimos e conseguimos realizar um sentido e, se já não cabe chama-los de “fragmentos”, talvez, seja melhor nos referirmos a eles como “segmentos”.

Segmentos cujo sentido de existir corresponde àquele despertar de Publius Ubonius ao assumir a travessia de ser feliz: um sair que é um permanecer, um movimento que é um repouso. “Temporalizando”, nos diz Heidegger (2011, p. 169), “o tempo nos arranca para essa tríplice simultaneidade” correlata ao movimento da existência que, segundo Nunes (2007, p. 65), “é um sair de si mesma, correspondente ao *ekstase* do futuro – o que chamamos comumente de futuro: este sempre volta a si e à sua situação fáctica, a *Befindlichkeit* [passado] e emerge no meio dos entes com os quais se defronta (presente)”. E, então, Heidegger (2011, p. 169) continua: “Nesse arrancar e trazer, o tempo en-caminha o que a simultaneidade entreabre: o tempo-espaço”.

Abre-se o mundo: tempo-espaço de realizações. A espiral (que suscita a ideia de tempo) socorre-se do quadrado, evocador de “janelas, das salas e de folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos” (*Avalovara*, p. 19, S-4). O quadrado é que estabiliza a espiral. A espiral ali, desenhada a mão livre ou com auxílio de compasso, ali, no quadrado da folha de papel, embora nos passe uma ideia de movimento, ali, ela está em repouso. “No todo de sua essência, o tempo não se move. O tempo repousa quieto.” (HEIDEGGER, 2011, p. 169), “somos nós que impomos limites, em ambas as extremidades, para espiral” (*Avalovara*, p. 17). Então, somos nós o quadrado, o recinto, o âmbito da obra, o espaço-tempo de realizações. Nós somos o mundo.

A escritura de Osman Lins nos recoloca, dissemos. Mas onde? No mundo. No vigor de já sermos, ou seja, a obra nos recoloca em nós, no que nos é próprio: no humano do homem. Onde? Entre. Na ciranda, sem esgotá-los, somos todos e cada um dos pontos cardeais. Eis a mágica de sua quadratura: no espaço limitado (criações humanas) a linguagem se dá, mas, se dando, ela se orienta e orienta-nos para fora (*extra, eks-*) do ordinário. E, então, o espaço já não pode ser considerado limitado, a menos que se entenda a palavra no sentido grego de *peras* (limite): não onde uma coisa termina, mas onde ela dá início à sua essência (HEIDEGGER, 2001, 134).

Os espaços com limites precisos são extraordinários, exatamente, como o Unicórnio que sereno nos olha e circula nas páginas do romance. Ou como a mulher-linguagem, sem

nome. Nos giros palíndromos dos pedais de seu velocípede, em plena infância de ser, ela nos diz daqueles espaços e do espaço como um todo, a partir da opacidade do edifício Martinelli:

Vou pedalando às vezes no meu velocípede e um súbito receio me detém. Timidamente, aciono os pedais em sentido contrário, recuo. Para mim, verticais e horizontais confundem-se, a altura não existe, inclina-se o que era o piso de uma sala, verga-se, enrugam-se, a distância entre as janelas e a rua parece transitável. (*Avalovara*, p. 59, O-9).

Também nas iluminadas cidades que constituem o corpo de Anneliese Roos – como se já não bastasse a transgressão espacial de um corpo feito de ruas, prédios, pontes, muros etc. – os lugares se revelam a partir da essência extraordinária da questão de ser. E Abel, mesmo sendo levado a contrariar todas “as normas ordinárias de conduta” (*Avalovara*, p. 178, A-17) motivado pelo amor que sente por Roos, custa a desapegar-se do comum. Em algum lugar de Amsterdam ou em Pisa, “Ante a grande torre cilíndrica, desequilibrada pelo male oscuro infiltrações e erosões subterrâneas” (*Avalovara*, p. 180, A-17), ele começa a perceber que, ainda que a alemã não lhe corresponda o amor, outra correspondência se estabelece na incerteza e lhe transmuta, bem como a tudo ao redor, alquimicamente:

Revela Amsterdam a existência, em suas ruas, de claridade, ou de algo de que a claridade seja sumo? Em Pisa, leio a declaração de que uma incerteza, um talvez, uma dubiedade nela estarão presentes (nela, a Cidade), sem o que, minha procura não encontra recompensa.

[...]

O Sol deste final de maio, como uma poção alquímica, penetra os mármore, óleo ígneo que acendesse o interior das pedras, todas as pedras florindo, em chamas, no âmago, de modo que a claridade parece ao mesmo tempo vir de fora e ser emitida pela Torre, o Batistério, os outros monumentos. Um prenúncio? Contemplo estas construções mais ou menos inclinadas. Sei que os sedimentos marinhos, no subsolo minado pela torrente do Arno, desequilibram a cidade, fazendo vacilarem os fios de prumo, lei dos edifícios, que quase todas as velhas construções cedem ou inclinam-se (Pisa, cidade birrefringente, construída no zircão ou no espato de Islândia), mas nem assim perco a noção de verticalidade. Contíguas a essas obras, outras delineiam-se, do mesmo modo esplendentes, com os mármore brilhando contra as nuvens, porém na vertical, e esta Torre, esta Catedral, são ilusórias, pois os edifícios reais inclinaram-se com o tempo, mas é nestes, nos inclinados, que perpassa o vulto do irreal, exatamente porque neles se instalou o fio tênue entre o que persiste e o que passa.

Como em Amsterdam, Roos, ser – além de ofuscante – dúbio e fugidio, desequilibrado em sua absoluta simetria, não está alheia a essa experiência. Do mesmo modo que, em outras circunstâncias, ela presente (carne limitada e espaços construídos), sou precipitado nas suas cidades, descubro-me, ante a dubiedade e a luz pisanas, não ante Roos, mas introduzido no universo da sua presença - certeza não perturbada pela mínima sombra de dúvida. (*Avalovara*, p. 180-181, A-17)

Ainda que negue – e ela nega –, Roos não está alheia à experiência que engendra o desequilíbrio na simetria do quadrado. E assim, enquanto Abel segue e se descobre, Roos, não o acompanha: decide não ir, assim como o fizera Loreius, e nega o próprio de si, ou seja, a magia da quadratura, o extraordinário, o sagrado enquanto morada.

Ecoa, nessa interpretação, o fragmento 119 de Heráclito (1991, p. 91): *Ethos anthropon daimom*, que nos diz de um habitar (*ethos*) que é próprio ao homem (*anthropon*). Esse habitar, essa morada, é *daimon*, cujo sentido ambíguo, segundo Trajano Vieira (2009, p. 28) corresponde tanto à marca individual de cada ser humano, quanto à divindade pela qual o homem se orienta ao longo do viver. Este fato tem conduzido muitas discussões em torno da amplitude semântica do que seja esse *daimon* de que o homem se aproxima no pensamento de Heraclito. De qualquer forma, no vigor que acolhe o dúbio, ou o múltiplo, o termo segue acenando para a figuração do sagrado que o homem, “seja na vida, seja na arte, tem de elaborar” (*Avalovara*, p. 95, S-10).

Não é isso o que faz Julius Heckethorn com seu relógio? A figuração do tempo como sagrado é, justamente, o que inscreve a personagem de *Avalovara* “entre os intérpretes ou contempladores do universo” (*Avalovara*, p. 324-325), ao lado de heróis, filósofos, poetas, cientistas, pensadores e, enfim, todo e qualquer homem que se empenhe na procura criativa de viver, no limite, o não limite. Assim acontece com Abel, ☺ (e nela, Cecília e Roos), Loreius, Publius⁶⁰: todos atravessados pelo Tempo, correspondem, de modo próprio, ao apelo do que lhes excede os limites e, com isso, sacralizam suas existências. Sacralizar, aqui, quer dizer pôr-se a caminho de Ser.

Da mesma forma, em *Avalovara* – livro por vir –, o rito da leitura resgata a realidade sagrada das coisas jogadas no e pelo tempo, através do poder evocativo de outras imagens-questões extraordinárias que se desvelam no texto. Algumas delas serão interpretadas no início do próximo capítulo acerca da verdade, tomada como manifestação da deusa *Alétheia* (desocultamento, desvelamento).

Por fim, quanto à verdade do Tempo: “Pode ser que tudo exista simultaneamente e que tenhamos do tempo não uma idéia correta, ou verdadeira, e sim uma que preserve a nossa integridade. [...] Em outro ponto, em outro tempo, eu estou narrando esse meu gesto. Em outro ponto, em outro tempo.” (*Avalovara*, p. 141, O-16).

⁶⁰ Interessante notar que, se por um lado, Abel se encontra com ☺ que reúne em si Roos e Cecília; por outro, também se trata de um encontro entre Abel e Julius que, por seu relógio presente na sala, reúne Publius Ubonius e Loreius evocados por um dos elementos que chamam atenção, logo a primeira vista no aparelho: “À primeira vista, nada, ness máquina, desperta atenção; a não ser, [...] a limpidez com que estão desenhados, em algarismos romanos, os números do quadrante.” (*Avalovara*, p. 202, O-2).

3. NO TEXTO, A REALIDADE SAGRADA

“As transições sutis. Sem que se saiba como, um salto – e vos surpreendeis em outro grau ou zona de percepção.”

(Avalovara, p. 344; E-7)

“Estamos numa esfera de milagres, onde os fragmentos se ajustam e refaz-se o uno.”

(Avalovara, p. 108; R-11)

A interpretação do ser como doação do tempo e deste como questão vigente no e pelo *sendo*, conduz, no desdobrar das imagens no texto de *Avalovara*, à evocação do sagrado. Isso já se insinuava na ambiguidade de planos suscitado no palíndromo de Loreius e na interpretação inicial que Publius fizera do Unicórnio do sonho como necessidade de obter perdão pela morte do escravo. Por fim, a evocação do sagrado evidencia-se na concepção e construção do relógio de Julius que, na pretensão de resgatar o sentido sacral das horas, interpreta o Tempo na presença de sua originaridade mítica, instaurando o ritmo pelo qual, desde sempre, se desenvolve a espiral: a temporalidade simultânea do romance.

Nesse sentido, o sagrado é simultaneamente evocado, ao longo da construção textual, na elaboração ou ressignificação de diversas outras figuras que costuram os oito fios do romance. Na pluridimensionalidade que, persistentemente, engendram, tais imagens estabelecem a unidade do texto como uma rede que, quanto mais nos envolve, mais nos libera, ampliando o espaço para sermos. Em tal tessitura revela-se a realidade originária presente nos mitos segundo a qual “o sagrado diz do *lugar da abertura* do real” (CASTRO, 1994, p. 71, grifo do autor).

Essa realidade mítica atravessa do início ao fim a obra e é observada desde o título do romance (referência a uma divindade oriental como veremos), passando pelos nomes de alguns personagens, bem como, pela própria imagem de um paraíso como tempo-espaço (ou espaço-tempo) do encontro fatal, onde o amor, sendo proximidade máxima entre um e outro ser humano, nos faz ingressar na dimensão de Ser plenamente que somos.

Ao dissertar sobre a persistência das imagens e figurações de mitos arcaicos na modernidade, Mircea Eliade (1979) denuncia o discurso racionalista que aprisiona o homem e ressalta a imprescritibilidade da imaginação humana, em cujo seio reside um “tesouro mítico”. Segundo o autor, é nesse tesouro – ainda que degradado e descontextualizado em nossa época – que o homem moderno pode obter o ponto de partida para a renovação espiritual. Por isso, mesmo “laicizado” e “modernizado”, o interesse pelas imagens arquetípicas dos mitos e das religiões nunca diminuiu, muito embora a importância que lhe é

atribuída seja menor com o advento do discurso científico que se investe como porta-voz da verdade das coisas. No entanto,

É da maior importância, assim o pensamos, tornar a encontrar toda uma mitologia, se não uma teologia, emboscada na vida mais “qualquer” do homem moderno: dele depende nadar contra a corrente e redes-cobrir o significado profundo de todas estas imagens desbotadas e de todos estes mitos degradados. Que não nos venham dizer que este desperdício já não interessa ao homem moderno, que isso pertence a um “passado supersticioso” felizmente liquidado pelo século XIX, que é bom para os poetas para as crianças e pessoas do metro saciarem-se de imagens e nostalgias, mas que, por favor, deixem as pessoas sérias continuar a pensar e a “fazer história”: tal separação entre a “parte séria da vida” e os “sonhos” não corresponde à realidade. O homem moderno é livre de desprezar as mitologias e as teologias mas isso não o impedirá de continuar a alimentar-se de mitos decadentes e de imagens degradadas. A mais terrível crise histórica do mundo moderno — a segunda guerra mundial e tudo o que ela desencadeou com e após ela — demonstrou suficientemente que a extirpação dos mitos e dos símbolos é ilusória. Mesmo na “situação histórica” mais desesperada (nas trincheiras de Estalinegrado, nos campos de concentração nazis e soviéticos), homens e mulheres cantaram romanzas, ouviram histórias (chegando a sacrificar uma parte da sua magra razão para as obterem); estas histórias não faziam mais que substituir os mitos, [...]. Toda essa porção, essencial e imprescritível do homem que se chama *imaginação* voga em pleno simbolismo e continua a viver de mitos e de teologias arcaicas (ELIADE, 1979, p. 19-20)

O trecho parece nos dizer muito do sentido que motiva o relojoeiro Julius Heckethorn a realizar sua obra em meio à problemática “situação histórica” que o envolve e, como sua história e a feitura do relógio em grande medida metaforizam o próprio fazer do romance, é de se concluir que *Avalovara* também constitui uma obra em que se observa o persistir, não propriamente de um ou outro mito ou teologia, mas do pensamento em torno daquela instância misteriosa que os funda, nutre e orienta – o sagrado – e que se encontra sob o estigma da irracionalidade que o mundo moderno confere a tudo aquilo que não pode analisar, esclarecer ou explicar.

Por outro lado, o contínuo e ritmado, porém, imprevisível retorno de “mitos e teologias arcaicas” (no sentido da *arkhé*) revelado em *Avalovara*, não nega, antes, rearticula a razão. Por esse motivo, a obra de Osman Lins recoloca o humano diante do cosmos sem deixar de “fazer história”, ou seja, sem deixar de ser extremamente arraigada e compromissada com a história e as questões sociais que a humanidade enfrenta. Portanto, não se trata de reestabelecer a ritualística religiosa supostamente contraposta à razão. Mesmo porque, como se falou, a evocação do sagrado não se atrela a nenhum sistema religioso específico. Não se trata de negar o determinismo da razão antropocêntrica em prol do determinismo teocêntrico, porém, trata-se, isto sim, de negar o determinismo em prol da liberdade de acolher os limites que nos foram destinados.

Nesse sentido a figuração do sagrado na obra reconhece a necessidade de religar (*religare*) a esfera humana com a dimensão da realidade que vai além e aquém do humano, porção essencial e imprescritível do homem e que o alimenta e o lança ao não saber, ao mistério do que não é, para que, na travessia, no trajeto que é como um voo em meio a nada, ele possa se apropriar livremente de si, sabendo e sendo o ser que ele é.

Esse religar remonta a noção de reunião que a linguagem concentra enquanto *logos* nos mitos que a humanidade engendra ao longo do tempo. *Mitos* é a narrativa primordial e, por ela, o ser humano se conecta com o seu próprio, o essencial, o originário criativo de si e do mundo. Os mitos são a linguagem do divino no e para o homem. Eles retornam, em *Avalovara*, no rito de leitura⁶¹, ao sabor do ritmo imprevisível da vida sempre a espera do homem que venha “despertar” esse inestimável tesouro de imagens que ele traz consigo” (ELIADE, 1979, p. 20) ao longo da trajetória histórico-existencial.

Esse homem em voo – esse Dédalo que, para fugir do labirinto, cria as próprias asas – deve, como qualquer homem em qualquer época, acolher reconhecendo os limites de seu tempo. Nem tanto à luz do sol, nem tanto às profundezas escuras do mar, pois é a penumbra do interlúdio o seu lugar próprio: o humano do homem. Então, a renovação espiritual de que o homem moderno necessita para encontrar sua humanidade, parece passar pelo entendimento de que se, por um lado, não é possível desprezar os avanços técnicos que marcam seu contexto, por outro, não é sensato deificá-los, concebendo-os como fins em si mesmos. Isso, certamente, tem enormes impactos na produção artística da contemporaneidade e repercute toca diretamente na concepção de sagrado em *Avalovara*.

Nesse sentido, comentando sobre a “sacralização da técnica” observada em nossa época, Osman Lins, em sua *Guerra sem testemunhas*, descortina o pensamento que encaminha o seu fazer artístico. Ele considera que a “simples forma oca” – denominação que Ortega confere à técnica – “é incapaz de determinar o conteúdo da vida” e carece ser “ocupada com o sentido que desconhece, que não tem como produzir, sem o qual nos ameaça e que, aos homens de espírito, o escritor entre eles, cabe criar” (LINS, 1974, p. 204). Criar o sentido que desconhece é deixar-se levar pelo pensar, da clareza do conhecido para o mistério

⁶¹ Discorrendo sobre a sacralidade em meio à modernidade Mircea Eliade, sustenta que “Até a leitura comporta uma função mitológica – não somente porque substitui a narração dos mitos nas sociedades arcaicas e a literatura oral, viva ainda nas comunidades rurais da Europa, mas sobretudo porque, graças à leitura, o homem moderno consegue obter uma “saída do Tempo” comparável à efetuada pelos mitos. Quer se “mate” o tempo com um romance policial, ou se penetre num universo temporal alheio representado por qualquer romance, a leitura projeta o homem moderno para fora de seu tempo pessoal e o integra a outros ritmos, fazendo o viver numa outra ‘história’”. (ELIADE, 1992, p. 99).

do desconhecido que é o vazio que se abre para a imaginação, ou seja, para ação pela qual surgem as imagens.

E eis, novamente, o palíndromo: “Ter imaginação é gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens. Mas espontaneidade não significa invenção arbitrária” (ELIADE, 1979, p. 20) e é por isso mesmo que toda a técnica narrativa de Osman Lins, ao se projetar ao limiar do “sentido que desconhece”, não deixa de pautar-se pelo rigor de um planejamento matemático exato como o relógio de Julius Heckethorn. Então, pelo mesmo motivo, ao imaginar o sagrado, *Avalovara* nunca o faz apartado do que se costuma chamar de profano, quer dizer, daquilo que está fora do ou diante do (*pro*) templo (*fanum*), entendido como o lugar onde o próprio deus se manifesta. Isso porque, diferentemente de uma visão em fragmentos, pelo imaginário palíndromo da obra, nada pode estar fora do local sagrado, pois, o local do sagrado é a totalidade do real no ir e vir de ser e não ser. O templo é a própria *phýsis* e, nela, tanto o humano, quanto aquilo que o excede, estão contemplados.

Então, “ter imaginação é ver o mundo em sua totalidade” (ELIADE, 1979, p. 20) e não, meramente, por seus fragmentos. Ora, essa visão contemplativa da totalidade é, justamente, o que se realiza no surgir de cada imagem de *Avalovara*. De modo que, é pela imaginação realizada na obra que o leitor encaminha a sua própria realização no ver-se histórico ao longo do Tempo, vivente em meio à Vida, existindo numa proximidade com o sagrado que passa a ser entendido como a realidade profunda das coisas, quer dizer, aquilo que sempre se vela no desvelar da *phýsis*.

E o que é realizar? Realizar é o que a *phýsis*, por si só efetiva, o mostrar trazendo à luz no e pelo tempo. “O tempo temporaliza” (HEIDEGGER, 2011, p. 169) e a *phýsis* contemporaliza-se sendo o espaço luminoso onde se dá a realização do tempo: *phýsis*. De repente, nos saltos que nos assaltam, percebemos como o Tempo, se dizendo no e pelo limite das horas, faz das horas mesmas o próprio Tempo sendo. Também o sagrado, se dizendo no brilho obscuro das imagens da obra, termina por consagrá-las, sutilmente, pelo mistério que lhes vem habitar. E, então, de repente, como um facho luminoso que atravessasse o céu em direção a terra, temos a percepção clara e fugidia de que um sentido mais amplo transcende e anima aquelas limitadas criações humanas e que, o que está em jogo, verdadeiramente, é “a sagração de tudo o que, em nossas existências, dizemos e fazemos.” (*Avalovara*, p. 344; E-7).

Essa é uma das revelações fundamentais que Abel experimenta acerca “da essência de ☺ e do mundo”, em seu voo existencial: “transgredindo um espaço selado, abarco e aceito, à

reveladora claridade desse relâmpago regirante que rompe – unindo-o em seguida – o véu das coisas” (*Avalovara*, p. 381, R-22). No instante do clarão, rasga-se e, simultaneamente, tece-se o véu das coisas. Esse véu pode ser interpretado como o véu de Maya⁶², imagem pela qual se coloca a questão do conhecimento da verdade nas sabedorias e religiões orientais. Então, nesse instante, “intersecção súbita da eternidade no tempo” (PLATÃO, 1980), ou seja, na penumbra que há entre o não limitado e o limite, “desarma-se o equilíbrio” (*Avalovara*, p. 380, R-22) e revela-se a Abel o que lhe sendo próprio é, também, além: a essência criadora, “o verdadeiro céu – ou um dos céus existentes, em geral inacessíveis, quem saberá por que, à nossa privação” (*Avalovara*, p. 381, R-22).

Este céu, que nada conserva da imagem confortável do céu resplandecente ordinariamente pregada pelas religiões do ocidente, tampouco se aparenta com aquele que é pela objetividade científica. Não se trata de um céu abstrato, mas concreto: o instante “descobre um céu lavrado pelo uso, sólido, evocando, na cor e na penúria, eu diriam mesmo na textura, um velho muro riscado ou uma porta de privada com os seus desenhos e inscrições.” (*Avalovara*, p. 381, R-22).

Sendo céu, é, portanto, o lugar do sagrado. Mas esse céu é sólido e palpável. Ele é o espaço de cultivo do Criador referido no palíndromo: é “céu lavrado”, tem “textura”, é texto. E, como o texto de *Avalovara*, ele, novamente, se interpõe na imagem do quadrado (porta ou muro em que são feitas inscrições) e, com isso, a realidade profunda das coisas que habita os signos ali inscritos é lançada no sem fim questionante que funda toda procura, toda travessia humana, que, enfim, sustenta toda e qualquer possibilidade de voar: o Céu de verdade é o aberto “lavrado pelo uso” porque, desde sempre, nele traçamos livremente nosso existir.

A profusão de signos [...] atesta a procedência das sondagens e convicções dos homens, sempre induzidos a recortar em zonas, casas, mansões, quadrantes, e círculos a vastidão estelar, povoando-a de deuses, animais e veículos. Como saber, porém, se o que vejo são vestígios do sobressalto humano, ou se a escrita nesse muro demarca a nossa passagem, ou ainda se as letras e figuras – geométricas, fabulosas e domésticas – nele sobrepostas nunca foram traçadas, desde sempre

⁶² “Maya”, tem vários significados dentro do contexto das religiões orientais e, de maneira geral, a palavra se refere a concepção de “ilusão”. Maya é o vigor principal que manifesta, perpetua e governa a ilusão e o sonho a partir de uma noção dual (ilusão/realidade) do Universo fenomenal. Para alguns místicos, no que pese ser uma manifestação real, trata-se de uma realidade fugaz, sendo, portanto, um erro, embora natural, acreditar que Maya represente uma realidade básica ou Verdade. A isso se chama o véu de Maya. Cada pessoa, cada objeto físico, a partir da perspectiva da eternidade (Verdade Absoluta) é como uma breve gota, perturbado da água de um oceano sem limites e que gota e oceano constituem, originariamente, um todo. No budismo, o objetivo da iluminação é entender isso - mais precisamente, experimentar isso: ver intuitivamente, para além do véu, que a distinção entre o eu e o universo é uma falsa dicotomia. A distinção entre a consciência e a matéria física, entre mente e corpo (consulte corpo-mente), é o resultado de um ponto de vista ignorante, encoberto pelo véu de Maya.

estão, para sempre estão, consistindo o trabalho dos homens em ver (com que olhos?) e deslindar, na superfície velada que contemplam, algumas das possíveis armações que os sustentam e os salvam do desamparo em que nascem? (*Avalovara*, p. 381, R-22)

A realidade sagrada do romance, portanto, consiste no extraordinário revelando-se naquilo que nos é próprio, o pensamento que não apenas raciocina, mas que, acima de tudo, questiona. Questionando, entrevê (com que olhos?), na superfície velada, o não visível que persiste e nutre tudo o que vem à luz e se diz no *mitos* armando as estruturas (imagens, figuras) que nos sustentam e salvam do desamparo de ser para morte. Como saber se são ou nunca foram traçadas as escrituras no aberto do muro? Traçando-as nós mesmos.

A escritura de *Avalovara* se conduz neste caminhar em círculos que encaminha, pelo pensar, ao mais profundo e ao mais largo de ser. Por isso mesmo, essa interpretação que, desde o início, pretende acompanhar a poética intrínseca do romance, não pode querer chegar a nenhum lugar específico e determinado: no horizonte há um arco impossível pelo qual intuímos a reunião de princípio e fim naquela circunferência de Heráclito (frag. 103, 1991, p. 87) que é o universo inteiro. Dentro, há o completo vazio, aquele nada que é tudo, como disse Fernando Pessoa. No centro há um ponto que interroga e é para lá que tudo se encaminha. Mas, ao aproximarmo-nos, o ponto se abre em novos círculos do pensar.

Nesse sentido é que seguiremos interpretando algumas imagens que surgem e, constantemente, retornam ao longo do romance, não com o intuito de determinar um sentido único, mas, sim, verificar como elas, a seu modo, realizam a concepção de sagrado que o texto tem suscitado.

4. ABEL, O PASTOR ENTRE O VAZIO DAS CIDADES

Em *Avalovara* nada é gratuito. A construção dos personagens, suas características e seus desempenhos estão sempre a contribuir de forma decisiva para o sentido da obra como um todo. Em meio à diversidade e singularidade que os distingue entre si, longe de qualquer pretensão à verossimilhança, – quer dizer, Não se trata de uma mimese de tipos sociais (pré)determinados ou estados psicológicos gerais e abstratos – cada um dos personagens reengendra e corresponde à questão do que vem a ser o humano a partir da perspectiva da travessia, do voo que se propõe na diferença ontológica encaminhada a todo homem pela linguagem. Por esse viés, e não apenas por uma mimética social ou psicológica, é que se deve compreender, na narrativa de Osman Lins, a caracterização insólita dos personagens em suas descrições, falas e atitudes. Os personagens são gestos, não de um sujeito, mas do próprio mundo que não se sujeita em tipos abstratos. Não se sujeita por que é a ciranda acontecendo, e, tampouco, se objectualiza, pois se orienta na linguagem pela quadratura que o delimita entre o limite e o não limite de tempo e espaço: imortais, mortais, Céu e Terra. Os personagens refletem, especulam acerca do humano e nos põe face a face com questões: não apenas “o que é o homem?”, mas, “o que é o humano que, concretamente, cada um de nós é?”

Quem é Abel? O nome do protagonista, sendo uma evocação da personagem bíblica, constitui mais uma figuração do sagrado. Abel, possivelmente derivado do hebraico, *habel*, (hálito, sopro, vapor, nada) carrega em seu nome o estigma de ser perecível. No mito bíblico, ele é o pastor assassinado pelo irmão mais velho, Caim, um agricultor enfurecido pelo fato de Deus ter se agradado mais da oferenda que aquele lhe havia feito. Abel e Caim são irmãos e isso nos diz de uma proveniência em comum, uma mesma *arkhé* e, portanto – intuímos – um mesmo *télos*, ou seja, um mesmo sentido. Isso jamais significa que o enredo da vida de Caim seja igual ao de seu irmão, mas, sim que há uma comunhão de questões a serem percorridas, de chagas originárias a serem pensadas por cada um de maneira própria, de apelos de um mesmo destino que quer ser plenificado criativamente. Mas, nesse sentido, não seríamos todos irmãos uns dos outros?

Ambos são os primeiros humanos nascidos de humanos, os primeiros nascidos fora do paraíso. Eva, porém, ao dar à luz, fala: “procriei um homem, com o Senhor” (GÊNESIS, 4, 1) o que, novamente, lança esse surgir (nosso surgir?) em meio à ciranda, na liminariedade entre o humano e do divino. Ainda no mito bíblico, enquanto Abel cuida da rês, Caim cultiva a

Terra; enquanto Abel é o que morre, Caim é o que mata tomado pelo desejo que não soube dominar. Ele mente para Deus e prossegue errante pelo mundo, “amaldiçoado, banido do solo que abriu a boca para recolher da tua mão o sangue do teu irmão” (GÊNESIS, 4, 11). Por outro lado, Caim é o construtor de cidades e sua descendência é que povoa a Terra. Já Abel, o pastor, surge e perece sem dizer uma palavra, sem obras, sua passagem pelo mundo é a passagem de um silêncio que clama em agonia: “a voz do sangue de teu irmão clama do solo a mim” (GÊNESIS, 4, 10).

No romance de Osman Lins, Abel é o terceiro filho da prostituta Gorda com o pai desconhecido. Criado pelo Tesoureiro, ex-funcionário público que tira Gorda do meretrício por amor, Abel é economiário e escritor iniciante. Desde a adolescência, ele se põe a beira de uma cisterna nos fundos do chalé situado na praia dos Milagres, em Recife – onde reside com a mãe, o padrasto e os doze irmãos –, jogando uma rede de pesca sempre procurando, não peixes, mas respostas às suas indagações em meio à penumbra. Nele concentram-se todas as questões do romance no retorno de imagens fundantes da obra: a rede e os perigos da busca (castigo ou dom?) que não se contenta com a superfície e arrasta-o ao profundo das questões, constituindo o mergulho, simultaneamente, um salto para além de onde se está; a liberdade e o peso do destino; a necessidade de pôr-se à escuta atenta daquilo que se desconhece, do ritmo, da música da vida fugidia no limite das coisas:

Tenho dezesseis anos: meus olhos furam sombras. Mesmo assim, mal vejo as minhas mãos e braços, refletindo surdamente, à borda da cisterna, as poucas luzes de Olinda. Nenhuma estrela. O farol, rítmico, revela de relance a superfície da água, os limites das coisas, o ondular da tarrafa mal lançada por mim. [...] As luzes do alpendre e as que jorram, ambarinas, das numerosas janelas, não descem até onde estou; o teto de zinco, que protege a cisterna em quase toda a extensão, intercepta-as. Afluem, misturados com a respiração do mar e o rumor - agora menos forte - de suas investidas na praia dos Milagres, sons imprecisos de clarinete, de flauta, de viola, o pigarro com que o Tesoureiro se impõe, vozes joviais dos meus irmãos e irmãs, doze; na cadeira de balanço, a Gorda, instigada pelo bicho, dobra a risada. Sinto de maneira mais intensa, a intervalos, o cheiro de umidade. Apurando o ouvido, posso distinguir, nesses segundos, dentre os rumores vagos, algum salto de peixe. [...]. Jogo outra vez a tarrafa, ouço o chepejar soturno dos anéis de chumbo e dos fios encerados. O peso dos anéis não está bem calibrado, a trama fecha-se lenta e os peixes - pouco numerosos - fogem a tempo. Assim escapa, entre as malhas da busca, o que procuro e cuja natureza ainda desconheço. Mas cuidado, Abel. Atenção para a rede. Seguram-na? Não há, embaixo, ganchos ou ferrolhos em que possa ter-se emaranhado. Quem, então, prende-a dentro da água escura, multiplicando por mil ou por dez mil os seus pesos de chumbo? Sustenta-a algum espírito lodoso? Arrasta-a, maligno, para o fundo cimentado? [...] Estes fios no fundo da cisterna, presos nos cornos das trevas, vêm interferir, como um ruído importuno ou a vinda de estranhos, em meu trabalho secreto, a procura cega de uma indicação (o onde, o nome, o por quê) que aplaque em minhas veias o castigo de busca. Enxergo mais do que pretendo e suporte. Por que, então, não vejo o que procuro? (*Avalovara*, p. 67-68, T-2) – (sublinhado nosso.).

Este Abel que tanto suporta, certamente, não é o mesmo Abel do Gênesis (além do nome, o que teriam em comum?). *Avalovara* menciona, ainda, um outro Abel, tio do protagonista que, como o filho de Adão, também é lembrado por sua morte: “ele morreu afogado [...] Meu tio Abel arrastado pela correnteza. Temos o mesmo nome ele e eu” (*Avalovara*, p. 78, T-3). Diferentemente do tio e do homônimo bíblico, este Abel fala, age e diz enxergar mais do que pretende (enxergará o Deus, a divindade?). Todavia, o mesmo silêncio marcante na história dos dois primeiros é o que protagoniza em toda a trama envolta neste Abel. É o silêncio que está, a todo instante, dando-se a ver em Abel: seus olhos furam sombras. Então, a trama é baseada na ação de se lançar na procura de ser, que é procura da realidade do real como o que permanece na mudança, a procura da linguagem, aquele silêncio que perdura e clama em agonia do fundo da terra atravessando os tempos:

Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. [...] 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 o nome de uma cidade –, significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados. (*Avalovara*, p. 64, R-9).

O texto a ser encontrado assemelha-se ao nome de uma cidade. Qual cidade? Mas esse texto ultrapassa-o, vai além de sua condição de texto, de ente, e significa um *sendo*: ser real e seu evoluir que segue permanecendo ao longo do tempo. O texto procurado por Abel, portanto, transcende ao se reunir em torno do *logos* da linguagem. Ele se assemelha ao nome de uma cidade e a cidade, por sua vez, retoma as imagens do ponto no círculo e do quadrado engendrados pelas vias que se cruzam e acenam aos quatro pontos cardeais, dimensões que orientam o peregrinar dos povos:

La construcción de las ciudades, primitivamente imputada a Caín (Gén 4,17), es el signo de la sedentarización de los pueblos nómadas, y por tanto de una verdadera cristalización cíclica. Por esta razón las ciudades son tradicionalmente cuadradas, símbolo de estabilidad, mientras que las tiendas o los campamentos nómadas son por lo general circulares, símbolo del movimiento. [...] Las ciudades, establecidas en el centro del mundo, reflejan en él el orden celestial y reciben sus influencias. Son también en ciertos casos, y por idéntica razón, imágenes de centros espirituales. [...] Las ciudades son cuadradas y están orientadas. En la India los cuatro orientes corresponden a las cuatro castas. En Roma, como en Angkor, en Pekín, así como en todos los países de influencia china, dos vías perpendiculares unen las cuatro puertas cardinales.⁶³ (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1986, p. 309)

⁶³ Tradução nossa: “A construção das primeiras cidades, primitivamente imputadas a Caim (Gên. 4, 17), é o símbolo da sedentarização dos povos nômades e, portanto, de uma verdadeira cristalização cíclica. Por essa razão, as cidades são tradicionalmente quadradas, símbolo de estabilidade, enquanto que as tendas dos acampamentos nômades são em geral circulares, símbolos do movimento. [...] As cidades, estabelecidas no centro do mundo, refletem em si a ordem celestial e recebem suas influências. São também, em alguns casos, e por idéntica razão, imagens de centros espirituais. [...] As cidades são quadradas e estão orientadas. Na Índia, os

O processo histórico de sedentarização dos povos pode ser compreendido pelo anseio inerente ao humano de estabilizar o mover-se (que não lhe é menos inerente). Trata-se da mesma busca da espiral pela estabilidade do quadrado e, desse, pela transcendência daquela, rediviva no motivo da procura de Abel, a cidade. Caim, o que delimita a vida do Abel bíblico, é o construtor da primeira cidade, ou seja, do quadrado primordial que há de dar sentido à caminhada daquele nômade prestes a dar o mergulho na cisterna da praia dos Milagres. Mas será a mesma cidade buscada?

A cidade retoma, ainda, outras imagens de *Avalovara*. Retoma o próprio anseio de uma autêntica obra de arte funda sua própria época. Sobretudo se pensarmos que o quadrado comporta uma frase em latim, idioma indo-europeu originalmente falado no Lácio que se tornou a língua oficial daquela cidade que foi o centro irradiante da civilização que, bem como a grega, funda o ocidente tal qual o conhecemos: Roma. Nesse sentido, é interessante notar uma correlação entre a estrutura do romance e a construção das antigas cidades romanas, uma vez que essa, diferentemente do que ocorre com as cidades modernas, não obedecia a princípios funcionais ou utilitários, mas, antes, encenavam ritualisticamente a própria fundação do Cosmos a partir do estabelecimento do centro do mundo (RYKWERT, 2006, p. XXIV).

Em um interessante estudo sobre *Avalovara* intitulado “A cidade imaginada de Abel”, Margot Caruccio acaba reencontrando, entre os ritos de formação das cidades romanas, não apenas o quadrado representado pelas muralhas das cidades, mas, também, uma das traduções do palíndromo que orienta a obra, bem como, o próprio processo de sua criação iniciado, como vimos, com uma cruz que o escravo Loreius forma com a palavra *tenet*:

O etrusco foi um povo que civilizou o centro e o norte da Itália e legou aos romanos a prática de traçar os contornos da nova cidade, feito por um sacerdote que guiava a charrua, aparato de tração animal ou mecânica que ara o campo. Assim contrário ao desenvolvimento da cidade grega, a cidade romana iniciava com a muralha delimitando o espaço retangular onde se estabelecia as ruas principais, através da inserção de dois eixos, um norte-sul, o *cardo*, e outro leste-oeste, o *decumano*. Estas ruas principais ao se cruzarem em ângulo reto definiam um espaço central onde cavariam os alicerces para depositar alguma relíquia sagrada. (CARUCCIO, 2013, p. 6)

Aquele que “mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos”, o “criador”, é o criador da cidade? É Caim? Ou Abel que ainda não tem certeza se lhe cabe ou não a escritura desse palíndromo complexo como uma cidade? Sim, esse novo Abel é descendente de Caim e, portanto, comunga de sua origem e destino, mas, ao mesmo tempo, continua o mesmo hálito

quatro orientes correspondem as quatro castas. Em Roma, como em Angkor, em Pequim, assim como em todos os países de influência chinesa, dias vias perpendiculares unem os quatro portões cardiais.”

passageiro. Abel, aquele que perece e, também, permanece: ele existe como nós, filhos de Caim:

Ao contrário, porém, dos afortunados solitários do Éden, estamos longe de ser protagonistas de alguma fábula de queda e expulsão: nascemos expulsos e caídos. Temos com isso, a alternativa de aceitar a condição de degradados e realizar, em ações densas de generosidade e de cólera, a nostalgia do Jardim. (*Avalovara*, p. 236, T-13).

Nascermos expulsos e caídos, certamente, nos irmana à Abel e Cain e a necessidade de um sacerdote nos ritos de construção da cidade romana, assim como as constantes evocações do sagrado no romance revelam que na travessia há de surgir figuras intermediárias, cuja presença estabeleça uma ponte entre a Terra e o Céu na edificação da obra (cidade de Caim, romance de Abel, vida de todos nós), na transição do que *não é* ao que *é*, sendo no tempo⁶⁴. Uma cidade é uma obra que, desde o início, quer perdurar e, por isso, o local de sua pedra angular “debe ser establecido según la convergencia de los vientos, de las aguas o de las corrientes telúricas, según la disposición de la sombra y de la luz”⁶⁵ (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1986, p. 309).

Vimos como o palíndromo, semelhantemente, também se forma de diversas convergências⁶⁶, então, a cidade também o retoma de certa forma. Geralmente inscrito em pedra, ele não é criação do romance, tem sido encontrado em diversos achados arqueológicos⁶⁷ e constitui fonte de controvérsias teológicas quer dentro do Cristianismo, do Judaísmo como do paganismo em geral. Desse modo, nele – assim como ocorre com a cidade

⁶⁴ A figura do sacerdote na construção da cidade romana, de alguma forma, parece retomar a passagem em que o Papa Silvestre II é citado na história do relógio de Julius Heckehtorn, no fio narrativo P. O próprio relógio e a questão do tempo em seu sentido astronômico são retomados na ritualística da construção da cidade romana se considerarmos que um dos instrumentos principais para se traçar o plano da cidade é o gnomon, antigo relógio de sol.

⁶⁵ Tradução nossa: “deve ser estabelecido segundo dos ventos, das águas ou das correntes telúricas, segundo a disposição da sombra e da luz.”

⁶⁶ Da mesma forma, voltar a ouvir na íntegra a sonata de Scarlatti depende de uma “conjugação feliz de circunstâncias” (*Avalovara*, p. 345. P-8).

⁶⁷ O “quadrado mágico” (o quadrado com o palíndromo inscrito), também conhecido como “quadrado sator”, transfigurado em elemento estrutural do romance, é um artefato visível em um vasto número de achados arqueológico. O mais antigo deles foi encontrado nas escavações das ruínas da cidade Pompéia no primeiro quarto do século passado. No entanto, seu significado constitui um enigma para os estudiosos, e, no mistério que lhe envolve, desenvolveu-se várias hipóteses interpretativas acerca de sua origem e sentido. Uma inclinam-se na consideração de que a inscrição tenha origem cristã; outras acreditam numa origem judaico-cristã e, há ainda, os que examinam o problema como produto do sincretismo pagão-cristão, com predominância pagã (IGEL, 1988, p. 133-138). Sendo evocação do sagrado, é interessante como o romance se apropria do conhecimento arqueológico (sobre tudo do não-saber que nele há) para situar o artefato numa posição de intermédio entre as manifestações religiosas do judaísmo, do cristianismo e do paganismo (incluindo-se aí as religiões orientais). O quadrado mágico pode ser interpretado como o “entre” o humano das religiões e o divino, quer dizer, o sagrado como questão que as religiões procuram realizar, sem, no entanto, jamais esgotar. Se, por um lado, o sentido do quadrado interliga o humano ao que lhe excede, por outro, a sua origem dúbia acaba interligando três concepções religiosas formativas do Ocidente.

de Roma – dá-se uma interligação histórica que evoca a formação do Ocidente, pois, pela obscuridade de sua origem e de seu significado – que gera inúmeras interpretações acerca de sua sacralidade – o escrito acaba por se situar naquela posição de intermédio, interligando tanto entre o humano e o divino, quanto aquelas três concepções fundamentais da religiosidade humana.

Retornando à cidade perseguida por Abel, e tentando compreendê-la neste espectro de convergência que deve situá-la no espaço romanesco conforme a disposição de sombra e luz, reencontramos a pergunta personificada naquela que será a primeira guia (se considerarmos uma cronologia linear de enredo), a primeira das três amadas de Abel: qual cidade? Qual dentre todas as que se revelam na luz Anneliese Roos?

A narrativa do fio “A – Roos e as Cidades” é envolta em nostalgia (em grego, *nostos*, retorno, mais *algos*, dor). Abel é o narrador que presentifica, em sua fala-escrita, acontecimentos que se passaram durante sua viagem à Europa como bolsista da Aliança Francesa. Nesse sentido, narra-se a presença de uma ausência, ausência do “tempo perdido” que precisa ser reencontrado, como em Proust. E, como em Proust, ao retornar àquela dor, Abel (re)encontra não apenas os fatos como ilações intelectuais, mas, as próprias sensações, gostos, sons, cheiros, texturas. Desse modo, no ritmo do desmonte da temporalidade tripartida, ele estará “repetindo, em certa medida, os nossos diálogos insuficientes” (*Avalovara*, p. 33, A-4), reavivando em concreto a própria viagem, a própria nostalgia naquele advento único, primordial e, por isso mesmo, sempre presente em sua procura: Anneliese Roos.

Nela culmina todo aquele processo de formação do ocidente apenas evocado pelo mistério do palíndromo e pela cidade de Roma. Na narrativa e, também, no próprio corpo da alemã surgem as cidades europeias, com sua arquitetura, suas luzes, sua literatura, suas artes, de maneira que, a viagem de Abel é, de certo modo, o reconhecimento e acolhimento do legado cultural que nos chega, a nós homens em transição pela pós-modernidade, não sem as grandes contradições que já apontamos, agora dramatizadas nos encontros desencontrados que o casal vivencia. Isso explica o tom da narrativa que conduz Anneliese Roos e Abel à solidão, à fragmentação e ao esvaziamento de sentido que ameaça a existência.

A narrativa, porém, enviesa pelo aspecto artístico da história do Ocidente e, por isso mesmo, suscita um desfecho que encaminha ao vazio, porém, como o nada criativo. Assim,

em meio à paisagem fria e luminosa de um meio-dia- francês, dá-se o encontro inesperado e tão efêmero quanto eterno, ou eternizado pela linguagem pictural do narrador:

[...] enveredo por uma das encruzilhadas possíveis do meu destino e enredo-me, de maneira inapelável, nas tramas de sua beleza – ou da sua magia. [...]

Nas espáduas um casaco azul-marinho que realça a alvura do seu colo e o ameralo-canário do suéter. A saia cinza atenua esse contraste de cores. Favorecida ainda pelos ondulantes verdes das elevações e o azul desmaiado do céu na linha do horizonte, sustem Roos um ramallete à altura do queixo, como se aspirasse o seu perfume, [...]. As flores refratam suas púrpuras no rosto de Roos, que me parece invulgarmente vívido em sua meditação.

Receio perturbar, aproximando-se, a feliz conjugação de cores, linhas e volumes. Sobressai, no centro da paisagem ensolarada, a figura solitária de Anneliese Roos, como, nos museus, certas obras de preço, colocadas, longes das demais, de modo a serem contempladas em sua integridade, sem dividir com outra, com nenhuma, o espanto do observador. (*Avalovara*, p. 43, A-6).

Se Roos ignora, Abel sabe da força desse encontro improvável e apenas não desconfia de que ele é apenas uma parte de sua caminhada. Ou será que desconfia? “Sei, no entanto, que ela em breve será abordada, sairá do lugar ou moverá o braço.” (*Avalovara*, p. 43, A-6). Ele vislumbra naquele instante, quer na magia e beleza que o toma de assalto, quer na conjugação de cores ou na centralidade e integridade da cena espantosa, alguns dos traços distintivos daquela cidade sonhada. Abel identifica, ali, na lividez aconchegante daquele rosto cuja luminosidade lembra uma madona de Bellini⁶⁸, a morada eterna, o colo em que ele será acolhido, podendo, enfim, vir a ser. Mas a integridade da visão é paga com o preço da distância com que é mantido o observador deste quadro de beleza arrebatadora.

Mesmo antes disso, no primeiro segmento do fio A, a narrativa de Abel já havia revelado sutilmente a impossibilidade de qualquer acolhimento por parte de Roos: “Através da noite, Anneliese Roos e eu, silenciosos, nas ruas de Amsterdam. Todas as casas com as janelas fechadas.” (*Avalovara*, p. 22, A-1). Da mesma forma, aos poucos se descortina a consciência de que ela já não pode (se é que em alguma época isso foi possível) habitar plenamente o vazio de Abel: “Sou um recito no qual penetrou e de onde logo irá embora um pássaro fugidio.” (*Avalovara*, p. 23, A-1). Até que, então, não há mais dúvida quanto à incompletude da relação: “iremos de um extremo a outro, sem pouso nem encontro verdadeiro” (*Avalovara*, p. 97, A-12).

Roos, a ausente, apenas na narrativa pode perdurar na vida de Abel. Então, “quando, afastado, segundo a visão ordinária do tempo, desta aventura dúbia” (*Avalovara*, p. 33, A-4),

⁶⁸ “ela parece o modelo de uma *Madonna col Bambino*, de Giovanni Bellini [...]. Penso, Roos, se Bellini recebeu, como uma espécie de antecipação, a graça de vê-la.” (*Avalovara*, p. 149, A-15)

o empenho de Abel constitui-se num esforço de reconstrução, através da memória, daquele pássaro fugidio e de tudo o mais que lhe é inerente:

Darei sem esforço os traços próprios de Roos que surgem em outras mulheres: o sorriso fácil e a tendência a assumir sem transição uma atitude pensativa. [...] Poderei, entretanto, descrever as cidades que flutuam no corpo como refletidas em mil pequenos olhos transparentes? Como dizer que penetro nesses olhos – olhos ou dimensões – e constato que as cidades, aí, são ao mesmo tempo reflexos de cidades reais e também cidades reais? Inumeráveis, íntegras, eis as cidades de Roos, erigidas nos ombros, nos joelhos, no rosto. (*Avalovara*, p. 33, A-4).
 [...] levarei anos e anos buscando aquele ponto onde se conciliam o arisco e o verbo: tentando fazer visíveis Roos e as cidades que abrange. (*Avalovara*, p. 53, A-7).

A luz sutil da madona adquire traços impressionistas nas cidades flutuando em seu corpo. Mas essas inumeráveis cidades intrigam ainda mais, justamente, pela inconstância, por esse flutuar luminoso que hostiliza qualquer sombra e que, portanto, esvazia-se daquele ente que se realiza na penumbra, o homem humano. Por isso as cidades são desabitadas e, mesmo que houvesse a presença humana, ela dificilmente seria visível, “porque a claridade é a marca de Roos. Uma claridade que não ajuda a ver e que talvez ofusque.” (*Avalovara*, p. 92, A-11).

De modo que, se ambos, Abel e Roos, atravessam a noite, “ela [porém] atravessa o mundo com o encargo de não deixar que a noite prevaleça” (*Avalovara*, p. 92, A-11). E, no entanto, a claridade que ela emana quase como quem carrega um fardo, a possibilidade, nela figurada, de esclarecer completamente as coisas, atua como motivador da busca de Abel, assim como a brancura da baleia o faz para o capitão de Melville em *Moby Dick*: “algo assim impulsiona o capitão de Melville. Entregar-se-ia ele a um busca tão obstinada se a baleia que o faz revolver sem descanso o Oceano fosse de uma cor azulada como os demais cetáceos – e não branca?” (*Avalovara*, p. 92, A-11). A luz como possibilidade de conhecimento é o que Abel persegue. E Roos é essa luz, mas, de um calor sem vida que, se por um lado esclarece, por outro, “fecha a compreensão ao caráter sempre efêmero das fruições e encontros humanos” (*Avalovara*, p. 216, A-19).

Mesmo quando o casal vivencia momentos felizes e a alemã parece se deixar invadir pela paixão, por aquilo que o sentimento tem de incerto e obscuro, mesmo nesses momentos, ainda é a luz que prevalece, ou melhor, movimento dramático-textual nessas passagens é sempre no sentido de abandonar as trevas para conquistar a clareza. O quadro, nesses momentos, assume as feições da conhecida tela “*Ronda Noturna*” com seu tropel ao fundo e “em algum quarteirão remoto, vozes de homens cantando, risos, rufar de tambores” (*Avalovara*, p. 23, A-1), quase aparecem “na luz com que Rembrandt assina seus quadros” (*Avalovara*, p. 92, A-11). Divagando sobre o desenvolvimento da obra de outros mestres

holandeses, dentre eles, Van Gogh, Abel, tenta compreender essa dinâmica em Anneliese Roos:

a pintura de Vincent evolui das trevas, da fuligem, para ofuscantes trigais e girassóis; a luz perpassa como uma melodia através das mãos e das faces, nos quadros desses mestres holandeses, reinando com tamanha eloquência sobre a escuridão dos trajés e dos interiores que se tem a impressão de ouvir, mesmo em artistas menores, a mesma frase: “Pouco a pouco avançamos para a vidência”.

Em Roos, essas duas vertentes parecem confundir-se. (*Avalovara*, p. 93, A-11).

Talvez o tropel que surge sempre ao longe – evocando, quem sabe, a ligação tão distante quanto decisiva entre a Holanda e Pernambuco – apenas evidencie em Roos uma confusão existencial. Ela não sabe ao certo o que realmente quer: “envolver-se com alguém em trânsito e curtir as consequências?” (*Avalovara*, p. 216, A-19) ou deixar-se prender pelas lembranças de um enfermo internado num sanatório em Lausanne, o seu marido, “uma espécie de arqueólogo. Seu campo de ação, os naufrágios antigos.” (*Avalovara*, p. 229, A-20). Naufrágios de uma civilização, de um *modus* de ver o mundo? Roos os desposa? Em mais um diálogo vão ela se lembra de algo que, com certeza, soube pelo marido e que muito nos diz de seu impasse: “Nas águas em redor de Halicarnasso existe um cemitério de navios. Abel: pense quanto passado está ali.” Ao que ele responde “Sim, Roos. Todo um passado a espera.” (*Avalovara*, p. 297, A-21). E esse passado, para Roos, não se articula com um por vir: por Roos, não há, não houve futuro para aquele amor. E para Abel? Haverá? Ele ainda não sabe responder se a ele cabe escrever aquele texto, construir aquela cidade.

E o fato é que, ao narrar o fio A, Abel é sempre um intruso que caminha às cegas pelas “ruas tortuosas, essas paredes de edifícios sagrados ou profanos, esses canais, esses muros, toda essa arquitetura vária, inclusa no corpo de Roos” (*Avalovara*, p. 127, A-14) seguindo um itinerário que “tem alguma coisa de demência” (*Avalovara*, p. 178, A-17) como ele mesmo admite. Nesse caminho, ele já não encontra aquela áurea monótona com a qual as pessoas do novo mundo costumam pintar o continente europeu. Insinua-se uma dubiedade em cada cidade visitada por Abel que destoa de uma ideia luminosa de beleza uniforme – ideia essa que se liga diretamente com uma concepção ordinária de Paraíso – sobre tudo em Pisa e Amsterdam:

Revela Amsterdam a existência, em suas ruas, de claridade, ou de algo de que a claridade seja sumo? Em Pisa, leio a declaração de que uma incerteza, um talvez, uma dubiedade nela estarão presentes (nela, a Cidade), sem o que, minha procura não encontra recompensa.

[...]

Como em Amsterdam, Roos, ser – além de ofuscante – dúbio e fugidio, desequilibrado em sua absoluta simetria, não está alheia a essa experiência. Do mesmo modo que, em outras circunstâncias, ela presente (carne limitada e espaços construídos), sou precipitado nas suas cidades, descubro-me, ante a dubiedade e a

luz pisanas, não ante Roos, mas introduzido no universo da sua presença – certeza não perturbada pela mínima sombra de dúvida. (*Avalovara*, p. 180-181, A-17)

Então, em sua narrativa, Abel acaba por reelabora a concepção da cidade que deve encontrar e isso se constitui no início de uma interpretação que o romance, como um todo, realiza acerca da ideia de paraíso a partir da dubiedade da luz diante da qual ele se encontra ao perseguir Roos. O modelo de paraíso não é mais pautado pela lógica iluminista que, esquadrinhando o real, pretendeu esvaziar o mundo do mistério ontológico que habita as coisas. Mesmo Roos em sua absoluta simetria não está alheia a essa experiência, pois, aquele ideal de pureza sublime, aquela madona, não acolhe homens, mas a um deus: não há lugar para o humano nas cidades erigidas “sob o signo de Roos, cujo símbolo parece ser o círculo, a volta, o progresso ilusório” (*Avalovara*, p. 25, A-2).

E por seu turno, a aprendizagem que Abel experiencia perpassa, justamente, por não precisar mais de modelos ideais, pois, no ir em direção à luz absoluta de Roos, nada mais pode subsistir, tudo evapora e se desfaz: “de repente... Tudo se acaba” (*Avalovara*, p. 296, A-21). A própria, “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 vinda inconclusa, o perene ir” (*Avalovara*, p. 297, A-21), esse gesto de ser, pulveriza-se na memória e já nada mais pode ocupar o espaço deixado, reservado no centro da cruz, o campo em volta arado, medido, pronto para obra.

“Roos fragmentando-se, um cosmos, cidades vazias de seres humanos, vindas de inúmeros pontos da Terra e precipitando-se no lago, como os porcos possessos de Gerasa” (p. 152, A-16). O verbo fragmentar e a alusão à passagem bíblica⁶⁹ dão bem o tom dos perigos que Abel pressente nessa narrativa de libertação: na busca pela verdade das coisas o homem de luzes experimenta a fragmentação e sua obsessão, pecado contra o mistério sagrado de ser, pode bem conduzi-lo ao precipício, à desagregação e ao esquecimento. Mas as cidades de Roos é que são os porcos possessos, nelas os espíritos impuros entram e quando elas se afogam, o homem, então possuído, livra-se. Morre o espírito de um ideal unívoco de perfeição no precipitar-se de todas aquelas cidades vazias, na visão pulverizada de Roos. Foi, ali, o início da salvação não apenas de Abel, mas, da própria Roos em Abel.

⁶⁹ Refere-se à expulsão de demônios operada por Jesus em Gerasa. Jesus teria livrado um homem que vivia em um cemitério possuído por uma legião de espíritos impuros, fazendo-os entrar em porcos que por ali pastavam. Ao entrar nos animais, os espíritos se precipitaram barranco à baixo dentro de um lago se afogando. (Cf. Marcos, 5, 1-20 e Lucas, 8, 26-39).

Abel, procurando ver as coisas, descobre que as coisas não se mostram sob a luz absoluta. Descobre que “ver é encargo tortuoso” (*Avalovara*, p. 53, A-7). Por isso, ao despedir-se de Roos, como alguém que visse uma luz muito intensa rapidamente, Abel se diz “cego, ante a minha ofuscante solidão” (*Avalovara*, p. 300, A-21). Porém, antes disso, evocando sutilmente um santo que foi ressuscitado, ele vislumbra um aspecto profundo e fundante de seu ser:

Descemos, descemos, seguimos sob o alto teto da Gare d’Austerlitz, atravessamos, rumo aos mortificantes e estreitos cais, o largo vestibulo de Saint Lazare, abraço-a [a Roos] longamente [...] ajudo-a a subir [...] o trem começa a afastar-se, ela me acena. Acena-me, dou ainda alguns passos, dou alguns passos ainda, e me vejo sem nada, mais uma vez sem nada, sem nada, mais uma vez [...] (*Avalovara*, p. 300, A-21)

Abel precisa reviver Roos e todas as figurações que ela concentra para reencontrar um estado primordial de onde as coisas possam tornar a ser: o nada, o nada criativo, mais uma vez. Uma tela, uma folha de papel em branco não é uma obra de arte, um quadro, um poema, um romance. O campo consagrado e limpo, ainda não é arquitetura, ainda não é uma cidade. Aquele branco, o vazio, o nada que há, é Abel retornando a si, ressuscitando. Ele revive para tornar a caminhar para a morte, para tornar a renunciá-la. Isso não quer dizer negá-la, mas, antes, anunciá-la novamente (*re-nuntiare*) a partir de seu acolhimento enquanto fonte de criatividade: o nada, o branco, o vazio.

Ao se despedir de Roos, Abel já está face a face com a mesma questão que fitava, serenamente, Publius Ubonius, na manhã em que comerciante compreendeu sua jornada. Mas, é durante a narrativa do fio A que Abel começa a deixar de ser alguém que apenas dorme – embora fale dormindo – para posicionar-se na escuta da questão querendo, novamente, ser anunciada. Em verdade, parece que a história de Abel, inicia-se a partir do exato momento em que termina a de Publius, não no sentido de que um seja a continuação da história do outro, mas, sim, no sentido de que a questão se diz em ambos, como doação de um mesmo destino que irmana (como irmanados estão Caim e Abel) e possibilita a cada qual a liberdade.

Abel revive pelo escrever e para escrever a obra que ele é, correspondendo ao nada criativo daquela brancura que ainda não é (um romance, uma vida). Ele revive porque o ser humano é o ser da renúncia criativa, ou seja, nele, as questões se anunciam sempre e de novas maneiras. Não sendo sem limites, ao homem só resta rememorar os limites que lhe são inerentes e, redizendo-os, re-anunciando-os, o ser humano pode existir.

O estigma, que desde sempre marca o nome “Abel”, re-anuncia-se no protagonista desolado: “dou alguns passos ainda, e me vejo sem nada, mais uma vez sem nada, sem nada, mais uma vez [...] (*Avalovara*, p. 300, A-21 – grifo nosso). O novo anúncio, contagiado pela

dubiedade da luz introduzida ao longo da narrativa, já não diz a penas a conotação negativa desse nada, mas fala da abertura do campo, abertura para ser, como o lugar de onde a voz de Abel pode falar: “o solo que abriu a boca para recolher” (GÊNESIS, 4, 11) o seu sangue.

Sendo “nada” uma figuração do não ser, é possível estabelecer a correlação entre a interpretação que o romance realiza em torno da questão do ser humano e o “ser-para-morte”, na interpretação de *Dasein*, realizada por Benedito Nunes a partir da obra de Heidegger:

O *Dasein* se descobre como poder-ser. Mas sendo essa possibilidade sempre minha, ela seria a todo instante recuperável, a existência se prolongando indefinidamente. Mas desde o princípio o *Dasein* está predeterminado pelo seu fim. Basta o homem viver, que já é bastante velho para morrer, reza o antigo provérbio alemão. Então a morte é esse fim ‘como possibilidade da impossibilidade’. Estamos diante do não-ser como essência da existência. Eis em que consiste o *ser-para-morte*. (NUNES, 2004, p. 22)

Para ele [*Dasein*], existir é interpretar-se. E interpretar-se é questionar-se. Porém, no questionar-se está em jogo a questão do ser. Por isso, insiste Heidegger em dizer-nos que estes ente que nós mesmo somos, o *Dasein*, é aquele que em virtude de seu próprio ser, tem a possibilidade de colocar questões” (NUNES, 2004, p. 13).

Por este viés, Abel, o peregrino que tem por horizonte a própria morte, a figuração máxima do ser humano em travessia, constitui-se como aquele ente que, dentre todos os outros, recebe o dom de, em seu modo de ser, ser o nada criativo em apelo por realizações. Ele é capaz de questionar, pois somente por ele as coisas podem se estabelecer no advento de respostas (do latim *reponere*, quer dizer, repôr, colocar novamente). No fio A, em Roos, não apenas um legado histórico, artístico e cultural é recolocado, mas a própria condição de abertura para esse legado – e, sobretudo, para um por vir em meio a esse legado – é reposto como vazio, como o nada que é, ao mesmo tempo, um “sem nada, mais uma vez” (*Avalovara*, p. 300, A-21), ou seja, a resposta como aquilo que redimensiona a questão. Abel à beira da cisterna, novamente. E a cisterna agora é o Céu concreto, Céu de verdade em que ele deve inscrever sua obra, traçar seu voo, sua cidade, sua existência. Ou ainda, o abismo, o sem fundo como a boca aberta do Caos a partir de onde o cosmos (que é o real) pode se dizer, pode se doar, no surgimento do próprio Céu e da própria Terra no horizonte dos mortais.

Deste modo, é que o dom que se oferta ao ser humano é, também, uma responsabilidade para com as coisas, quer dizer, para com o real (*res*) e, Abel é, desde sempre – lembremos –, o pastor, ou seja, aquele a quem é confiado cuidar das *reses*. Cuidar de *reses* significa, inclusive numa acepção bastante usual da expressão, criar *reses*. Cuidando do real, o homem pode criar e se realizar como oferenda que provoca o não ser, sendo sempre por vir.

Abel, ser-para-morte, esse nada que se integra à Terra pelo sangue, tem por destino a edificação de uma cidade real, concreta, tão verdadeira quanto aquela primeira feita pelo seu

irmão – e que, de certa forma, originou as outras que proliferam no corpo de Roos. Porém, a realidade e concretude em que ela se vai estruturando, envolve uma percepção originária da verdade. Trata-se da verdade se doando a partir daquela luz dúbia que acolhe o humano. Perguntar “que verdade é essa?” ainda não é a melhor colocação da questão, pois não se trata de uma dentre várias noções de verdade (como fragmentos de um todo), mas da própria condição de possibilidade das várias verdades.

Como dissemos, é para lá que o pensamento se encaminha, para esse mistério que, sem que saibamos como, interliga muitas imagens no percurso que Abel vai construindo, no percurso que ele vai sendo. E, sendo como sua obra, ele procura existir. Mas “existir para ele é interpretar-se” (NUNES, 2004, p. 13). Eis, ai, o destino se desvelando. Diante de seus olhos cegos, *arkhé, telos* e um nada repostado em meio à penumbra. Nesse não lugar, na encruzilhada, há uma relíquia sagrada que lhe é própria, um quinhão que Abel, mesmo não o compreendendo, já não pode negar.

5. HERMES, HERMELINDA E HERMENILDA NO ENCANTO E ACOLHIMENTO DO DESTINO.

O fardo é pesado. Abel volta à dura realidade de seu país, torna-se bancário por necessidade, mas reafirma a intensão de se tornar um escritor – “opção nada tranquila ou alegre, é bom lembrar” (*Avalovara*, p. 175. T-10). Empenha-se, quando lhe sobra tempo no final do expediente, em rever e tomar notas para a composição de um conto insólito. Passam-se cinco anos desde seu regresso.

Dura é a jornada. E talvez, por isso, em “T – Cecília entre os Leões”, duas outras vozes venham se juntar à de Abel na tessitura da narrativa que é a própria caminhada de manifestação do que ele é ao longo da vida:

Hermelinda e Hermenilda, assim nos chamam. Neste bairro ainda sossegado do Recife, de nome denso e duro mas de existência precária, onde a velhice, sem dó, macera a cera má que somos, poucos os capazes de dizer quem de nós Hermenilda e quem Hermelinda. Gêmeas? Não. Pensando bem, nem paridas e nascidas podemos afirmar que somos. [...] Hermelinda, Hermenilda. Agulhas, nesta fábula fiada pela Morte. (*Avalovara*, p. 59, T-1).

As três vozes narram o desdobrar do destino de Abel, o seu retorno ao *genos* familiar e seu encontro com Cecília em meio às questões sócio-culturais brasileiras. Concentram-se ao longo da narrativa, passado, presente e futuro, naquele ritmo de simultaneidade que constitui a interpretação do Tempo realizada pelo romance. Abel, executando um verdadeiro mergulho em suas raízes, rearticula o por vir no preparo de uma acolhida do inesperado o que significa manter-se em posição de escuta, num empenho de compreensão tanto do júbilo quanto da dor que a nova amada concentra: “um rosto flutuante entre contrários” (*Avalovara*, p. 209, T-12).

Para existir, Abel precisa interpretar-se e, nisso, consiste o caminhar. Ao seu lado está Cecília: “seguimos ao longo da praia, entre o fim do dia e o vir da noite, entre a terra firme e as águas, entre.” (*Avalovara*, p. 210, T-12). Neste “entre” o ser humano já vige, pois a penumbra lhe é própria. Porém, isso não significa que o homem não precisa mais se apropriar do que lhe é próprio. Sem o apropriar-se de si seu existir não tem valor. Então, interpretar-se, neste caso, é auferir o valor (*pretium*) enquanto se caminha em meio (*inter-*) àqueles contrários, o entre que somos.

Regina Igel, pesquisadora da obra do pernambucano, acredita que a interpretação que o protagonista realiza em torno de sua busca pela linguagem também inclui, no que se refere à passagem por Cecília, uma “polarização de elementos mitológicos gregos e religiosos cristãos, revelando a intercessão do Destino na sua vida” (IGEL, 1988, p. 144). Ela observa,

ainda, que a narrativa do fio T se desenvolve através de uma associação dos referidos elementos, “submetidos a um plano predeterminado de acontecimentos” inseridos em uma “densa atmosfera premonitória e fatalista que caracteriza o romance de Abel e Cecília” (IGEL, 1988, p. 147).

Não obstante a precisão ao apontar a presença de elementos da mitologia grega e cristã e da densa atmosfera premonitória que envolve a trama, a narrativa de “T – Cecília entre os Leões” não, necessariamente, se afigura em tom predeterminista ou fatalista. A questão do destino, por certo, retorna. Porém, assim, como nas histórias de Loreius, Publius Ubonius e Julius Heckethorn, o que se destina aos personagens é sempre situado na dobra – e nunca em uma oposição – com a liberdade humana⁷⁰. Como se tem afirmado, as narrativas em *Avalovara* conduzem o pensamento aos limites daqueles contrários em meio ao qual a trama se desenvolve. No fio T não é diferente. O destino, em tais casos, é o deslinde de uma reflexão acerca da liminaridade da existência, quer dizer, o pensamento em torno da articulação entre o limite e o não limite de ser.

A própria palavra “destino”, em sua etimologia, rememora essa reflexão ontológica tendo em comum a mesma raiz das palavras “estado”, “estrutura”, “existência”⁷¹. No português, a palavra destino conserva aquilo que funda todo e qualquer permanecer, fixar e estabelecer, todo e qualquer estado: a dinâmica de ser, o sendo que encaminha ao não ser. Por isso, destinar é encaminhar algo para alguém, o destinatário, mas esse algo não pode ser um objeto, e tampouco o destinatário um sujeito passivo. Isso porque o que se destina, desde sempre, é a essência de ser, doando-se como o que permanece nos diferentes entes e destina-se na humanidade dos homens.

Destina-se para Abel uma série de circunstâncias, quer dizer, conjuntos de estados de coisas que se dispõem em seu redor. Destina-se a ele, por exemplo, a desestrutura desesperançada de um país sem rumo:

⁷⁰ E neste aspecto, o romance se investe no vigor do pensamento essencial à reflexão trágica que se observa, não apenas nas tragédias clássicas, como também, nos cantos épicos, plasmados através da tradição oral, tais como a *Ilíada* e a *Odisséia*, nas edas e nas sagas dos islandeses, bem como lendas heróicas de todos os povos do Ocidente à China. Segundo Bowra, em todos esses exemplos “ergue-se sempre o herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor do que o nada” (BOWRA *Apud* LESKY, 1996, p. 23). Portanto, ressalte-se, novamente, a precisão de Regina Igel em relacionar a narrativa do fio T com elementos da mitologia grega, pois *Avalovara* realmente parece ir ao encontro dessa fonte no que se refere à interpretação do destino como questão originária.

⁷¹ Destino vem de uma derivação regressiva do verbo “destinar”. Este, por sua vez, vem do verbo latino *destinare*, em que o intensificador *des-* se junta a *stanare*, derivado do verbo *stare*, que fala da ação de permanecer em pé, estar fixado, num estado firmemente estabelecido. Em todos os termos está presente o radical indo-europeu *-st*. Conferir nota de rodapé 42.

– A ausência de sentido que marca de um extremo a outro o Brasil, pode ser observada nas iniciativas do governo [...] O país, de Norte a Sul, vive a deriva. Nesse quadro, como poderiam os indivíduos ser diferentes do que são? Aqui, ninguém sabe de que lado o Sol nasce.” (*Avalovara*, p. 175, T-10);

Destinam-se o seu lugar e as lutas entre os homens pelo poder e pela terra:

Notícias alarmantes sobre as Ligas Camponesas [...] As condições de vida dos cassacos nos canaviais são desumanas? Logo me vem que os senhores de terra do Nordeste nunca poderiam pensar em atuar de maneira diferente.

[...]

Na zona canvieira há qualquer coisa de novo e que de certo modo me interessa: essas ocupações de terra e até esses incêndios. O objetivo é abalar e quem sabe, eliminar de uma vez certos esquemas que já duraram muito. (*Avalovara*, p. 171-174, T-10);

Destina-se o *genos* familiar, sua origem:

“Mauro, Leonor e eu, filhos quem sabe de que pais, tropeçamos nos irmãos mais novos – Dagoberto, Janira, Lucíola. Move-se ainda Isabel no ventre fértil da Gorda, quando o Tesoureiro emprenha uma enfermeira e desta aventura nasce Damião.” (*Avalovara*, p. 176, T-10)

– Pensando bem, meus irmãos talvez não sejam mais desnorreados do que todos esses que andam por aí como se tivessem as chaves do mundo. Mas ninguém que u conheça tema chave de nada – ninguém – ou sabe para onde vai: que rumo tomar e o que fazer de si. (*Avalovara*, p. 174, T-10).

Esses irmãos. Também, os outros, os que andam pelo mundo ou morrem desastadamente, a irmã que pare os filhos e enterra-os no quintal, são meus irmãos apenas de sangue? Não nos liga, em nossos desacertos, um projeto comum? Marcas, talvez, o mesmo impulso obscuro que me move. (*Avalovara*, p 146, T-8).

A tudo isso que se destina em Abel ele precisa retornar, quer dizer, corresponder livremente. Então, pelo destinar, abre-se em todo homem – destinatário do ser – um leque de possibilidades que variam entre negar o destino, a ele se fechando, e abrir-se para acolher o que nele se destina. No entanto, não está entre as opções do homem escolher que algo já tenha a ele se destinado: Abel nunca pediu para ser brasileiro, nordestino e nem filho e irmão de quem ele é. O encaminhar já estava feito (*fatum*) e, isso, em si, já é uma limitação que a nós se destina. Por ela, o homem é livre até para lamentar, como parece fazer Abel ao falar de sua terra e sua família. Porém, no limite, o que desde sempre se destina é o próprio não-limite que, propondo uma correspondência, apela para que o limite seja re(a)nunciado. Corresponde a esse apelo do *fatum*, por exemplo, o fadista ao cantar o fado, sendo o nome de tal estilo musical, bem como suas características, algo que parece concentrar em si toda uma discussão acerca da articulação entre destino e arte, de modo que, radicalizando, seria possível sustentar que todo artista corresponde ao *fatum* ao corresponder à arte em seu livre fazer. Toda obra é um canto e, se o cantar é o que liberta, a arte é o que encanta.

O encanto libertário da arte é o que está figurado na decisão de Abel em tornar-se escritor apesar da rotina cerceadora da vida de bancário, pois, escrever como ele diz, “no momento representa um modo de não sucumbir, de não ir levando ao azar minha vida”

(*Avalovara*, p. 211, T-12). Da mesma forma, tal encanto ressurgue – e, novamente, pela música – pontuando o ritmo narrativo do fio T, desde o início, no bandolim que uma das velhas fiadeiras toca “com dedos meios surdos” (*Avalovara*, p. 52, T-1); nos dois cordões do pastoril emanados do corpo de Cecília em festa ao longo de passeios pela praia com Abel; nas “vozes e sons de instrumentos musicais” antes tocados pelos irmãos de Abel e que, agora, surgem numa sinestesia que não mais se limita apenas às memórias, enquanto juventude que passou.

Talvez esse estar-em-canto, essa memória sempre presente seja responsável por algo de melodioso (à semelhança de um fado) no lamento de Abel. Algo estabelecendo um tom que impulsiona a renúncia de tudo o que lhe foi destinado, ecoando na narrativa como uma voz quase revoltada, sussurrando: tudo isso precisa ser acolhido, recolocado, anunciado novamente. Não se trata de negar o *fatum* (o que está feito, feito está), mas, antes, de compreender que, justamente, aquilo que está feito é o que dispõe o por fazer. E que, portanto, em verdade nenhum homem jamais pode ser considerado como algo predeterminado, feito e acabado, pois, por ação do próprio *fatum*, tudo no mundo está sempre por fazer.

Como dissemos, Abel não pode negar o destino, o estado da realidade que lhe vem nas coisas que o cercam, pois negar o destino é não fazer coisa alguma, é estancar a caminhada e não fazer a travessia. Nega o destino aquele que se deixa amesquinhar em face das limitações, conformando-se, ou melhor, deformando-se ao sabor as circunstâncias da vida. A existência, para o homem que assim procede só pode ser uma prisão. Também nega o destino o homem que julga que ser livre significa poder fazer tudo o que tiver vontade. Nega o destino enquanto abertura para ser e, paradoxalmente, submete-se a seu jugo enquanto força nefasta e limitadora, pois, neste caso, as ações agem tão somente pelo determinismo da vontade que fecha o leque de possibilidades, aprisionando o humano. Como compreender essa tensão entre acolher e negar o destino? A aprendizagem dessa tensão como exigência de plenificação no viver da promessa feita a todo homem é já o ser livre que nos alcança na travessia de ser.

E é isso o que nos lembra, a todo o momento, o tom premonitório das vozes das duas costureiras que tecem o fio narrativo T. Mais do que explicitar uma cadeia causal inexorável pré-estabelecida num além, Hermelinda e Hermenilda nos lançam na determinação espantosa de projetar-nos cheios de alegria e paixão rumo ao silêncio do por vir, porém, sempre no aquém do além:

Assim, pois, Tom e som. Eu e eu e eu, Hermenilda e Hermelinda, eis-nos, ajudantes da fábula que começa a tomar corpo e na qual dois amantes, por via e modo nosso aproximado, começam a enredar-se, cheios de alegria, de paixão e ainda mais espanto. Temperar o bandolim. Rasga o retrato na ribalta, Roderico rude. [...] Que

faz a costureira com o que resta do fio? Cose, calada, a boca do cadáver. Aquém do além. Zás. Esta cantiga é descosida. Une-a um fio: a agulha. Rude Roderico, ris do redingote da rã? Alcatruz. (*Avalovara*, p. 159, T-9)

A narrativa margeia o cantar na fala das velhas, o que remete a toda a tradição dos cantantes populares do nordeste. Mas, também, lembram o canto ditirambo, essencial ao teatro grego, caracterizado pelo caráter patético (alegre ou sombrio) e entusiástico, no sentido comportar a manifestação do divino. Sendo o canto ditirâmico a própria linguagem dos deuses se dando pelo intermédio da voz humana, é possível projetar a abrangência semântica das referidas personagens no sentido do sagrado como a instância que atravessa, lançando-se para o fora que há dentro do real.

Ao coro das anciãs vem se juntar a voz de um corifeu, Abel (o morto? A agulha?): “Será que a gente encontra, morto, os nossos ancestrais? Não os parentes, mas os que povoaram a terra onde se nasce. [...] Não vai encontra-los. [...] A sentença de que, insciente, sou portador e em certo sentido o executante, tende a ser conjurada” (*Avalovara*, p. 159, T-9). E os três personagens passam a figurar uma única voz irmanada no tecer os rumos do destino, como as moiras (ou parcas, no panteão romano), divindades que nos falam mais de uma imprevisibilidade do que de um fatalismo: “procurar na vida um rumo é igual a buscar, num palheiro, a agulha que pode ter caído em outra parte” (*Avalovara*, p. 115, T-6).

Mas, nas figuras de Hermelinda e Hermenilda, surge, também, sob o prisma do palíndromo que seus nomes comportam (Herme-lin-nil-da) – ecos do palíndromo estruturante da obra – o nome do deus Hermes protetor e patrono dos viajantes, dos pastores, dos ladrões, dos oradores, dos astutos, dos poetas, da literatura. Assim como no coro ditirâmico, em Hermes, inventor da lira, se dá a comunicação, o *intermedium* entre o homem e aquilo que o excede e, por isso, ele é o mensageiro dos deuses, o guardião das fronteiras, o que conduz no transcender de limites. Neste aspecto, Hermes se aproxima de Janus, deus romano de duas faces, senhor dos limiares que encarna, em si, não uma oposição, mas a passagem do que foi ao que será no seu sexo duplo, Janus hermafrodita. Então, agora é Janus que se reaproxima de Hermes, porém, pelo nome de um de seus filhos, numa junção com outra divindade: a deusa da sexualidade, da beleza, do Amor. Afrodite. A que chegamos com tudo isso?

Cecília, trazida pelas duas velhas, é que chega ao encontro de Abel. A mensagem é o amor, ou melhor, o amar. Não o estado de um substantivo, mas a dinâmica de uma ação originária (*poiésis*), a poética de um verbo. O amar Cecília conciliando contrários “Solidão e multidão. Delicadeza e força. Doar e receber. Direito e avesso.” (*Avalovara*, p. 324, T-13).

Macho e fêmea, exatamente, como em Janus. Ela que, além disso, evoca a santa homônima⁷², mártir romana e patrona da música segundo a tradição cristã, circundada de leões, ela é apresentada ao “homem das letras e de livros” (*Avalovara*, p. 115, T-6) por Hermenilda, ao som do bandolim de Hermelinda: “Desce a mão de Hermelinda, firme, sobre as cordas do instrumento [...] Hermenilda faz um gesto em minha direção e indica-a: Chama-se Cecília. Trabalha no Hospital Pedro II. Serviço Social.” Ao que estabelece, logo em seguida, a voz em tom de vaticínio: “Assim, frente a frente, com nossa ajuda malsã, eis Cecília e Abel. A eles cabe apertar o laço por nós urdido. [...] Lançado está o grão e com ele alguns eventos sobre os quais nenhum domínio havemos.” (*Avalovara*, p. 115, T-6).

Cecília vem: “figura delgada, ossos de pássaro [...]. Plumagens. Nela não vejo asas. Tão leves, porém, na areia clara as marcas dos seus pés e tal encanto existe nos seus ossos, que me pergunto: ‘Flutuam?’” (*Avalovara*, p. 210, T-12). O Tesoureiro é atropelado e as tias da moça a trazem ao velório. Ela transmuda o clima da morte que há pouco havia levado Abel a um vômito, e revela-se emoldurada em um dos símbolos da liminaridade, da passagem e que, não por acaso, é evocação de um quadrilátero:

À porta, em meio aos vultos que as velas e a luz da manhã muito clara, filtrada pelos vidros alegres das bandeiras, banham numa espécie de irrealidade, vejo entre os vultos permutáveis de Hermenilda e Hermelinda (mas vejo apenas o que posso ver, a cândida superfície do evento), Cecília a alguns passos de mim, presa, após mil voltas, na rede cuidadosamente urdida, Cecília, com seus cabelos curtos, seus olhos luminosos, seus quadris estreitos, suas pernas delgadas, igual a ninguém, atraída pelo morto – esse chamariz – e lançada de um vez por todas na área das alegrias e males dos quais me cumpre ser o portador, o correio, o provedor, o instrumento, a mão. (*Avalovara*, p. 195, T-11).

Ressurge a imagem da rede. A rede da vida é a rede do destino e, por ele, é que temos a possibilidade de nos apropriar do que nos é próprio, o ser livre. Mas Cecília está presa na rede, após mil voltas, e é lançada inelutavelmente na área das alegrias e males que condizem somente à Abel. Cecília, neste ponto, se investe da existência precária, com que é descrito o lugar de morada de suas ascendentes: “Neste bairro ainda sossegado do Recife, de nome

⁷² Santa Cecília – nobre romana condenada por professar o cristianismo por volta do ano de 200 depois de Cristo – segundo a crença dos fiéis, teria sido colocada no próprio balneário do seu palacete, para morrer asfixiada pelos vapores. Mas saiu ilesa. Então foi tentada a decapitação. O carrasco a golpeou três vezes e, mesmo assim, sua cabeça permaneceu ligada ao corpo. Mortalmente ferida, ficou no chão por três dias, durante os quais animou os cristãos que foram vê-la a não renegarem a fé. Os soldados pagãos que presenciaram tudo se converteram. No romance, após ressaltar a força vital emanada de Cecília em sua travessia, na imagem de um mulher que, estando na proa de um barco, sustenta a vela, Abel menciona quase que explicitamente o mito de Santa Cecília: Essa presença e o nome, o seu nome, que se forma na garganta, um laço, coincidem. Não o pronuncio e o laço me sufoca. Súbito, desata-se, desata-se o nome, um corte na garganta.” (*Avalovara*, p. 234, T-13).

denso e duro mas de existência precária [...] Bairro de Casa Forte, Estradas das Ubaias” (*Avalovara*, p. 59, T-1).

Cecília presa na rede das circunstâncias, seu lugar, seu bairro, sua gente. Cecília presa a esse Serviço Social. Ela “acentua as fronteiras – nem sempre compreensíveis, nem sempre perceptíveis – entre esses dois espaços: um, ilimitado, contínuo, fugaz; outro, restrito, imutável.” (*Avalovara*, p. 132, T-7). Não, Cecília não é travessia para si. É, antes, atravessada por multidões. Seu corpo, sua carne é passagem, é pórtico:

No vão exíguo do desvio, surpreendo (um clarão) a natureza recôndita de Cecília, sua identidade verdadeira. [...] Deslumbrado e ao mesmo tempo com o dom irrestrito de ver, como alguém que sob um raio, em plena treva, desvendasse os mil rostos de uma multidão e também sua história, vejo a espessura da carne de Cecília, povoada de seres tão reais quanto nós. Na substância da sua carne mortal, conduz Cecília o íntegro e absoluto ser de cada figura que atravessa a Praça e, não só dos homens e mulheres que agora povoam a Praça e os arredores, mas também dos que ontem a povoaram, dos que em maio ou junho a povoaram, dos que no ano findo a povoaram, dos que hão de povoar ainda amanhã, destes e dos que em outras partes existem ou existiram, sim, nenhum está ausente em definitivo do corpo de Cecília. (*Avalovara*, p. 158, T-9).

Nesse sentido, sua vida é doar-se. Para que os distantes e atribulados possam, se não fazer a viagem rumo ao próprio, mas, pelo menos, se sentir mais aliviados, é que intervém a ação de Cecília. Ela age no sentido de solucionar problemas, desemaranhar a rede:

Move-se, desde as primeiras horas da manhã, entre o Hospital Pedro II e instituições de previdência – dispensários, sindicatos, centros sociais –, às voltas com funcionários omissos e médicos quase sempre impassíveis, buscando solucionar problemas enredados. [...] Suas horas de trabalho e mesmo, não raro, as horas da tarde, estão ligadas às atribulações dos que povoam os mangues e os bairros afastados (*Avalovara*, p. 209-210, T-12).

Ela, Cecília, pode quando muito ser uma parte do percurso que me conduzirá ao termo da procura. [...] Também pode ser que o termo da minha busca seja tão-só o início de uma busca mais precisa e ampla. (*Avalovara*, p. 231-232, T-13).

Com a ajuda de Hermes, Odisseu alcança sua Ítaca. Abel, viajante da e pela linguagem, encanta-se por essa filha de Hermes que “faz avançar o barco e os demais ocupantes. Presentes, em mim, a imagem e o encanto de Cecília.” (*Avalovara*, p. 234, T-13). Ela o ajuda a interpretar-se, como o comerciante frígio que ajudou Publius Ubonius a despertar-se daquele sono em vigília, imagem que é retomada, não por mero acaso⁷³: “Ela emerge de mim e da minha vigília tão semelhantemente a um sono prolongado” (*Avalovara*, p. 196, T-11). Nela, ele vislumbra a possibilidade de acolher tudo aquilo que se lhe destina, tudo aquilo que ele mesmo é. Porém, não de forma abstrata ou fragmentária, mas, integralmente, uma vez que Cecília conduz em si “o íntegro e absoluto ser” de cada coisa, de cada figura atravessando a Praça.

⁷³ Interessante notar como o romance estabelece uma correlação entre as datas da história de Publius Ubonius ocorrida por volta de 200 a.C, e de Santa Cecília, que viveu por volta de 200 d.C.

A concretude do acolhimento se realiza no amar: “na sua carne, simulacro da memória, a presença dos seres que haverei de amar, amando-a. [...] Engano-me, eu, se nessa companheira reconheço a minha substância?” (*Avalorava*, p. 196, T- 11). No amar Cecília que cresce ao longo da narrativa, a partir daquele grão sobre o qual não há domínio, vem à luz a imagem de “um carneiro nascido das areias e das espumas das ondas” (*Avalovara*, p. 211, T-12) – como Afrodite – e que passa a acompanhar o casal em seu passeio.

A simbologia do animal é vastíssima, abrangendo desde o início zodiacal do equinócio de primavera oriundo, muito provavelmente, da representação cósmica do fogo, em seu vigor criador e destruidor, como potência animal; pelo que comporta a transitoriedade de um estado de coisas a outro, ligando-se diretamente a outro deus mensageiro (desta vez, do panteão védico), Agnes, o que, certamente, estabelece um diálogo com Janus e Hermes (o carneiro não deixa de ser um dos emblemas do deus grego); chegando a nós, pela tradição judaico-cristã, quer no uso do animal como oferenda (o que, na origem, nos remete ao próprio Abel), quer na própria designação do Cristo como *Agnus dei*. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1986, p. 728).

Talvez, importe apenas dizer que toda essa carga semântica se condensa no amar que Abel experimenta em sua travessia por Cecília. E, ainda, que essa passagem envolve um sacrifício que, prenunciado desde a revelação do sentido da letra T no poema místico que inspira o romance – “aí o homem conhece a morte e é expulso” (*Avalovara*, p. 96, S-10) –, ecoa quer na figura da santa cristã, Cecília, quer na do próprio Cristo, assim como na de Agnes em seu vínculo com o fogo que, antes de renovar, precisa matar. “Nos códices alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre Sol e Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício.” (*Avalovara*, p. 270, T-15). Abel é o portador e executor da sentença do sacrifício, mas, na morte do hermafrodita – que é também a morte, em parte, de si próprio – é que se pode “chegar à compreensão, ainda que imperfeita, da função do caos e da sua natureza” (*Avalovara*, p. 271, T15). Compreender o caos equivale ao ingresso numa esfera da natureza em que as coisas encontram indiferenciadas, ou seja, não dissociadas (ou religadas) ao mistério de ser. Trata-se, pois, de entremear-se no conhecimento da própria verdade una e diversa “onde o mundo não existe, quando tudo é pesado e leve ao mesmo tempo” (*Avalovara*, p. 271, T-15), para deixar-se polir

como um seixo dentro de um rio de correnteza, transmudando-se aquele poliedro incompleto⁷⁴ na tão esperada Pedra Branca alquímica.

A ideia de apodrecimento – e não apenas da morte – como pressuposto do renascer é também algo a se compreender. Esse amar, a despeito das imagens do sagrado, nada tem da espiritualidade abstrata e inalcançável que emanava de Roos: ante a sugestão de que, primeiramente, fossem apenas amigos, Abel responde à Cecília: “amor espiritual é depravação” (*Avalovara*, p. 233, T-13), ideia que é desenvolvida, em outro trecho, até o limite do pensamento na resposta que recoloca a questão:

Este amor [o amor que tem por Cecília], embebido da ânsia, nunca vencida, de resgatar meus atos e escolhas infelizes, é magnificado com a circunstância de que no corpo de Cecília (Cecília: corpo e corpos, homens e mulheres, suas fábulas), eu ame de modo uno, não perturbado pela interferência purificadora – distanciadora, portanto, do espírito, seres numerosos e concretos. Fora de seu corpo, um amor como este é inviável ou realizável apenas como operação mental. Então, será amor? (*Avalovara*, p. 270, T-15).

Esse amor, não é amor. É amar. E nesse sentido, evoca outra figura mitológica: Eros, deus primordial, potência conciliadora e unificadora do cosmos. Eros é filho de Caos ou, segundo algumas versões, filho de Afrodite e Hermes o que, neste caso, o aproxima ainda mais de Cecília, pois, ele seria irmão de Hermafrodita. Em todo o caso, o que interessa perceber é que esse amar erótico Abel o encontra em Cecília, mas ele se difunde por todo romance, recolocando na dinâmica verbal a questão ontológica reconhecível na substância das coisas. É com isso que Abel se identifica em Cecília, a questão o atrai e, é através dela, que ele começa a se apropriar livremente de si, primeiramente, pelo acolher do humano – quer no tempo ou no espaço – na alteridade que o circunda:

A vibração do encontro persiste em mim e eu recuso-me a dormir. Quantos lugares percorro nesta noite? Vou de um ponto a outro do Recife e encaro as pessoas. Evocam, essas presenças alheias, as suas próprias matrizes, existentes no corpo encantado de Cecília? Serão, ao contrário, matrizes dos entes concretos que transitam nesse corpo e o formam? Como saber? Sei apenas que os viajantes frente aos guichês ignóbeis da Estação Rodoviária e o velho esqualido que vigia a inútil borboleta enferrujada; os vendedores de peixe na Praça do Mercado; as prostitutas nas sacadas da Rua Born Jesus, mostrando a língua ao ritmo das músicas que as vitrolas tocam alto nas salas; a população dos mocambos sob a negra ferragem deteriorada na Ponte Velha e o cego no Cais de Santa Rita, agitando alguns níqueis, tristemente, numa bacia de queijo, sem ninguém por perto, o tilintar das moedas tornando o Cais mais desértico, todos podem existir na carne de Cecília — e o meu amor, abrangendo-os, liga-os a mim com laços cuja natureza me escapa. O Recife (muros cor de chumbo da Casa de Detenção, São Pedro dos Clérigos com sua esbelta fachada e as pedras do calçamento cheirando a frutas podres, barcaças de pequena cabotagem, seus mastros oscilando no Cais da Alfândega), a Lua

⁷⁴ “Não julgar que a existência humana, enquanto inconclusa, seja um poliedro incompleto do qual a morte é o ultimo lado, não, o poliedro move-se e suas faces e arestas proliferam, crescem conosco, mais ou menos brilhantes assim é com todos [...]” (*Avalovara*, p 22; O- 2).

refletindo-se no rio, o Recife, fração do mundo, muitos dos seus habitantes não mais distanciados, não mais estranhos, integrados no meu ser através deste amor e de Cecília, sua substância e sua arca. (*Avalovara*, p. 214-215, T-12)

Abel acolhe a alteridade e compreende-se (re)ligado ao todo social, mas de uma maneira diferente do que se poderia esperar de uma tomada de consciência engajada. O engajamento se despe da conotação político-ideológica. Abel não é homem da lutas por ideais de qualquer matiz, isso porque, ele se lança no combate de se perquirir, antes de tudo, pelo o que vem a ser “o ideal”. Não há ideologia, há a ideia. E a ideia é sempre uma questão. Questão a ser percorrida na e pela linguagem e não imposta, comprada ou vendida pelo discurso do social. Ponderando sobre o movimento e a atração que sente pela causa das chamadas Ligas Camponesas⁷⁵, Abel compreende que “nem sequer em espírito eu participo dessa luta. Além disso, não sou homem de agir, no sentido comum da palavra” (*Avalovara*, p. 176, T-10). O agir de Abel não é o agir comum e nem é *seu* agir (agir de um sujeito). É o agir originário, o agir da *poiesis* que é o real se doando na linguagem. O engajamento, por essa perspectiva, não é social, não é político, não é ideológico. É, antes de tudo, engajamento poético. Mas, justamente, por ser engajamento poético é que passa a ser, necessariamente, não uma ideia estática (um dogma), mas uma questão política e social.

Após a reflexão de Abel, as personagens do conto insólito que ele vem compondo – e a composição do conto já não é a *poiesis* acontecendo em Abel? – “espreitam-se com ódio” (*Avalovara*, p. 176, T-10), pois o conto é uma metáfora dessa questão ideológica que perpassa o discurso: “representação talvez do mundo que conheço e onde velhas vozes – inclusive em mim – buscam impor verdades cuja substância esgotou-se para sempre.” (*Avalovara*, p. 308, T-17). No conto, quatro octogenárias narram, umas paras as outras, as mesmas histórias que viveram em comum, pois são gêmeas que nunca se separaram. Não só as memórias de cada uma, mas as roupas, os acessórios que usam e os próprios corpos transmudam-se de uma para outra e elas se confundem a ponto de não mais se saber o que é ou não real, a verdade dos fatos narrado. Isso leva as velhas à total perda da noção de ser. Elas passam a desejar a morte umas das outras, pois, “sobreviver será o atestado e a comprovação da própria identidade.” (*Avalovara*, p. 268, T-15). A trama do conto faz com que algumas das irmãs morram e que

⁷⁵ As Ligas Camponesas foram associações de trabalhadores rurais criadas inicialmente no estado de Pernambuco, posteriormente na Paraíba, no estado do Rio de Janeiro, Goiás e em outras regiões do Brasil, que exerceram intensa atividade no período que se estendeu de 1955 até a queda de João Goulart em 1964. O movimento que se tornou nacionalmente conhecido como Ligas Camponesas iniciou-se, de fato, no engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão – cidade natal de Osman Lins –, nos limites da região do Agreste com a Zona da Mata de Pernambuco.

tudo mais seja esquecido e perdido para sempre, exceto o “ódio a obstinação de perdurar.” (*Avalovara*, p. 268, T-15).

Ora, o que Abel percebe é a destrutividade alheia a qualquer sentido que vige na interação social quando subjetivada ao extremo pela desconexão com a perspectiva do ser, em seu mistério sagrado. Quer dizer, quando se procura impor a veracidade de um discurso, sem ao menos se questionar sobre o que seja as ideias de verdade e linguagem. Abel não participa daquela luta, mas, dessa luta que o encontro com Cecília explicita e que questiona revelando uma referência arenosa e enigmática – nunca dogmática – entre o real e as palavras, as coisas e os nomes:

A areia, que range sob os meus pés e sempre teve o nome de areia, não é a mesma. Os nomes e as coisas (a palavra tarde e a tarde, amar e a palavra amar), as coisas e seus nomes transformaram-se. O mundo, agora que seguimos pela praia, vivos, reais, de mãos dadas, difere do mundo que precede este encontro. (*Avalovara*, p. 214, T-12).

Mas o ódio de suas personagens e a vontade de sobreviver – mesmo que para isso se tenha que matar as próprias irmãs – é real. É real e lhe afeta em sua relação com Cecília. Ela está implicada nesse ódio, quer queira, quer não: novamente, Cecília presa na rede que tenta desemaranhar em seu Serviço Social. É certo que a personagem quase não opina sobre essas questões, mas, desde o início da narrativa, explicita-se o já explícito no título do fio T: “Cecília entre os Leões”, “Cecília, com um sorriso, faz os leões subirem nos telhados balançando a cauda. [...] O silêncio de Cecília é atravessado por leões” (*Avalovara*, p. 115, T-6).

Quem são os leões? Quem são esses que Cecília apascenta e doma com doçura? Todos aqueles que lhe atravessam o silêncio do corpo? Seus semelhantes, seus irmãos? “Um dos irmãos trabalha na polícia e o outro é escrevente num cartório” (*Avalovara*, p. 233, T-13). A certa altura da narrativa, os encontros dos dois assumem um tom de clandestinidade e os amantes passam a se encontrar nas periferias de Recife: “os irmãos ameaçam agredir-me e ela sugere encontrá-la neste lugar deserto” (*Avalovara*, p. 235, T-13) São eles, os próprios irmãos da moça, que cercam, oprimem, ameaçam e espancam o casal? Polícia? Qualquer que seja a resposta o fato é que a cena do espancamento bem revela aquela destrutividade sem sentido da qual muitas vezes não se pode escapar, sobrevivendo, porém, sob o signo de um quadrado carrasco e opressor ante a ausência de uma potência que o faça transcender:

O meu amor, apenas, não constitui proteção [...] quatro vultos nos espreitam, [...] três dos estranhos mantêm-se um pouco afastados, todos de cabeça descoberta; o outro, de capacete, segura um bastão. Polícia? Este se dirige para o lugar onde estamos. Pode fazê-lo sem pressa: seus três comparsas barram nossa fuga eventual.

O de capacete: “Que estão fazendo aí?” Um dos três solta uma risada fina e sôfrega. Sem dar resposta, levanto-me; ajudo Cecília a levantar-se. O carneiro desapareceu. “São surdos? São surdos?” Cecília pôs a bolsa a tiracolo e tem nas mãos os sapatos. Os três paisanos fecham mais o quadrado, enquanto o outro nos ordena mostrar os documentos. [...] A presença dos intrusos, esta me parece clara. Assume um drástico sentido de expulsão, nada casual. Seguro a mão de Cecília e tomo a decisão de afastar-me como se os quatro indivíduos não existissem. Mas o de capacete atravessa a ponta da botina entre os tornozelos e empurra-me. Caio com a boca na areia e antes que inicie um gesto fazem-me rolar com pontapés a altura dos rins. [...] Meu espancador, capacete na mão, atinge-me com os pés a cada tentativa de erguer-me e Cecília defende-se dos outros. Espanta-me a rapidez com que esquiva os golpes dos agressores e a obstinação com que se conserva em silêncio, não admitindo um só grito de socorro. Consigo, no chão, agarrar a perna do soldado e fazê-lo cair. Precipito-me, de braços abertos, entre os que maltratam Cecília. Um deles segura-me e prende-me o fôlego. Mão dura, larga. Mordo-a, ouço um urro abafado. Curto golpe a altura da nuca me derruba. Tento levantar-me. Tudo que consigo é rolar sobre um ombro e entrever o corpo de Cecília, perdido o equilíbrio, ceder com lentidão e baquear, lento, mais uma vez estapeado. (*Avalovara*, p. 255-256, T-14).

À ação que oprime e violenta na luta contra o quadrado dos homens, como por uma exigência de equilíbrio, acrescenta-se “um círculo imóvel” (*Avalovara*, p. 258, T-14) de crianças que, saindo do corpo de Cecília, envolvem o casal que lastima e tenta se curar das feridas e da humilhação que acabam de sofrer, fazendo amor. Na sequencia do episódio, marcado pela dor e pela ternura, Abel descobre, não sem espanto, o estigma de toda a ambiguidade abrigada no cerne de Cecília: “com a mão esquerda sopeso a forma do peito, acompanho a cintura em direção ao flanco, sinto na palma a lã, o púbis, anelado. Entre os pelos: seu pênis vibrante. Retiro a mão, rápido, a mão picada pela débil víbora invisível” (*Avalovara*, p. 258, T-14).

Procurando ajuda, no esforço por compreender a radicalidade extrema dos contrários de que o homem é capaz (da violência mais brutal e covarde ao mais corajoso e compreensivo amor), Abel e Cecília buscam o abrigo de Hermelinda e Hermenilda. Buscam o poder de reintegrador do *logos* da linguagem? As velhas limpam-lhes o corpo, pensam os ferimentos, mas é a Gorda quem os acolhe em sua casa: “Vai continuar encontrando-se com ela. Então, acabou a sessão de andar sacaneando nos ermos. Vocês vêm para o chalé.” (*Avalovara*, p. 266, T-15). E, desse modo, fica estabelecido o palco para o desfecho do fio narrativo T: novamente, a praia dos primeiros passeios, a Praia dos Milagres, a casa familiar.

Que milagre é esse? Milagre que não estamos vendo. Nesse local Abel recebe a visita de multidões – “homens e mulheres do povo” (*Avalovara*, p. 288, T-16) – e se põe a amar a todos e cada um, no amar Cecília. Esse amar, que é presença de Eros, não é perturbado por interferências purificadoras. Portanto, é uma dinâmica que pode se dizer, perfeitamente, na sensualidade explícita do ato sexual: “perfuro o mundo do qual tantos viventes irrompem e

que nada abre, nada, à introdução do meu corpo. Agora, rompo-o, atravesso-o e tão limitadas estas admissões, tão velozes em sua nitidez, que ingresso e expulsão parecem simultâneos.” (*Avalovara*, p. 287, T-16). Desse mundo que é Cecília, nada abre, nada se abre a Abel, pois é ele que tem que realizar a aprendizagem de abrir-se, na oferta de si ao outro, como o faz Cecília em sua santa missão de ajudar os viajantes da distancia no transpor limiares. Essa entrega também é figurada no sexo: “sinto, eu, com o peso dos seios, o peso de ser fêmea e espero que Cecília me penetre.” (*Avalovara*, p. 287, T-16).

E, então, revela-se, na linguagem, a compreensão dessa experiência que constitui uma espécie de rito de passagem de Abel: surgem no corpo e voando em torno dos amantes “pequenos animais, leves como palavras” (*Avalovara*, p. 287, T-16) e, ao nomeá-los, acontece a concretização do acolhimento e conciliação de contrários pela subversão dos gêneros: “aranhos, grilas, formigos, efeméridos, vespos, vagaluzes, cantáridos, escorpiãs, cigarras. [...] rãos, lontros, peixes-vaca, emos, búzias, tartarugos, camarãs, arraios, lesmos, calangas, suçuaranos.” (*Avalovara*, p. 288, T-16). O próprio Abel desassocia-se da noção estreita de gêneros, pela linguagem, ao dizer que se sente “impregnada de todas as suas presenças e das suas palavras amorosas.” (*Avalovara*, p. 288, T-16).

Cecília também se impregna do ser de Abel. Ela engravida e os leões demonstram querer rugir mais forte. Os irmãos invadem o quarto de Abel e ameaçam-no para que ele a induza ou a obrigue a realizar um aborto. Abel, já iniciado nos mistérios de Cecília, consegue vislumbrar, entre parêntesis na fala dos irmãos, o vazio que se abre em todo destino não como fatalismo, mas, sim, como invólucro de força irradiante do qual somos a polpa:

Abre-se a porta e os dois irmãos de Cecília invadem o quarto.

[...]

– Damos vinte e quatro horas para você fazer Cecília decidir-se. (o desastre, existente na vastidão do tempo, não é algo a suceder. Forma vazia, suga-nos. Cecília e eu: polpa desse invólucro oco e de força irradiante). Você não vai querer que a gente mesmo resolva essa parada com um pontapé na barriga. Vai? Damos vinte e quatro horas. (*Avalovara*, p. 294, T-16).

Ao mesmo tempo, Abel entrevê, no olhar inclemente dos opressores, algo luzindo que estabelece como que uma cumplicidade entre eles no reconhecimento insciente de uma pequenez que os assemelha a insetos. Abel enxerga, no fundo dos olhos dos opressores, a compaixão: “deixam-me, com o seu cheiro de alho e de curtume, ambos lançando um olhar inclemente onde creio luzir – estarei enganado? – alguma compaixão. [...] Mil baratas pressas sob as tábuas fazem esforços vãos para voar e roem umas às outras.” (*Avalovara*, p. 294, T-16).

A última passagem da espiral pela letra T é a própria passagem de um extremo ao outro do caminho que Abel experimenta, porém, sob uma perspectiva do desastre e a despeito da aprendizagem que já se operou no texto de sua vida a esta altura do romance. Narra-se, fiel à ambiguidade que se espraia pela obra, a plenitude do amar e o insuspeito *fatum* sacrificial evocado ao longo de “Cecília entre os Leões”, sentença que cabe a Abel executar, a morte do hermafrodita – que é, em parte, a morte de si próprio – na praia dos Milagres.

Ao nascer do dia, ambos despertos e felizes, purificados pelo jejum e pela evocação do corpo do cordeiro que os acompanha no insólito e no gosto de hóstia na língua: “pela primeira vez no ano Sol e Lua [...] passeiam juntos [...]. Nada comemos; nem lavamos a boca. Sua língua sabe a despertar, a jejum, a pão ázimo – e o ar salgado, leve, insinua-se entre os nossos dentes.” (*Avalovara*, p. 309, T-17). Radiantes, em meio ao mundo opressor, o casal está pronto para o por vir: “Forma-se, com o embrião no ventre de Cecília, outro embrião [...]. Como se chama? Aleluia? Glória? Exultação? Tem nome?” (*Avalovara*, p. 308, T-17).

Qual o nome do não ser? A mesma mão que prende a rede no fundo da cisterna talvez tenha feito surgir, do nada, um cavalo puxando um cabriolé vazio pela madrugada da praia. Mas, são de Abel as mãos que segurarão as rédeas: “Tomo Cecília pela mão, ajudo-a a subir e movo, eu próprio, as rédeas. O cavalo ergue a cabeça e nos conduz para o fim.” (*Avalovara*, p. 311, T-17). Desequilibra-se o animal ante um aclave de pedras e o casal acidenta-se. A sentença é executada: Cecília morre.

De súbito, atravesso um pórtico, um limite (ouço as vozes dos irmãos, os sons dos seus instrumentos) – e aceito, fendido da cabeça ao calcanhar pela visão da minha fraqueza absoluta, aceito a verdade, resignado, como os privados dos bens vagos e concretos da Terra, amoldo-me à verdade e começo a viver no mundo sem Cecília. (*Avalovara*, p. 313, T-17)

Com a passagem pelo pórtico, “O corpo de Cecília libera os seus entes: enfermos e famintos, gente sem vez, que sua compaixão – também morta – procura resgatar.” (*Avalovara*, p. 313, T-17). Imediatamente, a narrativa também realiza uma passagem abrupta: a linguagem do segmento transmuda-se e começa a atirar, para todos os lados, imagens cruas em baixo calão. O alvo é o destino:

[...] rodeia a Terra um hálito hediondo de peidos, de cus arrombados e sujos. [...] Futuro e sonho, certeza e segurança, projetos engendrados na inciência, fodam-se. [...] Freiras centenárias, de hábitos arregaçados, enfiam lixo e bosta nas tabacas sangrentas. Um velho de cócoras, se esporra na mão. [...] Mordo os ovos do engano e cuspo-os, mastigados. Porra! Santas velhas, de chifres nos peitos, os brancos pentelhos negreando de chatos, trepam com jumentos, com bodes, urrando orações negras. As pastoras, enrugadas, sujas, batem pandeiros feitos com couro de culhões, as bocas arroladas de caralhos. Destino puto e amargo. (*Avalovara*, p. 313, T-17).

Ele acerta. Mas o destino lhe serve de espelho: “Levanto-me, olho em redor, vejo-me só. [...] todo eu me transformo no esgoto do verbo” (*Avalovara*, p. 314, T-17). Em vão, sem efeito seu protesto? Em um instante, Cecília desfalece na praia, um peixe salta por sobre a superfície das águas, Abel amolda-se à verdade de vida e morte, e são liberados os entes que constituíam a corporeidade daquela mulher de ossos de pássaro. Como enxergar compaixão em tudo isso?

Por outro lado, na simultaneidade estabelecida pelo romance, quando tudo isto acontece, Abel, tendo recuperado Roos e a memória concreta da cidade procurada (o fio A finda logo após o penúltimo segmento de T), já está, há muito, na vigência daquele mesmo amar desfeito na praia, porém, como verbo (re)encarnado em ☺. Ao final do fio narrativo “T – Cecília entre os Leões”, a procura envereda pelos últimos giros da espiral sobre a letra R e sobre a letra T, o que nos diz que é chegado o Tempo para a realização plena dos Encontros, Percursos e Revelações. Neste sentido, o fio narrativo que se inicia após o último segmento de T é significativo:

☺ e Abel: ante o paraíso

Fim e início. ☺ e eu, frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso. O Sol, a Lua, a Interferência, a Treva, a Convergência, o Percurso, a Cadência, o Equilíbrio. Dorso contra dorso, lado a lado, face a face, os braços em T. Onde? Surgem, ao tempo de Carlos Magno, os mapas trocoides e com eles vão ao mar os navegantes. As águas, nesses mapas, são desenhadas como um T sobre um O: um T sobre a Terra. Seremos, nós, com os braços abertos, T ante T, rodeados pelo mundo, um mapa? Que águas seriam então em nós evocadas com seus peixes? (*Avalovara*, p. 314, E-1)

O T pousa em O, para indicar as águas nos mapas trocoides. Em O, o mundo sobre o qual se desenha a comunhão das letras, os dois seres humanos; narra-se a “História de ☺, Nascida e Nascida”. O embrião sem nome? Um dos T ao qual se junta o outro na felicidade das águas? As águas cheias de peixe.

O peixe que salta atravessando a superfície da praia dos milagres mergulha no ar, executa um voo e ingressa no Céu. Por essa imagem do salto do peixe, de alguma forma, retoma-se a linguagem pictural, porém, agora, a partir de um diálogo com a obra de M. C. Echer – especialmente em *sky and water*: no interlúdio de claro e escuro, o peixe se tornando pássaro, parece nos indicar um caminho.

6. E ESSE PÁSSARO, “TODO O SEU CORPO É ASAS”

Avalovara é um pássaro. “Descubro: é um ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaros” (*Avalovara*, p. 282, O-24), realizando o voo, tecendo trajetórias no espaço aberto, na concretude do vazio. É referência direta a uma divindade oriental, ser de sabedoria, o *Bodhisattva* da compaixão universal, *Avalokiteshvara* 76.

O título corresponde ao nome de um pássaro que existe no romance. Um pássaro imaginário. Inventei esse pássaro, não o nome. Pensava guardar para mim o segredo, mas revelo-o. Há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos; de seus pés. Não foi difícil, aproveitando o nome, chegar ao nome claro e simétrico de ‘Avalovara’, que muitas pessoas acham estranho (LINS, 1979, p.165).

É Osman Lins, em entrevista a uma revista, no mesmo ano do lançamento do livro, que explica a origem do nome da obra. No romance reencontramos, na descrição da ave, a questão da simetria geométrica e do vazio que se entretetece:

a cauda é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis, de um tom verde celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlate. [...] Ele voa, o pássaro, da mesa para o chão e do chão para cima do relógio, como se fosse oco. Um pássaro de ar. Trançadas no seu peito, faixas e fitas roxas. Da delicada cabeça, parecendo ornada com um diadema de pequenas flores e encimada por uma espécie de língua, descem longas plumas muito claras, semelhantes a flâmulas. Roda brilhante o resto do corpo. Bico rubro e curto, olhos oblíquos. Quando esvoaça, aflante, o mover das seis asas desprende um odor de paina e não parece que o voar lhe pese: todo o seu corpo é asas. (*Avalovara*, p. 281, O-24).

Pode-se dizer que esse pássaro oco, de colorido simétrico, pássaro de ar, de voo leve, por trazer no nome o nome de um deus, encena o sagrado como o movimento sutil do não ser sendo na obra de arte, quer dizer, operando. Por isso, ao chamar seu romance de *Avalovara*, Osman Lins acena para uma dimensão que atravessa o humano e que age como realidade que se encaminha à plenitude do Ser por intermédio do próprio homem. Porém, “para ser, o homem deve propiciar a divindade, isto é, apropriar-se dela: mediante a consagração, o homem ascende ao sagrado, ao ser total” (PAZ, 1982, p. 177). Portanto, em *Avalovara*, a

⁷⁶ Segundo o budismo tibetano, o Dalai-Lama é a manifestação encarnada de *Avalokiteshvara*— cuja grafia pode variar em *Avalokiteçvara*. No Tibete, a divindade é popularmente conhecida pelo nome de *Tchenrézi*. Em entrevista a Edmond Blatchen, o XIV Dalai-Lama assim se refere à divindade: “Tchenrézi é traduzido habitualmente por ‘Buda da Compaixão’. [...] Tchenrézi é como a manifestação da compaixão de todos os budas. E depois, trata-se também de um personagem histórico – que realizou a iluminação principalmente graças à meditação sobre Tchenrézi. Esse ‘homem’ que em seguida atingiu a iluminação, podemos também, às vezes, chamá-lo de Tchenrézi. Neste caso, há, portanto, no início uma identidade individual. Mas, em geral, o Buda da Compaixão manifesta simplesmente a compaixão de todos os budas. Neste sentido, ele não é um Buda individual” (BASTAN, ‘dzin-rgya-mtsho, Dalai Lama XIV, 2002, p. 45-46).

plenitude da busca implica, necessariamente, a consagração de *Avalokiteshvara*, a compaixão universal, através da figura do pássaro.

O nome do romance, neste caso, longe de ser mero atributo dado a uma determinada coisa, parece constituir a própria essência do texto que se tece em torno do vazio silencioso, espaço oco que propicia o trançar das letras de um palíndromo que, por sua vez, impregna a tensão ontológica do encontro entre o movimento infinito da espiral e os limites rígidos do quadrado. “O nome e as coisas [...], as coisas e seus nomes transformaram-se. O mundo, agora que seguimos pela praia, vivos, reais, de mãos dadas, difere do mundo que precede este encontro.” (*Avalovara*, p. 214, T-12). O nome é uma metáfora? Sim. Mas, “para o verdadeiro poeta a metáfora não é uma figura de retórica, mas uma nova imagem que substitui a primeira imagem e que paira realmente diante dos seus olhos, em vez de um conceito” (NIETZSCHE, 2004, p. 56). Somente num sentido poético (quer dizer, no sentido da ação da realidade) é que um nome representa uma coisa, pois, neste caso, já é a própria coisa se dizendo novamente, se rerepresentando, no nome: “ter um nome é deixar-se dimensionar em seu ser pela *linguagem*.” (CASTRO, 2011, p. 231).

Osman Lins é um poeta, pois, pela força da metáfora, a palavra “Avalovara” deixa de ser apenas o nome dado a uma coisa – o romance – e passa a integrar a própria concepção dessa coisa. Trata-se de uma concepção de romance a partir do próprio romance, ou seja do texto que *Avalovara* é, no ir sendo. Tal concepção originária, liberta a obra para uma abertura constante em novos sentidos bem ao sabor daquela ambiguidade palíndroma do *logos*, já que, *Avalovara*, quer dizer, o romance com nome de pássaro, é “um pássaro que existe no romance”.

A hipótese parece ser reforçada pelo próprio Osman Lins que, na mesma entrevista citada, continuando sua explicação sobre a origem do nome do romance, arremata: “É um grande pássaro feito de pequenos pássaros. Simboliza o romance e também minha concepção de romance” (LINS, 1979, p. 165). Mas, nem precisava dizer, pois basta percorrer os segmentos de *Avalovara* para perceber que não se trata de uma retórica do absurdo de nossa parte e nem de um discurso meramente alegórico de um autor.

Ao longo da leitura, percebe-se que o pássaro, fazendo-se imagem constante no romance, quer seja pela presença do animal, quer pela sua evocação por termos de seu campo semântico (voo, bico, penas, flutuar, céu, ar, etc.), surge pontuando de forma crucial a trama. Pássaros se dispersam, aglutinam-se, movimentam-se ou observam estáticos, morrem e

ressuscitam, anunciam ou refletem, iluminam ou escurecem personagens, espaços, acontecimentos, sobrevoam as linhas do texto, contemplando, do início ao fim, a narrativa como um todo. Desse modo, a figura do pássaro se instaura como o próprio vazio da rede que irmana os fios e nós da malha textual. Além disso, ele se amalgama à cidade e às três mulheres que guiam Abel em sua procura.

Ao mencionar a Cidade, não raro, Abel se refere à visão em que ela desce “sobre o vale como um pássaro” (*Avalovara*, p. 14, R-2). As cidades flutuam no corpo de Roos que é comparada a um “pássaro fugidio.” (*Avalovara*, p. 23, A-1) e, ao conhecê-la, o próprio Abel se identifica com o pássaro atraído pela alemã, “vou em sua direção tal esse pássaro ferruginoso” (*Avalovara*, p. 53, A-7). Cecília, muito embora não tenha asas, é descrita como “figura delgada, ossos de pássaro [...]. Plumagens (*Avalovara*, p. 210, T-12) e com “pés alados” (*Avalovara*, p. 264, T-15). Mas é em ☺ que a figura do pássaro se intensifica: habitando o corpo da personagem ele integra e manifesta o próprio ser misterioso que a mulher personifica. O Avalovara, na trama, nasceu com o segundo nascimento da personagem ocorrido após ela cair no fosso de um elevador. A ave ficou em estado latente até a adolescência de ☺ quando, então, amadurece no amor da jovem por Inácio Gabriel; fossiliza-se diante da opressão do casamento com militar Olavo Hayano e ressurgue no amor por Abel, conduzindo os amantes ao paraíso.

Sobretudo no fio narrativo “O – História de ☺, Nascida e Nascida”, narra-se essa performance de Avalovara a tal ponto que a ave chega a se instaurar literalmente como texto escrito no romance. É o que verificamos na seguinte passagem, em que o animal, ressurgindo no despertar amoroso de ☺, é comparado às iluminuras medievais: “Abro os olhos: Avalovara, o pássaro do meu contentamento. [...] Ataviado com todas as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele quase é possível ler” (*Avalovara*, p. 281, O-24).

Por volta do século XIII, o termo “iluminura” referia-se, sobretudo, ao uso de ouro e prata nas pinturas das letras capitulares dos códices e pergaminhos, bem como ao conjunto de elementos e representações imagéticas neles executadas pelos monges do medievo na transcrição de textos primordiais, quer dizer, aqueles considerados sagrados (SILVA, 1999, p. 43). Muitos códices Alquímicos também eram manuscritos iluminados e este fato, suscita, por outro viés, a aproximação de sentido entre *Avalovara* e os ideais daquele saber que conjuga misticismo e ciência na criação de uma “obra magna”. Desse modo, são interessantes as

palavras de Jung sobre a Alquimia em entrevista concedida à Mircea Eliade, em 1952, onde surge, não somente a figura de um pavão que anuncia o porvir, como a questão do interlúdio (treva e luz) a configurar o drama cósmico-existencial na busca por integração com o ser:

A Alquimia representa a projeção de um drama ao mesmo tempo cósmico e espiritual em termos de laboratório. A *opus magnum* tinha duas finalidades: o resgate da alma humana e a salvação do cosmos...". Esse trabalho é difícil e repleto de obstáculos; a *opus* alquímica é perigosa. Logo no começo, encontramos o "dragão", o espírito ctônico, o "diabo" ou, como os alquimistas o chamavam, o "negrume", a *nigredo*, e esse encontro produz sofrimento... Na linguagem dos alquimistas, a matéria sofre até a *nigredo* desaparecer, quando a aurora será anunciada pela cauda do pavão (*cauda pavonis*) e um novo dia nascer, a *leukosis* ou *albedo*. Mas nesse estado de "brancura", não se vive, na verdadeira aceção da palavra; é uma espécie de estado ideal, abstrato. Para insuflar-lhe vida, deve ter "sangue", deve possuir aquilo a que os alquimistas denominavam de *rubedo*, a "vermelhidão" da vida. Só a experiência total da vida pode transformar esse estado ideal de *albedo* num modo de existência plenamente humano. Só o sangue pode reanimar o glorioso estado de consciência em que o derradeiro vestígio de negrume é dissolvido, em que o diabo deixa de ter existência autônoma e se junta à profunda unidade da psique. Então, a *opus magnum* está concluída: a alma humana está completamente integrada. (McGUIRE; HULL, 1982, p. 194)

As luzes que o pássaro irradia, portanto, vigem na ambiguidade do real que é inerente ao romance que “aspira a ser [tal qual a obra magna] uma imagem da ordem cósmica” (LINS *apud*. GOMES, 2004, P. 237). Neste sentido, a compreensão que ele prefigura é anterior à perspectiva antropocêntrica de conhecer o mundo, largamente difundida pelo iluminismo. Em lugar dessa postura segregadora de enxergar a vida, o romance se faz vida ao propor e estruturar-se a partir do iluminar originário e acolhedor da *phýsis*. Não a luz ofuscante que cega, mas o interlúdio onde o visto articula-se com o não visto, o saber com o não saber, na “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.” (*Avalovara*, p. 347, P-8).

Avalovara é uma escritura iluminada. E, diante da necessidade interpretativa de se apropriar do sentido de uma divindade oriental, e preciso considerar que, o termo “iluminado” também é designação dada a todo homem sábio que atingiu o estado de plenitude espiritual supremo segundo a sabedoria oriental (hinduísmo e budismo). Nessa dimensão plena do existir, chamada “nirvana”, é dado ao homem o encontro consigo mesmo no conhecer-se, em comunhão com o universo.

Tudo isso nos faz intuir uma confluência entre o sentido da concepção romanesca, o sagrado interpretado a partir de *Avalokiteshvara* e a figura do pássaro. O pássaro figura o romance e o romance figura um pássaro. Ambos, por sua vez, se abrigam e são abrigados na realidade do sagrado. O romance se constitui no trançado de oito fios narrativos, da mesma forma que o *Avalovara* (“Trançadas no seu peito, faixas e fitas roxas”) é uma ave composta de

pequenas aves. Isso, por certo, retoma o jogo entre espiral e quadrado traduzido em termos de unidade que abriga a multiplicidade e multiplicidade que aponta para unidade, nas muitas faces da linguagem se doando no romance a partir de um ritmo marcado pela reversibilidade que inspira o palíndromo.

Esse caráter multifacetado também está presente no *Budhisattva* evocado. *Avalokiteshvara*, diz a tradição, é uma criatura que, a despeito de ter alcançado a iluminação (nirvana), resolve fazer, por compaixão, o voto de só consumá-la plenamente após ajudar todos os outros seres vivos a saírem do *samsara*, ou seja, da roda de encarnações neste mundo, o caminho cíclico do existir na compreensão da religiosidade oriental. Segundo um conto budista, ele teve a cabeça e os braços multiplicados para melhor ajudar os que dele precisem, assumindo a forma que melhor corresponda a esse fim (BASTAN, ‘dzin-rgya-mtsho, Dalai Lama XIV, 2002, p. 77)⁷⁷.

As inúmeras representações da divindade oriental mostram-na sempre como que ofertando seus dons: em uma das mãos traz uma flor de lótus que representa a sabedoria revelada a Buda, na outra, traz o *mala*⁷⁸. Em outras representações, mais frequentes, a divindade possui muitos braços que lhe saem do tronco e das costas. *Avalokiteshvara*, em cada mão, segura instrumentos ou ferramentas coloridas cuja variedade é tão grande, que forma-se uma roda brilhante em torno de seu corpo⁷⁹, com os objetos à disposição daqueles que buscam a divindade.

Ao consagrar-se ao cuidado para com os demais seres vivos, *Avalokiteshvara* se aproxima da figura de Abel interpretado como pastor cuidadoso. Porém, há uma mudança de foco: pois, enquanto a figura do pastor suscita uma relação de comando na condução do rebanho, o *bodhisattva* da compaixão, nada comanda, mas apenas deixa-se a disposição para ajuda, permitindo que cada um busque livremente realizar os caminhos da plenificação⁸⁰. Este detalhe encaminha a questão do sagrado, novamente, ao sentido da procura, na perspectiva da

⁷⁷ A negação da plenitude, neste caso, não se assemelha àquela realizada por Loreius que, tendo a possibilidade de adentrar na liberdade, renuncia, não por compaixão, mas sim em busca de um prazer ainda maior (*Avalovara*, p. 41, S-7). Por outro lado, a compaixão de *Avalokiteshvara* também difere um pouco daquela que Cecília tem para com o próximo – e, nesse sentido, difere de uma compaixão judaico-cristã – pois, não se reveste de sofrimento ao reprimir a felicidade própria. Cecília chega a firmar: “com o trabalho que eu tenho, vendo de perto tanto sofrimento, dói nos dentes dizer: *Sou feliz*.” (*Avalovara*, p. 252, T-14).

⁷⁸ Trata-se de uma espécie de rosário tibetano, frequentemente usado para repetição do mantra “*om manipadmehum*” – que é também uma evocação de *Avalokiteshvara*.

⁷⁹ Nota-se, pela imagem, o íntimo diálogo com a figura do pássaro: “roda brilhante o resto do corpo” (*Avalovara*, p. 281, O-24).

⁸⁰ Uma das ideias fundamentais do budismo é a purificar-se por si mesmo, mais por seus esforços do que graças à benção. Evidentemente, os budistas apelam para Buda e os *budhsattvas*, mas o processo essencial, ou esforço principal, ou ainda o meio principal, é a purificação por si mesmo.

necessidade imperante que faz o homem perseguir o autoconhecimento e o enobrecimento alquímico do ser humano em sua travessia no mundo.

Então, Abel – o ser humano – deve cuidar do real. Tal cuidar consiste em doar-se criativamente, pois, cuidando, o homem cria o real. Mas, para isso, o real que ele mesmo é, precisa se apropriar da compaixão universal que, neste caso, se diz na figura do deus *Avalokiteshvara*. Se considerarmos que a figura de um deus é também criação cultural, reencontraremos o sentido da interpretação do sonho de Publius Ubonius: *Avalovara*, tal qual o Unicórnio, é aquela criação livremente engendrada para regular e motivar os atos e as próprias criações dos homens⁸¹. Nesse sentido, Abel e todos os personagens precisam de *Avalovara*, pois, é nele e por ele (nesse pássaro, nesse texto iluminado), que todos podem vir a ser. Mas, Abel, diferentemente dos outros, encena em seu desempenho narrativo a consciência dessa necessidade. É por isso que, desde seu surgimento no romance, Abel “concentra suas energias para transpor para vigília o Unicórnio do sonho” (*Avalovara*, p. 95, S-10), quer dizer, procura realizar-se livremente em face das reais contingências da mortalidade: “Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto” (*Avalovara*, p. 64, R-9). No encontro amoroso com ☺, Abel consegue ver um animal fantástico que dá sentido à sua vida: “Ave de forma imprecisa ou flâmula negra, cintilando na linha do horizonte e aproximando-se, ampliando-se ondulante no céu puro – pássaros?” (*Avalovara*, p. 18, R-4). Pássaros-pássaro: “Como se o conjunto de pássaros formasse um corpo – um corpo que nos contivesse a todos” (*Avalovara*, p. 214, T-12).

Eis o sentido da compaixão: um sentir-se profundamente receptível às dores e alegrias (*pathós*) de todos os seres humanos, bem mais do que a comiseração e a piedade, ela supõe um sentido muito agudo de pertencer à totalidade do universo. A compaixão é universal, pois, se por um lado, o corpo desse ser maravilhoso nos contém (personagens, espaço, tempo, linguagem e mundo), por outro, somos nós, pássaros miúdos, que formamos isto que é seu corpo, o que nos torna responsáveis pela maravilha de ser. Sempre estamos diante da reversibilidade do palíndromo que, agora, se plasma no pássaro, simultaneamente múltiplo e idêntico a si, se doando a todos os que procuram a plenitude na compaixão de sermos.

⁸¹ “Haver engendrado, em sonhos, um Unicórnio que lhe dá ordens, significa que o homem – seja na vida, seja na arte, tem de elaborar, juntamente com outras coisas, criações que regulem os seus atos e suas próprias criações [...] O sonho, Publius Ubonius, significa que ainda não criaste o teu unicórnio e que precisa dele” (*Avalovara*, p. 95, S-10)

O pássaro é o próprio real que se doa na existência humana possibilitando a plenificação. Ele se doa no e pelo *logos* da linguagem como questão fundamental que cada um há de responder em sua própria vida. A compreensão dessa responsabilidade de ser humano em compaixão com o universo parece ser o derradeiro estágio na procura de Abel: “sabes, sabemos, Abel, que a doação tem exigências e que não é bastante abrir as mãos, os braços, as pernas, os olhos, boca, ouvidos, não basta existir para bem receber, sabemos que receber é acolher, guardar, multiplicar e também devolver.” (*Avalovara*, p. 34, O-5). Mas, em verdade, toda a narrativa já vige nesse estágio. O derradeiro estágio da procura é o único estágio que há, é o narrar-se a si, como se dizendo: a narrativa da procura é a procura da narrativa.

Então, em algum ponto do percurso, vislumbramos o que já se revelava desde a primeira linha de texto de *Avalovara*: o pássaro iluminado se doa para iluminação de todos no romance e, simultaneamente, o próprio romance se constitui na compaixão que se oferta ao leitor como abertura e possibilidade de realizar em sua vida a travessia alquímica de ser. O romance é esse pássaro em voo, ou melhor, é o próprio voar se dando no pássaro que cada um de nós é. O vazio do pássaro é o silêncio do texto que nos convida à incorporação do próprio que é o Ser em voo, pois “todo o seu corpo é asas” (*Avalovara*, p. 281, O-24)

7. NA PRESENÇA DE UMA DEUSA SEM NOME O DIÁLOGO É VERDADE SEM PALAVRAS

“Outra incógnita, cheia de radiações, cerca o evento, a Cidade vem a mim e mostra-se, com isso a caçada termina mas outra se inicia, pois a Cidade aparece-me inominada (o caçador abate um animal sem nome), tenho então de buscar o nome da Cidade, ou seu equivalente, uma espécie de metáfora, que, concisa, expresse um ser real e seu evoluir e as vias que nele se cruzem, sendo capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos não existam.”

(Avalovara, p. 404, E-17)

Sendo. As coisas se manifestando são o real se dando no tempo. É o pássaro vazio se dando no romance, o nada criativo acontecendo. Esse movimento é o voo que se inscreve no Céu: voo que realiza Avalovara e que *Avalovara* realiza. Realiza movido pela compaixão. Não mais como sentimento humano (muito embora atravesse o homem como sentimento, entre outras coisas), e sim como força que unifica e pela qual se compartilha o *pathos* questionante que é o espanto dispondo, diversamente, todo ser humano em travessia e procura⁸². Essa força que excede os limites humanos é compreendida na ideia de sagrado como abertura do real. Sagrado é a presença do mistério nas coisas manifestando-se no interlúdio, no entre, na penumbra. É a experiência e o acolhimento desse mistério no que ele tem de luz e sombra. “O sagrado é a energia que dá vida iluminando. Iluminar é fazer vigorar a claridade e a escuridão” (CASTRO, 2011, p. 252).

Nesse vigor é que se inscreve o voo vivo daquele pássaro-pássaros que somos. Logo no início de *Avalovara*, em sua abertura, vê-se uma letra R e um número 1, um título e, nele, um símbolo, um nome e palavras enigmáticas: “☉ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações” ao que segue, como que surgido do nada, um fragmento de texto. Sem nos darmos conta, já estamos no vertiginoso giro da espiral. Eis o trecho que abre o romance:

R 1

☉ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações

No espaço ainda obscuro da sala, nesta espécie de limbo ou de hora noturna formada pelas cortinas grossas, vejo apenas o halo do rosto que as órbitas ardentes parecem

⁸² Nesse sentido, para Heidegger, “O espanto é *pathos*. Traduzimos habitualmente *pathos* por sofrer, aguentar, suportar, tolerar, deixar-se levar por, deixar-se con-vocar por. É ousado, como sempre em tais casos, traduzir *pathos* por dis-posição, palavra com que procuramos expressar uma tonalidade de humor que nos harmoniza e nos con-voca por um apelo. Devemos, todavia, ousar esta tradução porque só ela nos impede de representar *pathos* psicologicamente no sentido da modernidade” (HEIDEGGER, 2009, p. 30). Portanto, quando dizemos que *pathos* é o espanto que dispõe, referimo-nos à disposição para o questionar inerente ao ser humano que não se restringe a um aspecto psicológico de sua subjetividade.

iluminar – ou talvez os meus olhos: amo-a – os reflexos da cabeleira forte, opulenta, ouro e aço. Um relógio na sala e o rumor dos veículos. Vem do Tempo ou dos móveis o vago odor empoeirado que flutua? Ela junto à porta, calada. Os aerólitos, apagados em sua peregrinação, brilham ao trespassarem o ar da Terra. Assim, aos poucos, perdemos, ela e eu, a opacidade. Emerge da sombra a sua frente – clara, estreita e sombria (*Avalovara*, p. 13, R-1).

O fragmento nos fala de um surgimento a partir do que está encoberto pela sombra. Iluminância que, no entanto, permanece sombria. Referindo-se a esse evento originário, o narrador metaliterário de “S – A Espiral e o Quadrado”, adverte:

Crer que os dois personagens e a sala de um fausto declinante onde se encontram tenham para o narrador mais nitidez que o texto – vagarosamente elaborado e onde cada palavra se revela aos poucos, passo a passo com o mundo nelas refletido – seria enganoso. (*Avalovara*, p. 14, S-2).

Na consciência de que, ao elaborar o texto, “cada palavra se revela aos poucos, passo a passo com o mundo nelas refletido”, a narrativa se coloca numa perspectiva lúdico-fenomênica: estabelece um jogo com o leitor ao pôr-se em posição de escuta diante do silêncio questionante do real se dando na linguagem.

Atentos à mesma experiência lúdica, a construção mito-poética do antigo grego nos comunica com a figura da deusa da verdade, *Alétheia*. Seu nome liga-se aos verbos *lanthánein* (estar oculta, velado) e *lanthánomai* (esquecer-se), cuja raiz é *leth/lath* que está presente, por exemplo, nas palavras “latente” e “letal”. Um dos rios que corta o *Hades* é, justamente, o rio *Lethes*, o rio do esquecimento, de cuja água deveriam se servir as almas dos homens que morriam para esquecerem-se da existência terrestre. Mircea Eliade (1972, p. 87) em seu estudo sobre esquecimento e memória na antiga Grécia, confirma que “a fonte de Letes, o ‘esquecimento’, faz parte integrante do reino da Morte” de modo que, para os gregos, “os defuntos são aqueles que perderam a memória”. Por outro lado, os que têm acesso à Memória primordial, por intermédio das musas, são os poetas:

Quando o poeta é possuído pelas Musas, ele sorve diretamente da ciência de Mnemósine, isto é, sobretudo do conhecimento das ‘origens’, dos ‘primórdios’, das genealogias. ‘As Musas cantam, com efeito, a começar do princípio — *ex arkhés* (Teogonia, 45, 115) — o aparecimento do mundo, a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade. O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ao remontar a ele, a rememoração procura, não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio o cosmo, e que permite compreender o devir em sua totalidade’ (ELIADE, 1972, p. 87).

Os poetas são os que procuram as profundezas do ser ao rememorar as origens. Essa procura, esse descobrir, quer dizer, esse desocultar em meio à ambiguidade do *ón* (o que é e continua sendo em todo devir) vigente nas coisas é o que é evocado no nome da deusa da verdade. Em *A-létheia*, o *alpha privativum*, precedendo a palavra *Lethes*, confere-lhe um

reversibilidade de sentidos que acompanha um desdobramento inusitado no mito da memória e do esquecimento, como observa, novamente, Mircea Eliade:

Mas a ‘mitologia da Memória e do Esquecimento’ se modifica, enriquecendo-se de uma significação escatológica, quando se esboça uma doutrina da transmigração. [...] A função de Letes é invertida: suas águas não mais acolhem a alma que acaba de deixar o corpo, com o fim de fazê-la esquecer a existência terrestre. Ao contrário, o Letes apaga a lembrança do mundo celeste na alma que volta à terra para reencarnar-se. O ‘esquecimento’ não simboliza mais a morte, mas o retorno à vida (ELIADE, 1972, p. 88)

Alétheia é o “desesquecer”, portanto é *Mnemósine*, a memória da *arkhé* da qual são porta-vozes os artistas. Mas também é um “des-morrer”, como poder de, no reino da morte, estar vivo, procurando ser no não ser. Por isso, para além dos clichês, viver é a arte de ser e *Alétheia* é, já a partir de seu nome, o próprio jogo ontológico propondo-se àqueles que a evocam. Dizer *Alétheia* é realizar pela linguagem a dinâmica de tudo aquilo que se retira do ocultamento/esquecimento e, mostrando-se, cuida em conservar-se oculto/esquecido. O que está oculto é o que está velado, pelo que é possível falar numa dinâmica de des-velamento, em que o “des-”, assim como “A-” de *Alétheia*, não é apenas privativo, mas, também, intensificador: quando mais se des-vela, mais se vela.

A experiência que o nome da deusa abriga corresponde à dinâmica do Ser sendo de que falávamos: as coisas se manifestando, o real se dando no tempo, o movimento que atravessa *Avalovara*, desde o jogo encenado entre espiral e quadrado na linguagem do palíndromo, revelando a realidade divina que há na construção de todas as imagens, vazios em voo na urdidura complexa dos enredos, bem como no acolhimento da responsabilidade humana pela compaixão como desvelo, quer dizer, cuidado para com o real.

Portanto, em todos os aspectos do romance, o que esta em jogo é sempre a verdade que se manifesta e se movimenta. A realidade das coisas (dentro e fora) do romance revela-se, e este revelar é uma abertura que possibilita a realização de sentidos diversos e radicais. De fato, a escritura de Osman Lins vem sendo apontada pela crítica como radical e experimental – especialmente no que se refere a sua produção posterior a *Nove, Novena* – e isso se deve, entre outras coisas, pela narrativa vigorosa da experiência de abertura da verdade manifestativa, em meio a uma época de exagerado prestígio da verdade judicativa⁸³, pelo que

⁸³Referimo-nos a concepção dominante que subjaz nas reflexões acerca da verdade em nosso tempo. Desdobrando-se da diferença ontológica entre ser e ente, ela nos chega pela tradição filosófica como *adaequatio intellectus et rei*, em que a verdade é a concordância, ou adequação da coisa ao intelecto. Como é um fruto da cisão metafísica construída a partir da interpretação dogmática do pensamento de Platão e Aristóteles, a questão da verdade desloca-se das coisas para o enunciado da coisa, portador de seus atributos, quer dizer, daquilo que se lhe atribui a partir de suas relações. Mas ao atribuir o carácter de verdadeiro ou de falso (adequado ou não) a alguma coisa (em relação a outra), estamos, em verdade, julgando a coisa não pelo que ela é, mas por suas

ela tem de funcional. A realização de *Avalovara* afigura-se como ápice da radicalidade: a verdade é pensada em sua raiz, de modo que, tudo (tempo, espaço, enredo, narrador e personagens) é atravessado por uma disputa entre velar e revelar, uno e diverso, não limite e limite, não saber e saber que, a rigor, frustra qualquer intento funcional. Essa disputa, disposição de ser presente em todo ente, é o que propriamente, acontece em cada elemento da narrativa, cuidadosamente lapidado: “As qualidades mais valiosas de um livro são como que secretas e se revelam aos poucos, sempre com parcimônia” (*Avalovara*, p. 39, A-5). Esse mostrar-se com desvelo concretiza o mundo na obra.

Assim, toda inventividade da poética do pernambucano não se origina na subjetividade ou em uma intencionalidade estética do autor Osman Lins, mas, sim, do manifestar da verdade como abertura originária desvelando em *poiesis* o sagrado que se vela no nome da deusa *Alétheia*. Essa compreensão restitui a referência essencial entre verdade e arte, reconhecendo nesta o espaço privilegiado de ação daquela, quer dizer, a arte é a própria verdade operando, o não limite acolhendo-se no homem, como ação realizadora de mundo através da linguagem.

Discorrendo sobre a literatura como essa experiência original, Blanchot nos fala do mostrar-se da obra em meio ao jogo desvelante que se estabelece entre o poema e o sagrado, “quando a arte é a linguagem dos deuses”:

O poema denomina o sagrado, é o sagrado que os homens escutam. Mas o poema denomina o sagrado como o inominável, o que diz em si o indizível [...] mas sendo o divino indizível e sempre sem palavra, o poema, por causa do silêncio do deus que ele encerra na linguagem, é o que fala também como poema e o que se mostra, como obra, sem deixar de permanecer escondido. Portanto, a obra está inteiramente escondida na profunda presença do deus e presente e visível em virtude da ausência e obscuridade do divino. (BLANCHOT, 2001, p. 251).

Avalovara é esse poema que fala de uma presença da ausência ou, novamente, do vazio que se faz na abertura de *Alétheia* que é a verdade inscrevendo o voo no aberto das imagens grávidas de mundo. Na dinâmica de retração da deusa, as imagens se manifestam, surge uma Espiral e um Quadrado articulados na linguagem ambígua do Palíndromo e, os três, dirigindo-se ao leitor, encontram no humano sua *arkhe* e seu *telos*. E isso, é a ciranda do mundo (Céu, Terra, mortais e imortais) representando-se em cada elemento da obra disposto a “decifrar um enigma. Tem de fazê-lo. Vibra dentro deles uma presença que não se pode negar

relações. Por isso, a noção de verdade enquanto *adequatio* pode ser considerada como uma verdade judicativa ou relativa. Por outro lado, porém, todo o enunciado constitui uma coisa que se verificará (adequada ou não, verdadeira ou não) não em si mesma, mas somente após o revelar da coisa à que poderá ou não corresponder, o que nos leva ao entendimento de que a possibilidade de existência da verdade judicativa (verdade das relações) depende de uma pré-concepção ontológica, o ser sendo referencial, depende, portanto, da verdade manifestativa.

ou esquecer” (*Avalovara*, p. 73-74, S-9), pois, somente nessa presença é que a verdade pode ser abertura, descoberta e descobrimento⁸⁴. Assim, a narrativa somente acontece quando a linha da espiral em voo cruza o quadrado. Nessa interseção a história se faz e sua existência para além deste momento presente e decisivo não é tomada em consideração, não chega a ser no romance:

concebei, pois, uma espiral que vem de distâncias impossíveis, convergindo para um determinado lugar (ou para um momento determinado). Sobre ela, delimitando-a em parte, assentai um quadrado. Sua existência para além dessa área não será tomada em consideração: aí, somente aí, é que regerá com seu vertiginoso giro a sucessão dos temas constantes do romance. (*Avalovara*, p. 19, S-4).

Neste mesmo sentido, como metáfora que se desdobra da imagem dos três elementos estruturantes, o fragmento inicial do romance afirma que é somente ao trespassarem o ar da Terra que “os aerólitos, apagados em sua peregrinação, brilham” (*Avalovara*, p. 13, R-1). Então, quando a espiral cruza o quadrado na presença da linguagem, em cada um dos segmentos que se seguem, toda obra vem à luz, nasce originariamente, mostra-se em si e, no mostrar-se, conserva-se em sua obscuridade. O romance é profusão de questões (Ser, Tempo, Homem, Sagrado, Verdade, Arte, etc.) e, por isso, escapa a conceituações. Como no relógio em que as notas da sonata de Scarlatti nos lançam na completude inapreensível do Tempo, os segmentos dos fios narrativos, em sendo a não visão do todo, são, por isso mesmo, a presença inominada do todo se dando como ausência. Presente a ausência e, já na impossibilidade de se concluir pela inexistência do todo, cabe interpretar cada um dos segmentos narrativos trançados ao longo do texto, como êxtases da narração nos quais, simultaneamente, somos lançados no todo do romance, porém não em uma mesma trajetória, mas como se cada parte do texto realizasse um voo próprio, distinto, inaugural. Um voo verdade sendo naquele céu que se entrevê no instante de luz e sombra.

Sendo, a obra convida o leitor a ser. Pois, a abertura, se fazendo na procura inaugural pela verdade das coisas, revela sempre o retorno à própria procura, porém, como procura do que é próprio, a verdade em cada um. É isso o que acontece em “S – A Espiral e o Quadrado”, quando, descoberto o palíndromo, surge o Unicórnio que ordena Publius Ubonius a peregrinar

⁸⁴ “Antes da presença e depois da presença não havia verdade e não haverá verdade porque, nesse caso, a verdade não pode ser enquanto abertura, descoberta e descobrimento. [...] Descobrir assim é o modo de ser da verdade” (HEIDEGGER, 2012, p. 298). Cumpre esclarecer que “presença” é o termo que Márcia Sá Cavalcante Schuback optou por traduzir *Dasein*, palavra fundamental no pensamento desenvolvido em *Ser e Tempo* de Martin Heidegger. Em nota explicativa, a tradutora explicita um dos motivos pela opção do termo: “4) presença não é sinônimo de homem, nem de ser humano, nem de humanidade, embora conserve uma relação estrutural. Evoca o processo de constituição otológica do homem, ser humano e humanidade. É na presença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência a sua história” (SCHUBACK, M. S. C. Notas explicativas (N1). In.: HEIDEGGER, 2012, p. 561).

pela Terra toda em um trajeto que é o reverso do movimento que a espiral segue ao fazer a história, quer dizer, o enredo do romance:

O quadrado mágico é a Terra – dizia-lhe. Move-te pois de onde sonhas, gira dentro de N, dentro de Pompéia, invade o E, o P, o E, o R, novamente E, ainda o P, mais uma vez o E, não te detenhas” As determinação do Unicórnio obrigam Ubonius a caminhar sem trégua, não por exemplo em direção ao Norte, mas em espiral, sobre um mapa jamais visto, demarcado pelas cinco palavras simétricas. Em outros termos, condenam-no a mover-se pelo resto dos seus dias, buscando a cauda da Eternidade, em cuja extremidade encontrará, fincada como numa lança, a cabeça do escravo, único ser no mundo com poder de perdoá-lo pelo mal de haver roubado o segredo. Publius Ubonius não tem ilusões: a peregrinação será interminável. (*Avalovara*, p. 94, S-10).

Chama atenção o trajeto imposto à Publius, pois evoca um movimento de expansão e abertura da figura da espiral, como que revelando sua capacidade de sempre ir além (além do quadrado), em sua busca sem limites. Da mesma forma, na última passagem da espiral sobre o fio E – portanto, pouco antes de girar livremente dentro de N – Abel, ante o Paraíso, vê a cidade que tanto deseja se revelar em “outra incógnita, cheia de radiações”. Ela é inominada e isso suscita que “a caçada termina, mas outra se inicia” (*Avalovara*, p. 404, E-17). E mesmo no Paraíso, no momento final da vida dos amantes, Abel e ☺, “falha o penúltimo grupo de notas musicais, soa o último e o relógio [de Julius Heckethorn] continua sua busca” (*Avalovara*, p. 412, N-2). O que nos leva à interpretação de que o desveleamento da procura não cessa com o fim do romance que vem a se constituir como um reengendramento, uma reabertura daquela.

E no constante movimento de abertura do romance, nesse limiar, nesse limbo, absolutamente tudo (espaço – “ainda obscuro”, tempo – “um relógio”, o silêncio da linguagem, sua potência inominada – “Ela junto à porta, calada”), tudo se apresenta porque vige na presença do velamento da verdade. Eis a cosmogonia, ou uma “cosmofaniateocríptica”: a divindade se velando em seu voo de compaixão, como convite para que tudo seja plenamente o que desde sempre é.

Em R mostram-se, basicamente, os “Encontros, Percursos e Revelações” que Abel experimenta a partir do espaço ainda obscuro da sala onde ☺ e ele se amam. Abel, narrando, compreende-se destinado à solver o insolúvel, à revelar a realidade das coisas, descarnando, expondo, lutando contra o que há de abjeto e não raro aflora na superfície do real, mas, ao mesmo tempo, investigando “aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (*Avalovara*, p. 62, R-9). Ele entende, acima de tudo, que a compreensão desse destino não pode se dar fora do desvelo, pois é desvelando-se que as coisas nos são

destinadas. Essa necessidade de convergência amadurece a *poiesis* de seu projeto literário (entremeiam os segmentos de R passagens do ensaio que Abel vai escrevendo intitulado *A viagem e o Rio*), densificando a própria narrativa do fio R que se estrutura em meio ao vigor erótico se fazendo linguagem nos corpos dos dois amantes que chegam a se fundir, um ao outro, e ambos à tessitura de um grande tapete com motivos que lembram os arquétipos de paraíso.

Neste mesmo fio narrativo é que Abel, no instante de um relâmpago, vislumbra o “verdadeiro céu – ou um dos céus existentes, em geral inacessíveis, quem saberá por que, à nossa privação.” (*Avalovara*, p. 381, R-22) – rasgando o véu das coisas, o véu que recobre o corpo da amada, reconhecendo, por fim, as “duas verdades ligadas à essência de ☺ e do mundo.” (*Avalovara*, p. 381, R-22):

Sob o mesmo relâmpago vertiginoso que descama o muro celeste, num olhar tão unificador que ela e o espaço transtornado pelos círculos concêntricos e ondeantes parecem-me idênticos, faces de uma só verdade ou realidade encobertas, surpreendo a substância de ☺. Desnuda-a a efêmera transparência que tudo subverte e dois seres super-postos fitam-me, plenos de complacência ou de amor, ela e ela, coincidentes, uma incrustada na outra, entranhada na outra, rodeadas de mariposas imóveis, a mesma pessoa e no entanto pessoas diferentes, uma exterior e uma oculta, nascida e ainda embrionária esta, silenciosa dentro da mulher que fala, os lábios meio abertos como os da mulher que fala, órbitas dentro das órbitas de quem sempre a encobre, os peitos menores, as cabeleiras confundidas e o mesmo rosto, talvez mais radioso. Menos insciente e tão modificado, no curso desse rápido instante, como o firmamento e a cidade, antes imersos na atmosfera noturna e agora embebidos numa espécie de aurora lívida, ouço mover-se um pássaro entre os ramos da árvore: defronto, ouvindo-o, a mulher e o céu de sempre, cândidos, novamente acobertando, sob aparências reais e assim mesmo truncadas, suas identidades secretas. (*Avalovara*, p. 384-385, R-22).

O velar é o núcleo, não somente da palavra *Alétheia*, mas de todas as coisas fundidas na identidade “de uma só verdade ou realidade encoberta”. Do velamento tudo emana e para ele tudo converge, assim, a mulher e o céu “novamente acobertando[...] suas identidades secretas”, lançando-se, após a luminosidade repentina, à penumbra do não ser que, por sua vez, prepara o novo por vir como espiral pronta para expandir. Mas, quando? Em que ponto tudo recomeça?

“Ninguém sabe em que ponto do mundo os ventos são gerados, quem os dá à luz ou à escuridão, quem é mãe dos ventos e por quem foi criada. Os começos jazem nas sombras” (*Avalovara*, p. 35, O-5). E, por isso mesmo, aquilo que vige nas sombras – o que aguarda-se resguardando-se e que “costumamos chamar de porvir” (HEIDEGGER, 2011, p.169) – é o que possibilita toda e qualquer possibilidade de vir à luz, pois, resguarda-se íntegra a essência de ser: “A verdade tem sempre um fundo falso onde se esconde uma palavra, ou um evento

essencial. Aí, reside nossa integridade, o nó dos laços, o encontro das forças, o centro do secreto, o verdadeiro Nome nosso. Aí não chegarei e nem ela admite” (*Avalovara*, p. 224, R-14).

Em O, o que nos vem é a voz de ☺, mulher sem nome, corpo-palavra, vindo ao encontro daquele mesmo vigor erótico se fazendo linguagem na fusão com Abel e o tapete paradisíaco. Abel se põe a escutá-la. Descrevendo o ato sexual, ela desvela a ele passagens da sua infância e seu segundo nascimento após a queda no poço de um elevador, que deslizam por incursões à casa dos avós maternos e os cuidados de Inês, sua babá, bem como, a descoberta do amor com Inácio Gabriel, pernambucano que, como Abel, fez crescer em seu corpo o Avalovara. Desvela-se a dor de sua procura na descrição da noite de núpcias com o Olavo Hayano, símbolo da opressão política e doméstica, e do casamento como um todo encarado como rito pelo qual é preciso passar antes do encontro com amado. Assim como Abel, ao narrar ela percebe a centralidade de não ser, o velar de todo o desvelar, e com ela se identifica: “desvela-se a estrutura até aqui incompleta e inacessível à parte mais grosseira de meu entendimento. [...] O Avalovara [...] move-se em torno de mim e de Abel. [...] nós somos o centro de seu voo” (*Avalovara*, p. 284-285, O-24).

A narrativa do fio O, assim como R, também se realiza às portas da plenitude e todo o passado se revela em por vir, entreaberto na presença do ser misterioso de *Alétheia* já desde o primeiro segmento narrativo:

Articulado na ausência e por mim mesma descrito, de maneira caótica, incompleta e até certo ponto enigmática, nos dias febris e de número impreciso em que a minha boca parece saber mais do que sei, o nosso encontro alcança agora a plenitude e o final. Abel! (*Avalovara*, p. 20, O-1)

Agora a plenitude. Nesse agora que é o instante, que é o romance sendo, que é a narrativa tecendo a rede através do “encontro de forças” que realiza “o nó dos laços”, o texto se lança no projeto de alcançar o “verdadeiro Nome nosso”. Um nome único e múltiplo, dito pelos dois, ☺ e Abel, no trançado de R e O em meio ao diálogo amoroso: “sorvo a boca de Abel, falo na sua boca, dentro da sua boca, digo que o amo, com a língua enlaçada em minha língua ele diz que me ama, rola entre nossos dentes a palavra *amor*.” (*Avalovara*, p. 279, O-24). Porém, este nome que se vela, não tem nome, pois é sempre inominado o porvir. Portanto, este nome, no vigor da verdade, só pode ser um verbo, imperativo, dito de muitas formas: “vem”, “morde-me”, “beija-me”, “*bacia me*”. Ou nem isso:

As línguas tocando-se, continuam a ser, em um nível mais concreto, instrumentos da fala. Palatal, alveolar, velar, construtivo, por vezes oclusivo o nosso beijo, linguagem afim à das palavras, não ulterior ou anterior, podendo contudo existir sem o verbo e

passível de enriquecimento na medida em que este se amplie. Diálogo, é verdade, intenso e pouco variado: diálogo de amantes (*Avalovara*, p. 332, E-5).

O nome, o nome se re-vela: talvez, nem palavra seja. Como fazê-lo vir à flor da boca humana? “nossas vozes confundem-se, solenes e inflamadas, boca contra boca, a verdade rangendo em nossos dentes, sem artifícios e também sem capciosa ênfase.” (*Avalovara*, p. 261, R-15). Diálogo de amantes. Mas o que vem a ser um diálogo quando mesmo o verbo é prescindível?

Diálogo costuma ser compreendido como a conversa entre duas ou mais pessoas. A partir de O e R, ☺ e Abel, realmente estabelecem uma conversa. Porém, o conversar apenas deixa entrever o que se engendra originariamente a partir de todo diálogo: o movimento de diferenças que coexistem na comunicação, uma dinâmica que confere reversibilidade ao que é diverso na conversa e possibilita a reunião em universo, o que, no romance, é figurado nos corpos fusionados ao tapete.

Conversa é o que, em conjunto (*con-*), versa. Em versar e verso (do latim *versus*, “linha de escrita”, participio passado do verbo *vertere*) reverbera um “dobrar, virar” (de uma fonte indo-europeia *wer-*, “virar”, “verter”). No ambiente campestre, quando a linha que o arado escrevia, abrindo a terra, chegava até o limite de um campo, o ponto onde ele virava para começar uma outra linha paralela à anterior era denominado de “verso”. Conversa, portanto, convoca uma dobra conjunta que se dá no campo de cultivo. Interessante notar como, neste caso, a memória da palavra retoma a imagem do lavrador que mantém a charrua cuidadosamente nos sulcos da terra executando dobras. Mas o que, no campo, se dobra? O que conversa? Duas ou mais pessoas: a diferença. Esta acena sempre à alteridade a que estão abertos o “eu” e o “outro”: tanto o “outro” do “outro”, quanto o “outro” de si mesmo: “conversações que em outros lugares e momentos, nestes poucos dias, revelam um ao outro – também a nós mesmos – um pouco do que somos” (*Avalovara*, p. 336, E-6).

Narrando, Abel abre-se à alteridade de ☺, contando seus encontros e percursos, seus amores e seus conflitos condensados na questão artística tão crucial naquele Brasil dos anos de chumbo: “questiono o meu ofício de escrever em face da opressão”. (*Avalovara*, p. 260, R-15). Mas não é essa ainda uma questão crucial? A opressão não é algo a que o homem está lançado ontologicamente? O morrer não oprime? Novamente, dá-se a interseção de planos históricos que faz todo o contexto da ditadura militar brasileira ser atravessado por questões originárias. Dando ao contexto da época a perspectiva de um pano de fundo mais amplo, ao mesmo tempo em que o repõe diante do fazer artístico na realização do próprio texto do

romance, a obra acaba por reabrir a própria questão política para outros horizontes de pensamento.

☺, por seu turno, no narrar, faz mais do que se abrir ao outro:

Eu abro as narinas, eu abro os olhos, eu abro a boca, ou abro os braços, eu abro as mãos, eu abro os poros, eu abro a garganta, eu abro as artérias, eu abro um espaço, eu abro passagem, eu abro as alas, eu abro as asas, eu abro uma fruta, eu abro uma lucama, eu abro as janelas, eu abro um portão, eu abro uma rua, eu abro uma clareira, eu abro uma vereda, eu abro uma estrada, eu abro urna fenda, uma vala, um sulco, uma cova, um rego, uma frincha, uma brecha, as pernas, abro as pernas, as coxas, os pés, os joelhos, abro o sexo e ele invade a minha carne. Lanço um grito de júbilo. (*Avalovara*, p. 242, O-21).

Ela encena o próprio êxtase da abertura se fazendo abrigo, morada, espaço para ser, o campo aberto que possibilita todo o “eu” e todo o “outro”. Seu corpo em júbilo enumera um sem número de palavras sabendo que nenhuma consegue esgotar esse abrir-se que é a própria realidade em seu eclodir, que é a própria *phýsis*. Mesmo assim, é preciso falar, marcar um lugar na Terra, levar a fala ao extremo do campo para que se dê a convergência radical no limite de um e outro. A conversa encaminha cada “eu” a seu limite, à virada de ser “outro”.

Mas o destino do “eu” não é ser outro, muito embora sua travessia sempre passe pelo “outro”. A tarefa do “eu” é chegar, “outrando-se”, ao próprio. E é por isso que a conversa a partir de R e O, não é apenas conversa, mas, um diálogo de amantes pelo qual se adentra o Paraíso. Fernando Pessoa, que dizia “outrar-se” quando escrevia, é um exemplo de poeta que encarnou como ninguém o diálogo entre os muitos outros que cada um já é. Como no teatro da obra de Pessoa – encenado por ele (ortônimo) e pelos heterônimos – em R e O não se dá apenas a passagem de um “eu” (Abel) ao “outro” (☺), mas, antes de tudo, a procura de plenificação poética que cada um dos personagens realiza a seu modo, porém, sempre a partir das mesmas questões. Da mesma *phýsis* brota a diversidade: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Fernando Pessoa, ☺ e Abel, mas todos se voltam atentamente para a mesma questão de ser-*phýsis* na linguagem.

Nesse sentido, se a conversa exige a fala como estabelecimento de posição do falante, o diálogo, que já constitui todo aquele que é capaz de ocupar posição pelo falar, pressupõe a escuta. A escuta é a pré-disposição para todo diálogo, incluindo aquele que é travado entre os “outros” de si próprio, o auto-diálogo. Por isso não se trata apenas do escutar a essa ou àquela pessoa, e, sim, ao próprio *logos* que reúne no limite do ser as diferenças radicais que demarcam e fundam o lugar do humano em meio à ciranda de Terra, Céu, mortais e imortais.

Somente na escuta é possível o comunicar-se sem palavras, pois a linguagem mais que verbo, é o *logos* que tudo dispõe e comunica no universo, conforme o fragmento 50 de

Heráclito: “auscultando não a mim, mas ao *logos*, é sábio afirmar, no mesmo sentido do *logos*, que tudo é um” (1991, p. 71). É no sentido do *logos* que Heidegger afirma: “falar é ao mesmo tempo escutar” (2011, p. 203). Esse escutar da linguagem em nós, que é o deixarmos tomar pelo real acontecendo, é a essência de toda a fala: diálogo.

E eis que estão desde sempre e agora, Abel e ☺, reunidos em diálogo. Na presença do pássaro que “voa em nossos corpos unidos [...] voa em nós e canta [...] canta em duo, com voz humana e repassada de misericórdia.” (*Avalovara*, p. 285, O-24) entretecendo os amantes que se lançam ao *logos* da linguagem que, talvez, não seja nenhuma palavra, mas, sendo sempre na e pela palavra é o que faz ☺ e Abel alcançarem o limite do outro pelo dialogo que culmina em E e N, o centro do secreto. Ambos narrando um só evento, revelam o mesmo acontecer: a realidade se dando em cada um, diferentemente. Realidade se dando é *phýsis* e *phýsis* se diz de muitos modos. Um deles é Natividade.

CAPÍTULO III:
PROCURAR SER

1. ACERCA DA PHÝSIS

Há pelo menos 2.500 anos, o pensador originário Parmênides escreve um longo poema intitulado *Peri Phýseos*⁸⁵, em que se descortinam a um jovem mortal os caminhos do procurar pensados na dinâmica de velamento do ser e do não ser⁸⁶. Como *Avalovara*, o poema constitui a narrativa da procura pela verdade e, como Abel pouco antes de atravessar o pórtico que a morte de Cecília revelou, o jovem poeta é conduzido, “por cavalos muito sensatos”, “para além de tudo o que transcende o morar humano, como sábio.” (PARMÊNIDES, 1991, p. 43).

Pela palavra *phýsis*, é possível estabelecer um diálogo entre o poema de Parmênides e o fragmento 123 de Heráclito (*phýsis krýptesthai philéi*) que, conforme sua tradução mais comum, partindo do significado que *phýsis* adquiriu na passagem do mundo grego para o romano, significa que “a natureza ama se esconder”. Natureza é *natura*, mas, diferentemente do termo latino, o sentido que a palavra “natureza” toma contemporaneamente não traduz a riqueza do termo *phýsis*. *Natura*, por outro lado, nos diz de um nascer incessante e abundante que se dá a partir de si. E “a *phýsis* no pensar de Heráclito é o surgir incessante” (CASTRO, 2004, p. 28). Esse surgir, sendo o incessante vir à luz (*phós*) a partir da escuridão, é aquilo que ama se esconder. *Phýsis*, portanto, acolhe tanto o ser quanto o vir a ser das coisas⁸⁷ e, por isso, a tradução de Emmanuel Carneiro Leão para o fragmento de Heráclito propõe: “surgimento já tende ao encobrimento” (HERÁCLITO, 1991, p. 91). Assinala-se, desse modo, mútua referência que se estabelece entre *Alétheia* e *phýsis* e, também, entre ambos os termos e a questão ontológica, pois tanto o fragmento de Heráclito quanto o poema de Parmênides experimentam radicalmente a realidade da verdade e a verdade da realidade, sempre oculta, em tudo aquilo que é – o Ser dos entes.

⁸⁵ Sérgio Wrublewski, a partir do sentido que o termo *phýsis* adquiriu na passagem para o latim como *natura*, propõe para o título do poema a seguinte tradução: “Sobre a Nascividade”.

⁸⁶ Fragmento II de Parmênides: “Vamos lá! – eu interrogarei, tu porém, auscultando a palavra, cuida que caminhos únicos do procurar são dignos de serem pensados: um, que é e que não-ser não é; é o caminho da obediência, (pois segue o desvelar-se). O outro, que não é, e que necessariamente, não-ser é; este caminho eu te digo em verdade ser totalmente insondável como algo inviável; pois não haverias de conhecer o não-ente (pois este não pode ser realizado) nem haverias de trazê-lo à fala” (PARMÊNIDES, 1991, p. 45).

⁸⁷ “O que diz então a palavra *phýsis*? Evoca o que sai ou brota de dentro de si mesmo (por exemplo, o brotar de uma rosa), o desabrochar, que se abre, o que nesse despregar-se se manifesta e nele se retém e permanece; em síntese, o vigor dominante daquilo, que brota e permanece [...] o vigor reinante, que brota, e o perdurar, regido e impregnado por ele. Nesse vigor, que no desabrochar se conserva, se acham incluídos tanto ‘vir-a-ser’ como o ‘ser’, entendido esse último no sentido restrito de permanência estática. *Phýsis* é o surgir, o ex-trair-se a si mesmo do escondido e assim conservar-se.” (HEIDEGGER, 1999, p. 44-45).

“Ao ente como tal em sua totalidade, chamavam-no os gregos *phýsis*” (HEIDEGGER, 1999, p. 44-46). Mas um ente é, na medida em que vem à luz da verdade que, em *Avalovara*, é figurada no pássaro, no voo iluminado do romance procurando ser. Vir à luz é, então, vir a ser, ou seja, nascer (*nascere*) para o mundo, revelar-se real. *Phýsis* é a realidade se manifestando como o que vai nascendo a todo instante para o mundo no vigor de *Alétheia*.

Temos percebido como essa dinâmica se dá em todos os aspectos do romance entreabrindo uma dimensão privilegiada para realização originária da verdade. Essa dimensão é a própria arte como a ação (*poiesis*) de lançar-se em pensamento, na concretude do não saber que há em todo o saber, realizando o voo criativo. E é esse movimento que agora realizam Abel e ☺, no diálogo que se põe a escuta da *phýsis* em seu incessante nascer. Paradoxalmente, o incessante nascer é encenado ao longo de um cortejo fúnebre que atravessa a cidade de São Paulo conduzindo o corpo da personagem Natividade. A cena, que entremeia costurando o diálogo dos fio O e R, estabelece um jogo que, de alguma forma, espelha o próprio diálogo interpretativo que temos feito com o romance: Abel e ☺ observam e narram o cortejo em meio a perplexidade de Natividade ante a própria morte, mas, ao mesmo tempo, são observados por Olavo Hayano, “o Agente a Chave o Emissário” (*Avalovara*, p. 409, N-2), o letal.

Natividade e Hayano, vida-morta, morte-viva encenam o dizer poético, dizer da arte como a disputa (*polemos*) a que se referiu Platão nO *Banquete*, quer dizer, no jogo tensional entre o *tó ón* (o que é) e o *tómé ón* (o que não é). Por outro lado, na *Física* de Aristóteles é possível ler uma conhecida frase: “a arte imita a natureza”, ou “a arte imita a vida” onde, “natureza” e “vida” traduzem *phýsis*. No grego, a passagem original é *hé tékhne miméitai ten phýsis* e é a partir dela que se desdobram, ao longo dos séculos, as concepções pelas quais a humanidade tem encarado as questões da arte no Ocidente.

Tais concepções concentram-se, sobretudo, na interpretação do termo *miméitai* que passou a designar aquilo que seria próprio ao fenômeno artístico na tradução consagrada por “imitação” ou, mais recentemente, “representação”. Costuma-se ouvir dizer, assim, que a *mímesis* seria o modo próprio de a arte (*tékhne*) imitar ou representar a natureza, a vida, a realidade (*phýsis*). Mas sabemos que *tékhne* não pode ser tomado como arte no sentido meramente de uma técnica a ser aplicada; o termo diz um saber fazer que se projeta na essência oculta de todo saber, quer dizer, o não saber⁸⁸. Por isso, Heidegger o pensa como um

⁸⁸ Cf. Capítulo I; “2. ARTE SENDO PENSAMENTO SENDO ARTE”.

“deixar aparecer”⁸⁹. Também *phýsis* não pode ser simplesmente tomada por natureza, vida ou realidade sem que se entenda que essas palavras remetem ao surgir e ressurgir, ao vir à luz, ao nascer excessivo das coisas, à natureza do real. Em suma, é preciso interpretar tais palavras na ambiguidade questionante que elas evocam.

Então, tratando-se de uma “imitação” de uma questão por outra, melhor seria traduzir *mimesis* por “correspondência”, pois, em sua originariedade, uma questão não se coaduna com os termos “cópia” ou “imitação”, uma vez que é sempre o diverso e inaugural o que se realiza em seu vigor. Teríamos, como tradução para a passagem de Aristóteles, algo como: o saber deixar aparecer “corresponde” ao vir à luz que conserva a escuridão. E *Mímesis*, deste modo, já não poderia dizer “copiar” o que já tem existência prévia, pois *tékhne* e *phýsis* corresponderiam à *Alétheia*, quer dizer, a manifestação da verdade do Ser, *sendo*. A arte só pode imitar a natureza (*phýsis*) no sentido de que ela não a partir do homem, mas da própria natureza (*phýsis*) abriga o velamento da realidade, o Ser como encobrimento. Por seu turno, o “representar” só faz sentido se pensado a partir do “re-apresentar” da questão, na tensão da identidade e da diferença, pois, se, por um lado, é uma mesma questão que se apresenta novamente; por outro, essa questão sempre se mostra de maneira diversa. A arte, portanto, imita a natureza não no sentido de copiar um ente – algo que é e está sendo –, mas, sim, no sentido de manifestar o velamento do Ser.

Por tudo isso é que, em *Avalovara*, a obra de arte não é mais uma cópia, não é enunciado do que já se manifesta, não está mais distante três graus da realidade essencial das coisas, como propõe a metafísica platônico-aristotélica, via tradição mimética. A própria tradição mimética platônico-aristotélica já está muito distante de Platão e Aristóteles que não se afastavam do vigor ontológico vigente nas palavras *tékhne*, *mimesis* e *phýsis*, mas, pelo contrário, se punham a escutar atentamente seu apelo questionante. Não é por acaso que o título original da *Física* (*Physikhé Akroasis*) traz em si um termo que evidencia esse cuidado em se manter na escuta da *phýsis*. *Akroasis* significa escutar com atenção não com os ouvidos, mas à procura do sentido, assim como um médico faz a ausculta de um paciente, não à procura dos sons do organismo, mas da manifestação da saúde e da doença, da vida e da morte. Assim como Abel e ☉ meditando acerca da *phýsis*, questão que se representa em

⁸⁹ "Produzir, em grego, é *tíkto*. A raiz *tec* desse verbo é comum à palavra *tékhne*. *Tékhne* não significa, para os gregos, nem arte, nem artesanato, mas um deixar-aparecer algo como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos pensam a *tékhne*, o produzir, a partir do deixar-aparecer" (HEIDEGGER, 2001, p. 138-139)..

Natividade e Olavo Hayano. Nela, vislumbra-se, mesmo no velamento mais profundo da morte, no completo não-ser, a arte como a vida e a verdade operando sem fim⁹⁰.

Então, inseridos ao longo do fio narrativo “R – ☺ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”, revelam-se segmentos da história de Natividade, personagem aparentemente sem importância advinda ao romance sob a forma de um defunto levado em cortejo pelas ruas de São Paulo, num movimento lento que vai se alongando estranhamente na narrativa. Apenas muito depois se saberá do fato que explicita a encenação da *phýsis* como surgimento que propicia encobrimento, vida que engendra a morte: antes de ser mandada a um asilo, aquela mulher negra e grande, humilde e generosa era a mãe de criação, que cuida com amor e carinho do opressor e assassino Olavo Hayano.

Como Hermelinda e Hermnilda, Natividade é rendeira, como Cecília – porém, não no seu corpo, mas, no corpo de seu cortejo fúnebre – ela resgata toda sorte de trabalhadores, operários, artesões, humilhados e esquecidos pela sociedade que são arrastados por uma compaixão que se amplia pelo espaço da narrativa e da cidade: “o silêncio, a inércia e a podridão do seu corpo encantando os lugares onde irrompe.” (*Avalovara*, p. 331, R-18). Ademais, não é infeliz sua morte, pois na morte ela, paradoxalmente, liberta-se das limitações e vive:

Natividade viva e morta vendo apenas o que vemos ou julgamos ver [...] e rompendo com sua visão já sensível e ligeira os limites das limitações, ergue as mãos entevadas à altura dos olhos e fala: ‘Já estou morta. Porque minha carne ainda não secou? Não entendo. Estou cheirando a vivos’ (*Avalovara*, p. 49, R-8).

A personagem não apenas propicia a morte, mas, nesse propiciar, entreabre e prenuncia possibilidades à morte. A morte lançada numa perspectiva palíndroma, fazendo a passagem de sentido, conforme a interpretação de Heidegger (2012, p. 336-344), de impossibilidade da possibilidade para possibilidade da impossibilidade. Morrer não é o fim e pode, até mesmo, ser vida em plenitude. Parece ressoar na passagem citada as palavras de Octavio Paz em *O arco e a lira*, como que respondendo à indagação da personagem: “Mas a morte é inseparável de nós. Não está fora: não é algo exterior, ao contrário, está incluída na vida, de modo que todo viver é também morrer, a morte não é algo negativo. A morte não é uma falta da vida humana; ao contrário ela a completa” (PAZ, 1982, p. 182).

⁹⁰ “a arte é o pôr-se em obra da verdade” (HEIDEGGER, 2010, p. 89). Eis a tese central de Heidegger em *A origem da obra de arte*: a arte é verdade e a obra é a verdade operando. O que o pensador entende por verdade é a própria realidade eclodindo, desvelando-se em uma disputa com o velar-se: ente sendo entre o limite e o não limitado de ser, quer dizer, o não limitado de ser realizando-se no limite do ente. A verdade enquanto desvelamento seria a realidade se dando como presença.

Na morte, Natividade não degenera, mas, ao invés, vê seu corpo crescer: “Natividade, maior depois de morta [...] os calcanhares ultrapassando o catafalço curto, destinado a velhos, seres que diminuem” (*Avalovara*, p. 302, R-16). Da mesma forma não é negativo o destino do casal de amantes que marca um encontro para após o cortejo, “não mais um encontro como os outros, mas encontro total, decisivo – amadurecemos para isto.” (*Avalovara*, p. 354, R-20)

Em todo o caso, a morte os espreita desde sempre. Hayano os observa e, quase na mesma proporção do crescimento de Natividade na narrativa, amplia-se em detalhes a descrição de um ser monstruoso denominado “iólipo” que se cria no texto e encarna a própria pessoa do Tenente-coronel do exército brasileiro.

Olavo Hayano, o monstro que vai ganhando vida no texto, tem a morte por modo de ser. Mas a morte em seu sentido nefasto, funesto e infeliz. Tanto é assim, que, não bastasse ser todo iólipo, naturalmente, estéril, soma-se o fato de que o seu próprio nascimento torna infecundo, matando literalmente o ventre onde foi gerado: “a mãe do iólipo nunca volta a conceber” (*Avalovara*, p. 47, R-8). A morte colérica povoa seus sonhos e seu existir consiste em nulificar as coisas, reduzi-las ao nada, porém não ao nada como abertura, mas, sim, como nihilismo:

– Antes dos doze anos, duas coisas, apenas, distinguem o Iólipo das outras crianças: em todos os seus sonhos, em todos, surgem imagens de mortos com acessos de ira; e há, em torno dele ou dentro dele (impossível saber) um Vazio. A substância das coisas passa através do Iólipo e transita para o Nada. Mas nem todos percebem esse vazio ou sucção. (*Avalovara*, p. 303, R-16).

– A esterilidade dos iólipos parece comprovar a sua natureza acidental ou experimental. Como se uma corrente negativa, ainda em formação, sondasse às cegas, através deles, a possibilidade de surgir em série e encerrar o ciclo humano. A glande dos iólipos é gélida. (*Avalovara*, p. 327, R-18).

Nele o nada é impossibilidade de qualquer possibilidade, mas, nas coisas – mesmo nas coisas que ele nulifica – nas coisas o nada permanece como abertura. Quando criança, ao ouvir Natividade entoar uma cantiga em voz baixa enquanto tecia sua renda – único prazer da vida da negra – Olavo Hayano, entreabre a porta dos quarto de serviçais e, seco como o estampido de uma bala, ordena: “‘Não cante’. Ela interrompe a canção[...] Estalam menos rápidos os bilros.” (*Avalovara*, p. 83-84, R-10), mas a negra continua a tessitura (da vida?). Assim é com ☺. Ela, casada com o iólipo, vê a ave frondosa que lhe habita o corpo morrer ao ser violentada pela glande gélida de Hayano, porém compreende todo o terror de seu casamento como um “combate prolongado”, um rito necessário e que, ao mesmo tempo, há de se realizar voluntariamente para que, enfim, possa chegar a ser:

Tenho de ir por mim, por mim, com o ar de quem não saiba que a catástrofe é certa e como se movessem-me esperanças. [...] Vai, cega, atavia-te e entra nesse jogo [...] Ama este homem e seu vácuo, solda teus pés e mãos nos dele. Depois, seja a luta para te arrancares a este jugo, só através disso podes chegar a ser (*Avalovara*, p. 247, O-22).

Figurando a opressão em diversos níveis, a sombra de Hayano também atinge Abel, muito embora, a rigor, eles só se encontrem no momento do assassinato. Sendo ele um representante do governo militar, a opressão que ele exerce se expande para esfera política e é por esse viés que se elaboram, ao longo do fio narrativo R, as reflexões que Abel acerca do ofício de escritor. Novamente, o poder nulificante do iólipo se torna força que motiva a plenitude criativa:

- Dentro de mim ou dentro da noite, procuro ouvir as respostas. Não pretendo ser limpo: estou sujo e sufocado, nos intestinos de um cão. Angustia-me, claro, reconhecer que a sombra da opressão infiltra-se nas minhas armações e envenena-as. Por outro lado, isto me causa uma espécie de alegria negra. Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo - mas com o seu cheiro de podridão. (*Avalovara*, p. 382, R-22).

Nesta verve, o casal avança e, apesar de ser assassinado por Olavo Hayano, plenifica seu amor no encaminhar-se, através da morte, ao Paraíso. Assim como Natividade, também eles, morrendo, vivem, pois “viver é [justamente] ir para diante, avançar para o desconhecido e esse avançar é um ir para ao encontro de nós mesmos” (PAZ, 1982, p. 182). Na vida eles são enviados para o próprio. Seu emissário é Olavo Hayano, o não ser espantosamente engendrado no seio do desvelo de Natividade.

Este espanto (*thaumázen*)⁹¹ origem imperante do pensamento filosófico e aquilo que determina constantemente seu procurar, é inerente à *Phýsis*: o constante por e depor das coisas que não cessam de nascer e perecer, de vir à luz e obscurecer em constante devir. No tempo, as coisas permanecem e mudam simultânea e incessantemente. Foi isso que percebeu Heráclito em sua conhecida imagem do rio (fragmento 91 ⁹²) que muda constantemente e, no entanto, permanece o mesmo rio.

Abel, empenhado na escritura de um ensaio sobre a questão do tempo e cujo título (*A viagem e o rio*) alude, justamente, à metáfora do obscuro Heráclito, faz anotações em que sobressai o espanto acerca daquilo que se revela ocultando-se, a imobilidade no que é móvel, a permanência na mudança, atrelado à questão que lhe toca primordialmente, qual seja, a

⁹¹ “É verdadeiramente de um filósofo este *pathos* – o espanto; pois não há outra origem imperante da filosofia que este”. “Pelo espanto [*thaumázen*] os homens chegam agora e chegaram antigamente à origem imperante do filosofar (aquilo de onde nasce o filosofar e que constantemente determina sua marcha)”. Ao interpretar estas duas passagens, respectivamente, do *Teeteto* de Platão e da *Metafísica* de Aristóteles, Heidegger conclui que a o espanto é a *arché* da filosofia, quer dizer o que carrega e impera em seu interior (HEIDEGGER, 2009, p. 29-30).

⁹² “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio” (HERÁCLITO, 1991, p. 83).

questão da narrativa: “Como narrar a viagem e descrever o rio ao longo do qual – outro rio – existe a viagem, de tal modo que ressalte, no texto, a face mais recôndita e duradoura do evento, aquela onde o evento, sem começo e sem fim, nos desafia imóvel e móvel?” (*Avalovara*, p. 355, R-20). Lembremos, ainda, que em diálogo com outro pensador originário – Anaximandro de Mileto⁹³ –, Julius Heckethorn cria o relógio que, guardando relação com “a narrativa de certas vicissitudes humanas” (*Avalovara*, p. 203, P-2), pretende “colocar as pessoas, [...] na mesma atitude de perplexidade que se sofre perante o Universo” (*Avalovara*, p. 347, P-8).

Em todas essas passagens, o movimento do romance desfaz a dicotomia entre Vida e morte, ser e o não ser, e instaura a dobra: os dois caminhos do poema de Parmênides são caminhos únicos, quer dizer, um só caminho do procurar. Esse é a Procura pela Verdade e pelo Ser em meio ao qual o ser humano se prostra perplexo e põe-se a pensar criativamente.

Natividade também é a porta-voz de tal perplexidade que assombra não somente todo o romance, como, de certa forma, toda a obra de Osman Lins. Esse algo encontrará uma correspondência possível não no discurso lógico-racional baseado em dicotomias, mas somente na dimensão mais originária e acolhedora da linguagem, no dizer poético que, novamente, segundo Octavio Paz (1982, p. 180),

é ritmo, temporalidade manando-se e reengendrando-se sem cessar. E sendo ritmo, é imagem que abraça opostos, vida e morte num só dizer. Como o próprio existir, como a vida, que ainda nos seus momentos de maior exaltação traz em si a imagem da morte, o dizer poético, jorro de tempo, é afirmação simultânea da morte e da vida.

Apenas o poético – ação originária da realidade se velando – em seu abraço pode dizer da natureza das coisas jogadas (pelo ser-não-ser) no tempo. Apenas o poético diz o real. Não a ciência ou a filosofia. E o que são ciência e filosofia, senão poemas esquecidos de si, quer dizer, esquecidos do extraordinário que se vela no cotidiano que fabulam? Abel, em suas anotações reencontra o poético que há nas narrativas escritas: “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” (*Avalovara*, p. 261, R-15).

⁹³Segundo Simplício (SIMPLÍCIO. Física, 28, 13 (DK 1299), *apud* PRÉ-SOCRATICOS. 1978, p.15), Anaximandro foi o primeiro pensador a introduzir, no pensamento ocidental, o termo *arché* (princípio, originário) como unidade que acolhe os contrários que constituem o universo. Para o discípulo de Tales, a *arché* das coisas seria o *apéiron* (não-limitado) e o estatuto do tempo regeria a disputa entre contrário. Ele também teria escrito uma obra “Sobre a *Phýsis*” que, no entanto, se perdeu. Geógrafo e astrônomo, atribuir-se-á Anaximandro a confecção de um mapa do mundo habitado, a introdução do *Gnômon* (relógio solar), a medição das distâncias entre as estrelas e o cálculo de sua magnitude.

Em sua nascividade a *phýsis* é o espantoso surgir incessante que se vela na morte e clama para que o ouçamos cuidadosamente. Diante dele calamos perplexos, como Abel diante de sua amada:

A princípio, suponho que a lividez do rosto anuncia alguma confissão mais aviltante. Mas o que se esbate nesse perfil meio inclinado é a opacidade (contra luz não poderia ver se empalidece), perpassa na sua carne e osso, fugitiva, uma transparência idêntica à das uvas claras, no âmago das quais entrevemos a sombra das sementes, outro rosto, gêmeo, olha-me através das suas têmporas e não me fala, todos estamos em silêncio, mas do silêncio em que está encerrado é como se dissesse: ouve-me (*Avalovara*, p. 259, R-15).

Assim, o poético se doando na narrativa de *Avalovara* corresponde a essa escuta consciente do fenômeno em sua perplexidade, incompreensível e inenarrável como surgimento constante do real que, no que eclode, já engendra em si as sementes de outro universo. Tudo isso exige do ouvinte (escritor, leitor) a disposição para realizar em conjunto essa passagem do caos ao cosmos. Osman Lins tem consciência de que se ocupar deste acontecimento essencial é ocupar-se da narrativa⁹⁴ e a realização de *Avalovara* responde, de certa forma, às indagações de Abel e Natividade. Mas, então, qual o sentido de narrativa em *Avalovara*?

⁹⁴ “a narrativa para mim é uma cosmogonia. Eu penso assim: existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência do mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isso está ordenado, é um cosmos. Mas no momento em que o escritor se põe diante de uma página em branco para escrever o seu livro, a sua narrativa, o mundo explode, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo e do caos das palavras, que ele vai reordenar. Vai haver uma passagem do caos ao cosmos. É nesse sentido que todo o problema do caos e do cosmos me atrai, é pelo fato de que quando eu me ocupo das cosmogonias, vamos dizer assim, estou me ocupando da narrativa” (LINS, 1979, p. 224).

2. NASCENDO E CONHECENDO: A NARRATIVA É QUESTÃO DE DESTINO, O DESTINO QUER NARRAR.

Outra imagem que se desdobra ao longo do fio R é a ocorrência de um eclipse – imagem que, não por acaso, bem reforça a dinâmica da verdade como manifestação de *Alethéia/phýsis*. No bojo da descrição do fenômeno, o agir da narrativa em face da existência humana é avaliado, no texto, da seguinte forma: “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” (*Avalovara*, p. 27, R-6).

Porque viver é inseparável do morrer, o estar jogado (quer dizer, disposto na tensão fragmentária, na dobra entre vida e morte, entre saber e não saber, luz e sombra, carência e plenitude) é o destino não somente da narrativa literária, mas sobretudo da narrativa que é ser humano. Estamos lançados nesta condição e quanto a isso, novamente, não há qualquer negatividade necessária. As narrativas são os sucessivos nascimentos e mortes que o homem experimenta neste entre-lugar de limites a transpor. Por isso mesmo, propiciam o destino de uma aprendizagem rítmica da *phýsis* que se encena, novamente, no desempenho de Natividade diante da música da vida:

Natividade corta uma nota alta da cantiga, suspende o manejo dos bilros e decide vencer a solidão, gerar em segredo uma família de sombras, sua. Volta a cantar, já grávida e feliz. Nascem filhos e filhas, morrem dois com alguns dias de nascidos (chora, trancada no seu quarto sem ventilação, lágrimas reais por esses dois mortos imaginários), os outros crescem e pouco a pouco desgarram-se, vão-se, somem no mundo: Natividade inventa-os e desfaz-se do invento (*Avalovara*, p. 353, R-20)

Em meio à narrativa apaixonada, a certa altura de “O – História de ☺, Nascida e Nascida”, a mulher sem nome evoca a questão do destino retomando a imagem do peixe que saltara das águas da praia dos Milagres, quando da morte de Cecília. Mais uma vez, o destino revela-se não como fatalidade (muito embora a morte, desde sempre, esteja presente), mas como condição de possibilidade para a plenificação amorosa encaminhada, ou seja, destinada há milhões de anos ao ser humano:

Vem, Abel. Penetra-me e acrescenta-me. Obsedam-me as esponjas, seres de vida estreita, sempre a trocarem de sexo, ora expelindo óvulos, ora fecundando-os, obsedam-me as esponjas, há quinhentos milhões de anos já existiam, hesitavam entrem um sexo e outro, e tudo o que faziam e fazem, assim continuam, essa conformação imota me apavora.
Não viverei sequer mil anos, minha vida é rápida, risco no tempo, tal como um peixe salta um dia acima das vastidões do mar e vê o Sol e um arquipélago onde se movem cabras entre as rochas, assim eu salto da eternidade, como todos, eis-me no ar, vejo o mundo dos homens, logo voltarei aos abismos marinhos. Este breve salto,

esta aspiração ao ato de voar é tudo o que me foi concedido para ir da grafita ao grafito, para consumir o que os espongiários, em meio bilhão de anos, nem sequer esboçam, limitando-se a passar, continuamente, de um sexo a outro, de um sexo a outro. Vens? (*Avalovara*, p. 26, O-3).

O homem não é uma esponja, sua vida não se limita ao outramento. O destino é o convite que se lança para que o homem assuma o jogo de ser, a plenitude de viver: “Vens?”. Como convite constante, a vigência do destino já não pode se restringir à ocorrência ou não de um determinado evento futuro como costuma entender o senso comum: é no agora de cada momento que o homem é convidado a corresponder à vida. Por outro lado, a presença inexorável disso que nos foi destinado (a vida? a morte?) não exclui o arbítrio humano. Quando os amantes estão perto da plenitude paradisíaca, a fala de ambos, em mescla textual, conclui:

Onde quer que andássemos, fossem quais fossem enganos e acertos nossos, agora estamos um em frente ao outro, sós – e de nós depende tudo. Pouco importa, além disso, que ingressemos, os amantes, em algum gênero de futuro. Devemos completar, mediante rítmica e feliz ordenação, o complexo arcabouço a nós confiados.” (*Avalovara*, p. 344; E-7)

A voz dos amantes mesclada em uma única voz é a manifestação, é o dizer que reúne e comunga paradoxos inerentes e necessários à existência: é o dizer que diz a dobra de ser e não ser, que narra com desvelo,

o revelar-se que se nos destina. Da mesma forma, as imagens do peixe que salta e retorna às profundezas do mar realizando o voo, e, assim, também o próprio voo, o pássaro uno e múltiplo, símbolo do romance, a reversibilidade palindrômica entre espiral e quadrado, são todas figurações da narrativa como o jogo fértil entre a vida e a morte.

Mais uma vez, o encadeamento de metáforas do romance parece apontar ao vazio, este nada que acontece no curto período entre vida e morte: o “risco no tempo” passa a ser o espaço, a fissura fundamental para o “jorro de tempo” de que falou Paz. Esse espaço aberto, esse espaço de encontro amoroso, esse entre-ser, ser-aí, é a fonte de toda a criação, pois nele se abre ao ser humano a possibilidade de fazer a travessia, “da grafita ao grafito”, inscrevendo-se a si e a sua obra na realidade, ou seja, realizando-se.

Nesse sentido, obra de arte e existência correspondem à operação pela qual o real vem à luz e realiza-se; nasce e, no vigor da *phýsis*, permanece nascendo⁹⁵, pois, em verdade, o nascimento nunca é apenas um início. É *arché*, princípio sempre vigorante em tudo que é. É o

⁹⁵ A arte corresponde, neste sentido, àquela questão que sempre se doou ao pensamento e que nenhum pensador jamais pode responder definitivamente, segundo Aristóteles na *Metafísica* (2002, p. 289, Z1, 1028 b 2 ff), quer dizer, a questão da permanência em meio a mudança das coisas em sua totalidade (*tí to ón?*).

salto originário e primordial para a vida e, por isso mesmo, é a própria origem da obra de arte⁹⁶: o voo espiralar do *Avalovara*, para além dos limites das limitações da metafísica.

Quando adolescente, Abel passa horas à beira de uma cisterna lançando uma rede de pesca, mas não com o objetivo de apanhar peixes propriamente ditos: “procuro fazer deste ato ocioso e que executo mal, um eixo em torno de onde giram, nunca chegando a termo, minhas indagações sem cabeça” (*Avalovara*, p. 77, T-3). Nesse exercício de procura, metáfora do existir humano, surge a necessidade do salto originário. Abel lança uma rede de questões que deve descer ao fundo das águas escuras da cisterna e, então, ser puxada, retornando com respostas (peixes?). Mas, justamente, no mais profundo, ela se prende em algo desconhecido, e Abel sente que é ele que precisa se lançar ao fundo:

A decisão de saltar, mergulhar na água sombria e desprender a rede, empurra-me. Ordem enérgica ante a qual não ousou refletir. Mais uma vez puxo a rede, que não cede e enrijeço o corpo para o salto. É quando um quem, um que ou um ninguém me segura pelos rins e desarma o impulso iniciado. Está mergulhando para o Nada, Abel? Hein? Em pagamento de que? [...] Ajoelho-me, nu, à borda da cisterna. Vejo-me (como quem toma um revolver, faz girar o tambor (roleta russa: há no tambor uma bala), volta a boca do cano para a frente, arrepende-se e aponta para longe, aperta o gatilho, ouve o tiro) vejo-me nas águas negras, entre os peixes, emaranhado na rede, tentando vir à tona sem poder. Quem ajunta esse peso aos chumbos da rede é a Morte. Penso isto e o sortilégio, se há, rompe-se – a rede se desprende e eu recolho-a. Um peixe se debate entre as malhas. Tateando, apanho-o. O corpo rabeando com aflição em meu punho. Atiro-o à água e me deito no cimento, exausto, como se na verdade houvesse mergulhado, lidado com o Não, escapado. (*Avalovara*, p. 77-78, T-3).

Abel não mergulha efetivamente, mas dá o salto originário. Ele escuta o tiro, o som da morte que o aguarda, vê a si mesmo nas águas escuras, tomado pela morte como seu tio, também chamado Abel, afogado: ali, ele, Abel, morre e renasce, exausto, pois lidou com o nada, o não ser de todo o ser, mergulhou no *Lethes*. Ele salta, salta para a morte e isso – o salto originário –, novamente, não tem a ver com um plano material ou meramente biológico de vida. Ele escapou a essa noção limitada do viver. Por isso, no salto ele morre e continua vivo agora, renascido, à caminho de *Zoé*, da Vida incessante, fonte da criação, a própria criatividade.

Após lançar-se no fosso de um elevador do edifício Martinelli em São Paulo, também se dá um novo nascimento, o segundo de ☉, e, lembremos, é após esse evento que a

⁹⁶No título original de *A Origem da Obra de Arte*, de Heidegger (*Der UrsprungdesKunstewerks*), o termo *kunstewerks* corresponde à obra de arte e *ursprung* é uma palavra alemã composta do verbo *sprigen* (pular) e do prefixo *Ur-* (o primordial). Em Heidegger, este salto primordial corresponde ao acontecimento poético-origenário, que a metafísica tradicional identifica como o Ser. No ensaio *Que é isto – a filosofia?: identidade e diferença*, todavia, o ser (identidade das diferenças) não é mais tomado como fundamento ontológico, mas sim como “pulo”, ou seja, salto no vazio de e para ser.

personagem, formada por palavras, rompe o silêncio de seus primeiros anos de vida num jorro incontrolável das palavras que desde sempre vinham se formando e acumulando dentro de si:

Aos nove anos de idade, ainda não falo. Não sinto a voz em mim. Pareço um cão humano ou uma possessa infantil, uma criança carregando em si o demônio da compreensão e da mudez. [...] Sei que haverá um código, um sinal para chamar-me. Procuo descobri-lo no confuso ir e vir das coisas que me cercam [...] Assim vivo nessa comunhão que me multiplica e atormenta, assim vivo, até precipitar-me para baixo no meu velocípede, eu e o mundo, eu e as três rodas que giram em derredor de mim, e tudo escurece e nessa escuridão eu sou novamente formulada, eu, novamente sou parida, sim, nasço outra vez (*Avalovara*, p. 29, O-4).

A testa ainda no chão, começo a balbuciar. Meu pai e minha mãe acreditam que eu esteja possessa do demônio. Falo aos solavancos, sem parar, sem nexos, minhas palavras são pus, minha boca um abcesso aberto, falo sem parar, às vezes murmurando, aos brados em seguida, e assim como antes muitas palavras se formulam em mim sem que as pronuncie. Falo agora de coisas que estão fora de meu entendimento. [...] As palavras que lanço em meu discurso sem-fim e incontrolável representam a minha própria vida, embora ao proferi-las tudo eu ignore sobre isto. (*Avalovara*, p. 113, O-14).

A profusão de palavras confunde-se com a própria vida da personagem, pois a vida mesmo é, antes de tudo, uma narrativa caótica que o homem procura compreender “no confuso ir e vir das coisas”. Essa procura em meio à totalidade das coisas é o que parece estar figurado no mergulho que Abel e ☺ fazem a caminho de ser feliz. Trata-se de um mergulho especular em que a vida (como ser) se lança no mundo e o ser humano se lança na vida. É para a incerteza do fundo da cisterna, do fosso do elevador, que ambos mergulham e, justamente, apenas quando o casal está quase lá, ante o paraíso, no ápice do profundo, é que Abel pode perceber de modo claro os frutos da travessia: “Estivéramos, ela e eu, gerando algum ser afável e gracioso, o júbilo dos homens, a idade da concórdia, a universal sabedoria!” (*Avalovara*, p. 348; E-8).

O verbo “gerar” escolhido para falar de algo que se dá no entrelaçar de caminhos de um homem e uma mulher, corresponde ao aspecto originário da narrativa ao identificá-la com a *phýsis*: o caminhar para o incerto e obscuro corresponde ao um vir à luz, o trazer vida para o mundo. “Este é o lugar da queda.”, reflete ☺, “aí devo precipitar-me, e não – como estão certos – para morrer, antes para nascer” (*Avalovara*, p. 60; O-9). A narrativa desse fenômeno é um nascimento.

Portanto, também não é por acaso que, em meio à narrativa da relação sexual entre Abel e Cecília – ser que carrega em si as potências geradoras do universo, masculino e feminino, e que veio a ficar grávida de Abel – irrompa a seguinte reflexão: “Que sabe, da queda, um homem no instante em que perde o equilíbrio e tomba? Ele sofre o acidente e sua

experiência é um gênero vertiginoso de conhecimento. Assim minhas passagens no cerne de Cecília” (*Avalovara*, p. 287, T-16).

O ato sexual e seu ápice – *la petite mort* – são, também, imagens do salto no vazio criativo: nele a vida é concebida, ali também vige um aspecto originário de narrativa. Mas são tantas as maneiras que a vida pode se dar e, cada qual tão incessante, que o saber humano, sofrendo o acidente de ser contingencial, jamais poderá definir. Isso porque a vida é *phýsis*: discurso sem-fim que, incontrolavelmente, nos acontece. Nós não pedimos para nascer, desde sempre já estamos lançados nessa narrativa. Advinda do silêncio à luz das palavras, ora murmurada, ora aos brados, toda autêntica narrativa nos atravessa constituindo desde a própria intimidade de um falar de coisas que estão dentro de nós até a esfera das coisas que estão completamente fora de nosso entendimento, sempre querendo refazer os giros de uma espiral sem fim ou começo.

Toda autêntica narrativa, portanto, nos lança no não saber, no vigor do pensamento como questão, quer dizer, como um querer que nos quer. Não à toa, as palavras “questão” e “querer” originam-se, respectivamente, de *quaestionis* e *quaerere* cujo significado é o mesmo: ambas dizem de um empenhar-se em uma busca, um procurar. O querer sempre pressupõe uma ausência que se presentifica em toda questão como necessidade de empenho na busca. Mas de quê? Sabemos que os dois termos latinos derivam do verbo *queror*, que significa “soltar gritos de lamentação, gemer, suspirar, murmurar, sentir” e isso os aproxima de um manifestar do *pathos* entendido como tudo aquilo que, de alguma maneira, agita a alma humana. A ausência nos agita e é nesse sentido que a questão é um querer, ou seja, é uma paixão que procura. O que procura? Procura em nós o que nos falta. E o que nos falta, como ausência fundamental e originária, é ser (o que não somos). Por isso, em seus mais diversos desempenhos o homem quer ser (o que não é), não por sua vontade subjetiva, mas, sim, porque é o ser que desde sempre lhe quer e procura como ausência crescente na presença, retração que se expande e expande os limites do homem. Neste sentido, a questão é o que dimensiona possibilitando ao homem ser humano.

Ao tomar consciência de sua dupla natureza, de seu ser para a morte que é ser para a vida, ☹, no querer a queda no fosso do elevador, realiza, em verdade, o cair no questionar, o cair em si. A inquietude desse cair pode ser interpretado como um cuidadoso tecer-se da *phýsis* no e pelo ser humano que redimensiona a menina inominada no preparo do porvir:

Gero-me para a queda, para isso cresço, para esse lance amadureço enquanto os dias surgem, passam, surgem e passam, os dia. Quem me pare outra vez? De quem sou

filha, eu, na segunda vez em que nasço? De uma palavra? Ordena alguém: ‘Nasce!’, e então obedeço, sou nada? Serei, em meu segundo nascimento, um ser como os outros nascido de mulher?

[...]

Súbito, de algum ponto, voz subterrânea, a queda começa a atuar sobre mim. Exerce sobre o meu ser sua atração, chama-me como o mundo exterior chama o nascituro e eu não sou alheia a essa inovação. Minha inquietude agrava-se. [...] Do meu corpo vem um cheiro de laranjas maduras, mesclado com alfazema queimada e flor-de-enxofre. Apenas este odor, sim, só ele me protege, parece resguardar-me de tudo, sinto-o tecer-se e espessar-se em redor de mim hora após hora, um casulo que eu mesma segregasse. Um casulo. (*Avalovara*, p. 60-61, O-9)

A experiência da narrativa como cair em si no e pelo questionar é, por isso mesmo, o vertiginoso gênero de conhecimento a que Abel se referia, remetendo, inclusive etimologicamente, tanto o “narrar” como o “conhecer” à nascividade da *phýsis*⁹⁷ velada no casulo. O que nos leva à interpretação de que todo o narrar originário é, em verdade, um co-nascimento do real. A *mimesis* pode se mostrar não mais como cópia, mas, sim, como a criação do momento sempre presente, em que tudo (o ente em sua totalidade) nascendo com tudo (entre ser e não ser) instaura o cosmos a partir do nada criativo, o saber a partir de e para o não saber, abertura escura e fecunda, útero ontológico. Nele se desenvolve o Avalovara, eterno nascituro em nós.

Abel e sua amada sem nome, em seus saltos mortais, encaminham-se para o conhecer, co-nascendo-se na sabedoria que se vela na simplicidade e ignorância de Natividade. Na luz escura de seu corpo, a *phýsis* se diz em puro não saber-se viva ou morta e nos lança na aprendizagem da ambiguidade e, sobretudo, da generosidade de *Zoé* se doando no querer que nos quer, nossa sede de ser: “já morri e estou cheirando a vivos. Água para todos!” (*Avalovara*, p. 382-383, R-22).

A narrativa da história de natividade, sendo essencialmente a narrativa de um mover-se em cortejo, nos esclarece, ainda, outros aspectos da questão mimética. Primeiro, a *mimesis* que a obra de arte realiza não é, propriamente, do real como aquilo que é, mas do movimento que possibilita o real, ou seja, da realidade que vige em todo real; não é *mimesis* do que seja ou não meramente verdadeiro, mas da própria verdade presente como velamento em tudo o que pode ou não ser verdadeiro. Talvez aqui repouse o sentido da proposição de Tomás de Aquino feita, a partir da *Física* de Aristóteles (*hé tékhne miméitai ten phýsis*), segundo a qual

⁹⁷ Atente-se para o fato de que “conhecer”, “narrar” e “nascer” se originam de uma mesma raiz indo-européia: **gno-*, que significa gerar, engendrar, fazer nascer. Por consequência, também o nome da personagem Natividade comunga da mesma origem. **Gno-* pode ser reconhecido no termo grego *gnosis* (ação de conhecer, conhecimento, sabedoria); no adjetivo latino *gnarus* (o que sabe, o que conhece) de onde deriva *narro* (expor, contar, levar ao conhecimento, dar a saber); no verbo latino *gnosco* (começar a conhecer), que acrescido do preverbal *cum-* (junto, com, em companhia de), formou o verbo *cognoscere*, em português: *conhecer* (ERNOUT, A.; MEILLET, A., 2001, p. 278 e 446).

a arte (*tékhnē*) imita a natureza (*phýsis*) não porque reproduz servilmente o que esta lhe oferece como modelo, mas porque copia (*miméitai*) suas operações (ECO, 1989, p. 132).

A realidade e a verdade é que movem o cortejo cujo sentido é o enterro da rendeira. Enterrar significa, neste caso, a devolução do corpo de Natividade à Terra como retorno simbólico às origens, o que nos leva a um segundo aspecto da *mimesis* relativo ao caráter ficcional da obra de arte. O movimento que devolve à Terra reaviva a noção de ficção no romance ao encaminhar o termo em direção às origens do seu próprio sentido: ficção vem do verbo latino *fingere* que quer dizer a ação de dar figura a partir da Terra. É no *fingere* , na ficção, que se dá a configuração da Terra nas mãos do oleiro (*figulus*), ou seja, aquele que, moldando o vazio, dá figura ao *humus* (Terra). Mas o *humus*, por sua vez, é o que constitui a essência da palavra “humano”.

Humus é o homem. E é o *humus* e o vazio que se configuram na ficção. Com isso, o romance reelabora, ainda, outro aspecto da tradição mimética: a condição do autor enquanto criador é recolocada nos limites do humano. Assim, se é verdade que a configuração se deu nas mãos do oleiro, é também verdade que nem a Terra nem o vazio foram por ele criados, pois são doações da *phýsis* em sua nascividade excessiva. Ecoam, nesse sentido, os versos de Fernando Pessoa: “Cada meu sonho ou desejo / É do que nasce e não meu”⁹⁸.

E o produto do configurar pertence ao criador? Em nossa época, “criador é o nome que o artista reivindica, porque acredita ocupar o lugar deixado vazio pela ausência dos deuses. Ambição estranhamente enganadora” (BLANCHOT, 2011, p. 238). Mas Osman Lins não se deixa enganar e sabe que o homem não pode se colocar subjetivamente no vazio deixado pelos deuses, pois deixar vazio é o próprio modo de ser de *Alétheia*, deusa da verdade. Por outro lado e em vista disso, ele parece reconhecer que é por e com esse vazio que o próprio homem (*humus*) se configura enquanto humano na atividade artística. O verdadeiro fazer artístico, então, não coloca o homem no lugar dos deuses, não o diviniza, mas indica-lhe o vazio da procura a que está lançado, possibilitando a sua realização plena. O produto artístico pertence ao criador na medida em que esse se apropria do produzir que figura o homem com o vazio de ser. Neste sentido, segundo Heidegger, se encaminha a intensão primordial do artista, ou seja, para um deixar a obra de arte ser, verdadeiramente, obra da Arte operando através do artista na criação da obra:

Mas para isso já se encaminha a intensão primordial do artista. A obra deve, através dele, ser libertada para o seu puro auto-permanecer-em-si. Justamente na grande

⁹⁸ Do poema “Não sei quantas almas tenho”. (PESSOA, 1993, p. 20).

arte, e aqui só se fala dela, o artista posta-se diante da obra como algo indiferente, quase como uma passagem que se auto-aniquila para a produção da obra, no ato de criar (HEIDEGGER, 2010, p. 98-99).

Produção, aqui, já não fala, simplesmente, da sistematização de fatores em processo lógico que tem por finalidade a obtenção de um objeto material qualquer. “Pro-dução” evoca a etimologia do termo em que *pro-* nos diz um *diante de, em frente a, e, -dução*, (do verbo latino *ducere*, conduzir) “que diz a instauração do vigorar que leva o modo de ser humano para a frente da sua presença histórica. Produzir é procurar” (CASTRO, 2011, p. 218) e, por isso, segundo Nietzsche, no produzir artístico, o gênio humano, superando a dicotomia sujeito/objeto, chega a conhecer e se reconhecer na essência da arte:

Só no ato da produção artística, e na medida em que se identifica com o artista primordial do mundo, é que o gênio poderá saber algo da essência eterna da arte; porque então, como por milagre, se tornará semelhante à perturbadora figura lendária que tinha a faculdade de voltar os olhos para dentro para se contemplar a si própria; o gênio será então objeto e sujeito ao mesmo tempo, será simultaneamente poeta, ator e espectador (NIETZSCHE, 2004, p.42).

Assim como Abel e sua amada colocando-se à escuta da *phýsis* – como se ela tivesse os olhos virados para si – Osman Lins, na criação de *Avalovara*, situa-se na sintonia com o pensamento de Heráclito que, no fragmento 93, enuncia: “o Autor, de quem é o oráculo de Delfos, não diz nem subtrai nada, assinala o retraimento” (HERÁCLITO, 1991, p. 83). Compreende-se, desse modo, que toda atividade do artista é verdadeiramente criadora na medida em que se coloca na correspondência dessa ação originária, ou seja, quando também assinala o mistério do retraimento, quando pro-duz o velamento de *Alétheia*.

Apontar o mistério das coisas é deixá-lo ser aquilo que é: mistério, possibilidade de diversos sentidos em constante abertura e necessidade de uma procura pela ação originária. Procura que consiste na construção, pela imaginação, da ausência como fonte de todo o construir⁹⁹. E então, ao longo de sua obra, Osman Lins procura a realização do texto que aponta para retraimento, como Loreius que, em sua busca pela frase mágica,

Escolhe a palavra TENET, não apenas por ser um verbo indicativo de posse, de domínio, fator de alta importância para ele, um escravo, como por subentender (tenet: “conduz”, “sustém”; mas quem conduz, quem sustém?) a existência de um terceiro, um agente, alguém que age, desconhecendo-se porém a sua identidade e o que faz ao certo (*Avalovara*, p. 30-31).

⁹⁹ Em algumas entrevistas Osman Lins menciona esse aspecto que configura sua vida como escritor apontando o fato decisivo da morte de sua mãe: “O traço fundamental da minha vida é que, dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. Fui criado pela minha avó, por outros parentes... Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim. [...] Já tive oportunidade de dizer que isso configura a minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe. Isso talvez tenha me conduzido a suprir de algum modo, através da imaginação, essa ausência.” (LINS, 1979, p. 211).

Loreius entrevê a possibilidade de configurar sua vida como homem livre na ficção: a imutabilidade do divino e a mutabilidade do mundo em conjunto com algumas palavras devem, através do escravo, gerar sentido em uma frase que todos possam ler. O divino, o mundo e as palavras (mesmo aquela que indica posse) ele não os possui, antes, é por eles possuído; ele não os cria, mas é, de certa forma, por eles criado. Porém, é na criatura que se dará o mistério da criação. Mas como? Não saber quem é o criador é algo que permanece, portanto, em todo o criar. Este, muito embora, seja algo que se dê no homem constituindo o que ele é, a ele não pertence. Lembremos que a desmedida de Loreius perpassa o acreditar-se dono da linguagem que, através dele, se plenificaria na liberdade de ser.

Quanto a esse lugar do criador, ressoa no romance aquela ambiguidade constante no palíndromo, pois, nos dois sentidos da frase, surge a questão do cuidado inerente à atividade quer do lavrador arando a terra, quer daquele que engendra o mundo aprumando-o em sua órbita. Cuidado esse que corresponde à possibilidade humana de colocar questões, por sua responsabilidade para com o real. A *phýsis* se doando aos sentidos possibilita a realização do ser humano, mas, ao mesmo tempo, sendo o homem a própria *phýsis* se manifestando como cultura, a plena realização do ser humano sempre corresponde à plenificação máxima da *phýsis*. A *phýsis*, questão que nos quer, quer ser. Ela, “Como a terra, o sol e a lua, também o éter de tudo, a celeste via-láctea, o extremo olimpo e o calor dos astros: tem ímpeto a tornar-se.” (PARMÊNIDES, 1991, p. 53). E quem resguarda esse querer, esse vir a tornar-se, vir a ser é sempre a obra de arte enquanto culto da verdade realizado no e pelo homem. A ação originária, neste caso, é da arte atravessando o homem que a produz.

Ressoa, uma vez mais, versos de Fernando Pessoa mudando a perspectiva do fazer artístico em diálogo com o fazer-se de *Avalovara* como escritura que, para além de um querer subjetivo, quer e atravessa o humano (“campo abandonado”) no ímpeto de tornar-se voo:

Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela
E oculta mão colora alguém em mim.
Pus a alma no nexo de perdê-la
E o meu princípio floresceu em Fim.

Que importa o tédio que dentro em mim gela,
E o leve outono, e as galas, e o marfim,
E a congruência da alma que se vela
Com os sonhados pálios de cetim?

Disperso... E a hora como um leque fecha-se...
Minha alma é um arco tendo ao fundo o mar...
O tédio? A mágoa? A vida? Deixa-se...

E, abrindo as asas sobre o Renovar,

A eterna sombra do voo começando
Pestaneja no campo abandonado...

(PESSOA, 1998, p. 37).

A eterna sombra do voo começando desde o primeiro segmento narrativo. Mas a questão persiste retornando sempre e sempre como espiral: como deixar-se e, com isso, deixar a *phýsis* ser, se sua plenitude acena ao mistério de ser? Como deixar se não sou eu quem descrevo? O mistério: como narrar, como dizer isso? Quer dizer, como não subtrair o mistério de ser mistério na narrativa? Como dizer o mistério se o mistério é o impossível de se dizer, o indizível? Mistério é um nome que diz nada, que diz silêncio. O silêncio é o *logos*, a linguagem no instante indizível do eclipse. Disperso... deixar-se... destinando-se ao homem na narrativa. “As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos.” (*Avalovara*, p. 27, R-6). A cidade revelada em nova incógnita. A incógnita é o júbilo de ser. *Phýsis krýptesthai philéi*. Como dizê-la na máxima plenitude que se vela, a partir dos restritos limites do que se mostra?

3. PARAÍSO: O LUGAR DA PRO-CURA AMOROSA

Abel arrastado pelo mistério. Ele chega ao quarto, ao espaço quadrado. Mais ainda: ele e ☺ em diálogo amoroso, face a face, avançam sobre a tessitura quadrada de um tapete em que “viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à ideia de Mal [...] e sem que esta recusa (como saber, com segurança, se desconhecimento ou recusa?) redunde na invenção de um mundo sem força de verdade.” (*Avalovara*, p.356, E-9). O paraíso, como dizê-lo?

É conhecida a fala de Wittgenstein, no prefácio ao *Tractatus logico-philosophicus* segundo a qual, ante aquilo que não se pode falar, o melhor a se fazer é calar¹⁰⁰. Todavia, a verdade, o ser, a existência na dúvida sobre o que vem a ser o homem são questões que, a despeito de serem essencialmente indizíveis, o ser humano insiste em dizer. Estão aí, filosofias, ciências, religiões, e outras narrativas para atestar a persistência humana e, mais ainda, a persistência das questões que sempre se re-velam em cada narrar.

Parece que retomamos a questão do destino suscitada pela personagem inominada, quer dizer: o que é indizível destina-se ao homem no falar de cada coisa como completo silêncio, ou ainda, a completude da verdade e da existência encaminha-se ao homem na sua experiência limitada de verdade e de existência como possibilidade de plenificação. As reflexões de Abel, o escritor atento à decifração, mas, sobretudo, ao encobrimento ontológico do real, também revelam o caráter persistente das questões e da procura por uma elaboração artística:

– Empenhado na decifração e também no ciframento das coisas (embora, quase sempre, sem êxito), recuso deter-me no que é visto e captado sem esforço. Investigo aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se (*Avalovara*, p. 62, R-9).

Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. [...] Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto (*Avalovara*, p. 64, R-9).

– Avesso à indiferença – da qual desconfio – e fazendo da minha incompatibilidade com os tempos que passam uma espécie de justificativa para o exercício continuado (e posso dizer, desesperado) deste ato suspeito e pouco oficial de escrever, continuo ordenando meus artefatos de letras. Procuro entrever e nomear um fragmento do que jaz sepultado sob as aparências. [...]

– Há textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível) (*Avalovara*, p. 328-329, R-18).

¹⁰⁰ “Poder-se-ia talvez apanhar todo o sentido do livro com essas palavras: o que se pode em geral dizer, pode-se dizer claramente; e sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 2010, p. 131).

Em todos os trechos há a preocupação que assalta o escritor ao ter que configurar aquilo que há de profundo e indizível sem deixar de estar atento para as camadas mais superficiais do real. Quer dizer, a necessidade de dizer a realidade sem escapar dos limites do real, ou ainda, de silenciar sem calar. Eudoro de Souza, em *Mitologia*, ensaio sobre a possibilidade humana de fabular o real, reconhece que o silêncio não se limita à ausência de palavras e “está para a linguagem como o Ser está para os entes que o ocultam, quando nos entes se revela. [...] O Grande Silêncio é como a noite cosmogônica, a Grande Matriz da Linguagem” (SOUZA, 1984, p. 20).

Clarice Lispector, em uma famosa entrevista, concedida pouco antes de sua morte, ao ser perguntada sobre qual o papel do escritor brasileiro na atualidade, respondeu, ironicamente, que ele deveria manter-se calado. É certo que não se deve entender tal resposta como uma omissão, ou uma esquiva ante as questões que nos afligem em nossa humanidade, mas, sim, como uma provocação para que as aprofundemos, reelaborando-as artisticamente. Clarice, em outros termos, nunca se “calou” e a prova disso é sua obra questionante do início ao fim. Osman Lins também soube como ninguém, em sua produção literária, cultivar esse não falar.

O verdadeiro artista é esse que se dá ao cultivo da linguagem a partir do não falar, quer dizer, do Grande Silêncio. O silêncio o atrai e ele se deixa conduzir. Ressoam, então, as palavras de um oráculo, em *Avalovara*, acerca de todo o fazer artístico: quem conduz? quem sustem? O artista deve se manter calado, pois, somente assim, ele se põe a ouvir o silêncio da realidade que, pela obra, há de se manifestar, tornando-se real.

Se em literatura o silêncio encontra na imagem da página em branco sua perfeita correspondência, não é à toa que encontramos a figura do escritor Abel tecendo a seguinte reflexão: “Perfeita em sua nudez é a folha de papel ainda não escrita. As palavras com que as escureço não restringem ou diminuem a sua perfeição.” (*Avalovara*, p. 86, O-12). Pelo contrário, as palavras de um poema (obra da *poiesis*) ampliam a brancura, abrindo espaço para a realização do silêncio que se oferta na leitura.

Por seu turno, a obra é, também, qualquer coisa que vai se calando palavra após palavra. O que permanece ao fim de um livro não é nem a palavra, mas a questão que a palavra encarna. Abel, ao que se sabe, não deixa nada escrito. Suas palavras perdem-se no corpo do romance, no corpo do Grande Silêncio, do grande pássaro. Suas palavras nunca foram suas, mas, do indizível que por elas se diz.

Assim, é possível afirmar que, de todas as maneiras de dizer o indizível, de todas as experiências fragmentadas, a obra de arte talvez seja a que menos contraria a fala de Wittgenstein, pois, neste caso, o dizer da obra, não calando, faz ampliar o silêncio, ou melhor, é um constante apontar para o completo silêncio que é a escuridão de *Lethes*, refulgindo no que vem à luz. Por outro lado, seria outra a atividade do lavrador que, cultivando a terra, labora cuidadosamente para que esta, em seu mistério, se recolha?

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. Ou, como também pode entender-se: O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita. Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação [...] Idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro (*Avalovara*, p. 72).

Novamente: quem conduz, quem sustém, quem age no recolhimento da deusa mãe que o homem desde tempos imemoriais cultiva? A quem, exatamente, cultua-se no cultivo de Gaia, a Terra por onde tudo nasce, a mãe de toda real narrativa? Sim, é reconhecível essa identidade entre o lavar e o “palavrar” do escritor. No entanto, o que nunca podemos saber é aquele ponto central em que a dobra se realiza, a semente vira planta, a palavra, silêncio e o salto, voo: “Aí não chegarei, e nem ela admite.” (*Avalovara*, p. 224, R-14), pois ela, a *phýsis* em sua recolha, ama se esconder. Isso não nos impede de reconhecer que é neste recolhimento que ela se plenifica e, aos poucos, pode se ofertar à colheita. Eis, o livro, o texto, as palavras: frutos da *phýsis* advindos no cultivo cuidadoso da linguagem por Osman Lins. Ocorre que, no diálogo que também cultivamos com a obra, ficamos cada vez mais próximos e mais distantes de sabermos onde termina a leitura e onde começa o leitor. Ambos imbricados no colher que é um ler-se a si com os frutos, palavras que são espelhos “com o mundo nelas refletido” (*Avalovara*, p. 14, S-2). Embaça-se a vista e já não sabemos quem está observando quem na ciranda encenada. “Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho” (*Avalovara*, p. 14-15, S-2). Duvido que o saiba mais o leitor que inventa de interpretar. Mas mesmo depois do labor, ao constatar que ainda nada sabem, nem mesmo assim, eles podem dizer que não encontraram o valor de algo que nunca saberão ao certo o que seja. E que, por isso mesmo, continua a lhes atrair para o fundo sem fundo de ser.

Contemplamos, com o artista Abel, o rosto e o corpo despido da amada sem nome às portas do paraíso sem saber que é isso o próprio paraíso sendo. Percebemos que a força velada naquela carne é o que, atraindo para a conjunção, nos arrasta, fazendo-nos adentrar na morada originária de ser, a misteriosa Cidade:

Expressa o rosto de ☺, legíveis, símbolos claros e exatos como as letras que vogam entre os altos edifícios? Segredos numerosos, nele, espreitam-me; e o confronto do meu corpo com o seu atende a um esforço de perfuração ou rompimento, arrastam-me esse rosto e corpo – ventre anca jarretes, vulva peitos ombros, língua, braços coxas – com todos os imãs e iscas e méis, mas arrasta-me com ainda maior potência o esconso, o que irrevelado se move em sua carne, o ainda escuro e não aqui. Sua beleza estoura nos meus olhos e trespassa-me, cruza-me, atravessa-me, crava-se fundo em mim (*Avalovara*, p. 323, E-3).

O esconso, como beleza do que vigora entre o visível e o não visível, o nada criativo, é a força que atravessa o ser humano nas mãos do oleiro (quem conduz? quem sustém?). Abel cunha-se artista na escuta da inominada força que o convida a ser: “sua voz é uma aragem e queima-me” (*Avalovara*, p. 16, R-3). Por ela, nele – *húmus* fértil – se dá a criação. E a criação é o dar figura à Terra e ao vazio. Terra que somos e vazio das cores, dos sons, dos movimentos, vazio das palavras. Vazio é o *logos*.

O romance evoca, ainda ante o paraíso, outra figura, um artefato arqueológico descoberto no início do séc. XX nas ruínas do palácio de Festo da antiga civilização minoica. Feito de argila, em formato de disco, nele se inscreveu, por volta do final da idade do bronze, uma série de hieróglifos em sequência espiralar cujo significado remanesce envolto em mistério. A esse mistério Abel compara o corpo da amada. Mas o texto indecifrável aponta, também, para aquilo que é a expressão mais densa da linguagem, linguagem como esquecimento, verdade unívoca e prismática, vindo da *arché* das coisas e que encontra no objeto configurado pelas mãos do ceramista-escriva, do oleiro-escritor, o seu próprio centro, o seu ápice e nexos final. O *télos*.

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 atingem sem significar, evocando a presença e a visão do mistério. Não é isto a linguagem em 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. De tal escrita, sabe-se – com aquela espécie de certeza que ultrapassa e dispensa comprovações – sabe-se que obedecia a essa direção. Escrevia-se e lia-se, coisa única na História, fazendo girar entre as mãos o disco: como a Terra gira e os astros. Escrita que reflete, mais que nenhuma, o mundo e a nossa contemplação do mundo. Sendo-nos vedado, por uma afortunada ignorância, saber o que exprime ao certo o texto – para nós noturno – do disco de Festo, nele ouvimos e lemos uma verdade unívoca, prismática, laçada pela espiral egressa de um disco invisível, do qual o disco de argila é o centro e cujo nexos final está no centro do objeto moldado pelo ceramista e escriva (*Avalovara*, p. 326).

Pelas mãos do artista, no corpo amado, o real misteriosamente é conduzido ao seu *télos*, o ser se manifesta de maneira mais pungente. Da mesma forma, o ser humano se plenifica, pois o homem é real. Por isso, se é o velamento de *Alethéia* que arrasta Abel para

dentro da Cidade eterna, essa mesma beleza que retrai e atrai, é a que conduz todo ser à sua morada: quer dizer, à Linguagem, como nos diz Heidegger em *Carta ao Humanismo*:

A linguagem é a casa do Ser. Em sua morada habita o homem. Os pensadores e poetas são os guardiões dessa morada. Sua guarda consiste em levar a cabo a manifestação do Ser, na medida em que, mediante seu dizer, eles a levam à linguagem e ali a custodiam (HEIDEGGER, 2000, p.--).

A linguagem é a casa do ser, do ser que nós mesmos o somos, *sendo*. É preciso ainda observar que isso jamais pode conduzir ao hermetismo subjetivo ou à torre de marfim em que o senso comum vez por outra pretende trancafiar o artista e sua atividade, ao desimportante e ao inútil mundo da lua. A produção artística não se move para abstração. Não há arte abstrata quando é verdadeiramente arte, quer dizer quando se põe à escuta de *Alétheia*: “A casa onde existimos [...] não nos separa do mundo exterior” (*Avalovara*, p. 253, T-14).

Da mesma forma, o fantástico que constitui o tapete não desvencilha os amantes do mundo, não os distancia em frágeis idealizações, mas, sim, os irmana à realidade: “Estamos abraçados sobre um quadrado 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” (*Avalovara*, p. 356, E-9).

Somente a narrativa que se nutre da linguagem enquanto morada pode conduzir à plenificação e ela o faz na medida em que se constitui em uma abertura de pensamento que abriga o questionar não apenas em sua transcendência, mas, também, em toda a sua imanência. O narrar da filosofia, assim como o da ciência e da religião dizem o que são as questões, mas, em geral, nesse dizer, abstraem esquecendo o que elas não são. A narrativa enquanto mito, porém, a rigor nada diz sobre qualquer coisa que seja. O mito mostra, nisso consiste seu narrar. Narrando a questão se mostra e é por isso que o mito é a narrativa originária que nunca des-esquece as questões. Assim, também a arte enquanto pensamento. Uma obra de arte é o pleno mostrar-se do que se mostra, ou seja, mostrar-se da *phýsis*, ser e não ser sendo. Por ser um mostrar-se *entre* seu lugar é o entre-ser, o humano do homem, a travessia do *logos* que se doa como humanidade para o homem, como realidade para o real, e como silêncio para a fala: “Nas obras de arte o que está em operação é essa manifestação máxima da *phýsis* e, ao mesmo tempo, a divinização do homem e a humanização do mistério” (CASTRO, 2011, p.268).

Amando ☺, Abel deixa-se atravessar pela linguagem. E por isso coincide seu ingresso no paraíso com a sua plenitude criativa: ali, sua obra é vida. Ele diviniza-se e o mistério vem habitar o tapete: “O tapete é o Paraíso” (*Avalovara*, p. 357, E-9). Mas como a

manifestação plena do ente em sua totalidade (*phýsis*) pode se dizer no espaço limitado do tecido? O tapete, então, cresce e sua tessitura passa a entremear-se pelo corpo dos amantes, alastrar-se pelos objetos da sala e, em um movimento recíproco, é o mundo que se condensa e se infiltra no “espaço contido no tapete, celeste, aquático e terrestre simultaneamente” (*Avalovara*, p. 361, E-10). Por seu turno, a divinização do humano é atravessada pela imanência erótica que entreabre o Paraíso pelo entoar de uma série de evocações descritivas do prazer, como uma espécie de ladainha que culmina na imagem da flor que símbolo do delírio e da ressurreição:

Nas omoplatas, nos rins, forma-se o prazer; este, no âmago dos olhos, é o prazer que surge, clarão; os músculos das nádegas, cerrados como um nó, amarram o prazer; os ouvidos surdos a vozes e ruídos insignificantes ouvem apenas o prazer crescendo; entre um ventre e outro, insinua-se o prazer; as bocas chamam o prazer e tudo que escandem entre as cerradas maxilas são nomes do prazer; as pontas das unhas - dos pés, das mãos -, a espessura do sangue, a medula dos ossos; desce a flor do prazer ao longo da coluna e se abre nas ilhargas: papoula. (*Avalovara*, p. 394, N-1).

A imagem da abertura do paraíso se desdobra e explicita a fusão de sentidos que tonifica a narrativa desde o início, revelando no movimento sexual a experiência de alcançar no deixar-se alcançar por algo a que se referia Heidegger no esforço de se colocar a caminho da linguagem¹⁰¹. A narrativa, para além da mera descrição do ato sexual, encena o início da culminância da procura de Abel. Trata-se da descrição do encontro daquilo que, desde sempre, nos procura:

abrem-se as coxas e revela-se o acesso, a entrada, a via, o esconderijo, o N, o centro, emergindo entrealvuras e negrume, o bico rubro e as múltiplas dobras violáceas, satura o ar um cheiro forte de vinho, de rosas frescas e de chifre queimando, a fenda espumosa perde-se na sombra, um torso masculino esgueira-se entre as árvores do tapete, mais uma vez grita o pássaro, minha língua pesa, avanço, as noções de abertura, de ingresso e de conhecimento fundem-se no ato de avançar e descer lentamente sobre ela, os braços luminosos se estendem para mim, uma voz dentre as vozes implora com deleite e autoridade "Vem! Vem!", um grito, os cordeiros soltam um berro de boi no matadouro, o rosto esplende entre os cabelos com uma beleza inumana e violenta, ela enfia as unhas no meu flanco, ergue sôfrega a bacia, ergue-a, crava-me fundo em si. (*Avalovara*, p. 399, E-16).

E o que desde sempre nos procura na travessia da/na/pela linguagem? A própria linguagem e o mundo que ela constitui ao reunir de Terra, Céu, mortais e imortais – o mundo refletido nas palavras –; nos procura o Tempo pelo ritmo e a história neles se fazendo; nos procura a *phýsis* em seu nascer incessante, para que conheçamos, para que ela, vindo à luz conosco, conosco venha a ser; nos procura o Ser, sendo no que já somos para que possamos ser o que não somos. Nos procura o porvir. Para ele, Abel lança-se e vislumbra um torso

¹⁰¹ “fazer uma experiência de alguma coisa significa: a caminho, num caminho, alcançar alguma coisa. Fazer um experiência com alguma coisa significa que, para alcançarmos o que conseguimos alcançar quando estamos a caminho, é preciso que isso nos alcance e comova, que nos venha ao encontro e nos tome, transformando-nos em sua direção” (HEIDEGGER, 2011, p. 137).

masculino (dele próprio? O primeiro homem no Paraíso?) esgueirando-se entre as árvores do tapete enquanto as noções de abertura, ingresso e conhecimento tornam-se o próprio ato de avançar e descer lentamente sobre ela, a Cidade, a amada à procura do nome. Que nome? Silêncio. “Eis que finda a travessia e as palavras me invadem a princípio em tumulto irrompem em mim horda ríspida e silente irrompem e minha carne conhece-as” (*Avalovara*, p. 403, E-16). Uma resposta? Sim. A única resposta possível para a questão que nos quer. Isto:

☺:

Vir e refluxo dos signos vir e refluxo das vozes mortal combate dos signos as garras as mutilações vejo-a e o ser carnal a que me uno faculta-me o acesso ao seu mistério e algo de difícil e precioso uma realidade segunda contígua à que entorpecidos [...] manipulamos eis então seu sentido e sua força ela guarda em si o que nomeia o mundo o surgir o evoluir o acabar (*Avalovara*, p. 407, E-17).

Sim, uma resposta. Um re-por da questão, portanto, um re-querer, uma reelaboração mais densa e profunda que inaugura outros sentidos ao questionar, dimensionando-o em novos horizontes. O corpo inominado requer a verdade da *phýsis* como “o surgir o envolver o acabar” e repõe para Abel a responsabilidade do nomear o mundo a partir das palavras que constituem ☺: “ah corpo verbal e ressoante e proliferador eis que suponho invadir-te e por ti sou invadido” (*Avalovara*, p.410, N-2). A responsabilidade de nomear, certamente, remete ao mito de Adão vislumbrado no porvir de Abel em meio ao entreabrir do Jardim, o que, ao desdobrar-se, revelará como destino do ser humano a recolocação do real no vigor e presença do *logos* pela linguagem.

Por outro lado, o sentido da responsabilidade de nomear o mundo pode se ampliar se considerarmos que o próprio nomear da *phýsis* que o homem é se dá na tensão de uma disputa decidida pelo Tempo em um outro mito que também narra a origem do ser humano: o mito de Cura que nos chega pelas palavras de *Gaius Julius Hyginus*, autor latino, escravo liberto de Cesar Augusto. Eis o mito:

Enquanto caminhava através de um rio, Cura [cuidar] vê uma lama argilosa e, pensativa, recolhe-a e começa a dar-lhe figura.

Enquanto meditava no que já fizera, Jove [Júpiter/Céu] interveio. Cura pede-lhe, então, que lhe infunda um espírito (ao que acabara de moldar) e facilmente o consegue. Como Cura [cuidar] quisesse impor-lhe por si própria um nome, Jove [Júpiter/Céu] proibiu-lho, insistindo em que ele é que haveria de dar-lhe nome. Enquanto Cura [cuidar] e Jove [Júpiter/Céu] discutem, ergue-se ao mesmo tempo a Terra, querendo dar-lhe nome, já que lhe fornecera o corpo.

Tomaram a Saturno [Tempo] como juiz e este busca ser equânime (julga justo, assim): “Tu, Jovi [Júpiter/Céu], porque lhe deste o espírito, recebe-lo-ás a pós a morte. Quanto a ti, Terra, porque lhe deste o corpo, então o receberás. E Cura [cuidar], porque primeiro lhe deu figura, mantê-lo-á durante todo o tempo em que ele viver.

Mas porque há entre vós uma controvérsia sobre o nome dele, chame-se-lhe *homem*, porque parece ter sido feito do *húmus*.¹⁰²

O mito de Cura foi aproveitado por Heidegger, em *Ser e tempo*, como testemunho “pré-ontológico” (quer dizer, não determinado por interpretações teóricas da tradição metafísica e nem aspirando a isso) que confirma a interpretação segundo a qual *cura* participa essencialmente do *Dasein*. Pela leitura do mito, percebemos claramente um diálogo com *Avalovara*, quer por retomar a questão do pensamento e da ficção (*fingere*, dar figura) em meio à travessia (“Enquanto caminhava através de um rio”); quer por dispor a liminaridade temporal do homem na tensão entre Céu e Terra, forças da *phýsis* que remetem, respectivamente, à luz e à treva o que confere ao percurso humano a ambiência da penumbra; e, acima de tudo, por se constituir como a narrativa de uma procura, na e pela linguagem, de algo que toca a essência do ser figurado, quer dizer, a busca de seu nome como elemento essencial à criação.

Cura, em latim, é cuidado, cuidar ou curar e se articula com o “pensar” no duplo sentido do termo: pensar alguma coisa significa cuidar dessa coisa em prol de seu restabelecimento por meio de curativo (ou penso), o que, por sua vez, convoca o verbo “medicar” intimamente ligado pela raiz etimológica (*med-*, medir, tomar medidas adequadas) ao “meditar”. Pois bem, esse curar/meditar também participa da tensão que estabelece o que é próprio ao ser humano junto com Céu e Terra. Pela sentença do Tempo, decide-se que, enquanto viver, o homem será mantido por *Cura*, o que quer dizer que todos os desempenhos ao longo da travessia humana se constituem a partir do curar/meditar. Por isso, a vida do homem é essencialmente pro-cura e pensamento e, ambos, se encaminham para o restabelecer a coisa, quer dizer, o real.

Esse, por sua vez, em seu ímpeto de tornar-se, em sua nascividade constante, destina-se no homem como questão a ser apropriada e acolhida humanamente. Disso advém a obra de arte, a criação artística. No apropriar-se e no acolher-se tanto o humano chega ao homem, como o homem chega a ser humano (quer dizer, homem-humano, travessia); tanto o real chega a ser arte, como a arte chega a ser real e a obra é, justamente, o operar dessa verdade (*Alethéia*). Castro, em diálogo com as questões que se mostram no mito, encaminha sua interpretação para o desdobramento do cuidado como desvelo amoroso em confluência de

¹⁰² A presente tradução do latim para o português é de Carlos Tannus e foi publicada originalmente em CASTRO, Manuel Antônio de. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

sentido com o termo “chocar” empregado por Guimarães Rosa para dizer de seu cuidado no cultivo das palavras no âmbito de sua criação literária:¹⁰³:

Quando o escultor figura uma obra de arte, a *phýsis* já lhe ofertou aquilo que vai ser figurado, não é ele que o cria. Quando o poeta “choca” as palavras, ele não as imagina com sua faculdade de imaginar. É a *linguagem* que lhe oferta as palavras da língua, mas que precisam ser acolhidas na *escuta silenciosa* do *chocar*, do fazer eclodir o que já em si está dado e que ainda não veio à presença [...]. O que age em todo o ser humano, em todo artista, é a *Cura*. A *Cura* é um *cuidar*, *desejar*, *amar* o que se *quer* pelo vigorar da *questão*. O que radicalmente queremos e amamos é o que é. O que é, antes de tudo, é o *ser*. Esse é o sentido poético-ontológico de *Cura*, ou seja, cuidar, guardar e chocar, amar para que surja a figura. (CASTRO, 2011, p. 229).

Que nome dar para o ser que se configura com o vazio? Que se molda, ao longo da vida, nas mãos cuidadosas de Cura enquanto pensamento? Qual o nome do ser figurado? Resposta: *húmus*, Terra fértil, quer dizer, homem à pro-cura de ser o que já é: homem feliz. O nome que Abel escuta ao longo do romance é o seu próprio nome que se faz nítido, lembremos, no fabordão executado pelas vozes de Cecília e Roos reunidas na de ☺, em canto uno e tríplice:

Pondera e mede, Abel: o que agora começa a aceitar é como se ouvisses, triplicado, em três pontos de um grande pátio em silêncio, a mesma voz pronunciar teu nome. Agora, a ti mesmo te unes, vens e vens, eras três e agora, sendo um, és tríplice – e o mesmo nome, o mesmo, é, de uma vez, ouvido três vezes. Isto (*Avalovara*, p. 320-321, R-17).

Pondera, mede, cuida, Abel. Cuida desse silêncio que é teu nome, este “Isto” que és, desde sempre. Essa questão que, desde o início, se fez/faz/fará presente e presença no tecido de tua obra, lembra? Em R-1, o mundo surgindo e, de repente: “amo-a”. Tua obra é tua vida, teu pássaro em voo. E, então, ☺ dizendo para ti: “aquele voo talvez seja o meu nome.” (*Avalovara*, p. 38; O – 6). E, então, ao perguntares, em desespero de ser e não saber, “o que será de nós?” (*Avalovara*, p. 321, R-17), é ela, novamente, que

[...] dobra os joelhos e abraça-me com força, e eu clamo outra vez o que será de nós e ela me responde “Morremos, Abel!”, o que significa “Aqui estamos, haveremos de morrer mas ainda estamos vivos e afinal a vida, longa ou breve, dura apenas um dia, ninguém vive dois dias, ninguém, importa que haja nesse dia uma hora, um minuto, um instante que ilumine o resto e fure os socavões, os sótãos, eu te amo, com garras e dentes, ama-me. Vem a penúria? A desolação dos tempos? Venham. Estamos enlaçados. Vivos estamos. Amamos. Garras e dentes”. (*Avalovara*, p. 321, R-17)

Lembras, Abel? Des-esqueces.

¹⁰³ Em conversa com Lorenz (1994, p. 44), Guimarães Rosa fala da cuidadosa tessitura de suas obras em comparação com o modo de ser dos sertanejos: “Chocamos [nós, sertanejos] tudo o que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer. [...] E também choco meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias.”

“Finda a travessia” (*Avalovara*, p. 403, E-16), é o que diz Abel quando as palavras o invadem. Mas, no instante do gozo dos amantes, a única resposta que eles podem encontrar é a reposição da questão de ser em seu trasladar-se, mais denso, e caótico:

Transitamos entre nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, boca e boca, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera, boca e boca (de quem?) coxas braços joelhos bunda orelhas (de quem?) membro garganta bainhas rorantes o prazer formando-se os culhões acesos cabeleiras ais. (*Avalovara*, p. 408, N-2).

O giro em N sem lastro, sem critério, sem medida, encena a própria dobra que o percurso em espiral encontra. Chega-se ali, onde o não limite encontra o total limite e o limitado chega a ser não limite; onde se alcança e se deixar ser alcançado pelo que está à caminho; onde tudo é a-guardo no res-guardo de cura se fazendo plena, ou melhor, se fazendo pleno procurar. Não há mais regras gramaticais na linguagem em N e o ritmo é o próprio fôlego que determina. Um turbilhão evocativo difícil de descrever e que, de maneira alguma, suprime o silêncio da página. As palavras livres para se juntarem ou não às outras da sequência, livres para surgirem ou não na folha, o silêncio se abrindo entre as linhas do texto:

[...] armam-se os martelos do relógio o pêndulo um sistro ou alaúde eu mais e mais o teu corpo mais e mais a voz de grande e rebelde multidão e eis que nossos flancos e espáduas rompem-se abrem-se lascam-se fendem-se e a delícia dos acende os nossos e nós nos e o mundo se e jatos de chamas em torno do e todas as nossas bocas clamam como e quando nos parece haver enfim alcançado o limite supremo do canta o relógio e nota após nota flui a melodia fraturada na máquina e conhecemos o que poucos ou ninguém, vivam o que viverem... [...] e por que esse silêncio? (*Avalovara*, p. 411, N-2)

“e quando parece haver enfim alcançado o limite supremo do ” (do nada? Do vazio? Do não ser?), a espiral na dobra, recomeça seu movimento, porém, em reverso, pois, “idealmente, ela começa no Sempre e o Nunca é seu termo” (*Avalovara*, p. 17, S-3). É a Cidade revelada em “outra incógnita cheia de radiações” (*Avalovara*, p. 404, E-17). Incógnita, júbilo de Ser. “E por que esse silêncio?”

O silêncio persiste e se diz, atravessando as vozes do coro de *Carmina Catulli* de Carl Orff, “cantata moldada no que há de mais elementar no homem” (*Avalovara*, p. 343, E-7): *Eis aiona!* O grito desejoso de amar e ser *para sempre!* no e pelo silêncio... seu ritmo cada vez mais e mais agudo no relógio de Julius Heckethorn, revelando o tempo exato de *ser-não-ser* – “falha no relógio o penúltimo grupo de notas da sequencia [...]” – *sendo* – “falha o penúltimo grupo de notas musicais soa o último e o relógio continua sua busca” (*Avalovara*, p. 412, N-2), como se dissesse:

Ser procura é, em verdade, procurar Ser na presença do Tempo.

No dia único de nossa vida, no salto do peixe, há de se fazer em nós o instante fulguroso do voo! Avalovara!

... Olavo Hayano gritando: “ele abre a boca exicial e vários cães ou abonaxis latem de uma só vez”, mas Abel e ☺ só auscultam... auscultam a quê? “nada sabemos além do reconhecimento e da beatitude [...] canta apaziguador nosso pássaro mais forte nosso abraço [...] vem um silêncio novo e luminoso, vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e as plantas do Jardim.” (*Avalovara*, p. 431, N-2).

Finda a travessia, Abel?

CONCLUSÃO

Isto, amor, é tudo? Não e não saberei, com clareza, porque te amo e não poderei alcançar todos os motivos e sentidos deste encontro, numerosos e talvez até contraditórios. A decifração, afinal, seria a prova de que tudo - nós e nossos passos e esta hora - dispensavam existir.

Osman Lins

- Abel.

- Quem?

(rumor, rumores. O vento suave su.ave)

- Quem? *(voz repetindo...)*

- Tu que caminhas, passeias em repouso, sim, tu Abel. És?

- Quem? Do fundo da Terra essa voz, a voz do meu sangue...

...

- Abel, onde estamos?

- Estamos? *(voz repetindo, eco por ruas vazias)*

- Abel, tua voz fica estranha...

- Essa voz em ti sempre foi silêncio... sabes disso.

(relâmpago próximo, rugindo trovão)

- E elas, Abel?

- Quem? Não percorreste **A, T, O, R, E, S**? Não fechastes os olhos no profundo de teu Tempo? Não amastes? Onde estão teus amares? Os que te fizeram ir no rir e chorar da **Persona** de seres, onde habitam? Não?

...

- E o pássaro?

- Não dissestes, dizendo de nossa boca: “Pássaro que ergue voo e se olha ante um espelho”?

(estrondo: um leão no céu)

- Abel, és tu?

- És tu? *(voz repetindo, alada...)*

...

Chegamos (chegamos?). Realizamos um percurso. Um percurso. E nada restou claro. Não fizemos nada.

Tudo o que se fez foi dizer o mesmo. Dizíamos: *Avalovara* é a narrativa de uma procura. Procura pelo autoconhecimento, pela felicidade, pela compreensão da realidade relacionada à criação artística, pela plenitude do amor, enfim, pela verdade de ser figurada na busca de Abel por uma cidade mítica vislumbrada em sua infância no fundo de uma cisterna. Abel, escritor iniciante, será guia e, ao mesmo tempo, será guiado pelo amor que sente pelas três mulheres que marcam momentos decisivos de sua vida. A procura entranha a própria estrutura da obra, não sendo apenas tematizada, mas, concretamente encenada na tessitura do romance que vai se tramando como uma rede. Os oito enredos da obra, bem como os personagens e outras figuras e imagens surgidas ou apenas evocadas no texto corresponderiam aos fios, nós e amarrações dessa rede sempre se fazendo em meio ao vazio. Desse modo, estabelece-se o jogo desenvolvido pelos três elementos estruturantes da obra (elementos nada usuais) e este fato não pode ser compreendido na estreiteza conceitual de uma lógica fragmentária da realidade, uma lógica estética, por exemplo. Espiral, Quadrado e Palíndromo extrapolam a classificação que os determina como artifícios de uma técnica narrativa. Não são experimentos estéticos. Não. Eles são experiência do viver.

Os dois elementos geométricos são a manifestação de questões que constituem a obra. Espiral procura Quadrado que procura Espiral. Esse mútuo procurar é o que faz a obra ser. Revelam, portanto, a questão ontológica: o Ser *sendo* procura. Naquele ponto, vislumbramos o restabelecimento vigoroso da referência entre arte e pensamento, compreendidos num encaminhar-se ao não saber em todo o saber, quer dizer, ao mistério e o mistério se dizendo no não ser vigendo em tudo o que é. *Avalovara* se revelou como um livro que, desde sua constituição íntima, opera esse encaminhar ao porvir de tudo o que está sendo. A dinâmica do questionar em *Avalovara* foi o que mais evidenciou esse constante encaminhar operado pela linguagem. Cada pergunta surgida no texto se constitui na repetição sempre originária de uma experiência ontológica.

Na interpretação do fio narrativo S se explicitou a relação da Espiral com a questão do Ser e, na dramatização da história de Loreius e Publius Ubonius, evidenciou-se a profundidade perigosa que a questão adquire no percurso humano, bem como o papel decisivo

da arte enquanto criatividade no que diz respeito ao ser feliz e ao ser livre em cada homem. Esse, em seus limites, é entendido como clareira, Terra fértil, o lugar da abertura do ser se doando como linguagem, assim como o Quadrado é o lugar de realização da Espiral na harmonização operada pelo Palíndromo que, por sua vez, figura o *logos* da linguagem em sua força de reunião da diversidade em uma unidade. O ser humano recolhido no vigor da linguagem se vê jogado na liminariedade de ser limitado e no Tempo e no Espaço ao mesmo tempo em que sofre o empuxo do não limite de ser tempo e espaço acontecendo. Essa realidade advém ao ser humano na linguagem e estabelece uma ciranda ontológica entre Céu e Terra, mortais e imortais que, o colocando em causa, em disputa, o orienta na jornada existencial. É dessa condição que nos fala a história e Publius Ubonius e Loreius.

Essa ciranda é ritmada no Tempo e a construção do relógio de Julius Heckethorn concretiza a presentificação do Ser no Tempo, quer dizer, o *sendo*. A história da construção do aparelho que pretende resgatar o sentido sacral das horas revela o sentido do fazer artístico na projeção do humano atravessado por dimensões que o constituem e o excedem. Com isso o aspecto histórico da humanidade é perspectivado por um fundo ontológico, o que propicia o acolhimento da realidade sagrado do mundo o, por sua vez, entremeia a tessitura da narrativa. Além disso, a interpretação do Tempo como questão possibilitadora do ser é fundamental para o estabelecimento de uma temporalidade não apenas do presente, mas, sobretudo, da presença mítica do real em que o surgir das coisas, em simultâneo, rompe com a ideia fragmentação do fenômeno temporal e supera a noção de causalidade do enredo.

A interpretação do ser como doação do tempo e deste como questão vigente no e pelo *sendo*, conduz, como dissesmos, à evocação do sagrado no desdobrar das imagens no texto de *Avalovara*. O sagrado se fazendo nas imagens reveladas no texto, por sua vez, destina-se ao homem como a própria abertura para o humano. Abel é a figuração mais densa do homem em travessia: ele é o que procura a realização do real que lhe chega pela linguagem na questão de ser. Nele vige o estigma de ser perecível e limitado, mas, ao mesmo tempo, é ele o responsável pela edificação do sentido não limitado que o real alcança na obra de arte. Sua responsabilidade significa ser ele, e mais nenhum outro ente, o destinatário das questões, quer dizer, o único capaz de repor as coisas em causa, respondendo ao apelo da realidade e, com isso, rearticulando, em conjunto, o seu vir a ser e o porvir das coisas. A realidade, em verdade, vige no homem e a travessia que ele faz é o trasladar-se do real em ser e não ser. O ser humano é um entre-ser e nunca um ser absoluto e é essa aprendizagem que Abel experiencia

na revelação da memória de seu envolvimento com Anneliese Roos e do amor não concretizado. Aliás, sem a concretude de ser entre luz e sombra a experiência de Abel nem poderia ser chamada de amor. Por isso, Roos, sob o signo da claridade absoluta, não podia permitir o encontro amoroso. Abel, por sua vez, só pode declarar verdadeiramente o amor no rememorar da luminosidade assimétrica, ambígua e real das ruas de Amsterdam ou dos prédios de Roma, luminosidade esta que, sem que ela desconfie ou admita, também integra seu ser. A cidade não é pode ser a cidade iluminista e o Céu, por um instante, se revela como espaço concreto ao desenho de um voo, um salto originário para ser.

Com Cecília, Abel concretiza o amor em sua dinâmica verbal e, sob os auspícios de Hermes, Janus e Eros, compreende profundamente a dor de ser *entre* que é ser para morte. Mas, também, descobre o prazer de ir auferindo o valor de viver em meio às coisas que se lhe destinam como o *genos* familiar, as injustiças socioeconômicas, o desnordeio político e a diversidade cultural caótica de seu país. A necessidade acolher o destino livremente provoca-nos a compartilharmos da dor de ser, sentindo compaixão mesmo por aqueles que nos oprimem e violentam, porém, sem a postura de resignação e negação do prazer tão comum nas concepções religiosas ocidentais.

A compaixão é compaixão universal por que é radicada na ambiguidade de ser o *pathós* o espanto e a dis-ponibilidade do procurar que oferece seus dons na travessia, diversamente a cada homem que procura a plenificação. Neste sentido, a figura da divindade oriental, *Avalokiteshvara*, que inspira o nome do pássaro-romance, tessitura alada, voo disposto que é convite para assumir o próprio na realização do homem humano, a travessia alquímica de ser. O pássaro abriga o vazio (aquele vazio da rede) e só no vazio é que pode acolher-se a pluridimensionalidade do romance sendo revelação. Revelação da realidade, verdade vindo à tona à luz de um dia incerto, manifestando-se a partir do nada, desde as sombras do silêncio, do fundo do vazio e tendo a terrível consciência de que para lá deve retornar. Mas é assim que se dispõe cada palavra em *Avalovara*, latente, *Alétheia*, letal.

Lançamo-nos no diálogo que irmana na Vida o viver e morrer nosso de cada dia e esquecemos que, ao sabor da Natividade da *phýsis*, narrar é sempre *nascere com*, sempre conhecer e é isso que se destina ao leitor, sem fôlego, esse peixe fora d'água (salta? Voa?) esse morto que cheira a vivo!

Isso e outras coisas dizíamos... ou tentávamos dizer. Mas o que tentávamos mesmo, como um querer que nos quer, já o havia dito Clarisse Lispector *Perto do coração selvagem*: “ainda não tem nome”...

Ainda pro-curo aquele voo... aquele voo talvez seja...

Não saberei dizer... Não saberei o que nunca soube... não saber

Em verdade, em verdade, não fizemos nada. É tudo o mesmo.

E, em verdade, Nada se fez.



REFERÊNCIAS

- ANAXIMANDRO. *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991
- ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- BASTAN, 'dzin-rgya-mtsho, Dalai Lama XIV. *Dalai Lama: a compaixão universal*. Tard. Maria Lenor F.R. Loureiro. São Paulo: Editora UNESP; Belém, PA: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANDÃO, Junito de S. *Dicionário mítico-etimológico de mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. 2 v.
- CARONE, Modesto. Avalovara: precisão e fantasia. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- CARUCCIO, Margot Ines Villas Boas. A cidade imaginada de Abel. In: *O papel transformador da universidade / IX Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação*. Anais – Porto Alegre: UniRitter, 2013
- CASTRO, Manuel Antônio de. "Poiesis, sujeito e metafísica". In: _____ (Org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.
- _____. Interdisciplinaridade poética: o "entre". In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: n. 164, jan-mar. 2006.
- _____. *Arte: o humano e o destino*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
- _____. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>
- _____. *Tempos de metamorfoses*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- CECIM, Vicente Franz. *Ó serdespanto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Heder, 1986.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara de Osman Lins*. Brasília: Editora da universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- ECO, Humberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. *Imagens e símbolos*. Tradução de Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Artes e Letras / Editora Arcádia, 1979.

_____. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la langue latine: histoire des mot*. Paris: Klincksieck, 2001.

FERREIRA, Ermelinda. A dama e o unicórnio: exercícios de imaginação. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

GOMES, Leny da Silva. Avalovara: a espacialização da narrativa. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. Avalovara: um romance de formação. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora da universidade de Brasília, 2013.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HATHAWAY, Nancy. *The Unicorn*. New York: Viking Press, 1980.

HAZIN, Elizabeth. A espiral e a página: criação e intertextualidade em Osman Lins. In: _____. (Org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora da universidade de Brasília, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. *Sobre a essência da verdade: a tese de Kant sobre o ser*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

_____. *Heráclito*. Tradução: Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

_____. *Introdução à metafísica*. Apresentação e tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

_____. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Helena Cortés e Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2000. Disponível em: http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/carta_humanismo.htm.

_____. *Ensaaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001

_____. *Ser e verdade*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. *Que é isto – a filosofia?: identidade e diferença*. 2. ed. Tradução de Ernildo Stein. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2009.

_____. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. *A caminho da linguagem*. 5. ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2011.

_____. *Ser e tempo*. 6. ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.

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

ISIDRO PEREIRA, S. J. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, s/d.

JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. A fenomenologia de Edmund Husserl e a fenomenologia de Martin Heidegger. In: *Revista Tempo Brasileiro*, n. 165. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2006.

_____. Posfácio. In: HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Marcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

_____. O pensamento a serviço do silêncio. In: SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. (Org.). *Ensaios de filosofia*. Petrópolis: Vozes, 1999.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LINS, Osman. *Avalovara*. Apres. Antonio Candido. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

_____. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

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

_____. *Nove, novena*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*, vol I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- McGUIRE, W.; HULL, R. F. C. *C.G. Jung: Entrevistas e Encontros*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1982
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragédia*. Tradução de Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2004.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- NUNES, Benedito. *Heidegger & ser e tempo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004)
- _____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Maria José Campos (organizadora). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- PAES, José Paulo. Avalovara: a magia de Osman. In: LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- PARMÊNIDES. *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1991.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. Ruptura e convergência. In: *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2001.
- PAGANINE, Josena. Uma introdução à Avalovara, de Osman Lins, a partir do conceito de jogo. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC*. Anais, 2009.
- PESSOA, Fernando. *Novas poesias inéditas*. 4.ed. Direção, recolha e notas de Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno. Lisboa: Ática, 1993.
- _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros da cidade Lisboa*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PESSOA, Fernando Mendes. Entre pensar e ser, Heidegger e Parmênides. In: *Anais de Filosofia Clássica*. v. 1, n. 1, 2007. p. 78-86.
- PLATÃO. "Parmênides". In: _____. *Diálogos*. Vol. 8. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.
- PRÉ-SOCRÁTICOS. *Col. Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- PROUST, Marcel. *O Tempo Redescoberto*. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. 15. ed. São Paulo: Globo Livros, 1995.
- ROSA, João Guimarães. Aletria e Hermenêutica. In: *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeira estórias*. 1. ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Os processos narrativos de Osman Lins. In: *Letras e leituras*. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Edusp, Perspectiva, 1994.

RYKWERT, Joseph. *A idéia de cidade: a antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SÁ-CARNEIRO, Mario de. *Obra completa*. Introdução e organização Alexei Bueno, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SÁBATO, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Madri: Alianza Editorial, 1951.

SHIMADA, Jun. O labirinto da Pós-Modernidade. In: *Revista Garrafa*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, n. 22, set-dez, 2010.

SILVA, José Custódio Vieira da. A iluminura medieval: algumas reflexões. In: *A iluminura em Portugal: identidade e influências*. Lisboa: B. N., 1999.

SOARES, Marisa Balthasar. Tempo de *Avalovara* (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins). 2007, 168f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

SOUZA, Eudoro de. *Mitologia*. Lisboa: Guimaraes Editores, 1984.

VIEIRA, Trajano. Entre a razão e o dáimon. In: SÓFOCLES. *Édipo rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.17-36.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução, apresentação e estudo introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos; introdução de Bertand Russell. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade São Paulo, 2010.