

## “O AMOR É QUE É O DESTINO VERDADEIRO”: DO EROS EM GUIMARÃES ROSA E OSMAN LINS

Lyza Brasil Herranz\*

O brejo não tinha plantas com espinhos. Só largas folhas se empapando, combebendo, como trapos, e longos caules que se permutam flores para o amor. Aqueles ramos afundados se unindo dum muco, para não se maltratarem quando o movimento da água uns contra os outros esfregava. (...) Não era a vida? Sobre informes, cegas massas, uma película de beleza se realizara, e fremia por gozá-la a matéria ávida, a vida.

“BURITI”, GUIMARÃES ROSA

Onde quer que andássemos, fossem quais fossem enganos e acertos nossos, agora estamos um em frente ao outro, sós – e de nós depende tudo.

AVALOVARA, OSMAN LINS

Na estrutura arquitetônica que reúne e organiza as sagas de *Corpo de baile* (1956) e sustenta o romance *Avalovara* (1973),<sup>1</sup> dois nomes fundamentais da literatura brasileira do século XX se encontram: Guimarães Rosa e Osman Lins. Na verdade, muitas são as veredas que aproximam os dois escritores, cujas obras, originais desde o gênero híbrido a partir do qual se engendram suas narrativas essencialmente poéticas, constituem-se como experiências literárias revolucionárias nas quais o Amor ocupa uma posição privilegiada, sobretudo nos livros mencionados.

Em *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, toda a natureza, humana e telúrica, vive sob o signo da potência erótica, e a Vida se realiza na alegre conjunção da alma e do corpo. Composta por duas metades articuladas por uma estória parabática,<sup>2</sup> “O recado

---

\* Mestre em Literatura Brasileira/UFRJ e professora de Português e Literaturas de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II.

<sup>1</sup> As citações de *Corpo de baile* estão indicadas pela sigla *Cb*, seguida da página do livro, e foram retiradas da edição comemorativa, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006; as de *Avalovara* estão indicadas pela sigla *Av*, seguida da página do livro, e são da 6ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>2</sup> A parábise, originalmente, reporta-se à comédia aristofânica, ao momento em que, suspensa a ação dramática, o coro, na figura do corifeu, interpela diretamente a plateia sobre a peça e o fazer teatral. Essa intervenção

do morro”, a obra, construção em abismo, reproduz essa mesma estrutura em cada uma das partes, cabendo à segunda o hino de louvor à força cosmogônica de Eros, já pre-nunciada em “A estória de Lélío e Lina”, situada no final da primeira metade do livro.

O romance mitopoético *Avalovara*, de Osman Lins, considerado pelo próprio autor o marco de sua plenitude literária, funda um novo cosmos sob o magistério sa-grado do Eros cosmogônico. Partindo de uma estrutura baseada nos símbolos da espiral (tempo) e do quadrado (espaço), narra-se o Encontro ou a União, a conjunção carnal e espiritual de duas personagens, Abel e ♀, como realização de um projeto de Conhecimento, Amor e Literatura com convergência de Homem e Mundo.

## I.

Tomando como exemplo três personagens femininas de *Grande sertão: veredas* – Nhorinhá, Otacília e Diadorim –, Benedito Nunes defende, no estudo “O amor na obra de Guimarães Rosa”, que a tematização do amor na obra desse escritor repousa sobre a ideia de uma ascese erótica: “A relação entre essas três espécies de amor, diferentes formas ou estágios de um mesmo impulso erótico, (...) traduz um escalonamento semelhante ao da dialética ascensional, transmitida por Diotima a Sócrates em *O banquete*, de Platão” (NUNES, 2009, p. 138). A originalidade de Rosa residiria na maneira como ocorre a escalada: nesse perene esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto, não se eliminariam os estágios inferiores por meio dos quais se atinge o alvo superior. Assim, para alcançar a beleza mais pura e elevada de Otacília, Riobaldo “deverá pagar tributo à sensualidade de Nhorinhá – sensualidade que não o detém, e que lhe serve de escala, de via de acesso em direção a Otacília” (*Ibidem*, p. 139).

Perde-se, entretanto, a imagem de um escalonamento quando, como o próprio crítico reconhece, “nos desafios das recordações do jagunço, as duas imagens, embora sem perder os atributos que lhes pertencem, vão, pouco a pouco, se interpenetrando, uma produzindo a imagem da outra, e, nesse intercâmbio, enriquecem-se mutuamente” (*Ibidem*, p. 140). Além disso, ainda que nessa trajetória rumo ao inteligível, o espírito não suprima a carne, abolindo-a, o sexo, ato vital para o romancista, seria apenas um degrau na subida, “aquilo em que a sensualidade se transforma, quando se deixa conduzir pela força impessoal e universal de *eros*” (*Ibidem*, p. 141).

Logo, não é a esse Eros, cujo amor aos belos corpos passa, gradualmente, à incorporeidade do belo em si, à Ideia da Beleza, que se reportam as obras de Rosa e de Osman. Nas sagas rosianas e no romance osmaniano, os encontros amorosos não se realizam no domínio abstrato da alma divorciada do corpo, porque o Eros celebrado por esses autores se contrapõe justamente ao reivindicado por Platão.

---

metalinguística inserida pelo comediógrafo na trama das ações foi expandida pelo filósofo Friedrich Schlegel a outros processos criativos, tornando-se um princípio de composição artística.

Em *De l'Éros cosmogonique*, título da tradução francesa, o filósofo alemão Ludwig Klages formula sua concepção de Eros cosmogônico, potência capaz de religar os polos opostos do mundo:

Eros é dito elementar ou cósmico na medida em que o indivíduo tomado por ele se sente animado e invadido por uma espécie de corrente elétrica, comparável à do magnetismo, de modo que, independentemente de suas fronteiras, as almas mais distantes podem se adivinhar dentro de um elã comum; ele transforma o meio no qual se dão as ações que separam os corpos, nomeadamente o tempo e o espaço, em um elemento onipresente que nos abarca e nos envolve como um oceano; assim, ele religa, apesar de suas diferenças para sempre inalteráveis, os *polos do mundo*. (KLAGES, 2008, p. 85-86, grifo do autor)<sup>3</sup>

Categoricamente contrário à ascese erótica proclamada n' *O banquete*, Klages explica que, no êxtase, “*não é, como acreditamos, o espírito do homem que se liberta, mas a alma; e ela não se liberta, como acreditamos, do corpo, mas, justamente, do espírito!*” (*Ibidem*, p. 91, grifos do autor).<sup>4</sup> Para ele, o homem é o único ser que se debate entre a vida universal e uma força extra-espácio-temporal cuja existência separa os polos, desanima o corpo e descorporifica a alma: o espírito. O êxtase – “*ardor desmesurado*”, “*arrebatamento cristalino*” (*Ibidem*, p. 84, grifos do autor) –<sup>5</sup> decorre então da reunião de todas as coisas, propiciada por Eros, em cuja natureza os opostos se harmonizam.

Na *Teogonia*, de Hesíodo, Eros nasce como princípio gerador, junto ao Caos, à Terra e ao Tártaro, e o vigor erótico une a maior parte das entidades originárias no processo cosmogônico. No poema hesiódico, Eros e Afrodite constituem-se como divindades cósmicas mais construtivas do que destrutivas, apesar de Eros ser nomeado “solta-membros”, porque subjuga e derrete o coração de mortais e imortais. Nas tragédias gregas, como em *Hipólito*, de Eurípides, ou *Antígona*, de Sófocles, o par Eros-Afrodite assume, geralmente, caráter destrutivo e, pouco depois, apresenta teor moralizante nos diálogos platônicos. Para poetas latinos como Ovídio, Eros volta a assumir o aspecto dual nas figuras de Vênus Pandemos ou Vulgar e Vênus Celeste ou Urania. Esta última presidia às relações amorosas socialmente aceitas e ligadas à virtude; a primeira, nascida da união de um ser mortal com um imortal, presidia às relações ligadas à gratificação física. Desse modo, o amor celeste passou a ser atribuído à alma e o amor vulgar ao corpo. Essa dupla genealogia de Vênus, denominação latina de Afrodite, introduziu a metafísica de Eros, já que cada uma simbolizava um dos mundos da teoria

<sup>3</sup> “*L'eros est dit élémentaire ou cosmique dans la mesure où l'individu qui est saisi par lui se sent animé et envahi par une sorte de courant électrique qui, comparable en cela au magnétisme, fait que, sans égard à leurs frontières, les âmes les plus éloignées peuvent se deviner dans un élan commun; il transforme le moyen même de toutes les actions qui séparent les corps, à savoir l'espace et le temps, en l'élément omniprésent qui nous porte et nous entoure comme un océan; il relie ainsi, en dépit de leur différence à jamais inaltérable, les pôles du monde*”.

<sup>4</sup> “*ce n'est pas, comme on l'a cru, l'esprit de l'homme qui se libère, mais l'âme; et celle-ci ne se libère pas, comme on l'a cru, du corps, mais, justement, de l'esprit*”.

<sup>5</sup> “*fureur déchainée*”, “*ravissement cristallin*”.

de Platão. A distinção entre amor carnal e amor espiritual, com a decorrente valorização deste e depreciação daquele, é uma distinção da metafísica platônica que não existia na poesia lírica arcaica e não existe em obras como *Corpo de baile* e *Avalovara*, romance cujo eixo condutor – verdadeiro fio de Ariadne nesse labirinto narrativo – é a relação sexual entre Abel e ♀, que inicia e finaliza o livro: “Por isso o meu romance, que se desenvolve a partir desse núcleo central, tem o significado básico de uma narrativa de amor. A ideia-chave, inclusive, seria a da descrição de uma múltipla relação sexual, em que o clímax fosse a exploração do orgasmo” (LINS, 1973, p. 4).

Em *Avalovara*, é através do sexo que se chega ao Amor e ao Conhecimento. Ele é a única passagem, a “porta junto à qual se contemplam ou avaliam” (*Av*, p. 20), o limiar do Paraíso, representado pelo tapete sobre o qual os dois se amam. Com imagens de animais e plantas diversas, o tapete é o próprio jardim do Éden ao qual eles se fundirão. Durante o rito carnal, que se desenvolve principalmente nos temas R, E e N do livro,<sup>6</sup> as figuras do tapete (coelhos, gamos, pássaros, folhas, flores, cordeiros etc.) se misturam aos corpos de ♀ e Abel, perdidos os limites – gráficos, inclusive – que os separam: “Cruzamentos e trocas minha língua em meu ouvido por trás do pássaro na árvore um seio e um braço levantado grita a sua boca no meu fêmur e o coração que bate na garganta (minha? sua?) pertence a algum bicho” (*Av*, p. 373). Na poesia erótica do romance, são parafrazeados versos do *Cântico dos cânticos*:

O licor a que sabe a sua língua quente, Abel, não será então filtrado com palavras? Evoca-te, seu hálito, mirra e violetas, uvas, sarmentos, folhas secas queimando, ou o que te embriaga é o odor das palavras através das quais suscita esse pequeno universo entre doméstico e vinário? (*Av*, p. 308)

É igualmente do repertório imagético do *Cântico dos cânticos* que se apropriará o narrador de “Lão-Dalalão” ou “Dão-Lalalão (o devente)” para revelar todo o fascínio de Soropita diante dos meneios sedutores da mulher, Doralda, que, tal como Sulamita nos versos bíblicos,<sup>7</sup> é comparada à égua: “Doralda, aquela elegância de beleza: como a égua madrinha, total aos guizos, à frente de todas – andar tão ensinado de bonito, faceiro, chega a mostrar os cascos...” (*Cb*, p. 480). Na cena em que Doralda oferece o corpo erotizado ao marido, os sons, os perfumes e as cores com os quais o narrador,

<sup>6</sup> Na complexa arquitetura do romance, o quadrado sobre o qual opera a espiral é constituído por vinte e cinco quadrados menores e cada um contém uma letra do palíndromo latino “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS”. Cada letra da frase palíndroma corresponde a um dos oito temas: R – “♀ e Abel: encontros, percursos, revelações”; S – “A espiral e o quadrado”; O – “História de ♀, nascida e nascida”; A – “Roos e as cidades”; T – “Cecília entre os leões”; P – “O relógio de Julius Heckehtorn”; E – “♀ e Abel: ante o Paraíso”; N – “♀ e Abel: o Paraíso”. É o movimento espiralar de fora para dentro, ou seja, das extremidades para o centro do quadrado, que determina a ordem em que aparecem e reaparecem os temas, e a extensão dos segmentos de cada fio narrativo ao longo da obra.

<sup>7</sup> Lê-se em *Cântico dos cânticos*, 1:9: “A uma égua dos carros de Faraó eu te comparo, ó amada minha” (BÍBLIA, 2002, p. 602).

sintonizado com a visão extasiada de Soropita, descreve a mulher, remetendo à trama imagética do *Cântico*:<sup>8</sup>

– “*Tu é bela!...*” O vôo e o arrullo dos olhos. Os cabelos, cabriol. A como as boiadas fogem no chapadão, nas chapadas... A boca – traço que tem a cor como as flores. Os dentes, brancura dos carneirinhos. Donde a romã das faces. O pescoço, no colar, para se querer com sinos e altos, de se variar de ver. Os doces, da voz, quando ela falava, o cuspe. Doralda – deixava seu perfume se fazer. (*Cb*, p. 544)

As imagens somáticas e telúricas evocadas na narrativa se correspondem porque o erotismo de Doralda se alastra por toda a natureza com a qual ela se identifica através do arrullo e do voo dos pássaros, da vastidão das chapadas, dos odores florais, da pureza dos animais e do som festivo dos sinos da alegria: “No conjunto sinfônico das sa-gas rosianas do sertão, o hino de amor à vida encarnada no corpo constitui o motivo dominante das narrativas enfeixadas no corpejante gesto de baile da vida que se representa em ritmo de transe” (SOUZA, 2006, p. 11). Nesse sentido, a obra de Guimarães Rosa – e a de Osman Lins – encena a experiência amorosa como uma possibilidade concreta de reconciliação do homem com a natureza, como destaca Octavio Paz: “o amor pode ser agora, como foi no passado, uma via de reconciliação com a natureza. Não podemos nos transformar em fontes ou árvores, em pássaros ou touros, mas podemos nos reconhecer em todos eles” (PAZ, 1994, p. 193).

O vínculo nupcial do corpo e da alma promove a religação do homem e da mulher com a força formadora da natureza. Na hierogamia prodigalizada pela divina potência de Eros, o êxtase da conjunção carnal do feminino e masculino abre as portas da percepção para o mundo circundante, e não apenas para o relacionamento intersubjetivo. A unidade polarizada de dois em um ou de um em dois, que singulariza a sexualidade erotizada, não se limita ao universo humano, mas se estende por todo o reino da natureza. (SOUZA, 2006, p. 10-11)

Em cena de sedução semelhante à de Doralda e Soropita, na qual a mulher inicia o marido no regime de fascinação do amor, em *Avalovara*, ♀ despe-se diante de Abel, mas, ao contrário de Doralda, não se deixa apenas apreciar: “despe o vestido, joga-o no meio da sala e atira os cabelos para trás com um movimento de cabeça. (...) se precipita sobre mim – o voar dos seus cabelos nesse gesto – e tal é o ímpeto do nosso abraço que o meu peito se abate contra o seu” (*Av*, p. 351).<sup>9</sup> Mênades do séquito de Dioniso,

<sup>8</sup> Lê-se em *Cântico dos cânticos*, 4:1-4: “Como és formosa, amada minha, eis que és formosa! os teus olhos são como pombas por detrás do teu véu; o teu cabelo é como o rebanho de cabras que descem pelas colinas de Gileade./ Os teus dentes são como o rebanho das ovelhas tosquiadas, que sobem do lavadouro, e das quais cada uma tem gêmeos, e nenhuma delas é desfilhada. Os teus lábios são como um fio de escarlate, e a tua boca é formosa; as tuas faces são como as metades de uma romã por detrás do teu véu./ O teu pescoço é como a torre de Davi, edificada para sala de armas; no qual pendem mil broqueis, todos escudos de guerreiros valentes” (BÍBLIA, 2002, p. 603-604).

<sup>9</sup> Nesta mesma cena, Abel fica extasiado com o corpo de ♀ tanto quanto Soropita ficara diante de Doralda: “Sinto, como se abrisse ou se rompesse o frasco, o perfume lancinante e vejo à plena luz do dia a magnitude do seu corpo, de si apenas ornado e dos reflexos que o embebem” (*Av*, p. 351).

sacerdotisas do templo de Eros, ♀ e Doralda opõem-se a mulheres como Maria Behú e Dona-Dona, personagens de “Buriti”. Sobre esta última, afirma o narrador que “não era imaginável entre as belas grandes árvores, num jardim da banda do Oriente, num lugar de agrado” (Cb, p. 656). Para participar da vida sagrada do Éden, é preciso que a mulher tenha “fogos no corpo”, como segreda Rosalina, velha-em-flor, a Lélío em “A estória de Lélío e Lina”: “Escuta: mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos e é seca no coração” (Cb, p. 322-323). Nesse sentido, a prostituta ganha um relevo excepcional na obra de Rosa e, para ela, o escritor forjará um novo vocábulo: “prostitutriz”, como Riobaldo se refere à Nhorinhá.<sup>10</sup>

Mas o amor carnal é e não é tudo, como bem observou Benedito Nunes: “o amor carnal nada é se perde as suas ligações com o todo, com o processo cósmico do qual faz parte” (NUNES, 2009, p. 143). Retirando-se o contexto platônico atribuído pelo crítico, já que a erotização do corpo, que atua como suporte sensível da comunhão anímica, neutraliza a cisão metafísica, todos os personagens cumprem um desígnio maior do que eles próprios. Em *Avalovara*, o Amor liga-se à Busca de Abel – “toda a minha vida se concentra no ato de buscar sabendo ou não o quê” (Av, p. 380), diz ele, ao final do romance – e, em *Corpo de baile*, é a força através da qual se celebra a vida em si mesma e a alegria de viver, encarnada em personagens como Rosalina, de “A estória de Lélío e Lina”, cuja alegria “quase brincalhã” (Cb, p. 306) a torna “diversa de todas as outras pessoas” (Cb, p. 306), e Maria da Glória, de “Buriti”: “Alegria, era a dela. (...) A alegria de Maria da Glória era risos de moça enflorificada, carecendo de amor” (Cb, p. 661-662).

“Buriti” é a estória que encerra *Corpo de baile* no momento em que a obra atinge seu clímax: é a festa da natureza erotizada, que envolve tudo e todos. A estrutura se articula sob a forma de um jogo de simetrias entre dois universos: o humano, representado pelos moradores da fazenda Buriti Bom, principalmente Liodoro, e o telúrico, centrado no Brejão-do-Umbigo, sobre o qual paira o imponente Buriti Grande. À medida que a narrativa se desenrola, entre os dois universos se estabelece uma trama sutil de aproximações, que se torna cada vez mais evidente na relação especular entre Liodoro e o Buriti Grande, colossal palmeira que surge na paisagem – e na narrativa – com sua forma desmesurada: “Dominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelevava, cerca, todo o buritizal. (...) Plantava em poste o corpulento roliço (...). E, em noite clara, era spectral – um só osso, um nervo, músculo. (...) Sua beleza montava, magnificava” (Cb, p. 692-693).

<sup>10</sup> Antes de se casar com Soropita, Doralda era mulher pertencida de todos e os apelidos Dola, Dadá e Sucena sinalizam seu antigo desempenho profissional, cuja memória atormenta o marido. Sobre a relevância dessas mulheres na narrativa rosiana, é ainda de Rosalina este outro ensinamento: “Nosso Senhor, enquanto esteve cá embaixo, fez uma Santa. Vigia que essa não foi uma puras-vingens, moça-de-família, nem uma marteira senhora-de-casa, farta-virtude. Ah, aí, aí não: a que soube se fazer, a que Ele reconheceu, foi uma que tinha sido dos bons gostos – Maria Madalena...” (Cb, p. 348).

O *Buriti-Grande*. O que era (...): a palma-real, com uma simpleza de todo o dia, imagem que se via, e que realegrava. O que ele assunga mais não é uma flor, é o palmito, coisa comestível. Para levar o prazer de o sentir ali, nem se carecia de o olhar demorado. A gente ia passando. Mas ele deixava, no corpo e no espírito, um rijo dôce-verde sombreável, que era o bater do coração, uma onda d'água, um vigor na relva. (...) O amor não precisava ser dito. (*Cb*, p. 701-702)

Em “Buriti”, a árvore gloriosa e descomunal assume a dimensão de uma entidade mítica, totêmica, representando a força onnipresente e onipotente de Eros, que preside soberano ao ritual da vida. A simbologia fálica do Buriti-Grande fica ainda mais clara em outra passagem, quando Miguel visita pela primeira vez o Buriti Bom e Gualberto o leva para conhecer a palmeira:<sup>11</sup>

– Maravilha: vilhamara! (...) Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande. Palmeira de iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar. Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dionéia, a mulata Alcina, iã-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroa-lo de flores. O rato, o preá podem correr na grama, em sua volta; mas a pura luz de maio fá-lo maior. Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. (...) – “*Eh, bonito, bão... Assunga... Palmeira do Curupira...*” Tinha dito o Chefe Ezequiel, bobo risonho. Como o Curupira, que brande a mênula desconforme, submetendo as ardentes jovens, na cama das folhagens, debaixo do luar. (*Cb*, p. 680)

É como um *falo maior* que o Buriti-Grande impõe sua presença e infunde sua energia no espaço circundante, sobretudo no Buriti Bom, alterando o comportamento sexual de seus moradores. Dessa maneira, quanto mais intenso se torna o movimento erótico na fazenda, Liodoro, que era “como o Buriti-Grande – perfeito feito” (*Cb*, p. 819), não mais se satisfaz com o habitual gole de restilo partilhado com o compadre, recorrendo ao vinho do buriti: “O vinho-doce, espesso, no cálice, o licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais, a rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva. (...) Bebia-o Lala, todos riam de sua alegria, era a vida” (*Cb*, p. 797-798). O vinho do buriti assume um caráter místico-religioso ligado ao ritual eucarístico cristão:<sup>12</sup> morto o buriti, o seu “sangue” se faz vinho e a sua “carne” se faz pão.

Aos pés do Buriti-Grande, na várzea que se estende à beira-rio e que ele domina com sua forma imponente, localiza-se um pântano de umidade viscosa e uma espessa camada de vegetação, que recobre a superfície das águas: “Lá dentro, se enrolava o corpo da noite mais defendida e espessa. (...) Flores que deixam o grude dum pó, como borboletas pegadas; cheiram a úmido de amor feito. Ninguém separa essas terras dessas águas” (*Cb*, p. 694). É da seiva dessa mata umbrosa que o Buriti-Grande se alimenta e vice-versa; afinal, se o “palmeirão descomunado” (*Cb*, p. 652), “teso, toroso” (*Cb*, p.


<sup>11</sup> O Miguel, de “Buriti”, é o mesmo Miguilim, de “Campo geral”, que retorna ao final de *Corpo de baile*, juntando as duas pontas da vida e da obra. No personagem adulto aparecem alusões a episódios da infância, vividos e narrados na outra estória.

<sup>12</sup> “O burití é a palmeira de Deus” (*Cb*, p. 258), exclama a Moça, por quem Lélío se apaixona, em “A estória de Lélío e Lina”.

663), representa a parte masculina do impulso erótico, o Brejão-do-Umbigo encarna a parte feminina da sexualidade. Há em todas as imagens do pântano alusões não só ao órgão genital feminino, mas ao próprio ato sexual: desde os “longos caules que se permutam flores para o amor” (*Cb*, p. 735) ao muco de que se ungem os ramos ali mergulhados para tornar mais suave o contato entre eles.<sup>13</sup> Da mesma forma que o Brejão-do-Umbigo, durante o dia, oferece à vista uma superfície serena e florida, à luz do dia o mundo do Buriti Bom parece mergulhado numa água calma e tranquila – até a noite cair sobre o casarão. Nesse momento, começam a vir à tona todos os desejos profanos, que se traduzem em manifestações triunfantes de Eros: “Aqueles dias! (...) Eram só as noites” (*Cb*, p. 792), dirá o narrador sobre os encontros noturnos, cada vez mais frequentes, de Liodoro e Lala, mulher consciente de que “para a verdade do amor, era necessária a carne” (*Cb*, p. 673).

## II

Em entrevista concedida a Geraldo Galvão Ferraz, Osman Lins afirma: “O amor, para mim, teve sempre uma grande importância, pelo que tem de exaltante, por envolver o problema da unidade e por repousar sobre o encontro, tão misterioso de um ser humano com outro” (LINS, 1979, p. 165). A originalidade da concepção amorosa osmaniana está no fato de que o Amor ocupa o centro de um tríptico formado também por Vida e Pensamento. Através de uma série de conjunções e simetrias, o Amor conduz à realização do ser humano em todas essas esferas; o Paraíso alcançado ao final representa a integralização do projeto global de Conhecimento a que esse livro se propõe, que se estende também à criação literária. Assim, a correspondência metaficcional estabelecida entre a sala em que as personagens principais adentram no início do romance e o texto que está sendo escrito evidencia o ponto de convergência fulcral e propiciatório: a linguagem, a Palavra Poética.

Em *Avalovara*, há uma íntima relação entre Amor e Literatura. Com Roos, a mulher com quem tem sua primeira experiência amorosa, irrealizável, Abel, que é escritor, sente-se insatisfeito com sua produção artística. Com Cecília, embora redescubra um conto escrito anos antes, o sentido de escrever ainda lhe escapa: “Escrever, para mim, virá talvez a adquirir, algum dia, um sentido mais preciso e elevado. No momento, representa um modo de não sucumbir, de não ir levando ao azar a minha vida” (*Av*, p. 197). Somente no corpo de , onde germinam todas as palavras do mundo – lin-

<sup>13</sup> Em outra passagem, as flores do Brejão saem “de entre escuros paus”: “Do Brejão, miasmal, escorregoso, seu tijuco, seus lameiros, lagoas. Entre tudo, flores. A flor sai mais colorida e em mimo, de entre escuros paus, lôbregos; (...). E o desenho limite desse meio torvo, eram os buritis, a ida deles, os buritis radiados, rematados como que por armações de arame, as frondes arpepiadas, mas, sobressaindo delas, erecto, liso, o estirpe – a desnudada ponta. Sobrelanço, ainda – um desmedimento – o buriti-grande. (*Cb*, p. 680).



guagem em gestação –, Abel encontra a Palavra que o sagrará escritor. Se “no começo era o verbo”, como está no Velho Testamento, e dele fez-se a carne, em *Avalovara* é da carne que se chega ao verbo, pois ☩ guarda em si o que nomeia o mundo. Possui-la é, portanto, possuir-se da linguagem, sua carne é uma jazida de palavras. Seu corpo é o N, núcleo pulsante da narrativa. Amado-o, Abel chega ao Conhecimento do Amor, ou ao Amor como forma de Conhecimento, e ao Conhecimento da Poesia.

Em *Corpo de baile*, a relação entre Amor e Poesia configura a própria estrutura da obra: se as últimas estórias se articulam em torno de Eros, as primeiras ligam-se à atividade encantatória dos contadores de estórias, concentrados na primeira metade do livro, que se metamorfoseiam através desse ato poético, como é o caso de Joana Xaviel, que se transmuta aos olhos de Manuelzão em “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)”:

Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto – dela aquela: que era uma capiôa barranqueira, grossa rôxa, demão um ressaltado de papo no pescoço, mulher praceada nos quarenta, às todas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujos brilhos, enviavam. (*Cb*, p. 165)

A “estória de amor” a que se refere o título se desenrola na fina sintonia existente entre Joana e Camilo, que habitam o mesmo espaço imaginário das estórias que criam. Em seu artigo “À busca da poesia”, o poeta Pedro Xisto se refere a esses personagens como “videntes em poesia” por possuírem uma fala poetizante que nasce das coisas quando ditas. São eles que vivem “a vida em seus valores primordiais e evocativos, a vida dos entreveros e das destinações” (XISTO, 1983, p. 120). Seja recitando versos ou ditando preceitos, contando estórias ou apenas sentindo em palavras, esses personagens comungam do movimento íntimo das coisas do mundo para, através da poesia, transformá-lo em linguagem. Habitam um espaço entre a natureza e o convívio social dos Gerais. Para o poeta, é assim que Rosa faz ressaltar “de dentro destas estórias generalistas, as estórias de outros Gerais – os da Poesia” (*Ibidem*, p. 121).

Diferente do que acontece nas sagas rosianas, o encontro das personagens principais de *Avalovara* está relacionado a outros alinhamentos e encaixes perfeitos na narrativa:

Eis, porém, que esta não é mais e simplesmente a tarde onde um encontro ocorre: ultrapassa, nosso encontro, a condição de episódio aprazível e arma-se em fecho ou ápice de uma estrutura que o transcende. Não está em jogo o seu êxito, mas a sagração de tudo o que, em nossas existências, dizemos ou fazemos. Onde quer que andássemos, fossem quais fossem enganos e acertos nossos, agora estamos um em frente ao outro, sós – e de nós depende tudo. (...) Devemos completar, mediante rítmica e feliz ordenação, o complexo arcabouço a nós confiado. (*Av*, p. 318-319)

Assim, os dois se conhecem no dia de um eclipse solar e a busca de ambos perfaz o número 3. Abel surge na vida de ☩ após Inácio Gabriel e Olavo Hayano; ☩ é a tercei-

ra mulher de Abel, após Roos e Cecília. Dentro da simbologia numérica de *Avalovara* e outras obras de Osman Lins, como *Nove, Novena*, o número 3 desempenha papel fundamental, porque configura uma realidade complexa, em perpétua tensão e movimento.

O número 1 representa uma unidade unitária, eternamente idêntica a si mesma. É o princípio de negação, interiorização e autofechamento que dá origem a um “eu”. Na relação com Roos, Abel não ultrapassa o seu próprio insulamento, porque o amor platônico não se concretiza. O número 2 simboliza uma dualidade que não alcança o repouso vibrado de uma mútua convergência: “Se 1 e 1 formam 2, o duelo não se abranda, a união não se consuma, e coisa alguma pode florescer. Logo, 2 ainda não é encontro, mas confronto. Apenas 3 é Amor” (FARIA, 2005, p. 214). O filósofo francês Henri Corbin, um estudioso de Ibn ‘Arabī, pensador andaluz da passagem do século XII para o XIII, explica que a estrutura de cada ser é representada como um *unus ambo*, sua totalidade sendo constituída por seu ser numa dimensão divina e humana: “nem o *um* que é *dois* nem os *dois* que são *um* podem ser perdidos, porque eles só existem na medida em que eles formam um todo essencial interdependente” (CORBIN, 1981, p. 300). O Amor é precisamente o *um* que é *dois*, e o *dois* que é *um*, isto é, o Amor é o três: “O mistério do 3 alenta nossa existência subjetiva e intersubjetiva. Cada um de nós é um composto dual, um agregado de matéria e espírito, que precisa convergir na sabedoria do 3” (FARIA, 2005, p. 215).

Apenas com ♀, Abel alcança esta consumação, encontra “o nexa, o sentido, a lei, a ordem, a coerência, a relação, o conjunto, a simetria, o desígnio, o deserto, a trama” (*Av*, p. 297), enfim, a Unidade que, no sexo, faz seus corpos adquirirem a forma de um hermafrodita: “nós, bicéfalo, (...) macho-fêmea, (...) meus seios, meus colhões, meu duplo sexo. Que me falta a nós?” (*Av*, p. 363).<sup>14</sup> Com Cecília, ele vive uma experiência vertiginosa de conhecimento ao penetrá-la e ser admitido ao mundo do seu corpo, mas uma outra espécie de convergência, no dia em que Sol e Lua passeavam juntos em seus cursos separados, determina o desenlace trágico deste enlace amoroso.

Para Abel, esse amor é a própria visão da Cidade: “a Cidade um dia anunciada, buscada, cujo encontro obseda-me e por fim se revela, se ordena, simula, violando espaço e tempo, uma forma particular de existência e alivia-me o fim da busca: à luz do meio-dia, descortina-a” (*Av*, p. 371). Para ♀, significa sua libertação e o retorno do pássaro Avalovara: “O Avalovara renasce no betume, livre da mudez e da imobilidade (...); empluma-se o esqueleto de fóssil incrustado na minha carne (como, na memória, um nome), desata-se, leve, com seus ossos de ar, fogo de artifício rompendo as trevas compactas” (*Av*, p. 260).

Segundo Martha Paz, em “Avalovara e o pássaro de fogo”, Avalokiteshvara é o Bodhisattva mais reverenciado do budismo Mahayana do Tibete, da China e do Japão e uma tradução do nome, proveniente do sânscrito, compatível com “o contexto da

<sup>14</sup> À medida que ambos vão se aproximando do orgasmo, a linguagem dos dois entra em transe e as falas se confundem de modo que muitas vezes torna-se difícil distinguir o que é pensamento de Abel ou fala de ♀.

doutrina budista, baseada na compaixão por todas as criaturas deste mundo, pode ser expressa no seguinte significado: o Senhor que olha de cima com piedade” (PAZ, 2014, p. 425). Na simetria alcançada por Osman Lins, os elementos “Avá”, que quer dizer “para baixo”, “lo” (do verbo *lok*, que significa “observar”, “ver”) e “vara” (de *Ishvara*, “Senhor” ou “Mestre”), garantem a permanência, no nome do pássaro, das características de uma divindade, que, em sua imensa compaixão, olha e zela, com seus mil braços, por todos os seres humanos em busca de ajuda e está atenta, com suas várias cabeças, aos clamores do mundo. Além disso, Avalovara, “em seus imensos espaços de voo, observa e protege a Inominada, ao mesmo tempo que acompanha os amantes em sua trajetória rumo ao conhecimento (*Ibidem*, p. 424).

É a esse conhecimento que se chega quando ambos atingem o orgasmo, momento em que todos os fios que se tramavam em torno do Encontro de Abel e ♀ se entrecruzam: a frase musical do relógio de Julius Heckethorn, a cidade-pássaro-avalovara, o eclipse, a cena paradisíaca do tapete, o gesto do Portador, em que ressoa a violência militar, e a cantata de Carl Orff. Na narrativa, as cenas de amor são embaladas pela música e fragmentos do texto de *Catulli Carmina*.

Inspirada em poemas de Catulo, *Catulli Carmina* é a segunda peça musical da trilogia iniciada com *Carmina Burana* e finalizada com *El Trionfo di Afrodite*. Há uma forte conexão na narrativa entre a relação sexual de Abel e ♀ e o ritmo frenético e envolvente da cantata, sob o qual decorrem os momentos voluptuosos do romance. O início do rito carnal se dá ao som do coro que, na peça, exalta os anseios sexuais de rapazes e moças: “Ponho um disco na vitrola: *Catulli Carmina*. A penumbra da sala parece iluminar-se com a entrada imediata do coro. *Eis aiona! Eis aiona! tui sum*” (*Av*, p. 42). A música liga-se ainda à sinfonia composta no romance: “Os coros arcaicos e os versos latinos do long-play, o compasso do relógio, nossas palavras gastas e mesmo assim verdadeiras, beijos mudos, gritos contidos, tilintar das pulseiras nos seus braços” (*Av*, p. 323).

O tiro desferido por Hayano às 5h, no instante culminante do sexo, efetivamente leva Abel e ♀ ao Paraíso: eles cruzam o limiar e se integram ao tapete, unindo-se à representação através de misteriosos fios. Para os dois, a única maneira de perpetuar esse encontro amoroso seria transformá-lo num Encontro cosmogônico, o que fazem ao optar pelo mais radical dos ritos – o sacrifício: “♀ instrui-me para o encontro, não mais um encontro como os outros, mas o encontro total, decisivo – amadurecemos para isto (...) Encontro decisivo” (*Av*, p. 328). Segundo Mauss e Hubert, que analisam os sacrifícios nos textos sânscritos e na Bíblia, “os ritos de morte eram extremamente variáveis, mas cada culto exigia que fossem escrupulosamente observados” (MAUSS; HUBERT, 2005, p. 40). ♀ e Abel sabem que estão sendo observados por Hayano – os olhares entre as folhagens, a sombra na sala – e o aguardam: “abro em cruz os braços, clamo ou julgo clamar o seu nome – e o tapete me recebe entre pássaros e flores, um tiro” (*Av*, p. 359). Libertação e Reinício, a Morte, que ilumina todo o sentido da Vida, é desejada pelos amantes: “nada sabemos além do reconhecimento e da beatitude” (*Av*, p. 380). Mas a Cidade de Abel permanece inominada. E na frase musical falha a pe-

núltima nota: “A nossa existência mesma nem sempre é compreensível; isto por não ser, forçosamente, um evento completo” (*Av*, p. 32).

O caos está sempre presente, e é para conter, ainda que momentaneamente, seu ímpeto e sua força dissipadores que a obra é planejada em seus mínimos detalhes como meio de possibilitar o engendramento de um cosmos. Este, para não perecer, precisa ser controlado: “Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (*Av*, p. 25). Embora não se vincule, estritamente falando, ao gênero poema em prosa, *Avalovara* – e *Corpo de baile* – merece tal denominação. Afinal, o poema em prosa é uma arte cuja natureza antinômica remete a um todo regido por dois princípios articuladores: um anárquico e destrutivo, que equivale ao uso da prosa, sempre contrária às regulamentações métricas, e outro orgânico e construtivo, que corresponde à organização em poema, já que é exigência própria da poesia a constituição de uma forma. No romance osmaniano, o quadrado vale pelo princípio orgânico e construtivo, enquanto a espiral responde pelo princípio anárquico e destrutivo. Desse modo, a forma da escrita – o poema em prosa – desdobra-se na forma do romance – o quadrado e a espiral. Sendo a obra governada simultaneamente pelas duas formas geométricas, novamente o 3 assegura o acordo de complementaridade entre contrários, que, só reunidos em tensão complementar, confirmam a harmonia do rigoroso estatuto da composição.

**Resumo:** Dois dos maiores autores da literatura brasileira do século XX, Guimarães Rosa e Osman Lins, tematizaram o Amor em suas obras de forma inédita e inaudita ao evocar o poder cosmogônico de Eros, divindade que reúne em seu ser os opostos separados pela tradição metafísica. Em *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, e *Avalovara*, de Osman Lins, a gaia ciência erótica vigora em conluio com a Vida e conduz, na primeira obra, à Alegria, e, na segunda, ao Conhecimento, que se estende à própria criação literária.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; Osman Lins; Eros.

**Résumé:** Deux des plus grands auteurs de la littérature brésilienne du XXe siècle, Guimarães Rosa et Osman Lins, ont thématisé l'Amour dans leurs œuvres d'une façon in-

*édite et inouïe en évoquant le pouvoir cosmogonique d'Éros, divinité qui réunit en elle-même les côtés opposés séparés par la tradition métaphysique. Dans Corps de baile, de Guimarães Rosa, et Avalovara, de Osman Lins, le gai savoir érotique prend une place importante dans une entente fertile avec la Vie et conduit, dans le premier cas, à la joie, e dans le second, à la Connaissance, ce qui s'étend à la création littéraire elle-même.*

**Mots-clés:** Guimarães Rosa; Osman Lins; Eros.

**Abstract:** Two of the greatest authors of the twentieth century Brazilian literature, Guimarães Rosa and Osman Lins, thematized Love in their works in a very original way by evoking the cosmogonic power of Eros, a divinity that gathers in its being the

*opposites separated by the metaphysical tradition. In Guimarães Rosa's Corpo de baile, and Avalovara, by Osman Lins, the erotic science works with Life and leads, in the first work, to Joy, and in the second to*

*Knowledge, which extended to the literary creation itself.*

**Keywords:** Guimarães Rosa; Osman Lins; Eros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A BÍBLIA SAGRADA: *Velho Testamento e Novo Testamento*. São Paulo: Hagnos; Rio de Janeiro: JUERP, 2002.
- CORBIN, Henri. *Creative Imagination in the Sufism of Ibn 'Arabī*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *Aletria e hermenêutica nas estórias rosianas*. Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- KLAGES, Ludwig. *De l'Éros cosmogonique*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_\_. “Avalovara: o pássaro-existência de Osman Lins”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1973, Caderno B, p. 4. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_09/86472?pesq=acyr castro](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/86472?pesq=acyr%20castro)>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- PAZ, Martha Costa Guterres. “Avalovara e o pássaro de fogo”. In.: HAZIN, Elizabeth (org.). *Lins-critura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SOUZA, Ronaldes de Melo e. “Eros e Psiquê em ‘Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)’”. III Congresso de Letras da UERJ (CLUERJ). Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/iii/completos%5Cpalestras%5Cronaldes\\_demelo.pdf](http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/iii/completos%5Cpalestras%5Cronaldes_demelo.pdf)> Acesso em: 22 fev. 2017.
- XISTO, Pedro. “À busca da poesia”. In.: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.