

AVALOVARA DE OSMAN LINS: O ESCRITOR EM BUSCA DO ROMANCE INTERATIVO E TOTAL

Piotr Kilanowski

Introdução

Avalovara, romance do escritor pernambucano Osman Lins, se nos apresenta como uma obra de arte que, além de arquitetonicamente estruturada, contém em si elementos de outras formas de expressão artística, na tentativa de constituir uma obra de arte total, ou melhor, mais interativa com as outras artes e percepções.

Para tanto, o autor introduz, no seu livro, elementos plásticos, musicais, arquitetônicos, sem falar na união dos gêneros literários que se dá no romance: a sua maneira de escrever, em trechos, em tiras, pode ser comparada à obra de arte cinematográfica; a musicalidade das palavras, ao lado de evocações de obras musicais, acrescenta ao romance uma dimensão diferente; a estrutura labiríntica da narração nos faz percorrer os corredores de uma obra organizada como edifício (diferente da cidade, que se apresenta como uma improvisação de jazz no livro mais comparado com *Avalovara: Rayuela*, de Júlio Cortázar); as evocações de pintores ao lado de descrições profundamente pictóricas aguçam a nossa imaginação plástica.

Como o objetivo do livro é transmitir a verdade do autor de uma forma mais completa, justifica-se perfeitamente a tentativa de Osman Lins de apelar para todos os sentidos (Quantas vezes, em *Avalovara*, não aparecem descrições de cheiros e de sabores, de ruídos e de imagens, de intuições e de visões?). Esse apelo aos sentidos dá-se por intermédio das palavras, que muitas vezes adquirem o significado não só sígnico, mas também simbólico, representado ligação com algo maior, com algum arquétipo, se necessário transformando-se, para poder não só refletir a natureza de tal arquétipo, mas também para conter alguma parte dele em si.

Tem-se, assim, a figura de *iólipo*, um ser que pode ser tratado como a projeção de um mito que habita o inconsciente coletivo da nossa civilização – mito de uma figura caricatural, completamente insensível, militar, destruidor, opressor, vivendo excessivamente o masculino, não só psicológico, mas antes de tudo civilizacional. Esse excesso é como um corpo canceroso, um organismo

parasitário excessivamente crescido no seio da civilização, daí o nome que sugere um pólipo, um tecido canceroso da civilização masculina, demasiadamente masculina, cruel e dominadora.

Esse, bem como outros elementos, provam uma outra tese, ligada ao título do livro. *Avalovara* é uma maneira de repetir o nome do deus tibetano, Avalokiteçvara, que não só provém das antigas divindades femininas, da estirpe da Grande Mãe, mas também é, segundo o mito, o primeiro dos Bodhisattvas (seres que atingiram a iluminação), o qual, compadecido dos seus irmãos humanos, resolveu ficar na Terra, em vez de passar para o outro estado – o nirvana –, até que o último dos humanos se iluminasse, ajudando-o nessa árdua tarefa; para tanto, Avalokiteçvara transformou-se em palavra.

É com a palavra que Osman Lins salva a sua verdade, que tenta transmitir aos outros no sacro ofício de escrever, facilitando a iluminação. E esse é, ainda, o motivo de tentar escrever uma obra na qual a palavra chegue ao máximo de seu potencial criador e evocador; por isso o escritor, através da palavra, não só abre o coração, mas também procura transmitir a sua vivência escrevendo. Eis o porquê do apelo a todos os sentidos e da interação com o mundo das outras artes, para transmitir e vivenciar mais profundamente a essência do viver e do escrever.

O presente trabalho tem, por conseguinte, como objetivo fazer uma leitura de *Avalovara*, tentando mostrar o esforço de seu autor rumo à criação da romance interativo e total.

O romance arquitetônico

Sem dúvida, se quisermos falar em *Avalovara* e em sua pretensão de ser o romance total, a primeira coisa que devemos mencionar é a sua construção arquitetônica. Apoiado em duas figuras geométricas que interagem, o romance, através dessas figuras, define a sua essência mais profunda: o molde estrutural e interpretativo. As duas figuras representam duas forças que encontram, dentro do romance, sua expressão máxima, tanto nos personagens dos fios narrativos, quanto na descrição do trabalho do escritor contido no livro, tanto na maneira de construir a narrativa, quanto nas suas mensagens mais profundas.

A *espiral* e o *quadrado*, além de serem os moldes construcionais do romance, são duas forças que interagem ao longo de todo o texto e dão vida e significado mais profundo às letras posicionadas no interior do quadrado mágico. Cada uma dessas letras ganha vida com a passagem da espiral por cima delas, cada uma representa uma das histórias que constituem a narrativa, cada uma simboliza o tema de que trata parte da narrativa.

A *espiral* em si é a doadora de vida e de morte, a força motriz, o *élan* vital do romance, a sua alma. Por sua vez, o *quadrado* é doador dos limites, a base fixa, que não deixa a *espiral* fugir para o infinito levando-nos com ela; é a

estrutura física do romance, o seu corpo. Enquanto a força vital da espiral pode ser ligada ao feminino, ao tempo, à ciclicidade e ao processo de vida-morte-renascimento, a base sólida do quadrado corresponde ao masculino, ao espaço, à segmentação, bem como à finitude e ao valor único de cada vivência.

Como a catedral gótica baseada nos quadrados fundamentos eleva-se feito chama no ar, assim *Avalovara*, baseado em rigorosas estruturas, construídas de acordo com a contagem matemática (Os temas do livro aparecem, segundo o movimento da espiral, em trechos, que crescem dez linhas a cada surgimento do tema, com exceção dos temas escolhidos que crescem, em vez de dez linhas, vinte linhas a cada aparição.), eleva-se no ar nos mais altos vãos lírico-poéticos e mítico-simbólicos. Usando de palavras e de letras como material de construção, a catedral de Osman Lins é – como as igrejas antigas e como os templos-labirintos, mais antigos ainda – a morada do culto ao espírito incessante da vida, do culto ao amor e à criação, que transparecem em cada um dos temas do livro. O edifício do romance é baseado no corpo do quadrado mágico e da alma em espiral:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

A espiral movimenta-se de fora para dentro desse quadrado dando ordem e seguimento aos trechos dos temas que constituem a narrativa. As letras correspondem aos temas e os simbolizam.

Espirado, o serpentino S nos leva aos tempos de Roma, onde surge o quadrado mágico, e a propósito de contar-nos a sua história discorre sobre a construção do romance e sobre a criatividade humana. A denominação do tema representado é “A Espiral e o Quadrado”, e o tema fala da alma (criatividade) e do corpo (construção) do romance, discutindo esses dois processos de forma alegórica.

O segundo tema é representado pela letra A, o mágico aleph, o início das coisas, o alfa, pentagrama que simboliza o ser humano em ligação com o divino, a função de criador de mitos que o homem tem, a função de criar fantasias e querer corporificá-las. Segundo o autor, *A é a Cidade de Ouro* (S10)¹, portanto a utopia, como as de Campanella e Thomas More. O Tema A trata do

¹Osman Lins, *Avalovara* (São Paulo: Companhia das Letras, 1995), p. 84. Daqui em diante adotaremos outro tipo de referências ao livro de Lins. Em vez de assinalarmos apenas os números das páginas, referir-nos-emos, também, aos números dos capítulos, já que as citações e referências estão espalhadas ao longo de um texto maior, o que impossibilita a sua transcrição no espaço deste modesto ensaio.

apaixonado amor de Abel, protagonista do romance, pela misteriosa e fria alemã Roos e chama-se “Roos e as cidades”.

A terceira letra, **T**, corresponde a *O Paraíso e a Unidade, aí o homem conhece a morte e é expulso* (S10), letra que lembra a cruz, na qual Cristo foi pregado, cruz que era o castigo para o escravo que tentasse fugir em busca de liberdade, o sacrifício graças ao qual vem a libertação e a ressurreição e que sugere o equilíbrio e a junção de duas partes do mundo, de duas energias: a masculina (a trave vertical) e a feminina (a trave horizontal). O tema a ela atribuído é a história de “Cecília entre os Leões”. Cecília é uma figura andrógina que acaba morrendo acidentalmente, e a sua morte, anunciada, está perseguindo Abel e resgatando algo nele. Mais ainda, o tema está repleto de símbolos de sacrifício, como o sempre presente carneiro, simbolizando Cecília entre os leões do mundo civilizado. O sacrifício, que é tema dessa parte da narrativa, significa que, para poder viver o paraíso no mundo, é preciso pagar alto preço. Cecília, apresentada como ser completo, equiparada a Diana, à antiga divindade matriarcal Pótnia Therôn (Soberana das Feras), não pode continuar existindo no mundo das imperfeições. Tem de passar por ele e morrer por ele.

R é a palavra divina nomeadora das coisas e ordenadora do caos (S10) e corresponde ao tema “☪ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”, em que Abel descreve o mundo e tenta encerrar em palavras a realidade da sua companheira.


Em **E**, a peregrinação humana em busca da sabedoria, a letra corresponde ao tema no qual os dois protagonistas aproximam-se da sabedoria, provinda do contato corporal e espiritual entre eles, que representam os dois princípios complementares: “☪ e Abel: ante o Paraíso”.

A letra **O** corresponde ao círculo, ao nada primordial, ao zero, ao estado pré-manifestação, que acaba transformando-se em manifestação, a natureza dupla (angélica e carnal) do homem (S10). O tema que corresponde a essa letra é a história da vida da companheira de Abel, história que traz em si os dois nascimentos dela, a sua dupla personalidade, sua vivência e ligação contínua com dois mundos (o do imanifesto e o da manifestação): “História de ☪: Nascida e Nascida”.

A letra seguinte, **P**, é 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 (S10) e corresponde ao tema “O Relógio de Julius Heckethorn”.

N representa a comunhão dos homens e das coisas (S10) e corresponde ao tema “☪ e Abel: o Paraíso”.

O romance plástico

Além da estrutura arquitetônica, encontramos em *Avalovara* inúmeras referências às artes plásticas e tentativas de descrever quadros, como, por exemplo, a tentativa de descrição do cais e de mudanças que nele acontecem, sempre prestando atenção às proporções, simetrias, cores e plasticidade da imagem, descrita em vários capítulos do tema “ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações” (de R8 a R12).


A imagem é móvel e estática ao mesmo tempo, descrita como a cena real, mas cheia de elementos simbólicos, ou aqueles que, a partir de outras cenas do livro, adquirem significado simbólico. Ao mesmo tempo que a cena descrita tem em si uma carga dramática, ela é expressa, por meios plásticos, usando constantemente cores, elementos fixos e imutáveis da paisagem, bem como posicionamento espacial: na frente, no meio, atrás, à direita, à esquerda, assim como pontos de vista de observadores. Tudo isso, acrescido de descrições de paisagem, de som, cria um quadro móvel e plástico, com a sua simbologia, e estático, tendendo mais para um ciclo de telas pintadas do que para uma seqüência de cinema. Vejamos algumas citações:

Menos anuviados e mais próximos, cessada a chuva, os dois pesqueiros, barcos. Flutuam algumas gaivotas no ar cinzento: precipitam-se, flechas exatas, contra os peixes ligeiros e outra vez alçam vôo. Sobre o lance que liga o cais à terra, vêm em nossa direção o pescador enluvado e a companheira do ciclista. As pequenas cabeças com movimentos de pássaros, certa lassidão no andar e um jeito de levar a mão esquerda à cintura. (...)

As gaivotas imóveis, menos brancas, quase transparentes contra o céu cor de pó. Diluem-se no ar? Hirtas. Integram-se na súbita e rápida cisão que interrompe o fluxo das coisas: um hiato onde cessa, cúmplice, mesmo o rumor das águas. Todas as figuras no cais petrificadas, a mulher de blusa rubra, o guarda-chuva rasgado, o plástico amarelo, fôsseis numa lâmina. (...)

Desconjunta-se o vívido equilíbrio de forças e todo o peso do quadro incide agora sobre uma asa do cais, a direita; mas é em torno da pescadora, do lado oposto e mais perto de nós, que o evento aqui articulado segundo as leis da narrativa e com precisão de todo improvável (...) vai culminar, simulando coerência e mesmo caráter augural (...). (R12, p. 105-108)

Temos, nessa passagem, alusões à obra total: o quadro plástico está cheio de sons e de aromas, ligado conscientemente às leis do drama, onde os eventos aparecem em um *crescendo*, até culminar na cena final, narrados segundo as leis de narrativa, repletos de símbolos universais (as três meninas

comparadas com as Moiras, deusas de destino) e intertextuais, para com outros temas do livro (Os cascos de cavalo, ligados, segundo Abel, à predestinada morte de Cecília, aqui aparecem como aviso do aparecimento das meninas, que desempenham o papel das servas do Destino.). Por meio da descrição do cais, o narrador vislumbra algumas leis universais e transmite-as de forma antes de tudo plástica, sem abrir mão, no entanto, de outros recursos que tem à sua disposição. Dessa forma, a imagem causa muito maior impacto no leitor, porque estimula simultaneamente vários centros perceptivos: imagens plásticas, olfativas, sonoras e dramáticas estão encerradas nessa descrição. Os episódios que recebem tratamento parecido são o enterro de Natividade e o tapete *mágico* que representa o Jardim de Éden, o Paraíso, no qual Abel e  fazem amor, e no qual entram, nele se integrando ao morrer.

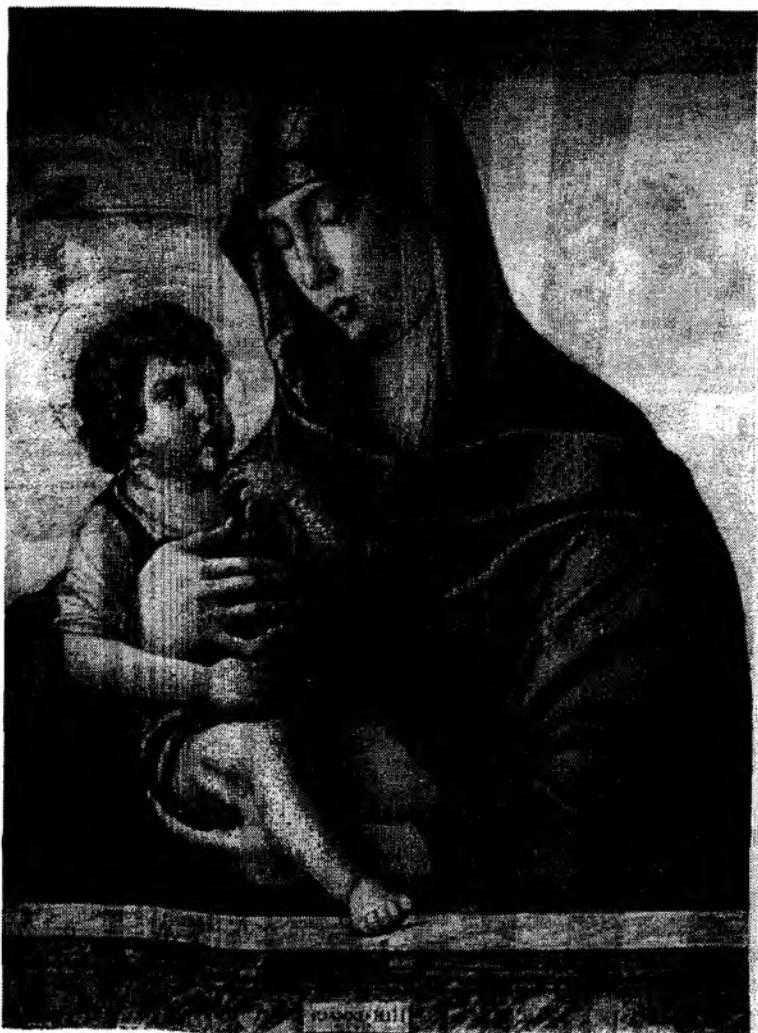
Um outro exemplo referente à inclusão das artes pitorescas na obra pode ser visto no tema “Roos e as Cidades”, que, além de ter como fundo de construção uma imagem que volta constantemente, está cheio de outras *intertextualidades* com obras de arte plásticas e arquitetônicas.

O esqueleto arquitetônico desse tema é a escada dupla de castelo de Chambord (A5, A12, A13), por onde passam os protagonistas e onde, pela primeira vez, aproximam-se e separam-se um do outro. Esse movimento de aproximação e separação é o movimento de relacionamento entre Abel e Roos. Chegam perto um do outro, entrelaçam-se, como as escadas de Chambord, para nunca se encontrar de verdade, pois as escadas levam a dois quartos separados, entre os quais não há comunicação:

Tento perguntar – e desisto, enervado, invocando um auxílio verbal que não possuo – se atentou em Chambord para a dupla escadaria no centro do castelo. Duas pessoas que usem ao mesmo tempo, Roos, essas duas escadas helicóides, vêm-se mas não se encontram. Talvez ali esteja escrito, ou esboçado – eis o que desejo dizer-lhe e não consigo –, o destino de muitos. O nosso inclusive. Não iremos subir a mesma escada, Roos, por mais que eu – e talvez até você – deseje o contrário. Tanto uma escada como outra levavam a belos aposentos, com leitos baldaquinados. Mas uma mulher e um homem só podiam ocupar a mesma cama se subissem a mesma escada. (A12, p. 86)

Assim Abel, brasileiro, e Roos, alemã, tentam comunicar-se em francês, língua que não é materna para nenhum dos dois, e não conseguem travar uma comunicação mais profunda: *O diálogo é vão e insensato, nem sei porque voltamos a falar, eu e Roos na verdade falamos sós, ou isto não é falar, falamos para ninguém, para um morto de dentro de nossas mortes, pois nunca mais nos veremos e o sumo da sua presença já não subsiste, eu sei (A21, p. 258).*

Abel vê em Roos cidades desertas, cidades que são parte de uma cidade por ele sonhada, imaginada, partes de um ideal, que desesperadamente procura cruzando a Europa. Assim como não lhe é possível encontrar a cidade ideal, Utopia, ou Cidade do Sol, não consegue encontrar Roos. Apenas vislumbra-a como um ser ideal e idealizado pela paixão. Tão idealizada é Roos, que aparece comparada às madonas renascentistas de Leonardo, a Beatriz de Dante (ambas as referências podem ser encontradas em capítulo A7), ou a quadros como a *Madonna col Bambino*, de Giovanni Bellini (A15):



Não há possibilidade de encontro entre o mundo vislumbrado, ideal, e o mundo real. Sempre será a realidade da vida de Roos o motivo que impedirá o encontro entre os dois. Assim Abel está em uma margem da realidade e, como escritor e homem apaixonado, idealiza a outra parte, representada por Roos, pela Cidade ideal, pela Idéia, que não tem existência na realidade: *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* (A21).

A tentativa de conquistar Roos e de encontrar a cidade é comparada pelo narrador à caça de Ahab a *Moby Dick*, um símbolo literário de busca autodestrutiva por algo que beira o impossível (A17). As escadas de Chambord, que deixam as pessoas que sobem por elas se verem, se contemplarem, levam a aposentos diferentes. O ideal e o real não conseguem encontrar-se na realidade plausível. Isso resulta em outras imagens arquitetônicas, que aparecem a seguir: primeiro a catedral Notre-Dame de Paris, idealizando Roos (A14, A20), e depois a torre inclinada de Pisa, simbolizando a realidade entortada pelo ideal e o ideal entortado pela realidade (A17).

O encontro final entre Roos e Abel, planejado como o encontro completo, corporal, portanto o encontro do sonho com a realidade, e que nunca vem a realizar-se, iria ocorrer ao lado de um outro ideal arquitetônico, o mais apaixonado e inflamado pelas chamas de idealismo de todos: em Chartres, ao lado da famosa catedral (A21). De tão repleto de ideais que aparece esse tema, até a estrutura arquitetônica do livro é aqui vislumbrada pelo narrador: durante a passagem por Veneza, casualmente ele encontra o livro que dará origem a estrutura de espiral e quadrado adotada na construção de *Avalovara* (A19).

Esse é o esqueleto arquitetônico do tema; além dele há também o esqueleto pictórico. Fora dos já mencionados quadros de Bellini e de Leonardo, há outra presença fortemente marcante nesse tema: o quadro de Rembrandt, *Cortejo da guarda noturna*, que simboliza os raros momentos em que Abel e Roos estão próximos um do outro em Amsterdam (A1, A10) e em Paris (A20).

Esse quadro com os seus personagens segue Roos e Abel pelas ruas de Amsterdam e aparece como eco de rufar de tambor em Paris. Marca ele os momentos felizes do casal: um brasileiro de Pernambuco, que foi colonizado pelos holandeses, e uma alemã, européia, como o quadro, bonita e fria.

O narrador vê nessa tela, no cortejo que os segue pelas ruas de Amsterdam, todo o lado popular da Europa, perdido por idealizações excessivas; vê nele, por ser um quadro holandês, o carnaval em Olinda, o lado popular que se perdeu na Europa e que ele almeja conquistar em Roos: a mulher idealizada que, nos instantes felizes, demonstra o seu lado humano. Nesses momentos, aparece o cortejo de Rembrandt, seja como imagens, seja como rufar de tambor.

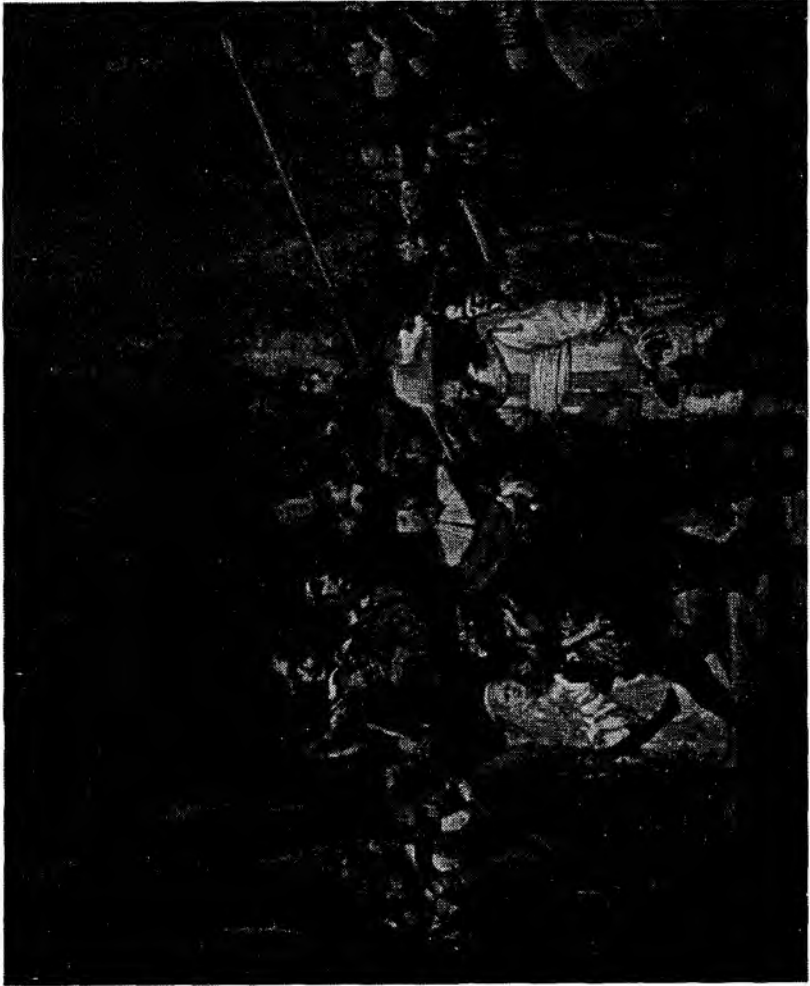
Embora inominados, sente-se a presença de outros pintores holandeses nesse tema. O texto sugere a influência de toda uma escola de pintura holandesa que tem o mesmo papel do quadro de Rembrandt. Trata-se dos mestres que pintaram cenas da vida popular e da vida no campo, como Peter Breughel, ou como Van Gogh em alguns dos seus quadros, cujas presenças podemos sentir nos trechos que se seguem:

(...) olho os montes de feno espalhados na planura verde, iluminada pelo sol ainda túbio de maio. (...) Se Roos e tu, Abel, de mãos dadas, girásseis entre as gavelas de feno! Teu coração talvez se aquietasse e talvez entrevisses o que procuras em vão. (...) (A2, p. 23)

Uma dúvida começa a perturbar-me: passei, realmente, por uma aldeia de casas pequenas e velhíssimas, tetos pontudos, com tamancos vermelhos e amarelos sobre paredes escuras - ou apenas a imaginei, adivinhei-a, entrevi-a num rosto? Passam crianças, em trajas de Primeira Comunhão. Um casal almoça no meio de um trigal ainda verde, a mulher sentada e o homem reclinado. Aparece em meio à plantação, de braços dados, um casal de noivos, os acompanhantes dançam, alguém toca uma rabeça cujo som não chega ao ônibus. O casal que almoça acena para os noivos. (A5, p. 36)

A presença dos holandeses é para o Abel a ligação entre a Europa e o Nordeste, entre o idealizado e o popular, entre Roos e ele. O rufar de tambor, que aparece no quadro de Rembrandt, evocando o carnaval de Olinda, e anuncia o passeio dos dois pelas ruas de Amsterdam, volta depois, durante a aproximação do casal em Paris. O tambor simboliza o ritmo, o pulsar do sangue, o êxtase que une o ideal de um quadro de Rembrandt, de Roos, da Europa, à realidade plausível do passeio, com Abel e com o Nordeste, em baixo de um estandarte cor de vinho (a embriaguez dionisíaca) e sangue:

Pela primeira vez, com leveza idêntica à do seu braço no meu, beijo-a. Ouço um rufar de tambor, é um grande tambor, surge do chão brilhante o cortejo invisível que nos segue, um estandarte sangüíneo ondulando entre as lanças de metal sobre os chapéus de feltro cônicos, de abas amplas, um clarão (vindo de Roos?) põe em relevo os rostos vivos dos homens, ornados com perucas que descem até os ombros, destaca as golas engomadas e lisas, as vestes da mulher que se insinua entre eles, a caixa do tambor e, principalmente, o ataviado personagem que vem à testa da ronda. Lanças entrechocam-se, avulta o bater ritmado do tambor, esse rataplã nas ladeiras de Olinda, cada vez mais próximo o tropel das botas com polainas de batista, vozes, risos, risadas, barulho de colares, estalar de línguas, roçar de tecidos, somos atravessados como a própria rua pelos homens, pela mulher que os segue, os



Rembrandt, *O cortejo do guarda noturno*

tambores vibram em nossos flancos, o estrépito das botas (o mesmo que estremece as paredes de Recife) repercute forte em nossos pés, o latejar dos seus sangues pulsa em nós e ouvimos sobre nossas cabeças descobertas o adejar do imenso estandarte cor de vinho. (A10, p. 65)

Um outro notável exemplo de interação de artes plásticas com o romance, pode ser observado no tema “Cecília entre os Leões”. Cecília é andrógina: ser metade homem, metade mulher. Abel a encontra por intermédio de Hermelinda e Hermenilda, duas indistinguíveis velhas que são comparadas às Moiras nesse tema: as deusas do destino, que causam o encontro entre os dois. Já o próprio título do tema poderia ter sugerido a duplicidade de Cecília e sua origem. Mas, novamente, a comparação do título e de uma das cenas dramáticas do livro com a conhecidíssima estátua da deusa Cíbele – Réia, Diana, a Pótnia Therôn, Soberana das Feras, deusa dos mediterrâneos pré-clássicos e dos habitantes do Crescente Fértil na época designada como matriarcal – traz a chave para a interpretação do tema.

É consabido que as culturas pré-clássicas veneravam a Grande Deusa, a Grande Mãe, e com essa veneração eram ligados dois conceitos: o do destino mortal de cada um dos seres humanos (razão por que as mais antigas entre as deusas, as Moiras, estão ligadas à vida e à morte dos humanos), reconhecendo a morte como a regeneração, nascimento de uma nova vida. Ligado a esse conceito de vida em transformação estava o conceito de sacrifício (etimologicamente: o sacro ofício, ou consagração), que cada vida devia aos deuses, aos familiares, às outras vidas, sacrifício que era consagração de alguma parte de si aos outros, o fim consagrando os sofrimentos.

Sabemos já que o tema *Cecília entre os Leões* está intimamente ligado ao sacrifício (ver a explicação dos temas acima), ao Paraíso e à Unidade, sendo simbolizado pela cruz da letra T, que é, ao mesmo tempo, um símbolo de conjunção do macho e fêmea, do *lingam* e *yoni*, da andrógina Cecília. Por que a escolha de divindade matriarcal para simbolizar essa união dos dois opostos? Podemos presumir aqui dois motivos, além dos acima expostos de sacrifício e de destino mortal dos seres humanos: a Deusa era uma divindade de parceria, portanto o estado entre uma dominação ou outra, estado no qual os dois princípios convivem harmoniosamente, como em Cecília, acentuando no entanto o papel central da mulher como doadora de vida. Sendo assim, ela assumia o papel pertencente ao homem no mundo de hoje, papel de estar no centro das atenções e da luta pela sobrevivência. Temos, desse modo, a chave de interpretação desse tema, presente na figura de Cecília, assemelhada com a mais conhecida das estátuas dessa deusa. Os leões, ou melhor as leas, que aparecem ao redor de Cecília no título e na imaginação de Abel, são as mesmas leas que vemos ao redor da deusa nas estátuas de Çatal Hüyük, as mesmas que puxam a

carruagem da Cíbele. Servem como símbolo matriarcal, já que entre os leões, conforme acreditavam antigos, são as leas que caçam e se preocupam com a sobrevivência da cria, enquanto os machos, feito os alegres homens folgazões que conhecemos dos afrescos de Çatal Hüyük, ficam coçando jubas: *Cecília está de pé, nua, sob os fogos, com seus cabelos curtos e seu corpo de efebo guarnecido de seios, seguida por uma coorte de leões cujos pelos fulvos refletem ao mesmo tempo a lua e as chamas volantes* (T14, p. 220).

O que mais podemos ver nesse fragmento é a equivalência entre a Lua – eterno símbolo da água e do feminino – e o elemento por excelência masculino – o fogo –, os dois elementos sugerindo a bipolaridade de Cecília, a sua posição entre os dois lados opostos, evocando, assim, a parceria ideal entre homem e mulher, entre o ser humano e a natureza, equilíbrio existente apenas em *illo tempore*: *Cecília macho-fêmea, força e compaixão, doadora e beneficiária* (T17, p. 271).

O homem que vivia unido à natureza pertencia à época pré-clássica, enquanto o homem que vislumbrou a natureza como ente separado e passível de *alétheia* (desvelamento) nasce junto com os primeiros clássicos – os contadores de histórias homéricos e os filósofos-poetas pré-socráticos, os gregos criadores do mito do Homem.² Mais ainda: aparece, na parte T17, um fenômeno natural, a conjunção do Sol com a Lua em signo de Gêmeos (p. 268), que simboliza a união dos opostos. Esse signo é, às vezes, representado pela figura do andrógino, devido a seu regente Mercúrio.

No caso da Cecília, andrógina, podemos ver a deusa como Diana-Amazona, caçadora e padroeira dos animais (estes sempre rodeiam Cecília na imaginação de Abel) e de partos (Cecília trabalha no hospital). Assim a imagem de deusa masculinizada, feito Cíbele entre os leões, feito Diana – Soberana das Feras –, aparece com o seu cortejo em Cecília, na praia, à beira do mar, que também pode ser visto como o símbolo da Deusa. Até o bracelete de Cecília pode ser comparado ao cinto de estrelas, cingido por Cíbele (T16, p. 248):

Cecília passa a mão entre os cabelos curtos. Rugem leões verdes nas ondas que golpeiam as pedras.

Seguimos ao longo da praia, entre o fim do dia e o vir da noite, entre a terra firme e as águas, entre. (...)

Um carneiro nascido das areias e das espumas das ondas acompanha-nos dócil. (...)


Antes que mergulhem os pássaros, novo rumor se inicia, este em Cecília: soalhas de pandeiros. Respondem logo ao rumor, à direita,

² Para aprofundar o tema de surgimento do mito do Homem, veja: Eudoro de Sousa, “Da existência dos deuses”, em *Dioniso em Creta e outros ensaios: estudos de mitologia e filosofia da Grécia antiga* (São Paulo: Duas Cidades, 1973).



com um pouco mais de intensidade, outros tantos pandeiros, tangidos por meninas entre dez e treze anos. Eis-nos escoltados pelos dois cordões do pastoril, sete figuras de um lado, com longas saias vermelhas; sete do outro com longas saias azuis, algumas desbotadas. Entre os dois cordões e de tal modo que parte do seu corpo trespassa o de Cecília, vai a Diana, vestida de azul e vermelho, sinal de que pertence às duas alas. (...) Nem todas as meninas trazem pandeiros. Duas conduzem uma cesta com jambos, laranjas e mangas-rosas; duas sobraçam dalias, lírios e açucenas. (...)

Digo a Cecília (...) que desejaria estar inaugurando o mundo em sua companhia e em paz com todos os bichos. Cecília, de cabeça baixa, lembra que não mais existe e não será reencontrada a harmonia do tempo em que a onça lambe as unhas do homem. (T12, p. 181-184)

Vemos, em outros fragmentos do tema, Cecília habitada por cobras, cavalos, leões e outros animais. Na parte citada, podemos vislumbrar uma procissão dionisíaca, uma procissão da Deusa com seu cortejo e acólitos. Sem dúvida essa é a imagem mais marcante de Cecília como a virginal e andrógina Soberana das Feras, porque é acrescido do cortejo, algo que evoca não só mistérios, mas também a origem da tragédia – as procissões ditirâmicas, durante as quais os participantes-atores revivem a glória e o sacrifício da divindade *dema*³ –, assim como os revive a protagonista dessa parte do livro.

Para terminar a nossa investigação de interação das artes plásticas com o texto de *Avalovara*, examinaremos mais um recurso gráfico e simbólico usado por autor. O nome da mais importante entre os personagens femininos do livro, a terceira das mulheres, cuja convivência com Abel é tema do livro, em vez de possuir um nome normal é inominada. Mais ainda: é o personagem que eternamente encontra-se em busca de um nome, em busca da autodefinição. Seu nome, no romance, é , o símbolo que expressa o que não pode ser denominado, portanto dominado: a essência da pessoa.

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

Considerando-se que a história da vida  de é contada em “A História de : Nascida e Nascida”, tema ligado à letra O (o zero, o infinito, o nada), eterno

³ Para mais informações sobre as divindades *dema* ver: Ad. E. Jensen, *Mythos und Kult bei Naturvölkern* (Wiesbaden, 1951), ou Eudoro de Sousa, *Dioniso em Creta e outros ensaios*, (particularmente os ensaios: “Dioniso em Creta” e “Eumênides e a diacosmese da Terra Mãe”).

potencial criativo, descrito pelo autor como significando *a natureza dupla (angélica e carnal) do homem* (S10, p. 86), veremos que é um símbolo complexo. As duas naturezas podem ser descritas como o símbolo do ego (Sol) e do divino (as asas, que podem pertencer ao deus-pássaro-palavra Avalovara).

De uma forma ou de outra, essas são apenas algumas entre as muitas sugestões para a interpretação do símbolo. Não iremos prosseguir, ou insistir em qualquer uma delas, já que cremos que a essência do símbolo é o enigma, o mistério que o rodeia e que não pode ser explicado. Acreditamos, pois, que esse enigma pode ser também uma das chaves para o mistério do símbolo: ele quer demonstrar a enigmaticidade, o sagrado mistério e a indecifrabildade da dupla vivência de *☉* e, com ela, a de cada um dos seres humanos. Como os segredos dos mistérios eleusinos, tentar descrever e explicar o símbolo seria profanação, empobrecimento de seu profundo significado, que, ao ser explicado, pode ser apenas restringido e achatado em categorias. Sem dúvida o mistério e a vontade de transmiti-lo é um dos motivos desse nome-não nome, desse inominável, e, portanto, indomável símbolo.

Para o próprio romance, só podemos ver os acréscimos, resultantes de tão hábil permeação de artes e temas efetuada pelo autor. Cada um dos recursos vem soma-se aos outros: os quadros ganham som e vida por intermédio dos personagens. Personagens adquirem uma singularidade simbólica e uma rara profundidade por estarem enleados no meio do enredo composto de quadros, estátuas, monumentos arquitetônicos e símbolos. Os vários ramos da arte acrescentam-se uns aos outros e mutuamente se explicam no enredo do romance total de Osman Lins.

O romance musical

Sem dúvida, a música é a arte de mais difícil incorporação ao romance. Por sua própria natureza, é aparentemente impossível encerrar uma peça musical em forma escrita. Osman Lins logra isso, incorporando ao texto uma música cantada, baseada nas cartas poéticas do poeta romano Catullo a sua amada, musicadas e organizadas em uma peça dramática única por Carl Orff e publicadas sob o título de *Catulli Carmina*. Podemos falar, aqui, de dois tipos de interação – uma com a música e a organização de Orff e a outra com os poemas de Catullo. Ambos parecem ter o seu lugar na estrutura do livro, aparecendo no tema “História de *☉*: Nascida e Nascida”.

A parte da música mais citada é a abertura da peça, onde os jovens (divididos em corais de moças e moços dialogando entre si) extasiam-se com a descoberta do amor e do corpo e cantam a paixão. Enquanto isso, os velhos observam-nos e ridicularizam o seu amor, baseados em sua experiência, que

rejeita esse sentimento e permite só as delícias de sexo, sabendo que a paixão é passageira e, portanto, perigosa.

Esse diálogo dos jovens e dos velhos é descrito no livro, como fazendo parte de uma música. Aparecem, soltos e em itálico, fragmentos do texto cantado pelos coros. E os acontecimentos narrados mudam de acordo com a música que os entretece, conjugados com o outro tema musical do livro: a frase musical do relógio de Julius Heckethorn, baseada na composição de Scarlatti.

Essa frase em fragmentos é aleatoriamente repetida pelo relógio, raras vezes podendo ser ouvida completa. E a história de sua criação pelo músico amante de Mozart e relojoeiro Julius Heckethorn é contada em outra parte do livro. O que para nós importa é que Julius conseguiu criar, na base da *Sonata em fá menor* (K462), de Scarlatti, a música do relógio, tão incerta na sua execução como a vida e os seus acasos, refletindo, desse modo, *na obra o princípio de imprevisto e de aleatório inerente à vida*, assim como *a perplexidade que se sofre perante o universo* (P8, p. 301):

Bate o relógio algumas pancadas, trecho incompleto da frase musical que – dizem – só de tempos em tempos pode ser ouvida. 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. Nos pés descalços sinto os fios dos tapetes, os fios, poderia dizer que sinto os seus desenhos, cores, flores, motivos geométricos. Eis aiona! (Sempre, eternamente, sempre a ti pertença) Tui sum. Caminho para ele. Sem dar tempo a que me aproxime, levanta-se, avança para mim, abraça-me. (O6, p. 35)

A música de Orff continua: coro dos jovens, das jovens, coro dos anciãos. Proclamam os velhos a transitoriedade das paixões, imensa stultitia, mas os jovens contestam ferventes de esperança. (O8, p. 44)

Beijo os bicos escuros, ele se volta aos poucos, beijo-lhe as costelas, fica de borco e eu beijo-lhe a cintura, as vértebras, as omoplatas, a nuca. “Em ti, em ti, em ti” – protesta o coro dos jovens – “residem toda a alegria, todas as doçuras, todas as volúpias.” Beijo-lhe o ouvido e trinco a pele do seu ombro (em ti), vou cerrando os dentes como quem aperta o parafuso, aos poucos (Basia me!), ele fica tenso, mordo com mais força, os animais do tapete correm entre alvoraçados entre os nossos corpos (Morde me!), eu deixo de morder, passo a língua sobre a marca vermelha dos meus dentes, mordo-lhe o pescoço e introduzo a língua no seu ouvido esquerdo, aí verto sem dizê-las algumas palavras que anseio por dizer, ele torna a mover-se e fica novamente voltado para mim. Em ti! (O10, p. 57)

E assim continua o entretecimento até o fim, artefato que, além de agir sobre nossa imaginação musicando a cena, também pode servir para medir o tempo de duração dessa parte na realidade do livro. Tempo bastante curto (mais ou menos meia hora), mas que é suficiente para que, na intensidade do momento, os dois protagonistas revivam as suas vidas, repassem as suas experiências, mutuamente se iluminando na hora do êxtase e da morte.

Como, na peça de Orff, os jovens, depois de assistir às peripécias de Catullo, entregam-se com fervor ainda maior à arte de amar – quem sabe por ser ela tão passageira –, os protagonistas do romance esquecem de si, de suas histórias, que ao longo do livro recontam, da aproximação do Portador da morte, *iólipo*, Olavo Hayano, e entregam-se ao momento. Eles atingem, desse modo, no momento final, a volta da perdida união entre o homem e as coisas, iluminam-se, morrem e entram no tapete que representa o Paraíso, em completa integração com os animais e motivos geométricos. Como se o livro contasse o fim da peça musical de Orff, é-nos, assim, oferecido o *grand finale* que não está nela presente, mas sem dúvida pode ser tido como sugerido.

A cena é mostrada também do ponto de vista de Abel, preenchida com suas experiências, simbolizadas pelos guizos (presentes no tema da Cecília) da música de Orff:

Soam guizos em um ponto qualquer do edifício ou no long playing posto por ♪. Que significa essa música, ardorosa desde a abertura e destoando, com seu coro violento, seus timbales rebeldes, desta sala formada para exprimir aceitação e continuidade? Devo entender que tão ríspida cantata, moldada no que há de mais elementar no homem e governada, entretanto, por uma inteligência lúcida e sensível, constitui uma espécie de norma – ou de aspiração – para o rito carnal que iniciamos? (E7, p. 297)

Concluindo, temos, em *Avalovara*, uma interação que, para ser completa, exige também a participação do leitor: o conhecimento das obras de arte aqui mencionadas, fator que o ajudará a viver o livro mais completamente, mais profundamente. Podemos ver, então, o momento almejado por Osman Lins na escritura do seu romance mágico: tornar a vivência do leitor extremamente intensa graças à integração das artes, tão intensa que possa ser que se dê o momento de iluminação por intermédio do deus-palavra-pássaro Avalovara, deixando que também em nós ele voe e cante *em duo, com a voz humana e repassada de misericórdia* (O24, p. 248).

Bibliografia

- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.
- SOUSA, Eudoro de. *Dioniso em Creta e outros ensaios: estudos de mitologia e filosofia da Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- ZIMMER, Heinrich. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. Compilado por Joseph Campbell. São Paulo: Pallas Athena, 1989.

PIOTR KILANOWSKI é Mestre em Literatura pela UnB.