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

MARISA BALTHASAR SOARES

Tempo de *Avalovara*
(As diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)

São Paulo

2007

MARISA BALTHASAR SOARES

Tempo de *Avalovara*

(As diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Sociedade

Orientadora: Professora Dra. Sandra Margarida Nitrini

São Paulo

2007

Folha de Aprovação

Marisa Balthasar Soares

Tempo de *Avalovara* (As diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Sociedade

Orientadora: Professora Dra. Sandra Margarida Nitrini

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Professor Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Professor Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para Beatriz, Lucas e Guilherme,
com votos de que sejam muitos os
seus encontros com a Literatura.

Agradeço

à Professora Dra. Sandra Nitrini a orientação singularmente sensível ao tempo das aprendizagens;

aos Professores Drs. Júlio César Pimentel e Lígia Chiappini Moraes Leite a avaliação do projeto, as sugestões bibliográficas e o incentivo à efetivação da pesquisa;

à Professora Dra. Ana Arruda Callado as informações sobre a ilustração nas capas dos livros de Antonio Callado e a prazerosa anedota sobre o escritor e suas orquídeas;

à Nanci Novo o compartilhamento de textos e idéias da Historiografia;

aos meus pais, Aristides José Balthasar e Cleusa de Freitas Balthasar, a expectativa entusiasmada com que acompanharam os passos deste trabalho;

e ao meu esposo, Edson Bonfim Soares, as várias ocasiões em que trocou as linhas jurídicas pela leitura cúmplice de meu texto.

A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha.

Walter Benjamin

O passado também é o mundo e, como o presente, age sobre nós,
inútil pretender ignorá-lo.

Osman Lins

Quanto mais nos aprofundamos na natureza do tempo, mais compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo.

Henri Bergson

Resumo

SOARES, M.B. **Tempo de *Avalovara* (As diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)**. 2007.168 f. Tese (Doutorado) _ Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2007.

O romance *Avalovara* (1973), do escritor pernambucano Osman Lins (1924-1978), apresenta complexa elaboração da categoria narrativa tempo, por meio da exploração da técnica da simultaneidade narrativa. O enredo que mimetiza o movimento de uma espiral sobre o palíndromo *sator arepo tenet opera rotas* torna concorrentes no presente da enunciação diferentes temporalidades ficcionais, promovendo leituras pautadas pela revisão_ com impactos para o próprio tempo e memória de leitura _ da concepção de um tempo linear e homogêneo, como consolidado no senso comum. Com a visada plural sobre o tempo, a narrativa osmaniana provoca fecundos enraizamentos: na própria trajetória do escritor, cuja inquietude técnica conduz à renovação dos modos de narrar; na moderna narrativa ocidental, que se funda na ruptura com a situação espaço-temporal de cunho “realista”; na modernidade da literatura brasileira, em diálogo com a pesquisa formal, sobretudo nas inovações da poética do tempo, da geração paulistana de 22; no debate acerca do engajamento literário, que se colocou com o Golpe de 64. Do percurso de leitura crítica em busca desses enraizamentos e suas imbricações, evocados pelo texto osmaniano, o presente trabalho destaca a crítica radical que *Avalovara* tece à visada progressista e à concepção de história nela ancorada. A estrutura desse romance, ao conjugar no tempo literário aspectos tão díspares do tempo _ a atemporalidade mítica, a histórica e a subjetiva_ alcança construir uma noção de história sensível a vozes silenciadas e alienadas no passado e interessada em ecoá-las no presente, em afinidade com a guinada na Historiografia, proposta por pensadores como os da Escola de Annales e Walter Benjamin.

Palavras-chave: Osman Lins, *Avalovara*, Romance, Poética do Tempo, História.

Abstract

SOARES, M.B. **Tempo de *Avalovara* (As diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)**. 2007.168 f. Thesis (Ph.D.) _ Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo 2007

The novel *Avalovara* (1973), by the Pernambucan writer Osman Lins (1924-1978), presents a complex elaboration of time as a narrative category, through the exploration of the art of narrative simultaneity. The plot, which mimics the movement of a spiral in the palindrome *sator arepo tenet operates routes*, makes various fictional temporalities coexist in the moment of enunciation. Thus, it allows readings guided by a revision of the design of linear and homogenous time, as consolidated in common sense, with impacts on the time spent in reading and on the recollection of what is read. In its view of time from a plural perspective, the osmanian narrative entails fruitful rootings: in the very trajectory of the writer, whose technical concern leads to the renewal of narrative modes; in modern Western narrative, based on the rupture with the space-time situation of a "realist" nature; in the modernity of Brazilian literature and its dialogue with formal research, specially in regards to the innovations of the poetics of time by the 1922's generation of Paulistan poets; in the debate over the political engagement of literature, which starts with the 1964's Coup d' État in Brazil. From a critical reading in search of such rootings and imbrications evoked by the osmanian text, I highlight in the present work the radical criticism that *Avalovara* makes of the progressive perspective and of the concept of history ingrained in it. The structure of the novel, combining in literary time such disparate literary aspects of time _ the mythic, historic and subjective atemporalities _ succeeds in building a notion of history that is sensitive to voices silenced and alienated in the past and that is interested in echoing them in the present, in line with a twist in Historiography, as proposed by thinkers such as Walter Benjamin and those from the Annales School.

Key-words: Osman Lins, *Avalovara*, Novel, Poetics of Time, History.

Sumário

Parte I - O romance no tempo e o tempo construído pelo romance	10
I.1. A recepção de <i>Avalovara</i>	11
I.2. O romance na trajetória do escritor.....	17
I.3. Impasses éticos e estéticos: a situação de <i>Avalovara</i>	25
I.4. O tempo em <i>Avalovara</i>	34
Parte II - Configurações do tempo de <i>Avalovara</i> : aspectos da simultaneidade na narrativa.....	37
II.1. A simultaneidade no enredo: o palíndromo e o pacto de leitura.....	40
II.2. Efeitos de simultaneidade na referencialização: o fenômeno da birrefringência literarizado.....	46
II.3. Efeitos de simultaneidade na temática: a compressão de liberdade artística em três temporalidades ficcionais.....	57
II.4. Da simultaneidade externa para o fluxo único internalizado: A duração em Abel.....	73
II.5. Breve situação da simultaneidade na prosa modernista.....	91
Parte III – <i>Avalovara</i> no tempo: diálogos com Quarup.....	97
III.1. A imagem do pássaro: a alegoria do romance.....	98
III.2. A alusão a <i>Quarup</i> em <i>Avalovara</i>	104
III.3. Céu e inferno: percursos pela História sob a condução feminina.....	108
III.4. Na escrita dos corpos a escrita da História.....	135
Considerações Finais.....	149
Bibliografia.....	155
Anexos.....	162

Parte I

O romance no tempo e o tempo construído pelo romance

I.1. A recepção de *Avalovara*

Justificar a escolha de uma obra como objeto de leitura crítica implica perguntar pelo lugar dessa obra na tradição, isso é, pelas relações mais ou menos provisórias que foram propostas entre o texto e os contextos de produção e recepção.

As manifestações que visaram à definição do lugar de *Avalovara* ocorreram principalmente na imprensa escrita, por ocasião do lançamento do romance, e as vinculações que elas estabeleceram estão no campo das mais provisórias, o que não significa dizer que elas já estejam superadas, e sim que tenham estabelecido interpretações frágeis, em relação aos apelos do texto¹.

Dado o silêncio quase unânime da crítica acadêmica, essas leituras permanecem estendidas ao texto, sendo possível reconhecer ecos delas em artigo recente, publicado em jornal paulistano, sobre o lançamento da 6ª. edição de *Avalovara*.²

Recompor parte da conjuntura do lançamento do livro pode auxiliar na compreensão da recepção negativa da crítica jornalística especializada e da posição reticente da acadêmica. A obra, publicada em 1973, foi um sucesso editorial, como relata a biógrafa do autor, Regina Igel. Um mês após o lançamento, *Avalovara* recebeu a 10ª colocação na lista dos livros mais

¹ Manifestaram-se negativamente sobre *Avalovara* Léo Gilson Ribeiro, Wilson Martins e Glauber Rocha (apud. IGEL: 1988, 108). Também Haroldo de Campos, em entrevista a estudantes de Letras da USP, posicionou-se tão breve quanto desfavoravelmente sobre o romance osmaniano.

² No artigo “Edição traz Osman Lins envelhecido” (*Folha de São Paulo*, 16/04/05), Marcelo Coelho apresenta o mote dos “romances que não dispensavam um manual de instruções”, para superficialmente comparar o feito de Osman Lins aos de seus contemporâneos Cortázar, Perec e Ítalo Calvino. A comparação apressada com o escritor argentino foi tema do artigo “Cortázar tocado de ouvido”, de Léo Gilson Ribeiro. Já o mote do “manual de instrução” repete o sofisma de avaliação do romance pelo encarte que o acompanhava, como fez Wilson Martins, em “Siga a bula”.

vendidos, publicada pela *Revista Veja*. Três meses depois, alcançou o 2º lugar, em que permaneceu por dois meses consecutivos (época em que concorria com lançamentos de autores consagrados em vendas: Jorge Amado, com *Teresa Batista cansada de Guerra*; Érico Veríssimo, com *Incidente em Antares* e Pedro Nava, com *Baú de Ossos*).

Em 1974, novos lançamentos (*Solo de clarineta*, de Érico Veríssimo; o *Balão Cativo*, de Pedro Nava e *A curva do calombo*, de Chico Anísio) impactam a posição da obra osmaniana, que mesmo assim permanece na lista, ocupando a 8ª posição. Curiosamente, no ano seguinte, *Avalovara* alcança, subitamente, o primeiro lugar de vendagem nacional.

Um estudo detalhado desses dados é necessário, a fim de avaliar o quanto eles expressam de consumo e o quanto de leitura efetiva. Sem cuidado de pesquisa, seria arriscado aferir o sucesso editorial, pois, se o texto leva a assinatura de um Osman Lins já amadurecido, agraciado com prêmios e comentado por sérios pesquisadores, sobretudo pela realização da inovadora coletânea de narrativas *Nove, Novena* (1966), leva igualmente a do escritor profissional³, que, tendo aberto mão de outras formas de sustento, não se esquivou de lançar *Avalovara* como produto cultural, promovendo, em conjunto com o editor, intensa campanha promocional⁴.

³ A respeito de como o autor defende a profissionalização dos escritores vale conferir o ensaio *Guerra sem Testemunhas: o escritor e sua condição*, publicado quatro anos antes de *Avalovara*. É dele a seguinte citação: “É indiscutível que, com a remuneração correta da obra literária, a profissão de escritor (no sentido duplo de viver para e viver de) tenderá a atrair, num sentido total, mais inteligências. A situação atual oferece aspectos altamente desencorajadores. Tendo-os presente, o comportamento do escritor, além de seu caráter reivindicatório, deve ter objetivos táticos. Basta olhar em torno para vermos que as nossas estruturas não têm grande interesse em favorecer a autonomia do escritor, seu desenvolvimento harmonioso e integral.” (LINS, 1969, 88).

⁴ O lançamento foi divulgado em campanha publicitária, com cartazes de lançamento e mala direta. Devo a Sandra Nitri a observação de que deve ter contribuído para as acertadas estratégias de

A ação do escritor em prol da venda da própria obra, evidenciada em vários documentos de seu arquivo pessoal⁵, ocorreu quando a indústria cultural brasileira atingia seu auge, coroando “o processo de modernização conservadora da sociedade brasileira”, iniciado com os planos desenvolvimentistas de Juscelino Kubitschek e incrementado ao longo do regime ditatorial.

Essa eleição da obra pelo grande público deve ter motivado a reticência acadêmica, pois, como nos lembra Alfredo Bosi, na década de 60, a novidade da indústria cultural era recebida pelos intelectuais com atitude “adesista e até mesmo entusiástica” (BOSI, 1998, 321) e, contrariamente, os anos 70 são marcados por uma “posição de desconfiança”, alimentada pela repercussão das reflexões vindas da Escola de Frankfurt.

Parece também residir no sucesso comercial de *Avalovara* a motivação da crítica negativa manifestada na imprensa escrita, mas, evidentemente, por pressupostos distintos dos que motivaram a desconfiança no âmbito da cultura universitária. A leitura dos artigos de Léo Gilson Ribeiro e Wilson Martins (deixaremos Glauber Rocha de fora, para ficar no escopo da crítica literária profissional e discutiremos as colocações de Haroldo de Campos por outra chave) indicia que ambos leram o romance osmaniano no descompasso entre a necessidade de emitir opiniões imediatas sobre o livro alardeado nas listas dos “mais vendidos” e o exercício vagaroso de leitura não-linear, que a complexa construção do romance impunha (e ainda impõe).

Marketing a segunda esposa do autor, Julieta de Godoy Ladeira, que além de escritora foi também publicitária.

⁵ Parte do arquivo do escritor está no *Arquivo Museu de Literatura Brasileira*, da Fundação Casa de Rui Barbosa, e parte no *Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros*, da Universidade de São Paulo.

Avalovara insere-se na tradição das modernas narrativas que se assumem como ficção, exigindo do leitor a consciência da estrutura do romance. A explicitação para o grande público desse pacto ficcional, por meio do encarte explicativo⁶ chacoteado como “bula” ou “manual de instruções”, parece ter sido exagerada, arriscamos dizer, pela dificuldade desses críticos atravessarem, no ritmo pedido pelo texto, um romance desafiadoramente fragmentado em oito linhas narrativas, com variação de focos, espaços, temporalidades e linguagens.

Em favor dessas primeiras leituras especializadas sobre *Avalovara* é preciso considerar, porém, o contexto possível de recepção da novidade poética do texto, como pondera Modesto Carone, em apresentação da obra para o público alemão. No prefácio intitulado “*Avalovara*: precisão e fantasia” (Suhrkamp, 1976)⁷, ele discute como *Avalovara* rompe o horizonte de expectativas de um leitor mais tradicional, mais afeito às narrativas lineares, com suas estruturas fechadas e de foco em univocidade, sendo, por isso, sujeito a leituras menos empáticas: “afinal, não são todos os que se comprazem em sentir frustrados seus hábitos ou ver suas certezas abaladas” (CARONE, 2005, p.225).

Avaliando o grau de novidade do romance, Carone o insere em dois contextos: “o contexto estético em que se diferenciam as modalidades modernas

⁶ Em texto publicado no *Suplemento Cultural* do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, José Paulo Paes explica sua participação na redação desse encarte e conta, em tom anedótico, como o escritor pernambucano cifrou a resposta a Wilson Martins no romance *A Rainha dos Carceres da Grécia*: “E quando já lhe revia as provas e se preparava para lançá-lo, sugeri que, dada a complexidade estrutural da narrativa, seria aconselhável o editor incluir, em cada exemplar, um folheto explicativo, para orientação do leitor. Osman pediu-me então que escrevesse o texto do folheto. Texto esse ironizado por Wilson Martins quando publicou, sobre *Avalovara*, um artigo maliciosamente intitulado “siga a bula”. Isso explica por que no seu romance seguinte, *A rainha dos carceres da Grécia*, Osman incluiu a certa altura uma nota de rodapé onde fazia da mulher do autor do folheto uma especialista em semiótica de bulas de remédios, com o que usando o mesmo cajado da ironia, matava dois coelhos de um só golpe _ o articulista malicioso e a mania semiótica que então grassava na universidade brasileira.” (PAES, 1998,13)

⁷ Entre nós, o texto de Modesto Carone saiu na *Revista Literatura e Sociedade* no. 6 e foi também publicado na coletânea de ensaios *O Sopro na Argila*, organizada por Hugo Almeida.

de ficção” e o contexto das “coordenadas que informam a prosa brasileira atual, onde *Avalovara* assume sua identidade nacional”.

Na tradição local, *Avalovara*, ainda na perspectiva do crítico, teria despontado como romance *sui generis* nas linhas de força do romance brasileiro. A experimentação poética empreendida teria resultado em livro que, “ao se desprender dos constrangimentos da necessidade, se vê inaugurando o espaço de liberdade de onde agora emite os seus sinais” (Idem, 231), com que convida o leitor para exercício de leitura menos automatizado.

Voltando à esfera acadêmica, pouca repercussão teve a contextualização promovida por Carone. Grosso modo, olhares mais recentes sobre *Avalovara* ainda esbarram na “novidade formal”, sem avanço na reflexão sobre o que ela traz de amadurecimento da nossa forma romanesca, ao passo mesmo com que se vincula às narrativas da modernidade ocidental.

Dos pouquíssimos trabalhos de pesquisa e reflexão mais acuradas⁸ sobre o romance osmaniano, apenas um foi publicado, até o momento. Trata-se da tese *Garganta das Coisas*, de Regina Dalcastagné. A autora afirma a supremacia do estético no texto osmaniano e defende, entre outros pontos, um diálogo da construção de Abel, personagem central do romance, com mitos da tradição grega, da judaico-cristã e com personagens viajantes. Um Abel que vai se humanizando e tomando consciência da estória e da História desponha do ensaio.

⁸ Nesse recorte não estão contemplados os trabalhos que, embora revelem aspectos importantes na compreensão desse romance (e por isso comparecerão no desenvolvimento deste trabalho), o fazem em grau de profundidade consoante com a extensão dos gêneros que os formatam (artigos, prefácios, fragmento de ensaios).

A análise dessa imersão do personagem na própria reflexão do romance, que se apresenta em construção, e nos conflitos humanos, parte deles ambientados no Brasil do regime de exceção, não é aprofundada, dada a definição mesma do “itinerário” de Dalcastagné, sendo seu trabalho, nesse aspecto, uma abertura para outras pesquisas.

I.2. O romance na trajetória do escritor

Avalovara é o terceiro romance de Osman Lins. *O visitante* (1955) e *O Fiel e a Pedra* (1961) lhe antecedem. O primeiro, desdobramento de um conto que integraria a coletânea *Os gestos* (1957), segue o veio dos romances psicológicos, perscrutando os conflitos morais de uma personagem feminina, Celina, que tem seus valores abalados pelo amante Artur.

O segundo, agraciado com prêmios e muito elogiado pela crítica, também foca tensões interiorizadas em um personagem, Bernardo, dividido entre a sobrevivência da família e a submissão aos desmandos de um sertão sem lei, à mercê de latifundiários. Ambos ainda se configuram como narrativas tradicionais, mas há em *O Fiel e a Pedra* aspectos que indiciam o processo de pesquisa poética do autor⁹ e pré-anunciam a guinada na técnica narrativa na poética do escritor.

A abertura a elementos de outros gêneros, se ainda é tênue nesses primeiros romances, ganha vigor no conjunto de narrativas *Nove, Novena* (1966), sobre as quais o autor declarou não tê-las concebido como contos ou novelas. Obra que o consagrou nacional e internacionalmente, ainda que por uma aproximação equivocada com o romance francês¹⁰, a coletânea inova o modo de narrar, pelo

⁹ Em *As falas do silêncio*, Marisa Simons coloca em questão esse processo: “Merecendo estudo mais aprofundado, esses deslocamentos espaço-temporal parece encontrar apoio em aspectos da dramaturgia (...). Tendo-se em mente que à época da fatura de *O Fiel e a Pedra* Osman Lins dedicava-se a um curso de Dramaturgia, torna-se possível a existência desse amálgama na estrutura heterogênea do romance osmaniano. Nesse sentido, as ‘cenas’ de *O Fiel e a Pedra* poderiam até mesmo constituir o prenúncio dos conhecidos retábulos de *Nove, Novena*, correspondendo à apregoada plataforma de saída de Osman Lins para o trabalho com a estrutura do romance, proposta articuladora de toda sua produção literária.” (SIMONS, 1999, 136).

¹⁰ A esse respeito, *Poéticas em Confronto*, de Sandra Nitrini analisa minuciosamente as opções formais de escritores do movimento francês e a do escritor brasileiro, revelando, para além das semelhanças superficiais, as diferenças, coerentes com as distintas visadas filosóficas que sustentam os textos cotejados: “Cumprir também ressaltar que os elementos comuns a *Nove, Novena* e ao Novo Romance mostram-se relativizados pelas visões filosóficas que enformam suas poéticas. A perspectiva idealista e platônica de Osman Lins adequa-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

emprego do aperspectivismo, e pela marcação de entradas e saídas das personagens, no texto, por meio de signos não-verbais, como se fossem rubricas teatrais.¹¹

Os estudos que focam a segunda fase de produção do escritor, ou “fase de transição”, como propõe ANDRADE (1987), são unânimes em reconhecer como, a partir de *Nove, Novena*, o autor promove trânsitos entre os gêneros e alguns indicam, mais precisamente, como esses exercícios de transitividade confluem para a renovação da narrativa.¹²

No prefácio da obra, Antonio Candido fala de uma leitura dual (“sentimento do todo” e “sentimento da parte”), para que o leitor se encontre na “ambigüidade ilimitada” com que *Avalovara* se situaria na tradição moderna: “Romance Poesia? Tratado da narrativa? Visão do mundo? No universo sem gêneros literários da literatura contemporânea, o livro de Osman Lins se situa numa ambigüidade ilimitada” (CANDIDO, 1995).

Tomando, porém, o mesmo “sentimento do todo” em relação ao conjunto de produções do autor, vê-se que o narrar é o eixo de sua trajetória, inclusive teatral.

fenomenológico dos novos romancistas serve, com muita eficiência poética, ao seu objetivo de retratar a realidade em termos de subjetividade, já que para eles a natureza humana e a do mundo é dinâmica e mutável”. (NITRINI, 1987, 268-269). Em seu desenho crítico da especificidade do texto osmaniano, a ensaísta flagra a tensão no contorno dessa nostalgia: “Isto não significa que nosso escritor brasileiro tente reproduzir ingenuamente a idéia antiga de uma harmonia marcada pela concórdia e equilíbrio de todas as forças. Por mais idealizada e estilizada que seja a matéria das narrativas osmanianas, elas não escamoteiam a cisão do homem moderno”. (Idem, 269).

¹¹ Em *Aspectos Teatro de Osman Lins em Retábulo de Santa Joana Carolina*, dissertação de mestrado, discutimos como elementos do teatro literário, proposto por Osman Lins no ensaio *Guerra sem Testemunhas* (1969), estão contemplados na poética da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, texto teatralizado por Mariajosé de Carvalho.

¹² Em *Crítica e Criação*, Ana Luiza Andrade defende a imbricação do ensaio *Guerra sem Testemunhas*, _ para ela, uma condensação do projeto literário do escritor _ com as obras de ficção. Na tese *Um teatro que conta: a dramaturgia de Osman Lins*, Maria Teresa de Jesus Dias discute a proposta de teatro épico do autor, já em si uma quebra de fronteiras dos gêneros, e deixa em sugestão a influência que a realização deste teatro poderia ter tido em *Avalovara*. Também Graciela Cariello, em *Jorge Luis Borges y Osman Lins _ Poética de la Lectura*, vê o romance osmaniano pelo viés da mescla e da hibridez de gêneros.

Avalovara é romance permeado de lírica, ensaística, teatro, cinema e pintura, mas tudo em função de novos modos de narrar a experiência ou a falta mesma dela. Assim, essas intersecções de gêneros e linguagens são solidárias na execução literária da trajetória problemática de um herói¹³, em contextos ficcionais que marcadamente se apresentam como construtos artísticos com reverberações de dilemas históricos da sociedade brasileira e, simultaneamente, de conflitos humanos universais, como o embate amor/ morte.

*Avalovara*¹⁴ afirma-se como obra de uma fase de plenitude (ANDRADE, 1987), em que o autor se insere na tradição da literatura moderna, assumindo o gênero romanesco como um devir ¹⁵. Daí sua opção pelo aperspectivismo¹⁶, como exposição de uma literatura que se apresenta como ficção e problematiza sua

¹³ Lembramos com Lukács que é essa regularidade de conteúdo temático a característica central da forma romanesca, que é “a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao autoconhecimento.” (LUKÁCS, 2000, 82). Em *Avalovara* a busca do personagem central, Abel, que é escritor, é intransitiva: o objeto vai ganhando diferentes configurações: Cidade Ideal, o amor, a escritura. A Cidade Ideal revela-se para o personagem um engano, “conhecimento” que lhe é permitido com o aprofundamento das relações com as personagens femininas, que também são processos de amadurecimento da escritura do protagonista.

¹⁴ Depois de *Avalovara*, o autor publicou ainda o romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976) e deixou inacabado o manuscrito com o título provisório de *A cabeça levada em triunfo*. Como *Avalovara*, o romance de 1976 promove criativamente a abertura do romance a outros gêneros, mas a elaboração do aperspectivismo que tornam muito próximos os textos de *Nove*, *Novena* e *Avalovara* não se repete. O romance apresenta-se como diário de um ensaísta que discute um romance e assim o cria para o leitor. A subversão do tempo cronológico dá-se no próprio esvaziamento do diário como gênero, que deixa de ser registro do indivíduo e seu tempo de memória, para tornar-se discurso do outro. O problema interessante que se coloca é quem seria o autor, com ecos do debate crítico sobre a morte do autor.

¹⁵ Essa concepção, inerente à teoria do romance de Mikhail Bakhtin, é bem condensada por Irene Machado: “Além de desestabilizar a clássica teoria dos gêneros poéticos, assentada sobre as formações precisas e estruturas canônicas, esta concepção de Bakhtin polemiza com algumas tendências atuais que entendem o romance como um gênero que viveu a plenitude de suas formas no século XIX, encontrando-se definitivamente morto neste século. Bakhtin não compactua com esta tendência e considera o inacabamento da estrutura composicional do romance o traço maior de sua poeticidade (...). A verdadeira premissa da prosa romanesca é, para Bakhtin, a estratificação interna da linguagem, que torna o romance um fenômeno plurilíngüe e plurivocal. É por estas vias que Bakhtin envereda no sentido de apreender os níveis de poeticidade da palavra no romance.” (MACHADO, 1990).

¹⁶ Nas “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld discute a recusa da perspectiva pela arte moderna como manifestação de *Zeitgeist*. Ao abandonar esse porto seguro, em que se situava confortavelmente o homem para definir o mundo, o artista rompe com a ilusão de um mundo racionalmente projetado, “com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum.” (ROSENFELD: 1996, 81).

própria realização em meio às contingências e circunstâncias, assumindo um compromisso ensaístico e, sobretudo, narrativo com seu contexto.

O aperspectivismo empregado no conjunto de narrativas de 1966 é retomado, mas abrangendo um núcleo de fios narrativos muito mais amplo, tornando “presentificados” pelo ato da leitura, histórias de diferentes espaços e tempos, que, apesar de fragmentadas, são fortemente solidárias na coesão do romance como um todo.

O elo entre o aperspectivismo trabalhado em *Nove, Novena*, _ revelado, pelo já citado ensaio de NITRINI, como viés de superação literária de uma visão submissa à fragmentação do homem e à perda de utopias _ passou despercebido na recepção do romance. A lente de ampliação colocada sobre a imagem do palíndromo em que caminha a espiral, talvez tenha obliterado o quanto esse artifício traz dos pressupostos já formalizados anteriormente pelo escritor e o quanto inova como possibilidade de recepção antiilusionista.

O inusitado “mapa do romance” serve para trazer à tona o fazer ficcional, é um artifício de explicitação do caráter artesanal do narrar osmaniano. Por meio dele, estabelece-se um pacto de leitura armada contra os efeitos da imitação do real, sustentando-se criativamente a visão aperspectívica, uma vez que o movimento da espiral é que “presentifica” as diferentes histórias.

A espiral, que pode ser tomada como símbolo da experiência mítica em relação aos ciclos temporais, sobrepõe-se a um quadrado, que, na esteira do próprio romance, evoca as limitações espaciais. Estão, pois, em jogo metalingüístico as duas categorias narrativas “tempo” e “espaço”, o que no limite

traduz a própria especulação sobre o narrar, em seu processo mesmo de realização.

O quadrado, dividido em 25 quadrados, comporta a disposição do palíndromo mágico: *sator arepo tenet opera rotas*, cuja origem é relatada em tom maravilhoso, reforçando a construção de um viés mítico. Cada uma das letras corresponde a uma das linhas narrativas do romance:

R: 'O' e Abel: encontros, percursos, revelações

S: A espiral e o quadrado

O: História de 'O', nascida e nascida

A: Roos e as Cidades

T: Cecília entre os Leões

P: O relógio de Julius Heckethorn

E: 'O' e Abel: ante o Paraíso

N: 'O' e Abel: o Paraíso

É pela imitação do movimento da passagem da espiral que está organizada a trama, intercalando-se as narrativas e reforçando, no movimento de leitura linear, a sensação da simultaneidade das ações, que conta ainda com a enunciação, dentro de cada narrativa, pautada quase que exclusivamente no uso dos verbos no presente do indicativo.

O fio narrativo que sustenta o entrelaçamento da trama é a história de Abel, um personagem que é escritor. Ele narra seu percurso de formação, permitido pela relação de amor e morte, que ele experencia com três personagens femininas: a

alemã Roos, a pernambucana Cecília e a paulista 'o', indicada por signo não-verbal. Personagens de composição insólita, elas, ambigualmente, também se delineiam como parte da própria criação literária que Abel busca e concretiza, ao longo do romance.

O percurso com a mulher européia, cujo corpo revela cidades desabitadas, está na linha A e, pelos encadeamentos cronológicos que o leitor pode inferir, para além dos efeitos de simultaneidade causados pelo texto, é a primeira das etapas de busca de Abel, ainda inédito como escritor.

Em T, Abel retorna à terra natal e vive com a hermafrodita Cecília o impasse da perda das utopias e um pungente questionamento sobre o sentido de ser escritor em meio à violência, que se acirra no campo, com a organização das ligas camponesas e a investida dos latifundiários sobre elas.

Nessas duas linhas, as ações, apesar de entrecortadas pelos cruzamentos com as outras, conservam a lógica da causalidade em seu encadeamento.

Em R, a narrativa concentra um discurso híbrido, em que, pela técnica da justaposição, cara aos surrealistas, se mesclam o ensaio que Abel está escrevendo sobre o tempo, a descrição de Abel, sempre em foco "presentificado", dos encontros com 'O' (em quem se presentificam as imagens de Cecília e Roos) e do enterro de Natividade, o relato da personagem feminina sobre o casamento opressor com o personagem militar Olavo Hayano e, ainda, manchetes jornalísticas sobre a política de exceção no Brasil.

Nas linhas E e N, Abel vive e conta o último encontro com 'O', que culminará na morte de ambos.

Ainda nesse núcleo da fábula, centrado na trajetória de Abel, está a linha O, em que a personagem não nomeada narra sua própria história, os atos de amor entre ela e Abel, e faz uma narração descritiva do relato feito a Abel (sendo uma espécie de narrativa especular, que reflete ordenadamente as imagens caóticas projetadas pelo discurso dela internalizado no foco de Abel, na linha R).

Em P, um foco em 3ª. pessoa apresenta, em estilo muito próximo do gênero biografia, a vida de Julius Heckethorn, criador de um relógio artístico, espécie de obra de resistência ao nazismo, que “ornamenta” a sala em que os amantes são assassinados por Olavo Hayano.

Como moldura do romance, a linha S apresenta, em tom de ensaio, o plano da obra em que figura Abel, pactuando com o leitor uma recepção antiilusionista. Equacionando a precisão e a fantasia, para nos valermos da expressão com que Modesto Carone se refere à *Avalovara*, o mapa estrutural do romance, minuciosamente descrito e comentado é, na seqüência da mesma linha, inserido em uma narrativa com elementos do maravilhoso.

Aproximadamente 200 a.C, um escravo, Loreius, cria para seu Senhor, Publius Ubonius, o palíndromo mágico, como condição para receber a liberdade. Antes de revelá-lo a Publius, porém, ele o exhibe a cortesã Tyche. Ela as transmite a um vinhateiro, seu amante. O poema roubado é vendido a Publius Ubonius. Logrado e sem poder obter a liberdade prometida, o escravo dá cabo à própria vida. Loreius sonha, então com um unicórnio, que o condena a percorrer a terra infinitamente, em busca do perdão do escravo.

Cifrado na fala de um personagem, a quem Publius narra a aparição do unicórnio, o comentário narrativo justifica a fantasia e parece se propor como chave de compreensão para um romance experimental em sua linguagem, perpassado de seres estranhos, fantásticos e maravilhosos, em contexto que fortemente apelava para uma literatura documental: “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 as suas próprias criações” (*Avalovara*, 83).

I.3. Impasses éticos e estéticos: a situação de *Avalovara*

Avalovara foi elaborado e publicado durante o período que a historiografia brasileira diferenciou como o de recrudescimento do regime militar, desencadeado pelo Ato Institucional n 05. Na esfera literária, o debate bipolarizava-se entre a produção populista, ou “popular revolucionária” como concebia o CPC, e a de vanguarda. A oposição entre trabalhar uma sintaxe mais acessível ao “povo” _ que pudesse impulsionar por meio da palavra a ação revolucionária _ e a opção de uma “revolução estética” _ projetada como viés para a inserção da cultura brasileira no projeto de “modernidade” e também postulando a palavra como mediação eficaz _ constitui, como pondera Heloísa Buarque de Holanda, pólos de um mesmo extrato ideológico:

Por sua vez, a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará neste período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo”, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética (HOLANDA, 1980, 17, os grifos são da autora).

O panorama de Holanda ajuda a compreender, por outra chave, a falta de repercussão de *Avalovara* na crítica acadêmica. Tomando a polarização da autora, vale uma tentativa de pensar o lugar possível para esse romance.

Considerando o conjunto das produções¹⁷ que afirmaram tematicamente o repúdio ao sistema político e (com a mesma operação homogeneizadora que

¹⁷Neste veio, Renato Franco (1998) inclui, pontuando as devidas diferenças de qualidade literária, os seguintes romances: *Quarup* (Antonio Callado), *Pessach: a travessia* (Carlos Heitor Cony), *Engenharia do Casamento* (Esdras do Nascimento), *Bebel que a cidade comeu* (Ignácio de Loyola

marcou a produção intelectual de várias esferas¹⁸⁾ promoveram a “comunhão” entre intelectuais e operários, a amplitude temática e o grau de sofisticação da técnica literária de *Avalovara* devem ter soado como gratuitas, se não irresponsáveis. Pese-se aí a perspectiva de Lukács, que, majoritariamente, pautava as leituras acadêmicas preocupadas em pensar as relações entre literatura e sociedade durante o regime de exceção, creditando às formas mais próximas da estética realista a possibilidade de conhecimento, e conseqüente transformação, da “realidade”.

Já com o foco na vanguarda, é difícil imaginar a legitimação de uma proposta de romance que, tendo minado as balizas de espaço e tempo, questionou poeticamente as certezas de uma perspectiva de progresso e buscou na experiência mítica¹⁹⁾ a tematização da barbárie dos projetos “modernos”.

Uma rusga entre Haroldo de Campos e Osman Lins é sugestiva do quanto os pressupostos deles, apesar do aspecto de pesquisa formal empreendida por ambos, divergiam. Ilustra ainda, o que para nós interessa nesse exercício de situação do *Avalovara*, como um crítico de envergadura na esfera acadêmica recebeu o romance.

Brandão), Os novos (Luís Vilella), Bar Don Juan (Antonio Callado), Incidente em Antares (Érico Veríssimo), Os que bebem como cães (Assis Brasil), Em Câmera Lenta (Renato Tapajós).

¹⁸⁾ A esse respeito, Edgar de Decca (2004, p.34), analisa como na produção historiográfica do pós-64, “um dispositivo ideológico foi montado no interior do discurso acadêmico e tornou-se possível estabelecer um campo de vencidos homogeneizado na figura do intelectual e do proletariado”.

¹⁹⁾ Além da atemporalidade mítica que se coloca em tensão com o tempo histórico, *Avalovara* coloca-se de partida como pertencente ao universo mítico ao alegorizar a construção do romance na imagem de um pássaro, feito de pássaros, cujo nome é o mesmo que dá título ao romance. Conforme declarações do escritor, esse nome foi inventado a partir da divindade budista *Avalokitesvara*. Na tradição religiosa da China, essa divindade é marcada pela sensibilidade aos clamores humanos, por sua capacidade de metamorfose e pela dupla representação entre o masculino e o feminino (Vide os anexos I e II).

Em entrevista à Revista *Textura*, organizada por estudantes de Letras Universidade de São Paulo, o escritor concretista aferiu que *Avalovara* é obra de “vanguarda de meio termo”, “com escrita fundamentalmente acadêmica e de um esquema romanesco tradicional, aos quais se impôs de fora, mecanicamente, sem qualquer critério de necessidade intrínseca, um remanejamento ‘à la mode’”.

Como resposta, na entrevista que concedeu à Revista Escrita (1976)²⁰, Osman Lins, manifestou despreço pelas vanguardas e rechaçou a idéia de que tivesse galgado seu projeto na moderna literatura européia, recordando sua formação literária com os nomes de Flaubert, Stendhal, Tolstoi.

Se para o movimento concretista, imbuído do mito da palavra revolucionária, era possível “modernizar” a literatura nacional para “exportá-la”, no lacônico juízo crítico a respeito de *Avalovara* fica subentendida a marginalização do texto osmaniano desse processo, uma vez que, para Campos, ele mantinha o “esquema romanesco tradicional e submetia-se às modas narrativas vindas de fora.

Já na resposta indireta do autor pernambucano não parece gratuita a seleção dos nomes do realismo social europeu. Conhecido por teorizar com rigor sobre a própria escrita, Osman Lins parece acenar, em sua autodefesa, para uma questão que, apesar de imposta pelo contexto em que se deu a polêmica com Haroldo de Campos, perpassa antes o conjunto das produções osmanianas: as relações entre a literatura e denúncia social.

A leitura de *Avalovara* dentro da trajetória do escritor permite apreender como um processo de escritura tenso foi se apropriando dos gêneros em suas

²⁰ A entrevista foi publicada em *Evangelho na Taba* (1979) e está disponível no site dedicado ao autor: www.osman.lins.nom.br.

configurações tradicionais, mas sem neles se acomodar. É bem verdade que a técnica narrativa elaborada a partir de *Nove, Novena* tem vinculações com o a narrativa moderna, mas trata-se aí de postura dialógica, que não anula a lógica de conquista interna, gradualmente processada na poética osmaniana. Às pressões circunstanciais e estruturais, das quais não se pode desvencilhar a criação literária, ainda que assim creia o artista, a resposta mais eficaz, aprendemos com BENJAMIN (1996), vem da inquietude técnica e essa é notável na carreira de Osman Lins.

Não sem razão, a inquietude do escritor e as pressões históricas foram bem equacionadas por João Alexandre Barbosa que, entre poucos, teve a justa visada sobre o processo global da escritura osmaniana:

Quando mais atrás, portanto, falei em guardar para os textos ensaísticos a exasperação não quis significar uma tranquilidade de partilhar, mas, antes, indicar ou sugerir uma tensão básica com relação ao que, no geral, se praticava como literatura de ficção nos anos 70, em que existindo uma ânsia de testemunho acerca dos tempos terríveis que se vivia, a ficção literária parecia, e muitas vezes o era de fato, abastarda pela linguagem jornalística. Até onde posso julgar, Osman Lins resistiu, conservando muito intensa a paixão pela criação ficcional enquanto arte literária sem que isto significasse o amortecimento de seus compromissos de intelectual condenado a viver um tempo ou pouco ou nada propício à verdadeira liberdade de criação (BARBOSA, 1998,20).

No espaço curto de um artigo, o crítico não deixa ainda de indicar a clareira por onde convém melhor aprofundar os compromissos do escritor com sua época:

Não que sua ficção, desde os seus inícios, deixasse de fora os acontecimentos que eram, como em toda a ficção de qualidade literária, traduzidos por imagens fortes de construção que faziam convergir personagens e situações, tempos e espaços narrativos, instaurando significados intimamente dependentes do trabalho com a linguagem literária (Ibidem).

As traduções literárias dos acontecimentos, para nos valermos da expressão de BARBOSA, têm em *Avalovara* tenacidade condizente com o grau de inovação da técnica alcançado pelo texto. Á guisa de introdução, vale destacar algumas referências mais imediatas com que o romance se insere no contexto e apelam para a análise de significados e significações.²¹

As balizas cronológicas que pontuam a busca de Abel como escritor são: 1958, quando ele ao lado de Roos contempla na Europa ícones do cânone da arte ocidental e descobre no corpo da personagem feminina cidades desabitadas; 1962 e 1963, em que ele vive com a personagem hermafrodita Cecília uma relação de harmonia mítica, evocativa de um socialismo utópico, rompida por uma violência muda e misteriosa, que na forma do acaso mata Cecília grávida de Abel; 1966, ano em que experencia por meio dos encontros amorosos com a mulher não nomeada, em cujo corpo palavras estranhas são pronunciadas, uma relação amorosa transgressora, que culmina na morte dos amantes, pelo tiro do militar Olavo Hayano.

O período ficcional do fio narrativo central do romance está, pois, muito próximo do de realização do romance, escrito entre os anos de 1970 a 1972. A periodização ganha ainda ecos contextuais pelo dilema vivenciado pelo protagonista, em sua peregrinação com e pelas personagens femininas na busca de uma literatura que não se exima da denúncia da violência de seu entorno, mas tampouco a ela sucumba. O impasse tem raiz na “crise do ideal de engajamento e

²¹ A diferenciação entre as duas categorias é tomada de João Alexandre Barbosa, que em seu “Exercício de definição” aponta, com base na Hermenêutica de Hirsh, para essa duplicidade de alcance semântico do objeto poético: “Esclareça-se: significado do poema, alvo da leitura, é, tautologicamente, o poema enquanto articulador dos espaços real e poético; significação do poema é o segmento da realidade que ele incorpora, aclara e intensifica através da nomeação lingüística” (BARBOSA, 1974, 12).

do papel messiânico do artista/intelectual” (NAPOLITANO, 2004, 318) vivida, sobretudo, no pós-68.

Abel, na relação com Cecília, assistente social que apóia as ligas camponesas e é leitora de Antonio Callado, autor do romance que é a síntese de uma época, como quer SCHWARTZ, coloca em questão a validade dos engajamentos, por não saber afinal quais são “os valores que devem ser incinerados ou substituídos”:

Planejo escrever. Para quê? A certa altura do seu governo, tão prolongado, Vargas preocupa-se com as saúvas. Podia ter inventado, como programa, multiplicar os 'pássaros e os tamanduás. 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. Uma decisão artificial, Cecília. Honesta, contudo. Invento, ao mesmo tempo que as formigas, pássaros imaginários e tamanduás com língua de fogo. Jogar umas palavras contra outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as, até que elas desprendam chispas: até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados. Numa sociedade como a nossa, da qual mais ou menos como os seus clientes do Hospital Pedro II, desconfio e que não me atrai, é, como atritar as consciências _ até que estas, igualmente, façam-se em chamas e incendeiem o arcabouço velho _, o que resta a fazer. Ambas, vê-se bem, atividades mais ou menos gratuitas, e, em certo sentido, fora da lei. Estou longe das virtudes exigidas para incendiaras consciências, como faz, na zona canavieira, Francisco Julião. Falta-me a energia cega dos reformadores; e com minha tendência, talvez arcaica, para raciocinar com todos os dados dos problemas, custaria muito a decidir-me sobre os valores que devem ser incinerados ou substituídos. Nem, ao menos, sei dizer com segurança se a profissão que você exerce, fraterna e retificadora, é mesmo adequada à realidade que vivemos. Ela pode dar um sentido à sua vida. Mas, verdadeiramente, tem sentido hoje? Não sou capaz de responder, Cecília. Resta-me, então por este modo, recusando todas as estúpidas formas oficiais de viver, isto que suponho ficar em minha alçada – intentar maquinações com as palavras. Projeto desesperado e enleante.

Essas balizas cronológicas e o monólogo de Abel, encarnando a crise do artista/intelectual, de que nos fala Napolitano, ilustram que a mesma contundência, com que o romance em sua inusitada composição formal se apresenta como antiilusionista, está na reverberação dos ecos do real, estabelecendo-se um primeiro grau de pertença da obra a seu tempo.

Essa vinculação, todavia, ganha outras gradações, quando se considera o modo como esses ecos, entre outros, ganham possibilidades significativas na dinâmica

do texto, sobretudo na conjugação de pontos de estrangulamento dos pilares da ilusão mimética (tempo, espaço e encadeamento lógico-discursivo das ações) com pontos de reflexo imediato da História.

A ruptura com o modo tradicional de narrar, processual na produção literária osmaniana, reiteramos, parece se afirmar como modo consciente de tratar as questões impostas à literatura no contexto de exceção política brasileira. Note-se que *Avalovara* é o primeiro texto do autor a trazer estilhaços tão pontiagudos da realidade²², tão facilmente passíveis de serem remetidos ao contexto de sua publicação. A compreensão destes estilhaços, porém, não é barateada no tratamento literário dado.

Como lembra Ivan Ângelo, durante o período mais tenaz do militarismo, uma espécie de bipolarização do escritor entre artista e cidadão induzia a produção literária: “alguém precisa escrever um livro sobre isso” (ÂNGELO, 1994,72) era o apelo latente, a que muitos artistas se viram rendidos.

Avalovara responde a esse apelo, mas de modo secundário, visto que o apelo maior ecoa do próprio encadeamento de produções inquietas e inquietantes na produção do autor. Se nos pólos apontados por HOLANDA essa realização fica sem situação, há para a crítica o desafio de pensar o lugar desse romance nesse período da tradição literária brasileira. É também Ivan Ângelo que pontua, para além desses pólos, outros lugares da literatura não necessariamente situados nos lugares das injunções históricas:

²² Ainda na visão sistêmica, o romance seguinte, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, radicaliza a transitividade a outros gêneros e o caráter de denúncia, com a história de Maria de França e suas peregrinações pelo desmando social brasileiro, que Hugo Almeida bem condensou na expressão “Cárcere Brasil”, em *Osman Lins: a chama grega do cárcere Brasil*.

Quando Clarice desbastou o rendado imagismo de sua prosa e atacou com corte mais direto (no rumo de um João Cabral de Mello Neto) a alma de suas personagens, essa mudança já estava na sua própria trajetória de escritora e na sua história pessoal. Amado foi modificado pelo gosto do mercado e não pela situação política do país. Drummond já estava mergulhado na sua elaborada busca proustiana. O próprio Callado, que foi o primeiro a incorporar o tema da repressão, não mudou fundamentalmente de *Madona de Cedro* para *Quarup*, apenas achou um assunto atual onde o que já vinha dizendo — a missão do homem é maior que o homem — cabia perfeitamente na forma. Sabino continuou seu trabalho de limpar a prosa de toda a retórica e contar boas histórias. Não é entre os maiores de então, entre os que já haviam defendido seu rumo literário que vamos encontrar representantes dessa que poderíamos chamar de estética da opressão. Vamos encontrá-la entre os mais “promissores” de então, tenham ou não abordado o tema da ditadura (Ibidem).

Sem entrar no mérito da discutível classificação entre os grandes escritores e os ainda promissores, destacamos a idéia de que a denúncia literária da violência do regime ditatorial feita por uma obra não define por si só o lugar dela na tradição, bom ou mau lugar que seja. Vale também marcar a interessante visada de que a afirmação de parte de nossos escritores deve-se à conquista da definição de um “rumo”.

Em *Avalovara*, a tensão entre atemporalidade mítica e tempo histórico, possível pela reafirmação de um foco narrativo aperspectívico já trabalhado em *Nove*, *Novena*, em consonância com a literatura antimimética, conforma-se na pluralidade de temporalidades das linhas narrativas que compõem o enredo e nos efeitos de simultaneidade com que a imbricação dessas linhas é apresentada para o leitor.

Essa técnica alcançada pela escritura osmaniana revela eventos por focos insuspeitados, afirmando a liberdade do imaginário e sugerindo, ao mesmo tempo, um ponto de intersecção da literatura com o modo mais plural de interpretar o passado, conquistado pela História, que desde a Escola dos Annales abriu mão da ilusão de um tempo único a ser resgatado, para interpretar as diferentes

temporalidades em que vivem simultaneamente os atores sociais²³, e pode encontrar nas formulações de Benjamin a possibilidade de romper a fixidez do passado, por meio do “tempo de agora”.

²³ Para Rosana Schwartz, “Os historiadores voltaram-se para o problema das durações ou temporalidades, ritmos, tempo das experiências e do vivido cotidianamente com suas especificidades, como intimidade do lar, espaços físicos e simbólicos de territorialidade, permanências e transformações, ressignificações, contingências, subjetividades, gerações, identidades, além dos comportamentos e ações das camadas populares, desclassificados, despossuídos, mulheres, homossexuais, crianças, enfim, os excluídos da antiga forma de escrever a história. Essa postura levou os historiadores a privilegiar questões sobre as durações mais curtas em relação às abordagens econômicas ou demográficas, sem que estas deixassem de compor o campo de referência.” (SCHWARTZ, 2005,122).

I.4. O tempo em *Avalovara*

Com Benedito Nunes (1995) aprendemos que o tempo é plural e que essa pluralidade, culturalmente situada, reflete-se no tempo literário. Esse, por sua vez, compõe-se como categoria narrativa, em que a concatenação do tempo da história (o tempo em que se organizam os episódios) se reflete com maior ou menor distorção no tempo da enunciação (o modo como os eventos ficcionais são apresentados ao leitor). A maior ou menor coincidência entre essas dimensões integrantes do tempo literário marca o tipo de pacto ficcional com o leitor.

Narrativas que mantêm a ilusão da sucessão do tempo objetivo e situam o discurso em relação a essa organização tendem a manter a certeza na possibilidade da razão individual abarcar o mundo e revelá-lo. Ao leitor cabe, nesse caso, preencher com o tempo de sua leitura as lacunas que lhe dão a confortável percepção de um mundo mimeticamente projetado, em que a experiência do passado é trazida pelo narrador ao presente e pode, por isso, iluminar o futuro. A ruptura com esses efeitos do real, alicerçados na perspectiva de situação do foco narrativo, inaugura a literatura moderna.

No já citado ensaio "Reflexões sobre o romance moderno", Anatol Rosenfeld (1996) levanta a hipótese de que o pacto de uma recepção antiilusionista _ promovido primeiramente pela pintura e pelo teatro, com a eliminação da ilusão da delimitação do espaço, e na literatura com a eliminação da ilusão da sucessão temporal _ é a manifestação estética da problemática apreensão da realidade, trabalhada por outras linguagens, em outras esferas, como a filosofia e a ciência, com se que anula a crença em uma razão absoluta do indivíduo. A essa hipótese de um *Zeitgeist* que teria motivado a perda da confiança em uma perspectiva

contemplativa do mundo, porém, o crítico acena com o peso que possuem na arte as diversificações das culturas nacionais.

Posto que, nos poucos estudos que recebeu, *Avalovara*, com sua opção pelo aperspectivismo, foi reconhecido como romance moderno²⁴, que coloca o leitor em posição de partícipe, cômico de que trilha uma proposta de ficção que abre mão da verossimilhança, importa pensar o que essa pertença à modernidade significa na tradição brasileira, com o peso que o contexto imediato de publicação desse romance impôs à arte, com apelos de testemunho e enfrentamento.

É hipótese de nossa leitura que o tempo literário de *Avalovara*, conquista técnica que se evidencia gradualmente nas produções anteriores do escritor, em sua crescente abertura do gênero narrativo aos outros gêneros²⁵, funda-se na simultaneidade, em que estão em tensão o “tempo mítico”, a rigor atemporal, e o tempo histórico, cujo discurso mais imediato possível de apreensão e publicação dos eventos, o jornalístico, irrompe no texto e passa a compor o tempo interno do personagem narrador, em provocação de sentidos distintos dos que comumente ficam sugeridos pelas aproximações entre literatura e jornalismo, em textos publicados no contexto do Golpe de 64.

²⁴ No prefácio à edição alemã, antes referenciado, Modesto Carone chama a atenção para o duplo contexto em que as novidades do romance osmaniano merecem ser lidas: “Um deles é o contexto estético em que se diferenciam as modalidades modernas de ficção. Aqui as inovações podem ser analisadas em função de artifícios técnicos usados pelo autor na execução da obra. O outro contexto é dado pelas coordenadas que informam a prosa brasileira atual, onde *Avalovara* assume sua identidade nacional” (in op.cit, p.227)

²⁵ Em “O Tempo na arte, a arte no tempo (Uma leitura de *Marinheiro de Primeira Viagem*)”, Sandra Nitrini destaca como o tempo ganha presença temática e sofisticado tratamento na literatura de viagem do escritor, com implicações em suas narrativas: “Sem dúvida, o tempo é um dos grandes temas que perpassam a obra de Osman Lins, seja por meio de sua busca de absoluto, ou pela figuração literária da tomada de consciência de seu tempo e lugar, ou por meio da explicitação de seu compromisso com seus contemporâneos e conterrâneos, ou pela poetização do fluir do tempo e da finitude do homem, ou ainda, pela própria imagem da viagem sem retorno, contida em *Marinheiro de Primeira Viagem*, para anunciar que, a partir desse livro cujo assunto é o da sua primeira e singular experiência real de viagem à Europa, inicia uma viagem literária sem retorno ao ponto de partida, ao que já realizara em termos de ficção” (NITRINI, 2004,44).

A tensão entre essas dimensões temporais formaliza-se na estrutura que conforma o enredo do romance, e esse é o grau maior de afirmação da obra no veio moderno, mas também se coloca como tema desenvolvido no texto. Essa é a nossa segunda hipótese de leitura: as relações de amor/morte com as personagens femininas, vivenciadas por Abel no mito da busca, estão impregnadas da tensão maior entre temporalidades e parecem permitir ao personagem/escritor, em seu processo de formação, a radicalização das relações com o passado, na concretização de sua ficção.

Como desdobramentos dessas hipóteses, procuraremos redimensionar o hiato que a recepção mais imediata da obra forçou, ao isolá-la das outras realizações que buscaram responder produtivamente às pressões históricas. Para isso, perseguiremos a intertextualidade de *Avalovara* e *Quarup*, que, se não tivesse sugerida no romance osmaniano por meio da personagem Cecília, ainda assim se impunha, já que o texto de Callado avulta na tradição, tendo sido logo identificado pela crítica como um paradigma do período, ao ser marcado como o “romance ideologicamente mais representativo para a intelectualidade de esquerda” (SCHWARZ, 2001:55).

PARTE II

Configurações do tempo de *Avalovara*:
aspectos da simultaneidade na
narrativa

Toda a elaboração da categoria narrativa tempo no romance *Avalovara* funda-se na investida contra a ilusão de um tempo único, que no senso comum, mas não sem implicações para os modos de apreender a realidade, figura como homogêneo. A técnica básica de sustentação dessa ruptura com o tempo linear e seqüencial é a simultaneidade, instaurada pela inscrição do enredo do romance na imagem da espiral percorrendo o palíndromo. Graças a esse artifício, tornam-se concorrentes e interdependentes, na enunciação presente da narrativa, as diferentes temporalidades ficcionalizadas, advindas dos distintos núcleos que compõem a fábula, em instigante dinâmica de anulação das dicotomias passado/presente/futuro, e que permite às vozes do passado encontrar condições para ecoar no presente.

Espécie de imagem estrutural do romance, a movimentação da espiral no palíndromo é 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 leitura sensíveis às concatenações elaboradas no tempo ficcional.

Além de ser constitutiva da macroestrutura do romance-palíndromo, e, portanto, das possibilidades de leitura do texto, a simultaneidade ocorre também dentro dos núcleos narrativos que integram o romance, seja explorando a reiteração de uma mesma temática, seja duplicando a referencialização de personagens e eventos, ou seja, ainda, graças à abertura do protagonista-narrador, Abel, ao seu mecanismo profundo de vivência _ muito próximo do que concebia Bergson na elaboração interna do tempo como duração __, com que o leitor acompanha a

dinâmica de imagens, que, advindas de distintos tempos e espaços, fluem no presente da enunciação.

Graças a essas diferentes estratégias de promoção dos efeitos de simultaneidade, instaura-se entre as temporalidades do mundo imaginário narrado a evocação de diferentes experiências temporais: a mítica, a rigor atemporal e que é metaforizada na própria imagem cíclica da espiral; a histórica, a que remetem os contextos ficcionais de ações das personagens; e a subjetiva (mas, como veremos, de um sujeito descentralizado, que encarna em seu espaço interno a duração das coisas), em que uma dinâmica contínua de ir e vir de imagens mimetiza a duração bergsoniana.

Analisaremos na sequência como se sustenta a simultaneidade em cada um desses aspectos: a configuração de um pacto de leitura, a duplicação de personagens e eventos pela literatização do fenômeno físico birrefringência, a reiteração temática e a duração na experiência narrativa.

II.1. A simultaneidade no enredo: o palíndromo e o pacto de leitura

As referências²⁶ ao gênero palíndromo indicam o século III a.C. como o de sua origem, sendo o poeta grego Sótades de Maronéia o primeiro a ter composto textos palindrômicos. O registro mais antigo encontrado, todavia, é de 200 a.C., justamente com os versos acrósticos que são ficcionalizados em *Avalovara*:

SATOR

AREPO

TENET

OPERA

ROTAS

No romance, esse palíndromo, ou quadrado mágico, como ficou conhecido por sua composição perfeita, é, em *mise en abyme*, a própria estrutura do texto. Essa imbricação assim é apresentada: A frase mágica²⁷ inventada pelo personagem Loreius como tributo à liberdade e o sonho de Publius Ubonius teriam motivado a escrita de um poema em latim de que, “como num relato de Borges”, “se conserva apenas a versão grega na hipotética biblioteca marciana de Veneza”. (CANDIDO, 1995 p. 9).

No fragmento S 10, o poema imaginário é comentado como um desdobramento do palíndromo e como o feixe de “temas” que estruturam o romance:

²⁶ Cf. MARINHO, Rômulo Teixeira. *Tucano na CUT*, Brasília – DF: Editora LGE: 1988

²⁷ No texto o palíndromo tem as seguintes traduções: *O Lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos* e *O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*.

Vêem-se, aí, à maneira de Incipit, em belos caracteres latinos, agrupadas cinco a cinco, as letras do quadrado mágico; sobre elas, com os centros no N, apagada em alguns pontos mas bastante visível, uma espiral em cinabário. O autor anônimo atribui a cada uma das oito diferentes letras um significado místico: A é Cidade de Ouro; T, o Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso; R, a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos; E, a peregrinação humana em busca da sabedoria; O, a natureza dupla (angélica e carnal) do homem; 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; N representa a comunhão dos homens e das coisas. Esses temas, no poema, são abordados ou retomados na ordem em que a espiral cinabrina toca as respectivas letras. No presente livro, só a organização daquele antigo poema é conservada. Esvai-se a grandiosidade dos temas. Resta, quando muito, um halo nostálgico de ambição que inspirou o seu modelo, mais de duas vezes milenar. E talvez a idéia, insistentemente repetida no velho manuscrito, de que o Unicórnio circula entre estas páginas (Av, 84).

A intertextualidade “borgeneamente” proposta apresenta, na verdade, as linhas narrativas do romance, que ficam assim antecipadas. Tal como o palíndromo desdobra-se no poema imaginário, o poema reverte-se no romance, que se narra em processo mesmo de realização, já que Abel segue o movimento ordenado pelo unicórnio, apresentando a experiência de sua formação como escritor.

Cabe perguntar pelas conseqüências dessa contigüidade do romance e do palíndromo, em relação às possibilidades de o leitor ingressar no texto.

Uma das regularidades de um palíndromo é o movimento de leitura que ele propicia, uma vez que, para além da dinâmica de partir sempre da esquerda para a direita, como na tradição da escrita ocidental, o leitor pode se situar em outros pontos, em busca de sentidos. É ainda característica da construção palindrômica, híbrida das linguagens visual e verbal, uma combinação tensa em que os fragmentos, embora não se cristalizem em possibilidade única de combinação, são solidários em um todo harmônico.

Na transposição para o romance, vale considerar que, se pela leitura, in *stricto sensu* não é possível ao leitor romper a consecutividade dos segmentos

verbais no papel _ dada a matéria verbal e a forma impressa com que ela se concretiza _, o que parece se colocar como desafio é a ruptura com uma leitura linear, ancorada nos encadeamentos lógicos temporais. O corte de um fluxo narrativo em processo e a intercalação de outro nele acaba por se constituir como exercício mais denso para a memória de leitura, pois

Na narrativa, as proposições suscitadas pelas precedentes ou por uma descrição que não condiciona diretamente a ação, bem como as proposições que descrevem um conhecimento geral serão geralmente ‘esquecidas’ ou poderão ser apagadas. (ADAM, 1985, 64-65. APUD. JOUVE in op. cit., os grifos são do autor).

O leitor, para seguir a ordenação com que o romance se concretiza no suporte livro, por meio de histórias entrecortadas, precisará ter outra relação com a memória de leitura. Tal como no palíndromo, a tensão entre o fragmentário e o uno _ dada não só pela pluralidade de linhas narrativas que constituem a história, mas, sobretudo, pelos reiterados cortes nelas, que assim se mesclam _ exige um esforço maior de resgate do já lido, para a concatenação com o que se lê, do que aquele pactuado com o leitor das narrativas ordenadas mais linearmente, sob a ilusão de um tempo sucessivo.

A natureza lúdica do palíndromo²⁸, com seu apelo a perspectivas diferentes de leitura, imprime na estrutura do texto, especialmente na ordenação com que se configura o enredo, um jogo ficcional que, para além do entretenimento (a que parece terem se restringido as leituras mais superficiais, por ocasião do lançamento de *Avalovara*), estabelece recepção mais cônica dos artifícios literários.

²⁸ Juan Filloy Karcino aponta o caráter lúdico do gênero: “El entretenimiento que provee de la palíndromía origina sorpresas inopinadas, satisfacciones inéditas. Supera al juego y al deporte. Si allí cálculo y destreza, aquí aguda perspicacia para lograr el impacto visual de esa misteriosa combinación de letras y significado” (KARCINO, 2005, 10).

Ancorado nas reflexões de Michel Picard (em *La Lecture comme un jeu*), Vincent Jouve defende que o texto pode “dosar como lhe convém a implicação do leitor” (JOUVE, 2002: p.113), explorando ora as capacidades de “playing” ora as de “game”. Na primeira categoria, estariam contempladas atitudes de identificação com o imaginário apresentado pelo e no texto, é o império da emoção. Já na segunda, estariam as atitudes responsivas, de ordem crítica, como as exigidas em um jogo de xadrez, imbicadas na razão. Ainda segundo Jouve: “Enquanto o estatuto objetivo do *game* permite o distanciamento, o *playing* enraíza-se no imaginário do sujeito” (Ibidem).

A intercalação dos temas do romance/poema/palíndromo, com a antecipação dos conteúdos, e a leitura em saltos que ela promove é um dos fatores que acentua em *Avalovara* o “*game*”, conferindo ao romance a pertença à tradição moderna e ao seu leitor condições de distanciamento para uma visão mais armada sobre o texto. O que não quer dizer que o romance não traga um veio forte de “*playing*”, pelo contrário, há imagens e eventos que radicalizam as contradições humanas mais universais e outras mais circunstanciais, com que também os jogos de representação são mantidos, mas pelo crivo do pacto ficcional antiilusionista.

Mapa do romance, o palíndromo que o estrutura é, mais ainda, itinerário para uma leitura que seja partícipe dessa construção; ele é um conjunto de regras, para nos mantermos nas reflexões de Picard, que dão ao leitor condições de seguir ciente de que investe na ficção. Aliás, não sem razão, esse pressuposto é explicitado já no terceiro lance da espiral sobre o palíndromo:

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. Não haveria cidades sonhadas se não se

construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. Elas não têm a consistência da prancheta, do transferidos ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse este princípio? Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e contorno, assemelha-se portanto a uma viagem no informe. Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim, na construção aqui iniciada. Só um elemento, por enquanto, é claro e definitivo: rege-a uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo (Av, 14-15).

Assim, a inscrição do romance no gênero palíndromo explicita o pacto ficcional de que, no fundo, toda narrativa é portadora. Nessa imagem tensa entre a fragmentação e a composição harmônica, apelativa a um movimento de leitura mais cômico e mais propenso à percepção dos artifícios literários, coloca-se em questão a própria memória de leitura, de que o leitor precisa para atribuir significados e significações.

Além dessa memória imediata, de elaboração do já lido, parece haver também, nas relações entre o palíndromo e o enredo do romance, o apelo para a memória ampla de leitura, isso é, aquele conhecimento da linguagem literária (BARBOSA, 1991), que o leitor acumula da tradição e que lhe oportuna vislumbrar as relações possíveis entre o texto de agora e aqueles “com os quais, ou a partir dos quais, o novo texto estabelece as relações indispensáveis para a sua própria existência” (BARBOSA, 1991, s/p).

Daí a intertextualidade ficcionalizada dentro do próprio romance _ entre o palíndromo, o poema e o enredo de *Avalovara* _ configurar-se como uma pista, na leitura como jogo, para que o leitor acione também seu conhecimento da linguagem literária e evoque as várias referências intertextuais que estão no texto. Fica assim imbuída a leitura da recomposição do enredo e também da própria forma romanesca

que, conforme os desdobramentos que Kristeva faz do dialogismo de Bakhtin, é intertextual por excelência.

Como é dinâmica a situação no texto, pluralizada em diferentes fragmentos dos temas, tal qual na leitura dos versos de escrita palindrômica por meio de diferentes pontos, rompem-se a linearidade e a singularidade da narrativa, isso é, a ilusão de um tempo vazio que pode ser preenchido por eventos seqüenciais e a ilusão de que o romance é um universo literário encerrado em si mesmo. O que se sustenta nesse “jogo palindrômico” é a sensação de simultaneidade, visto que as diferentes histórias (as do romance e as que por ele se tornam intertextos) se “presentificam” pelos atos de leitura.

II.2. Efeitos de simultaneidade na referencialização: o fenômeno da birrefringência literarizado

Como já anunciado, a linha A é a que relata os encontros de Abel com a mulher estrangeira Roos. Dentre as várias tentativas frustradas de aprofundar o relacionamento com Roos, e que a certa altura se revelam para Abel como *leitmotiv* pré-estabelecido (“iremos de um extremo a outro, sem pouso nem encontro verdadeiro”), o encontro na *Macropack* (Amsterdam), onde Roos trabalha, permite ao escritor em formação o conhecimento de um fenômeno físico que parece impactar sua relação com a apreensão ficcional da “realidade” e se concretizar em uma técnica constante na própria tessitura de *Avalovara*, trata-se da birrefringência.

Pertencente ao campo da Óptica²⁹, esse fenômeno consiste na bifurcação da irradiação da luz, dada a natureza do material em que ela se propaga:

A luz se propaga em um meio isotrópico segundo uma frente de onda esférica. O índice de refração do meio é invariante com a direção considerada. Contudo, em certos meios homogêneos, a velocidade de propagação da luz depende da direção considerada. Tais meios anisotrópicos são ditos birrefringentes, por terem dois índices de refração principais. Podem-se imaginar duas frentes de onda, uma esférica e outra elipsoidal, tangentes uma a outra em uma direção conhecida como eixo óptico (DUARTE, 2007).

Conforme a situação do raio de luz no meio isotrópico, duas velocidades distintas de refração propiciam dois feixes de luz coexistentes, com a possibilidade de, em condições ideais, haver a projeção de duas imagens simultâneas (vide o anexo III).

No romance, o setor em que Roos atua como demonstradora é justamente o de “instrumentos destinados a verificar a polarização dos raios luminosos ou apartá-

²⁹ Ermelinda Ferreira aponta outros aspectos da Física Óptica na narrativa. Ver “O Fenômeno da Duplicação do Triângulo Amoroso” em *Cabeças Compostas*, p.105-127.

los em determinadas substâncias” (Av, 85). Nas explicações dadas por ela, em sua atuação como “demonstradora”, a que desperta efetivamente o interesse de Abel é a explanação sobre o fenômeno da dupla refração da luz:

O que me prende é a sua explicação, concisa e ordenada, sobre birrefringência ou refração dupla, descoberta primeiro na calcita, especialmente no espato-de-islândia, mas verificável na maioria das pedras preciosas e em todas as cristalizadas nos sistemas triclínico, rômico e outros ainda. (Av, 86)

O tom profissional do discurso de Roos é subvertido por Abel, que em monólogo interior considera a analogia entre o fenômeno físico e o efeito estético na escada do Castelo de Chambord (Vide o anexo IV), de concepção atribuída a Leonardo da Vinci. A escada duplica-se sob a ilusão óptica de ser uma, mas mantêm-se separados, como dois raios advindos de um mesmo objeto, os lances incomunicáveis:

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, vêem-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. Como dizer isto e acrescentar que eu desejaria esgueirar-me entre os balaústres, unir-me a ela em todos os sentidos?

Ao admirar a bifurcação da escada, que em movimento espiralar cruza dois lances distintos, mas sem possibilidade de interligação, Abel flagra o desenho geométrico helicoidal que aproxima e afasta ele e Roos, no movimento espiralar do enredo do romance, sem indício de possibilidade para um encontro definitivo. E se pela via do imaginário, Roos fosse duplicada em outro segmento de espaço e tempo? Parece ser a pergunta que no fundo motiva o interesse do personagem/escritor pela dupla refração da luz (e da realidade) e que fica indiciada no projeto de escritura dele, ou seja, a própria narrativa que ambigüamente se

apresenta ao leitor: “Quando, afastado, segundo a visão ordinária do tempo, desta aventura dúbia, empreender falar de Roos” _ eis seu intento.

Tal como Morel, o personagem de Adolfo Bioy Casares que inventa uma máquina para captar e congelar a imagem Faustine, em vã tentativa de dominar humanamente a passagem do tempo e eternizar a mulher desejada, ainda que artificialmente, ao seu lado³⁰, Abel ensaia “refletir” pelas palavras a possibilidade de duplicar a realidade, para quem sabe, poder então “subir” a mesma escada que Roos e, finalmente, conhecê-la, na junção dos corpos.

Daí a metáfora do esgueirar-se pelos balaustres poder desdobrar-se em imagem do trânsito de uma para outra escada, de um para outro espaço, por meio de um ponto imprevisto. Um ponto de passagem entre o real e o ilusório, que é o ponto fundador do poético, em sua capacidade singular de “operar intensamente nos intervalos entre a experiência e a representação da experiência pelos deslocamentos possíveis da linguagem” (BARBOSA, 2002, 15).

Maquinação de parar o tempo, como em Morel, mas maquinação que, embora também inspirada nos fenômenos da refração e projeção da luz, se quer verbal. Atrai Abel, no fenômeno da birrefringência, a possibilidade mesma de condensação do “real” e do “ilusório” em fenômeno singular e ao mesmo tempo múltiplo, que ele busca traduzir em palavras:

³⁰ Essa é uma das idéias desenvolvidas no ensaio de Julio Pimentel sobre a *Invenção de Morel*: “Mas um desejo pára o tempo: Morel constrói sua máquina e dispõe-se a interromper o movimento das coisas e das gentes. Fixa, no Tempo absoluto das imagens que o invento reproduzirá, uma situação de vida, tornando-a imune às alterações da história. Tempo que não pertence aos homens, que é pleno e contínuo, cíclico como as marés que fazem a máquina funcionar, como a lua que percorre o céu da ilha. Tempo que, por sua imobilidade e fixidez, não é humano nem dotado da inconstância que caracteriza a história. Em seu gesto demiúrgico, Morel recria o mundo e, com ele, o Tempo, adequando-o ao desejo que sente por Faustine” (PIMENTEL, 2000, 65).

Pode-se flagrar, eis o que busco dizer, no espato-de-islândia, um fenômeno ao mesmo tempo real e ilusório: a imagem se abre, duplica-se, é uma e duas. Mas há também na Terra, seres vivos que unem ou multiplicam. Às vezes, o que é mais admirável, não um único ser, mas dois ou três, ou mais que um acaso reúne e que transforma em quatro as escadas duplas construídas entre quatro vestibulos de castelo, num dos vales do mundo. Quero perguntar se não acha fantástico saber que há mentes com esse poder seletor, multiplicador, unificador e também conservador. Ela tenta ajudar-me, paciente a transpor o pensamento, confundo-me entretanto e só consigo dizer _ mas sem conexão com o resto _ que vagam no universo, fenômenos tão fugidios e silenciosos que não podem ser classificados e nem mesmo notados. _ O mundo, Roos, está cheio de reflexos e concentrações (Av, 111).

A ele não basta a apreensão da imagem estática de Roos, para sempre

fixada no tempo. Daí inquietude perante a fotografia dela:

Vejo-a no visor, diminuta, invertida, difusa, com seu vestido rubro, sorrindo, olhando-me, uma flor na mão (fui eu que trouxe a flor?), de perfil, a máquina estala entre meus dedos, clique do obturador, passar do filme, Roos, fugidia e móvel, presa em flagrantes imóveis, nos quais amanhã, depois, depois, tentarei recuperar _ o quê? Ressurgirá, em alguma das fotografias, tal como a vejo no jardim do castelo onde repousam as cinzas de da Vinci? 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 (Av, 258).

Observe-se que à imagem descrita de uma Roos imóvel contrapõe-se a abertura do texto, rico em adjetivos antagônicos (fugidia, próxima, ofuscante, clara), que (in)define a personagem feminina em sua natureza ambígua de mulher/texto e a mantém como enigma dinâmico desde o tempo da experiência vivida com ela pelo protagonista até o presente da enunciação, ou, na subversão literária do tempo, desde o presente da experiência flagrado no presente da enunciação até o futuro (amanhã, depois, depois) de um projeto de escrita que se apresenta como intenção, ao passo mesmo em que se concretiza. Em suma: a completa anulação da racionalidade do tempo cronológico por meio de um foco aperspectívico que mantém Roos no presente da narrativa, com sua aura complexa, em instigante desafio de interpretação para o narrador (e para o leitor).

Tomando como válida a ambivalência de que a narrativa que Abel apresenta é o romance dele em construção, a birrefringência passa a ser o tônus de seu foco narrativo, revelando-se personagens e eventos multiplicados, a partir de diferentes pontos e temporalidades, mais ainda, as “imagens” projetadas concentram reflexos de outras, como se confundidas estivessem, tal como as escadas de Chambord, em uma única. A palavra é a matéria essencialmente birrefringente, em que ele pode desafiar a representação “da” realidade.

A começar pela natureza dúplice das personagens femininas, já anunciada pela crítica: elas são representativas do feminino, com traços físicos bem definidos e carregados de sensualidade e, ao mesmo tempo, composições insólitas³¹, que fazem delas personagens literarizadas³². Roos, a estrangeira inacessível, é também um compósito de grandes cidades, mas vazias de gente. Essa imagem já é em si resgate de outra: a imagem fugidia da Cidade Ideal, que o adolescente Abel vê no reflexo das águas da cisterna do Chalé da Gorda, sua mãe, em Olinda.

Essa natureza dúbia da personagem feminina justifica-se quando se pensa no duplo jogo de representação aí implícito: ela é personagem de um personagem, experiência do protagonista transformada em texto: “Apreendo lentamente (texto concebido e realizado com rigor?) a beleza de Annelise Roos, o elaborado encanto do seu rosto, e, mais ainda, seus dons secretos, acessíveis tão só ao meu olhar vigilante e corrosivo” (Av, 35).

³¹ Em seu ensaio já citado, Ermelinda Ferreira analisa a presença de elementos da estética surrealista na composição da personagem feminina nas narrativas de Osman Lins.

³² Vale para essas personagens a visada de Nitrini sobre o processo de composição “insólita” trabalhado pelo autor em *Nove, Novena*: “os procedimentos de que se utiliza Osman Lins para dar vida à sua personagem _ embora se fundem numa concepção insólita em que ela flutua entre a verossimilhança e a inverossimilhança _ não conseguem destruí-la, mas somente litalizá-la. Descomprometida com a imitação da realidade, a personagem osmaniana mostra-se, no entanto, dotada de energias humanas e provida de uma fisionomia volitiva, afetiva, intelectual, moral e social, constituindo-se um todo que é captável na sua essência” (NITRINI, 1987, 171).

A visada dúplice com que Abel apreende e revela Roos é radicalizada no percurso seguinte, de que parece prenúncio a duplicação de seu discurso, poeticamente “birrefringido” e refundido em um só, pela mescla da sintaxe da fala e seu eco, na cena final, último (?) encontro com Roos:

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 longamente, abraço-a longamente, ela tenta sorrir, seus olhos estão úmidos, seus olhos estão úmidos, mas o ar está frio, ela tenta sorrir, mas o ar está frio, nas águas em, nas águas, redor de em redor de Halicarnasso há um, Halicarnasso, cemitério de, um cemitério, navios, de navios, no cais ressoa o aviso de partida, no cais, de partida, o aviso, ressoa, ajudo-a a subir, há no ar um odor de violetas, o trem começa a afastar-se, ajudo-a a subir, odor de violetas, 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, sem nada, mais uma vez, e cego, e cego, ante a minha ofuscante solidão, ante a minha ofuscante solidão.

Toda a linha T é construída sob o signo da duplicidade. Cecília, também ela ambigüamente mulher e “texto que se sabe de cor” (Av, 202), é ser hermafrodita, cujo corpo abriga pessoas de diferentes temporalidades. Já nas primeiras apreensões da personagem, cuja carne concilia “os contrários”, o narrador perscruta o dúbio sob a unidade aparente, e em uma cena em especial, ele chega mesmo a contemplar a bipartição dela:

Simultaneamente, como se um líquido espesso me cobrisse os olhos ou ainda como se inadvertido eu forçasse um estrabismo, vejo duas Cecílias e uma sobressai da outra, ligeiramente. Cecília, fixada por uma objetiva trêmula. Aqui, porém, toda comparação é incorreta: as outras pessoas e o interior do ônibus continuam nítidos; e os dois rostos de Cecília, idênticos, não olham exatamente na mesma direção. O ônibus parte. Distingo, através do vidro, seu vulto junto às grades do Museu do Estado, esbelto e novamente uno, sob o guarda-chuva de cor viva (Av, 114).

Tudo mais se bifurca: o próprio foco narrativo, que em A era exclusivamente de Abel, passa a ser dividido com duas velhas, absolutamente idênticas, que chegam a constituir identidade única: Hermelinda/Hermenilda. Nelas a referencialização ganha desdobramentos de desdobramentos.

Primeiramente apresentam-se como personagens do primeiro grau de ficção em que estão Cecília e Abel como personagens: elas são pensionistas e mensalmente comparecem à agência bancária em que Abel trabalha para receber o benefício. É na residência delas que Abel conhece Cecília. No entanto, mais do que “narrador-testemunha” das venturas e desventuras do casal, há nelas uma consciência narrativa acirrada que tem sobre a trama a mesma visada aperspectívica que Abel, insinuando-se como uma espécie de duplicação do foco dele:

Assim, frente a frente, com a nossa ajuda malsã, eis Cecília e Abel. A eles cabe apertar o laço por nós urdido. Quiséramos estender entre ambos uma distância qualquer _ para que não se ligassem. Quiséramos? Desejo vão. Lançado está o grão e com ele alguns eventos sobre os quais nenhum domínio havemos. Abel considera os galernos de Cecília e seus contrários. Vê a discórdia entre a branda curva dos ombros e a falta de curvas nos quadris; entre os seios grados (de bicos tensos) e o peito do pé com seus tendões, um pouco largo à altura dos dedos, espanta-o que venha de Cecília o eco de inúmeros ramos delicados, secos, cautamente pisados e que ao mesmo tempo algum sinal no seu rosto sugira determinação; e, mais ainda, que essa figura Alda e plena de graças seja sustentada por um impalpável arcabouço de virilidade. Decerto, isto é ainda o início. Sem que nenhum dos dois saiba, ou escute, duas bocas mágicas, falam entre si. Logo ele a verá de um modo novo, vária é múltipla, habitada na carne por visões ou corpos _ e sob reverberações, como aclarada pelo Sol rebatido em mil facas oscilantes. Procurar na vida o rumo é iguala buscar, num palheiro, a agulha que pode ter caído em outra parte (Av, 100).

A anciã dúplice Hermelinda/Hermenilda é também uma espécie de advinha, tocadora de bandolim e costureira. Seu nome é derivado de Hermes (IGEL, 1988, 151), o deus grego que com o som da lira atrai Afrodite. Segundo o mito, é da união dos dois que nasce Hermafrodito. Esse filho dos deuses, excessivamente belo,

se lançou na água para banhar-se, a ninfa abraçou-o, suplicando aos deuses que jamais os separassem. Atendendo à prece de Salamácia, os imortais uniram ambos num mesmo ser, de natureza dupla, masculina e feminina. Por sua vez, Hermafrodito pediu às divindades que todos os que se banhassem nesse lago perdessem a virilidade (Abril, s.d, p.88).

Apreende-se, assim, uma Cecília em suas origens arcaicas, com remissão à atemporalidade do mito. Mas há ainda outra referencialização possível para a as

tecedeiras que se autodenominam “Agulhas nesta fábula fiada pela morte”. Elas parecem corresponder, na confusão plena de suas identidades (“Hermenilda? Hermelinda?... Constató, ao travarmos relações, que se interpelam usando livremente aqueles nomes. Acabo não sabendo com qual das duas falo”), às personagens de um conto que Abel está escrevendo. Trata-se de quatro velhas que se odeiam e procuram subsistir pela manipulação da memória das outras. À medida que a trama evolui, surge uma quinta velha (imaginação das demais?). É esta intrusa que resta confundida com a última velha sobrevivente. Velhas que inventam pela arte de narrar formas de driblar o Tempo absoluto, a que sucumbe o humano, mas não o literário.

Espelho da multiplicidade de realidades coexistentes que integram a “realidade”, a ficção de *Avalovara* (e de Abel) promove a birrefringência: personagens e eventos duplicam-se, deformam-se, novamente unificam-se, tudo narrado sob efeitos de simultaneidade. Daí um personagem como Cara de Calo, que “É um velho. É um menino. A Coisa única”. Daí os duplos Abel/Abel, Ercília/Cecília e seus destinos invertidos, que permite a referência antecipada da morte de Cecília:

Prostrado no cimento úmido da cisterna, o nome estropiado que articulo é outro – não o de Ercília, a viúva do meu tio – e eu falo como de dentro da cegueira. Um cego, ainda. Só quando prendo em minhas mãos o rosto de Cecília, ferida de morte, só então vejo claro: é o seu nome, e não o de Ercília, que desliza no tempo e faz-se audível aqui entre meus dentes cerrados: é a sua vida e não a minha que recebe a sentença nesta noite; sou eu que marco a sua hora – e também o lugar, e a circunstância _ não me deixando colher, morrer, presa de minha rede (Idem, p.77).

Já na linha R, a terceira personagem feminina torna plena a literatização do fenômeno apreendido pelo personagem/escritor. Nela, além da natureza dúplice _ como nas demais, com um viés de representação mimética do humano e outro de explicitação da ficção (Seu corpo é feito de palavras) _ há uma espécie de

nova refração desses aspectos. Como representação feminina ela é duas vezes nascida (“sou novamente formulada, eu, novamente sou parida, sim, nasço outra vez”). No viés do insólito, seu corpo é também extensão de Roos e Cecília, mas sem que se esvaeça a singularidade de cada um deles. Como se, pela escritura, o desejo de unificar as realidades incomunicáveis, na metáfora das escadas de Chambord, se cumprisse:

A estrangeira, oscilante entre as fronteiras do ir e do vir, surpreendente nas edificações de seus espaços tangíveis e fantásticos, cheios de torres, de pássaros, de peixes, de animais rasteiros e bandeiras hasteadas, a estrangeira, esquiva e luminosa (voltam-se as plantas na direção do seu rosto), a frágil e povoada andrógina a quem amo, que se desnuda, múltipla, ante a janela aberta para as vertiginosas tardes nordestinas de estio, pesadas de perfumes, de azul e do zumbir das moscas, essas mulheres tão fundamente amadas que se incorporam para sempre ao mundo, são no mundo uma poeira e um som, eis que as vejo sob uma perspectiva inesperada e que nem assim me espanta. Serias, Roos, em tua flutuação entre o ir e o vir, uma versão mais sutil e antecipadora das oposições de Cecília? Não corresponde à claridade que é um dos teus dons — como a noite corresponde ao dia e a morte ao nascimento — certa constante de negror, associada, desde o eclipse, à presença de ‘O’? Além do mais, ignoro como, e até que ponto, repercutas, recôndita, não sei até que ponto, nas simetrias, nos ritmos. Tendo a crer, Cecília, que a duplicidade do teu ser coberto de cifras ressurgue em neste caso um ser tríplice, dual e uno, e também pergunto agora se não ouço, por vezes, tua voz na sua boca. Jamais diria, entretanto, serdes fragmentos ou simples tentativas inconclusas desta que, ainda não sei como, vos revive. Sendo, cada uma, absoluta e por assim dizer ilimitada, nenhuma é tudo. Íntegras, não constituem, apesar disto, realidades solitárias: na sua integridade, unem-se em um todo — soma e sùmula de totalidades — não superior ou mais perfeito do que as unidades abrangidas (Av, 227).

Eis os raios de Roos e Cecília birrefringidos no corpo de ‘O’, corpo literário, imagem de escritura. O seu centro é o vértice do vôo de *Avalovara*, o pássaro mítico que alegoriza o romance, e também o vértice em que se forma a máquina do mundo:

A máquina, suavemente, gira sobre mim, a ponteira pousada no meu ventre. Seu giro capta os fastos do mundo, a ressonância dos fastos do mundo, mói em suas rodas as coisas e os eventos, verte-os em mim. Nas trevas, no silêncio, sem ninguém que me ajude a suportar esse momento em que sob o vértice da máquina,

suporto o seu peso, não, bem entendido, um peso físico, mas um peso que nasce de sua grandeza e da sua austeridade, 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 (Av,117).

Entre o vôo do pássaro e o funcionamento do mundo, 'O', mulher/palavra é a matéria isotrópica para o personagem/escritor. Como maquinação de palavra ela recebe a busca múltipla e multiplicadora de Abel: "A luz se decompõe nos prismas? Assim suas palavras. Ele me fala e as suas palavras, dentro de mim, se desdobram em outras não articuladas (Av, 76)." É por meio dela que se tornarão simultâneas as facetas recônditas da "realidade", em que as mulheres desejadas permanecem vivas e desafiadoras em seus liames com a criação literária e com o mundo.

Imagens presentificadas como a de Faustine, mas não imobilizadas³³, as mulheres de Abel transmutadas em personagens literárias encarnam a abertura constitutiva do signo verbal e superam, implicadas no tempo literário, as limitações do espaço e do tempo. É da experiência a partir delas que o personagem/escritor pode, afinal, ter consciência da natureza enganosa do tempo único, como ensaia na metáfora do rio e seus cortes pelo barqueiro:

Imaginal uma viagem fluvial. O barqueiro da nascente ao estuário, segue o fluxo das águas. Esse percurso começa? Termina? O barqueiro acha que assim é e assim vê: e na verdade há uma face do percurso onde o começo e o fim existem, onde existe uma leitura ou execução da viagem. Há uma face da viagem onde passado e futuro são reais; e outra, não menos real e mais esquiva, onde a viagem, o barco, o barqueiro, o rio e a extensão do rio se confundem. Os remos do barco ferem de uma vez todo o comprimento do rio; e o viajante, para sempre e desde

³³ No texto de Casares, lembremos-nos, as imagens vivem, conforme o movimento das marés que ativa a máquina de Morel, sempre a mesma seqüência captada pelas fotografias, sem qualquer possibilidade de inovação e recondução dos eventos, o que motiva a angustia do narrador que deseja se integrar na cena: "Estou me acostumando a ver Faustine sem emoção, como se fosse um simples objeto. Por curiosidade, há uns vinte dias que a sigo. Tive poucas dificuldades, embora abrir as portas _ mesmo as que não estão fechadas a chave _ seja impossível (porque, se estavam fechadas quando da tomada da cena, têm de continuar fechadas, quando se projeta). Talvez pudesse arrombá-las, mas temo uma ruptura parcial danifique todo o aparelho (não me parece provável)" (CASARES, 1986, 95).

sempre, inicia, *realiza e conclui a viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário* (Av, 94).

II.3. Efeitos de simultaneidade na temática: a compressão de liberdade artística em três temporalidades ficcionais

As balizas temporais de *Avalovara* permitem dizer que ele abarca eventos que vão de 200 AC a 1966³⁴ e, como já anunciado, dividem a fábula em três núcleos: a história da criação do palíndromo pelo escravo Loreius, em aproximadamente 200 A.C; a do relógio artístico criado pelo cravista Julius Heckethorn, no período entre guerras; a do romance em que Abel figura como personagem e se indicia como autor, no contexto do regime ditatorial no Brasil. Além da enunciação no presente, que as torna concorrentes no tempo da narrativa, um mesmo tema parece matizar-se nelas, em efeito de simultaneidade: trata-se das limitações impostas à liberdade de criação, colocadas nas três diferentes temporalidades a que remetem os contextos dos personagens.

Loreius parte da condição de sujeição plena para conquistar, pela escrita do palíndromo, outro papel social. Na esteira de Sherazade, ele vale-se da curiosidade rasa de seu dono, para, pela palavra, alimentar a ânsia pelo mistério. Transforma, ainda, o desejo do outro em significante para a expressão do seu próprio desejo.

Na frase, a longas vigílias conquistadas, *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS* está inscrita a angustia humana frente ao tempo, que atormenta Publius Ubonius, em suas perquirições sobre a “mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino”.

“O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” e “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”, nas traduções indicadas no

³⁴ Ver cronologia apresentada por Regina Dalcastagné, em *A Garganta das Coisas*.

romance para a frase de Loreius, os atos de lavrar a terra e de manter o mundo na órbita são ações cíclicas, que remetem à atemporalidade mítica:

A rigor não há um tempo mítico, porque o mito, história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal. O que quer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado. (NUNES, 1995, 66-67)

Na expressão desse “tempo único”, porém, o escravo instaura a tensão histórica, no cerne de seu verso:

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. Também pesa em sua escolha a circunstância de que, escrevendo a palavra duas vezes, em cruz, de maneira que o N sirva de ponto de intersecção, e eliminando em seguida a sílaba pousada ou plantada _ ou plantada ou cravada _ sobre a palavra horizontalmente escrita, evoque, a disposição das letras restantes, ampliando, o desenho do T, início e fim do vocábulo. 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 dos seus pais, originários de Lâmpsaco, na Frigia, *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 a sua existência e não mais será crucificado se tentar fugir” (Av, 28).

Lembremos com Arendt (2000, 94) que, na Antiguidade, laborar, a que pertence o lavrar a terra, era trabalho servil, imposto aos que, pela força, eram subjugados à necessidade. Loreius almeja se tornar livre e, mais que isso, cifra nos versos o apelo a um reconhecimento na autoria do labor: Quem conduz? Quem sustém? Perguntas que evocam o nome e resgatam os servos do anonimato do “animal laborans”.

Se o escravo não alcança mudar seu papel social, vendo frustrar-se seu desejo de liberdade com o roubo de suas palavras, fica, porém, marcada sua autoria: permanece o seu palíndromo, a revelar falsas buscas pelo absoluto,

personificadas na figura de Ubonius, e outra mais legítima porque sensível à pertença histórica, equiparando o labor e o ato cosmogônico, pelo ato poético.

Lavradas em seu poema mágico ficam a denúncia da condição servil, sua negação e sua superação, pelo redimensionamento do labor na poesia. Mais ainda, o próprio palíndromo se estende e, na trama do enredo, passa a ser intertexto do romance que se compõe em *Avalovara*.

Passemos ao núcleo do relógio. Período entre guerras, Europa. Julius Heckthorn, cidadão alemão “matemático, cravista e grande conhecedor de Mozart”, cria sua obra de arte: um relógio em que as notas de Scarlatti, Sonata em Fá Menor, são seccionadas e trabalhadas de tal forma que somente “uma conjugação feliz de circunstâncias” poderia reuni-las novamente.

Graças a um dispositivo propositadamente imperfeito, por depender das condições térmicas, torna-se impossível prever o momento em que as notas recomporão a harmonia perdida, numa representação do “aleatório em nossas existências”.

Em saltos, como se apresentam as narrativas do romance, o rigoroso mecanismo remete ao ritmo humano das pulsações (“a nossa natureza que pulsa como pulsam os pulsos _ e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras.”), mas mantém em seu cerne o movimento contínuo da espiral, que é para Julius “a representação ideográfica” do tempo.

Com temporalidade dúbia, como a do palíndromo, os elos do relógio com o tempo cósmico vão se impregnando do tempo histórico, na medida em que a

execução do projeto de Julius é perpassada pelos dilemas do artista no enfrentamento do discurso nazista.

Convocado a transformar seu espaço de trabalho em oficina bélica, o criador do relógio não apóia o projeto nazista. Todavia, mesmo sem ceder ao poder, o sentido de sua arte reverte-se em pungente autoquestionamento. Em uma época em que “falar sobre flores é quase um crime”, ele se penitencia por ter produzido o Belo, na busca de uma harmonia despedaçada. Não basta, pois, o sacrifício de ter morrido como traidor de Hitler, é preciso cumprir toda a pena da antevisão do terror:

Em sua ânsia de abranger a totalidade das coisas, não terá voltado as costas ao fato particular? Não será ele próprio um erro na máquina? Que máquina? A Máquina da História? Deve pôr em movimento a sua invenção? Para as horas que se acumulam no tempo como hondas, marcadas por uma brutalidade cuja natureza ele ainda não entende com clareza, são inúteis relógios como este. Diz-lhe um sonho: os mostradores serão de pele humana; os pêndulos, balouço da Morte; sangue, em vez de azeite, lubrificará os eixos e os pinhões; e os ponteiros vão girar para trás.

A suposta inutilidade do relógio e, metonimicamente, a da arte sem vínculos explícitos com a realidade, converte-se em atitude política no momento mesmo em que se afirma um ato de criação em meio à hegemonia da violência nazista. Gesto acrescido pela sensibilidade do olhar-artista, perceptor de outra dimensão da realidade: Ele antevê o retrocesso histórico, marcado pelos ponteiros que “vão girar para traz”.

Julius Heckthorn não parece portador de um vate, nesse prenúncio. Suas visões, como no estado indefinido entre o sonho e a vigília de Loreius, são muito mais resultado de uma sensibilidade afinada com a pesquisa e o trabalho minucioso de músico e relojoeiro e saturada pela opressão do entorno.

Trata-se de um artista crítico, capaz de resistir a uma malha discursiva e de aferir suas implicações, porque faz de sua sensibilidade uma possibilidade de interação com outras vozes, o que aproxima o seu exercício ao dialogismo inerente à literatura: “pensa Julius Heckthorn que uma conquista técnica em órbita de transcendência igual à da escritura, a órbita da mediação do tempo, jamais será gratuita. Impossível, trabalhando com relógios, manter-se alheio e deixar de obedecer a vozes silenciosas” (AV, 274).

Se o músico não sobrevive para presenciar o que anteviu, coube à sua obra o testemunho. Como a malha ideológica do nazismo avança para outros contextos, o relógio muda de territórios, em sua condição de testemunha. Assim é que, por uma série de negociações, acaba vindo parar no Brasil, no apartamento dos pais do oficial militar Olavo Hayano, nos sinistros anos 60.

Ali, com aparente função decorativa, a obra recupera sua grandeza: o relógio acompanha as horas dos encontros amorosos entre a personagem feminina não nomeada, mulher de Olavo Hayano, e o escritor Abel e presencia o assassinato do casal de amantes, a vingança do militar pela traição recebida. À experiência da violência como medida de todas as coisas, confronta-se a da resistência, advinda da relação mítico-amorosa das personagens, pautada pela sonata cindida de Scarlatti.

Criações artísticas em que as ambições de elos com o transcendente são cindidas _ seja pela fragmentação dos versos palindrômicos, seja pela secção das notas musicais _, o relógio e o palíndromo trazem impressas em suas formas as contradições históricas de seus contextos. Apesar das diferenças conjunturais e circunstanciais, ambas as realizações evidenciam, na tensão de suas composições, a lida dos artistas em, mediante os apelos que lhes são feitos, manter a liberdade na

elaboração das linguagens com que trabalham _ a verbal e a visual, no palíndromo; a musical e a matemática, no relógio _ linguagens que integram-se na composição do romance.

Como que suspendidas no tempo e no espaço, as imagens dessas composições projetam-se, para além de seus núcleos narrativos, na trajetória do escritor pernambucano Abel, e nela indicam a reiteração do tema opressão e liberdade de criação, que assim focado em três segmentos de tempo perde a pertença exclusiva a um deles e ganha dimensão de evento único, matizado pelos contextos, concorrendo para o efeito de simultaneidade.

Analisemos como o tema coloca-se para Abel. No velho continente, ele procura encontrar a “Cidade Ideal”, objeto que se confunde com a escritura e o amor. Em sua peregrinação, não parece haver interesse pela História imediata. Em seus passeios pelas ruas, depara-se com as manchetes, em que o mundo bipolarizado pela segunda grande guerra, os conflitos do Oriente Médio e os movimentos separatistas das colônias africanas evocam o risco de conflitos armados, ele se limita a indagar: “Que me importa tudo isto” (Av, A15).

A recusa pela História imediata tem seu avesso, porém, no movimento mesmo de suas andanças: visita a museus, bibliotecas, catedrais, entre outros símbolos da cultura valorizada no cânone ocidental, são a perscrutação obsessiva de Abel pelos lugares da memória, de que nos fala Pierre Nora:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular de nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória, porque não há mais meios de memória (NORA, 1993, 01).

Marca do distanciamento histórico, esses espaços visam a cristalizar a memória, já não passível de ser vivida, como quando “cada gesto, até o mais cotidiano, seria vivido como numa repetição religiosa daquilo que sempre se fez numa identificação carnal do ato e do sentido” (Ibidem). Ora a peregrinação de Abel por esses lugares é a face inversa do vazio que o inquieta e o move a buscar, sem sossego de descanso, o objeto idealizado, que, de significante impreciso (a cidade, a literatura, o amor de Roos) vai se conformando na memória individual e coletiva de um Nordeste distante.

Ao passo mesmo em que contempla a memória do outro, é a percepção da perda de uma infância integrada em torno da figura fraterna do Tesoureiro _ que assume a ex-prostituta Gorda e seus filhos como sua família _ que se elabora. Á harmonia imitativa dos instrumentos tocados por Abel e seus irmãos no chalé pleno de fartura contrapõe-se a constatação do anonimato ou da marginalização em que resultaram os destinos deles, metaforizados no silêncio dos instrumentos abandonados:

Há sempre um bandolim na sala, ocupando uma poltrona. Fino instrumento, faz me evocar o que pertence à minha irmã Leonor (por que não o levou para o convento?) e que se desfaz em algum armário do chalé, com a viola de Mauro e a flauta de Eurílio, varado de balas num bordel de Recife. O instrumento de mme. Weigel também já não serve para nada: ela tocava-o quando jovem e o meu interesse vem dessa circunstância. Mantenho-o às vezes, no colo _ este mudo sobrevivente de mais alegres dias _, como se ampararasse coisas baldas e mortas, enquanto converso com as duas filhas do casal (Av, 104).

No plano da memória coletiva, cenas do trabalho comum nos mangues, em que os homens extraem diretamente da lama o próprio sustento e de pausa do trabalho, na carnavalização celebrada pelo grupo de Maracatu, vão se construindo para Abel, que, contrariamente do que anseia, não reconhece na Europa a imagem da cidade idealizada. No entanto, a busca dela o desperta para a gente anônima do cotidiano, em outro viés de apreensão da história imediata:

Não poderia afirmar, fraudado em minhas buscas, desperdiçado esses dias. Silêncio sobre os códices e icunábulo vistos; e quanto a estas realizações artísticas que _ contempladas, por vezes, naqueles lugares onde foram concebidas _ me transmitem instruções sobre o livro que em segredo aspiro escrever e cujo tema central seria o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção. Não me responde Pádua? Nápoles não me responde? Nelas me desmembro em exercícios vários. Olhos nos bairros da periferia, o nariz nas feiras, solta no ar a pele, os pés extraviados, a boca nos cafés, nos bordéis, exangue, o sexo, as orelhas nos mercados e em ônibus que ignoro aonde vão, a população dos subúrbios, suas casas, peixes, legumes, frutas, calamares, as temperaturas e as consistências das coisas, ruas desconhecidas, seguem-me putas fatigadas e pederastas tímidos, vinhos e perguntas, o sexo exangue, manipulado por mulheres que não penetrará, pois assim decidi, para que riam do seu possuidor, julguem-no impotente, alguém mais lastimável do que elas, as vozes, os gritos, os latidos, os dobres (Av, 155).

Um escritor jovem que na inquietante percepção da perda de “dias mais felizes” idealiza a possibilidade de transcender a realidade de dissolução por meio da ficção. Da Europa, o escritor diz voltar “sem nada”, porém, a noção desse “nada” parece ser o ganho para o peregrino saudoso de seu passado. Já reintegrado à própria terra, ele projeta no corpo da hermafrodita Cecília, simulacro da memória, a experiência coletiva não vivenciada na Europa, mas lá criada em ausência pela recordação.

Cecília é jovem órfã, vive vigiada e oprimida pela moral machista dos irmãos. Solidária com a dor humana, ela faz de sua profissão de assistente social, arma para combater as injustiças e mazelas da sua gente. A identificação com os homens e mulheres de sua terra é tamanha que seu corpo é perpassado por eles: “Dez mil homens estão na sua carne: como numa vereda pouco transitada ao longo de dez anos. Dez mil homens ataviados com as suas próprias fábulas. No corpo, há corpos.” (LINS: 1995, p.169). Esse corpo singular e coletivo é também híbrido na sexualidade: “Conciliam-se, bem vejo, contrários em Cecília; e não posso isolar, na sua carne, a Mulher e o Homem. Macho e fêmea, ela não distingue os inconciliáveis fundidos no seu corpo” (Av, 234).

Abel e Cecília vivem profunda relação amorosa, no velho casarão da Gorda, em Olinda, espaço que como vimos é caro para as recordações do protagonista, e instaura-se para ele o sentimento de comunhão:

Na sua carne estável e instável, real e mágica, na sua carne transparente e muitas vezes visível (na carne de Cecília a percepção se repete, cresce em reflexos, respostas e explosões), na sua carne, simulacro da memória, a presença dos seres que haverei de amar, amando-a (Av, 169).

Um tanto ingenuamente, ele se encanta com o modo de vida integrado em Cecília, celebrado pelo ritual das Pastorinhas, que dançam para o casal de amantes: “Digo a Cecília (em redor de nós as vozes infantis, o bater de pés na areia, o ruído festivo dos pandeiros, o quebrar das ondas, o cheiro da salsugem e do suor de Modesto Canabarro) que desejaria estar inaugurando o mundo na sua companhia e em paz com todos os bichos” (Av, 184).

Cecília é quem lhe alerta: “não mais existe e não será reencontrada a harmonia do tempo em que a onça lambe as unhas do homem” (Av, 184). Por meio de seu amor, Abel se situa:

Devo aceitar o meu estado de banido do Éden. Não inauguramos, eu e ela, um mundo. Mundo algum. Nenhum. Não estamos separados ou isentos do mal. O mal, quinhão e herança, faz parte de nós. Ao contrário, porém, dos afortunados solitários do éden, estamos longe de ser protagonistas de alguma fábula de queda e expulsão: nascemos expulsos e caídos. Temos, com isto, a alternativa de aceitar a condição de degradados e realizar, em ações densas de generosidade e de cólera, a nostalgia do Jardim. Por outro lado, as onças hoje só lambem a própria pele. Mas o turbulento globo que habitamos é povoado de homens (Av, 204).

Desfeita a idealização do tempo mítico, Abel integra-se ao tempo histórico. Cecília “Atenta à realidade do país e interessada pelas Ligas Camponesas, desperta Abel para problemas políticos” (NITRINI, 2001, p.49). O escritor, que se considerava imaturo ao lado da estrangeira, coloca-se, com Cecília, em questionamento e reflete sobre a possibilidade de criar em meio à opressão:

A indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: Se não é, e só isto, um disfarce da cumplicidade. Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim, de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas de um cão? Ouço: 'A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos'. Não, não serei indiferente.

Nesse momento, Abel dedica-se à escrita do conto, em que as personagens anciãs tentam, para sobreviver, impor a própria memória às das outras. Sendo impossível conciliarem-se as diferentes lembranças, a personagem que conseguir impor seu relato sabe que terá o poder de manter a identidade. Vivem as personagens a mesma angústia da dissolução e a mesma frustração de não poder revertê-la, por que passa Abel. As anciãs confundem-se e já não têm condições de se identificar na memória que, por já não ser ação viva e cotidiana, morre.

Assim também, Cecília e a harmonia de homens e natureza que se dá em seu corpo precisam morrer, para que Abel tenha a visão de outra realidade, cuja expressão se dá em linguagem perpassada da violência dos palavrões, em uma sintaxe truncada pelo uso das vírgulas, em novos apelos a sua busca:

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. Puta que pariu. Nada. Na cortina do quarto, o Leão morde e parte a Lua. O cavalo, ainda atrelado, debate-se nas pedras. Mundo filho da puta. O corpo de Cecília libera os seus entes: enfermos e famintos, gente sem vez, que a sua compaixão _ também morta _ procura resgatar. Rodeia a Terra um hálito hediondo de peidos, de cus arrombados e sujos. Estou ajoelhado ante o corpo sem vida de Cecília (adeus, tardes felizes e filho que não tenho!) e sondo os seus arcanos, sua prodigiosa substância. Um círculo de papas, nus, as mitras inclinadas sobre um poço, os sedenhos voltados para o sol, vomitam no abismo. A vida: merda e breu. A grande roda, com seus inúmeros guizos, enferrujada e com fitas de crepe voando entre os raios, sai do mar e vem girando em minha direção. Futuro e sonho, certeza e segurança, projetos engendrados na insciência, fodam-se. Esfarrapados, doentes, trôpegos (surgem de onde?), deixam o corpo de Cecília como quem deixa uma cidade empestada (...) Então fico de quatro pés, ponho a testa no chão, enfio os dedos nas beiradas do sedenho, e brado, cago, brado, clamo para o mundo, puto,

soluçando, puto da vida, falo pelo rabo, blasfemo pelo rabo, entre os dentes do cu que a terra come, cago no chão com a boca, todo eu me transformo no esgoto do verbo, cagando palavras mortas, cascas de palavras, dentro da morta, nem eu próprio as reconheço, estranhas, falar é nada e ninguém mais me ouve, eu não me ouço, ninguém mais, ninguém. O mar bate nas pedras (Idem, p.273).

A busca intransitiva, a idealização da harmonia perdida, a tentativa vã de vivê-la no simulacro da memória conduzem a esse momento de crise de linguagem, com que o artista escancara o texto à desarticulação da comunidade: os homens que viviam fraternamente em Cecília, mostram-se “esfarrapados, doentes e trôpegos” e impregnam o discurso do escritor da violência e da degradação das quais eles são vítimas.

Daí resulta uma linguagem bárbara, mas no sentido que lhe dá Benjamin: a impossibilidade de compartilhar experiências (condição em que fica Abel com a perda de Cecília) desafia os artistas a partirem de um nada ou quase nada para criar, pois, “o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele para partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco” (BENJAMIN, 1996, 116).

O Abel que vai para São Paulo e lá se envolve com a terceira personagem feminina, mulher de um oficial do exército, parece levar às últimas conseqüências o legado dessa barbárie. Como já defendemos, o romance alimenta ambigüamente duas possibilidades de interpretação das personagens femininas: elas tanto figuram como protagonistas envolvidas nos mesmos eventos que Abel, como se insinuam como criações de sua escritura.

Nessa segunda hipótese, é muito contundente que essa terceira figura feminina não tenha um nome, ela é representada por um signo não verbal ‘O’. Toda ela é crise de linguagem, encarnação do legado da barbárie ao artista. Em sua

infância, apenas tardiamente fala, sofrendo a dupla danação de tudo compreender sem poder dizer. Ela mesma se equipara a um texto que perdeu, ao longo do tempo, o sentido:

Quem fez meu corpo? Observo meus pais, demoradamente, compara-os entre si, compara-os comigo e vejo: não foram eles. Tão de longe vem meu corpo que eles 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, tornada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original se desvanece (Av, 26).

É ainda fecundo o fato de que essa personagem tenha que ter experimentado a morte (ligada à surda violência que perpassa o ambiente doméstico: o decadente edifício Martinelli em São Paulo, parece preparado para que a criança se acidente e morra), para renascer de si mesma e, então, conquistar a expressão verbal. Estaria aí metaforizado o processo de escritura de Abel?

Assim parece, pois a busca dele é agora a busca pela “palavra” e ‘O’, nascida e nascida é feita de palavras: se seu corpo não abriga mais homens e mulheres; corpo tecido em meio à consciência mesma da perda do “sentido”, ele é espaço (como Roos) em que palavras e vozes confusas (ecos humanos que ficaram de Cecília?) desafiam Abel:

Serás capaz de ver as letras, as palavras que, em certas horas, vejo ainda rastejarem sob a minha pele e que, decerto nunca silenciam? Ouço-as, dentro do meu corpo, ouço-as, vozerio distante, multidão agrupada numa praça, não como se eu na praça estivesse, e sim como se fosse a praça, o murmúrio das palavras ecoa em minhas coxas, nos meus peitos, no ventre flui e reflui, continuando, não sei se alegre, não sei se feroz, flui como se os limites do meu corpo fossem os limites da praça, e meus ombros e axilas fossem abóbadas onde chegassem os últimos ecos da vozes, e os meus braços _ que estendo _ fossem extensões da praça, avenidas também cheias de vozes (Av, 31).

Abel ouve e vê as palavras, e mais ainda, parece “ler” em ‘O’ a condição, do renascer da linguagem literária, colocada em crise a partir da morte de Cecília:

Nele, sem que eu realmente possa saber como, capto um vozerio difuso; e a significação do vozerio ultrapassa a de um discurso, consistindo numa espécie de entrelaçamento próximo do caos. Domina-me a convicção de que, no centro do seu corpo, imagem de uma escrita esquecida _ esta, por sua vez, imagem do mundo e da sua contemplação __, pode-se entrever, entrever apenas, um nexos possível, sem leis e ainda remoto (Av, 283).

Ela encarna assim a impossibilidade de uma literatura que seja reflexo de um mundo organizado a ser contemplado, que nela subjaz como “escrita esquecida”, mas, ao mesmo tempo, apresenta uma possibilidade, ainda que incipiente (o “quase nada” herdado pelos bárbaros artistas, na visão de Benjamin), de buscar outras formas de sentido.

Daí ser ela a desencadeadora da percepção de outra dimensão do tempo:

Toda minha vida, pois, está aqui nesse 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 (Av, 21).

A imagem do poliedro de faces interdependentes remete à idéia do tempo como *duração*. Em Bergson, essa dimensão “verdadeira do tempo” é definida como um escoamento e uma passagem, mas

que não bastam a si mesmos, uma vez que o escoamento não implica uma coisa que se escoar e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada é a própria duração (BERGSON, 2006,50).

É a partir da projeção desse tempo interno, indiviso e continuamente em fluxo que se dá a apreensão da duração dos objetos externos, em uma operação de “espacialização” do tempo, que, embora ilusória, permite a experiência social, como articula Bergson:

Todavia, da simultaneidade de dois fluxos jamais passaríamos para a de dois instantes se ficássemos na duração pura, pois toda duração é espessa: o tempo real não tem instantes. Mas formamos naturalmente a idéia de instante e também a de instantes simultâneos desde que adquirimos o hábito de converter o tempo em espaço. (Idem, p.62 - 63)

Ao colocar em questão o modo ilusório de espacialização do tempo em instantes, operação de quantificação matemática, como quer Bergson, e ao apelar para a experiência de um tempo indiviso, cujas faces são interdependentes, 'O', a personagem /escritura, põe em relevo a problemática maior de toda a narrativa moderna, que para demarcar a desconfiança em relação ao sujeito racionalista, precisou abrir mão da ilusão de uma realidade externa, existente independentemente do indivíduo, cuja fundamentação maior estava na visão de um tempo homogêneo e vazio, a ser preenchido harmonicamente pela sucessão dos eventos.

É a denúncia dessa ilusão temporal (com todos os desdobramentos disso para as demais categorias narrativas) que funda o romance moderno:

À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço [na pintura], parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos'. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronologia, fundindo passado, presente e futuro (ROSENELD, 1996, 80, grifos do autor).

As contingências históricas colocadas para o artista, tema que estamos perseguindo, formulam-se para Abel nos mesmos termos que desafiam os que querem narrar sem falsear a impossibilidade de apreensão objetiva dos acontecimentos. Para esses, a impossibilidade de perscrutar o mundo pelas palavras, cuja sentença é a máxima adorniana _ "não se pode mais narrar" (ADORNO, 2003, 55) _, reverte-se no repensar os modos mesmos de narrar, a

começar pelo abandono de um tempo cronológico, posto como “real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” (ROSENFELD, 1996,81).

Ao lado de ‘O’, percurso final de sua formação como escritor, Abel escreve um ensaio _ *A viagem e o rio* _ que é justamente sobre as relações do tempo mítico com a narrativa. Assim, a duplicidade temporal com que lidaram em suas criações Loreius e Heckthorn é explicitada por Abel, escritor herdeiro dos desafios modernos de narrar. À atemporalidade mítica, que ele acredita haver em certas verdades não facilmente reveladas, e que ele visa a alcançar justamente pelo exercício da literatura, impõe-se a temporalidade histórica:

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. Procuo entrever e nomear um fragmento do que jaz sepultado sob as aparências. Assoma, entretanto, nos meus textos conflituosos e híbridos, a História dissonante, sem integração possível, em uma de suas manifestações mais soturnas. Um quisto: cáustico e arbitrário (Av, 284).

E aqui o personagem parece descrever a escritura que caracterizará a linha R. Com a justaposição de vários discursos, nela será radicalizada a idéia de desconfiança perante um tempo único (e suas implicações para a situação objetiva de um foco): Abel abrirá mão de sua capacidade organizadora, como narrador em primeira pessoa, e acolherá os fluxos externos, sem qualquer uso de dêiticos ou conectivos, que permitam a segmentação entre passado, presente e futuro, fazendo simplesmente com que eventos e personagens “durem”.

Dentre esses vários discursos, veremos que o da história imediata, por meio de manchetes jornalísticas, irrompe no texto, inserindo na história mítico-amorosa de Abel e ‘O’ a “História dissonante”. Tudo acolhido pelo universo interno do narrador, como se estivesse poetizada, com esse movimento, a sua dissolução como sujeito e

a agonia mesma em preservar-se dela, por meio da imersão no espaço de liberdade interno _ último recôndito possível, para tentar atribuir coerência aos acontecimentos.

II.4. Da simultaneidade externa para o fluxo único internalizado: A duração em Abel

O foco narrativo empregado nas linhas ligadas à trajetória de Abel com Cecília (linha T) e com Roos (linha A) têm uma técnica aperspectívica similar a que foi empregada no conjunto de narrativas *Nove, Novena*. O narrador desdobra-se em voz que descreve cenas em que também vigora e não é possível situar nem de onde nem de quando ele fala.

Como o tempo usado não é o do passado épico, mas o de aproximação pela enunciação no presente, alcança-se uma distensão dos acontecimentos sob o efeito de atemporalidade. Vejamos, a título de ilustração, dois fragmentos:

Em A:

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

Quando afastado, segundo a visão ordinária do tempo, desta aventura dúbia, empreender falar de Roos, estarei repetindo, em certa medida, os nossos diálogos insuficientes. Darei sem esforço os traços próprios de Roos que surgem em outras mulheres: o sorriso fácil e a tendência assumir sem transição uma atitude pensativa. (Aflige-a alguma lembrança pesada e indesejável) (Av, 30).

Em T:

Tenho dezesseis anos: meus olhos furam sombras. Mesmo assim, mal vejo as minhas mãos e braços, refletindo surdamente, à borda da cisterna, as parcas luzes de Olinda. Nenhuma estrela. O farol, rítmico, revela de relance a superfície da água, os limites das coisas, o ondular da tarrafa mal lançada por mim. Uns sessenta passos separam-me do chalé (Av, 59).

Hermelinda ou Hermenilda move-se entre os viveiros e gaiolas de canários, ao sol. Da rede, olho a outra, a irmã, tirando o bandolim do estojo, lentamente. Gatos passeiam no alpendre. Há dezesseis anos de permeio entre esta tarde de domingo na estrada das Ubaias e a noite em que sou tentado a desembaraçar a tarrafa no fundo da cisterna (Av, 78).

No primeiro bloco de excertos, Abel relata seu difícil diálogo com a estrangeira. De que lugar e tempo ele foca essa cena? O texto não define essa situação, mais ainda, como mostra o segundo excerto, ele já tem, nessa enunciação presente, o conhecimento do que acontecerá no futuro. E que tempo será esse em que empreenderá falar de Roos, senão esse agora da leitura com que a apresenta ao leitor e, portanto, o tempo do próprio *Avalovara*, que assim se insinua como criação de Abel?

O segundo conjunto mostra a descrição de duas cenas: a primeira, em que Abel figura adolescente e recebe no fundo da cisterna o anúncio da morte de Cecília; e a seguinte, que acontece simetricamente dezesseis anos depois. Ambas em enunciação presente, apesar da expressão de tempo quantitativo “dezesseis anos” que separa os dois eventos.

Observe-se, porém, que, se pelo aperspectivismo do foco se alcança o “eterno presente” no plano da enunciação, não se anulam, nesse mesmo plano, a noção de que os eventos não ocorreram simultaneamente, graças a certas coordenadas temporais (quando no futuro, dezesseis anos de permeio) que mostram o intervalo entre os eventos que foram tornados simultâneos pelos efeitos do narrar, e assim reforçam a percepção do caráter artesanal do tempo da narrativa.

Na linha R essa técnica radicaliza-se: é praticamente nula a possibilidade de recuperação do tempo da fábula e o tempo da enunciação converte-se no tempo interno de Abel. O início, em *média rés* como nas outras linhas, mostra um Abel duplicado entre figurante e narrador de uma cena, em que apenas se delineiam os vultos dele e de ‘O’:

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 iluminar _ ou talvez os meus olhos: amo-a _ e 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 fronte _ clara, estreita e sombria (Av, 13).

Na seqüência, apresenta-se em descrição pormenorizada o espaço que abrigará o encontro do casal de amantes, o apartamento do militar Olavo Hayano, no centro de São Paulo:

As cortinas ocultam duas janelas amplas, com persianas de madeira e vidraças. Permanece fechada a janela ante a qual ficam as descoradas poltronas de damasco, a mesinha de centro e o sofá com forro de veludo ouro. A outra, aberta, ilumina a longa mesa posta: sobre pequenas toalhas ovais _ vermelhas, azuis e verdes _, entre a louça e os talheres, dois castiçais, uma garrafa de vinho e o vaso com dalias amarelas. Palavra e corpo, o rosto _ fogo e seda _ junto ao meu: 'O'. Afago seus cabelos, fartos, fortes, duas cabeleiras confundidas. Que liga esta hora à visão da Cidade, descendo sobre o vale como um pássaro? Uma explosão longínqua faz tilintarem os pingentes (faltam alguns) nos lustres de cristal. Também ouço o mecanismo lento, do alto relógio. Do corpo nos meus braços, dos cabelos presos, cor de mel e aço, do alegre vestido, alça-se um perfume lancinante. Os motivos geométricos, os animais e as ramagens dos dois imensos tapetes diluem-se num rosa meio encardido. Retirado o pêndulo, poderiam esconder-se uma criança e seu cão na caixa de madeira do relógio (Av, 14).

Esse microcosmo é o cronotopo tipicamente burguês e se estivesse encerrado em si mesmo a ele bem caberia a sentença de Benjamin: “apesar de todo o ‘aconchego’ que irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: ‘Não tens nada a fazer aqui’ ”(Benjamin, 1996:117, os grifos são do autor). Uma atmosfera empoeirada e encardida indicia a negligência e o abandono desse espaço à ação devastadora do tempo.

No entanto, a retirada hipotética do pêndulo do relógio com que se encerra o fragmento parece anunciar a suspensão desse recinto em outra clave temporal. Com a presença dos amantes, “dissipa-se” o cheiro de pó e na medida em que os corpos experenciam o ato de amor, os objetos antes meramente decorativos vão

ganhando significações insuspeitadas, culminando na transformação do tapete em espaço mítico, cuja harmonia da tessitura evoca o éden acolhedor do casal de amantes.

Encerrado nesse espaço tornado mágico pela presença e ação dele e 'O', Abel alterna seu foco entre descoberta do corpo carnal de 'O' e a apresentação de cenas e relatos que, conhecidos a partir dela, parecem durar no espaço interno dele e desse modo dilui-se o caráter de particularização do quarto burguês, bem como a integridade do eu que narra.

Os fleches das cenas e dos relatos ganham na enunciação uma dinâmica poética muito próxima do que Bergson define como a duração, já que nenhuma elaboração discursiva permite configurar um trabalho de elaboração da memória de Abel. Praticamente nulas são as marcas lingüísticas que estabelecem a conexão entre as imagens descritas e os discursos, que irrompem diretamente sem uso de verbos mediadores que sinalizem com quem está a fala. Apenas elementos extralingüísticos (itálico, travessão, aspas, parênteses) são usados para marcar a pluralidade discursiva que passa a compor, por justaposição, um fluxo único de eventos, simultâneo ao ato de amor.

Assim, uma polifonia discursiva coloca-se como um todo em movimento: falas de 'O', apresentando o iólipo; fragmentos do ensaio de Abel, sobre as duas faces do Tempo; reflexões de Abel sobre a opressão da História imediata; a descrição do enterro de Natividade; manchetes jornalísticas, sobre os atos autoritários de Costa e Silva e descrição dos momentos em que Abel e 'O' passam juntos, à espera da aparição do eclipse, no Rio Grande do Norte, ou pelas ruas do centro de São Paulo.

Esse aglomerado discursivo, por assim dizer, alterna-se, como já dito, com o retorno do foco ao encontro do casal no apartamento.

Essa alternância entre o universo externo (o quarto) e o interno (em que paradoxalmente duram eventos amplificadores da narrativa amorosa, com a imersão na História) tem consonância com as operações próprias do movimento com que a duração apreende o fluxo dos objetos os impregna da temporalidade interna, ou real, tornando-os simultâneos à duração:

Dizíamos que faz parte da própria essência de nossa atenção poder repetir-se sem se dividir. Quando estamos sentados na margem de um rio, o correr da água, o deslizar de um barco ou o vôo de um pássaro, o murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda são para nós três coisas diferentes ou uma só, como quisermos. Podemos interiorizar o todo, lidar com uma percepção única que carrega, confundidos, os três fluxos em seu curso; ou podemos manter exteriores os dois primeiros e repartir então nossa atenção entre o dentro e o fora; ou, melhor ainda, podemos fazer as duas coisas concomitantemente, nossa atenção ligando e no entanto separando os três escoamentos, graças ao singular privilégio que ela possui de ser uma e várias. Tal é nossa primeira idéia da simultaneidade. Chamamos então simultâneos dois fluxos exteriores que ocupam a mesma duração porque estão ambos compreendidos na duração de um mesmo terceiro, o nosso: essa duração é apenas a nossa quando nossa consciência olha somente para nós, mas torna-se igualmente a deles quando nossa atenção abarca os três fluxos num único ato indivisível (Idem, p.62).

Ilustremos como isso ocorre em R3, fragmento que, na seqüência dos que foram citados, já lança o leitor para a simultaneidade dos eventos no fluxo interno de Abel, técnica que será empregada, a partir daí, a toda a linha narrativa:

O parque de diversões, com as suas luzes perdidas na escuridão circundante, ela e eu no carrossel que **range** em torno do eixo, **rangem** as tábuas do piso se passa algum dos outros raros hóspedes; tento, sem conseguir, com faca afiada, cortar o olho desorbitado de um boi; a mala de viagem tomba no assoalho, **range** o mar nas bocas e nas barrigas dos peixes, ouço ou julgo ouvir, rosto contra rosto, um crepitar de chamas, as pranchas de carvalho **rangem** sob nossos pés, não sei se realmente 'O' pronuncia nomes inventados ou se dou forma a vozes que na sua carne, parece, subsistem, propaga-se em ondas amplas o rumor do mar pela costa ainda meio inculta, giramos abraçados no carrossel, **range** o leito vazio e o outro onde estamos; como entender que tão duros instrumentos, os olhos, recuem, queimem-se, tornem sobre si mesmos tal um pedaço de seda?; o vento espalha sem constância pelas casas pouco numerosas da praia Grande a música estridente do parque e faz **ranger** a janela grossa, com as aldravas pendentes, o calor do seu rosto advém talvez dos olhos tórridos, desconheço o significado dos nomes que ela

escande, de factícia sonoridade latina (mas escande-os?), **rangem** os baús e a cômoda, as luzes inquietas ou circulantes da festa em meio às quais rodamos refletem-se nas rugosas paredes e no seu rosto, ninguém conhece este olhar que arde e não se extingue, só eu e algum homem a quem ela _ em outro segmento do Tempo — deseje e ame, sua voz é uma aragem e queima-me, **rangem** em mim os ossos, rumor da mala sobre o assoalho no silêncio do ocaso, aves noturnas passam ante a janela e rangem, escuras, **rangem** no ar (Av, 15, grifos nossos).

Um encontro no parque, impressões sobre a dupla natureza do olho de boi, o contato com o corpo/palavras de ‘O’, barulhos do mar, barulhos dos móveis do quarto, o barulho do vento na Praia Grande (Rio Grande do Norte). Tudo dura sob o signo do “ranger”, como se os sons do carrossel impregnassem as tábuas, que impregna o mar, e assim continuamente, no escoar e passar continuo das coisas em Abel, cujos ossos também “rangem”.

Como defende Silene Torres Marques, em Bergson, a duração é uma possibilidade de liberdade do eu, já que

Existir e durar à maneira bergsoniana significa, portanto, sintetizar o passado e o presente num momento único e original, que, como tal, cria o novo e influencia o futuro de uma história pessoal. E o reencontro das características fundamentais da duração é ao mesmo tempo sua redefinição como criação imprevisível. Ora, esta descrição da duração, sem empregar o termo, redefine também o ato livre. Bergson então refere-se aos “momentos de nossa vida dos quais somos os artesãos”, considerando “cada um deles” como uma espécie de criação (MARQUES, 2006, 99, com grifos da autora).

Ao apresentar a narrativa com efeitos de duração, Abel parece afirmar seu ato livre e criador frente às pressões históricas. É em seu fluxo interno que uma dinâmica mais radical de apreensão da realidade funda-se, permitindo que sua busca pela escritura amadureça. É preciso observar que se nas outras linhas narrativas as personagens femininas, na ambígua configuração de mulher e escritura, não têm voz direta (o discurso delas é sempre citado), em R, ‘O’ fala, caótica (e barbaramente), e suas palavras, as ditas e as ainda latentes, duram em

Abel. Toda a narrativa agora internalizada no protagonista emana de 'O': seja como relatos que ele ouviu dela, seja como cenas que com eles vivenciaram.

Isso implicaria em um alienamento da "História dissonante"? Não parece ser o grande aproveitamento da lição de liberdade que a técnica narrativa pautada no tempo interno extrai. Das experiências permitidas por 'O', as que são acolhidas por Abel estão todas marcadas por ecos da História.

A começar pela irrupção do discurso jornalístico, que na forma de manchetes, reflete com contundência o contexto político brasileiro a que a ficção remete:

Castelo Branco adia sine die a execução de novas cassações e mandatos. (Av, 24)

Marechal Costa e Silva apóia o voto indireto (Av, 32)

Caberá ao congresso decidir se as eleições de 1970 serão diretas para governadores e presidente da república. (Av, 73)

Decreto do marechal Castelo Branco unifica sob a denominação de INPS os institutos de aposentadoria e pensões. (Av, 96)

Presidente da República baixa mais dezenove decretos-leis (Av, 192)

Cassações e suspensões de direitos políticos: aguarda-se nova lista ainda hoje. (Av, 261)

Sodré: surge uma nova democracia (Av, 276)

O preidente Castelo Branco, rodeado de crianças, concede autógrafos no V Salão do Automóvel. (Av, 286)

Palamentares acatam os atos punitivos de Castelo Branco. Renuncia o presidente da Câmara (Av, 318)

Não é exclusividade do romance osmaniano integrar ao poético o discurso jornalístico³⁵. Como sumariza Bosi, o período mais duro do militarismo brasileiro fez

³⁵ Davi Arrigucci Jr., no conjunto de ensaios que pensam as relações entre a transposição da experiência para a literatura, faz referências ao modo variado como os escritores do período apropriaram-se dos gêneros jornalísticos em suas produções: "O jornal de novo desempenha aqui [referência a obra de Gabeira: *O que é isso companheiro?*] Um papel básico. Não é, porém, a fonte de um tema propício ou de um procedimento de construção, do tipo da montagem, como se vê em

reflexo em textos que optaram pelo engajamento aberto. À carga ilimitada de opressão, exílio e censura, corresponderam simbolicamente as formas urgentes do que “veio a ser a literatura-reportagem” (Bosi, 1997, 435). Nesses casos, o grau de integração fende o poético para o predomínio do discurso de denúncia, com que a prosa passa a ser fotográfica, quase documental de um tempo “fixado em *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, e em *Acusado de Homicídio*, de José Louzeiro, e mais tarde, em *Sangue na Praça*, Edilberto Coutinho.” (Ibidem)

Renato Franco, no artigo “O Romance de resistência nos anos 70”, verá em duas produções do final dos anos 60 uma integração profícua dos gêneros jornalísticos na ficção literária: *Engenharia do Casamento*, de Esdras do Nascimento e *Bebel que a cidade comeu*. Diz FRANCO:

O primeiro apresenta, como principal ponto de interesse, uma estruturação peculiar e, até certo ponto, paradoxal: embora seja elaborado como um diário _ que como se sabe, é sempre a notação subjetiva do fluxo temporal ou o registro pessoal do caudaloso rio de fatos rotineiros _ ele parece revelar muito mais ausência de um narrador, ou antes de uma subjetividade que o constitua. Dessa maneira _ o que não deixa de causar algum espanto _ os relatos de cada dia são reproduções de notícias tiradas de jornais. Enfim sua linguagem provém exatamente daquele meio que contribuiu decisivamente para a morte do narrador e do indivíduo experiente: nesse sentido é bastante sintomático para a época (FRANCO, 1998, P.2).

E sobre o romance de Brandão:

Bebel que a cidade comeu, também de modo sintomático, incorpora em sua estreita matéria manchetes e notícias de jornais ou da televisão _ manifestando o estreitamento das relações entre literatura e jornalismo, que tanto marcaria os anos seguintes _ frases da publicidade, panfletos políticos, propaganda estatal, referências cinematográficas, constituindo de modo engenhoso uma linguagem apta a promover uma espécie de renovação do romance, visto que a atualiza por meio da utilização de procedimentos técnicos oriundos dos meios técnicos contemporâneos. A essa linguagem podemos chamar de “linguagem de prontidão”. Como se pode concluir, esse romance foi obrigado, para elaborar narrativa ágil, a recorrer ao uso da

Reflexos do baile, de Antonio Callado, ou em *A Festa*, de Ivan Ângelo. Tão pouco dá o contexto temático ou a matriz da linguagem, como em *Cabeça de Papel*, de Paulo Francis. Não é ainda, enquanto fatia de vida em suas salas de redação, a raiz do desencanto, num romance de ilusões perdidas, como *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela. Finalmente, não é a essência do livro, enquanto reportagem, como na ficção neo-naturalista de José Louzeiro e vários outros” (ARRIGUCCI, 2001, 120).

montagem: esse procedimento, não por acaso, se tornaria o princípio constitutivo da maior parte dos romances da década seguinte (Idem, p.3, com grifos do autor).

Em relação a essas produções que, claro é, constituem um veio e não a totalidade da produção romanesca do período, a linha R de *Avalovara* trabalha a interdiscursividade entre o poético e o jornalístico de modo distinto, com primazia absoluta para o primeiro. Na poética osmaniana, o narrador permanece ativo, ainda que em angustiada crise; na narrativa, a técnica de justaposição comparece não para torná-la objetiva, e tampouco para imprimir nela a celeridade. Contrariamente, nas idas e vindas desse discurso, em meio a outros, um movimento lento de fabulação, impregnado de impressões e reflexões caracterizam a visada interna de Abel, em que os acontecimentos perpassam-se como imagens em busca de coesão e sentido, longe da certeza objetiva na apreensão dos fatos.

As manchetes jornalísticas, contrariando o descarte imediato com que geralmente são lidas, duram para Abel e, provocadoras que são das notícias, ficam para ele (e para o leitor) como sinais contundentes de seu entorno. Elas não se apagam, mas também não se sobrepõem ao seu intento de se empenhar “na decifração e também no ciframento das coisas”, investigando “planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (Av, 55).

Esses estilhaços do contexto coexistem, no espaço interno do protagonista, com o exercício lento de “decifração”, que ele empreende seja pela escrita do ensaio sobre o Tempo, seja pela acolhida do relato de ‘O’ sobre o Ílipo, seja em suas reflexões sobre sua condição como escritor, seja, ainda, pelo relato do enterro de Natividade.

De modo que a natureza desses eventos acolhidos pelo narrador não é acidental. Nessa dinâmica com que se perpassam as imagens e os relatos, análoga à duração, é possível flagrar a figuração de um contexto opressor que se infiltra no último âmbito possível para a liberdade de criação: o interno.

Assim, à violência do regime militar, cujas manchetes captam o autoritarismo na dissolução do parlamento e no governo por decretos-lei, aglutinam-se as palavras de 'O', descrevendo a monstruosa figura de Olavo Hayano e as imagens do enterro de Natividade, a empregada da família do militar, eventos que, acolhidos no universo interno de Abel, ganham uma perscrutação miúda, reveladora do grau ainda maior da violência não explícita.

A dimensão dessa acuidade miúda com que o universo interno de Abel reverbera as palavras colhidas de 'O' fica mais bem apreendida quando se confronta essas passagens da linha R, com a linha O (*História de 'O', nascida e nascida*). Uma interessante articulação especular entre as narrações (e aqui defendemos mais um efeito da literatização da birrefringência) mostra que 'O' é quem oferece todo o conteúdo que se passará no fluxo interno de Abel, inclusive o da descrição do quarto, que abre, pelo foco dele, a linha R:

De um modo convulso, aos saltos, descrevo o progresso diário e insensato do meu amor sem amor. Meus sentimentos e atos são os de quem ama? Contudo este amor é enganoso, um sortilégio. Descrevo-o e descrevo os ofuscantes dias em que me faço de alheia ante o mecanismo há muito destinado a mim, descrevo o apartamento da avenida Angélica onde vive Hayano com seus pais, os tapetes encardidos, as poltronas de damasco alterado pelo uso, a prataria, o relógio de Julius Heckethorn toda uma série de elementos cênicos reveladores de vida abundante em fase de declínio, descrevo os cerimoniosos chás, o pai de Hayano, alto, o queixo de mula, sentando-se em diagonal por causa das dores constantes na coluna e fechando os olhos para degustar a infusão, Bilia, baixa e compacta, não é tão gorda ainda quando a vejo atravessar sob a chuva o jardim ao lado do filho em uniforme da Academia Militar, Bilia, cabelos aparados sobre a nuca vermelha ingerindo sem pausa chocolates e doces, pouco à vontade — vê-se

— na poltrona (vive sempre deitada em camas ou sofás), olha vez por outra para o Pilho através dos olhos apertados, com uma expressão relutante, mas louvando-o, exaltando-o, ele há de obter as graduações mais elevadas, todos hão de ver isto, descrevo a sua voz, rolando na garganta entre paredes espessas de gordura, seu riso vindo do esôfago sem que um traço do rosto embotado pela enxúndia se altere, descrevo o ar de realização de Hayano, a serenidade com que ouve as palavras oprimidas de Bília, é evidente a confiança dele nas promoções com tanta insistência e firmeza anunciadas, afligem-no apenas o zumbir nos ouvidos e os sonhos de que sempre se queixa, únicos de que se lembra, onde só os mortos aparecem, raivosos, em mil situações, isto e nada mais torna-o apreensivo, eu descrevo os zumbidos e os mortos raivosos que se debatem nesses pesadelos, descrevo Natividade, curtindo o resto da vida num asilo pago por Olavo Hayano e repetindo a propósito de nada “Eu criei esse menino”, descrevo a cara negra, o olhar perdido, as mãos sem força, o riso que parece derramar-se em contas pelo colo, descrevo nossas mecânicas visitas certas tardes de sábado ao asilo, no Jaçanã, descrevo rapidamente as enfermeiras, as servente& a companheira de quarto de Natividade, mais avançada em anos que Natividade, olhos de menina, tornozelos finos, laço na cabeça, vestido de ramagens, de ramagens azuis, sempre cantando e dançando a tarantela (um modo de evocar alegres e distantes manhãs napolitanas), descrevo a escultura colorida no jardim do asilo, em tamanho natural, representando um homem de guarda-chuva aberto, sai água da ponteira e desce pelas hastes, o guarda-chuva de zinco produz a sua própria chuva, chove sobre esse boneco enquanto os asilados passeiam no jardim, ao sol, descrevo nossa ida ao asilo antes do casamento, para que Natividade veja meu vestido e veja Hayano em uniforme de gala, há um silêncio entre os velhos quando eu chego, de branco, a cauda longa, as flores, a água cai do guarda-chuva pardo pardo, Natividade abraça-me, sua amiga dança a tarantela, os velhos seguem-me através do jardim, cruzamos de automóvel esse bairro poeirento, com suas serrarias, seu tráfego pesado, seus depósitos de cal e suas casas de paredes sujas, um menino perturba o silêncio da capela na tarde quente e oprimida, eu descrevo a chuva repentina, ventos inconstantes agitam os dois ciprestes que ladeiam alto o portão da Marques de Itu (...) (Av, 234-237)

Eis a síntese da matéria narrada por Abel em R. Considerando que ‘O’, como já dito, é também signo da própria escritura de Abel, parece-nos autorizada a idéia de que ao acolher esses relatos de ‘O’ em seu universo interno é à própria *écriture*³⁶ que o personagem/escritor abre-se. Daí o caráter intransitivo, de apresentação que o fluxo das cenas ganha em R, colocando em tensão o forte teor de representação, evocado pelas manchetes igualmente internalizadas. O espaço interno de Abel

³⁶ Lembremos com Leyla Perrone Moisés que a escritura “ Em Barthes _ e em outros textos franceses contemporâneos, em especial os textos teóricos do grupo *Tel Quel* _ a escritura substitui, historicamente a literatura (a literatura é representativa, a escritura é apresentativa; a literatura é reprodutiva, a escritura é produtiva; o sujeito da literatura é pleno pessoal, o da escritura é flutuante, impessoal; etc.). Em outro paradigma operacional barthesiano, *écriture se opõe a escrivência*: a primeira é intransitiva (não é uma “comunicação”), a segunda é transitiva (transmite uma “mensagem”) (MOISÉS, sd, 76).

passa a ser o espaço de confronto entre a liberdade do exercício da escrita e o de apreensão do momento histórico.

O enterro de Natividade, sem dúvida, é ápice do movimento de escritura. Das cenas recolhidas do relato de 'O', desdobram-se outras, desenterrando metaforicamente o corpo anônimo e sem vida de Natividade e revelando uma trajetória de despojos e privação, a que a negra resistiu confabulando, com seus bilros, a renda e uma história de vida imaginária, não passível de concretização no universo de opressão em que se viu obrigada a viver.

Servindo durante toda a vida à família do militar, ela cria o então menino Olavo e assim se priva de engendrar seus próprios filhos. Imaginariamente, porém, ela os tem, e permite que alguns morram e outros sobrevivam. Materialmente, nada, além da força de trabalho, ela possui: o pedaço de terra que tenta adquirir é falso e jamais ela recupera o que por ele pagou. Exaurida sua força física, ela é mandada ao asilo e lá morre, desprovida da memória, corroída pela velhice.

No entanto, o fluxo de Abel lhe devolve os filhos imaginários, que estão presentes na cena do velório ("Os filhos que deixa de ter, desfiando, em troca do destino deles, apagado e difícil, o seu próprio destino solitário, ajoelham entre as duas velhas aterradas." – Av, 55). Devolve-lhe também a agilidade das mãos, cujas rendas evocam as narrativas e seus ornatos ("a flor da renda também se chama ornato e se forma pelo cruzamento de fios entre as malhas", Av 317). Como no poema de Loreius o lavrar a terra é ato equiparado ao poético, o tecer de Natividade cifra a própria escrita de *Avalovara* _ unindo os fragmentos dispersos e evocando as narrativas:

Natividade ante a sua almofada de rendeira, quatro bilros nas mãos. A pia limpa, cheira a potassa e as painéis brilham sobre os azulejos das paredes. Natividade prefere fabricar nessa hora da tarde suas rendas, quando a quietude do apartamento sucede-se às tarefas matinais e a posição do Sol torna a copa mais clara, favorecendo os seus olhos que começam a ver menos. Vai mudando sobre o risco os alfinetes e cruza em torno deles as linhas, os bilros de madeira estalando um contra o outro, sempre quatro a quatro, um par na mão esquerda e um par na direita, abandona-os, toma outros dois pares entre muitos da almofada, trança-os. O rumor seco e breve das cabeças dos bilros, polidas, pelo uso dos anos, ressoa alegremente no silêncio. Natividade acha-o parecido com o dos corruptos ao vento e com o barulho de um fio d'água entre seixos. Põe-se a cantar em voz baixa (Av, 72).

Para essa bela imagem da rendeira, que na pausa do trabalho faz do silêncio e da solidão condições para criar, com o movimento de seus bilros, as tranças da renda, e assim mimetiza a tessitura da trama do romance em que é poeticamente ressuscitada, vale a analogia de Barthes:

O texto, ao fazer-se, é semelhante a uma renda valenciana que nasce diante dos nós dos dedos da rendeira: cada seqüência espera, como um bilro provisoriamente inativo, enquanto seu vizinho trabalha; em seguida, quando chega sua vez, a mão retoma o fio; e á medida que o desenho se constitui, cada fio marca sua ação com um alfinete, que retém e desloca o desenho pouco a pouco: o mesmo ocorre com os termos da seqüência: são posições ocupadas e, em seguida, ultrapassadas com vistas a um investimento progressivo do sentido (BARTHES, 1992, 181).

A acolhida privilegiada do trabalho e da história de Natividade na duração de Abel parece levar às últimas conseqüências o interesse que, ainda nas ruas da Europa, o então iniciante escritor tinha pela gente simples, dispersa e anônima no cotidiano. Agora, no alcance de uma narrativa ornamental (em que a própria rendeira e seu trabalho são ornamentos _ além da precisão das formas tecidas, há a evocação dos elementos naturais ar e água no bater dos bilros de Natividade), o registro dessa gente humilde e de seus modos de recortar e compreender a realidade ganha mais consistência.³⁷

³⁷ Não é outro o propósito da chamada Nova História que, surgida com a terceira geração dos Annales, por volta dos anos 60 na França, levou adiante os pressupostos de Braudel _ o tempo da História não é homogêneo _ e buscou compreender o cotidiano e as mentalidades dos homens comuns, que imprimem um ritmo mais durador à História.

Já em *Nove, Novena*, o emprego dos ornatos em “Retábulo de Santa Joana Carolina” imprimiam à narrativa um ritmo forte de denúncia da privação, a que a personagem central enfrentou ao longo de toda a existência, e de celebração das formas de resistir. Aliás, um desses ornatos é justamente o motivo da tessitura artesã, que Rosenfeld vê como uma forma de dar “consistência duradoura” à realidade fugaz :

O ornamento celebra a ordem do próprio ornamento, a sua forma disciplinada que dá consistência duradoura à realidade fugaz, informe e caótica. O rigor dos que fiam e tecem é demonstrado pelo entrançamento gráfico, cujos padrões exigem até o mesmo número de letras das palavras superpostas em sinais maiúsculos. À “linhagem” (termo ambíguo que significa também tecido grosso de linho) dos geômetras pertencem evidentemente também os artistas e escritores. (ROSENFELD, 1970, s/p.)

Ana Luiza Andrade (1987) também discute a figura da rendeira Natividade como ornamento e percebe em seu enterro a mesma força alegórica presente no enterro Joana Carolina, em “Retábulo de Santa Joana Carolina”:

As duas personagens, apesar de mortas, continuam a viver pelo seu trabalho representado no texto, força e vida espiritual libertadora da palavra que as resgata. Assim, quase que despercebidamente, como a renda intrincada e fina em que não se avalia o trabalho da artesã e nem a vida que a urde, a narrativa se enfia e se desfia pela via de Abel (ANDRADE, 1987, p.202).

Em *Avalovara*, ao movimento de duração da existência de Natividade, em sua identificação com o exercício mesmo da literatura, “em expressão ornamentística vital” (Ibidem), confronta-se outro de anulação da identidade dela. Anônima e “trancada no seu quarto sem ventilação” (Av, 306) ela tece e canta, mas sob a imposição de um silêncio:

O menino em quem concentra toda a sua carga de amor _ e que às vezes assusta-a com os seus olhos ao mesmo tempo rapaces e neutros _ entreabre a porta, teso e sem elegância, duro, o uniforme cinza com vermelhos no quepe: “Mamãe está dormindo no sofá. Não cante”. Ela interrompe a canção e a porta se fecha sem ruído. Estalam menos rápidos os bilros (Av, 72).

Daí, sob a aparente igualdade com que a morta é enterrada no “jazigo da família”, desponta o desprezo e o desrespeito pelas ações de Natividade, inclusive, as afetivas. Materializa essa tensão entre os atos de apagar e silenciar Natividade, advindos de Olavo Hayano, e os de mantê-la estendida e atuante no tempo da duração de Abel, o motivo das madeiras mais ou menos nobres, isso é mais ou menos duradouras, que perpassa a história dela.

No cortejo que conduz Natividade ao cemitério, as cenas de uma São Paulo célere, em que os movimentos de carros, trabalhadores e máquinas não cessam, misturam-se às de lenta condução do corpo por ruas de habitações simples, por um circo, por um presídio. Instaure-se no percurso apreendido o conflito de temporalidades de uma cidade de contradições, expressas na materialidade dos espaços e suas relações com o tempo, tal como vê Milton Santos:

A cidade é o palco de atores os mais diversos: homens, firmas, instituições, que nela trabalham conjuntamente. Alguns se movimentam segundo tempos rápidos, outros, segundo tempos lentos, de tal maneira que a materialidade que possa parecer como tendo uma única indicação, na realidade não a tem, porque essa materialidade é atravessada por esses atores, por essa gente, segundo os tempos, que são lentos ou rápidos. Tempo rápido é o tempo das firmas, dos indivíduos e das instituições hegemônicas e tempo lento é o tempo das instituições, das firmas e dos homens homogeneizados. A economia pobre trabalha nas áreas onde as velocidades são lentas (SANTOS, 1989).

Poeticamente, a materialidade impregnada dos diferentes tempos advindos das estratificações sociais é dada no motivo da madeira empregada na construção civil:

O carro negro, com o ataúde de Natividade, pára no cruzamento, perdido entre automóveis, ônibus e misturadoras de concreto. O barracão para a guarda de matérias _ rezam os manuais de construção _ deve ser feito com tábuas ordinárias já usadas e tijolos assentados simplesmente com barro. Finda a construção, tijolos e madeiras, intactos, podem ser utilizados de novo em outra obra (Av, 159).

Se os barracões são confeccionados com madeira ordinária, a

Peroba-rosa (*Aspidosperma gomezianum*), cortada em retângulo e portanto assentável em desenhos variados, é a mais empregada dentre as madeiras de lei, como revestimento dos pisos. Dura e resistente ao caruncho, custa menos que as outras, devendo-se também a isto a preferência das firmas construtoras (Av, 293).

O corpo de Natividade é colocado em caixão de pinho, madeira menos nobre e de resistência secundária³⁸ (“O calor acelera o fácil apodrecimento de natividade, no caixão de pinho, sob as flores sem vida”), indicando a provisoriedade de sua passagem para aqueles a quem serviu durante toda a vida, que é de resto apenas um desfecho para uma seqüência de desrespeito cotidiano, revelada a Abel por ‘O’:

“Nunca sentou-se à mesa com eles”, sim, alguém deve recusar o jogo magnâmico, circunstancial e vão, ser o corpo de Natividade, assumir a sua raiva ou irar-se no seu lugar, não ver quitação na condescendência, não incorrer no engano de medir um modo de ser pelos momentos em que é interrompido e substituído, como agora, por outro ritual e passageiro (Av, 332).

Na duração de Abel, a escritura dá vida ao “corpo de Natividade” e expressão à ira e à revolta não só frente ao jogo “magnâmico” perante sua morte, mas também pela morte silenciosa e cotidiana de seus saberes, seus sonhos, suas crenças. Sob as estruturas de São Paulo jaz o corpo de Natividade, mas não sua história, conquistada com “bilros” talhados em “madeira resistente” (própria para durar). A voz silenciada por Olavo Hayano quando ela ainda tinha vida, “volta a cantar” na urdidura de Abel de que ela também se torna parte:

Os bilros, talhados em madeira resistente, apresentam na parte inferior uma cabeça e na superior um cabo que serve de bobina: nele se enrola o fio. Seu peso e dimensões devem estar em relação direta com o fio a empregar e o gênero de renda que se empreende. 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, outra vez só e

³⁸ Segundo ESTUQUI (2006, 51): “As madeiras duras tipo ipê (*Tabebuia serratifolia*), cabreúva (*Myroxylon balsamum*), Gonçalves Alves (*Astronium fraxhifolium*), e aroeira (*Astronium Urundeuva*) geralmente são empregadas como elementos de ligações estruturais, enquanto que a peroba e o Pinho do Paraná mais empregado como material de resistência secundária nas estruturas definitivas e básicos nas estruturas provisórias”

agora gasta, de útero seco. *Sua voz ecoa, forte e comovida, sob os alicerces dos prédios*, nos obstruídos corredores do subsolo, a voz das horas em que tece na almofada as rendas corrente cheia, flor no quadro, riso de Cecília ou coroa de rainha, seguem, voz e rendeira, subterrâneas, cortadas pelos fios elétricos e pelas vozes dos cabos telefônicos (eis, Natividade, o amor e o rompimento, as transações, os processos, as edificações, as demolições), avançam em curvas, cantora e melodia, mordidas pelos ratos e saúvas do bátrax, turvadas pelo lixo da enxurrada, sucessivamente lustradas pelas águas dos condutos e contaminadas pelas podridões e fezes e mênstruos e urinas e escarros e vômitos e fetos abortados que descem pelas bocas dos vasos sanitários (Av, 306, com grifos nossos).

Os dejetos que irrompem na cena da morte de Cecília e colocam em crise a linguagem do personagem/escritor são agora focados no avesso da cidade “ícone do progresso brasileiro” e parecem concretizar o desejo de Abel em “nomear um fragmento do que jaz sepultado sob as aparências”: da matéria inerte de Natividade revela-se a narrativa de sua vida simbólica, resgatando do anonimato tantas Natividades servis e o exercício mesmo de narrar, em meio a uma cidade que em sua falsa promessa de progresso aliena vidas e condições que não acompanham o tempo da produtividade.

Espaço de liberdade para a escritura, a duração de Abel consegue articular a violência explícita apresentada nas manchetes à violência muda, escondida em um apartamento da metrópole (o mesmo em que se amam e morrem Abel e ‘O’), com que a vida de Natividade, em suas implicações com a narrativa, é conduzida ao silêncio e ao esquecimento, fora do tempo da metrópole.

E aqui é notável o alcance o grau de elaboração do tempo no romance. Dentro do torvelinho do enredo, a linha R oscila entre o tempo externo, no encontro dos amantes no quarto burguês, e o tempo interno de Abel, em que duram os diferentes tempos da História, flagrados, por sua vez, na tensão entre o tempo da cidade com a promessa da prosperidade do progresso e o tempo dos que não foram contemplados nela. Ecos da história imediata perpassam a história de longa

duração, dos espoliados que, personificados em Natividade, negra e pobre, comparecem às margens dos bens e dos direitos, desde a colonização até o ingresso do Brasil no capitalismo tardio.

Ao captar, com a visão de seu narrador sensível à birrefringência das coisas, a bivalência da metrópole ostentosa, dentro de um amálgama de temporalidades, em uma mirada mais plural sobre a História, o romance osmaniano radicaliza a fisionomia³⁹ da grande cidade, que, ainda na primeira metade do século XX, foi desenhada pela poesia do modernismo paulistano:

(...) o *tópos* da caducidade da metrópole moderna; o ceticismo diante da ideologia do progresso; o cosmopolitismo crítico; a ironia e o sarcasmo diante das fantasmagorias dominantes; a utilização de máscaras, sonhos, alucinações, a fim de driblar a censura; a incorporação de imagens da loucura (...) (BOLLE, 2000, 34).

O gesto do narrador osmaniano desafia a impotência de narrar a experiência degradante, ao acolher em seu íntimo de 'O' a matéria a ser literarizada ("O seu corpo me embebe de palavras e imagens" _ Av, 275). Se não há mais o foco organizador do relato, a imitação da *duração* bergsoniana testemunha o esforço do personagem/escritor em contemplar a realidade oculta das coisas, que se imbricam em apelos de compreensão.

Outro *tópos* do modernismo, a problematização da legitimidade de narrar no mundo moderno ganha aqui a agudeza de entranhar-se no núcleo subjetivo e miná-lo com a duração das coisas e, por esse viés, agrega mais um sentido à técnica de explicitação do tempo ficcional por meio da simultaneidade, em *Avalovara*.

³⁹ A expressão é de Willi Bolle, em seu estudo sobre a significação da metrópole no pensamento de Walter Benjamin.

II.5. Breve situação da simultaneidade na prosa modernista

A elaboração do tempo em *Avalovara* indica uma riqueza técnica, em que diferentes estratégias concorrem para multiplicar as representações do tempo, inclusive o tempo de leitura, implicado no pacto antiilusionista. O tempo plural do romance parte da simultaneidade no enredo e alcança na internalização do foco condições para a radicalização da simultaneidade, uma vez que nesse foco internalizado os discursos, pela sintaxe de justaposição, fundem-se em um todo, processo que anula completamente as balizas do tempo cronológico, em dinâmica parecida com a duração bergsoniana.

A composição narrativa por justaposição, ou colagem, de fragmentos, com efeitos de simultaneidade, foi uma das vertentes exploradas na literatura dos modernistas de São Paulo.

No prefácio *Interessantíssimo*, Mário de Andrade fala dessa técnica, a que nomeou, por analogia com a música, polifonismo:

Polifonismo e simultaneidade são a mesma coisa. O nome de Polifonismo caracteristicamente artificial deriva de meus conhecimentos musicais que não qualifico de parcos, por humildade (...). A simultaneidade originar-se-ia tanto da vida atual como da observação do nosso ser interior. (Falo de simultaneidade como processo artístico) Por esses dois lados foi descoberta (APUD. SCHWARTZ, 1995, 133).

E mais adiante, depois de argumentar com as possibilidades de comunicação e situação no mundo moderno e com o modo global com que, fenomenologicamente, apreendemos as coisas, o autor arremata:

Ora o poeta modernista observando esse fenômeno das sensações simultâneas interiores (sensação complexa) pretende às vezes realizá-las transportando-as naturalmente para a ordem artística. Denominei esse aspecto da literatura modernista: POLIFONIA POÉTICA.

Razões:

Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado.

Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total.

Na visada modernista, se aceita a postulação de Mário de Andrade, concorriam, pois, duas ordens de fatores que demandavam a inovação técnica no tratamento do tempo literário: “a vida atual”, ou seja, a aceleração da vida cotidiana, e a vida de nossos “ser interior”, que apreende a realidade externa por meio de “sensações simultâneas interiores”.

Na poesia, a simultaneidade teria tradução nos versos “harmônicos”, que integram a polifonia poética, em oposição aos melódicos:

Harmonia: combinação de sons simultâneos.

Exemplo:

“arroubos...Lutas...Setas...Cantigas....Povoar!...”

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico

(...)

Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, _ o verso harmônico.

Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética (Idem, p124).

Na prosa, os efeitos da “polifonia poética” deixaram marcas nos textos de Oswald de Andrade (especialmente com a fragmentação de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*) e Mário de Andrade, com sua rapsódia, integradora de narrativas orais, *Macunaíma*.

Não é o caso aqui de aprofundar a análise dessas grandes narrativas do Modernismo, cumpre observar, porém, que os textos dos autores paulistanos exacerbam o hibridismo discursivo em deliberado atentado contra a estética realista dos romances naturalistas. Daí, *Serafim Ponte Grande* ter sido apontado por Haroldo de Campos como o “grande não-livro de fragmentos de livro”:

Oswald, “*bricoleur*”, fez um livro de resíduos de livros, um livro de pedaços metonimicamente significantes que nele se engavetam e se imbricam, de maneira aparentemente desconexa, mas expondo, através desse hibridismo crítico, disso que se poderia chamar uma “técnica de citações” estrutural, a vocação mais profunda da empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um antilivro, da acumulação paródica de modos consuetudinários de fazer livro ou, por extensão, de fazer prosa (ou ainda, e até mesmo, de expressão por escrito) (CAMPOS, 1990,10).

Sobre *Macunaíma* não faltam referências a respeito da ruptura com os limites da narrativa objetiva, sobretudo os cronológicos, para ampliar o espaço brasileiro ficcionalizado no mito de Mário. Também nele, a simultaneidade resulta da colagem dos discursos diversos de fonte díspares e “distantes no tempo e no espaço que, reunidas, formam um novo produto _ passado e presente combinados” (JAFFE, 2001,50).

Leituras modernistas sobre a, ou as, identidades brasileiras, esses textos possuem ainda em comum o forte viés de paródia em relação à própria literatura: em um há o anti-romance, o antilivro, em outro o anti-herói romanesco, que é retratado na forma arcaica de rapsódia. Esses textos abusam das formas cinematográficas de focar, recortar, justapor, colar, para, enfim, tornar caricatural a ousadia mesma do ato de narrar.

Daí a retomada achincalhada de duas formas arquetípicas do narrador (BENJAMIN, 1996): o viajante que colhe e traz a experiência alheia, e o mestre sedentário que fica na comunidade acumulando as experiências locais.

Em *Serafim Ponte Grande*, a prosaica história de Mariquinhas Navegadeira, por exemplo, “é tratada à maneira das crônicas medievais e dos romances picarescos” (CAMPOS, 1990,15), remontando à literatura portuguesa dos romances de viagem, dos séculos XV e XVI.

Em *Macunaíma*, o narrador não recolhe o mito de um velho representante da tribo, já toda ela morta, mas de um “papagaio” que “Tudo ele contou pro homem [o narrador] e depois abriu asa rumo de Lisboa” (ANDRADE, 1978, 221).

Tematizada, teorizada e, sobretudo, poetizada pelos escritores modernistas, a simultaneidade, compreendida então como uma das possibilidades técnicas para livrar a arte literária “dos academismos”, vem integrada a uma postura de irreverência diante da própria possibilidade de narrar (o que, evidentemente, não anula a fecunda contradição de, apesar de tudo, contribuir para novos modos de contar).

Avalovara, como pioneiramente apontou Modesto Carone, é herdeiro das pesquisas e conquistas modernistas, que inauguraram o “direito permanente à pesquisa” (CARONE, 2001, 27). Seu tempo plural, em consonância com sua forma fragmentada, reconhece as contradições e as limitações impostas à literatura e persegue o trabalho de ruptura com as narrativas pretensamente objetivas, documentais e naturalistas. Não o faz, porém, pelo viés de paródia, esse contracanto, que evoca o canto original, para negá-lo, desdenhá-lo.

Afastada da demanda por escritas iconoclastas, que teve de ser enfrentada pelos modernistas dos anos 20, a de *Avalovara* pode dialogar com a tradição em outro viés. Em vez da paródia, o topo eleito para problematizar o fazer literário é o

da alegoria, que condensa nas imagens os limites e as decadências, mas como possibilidades de recriação.⁴⁰ Daí a imagem alegórica do pássaro mítico fendido e fragmentado pela História (e não parece outro o desdobramento das idas e vindas dessa ave no texto, conforme os eventos de menor ou maior opressão) para o romance.

Um romance que precisa se cindir em sua forma, se pretende ser honesto frente à desarticulação do sujeito no mundo capitalista moderno, que tem seu efeito potencializado pelo contexto local de violência militar, mas que não deixa de ser romance: na investida de um herói que, tateando os espaços possíveis para a liberdade de sua criação, depara-se com o espaço interno, em que eventos e sujeitos podem ser refundidos e quiçá superar a alienação.

E aqui também há ecos da poética modernista. A guinada da escrita para o universo interno é discutida por Mário de Andrade, a respeito da poesia, mas com argumentos que igualmente pesam para a prosa modernista:

O poeta não fotografa o subconsciente.

A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda criação dá-se um esforço de vontade. Não pode haver esforço de vontade sem atenção. Embora a atenção para o poeta modernista se sujeite curiosa ao borboletear do subconsciente _ asa trepida que se deixa levar pelas brisas das associações _ a atenção continua a existir e mais ou menos uniformiza as impulsões líricas para que a obra de arte se realize. (apud. SCHWARTZ, 1995, 131)

Na composição minuciosamente projetada de *Avalovara*, a mimetização do fluxo interno permite uma sofisticada elaboração literária da matéria que o narrador parece querer preservar do esquecimento e do anonimato. Um movimento de

⁴⁰ Comentando como Benjamin concebe a alegoria moderna na esteira da barroca, Willi Bolle marca o movimento do princípio destrutivo da alegoria, mas em função da recriação: “Uma dessas técnicas de destruição _ ‘arrancar as coisas do seu contexto habitual’ _ vem a ser uma definição da alegorização barroca e, ao mesmo tempo, um dos princípios básicos da poética da Modernidade: a desmontagem em função de uma nova montagem” (BOLLE, 2000, 131).

escritura, termo a que as teorizações de Mário parecem antecipar, em que o narrador não se anula, mas se recolhe, em uma espécie de abertura poética para que durem certas coisas, dentre elas, a própria possibilidade de fazer literatura.

PARTE III

***Avalovara* no tempo:**

diálogos com Quarup

III.1. A imagem do pássaro: a alegoria do romance

A imagem do pássaro acompanha as três personagens femininas de *Avalovara*. Em A, um pássaro “castanho, com manchas ferruginosas e duas listas brancas” (Av, 47) alimenta-se não mão de Roos e faz com que aumentem em Abel as indagações sobre a natureza fugidia da estrangeira: “Detém acaso a minha companheira algum poder secreto? Qual a afinidade entre ela e a ave?” (Av, 47).

Ao se afastar após um gesto de Abel, o vôo dessa ave anuncia o desencontro entre as personagens. Sem dominar o movimento do pássaro, o que na crença de Abel seria a possibilidade de definir o sucesso de seu enlace junto à estrangeira, ele sente as ilações entre a ave e ela:

Pousam junto a nós e esvoaçam, aos pares, pássaros cujo nome estrangeiro, me escapa. Roos olha-os de relance: a impenetrável e tensa expressão surpreendida em Amboise. Aparenta-se aos seres do ar? Afaga-me a testa. Percebo em sua mão um frêmito de asas e o pulsar, o pulsar de um coração de pássaros. (Av, 195)

Em T, as anciãs narradoras são criadoras de pássaros e orquestram o canto deles com os sons do bandolim. Na visita que lhes faz, Abel brinca com a segmentação dos nomes dos pássaros e os recompõe em novas combinações: “papa-campinas, xeúnas, ós, galos-de-capins, rios, curinás, caxéus, sagrabiás” (Av, 88), prenunciando o gesto do escritor que recorta e condensa outros textos, no exercício dialógico de escrita.

Também em Cecília as ilações com o pássaro são notadas (ou propostas?) por Abel: “Cecília, figura delgada, ossos de pássaro, a magia da carne tornando ainda mais sutis os seus ossos. Plumagem. Nela, não vejo asas.” (Av, 182).

Além dessas recorrências na linha T, uma, mais explicitamente, retoma o pássaro que se alimenta na mão de Roos. É o mesmo pássaro que aparecerá também “na tarde das explosões”, entre Abel e ‘O’. Perpassando os painéis do Claustro de Santo Antônio (vide anexos V e VI), essa ave marca, com seu vôo, um itinerário que remete ao de Abel, emergido da harmonia brevemente vivida com Cecília e lançado abruptamente na dolorida consciência da impossibilidade de perpetuá-la. Para falta de sentido de um mundo sem Cecília, acena o pássaro em seu sobrevôo sobre o painel da torre de Babel:

Um pássaro, dando a impressão de extraviado, pousa junto a mim. Terá fugido da Arca do Dilúvio, representada no painel de azulejos portugueses que ornamenta a parede do térreo, à direita da entrada? Desorientado, manchas de ferrugem e duas listas brancas nas coberteiras das asas, anelante. Que pássaro é? Quando me surge íntegra a imagem de Cecília, coisa rara, permaneço sensível imóvel, mesmo sabendo ser impossível reter, sem que logo se deforme tal visão. Ajo assim ante esse pássaro não familiar. *Que a vista seja longa!* Sem me mover. Mas o pássaro, como um cão que mostra a caça, o pássaro fugitivo da arca do Dilúvio, parecendo voltar à parede de onde vem, desvia-se, voa em direção aos painéis que mostram a Criação do Mundo e a morte de Adão, gira ante eles, atravessa em diagonal o pátio ensolarado e roça, na parede oposta, os azulejos da torre Babel. Sua vinda e vôos dão-me a impressão de uma frase escrita que eu _ contemporâneo da Torre e da Confusão das Línguas _ sou incapaz de entender. Ele parte, veloz, para a grande manhã cheia de explosões. Onde terei visto um pássaro igual? (Av, 205-206).

Em O, a personagem não nomeada tem imbricações mais profundas com a ave. O pássaro fecunda o ventre dela, quando ela ainda menina muda espera pela queda e renascimento, no terraço do edifício Martinelli:

A ave solitária cresce e cada vez perco-a menos de vista. Custo perceber que as suas evoluções são rigorosas. Voa com disciplina, traça uma espiral descendente, que se reduz em direção a um vértice. Esse vértice funde-se com o ponto em que estou deitada, vejo isto com clareza, como se a noção de cone me fosse familiar, 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, contenho um sobressalto: aquele vôo talvez seja o meu nome. A ave ainda está longe, posso ver que é negra, a cabeça vermelha, mas não ouço baterem suas asas e ainda está longe quando sinto no centro do meu corpo, o ponto. Na cicatriz do ventre. Não é uma dor. É um ponto, sim, um ponto, o início de um ruído, como se ali um pequeno cálice vibrasse. Fecho os olhos, cruzo as mãos sobre o peito, ouço o rumor das asas, asas imensas, sinto deslocar-se o vento em torno do meu corpo, voarem minha saia curta e meus

cabelos, sucede-se um silêncio, eu abro os olhos, nenhuma ave me contempla ou voa, nenhum vestígio de vento, nenhum vestígio (Av, 34).

O que o pássaro deixa no ventre de 'O' é o germe de um ser que, de metamorfose em metamorfose, ganha as conformações de besouro, aranha, pássaro de asas curtas, um peixe, um cão ornado de plumas, revela-se novamente como o pássaro múltiplo, que, finalmente, motiva a precipitação da menina no vão do elevador, e assim dá ao ser em processo a configuração humana: 'O' duplica-se em si mesma e alcança a capacidade de expressão indignada (com sua bipartição nasce também a serpente Ira) de sua contemplação do mundo.

A consciência da natureza do pássaro e de sua presença na protagonista vem com a descoberta do amor. Com o jovem namorado que renuncia Abel, Inácio Gabriel (cujo nome carrega o sema da anunciação, conforme o mito mariano), a ave reaparece e é nomeada:

Mas o pássaro, este, o inquieto pássaro que em mim fazes surgir e cujo nome, sei, é Avalovara, não emudece, nem parte, nem morre com a tua morte (..) nesse instante sei que o Avalovara me guarda e transmite um pouco da tua condição: das suas plumas vistosas, do seu canto secreto (Av, 207)

Antípoda dessa descoberta (a do amor e a do pássaro) é a da opressão, advinda da união carnal com a figura temível de Olavo Hayano. Com ela, mortifica-se o Avalovara:

Fere-me o sexo de Olavo Hayano, duas vezes me rasga, gélido, e então eu sinto o Avalovara, o pássaro, deixado em mim pela passagem de Inácio, dobrar-se sobre si transido, como se a fria glândula de Hayano fosse a vinda de um inverno rigoroso e súbito: a ave perde o bico e a voz, reduz-se a um esqueleto, gravado em mim como na pedra o esqueleto de um fóssil _ sem a voz, sem a plumagem (Av, 238).

A identidade do pássaro e de 'O' ganha ainda mais contorno com a cena que se segue à percepção do silêncio de Avalovara, imposto pela presença de Hayano: 'O' tenta dar cabo à própria vida. Frustrada a tentativa, ela resiste à

opressão silenciosa e cotidiana do militar (que lhe impõe até a escolha da roupa), em ações díspares como a de demitir as empregadas, assassinar o cão dele com lâminas envoltas de carne, esconder os livros lidos e, principalmente, oferecer o corpo a outros homens.

O encontro com Abel vem dessa forma de resistência e converte-se na retomada da união com Inácio Gabriel, precocemente morto. No encontro final do casal, em que os amantes efetivam o ato de amor, o pássaro reaparece:

O Avalovara renasce no betume, livre da mudez e da imobilidade a que está condenado desde a hora em que Olavo Hayano me estupra com sua glande fria, 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. Abro os olhos: Avalovara, o pássaro do meu contentamento (Av, 242).

Testemunha e cúmplice do encontro dos amantes, Avalovara revela sua natureza múltipla: “Descubro: é um ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaros” (Av, 245). O pássaro projeta-se para ‘O’ como imagem de um texto: “Ataviado com todas as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase é possível ler.” É no instante final que, integrando-se ao tecido do tapete, perpassando o casal, com seu canto dúplice, que a ave metaforiza-se plenamente como texto:

Vasto é o círculo traçado entre as nuvens pelo Avalovara, e nós somos o centro do seu vô, esfrego os pés para livrar-me dos répteis, quando uns caem outros pulam e aderem com força à minha pele, tenho-os sempre nos pés durante o tempo em que perdura a visão (*Basia-me!*), alteia-se ainda o Avalovara entre relâmpagos, e de súbito percebo que um pássaro igual _ o mesmo? _, *quase legível e também feito de pássaros*, voa em nossos corpos unidos, leve, entre as ramagens, as mariposas, o crocodilo, o coelho e os animais de gargantas ruidosas. Voa em nós e canta. Estranho: canta em duo, com voz humana e repassada de misericórdia (Av, 248, os grifos são nossos).

No pássaro composto de pássaros miúdos, repete-se a mesma tensão entre o fragmento e o uno que deriva das interpolações palíndromo/poema/romance. A

ave alegoriza, assim, o próprio romance, buscado e concretizado por Abel. Daí confundirem-se o nome do pássaro, que a mulher/escritura anuncia, e o romance, que o protagonista/narrador ambigüamente tematiza e concretiza ao longo do texto. Daí também, ela, a não nomeada, desconfiar que no movimento espiralado do vôo do pássaro esteja sendo escrito o seu próprio nome (“Ao mesmo tempo, contenho um sobressalto: aquele vôo talvez seja o meu nome”).

Vale observar nesse jogo delicado de sobreposições as relações do pássaro, como alegoria do romance de Abel, com seu criador: foge ao gesto do Abel, ainda imaturo como escritor (linha A, na cena em que o pássaro aparta-se de Roos), indica sua pertença ao mundo dos degradados e a decorrente crise de linguagem (linha T, no vôo entre os painéis representativos da criação e da torre de Babel), e, finalmente, nas linhas ligadas a ‘O’ (O, E, N) revela-se pássaro mutante e de natureza ambígua, como sugestão de texto que conduz a novo texto, na belíssima metáfora de sua inserção junto aos amantes na tapeçaria.

Há nesse compósito um equivalente para a já clássica imagem de Valéry, com seu leão feito de carneiro assimilado. Nos pássaros condensados no pássaro, está alegorizada também a própria condição do romance, agora como gênero⁴¹, que em seu dialogismo inerente, condensa na forma outras formas literárias, e no texto retoma outros textos.

Condição de todo ato de linguagem, como quer Bakhtin, o dialogismo encontra no romance o gênero privilegiado para sua manifestação, uma vez que se tecem no texto as inscrições de outras práticas discursivas, sobretudo, as da

⁴¹ A leitura dessa alegoria foi motivo de uma das entrevistas de Osman Lins, em que ele afirma: “Mas, realmente, esse pássaro além de outras coisas, é uma imagem do romance. Não desse romance apenas. E sim do romance em geral” (LINS, 1979, 180).

própria literatura. Na esteira dessas reflexões do teórico russo, Julia Kristeva criou a categoria operativa *intertextualidade*: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 98).

Em sua assimilação de “pássaros miúdos”, *Avalovara* é fecundo de intertextos⁴² e, dentre eles, Quarup avulta como interlocutor para a inserção do romance osmaniano em seu contexto de publicação, e aqui a expressão “Tempo de *Avalovara*” ganha outro sentido perseguido em nossa leitura: a inserção de *Avalovara* no debate acerca de literatura e engajamento.

⁴² A intertextualidade em *Avalovara* é tema da reflexão acurada de Sandra Nitri, como se pode apreender em suas aulas, palestras e comunicações.

III.2. A alusão a *Quarup* em *Avalovara*

Partindo dos postulados de Bakhtin e Kristeva, em seu *Palimpsestes*, Gerard Genette postula cinco tipos de relações transtextuais⁴³, dentre as quais a intertextualidade, em que há a presença efetiva de um texto em outro. Essa presença pode acontecer por meio de citação, plágio ou alusão. Nessa última modalidade estariam as referências que, por evocação, sugerem a presença de um texto pressuposto como conhecido do leitor.

Em *Avalovara*, a presença de *Quarup* pode ser explicada dentro dessa categoria genetteana. A alusão ocorre na linha T, na cena em que Abel vê Cecília dentro de um ônibus e ela lê um livro de Antonio Callado:

Vai devagar o ônibus, por causa do temporal. Através do vidro, úmido e embaçado, mal distingo as casas e as árvores. À minha esquerda, na outra fila de poltronas, com um impermeável, um guarda-chuva vermelho do qual escorre água e um livro salpicado de chuva, viaja Cecília. O livro tem na capa a cara de um negro, severa e pétrea, iluminada do alto com luz verde e o autor é Antônio Callado (*Avalovara*, 113).

A capa é ficcionalizada⁴⁴, um artifício para evocar o universo ficcional de Callado. A ilustração, que bem poderia ter acompanhado o texto de *Pedro Mico*, ou a *Revolta da Cachaça*, marca para o leitor do romance osmaniano a afinidade de Cecília com os sujeitos às margens sociais, que Callado resgata em sua literatura.⁴⁵

⁴³ Como “transtextualidade”, Genette compreende “tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (“tout ce qui lê met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”) (GENETTE, 1982, 7). Dentre as possibilidades dessas relações estariam: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a intertextualidade.

⁴⁴ Nas edições dos textos de Callado não encontramos capa que corresponda à descrição feita em *Avalovara*. Para a certeza de que a referência à capa não era factual, contamos também com informações oferecidas pela Professora Ana Arruda Callado.

⁴⁵ Como observa Lígia Chiappini, essas peças e as demais que integram o teatro de Callado voltado para a questão do negro na sociedade brasileira “tematizam problemas profundos da sociedade brasileira, marcada pelo estigma da escravidão e do preconceito, da discriminação e da marginalização do negro, no passado e no presente. Para conviver com isso o negro deve apelar seja à malandragem, feito Chica, seja aos deuses afros, como ela e a mãe do filho de Iemanjá, seja à violência como Ambrósio e Pedro Mico.” (LEITE, 2004, p.87)

A afinidade de Cecília _ a hermafrodita que abriga o humano, e trabalha pelos direitos daqueles que “Nada esperam”, no árduo desafio de “evitar que desistam (Av, 181) _ com o universo ficcional de Callado marca a pertença dela mesma, como itinerário da escrita de Abel, à Literatura que se questiona frente às premências históricas, como discutimos. Não ficam nessas vinculações, porém, o diálogo com o texto de Callado. No percurso de Abel há ecos do romance que, ainda no calor dos eventos, inflou seus poros na História imediata: *Quarup*.

Ao centrarem dois jovens intelectuais pernambucanos em contexto ficcional que evocam um mesmo recorte temporal na Historiografia Brasileira, segunda metade da década de 50 e primeira da de 60, os romances *Quarup* e *Avalovara* tratam de um universo temático comum, que é em síntese a trajetória de personagens que, apesar de advindos de diferentes vertentes ideológicas, figuram como intelectuais que colocam em questão os próprios valores e atitudes no torvelinho ideológico pré e pós-golpe de 64.

O romance de Callado tem a primazia do tema e o faz pela esteira da romance realista, sem, todavia, baratear a tentativa de representação do momento, graças, sobretudo, a exploração da pluralidade de personagens, com conseqüente intrincada gama discursiva, que dá à trajetória de Fernando, não um pano de fundo, mas as linhas mesmas possíveis para sua mudança, ou nos termos do personagem, sua “deseducação” completa.

Redimensionando *Quarup*, até então lido de modo redutor como “um novo Retrato do Brasil”, Lígia Chiappini Moraes Leite avalia como essa polifonia já anuncia um abalo no romance tradicional:

no entanto, se em *Quarup* não aparecia ainda, explicitamente, uma reflexão sobre o processo de construção do romance, ele já demonstrava 'o mal estar da ficção realista no século XX' e se a intenção primeira do escritor era traçar um novo retrato do Brasil, 'organizando o país na sua cabeça, e no papel, esse retrato aparece como novo justamente porque a ficção o transforma num retrato plural, contraditório, onde se expõe o caráter brasileiro, pelo contraponto de perspectivas em jogo que ironicamente subvertem o projeto alencariano de representação da nacionalidade harmônica, estilizada nos retratos desfocados pela fantasia de cada um. Desse modo, *Quarup* realiza uma reflexão sobre suas próprias matrizes ideológicas, na medida mesma em que trabalha, ao mesmo tempo com várias "teorias" sobre o Brasil, onde encontramos freqüentemente a paródia de ideólogos do passado e do presente' (LEITE, 1982:153, com grifos da autora).

O que desvela esse "retrato plural" de Brasil é a trajetória do herói que, como nos romances de formação, alcança, com seu projeto de viagem ao Xingu, um processo de desconstrução de suas certezas e convicções, ao passo mesmo em que se muda sua identidade, alternada entre as inquietações subjetivas e as históricas, em busca de sossego de reconciliação com a "realidade externa": padre, quando sustentava uma visão romântica sobre os índios brasileiros e acreditava na possibilidade de fazer renascer entre eles um socialismo utópico; viciado em éter que cordialmente convive com pessoas e ideologias muito díspares; funcionário quase fantasma do governo no serviço de proteção ao índio, no Xingu; amante de Francisca; colaborador no processo de alfabetização dos camponeses, em Recife; hedonista e amigo dos pescadores e prostitutas; membro do movimento de revolução no sertão. Em todas essas faces, porém, um eixo de identidade coexiste: o homem que ama Francisca.

Também *Avalovara* remete ao universo dos romances de formação⁴⁶. Da viagem à Europa, em busca da "Cidade Ideal" _ esse mito que desde Platão engendra um espaço utópico em que "cada um esteja em seu lugar e cumpra a função para a qual é feito" (MANON, 1992, 166) e que, desde então, torna

⁴⁶ Sandra Nitrini chama atenção para a natureza produtiva dessa remissão: "*Avalovara* pode também ser considerado como um romance de formação inscrito *numa nova poética*" (NITRINI, 2001, 49, com grifos nossos).

problemático o lugar do escritor na sociedade __, ao retorno a Recife de incendiadas ações políticas, e de lá à cidade de São Paulo penetrada em seus avessos, o protagonista também experencia concepções e certezas abaladas, em sua busca sem sossego.

O percurso de ambos, Nando e Abel, é marcado pela tensão entre a entrega ao amor (que para o segundo personagem equivale à realização de uma literatura de cunho universalizante) ou às demandas históricas, o que pode ser traduzido na dicotomia que Lukács vê dialetizada em *os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*: “o sentimentalismo e o praticismo” (Lukács, 1994, 613).

O modo como cada romance elabora essa tensão é bastante singular, mas neles revelam-se também fecundos aspectos comuns, com destaque para a eleição da mulher e seu corpo como via privilegiada para a formação dos personagens. Tanto Francisca como Roos/Cecília/'O' (aqui consideradas na integração para que confluem) são musas inspiradas na Beatriz de Dante, na condução simbólica entre céu e inferno, com que elas permitem aos protagonistas o processo de “conhecimento”. Em seus corpos, para além da idealização do amor platônico cantado pelo poeta italiano (de modo condizente com o veio religioso de onde, sabemos, a voz do poeta avalia sua época), efetiva-se forte amor carnal, com latentes implicações políticas.

II.3. Céu e inferno⁴⁷: percursos pela História sob a condução feminina

Em *Quarup*, o amor de Fernando por Francisca surge sob o signo da interdição: ele tem compromisso com o celibato clerical e ela é noiva do estudante e revolucionário Levindo. Nessa fase, ele a vê como advinda do mundo arcaico, em seu dom de ornamentar, pela linguagem pictórica, os índios, que para Nando são os homens que estão “mais em contato com Deus do que com a História” (Q, 19):

Eram índios e índias ajaezados, vestidos de arabescos. Os lábios grossos das mulheres Kadiuéu emoldurados por desenhos abstratos como num tapete. Às vezes os desenhos passando por cima da boca, outras vezes mantendo seu rigoroso caráter de moldura. Lábios grossos, gretados, como de borracha na sua tumescência brotando de um perverso labirinto de riscos, pontos, volutas, acantos e florões. Que coisa seria aquela? Gregos ainda nus teriam rascunhado ornamentos do que seriam capitéis dóricos e iônicos pelos beijos e peitos de gente viva? Se não fossem perturbados em que iriam desembocar afinal aqueles índios orgulhosos e que assim sabiam carregar em cara, seio e ventre, geração após geração, uma língua ornamental tão exata? Esquecidos os lábios túmidos, tida em mente só a transitória tatuagem, o dedo fino e elegante de Francisca não parecia de outro período histórico. Estava certo e justo acompanhando os triângulos, diademas, frisos não mais miméticos na sua orgulhosa função de só adorno. A unha longa e alva passando pela arte que passava pelo corpo nu inclusive de homem com estojo penial ou com absolutamente nada. Mãos franciscas e bugres, alguma coisa ali horrorizava Nando (Q, 48).

Os dedos de Francisca, portadores da “língua” com que os índios Kadiuéus partilhavam e perpetuavam as experiências, confundem-se com os corpos dos nativos, ainda desconhecidos para Nando, como desconhecido lhe era o corpo feminino. Daí o misto de atração e repulsa que os nus ornamentados lhe causam.

O desejo refreado pelo corpo feminino e o medo de não contê-lo frente à nudez indígena adiam interminavelmente o projeto de Nando fundar no centro do

⁴⁷ Como discute Willi Bolle, “céu” e “inferno” tornaram-se tópos da literatura e da crítica literária brasileira, que entre os anos 70 e 80 explicitaram “a consciência pessimista da História”, deflagrada pela frustração das “esperanças de emancipação política e social, tais como foram despertadas e fomentadas pelo Modernismo” (BOLLE, 2000, 35). O autor faz em nota o inventário dessa consciência, destacando os trabalhos de Antonio Candido (“Literatura e Subdesenvolvimento”), Flávio W. Aguiar (“Os Enredos da Cultura Brasileira”, cujo título original era “Visões do Inferno: Ou o Inferno somos nós” e Alfredo Bosi (*Céu e Inferno, Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*). Ver Introdução de *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, nota 51.

Brasil, no Xingu, uma “moderna missão” junto às tribos nativas. É uma mulher estrangeira, Winifred, que, ciente da inquietude do jovem padre, lhe franqueia um ato de amor e o conhecimento do corpo feminino. A sedução pela estrangeira já havia se anunciado na captura da imagem dela em cores imitativas da harmonia de uma manhã, em cena equiparada por Nando a um quadro “de aquecer paredes”: “Mulher ruiva vestida de azul. Cão branco de espuma. Cão amarelo. Coqueiro marrom e verde-escuro. Mar verde-gaio. Pintores deviam ver o mundo assim. Cortavam, emolduravam. Cores principalmente. Winifred dava um quadro de aquecer paredes” (Q, 56).

Na seqüência ao ato amoroso, ela faz-se de quadro vivo, convertendo o corpo em “ilustração para crianças em livro de lição de coisas”: “Isto aqui é um corpo de mulher, está vendo? Não na volúpia e na violência do amor. Mulher tranqüila. Te olhando com os olhos e os bicos de seio, atentos” (Q, 56).

A experiência com essa mulher permite a Nando, finalmente, decidir-se pela ida ao Xingu. Antes, porém, ele passa um período no Rio de Janeiro, negociando com o Serviço de Proteção aos Índios o estabelecimento da missão junto aos índios “protegidos” pelo governo. Aí ele conhece pessoas ligadas ao SPI e acaba por se viciar em éter. Dentre essas pessoas está Vanda, sobrinha de Ramiro, o chefe do Serviço. Com ela, Nando mantém relações sexuais e sente a necessidade de aprimorar-se nas artes do amor. Passa a ler “os versos que outrora deixava voar longe de si como borboletas mortais”: Carmina Burana, Catulo, Venâncio Fortunato, Tíbulo e, sobretudo, Ovídio, para quem “A arte também deve governar o amor”.

No Xingu, em meio às comemorações do Quarup, Nando descobre o vazio de sua empreitada frente às mazelas em que vivem os índios, sendo mais prementes

as absurdas necessidades materiais imediatas que qualquer iniciativa de cunho espiritual. É lá que ele recebe as notícias tumultuosas da tentativa de assassinato de Lacerda e do suicídio de Getúlio Vargas, que havia prometido visitar a reserva e torná-la um Parque. Fechando o ciclo de contatos com o corpo feminino, antes de um reencontro com Francisca, Nando recebe Lídia, mulher do comunista Otávio. Ela é psicanalista, o que permite a Nando falar de suas obsessões, a respeito de não saber amar de modo tranqüilo.

Anos depois, já no Governo João Goulart, novo encontro de Nando, que havia deixado o sacerdócio, com Francisca, em expedição para marcar o centro geográfico do Brasil. Aos olhos dele, ela permanece com aura de pertença a outro tempo, um elo com a eternidade:

De século em século entra assim misteriosamente no tempo um fragmento da eternidade. Um momento para os que tiverem olhos enxergar. O tempo iria erodindo a beleza de Francisca como dispersava afinal, grão a grão, as próprias estátuas em que os homens capturavam Franciscas. Mas o recado que Francisca trouxera em si de permanência da graça teria sido dado a todos os eleitos que a haviam conhecido na hora do fulgor. (Q, 278)

Única mulher na expedição, Francisca age em consonância com as decisões do grupo, o que figura para Nando como ação de recusa da aura atemporal e gesto de outra pertença, a histórica: "Francisca por conta própria, fugindo ao seu destino de ornamento ao sol para exercer a vocação de protestante do seu século de superfícies tumultuosas e tristes abismos abandonados" (Q, 291).

Em gradativa aproximação do corpo feminino, da "tela" em que figura Winifred, para a experiência do conhecimento, seja pelo ato de amor, seja pela leitura dos versos da literatura erótica, ou ainda pela própria elaboração das experiências, na palavra confiada a Lídia, Nando prefere manter Francisca cindida entre as ações da mulher engajada que vai ao Centro Geográfico apanhar terra em

memória de Levindo e a de uma misteriosa essência que se depreende da forma corpórea e busca outros meios de “expressão”. Para ele, a mais perfeita das “traduções” de Francisca avulta no cenário paradisíaco de orquídeas, em meio a uma gruta natural:

Remava Nando perdido em sonho de Francisca, a capacidade de visão tomada pela imagem muito viva daquela com quem acabava de estar, quando a viu realmente transferida para o mundo. É que por trás da ilha entrara quase insensivelmente por um furo estreito e alastrado de orquídeas dos dois lados (Q, 318).

É nessa “imagem” de Francisca que o amor platônico cede ao amor físico. Pela primeira vez, o personagem ama de modo intenso, mas sereno, e sente-se plenamente integrado ao corpo feminino, como se revivesse o mito de Hermafrodito: “Ainda pingavam água nus e sorridentes quando Nando constatou despontado que seu próprio sexo não estava no ventre liso e flexível de Francisca e que nem no seu peito de homem floriam os pequenos seios dela” (Q, 320).

A identidade plena dos corpos não resulta, porém, na junção das imagens. Francisca permanece, para Nando, inquietantemente multiplicada:

Nando sentiu as imagens presas que se chocavam em sua cabeça como aves escuras contra as grades de um viveiro. Só uma ave brilhava de ouro entre todas e era a nova Francisca elementar. Agora que já a tivera quente entre os braços, que novas relações se havia se haviam criado entre ela e suas imagens fundamentais? E que novas relações precipitara ela entre essas imagens as que originara entre as orquídeas?”(Q, 329).

No retorno a Recife, o casal passa antes dias de encontros intensos, alienados do mundo, dentro de um hotel simples, no Rio de Janeiro. Já na terra natal, ambos engajam-se no Movimento de Cultura Popular e mantém amizade com as diferentes vertentes (o clero da Teologia da Libertação, o partido comunista, a organização sindical e as ligas camponesas) que se “integram” na defesa dos camponeses. Francisca, tomada da memória de Levindo, passa a evitar Nando. Ele,

no entanto, motivado pelos acontecimentos políticos, acredita na expectativa da revolução e, entusiasmado com sua parte nela, tem a esperança de conciliar o engajamento e a inserção no mundo atemporal de Francisca:

Em nenhum lugar do mundo o mundo está sendo tão rapidamente alterado e tornado melhor como aqui, neste ponto do Brasil, neste momento. E eu estou dentro do turbilhão. Sou uma faísca do raio. Quando além disto eu tiver Francisca vou viver ao mesmo tempo nesse turbilhão e na eternidade. (Q, 399).

Vem o golpe, ele é detido e presenciando os horrores da tortura teme que Francisca também seja presa. Na dimensão idealizadora do amor, ela lhe figura, em meio ao “inferno” da violência, como a Beatriz de Dante, que permite a queda do amado, mas para lhe dar os conhecimentos necessários à contemplação do “paraíso”:

Que diria o poeta santo se em pleno a encontrasse e devesse voltar ensandecido ao leopardo e à leoa e à selva encerrando ali a viagem, Senhor? Se só houvesse a primeira região e as esferas se houvessem despedaçado dentro do jardim e o jardim tivesse virado deserto no vale da purificação e tudo reduzido ao plano baixo da desesperança eterna? (Q, 470).

Quando, enfim, ele consegue o *habeas corpus*, toma ciência de que sua Beatriz está novamente na Europa, protegida pelo pai da acusação de “agitadora política”. Ele tenta, sem sucesso, fugir também para o velho continente. Passa, então, a amar incondicionalmente as mulheres simples, notadamente as que se sentem alijadas da possibilidade de amar.

Nesse hedonismo há uma dupla motivação, a primeira é a possibilidade de manter a experiência de eternidade revelada pelo amor de Francisca, o ato de amor como um rito, em que a mulher suspende o tempo cronológico: “Mulher dá tudo à gente, mas come tempo. Devora o tempo da gente. Rói o tempo do homem que se consagra a ela. A gente não sente o tempo que passa com ela porque é um *tempo fora do tempo*” (Q, 485, grifos nossos).

A segunda é de caráter político, a divisão do amor recebido de Francisca como um bem, em uma utopia comunitária, com que Nando supõe agradecer os menos favorecidos: “_ Eu tenho tanto amor por Francisca, Manuel, que se não passar ele adiante às mulheres e aos homens para entregarem às suas mulheres sou capaz de estourar feito gomo de bambu no fogo” (Q, 536).

Daí o evento que fecha esse ciclo do protagonista ser uma festa para rememorar Levindo, e todo o seu ideário de igualdade e justiça. O banquete, em que antropofagicamente (LEITE, 1982) Levindo é celebrado por prostitutas, pescadores, mulheres e homens do povo, acaba por se tornar um confronto com os membros da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, Nando é espancado e quase morto.

Se para Nando o conhecimento do “inferno” dos bastidores da ditadura era, até então, o da mera observação, ainda que solidária com a da flagelação dos corpos agredidos, passa a ser agora o da práxis: ele perde a capacidade visual de um olho, fica com dificuldade de locomoção, de fala e, sobretudo, de memória. E aqui se estabelece um contraponto: para resgatar a memória de Levindo, Nando perde a sua. A cura é lenta, sob os cuidados do ex-padre Hosana e de mulheres amantes de Nando, e só se efetiva quando, graças à vista da azulejaria que evoca os desenhos de Francisca.

É o tempo da passagem. Especialmente, todo o capítulo que resulta na festa se passa na praia, em seu sema de lugar da não fixação. O capítulo que se segue é o “Mundo de Francisca” e nele, finalmente, a metamorfose do personagem completa-se: ele passa a figurar como um Levindo duplicado, de quem, inclusive, toma o nome.

Antes, porém, dessa afirmação definitiva de uma identidade, o personagem precisa resolver o dilema antigo, entre uma vida aparentemente alienada da História imediata _ na opção de se colocar ao lado de Francisca, que ainda lhe aguarda na Europa _ ou o engajamento ao lado dos camponeses. É a última feição da polarização metaforizada entre céu e inferno. De pronto, Nando decide-se por permanecer com os condenados ao “inferno”, cujas marcas ele agora carrega no próprio corpo, seja no plano material, com as seqüelas para sempre deixadas pela agressão, seja no plano simbólico, com a identificação com Levindo.

A decisão, porém, prescinde de uma ação que pontue o dilema para o personagem, um limiar, em que fique reconhecido o fim de sua trajetória de formação. Antes de partir com Manuel Tropeiro, para um grupo de resistência composto por camponeses e cangaceiros, Nando vai até a casa na beira da praia resgatar as cartas de Francisca. O gesto com que apanha e guarda a correspondência flagra a ambigüidade que ainda lhe advém de Francisca:

Ergueu os envelopes à luz coada pelo vidro sujo e viu as bordas de pequenos quadrados azul-escuros e vermelhos. Feito uma barra de túnica bizantina enquadrando seu nome e endereço na letra de Francisca. No alto à direita o selo refulgia como um ícone. Beijou os envelopes e enfiou-os no bolso, um em cada bolso, obedecendo quase sem saber à divisão de Francisca. Por que a divisão? Talvez a ausência ainda recente do olho mal assimilada pela imaginação duplicando assim a imagem? Duas. Francisca de mar e Francisca de terra fugindo à sua absorção? (Q, 595).

Com as cartas, à espera de Nando, um soldado de tocaia no interior da casa aparece. Pela primeira vez, Nando vale-se da violência, que antes era para ele energia passível apenas de ser convertida na “violência do amor”. Ele assassina o soldado e parte com Manuel. O amor converte-se agora na energia para a luta de resistência. Na escuridão da terra a ser percorrida em suas entranhas pelos resistentes, a imagem da amada unifica-se: “E naquelas trevas as duas imagens de

Francisca se acercaram uma da outra, coincidiram, de novo uma só. Não mais dentro dele porque a noz dura e voraz que se nutria de Francisca era agora uma passagem livre e diáfana” (Q, 599).

A busca do herói completa-se e a consciência dela vem à tona (“Sentia que vinha vindo a grande visão. Sua deseducação estava completa” _Q, 599). A opção definitiva pela luta (“Manuel _ disse Nando _ eu vou para ficar” _ Q 600) coloca em idealização não mais a Francisca corpo de mulher intensamente amado, mas uma Francisca confundida na visão da terra e das gentes que a habita: “E viu: aquele mundo todo com sua cana, suas gentes e seus gados era Francisca molhando os pés na praia e de cabelos ardendo no Sertão” (Q, 600). Francisca, a mulher, passa a ser apenas o centro de uma “realidade” muito maior: “Francisca é apenas o centro de Francisca” (Q,600).

Nessa nota de esperança com que se encerra o romance, porém, fica uma contradição latente. A crença exacerbada no “novo”, na perspectiva do personagem, é movida por pueril certeza de que o novo independe do passado, inocência que o narrador capta na analogia com os cadernos de menino revisto pelo adulto:

Andavam, agora num meio galope, Nando relembrando coisas da vida inteira mas sem sentir nenhuma ligação com os pensamentos e sentimentos que tivera: como homem feito que encontra um dia numa gaveta cadernos de colégio. Estava descontínuo, leve, vivendo de minuto a minuto. Só tinha como sensação de continuidade o fio de ouro de Francisca, assim mesmo porque era um fio fiado com astúcia na trama do mundo a vir. Não vinha propriamente do passado (Q, 600).

Com essa operação de encerramento do passado em si mesmo, na ilusão da sucessão temporal na História, o futuro a ser perseguido figura como a superação dos percalços anteriores. Nando pode, assim, converter o sema de inferno, implicado antes em sua opção pela luta, em paraíso. É o resgate de Francisca agora transmutada em fio condutor do entranhar-se de Nando na nova identidade e na

possibilidade de uma nova História. Daí a bela imagem da serpente dourada, com que Francisca passa a conduzi-lo pela selva escura: “E Nando viu o fagulhar ligeiro entre as patas do cavalo como uma serpente de ouro em relva escura” (Q, 601).

Em *Avalovara*, o paraíso sugere-se fortemente como imagem para a própria literatura perseguida por Abel e que, como vimos, confunde-se com a procura pelo amor e pela Cidade Ideal. Daí a cena final condensar esses três objetos: a visão da cidade e o ato de amor que se realiza sobre uma tapeçaria de motivos adâmicos, cujos fios passam a tecer um novo texto, inaugurado com o ingresso dos amantes e suas experiências. O contraponto, o inferno, vai se desvelando no conjunto das experiências que, graças ao feminino, Abel vivencia e ficcionaliza. Não é, porém, definitiva a passagem de uma para outra esfera. Na verdade, a ambigüidade que perpassa todo o romance, em suas reverberações birrefringentes, as torna também permeáveis.

A primeira parte desse itinerário é, como já sinalizado, construído com a estrangeira Roos. O amor entre os dois também é marcado pela interdição. Ela demonstra afeto por Abel, mas seus gestos oscilam entre a aproximação e o distanciamento, como desdobramento do respeito que ela tem pelo marido, que está moribundo em um sanatório em Lausanne. Abel, por sua vez, também é casado, mas seu relacionamento está em crise.

Como parte da tríade feminina que compõe a “Beatriz” de Abel, Roos figura como idealizada, em sua esquiva e mistério, que a tornam inacessíveis para Abel. Não é o próprio corpo que ela franqueará para o processo de formação dele,

como fez a estrangeira na trajetória de Nando⁴⁸. A ela caberá, porém, o ensino de um modo novo de ver: um modo fragmentado, multiplicador, condensador, que tenta se aventurar na compreensão das distintas faces da “realidade”.

Como vimos, Roos parece ser feita ela mesma de matéria propícia à refração múltipla da luz, sua carne projeta, como “em mil pequenos olhos transparentes”, cidades diversas. A explicitação desse modo dinâmico e aberto de apreender as coisas ocorre no motivo da birrefringência e tem implicações com a técnica literária que o personagem/escritor empreende. “Levarei anos e anos buscando aquele ponto onde se conciliam o arisco e o verbo: tentando fazer visíveis Roos e as cidades que abrange” (Av, 46), escreve o protagonista a respeito da própria empreitada ficcional.

“Ver e não dizer é como se não visse” (Av, 32), por isso, esse ver profundo e perscrutador da ambigüidade das coisas” passa a ser “encargo tortuoso” (Av, 47) para o escritor que se quer exprimir, mas que por hora não tem garantia de que lhe serão abertas as portas do “paraíso”, como na façanha do poeta florentino, explicitamente referenciado na linha A.

Como Beatriz, Roos é marcada pelo signo da claridade, mas enquanto a musa dantesca cede essa sua faculdade, gradativamente, para o percurso do poeta, que a certa altura pode por si mesmo perceber-se, na efusão de luz que antecede a visão da Rosa Mística,

tanto a acuidade, a ponto de julgar

que da luz mais brilhante poderia

agora defender-se o meu olhar (ALIGUIERI, 2000, 211),

a claridade da estrangeira apenas dá a Abel a noção de que ele não deve conformar-se com a superfície do real: “Uma claridade que não ajuda a ver e que talvez ofusque” (Av, 80), quiçá como a própria literatura.

Some-se ao peso desse desequilíbrio entre a visão e a expressão para Abel, a noção da finitude que emana de Roos. O “inferno” pelo qual ela o conduz revela a existência humana, frágil e perene. A morte é presença contínua, cercando vários personagens (o velho Weigel, o esposo de Roos, a freira doente na excursão a Milão), e contracena com o refúgio buscado na arte, nos “lugares da memória”, com seus apelos de perenidade.

Tudo ao redor de Roos e ela mesma precipitam-se, na visada de Abel, para um fim e impotente é o seu gesto de tentar superar essa precipitação, como se caminhando pelas paradas infernais ele se sentisse retido junto às sombras dos condenados: “_Amo e estou desesperado. Essa mulher, eu me precipito em direção a ela. Compreendem? Sou lançado, caio no emaranhado de coisas que a formam. Esbarramos em tantas sombras!” (Av, 164).

No entanto, Roos, com quem não se consuma a relação física, põe em suspeita a irreversibilidade dessa precipitação. Uma das últimas lições da estrangeira, aprendida com o marido arqueólogo: “o fim é uma noção enganosa”. É ainda nessa cena “final” da linha A, que ela cifra, na referência ao mausoléu de Halicarnasso, a possibilidade de resgate do passado: “_ Nas águas em redor do mausoléu de Halicarnasso existe um cemitério de navios, Abel: pense quanto passado está ali” (Av, 258). Mas Abel ainda não é, nesse momento, capaz de vislumbrar a ruptura com a noção enganosa de um tempo único e sucessivo. Por

hora, Roos, e seu entorno são inacessíveis: “Não verei a cidade, e Roos não reverei, nunca” (Av, 259).

Não é ele, ainda, portador da felicidade de aprender, pelo ato amoroso, a suspensão do tempo, que a certa altura de seu processo de formação Nando vislumbra. Para Abel, o encerramento desse ciclo dá-se com um ato sexual sôfrego, com o corpo semimorto de uma polaca que lhe é completamente estranha e assim lhe permanece depois do ato: “Deitado, eu, com uma polaca; abraço-a como se abraçasse um ser feito de arame e de cabelos de mortos. Ejaculo meu ódio, meus testículos soluçam, choro pelo pênis, ouço-o gemer. Ainda não me vesti e já essa mulher de quem mal vi a bolsa ou os sapatos se despede” (Av, 259).

É na linha T, com Cecília, que o amor será descoberto, em sua força de redenção. Tal como Francisca foi para Nando, a personagem hermafrodita figurará para Abel a dupla condução ao eterno e ao histórico, mas sem a possibilidade de apaziguamento entre essas vertentes, como alcançado pelo primeiro protagonista.

A Cecília arcaica encarna o mito de Hermes e, em sua completude, acolhe homens e mulheres simples com as práticas culturais que, advindas de outras temporalidades, mantêm-se vivas na mulher “simulacro da memória”. A Cecília histórica dedica-se à proteção das populações “que povoam os mangues e os bairros afastados” (Av, 181).

Abel vê na possibilidade de amá-la a vinculação com essa gente simples, seus modos de recortar o mundo e nele sobreviver, na mesma utopia do amor fraterno perseguida por Nando:

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 Bom 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 (Av, 186).

Não o anima, porém, o engajamento de Cecília, que ele admira como gesto coerente dela, mas não como ação significativa para a mudança dos rumos históricos, em meio ao emaranhado ideológico em tensão. O seu “ver”, preocupado com a apreensão da complexidade das coisas, lhe impede decisões mais imediatas, como a do apoio às ligas camponesas.

Na cisão de Cecília entre mítica e histórica, será na primeira que Abel vislumbrará o paraíso. O corpo múltiplo dela ganha a configuração dos círculos celestiais dantescos: “São, seu corpo e esses corpos, sobre a colcha de rendas e a toalha vermelha, de uma vez, corpos e espaço circundante, são corpos e também uma atmosfera _ uma atmosfera aprazível, umbrosa e repassada de odores frutais” (Av, 249).

A fusão plena dos amantes e dos entes que os perpassam é a aceitação de Abel nessa atmosfera paradisíaca, mas um ingresso ainda não definitivo, uma passagem apenas para a formação dele, em que já a expulsão parece anunciada:

Com extremo cuidado, trespasso-a, da cabeça aos pés ela estremece, eu estremeço e por três vezes, sentindo no dorso, insofridas, as unhas de Cecília, sou admitido ao mundo do seu corpo _ onde três vezes, com diverso grau de intensidade, eu a encontro. Que sabe, da queda, um homem, no instante em que perde o equilíbrio e tomba? Ele sofre o acidente e a sua experiência é um gênero vertiginoso de conhecimento. Assim minhas passagens no cerne de Cecília (Av, 249).

Nesse ato amoroso, uma orquídea ornamenta o corpo de Cecília, evocando o diálogo com Francisca. A cena é similar a do encontro dos amantes em *Quarup*, em que, na identidade plena encontrada no ato amoroso, os personagens sentem confusos os corpos e suas sexualidades: “Ela, segurando uma orquídea contra o peito raso, ostenta o membro sedoso e desejável; sinto, eu, com o peso dos seios, o peso de ser fêmea e espero que Cecília me penetre” (Av, 249).

É no âmago do corpo pródigo de Cecília, em meio ao rito de amor, que uma percepção inquieta Abel: os entes que ela abriga não possuem voz própria, estão “o seu clamor ou os seus risos enterrados”. Confiada a noção dessa mudez ao escritor, que a essa altura faz a seguinte ponderação sobre seu primeiro conto: uma “representação talvez do mundo que conheço e onde velhas vozes _ inclusive em mim _ buscam impor verdades cuja substância esgotou-se para sempre” (Av, 267), o corpo mítico de Cecília morre e ficam seus entes privados da harmonia com que nela se integravam.

Abel vê-se então expulso do mundo celestial de Cecília e ingressa no caos de sua ausência:

De súbito, atravesso um pátio, 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 (Av, 271).

Como em *Quarup*, essa cena definitiva para a tensão entre a vivência mítica e a histórica, que ambos os protagonistas vislumbram por meio das figuras femininas, passa-se na praia. Nando opta pela clareira de condução à história, condensando nela a idealização de Francisca. Para ele, a comunhão com os desfavorecidos permanece alcançável na opção pela luta.

Para Abel, que já havia desprezado a opção pelo engajamento na ação das ligas, a idealização da aproximação com a gente simples, por meio da celebração do amor de Cecília, esgota-se. O ingresso ao mundo harmônico dela é condição apenas para o conhecimento de seu avesso: nada sabe Abel das gentes silenciadas, cujas histórias não couberam na História. O corpo idealizado de Cecília funde-se no histórico: estão mortas as utopias da fraternidade para Abel, o escritor que se sente fora de lugar no debate ideológico e é ciente de que produz uma literatura de verdade já extinta. Ele sofre a solidão e a impotência perante a vida e a palavra (“eu me transformo no esgoto do verbo, cagando palavras mortas, cascas de palavras dentro da morta”).

Ao inferno existencial, na constatação da perenidade humana, soma-se o conhecimento do inferno social, mas um conhecimento parcial que, como o adquirido no percurso com Roos, instiga o personagem/escritor a seguir a sua busca. ‘O’ será a terceira figura feminina nessa continuidade, a mulher que se duplica para livrar-se do silêncio e tornar-se corpo de palavras.

Nascida de uma relação problemática (o pai é um músico fracassado e a mãe, oriunda de família abastada é deserdada por ter se envolvido com ele, vive alienada da casa), ‘O’ passa a infância atormentada pela mudez e pela “surda, amável, clara violência” (Av, 26) que lhe cerca. Sob aparente descuido materno, um acidente lhe ocorre: a queda no fosso do elevador, que, na verdade é simbólica de outra queda, internamente preparada (“Gero-me para a queda, para isto cresço, para esse lance amadureço”).

O espaço do fosso do elevador marca as ilações da menina com os andares do Martinelli, o edifício decadente, que ela percorre, desprotegida, entre gentes de todos os “naipes”:

Mas há um parentesco, eu sei, entre mim e as suas paredes encardidas, entre mim e o velho ascensorista com um gancho na ponta de um pau para abrir a porta gradeada do elevador, e as janelas escuras que dão para o escuro e principalmente entre mim e a doida multidão que transita ou vive nos seus muitos andares, calada, maldizendo, roubando, ou sendo roubada _ e que, sem o saber, afia as minhas garras (Av, 142).

Depois da queda, torna-se mais acirrada para ela a certeza de que motiva os pais uma espécie de acordo tácito, nas ações negligentes com que lhe tratam, para que ela caia novamente, mas não sobreviva. Sem voz, como os entes que habitam Cecília, ‘O’ sabe que precisa romper o silêncio para se defender e, em esforço sobre-humano, lança seu primeiro protesto, em palavra síntese contra tudo que lhe envolve no microcosmo do Martinelli:

Levo a mão à boca e mordo esta certeza, este espanto, esta amargura, este ódio, esta ira, levanto-me e decido-me, não guardarei silêncio, porei termo ao silêncio, vou falar, abro a boca, mas não é fácil falar, tenho a língua e a laringe cheias de teias de aranha, aspiro o ar e expiro-o pela boca, com dificuldade, eles me olham, meu pai leva à corneta aos lábios, crispam-se no chapéu os dedos de minha mãe e eu grito, cuspo, vomito em suas caras: “Inrerno. Inrerno”. O nome não é este, mas tenho de dizê-lo, o esforço me exaure, eu caio de joelhos, perduram os movimentos convulsivos e eu tento outra vez como quem tenta um salto, um mergulho, um passe acrobático, tento outra vez, agora com mais força, com mais ódio, e grito: “Inferno!”. (Av, 97, os grifos constam na narrativa)

A palavra é também o prenúncio do que ela, mulher/escritura, fecundada pelo pássaro e vértice de confluência da máquina do mundo, passará e testemunhará: a imposição do lar dos avôs, a passividade em que fica com a presença de Inês, a perda de Inácio Gabriel, o casamento com Olavo Hayano e, finalmente, a descoberta de sua face opressora e oculta, insuportavelmente para ela visível, a ponto de lhe provocar o desejo de morte.

“Toda arma é boa é boa para sobreviver ao domínio dos mais fortes e reduzi-los a nada (Av, 244)” _ para não sucumbir, ‘O’ elege o próprio corpo como forma de resistência a Hayano. Ela passa a traí-lo: “Eu não caço o amor, nem o júbilo, nem outras exaltações, nos estranhos com que em camas estranhas me deito: caço Olavo Hayano, atinjo-o.” (Av, 244). Como Nando e Abel, na passagem por Cecília, ‘O’ projeta no sexo a ação política, mas não se trata mais da utopia da fraternidade, por meio de um amor socializado. Agora é o corpo que se rebela e agride o alvo certo, o gozo que não deixa esquecer de que ainda vigora o “inferno” (‘Meu gozo, quando vem, é mudo, soturno, eu travo os dentes e clamo: “Inferno!””).

É nessa forma de atentado a Hayano, que ela conhece Abel. Ambos encontram-se no Rio Grande do Sul, para ver o eclipse que alude à elaboração da narrativa de suas experiências: “As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos. Os eclipses evocam-nas”. Eles não tardam a se apaixonar, mas antes de oferecer a Abel, de modo único e definitivo o ato de amor, ‘O’ o conduz pelo “inferno”, confiando ao personagem/escritor o relato minucioso de suas passagens. É a sua recusa de oferecer para o amor “um corpo sem história” e de conduzir Abel ao paraíso, sem antes torná-lo cúmplice de sua própria queda.

Precedido das longas narrativas, o encontro de seus corpos é lento e vai se conformando como um rito sagrado, em que importa a lembrança dos mortos:

Simulando a eternidade, evitamos mover-nos cessado o duro pranto (choramos, então, por nós e por alguns mortos) e já não queremos falar, receosos de que novas, como num texto que alcançou certo grau de precisão, sejam supérfluas ou nocivas (...). Nos nossos corpos, desejados e ainda estranhos, nos quais ecoam experiências acres _ a esterilidade, a morte e outros danos _, descobrimos certo caráter sagrado e como que nos apuramos, na abstinência, de mãos dadas, mudos e cercados de trevas, para o mútuo e inevitável conhecimento (Av, 264).

Na medida em que a cumplicidade entre ambos cresce, delineia-se para o protagonista novamente o dilema entre viver apartado da História, na atemporalidade do amor, ou abster-se dele, com respeito aos que vivem anônimos, suportando diferentes formas de opressão:

Eis-me reduzindo as nossas relações a um encontro fortuito, isolado e sem conexões com outras circunstâncias e eventos, eis-me dizendo o que sou ou estou certo de ser, eu, inebriado e ferido, dividido entre um obstinado projeto criador e a cólera ante um mundo armado de garras, nas patas, no rabo, nos olhos, nas línguas (como, em face deste mundo, amar a um ser único?), tenho a força de amar, sim, a força de amar, apenas como as bestas?, não, eu, animal inflamado e visionário, possuo a força de amar, não, porém, a inocência e talvez a surdez que o amor exige (não ouvir o clamor dos massacrados, não ouvir o protesto dos roubados, não ouvir o gemer dos enganados, o ranger de dentes dos mudos, mas eu ouço), doem-me outras feridas eu não quero, do amor, as doçuras, os sobressaltos, as perdas. (Av, 277)

As conexões que Abel não pode fazer, e por isso mantém a dicotomia amor X inserção histórica, são resgatadas por 'O'. Ela propicia que se dinamizem no presente as passagens e aprendizagens de Abel, por meio de Roos e Cecília: “_ Aqui, Abel, não é um quarto. É um aspecto, veja e saiba, do Lugar e da Hora em que nos encontramos afinal. Pese-me pela minha substância e desespero. Abel! Não me reconhece? (Av, 277)”.

Não há possibilidade de inocência e mitificação no encontro de agora. A consciência da finitude inerente ao humano e a da opressão que perpassa de modo vário a História já está encarnada em 'O', condensação das demais figuras femininas, e no Abel por elas até aqui conduzido. O amor perde o sema de pura idealização e ganha os de ira, indignação, protesto e, sobretudo, vontade de resistir ao mundo de Hayano:

Será o amor em nosso tempo, um instrumento em vias de desaparecer? Só a palavra *amor* ainda sobrevive? Seja então restaurado e através de nós, Abel, perdure. O que será de tudo, se também nos arrancam a força de amar? A alegria de amar? A raiva de amar? (Av, 278)

Olavo Hayano, a personificação da violência sem medida, é militar atormentado por vozes de mortos e, em sua natureza dúbia de homem e íólipo, encobre a força fantasmagórica, que ainda nas entranhas do útero que o gerou, atenta contra a continuidade da vida:

Os Íólipos nunca têm irmãos mais novos do que eles. Tornaram para sempre estéril o ventre onde são gerados (...) _ Mesmo que fosse possível, a mãe de um Íólipo, conceber ainda, não é de esperar que se arriscasse: a placenta do Íólipo assemelha-se a um ouriço. Seus espinhos, claro, não magoam a gestante durante a gravidez. Mais ou menos assentados, só começam realmente a crescer e endurecer, pode-se dizer que por malícia, nas duas ou três últimas semanas que antecedem o parto. São implantados, sobre a placenta, em várias direções. Imagina-se a dilaceração que provocam. É como se a mulher parisse garfos, ou cacos de garrafas. Nunca, por mais que viva, volta-se a curar inteiramente das feridas e sofre até a morte de hemorragias temporárias. Mesmo as que, por acaso, submetem-se à cesariana, padecem com os espinhos. Não é preciso acrescentar que pai e mãe nunca ficam solidários ante essa experiência (Av, 160).

‘O’ sabe-se gerada para enfrentá-lo. Ainda menina, ela tem a visão de um monstro, como prenúncio da entrada dele (como ela o descreve em alemão, indicia-se fortemente a evocação de Heckthorn, na linha P, com sua antevisão do monstro, mais tarde encarnado pelo líder nazista⁴⁹ (e aqui é notável a passagem literária que apanha as semelhanças ideológicas de dois eventos “dísparos” no tempo e no espaço):

Minha avó, a palidez realçada pela pintura supérflua, levanta-se e o jornal cai da sua mão; sem tirar os óculos, faz-me com voz incerta, uma pergunta que não compreendo. Continuo a falar, exultante com o som da minha voz, novo trovão repercute, ela repete a pergunta três ou quatro vezes e por fim traduz: “Onde aprendeu a falar alemão?”. Mais: “Que monstro é esse de que fala e que está na minha frente? Aqui não há ninguém.” (Av, 145).

Primeira afronta, a menina aproxima-se e indaga o nome do então cadete adolescente. Frente ao nome superficial, como a aparência inofensiva dele, ela o

⁴⁹ Julius “Aos treze anos, lê, num estudo sobre o modo como é vista, no Renascimento, a ciência medieval, a história de um homem cujos chifres crescem para dentro e que destrói o mundo à medida que essas raízes furam-lhes os miolos, atravessam a garganta, escavam o coração e esgalham-se. Hitler, para ele, é aquele homem. Destruir o relógio, tão laboriosamente construído, parece-lhe o anúncio, em escala restrita, do que os chifres do Führer vão deflagrar em proporções amplas” (Av, 312).

desmente (“Não é Olavo Hayano”) e o desafia pelo olhar, para, enfim, deixá-lo, como fará inúmeras vezes mediante as perturbadoras inquirições do futuro marido, sem resposta:

Olho-o do meu centro, do fundo de mim mesma, com impaciência e raiva, sentindo que esta raiva, esta impaciência, batem nos seus olhos e voltam redobradas, olho-o como se entre nós houvesse um rio caudaloso, um fosso _ e nos fosse necessário muito caminhar, dar muitas voltas, antes de verdadeiramente defrontar-nos. Mas ele ainda pergunta, mãos crispadas no quepe: “E você? Quem é? Como se chama?”. Sua algidez envolve-me, penetra-me. Deixo-o e respondo da porta, sem voltar-me: “Não sei”.

O amor que ‘O’ franqueia a Abel, personagem/escritor, é o golpe último e certo, a condição para fazer reviver o alegórico pássaro/romance, silenciado pela fria glândula de Hayano. Se ela não se converte em serpente dourada, a conduzir o amado por caminhos mais esperançosos, como a Francisca de Nando, desperta dentro de si a serpente Ira, com que inflama gestos de revolta nos silenciados e submissos.

É assim com Inês, a babá dócil contratada para acalmar a menina na casa dos avôs. Inês nada possui e, como Natividade, precisa imaginar até mesmo objetos de afeto (“vez por outra faz morrer um dos pássaros, e enterra-os no jardim com uma colher de pedreiro, e passa o dia triste”). Após anos de serviço, é despedida de modo desrespeitoso e humilhante. Inês, a encantadora de serpentes, “que teria uma palavra e um olhar afáveis para o carrasco e o machado se condenada à morte” (Av, 143), acaba por apreender de ‘O’ o necessário ato de resgate da própria dignidade.

Em sua sempre solícita postura, questiona se não deveria, antes de partir, lavar o uniforme usado. De ‘O’ recebe como resposta a tesoura. “O gesto. O silêncio”

e a expressão de Inês: “Corta-o em dois, em quatro, em oito, vinte pedaços, pica-o, fragmentos caem no chão (...) golpeia o colchão, três, quatro vezes” (Av, 209).

Mas é assim, sobretudo, com Abel, o amante eleito para provar do fruto envenenado pela serpente Ira. É no ato amoroso, rito de passagem feito “Ante o Paraíso”, que os seios de ‘O’, comparados a pêssegos, figuram como o fruto de conhecimento, e sua decorrente opção pela condição humana, tal qual no mito adâmico. Na carne do peito, ‘O’ carrega a cicatriz da morte que compartilhará com Abel.

Ela pontuará com ele o estágio que, como quer Benjamin é o ápice de significação para o ato de narrar, pois “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida _ e é dessa substância que são feitas as histórias _ assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1996, 207). ‘O’, “com a marca da bala no seu corpo, será a um só tempo a mulher do jardim e a árvore mortal da sabedoria” (Av, 322).

O fruto é provado em ato amoroso lento, mas virtuoso de sensações e percepções, e ritmado pelos versos de Catulo na música de Carl Orff (MOURA, 2004, 29), que entoam a tensão entre o transitório e o eterno (“Proclamam os velhos a transitoriedade das paixões, *immensa stultitia*, mas os jovens contestam ferventes de esperança” Av, 44). Sabores e saberes emanam do corpo sensual e verbal de ‘O’ e fecundam de vozes o do personagem escritor: “cada um desses beijos vai fundo em minha carne e planta vozes em mim: eu mais e mais habitado (...) múltiplas clamam as vozes, através da minha boca ou autônomas, no corpo onde vais semeando-as” (Av, 327).

O corpo feminino não é mais o espaço evasivo, a alternativa para não “ouvir o clamor dos necessitados”, pelo contrário, em sua indefinição entre tez e tecido verbal sentido e tocado pelos gestos do amante e escritor _

Com a mão esquerda, devagar, exploro as gradações de resistência e calor da sua pele, quente, acetinada e úmida entre as coxas, áspera e com algo de animal nas axilas raspadas, cremosa nos jarretes, fresca e seca nos flancos, viva nos mamilos, rija nos joelhos. Doçura e tepidez do ventre! Cálida, seca, tensa, flácida, úmida, imberbe, macia, túmida, gélida, em fogo, fresca, tépida, é o mesmo tecido atento e inflamado que responde aos meus gestos errantes. (Av, 302)

_ ele amplifica a polifonia que lhe é constitutiva e convoca o escritor a dar expressão a essa vozes.

O escritor já pode a essa altura pontuar a sua busca. A Cidade Ideal finalmente “se ordena, simula violando espaço e tempo, uma forma particular de existência” (Av, 348) e revela sua natureza. Abel descobre o equívoco de sua busca (“quanto erro buscar essa Cidade única, ostentosa e ameaçadora”, Av, 355) e a impossibilidade de integração no mundo às avessas, que a cidade escancara sob sua superfície sedutora:

Contemplo a Cidade, radiosa e insulada, sobre o canavial, contemplo as águas imóveis, os palácios brilhantes como quartzo, as colunas muito altas e, de súbito, como se tivesse nas mãos um pássaro de plumagem sedosa e multicolor, e, soprando-a, descobrisse no pássaro um animal escamoso, minado de piolhos, pústulas e vermes, a Cidade, sem nada perder da pompa visível, revela o seu asco, a sua doença, suas camadas maléficas, até aqui dissimuladas. (Av, 355)

A face oculta da cidade, em que jazem os sem voz, eis aí a generalização das aprendizagens no percurso de resgate de Natividade e seus cantos silenciados nos recônditos da metrópole paulistana. A cidade ostentosa, mas fétida, em sua falta de equidade e de sentido, espaço caótico propenso à ordem superficial e degenerante dos autoritarismos (Av, 43), o contraponto para a harmonia representada na tapeçaria:

Tenho aqui o mundo, sim, porém ainda inviolado e por isso não existe, nas flores abertas, nas aves despreocupadas, nas lebres alheias a eventuais perseguidores, a mínima sombra de destruição ou de qualquer gênero de horror. Paira em tudo um ar de imunidade e mesmo o olhar distraído bem depressa advinha, não sem nostalgia, que os seres aqui tecidos são imortais. O tapete é o Paraíso e, com os sons da cidade, em torno da muralha constituída pela quádrupla barra de motivos vegetais, ruge a morte (Av, 310)

A passagem de Abel para o paraíso, ou seja, para a realização literária de vinculações com tempo uno do mito, perseguida pelo protagonista, não se pode realizar alheia à verdade oculta da cidade. Ingressar no tapete é romper os limites entre ela o jardim, entre a vida eterna e a finitude humana, acirrada pelas injunções históricas, como ele reconhece, angustiado:

Podem adquirir, ingressando no recinto arborizado e protegido do mal, a perenidade que o inunda; e, também, invadindo-o com a sua substância perecível, tornar os muros inúteis. Mas antes prefeririam não participar do jardim e preservá-lo, que, fruindo-o, nele introduzir a morte que circula em torno desses muros (Av, 310).

A morte previamente anunciada (“O que será de nós?” “Morreremos, Abel”) não é assim o exílio dos amantes em um mundo virgem da suspeita e da maldade. É antes o testemunho contra a barbárie, em um contexto específico, mas também com ecos de outros contextos e, mais que tudo, é a teima mesma de não render-se a ela. A harmonia, buscada pelos artistas, Loreius, Julius e Abel, corrompe-se com os eventos enfrentados por eles. Nas representações do harmônico e eterno infiltra-se a interrupção violenta da vida, inculcando o tempo histórico no mítico. Não sem razão a entrada errante de Abel no paraíso, sob a condução de ‘O’, evoca os feitos do relojoeiro e o do escravo.

O ápice do ato amoroso coincide com a falha das notas de Scarlatti, que não encontram a seqüência perdida, e é feito em narração truncada pelo efeito de suspensão das palavras, que tanto mimetiza o fôlego dos amantes à beira do gozo como a fragmentação da harmonia inalcançável:

A armação de Julius Heckethorn vai formando a seqüência a harmonia reúne-se o disperso e nós rejubilados a vertigem o vôo galopam saltam e lançam vozes os animais que nos habitam fria e turva a beleza da cidade, as garras do Só e Soez, e por que esse silêncio?, quero arrancar-me à Cidade e não posso, grito um pedido de ajuda, mas quem iria acudir-me, a minha voz é uma voz de condenado, boca contra boca lançamos sem governo gritos e gemidos e palavras cortadas meu amor que maravi eu te e ovelhas e cães se enlaçam em nossas bocas e gazelas e leões revoam mariposas também em nós heliantos florescem ejaculo os testículos beleza filha da puta a do seu rosto bala na agulha o Portador falha no relógio o penúltimo grupo da seqüência delícia extrema da carne aberto o seu braço direito e nossos dedos cruzados seus pés mimosos nos meus jarretes uma das pernas mais estendida que a outra e a mão livre metendo-me puxando-me enfiando-me falha o penúltimo grupo notas musicais soa o último e o relógio continua a sua busca (Av, 357).

Já a composição de Loreius é presentificada pelo gesto dos amantes que estendem os braços em T, letra central no protesto cifrado na composição do escravo, e assim inculcam a pertença deles ao mapa/palíndromo do romance:

Fim e início. 'O' 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 trocóides 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, rodeados pelo mundo, um mapa? Que águas seriam então em nós evocadas com seus peixes? (Av, 273).

As águas e a imagem do peixe estão, no *Avalovara*, atreladas à idéia da morte, desde a cena inaugural da busca do protagonista, quando ele joga uma tarrafa na cisterna e lê, no peso que a prende no fundo do poço, uma espécie de sortilégio da Morte _

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. (Av, 68) _

até a bela analogia da curta existência humana com o salto de um peixe que 'O' faz:

Não viverei sequer mil anos, minha vida é rápida, risco no tempo, tal como um peixe salta um dia acima da vastidão 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 (Av, 24).

Uma cena, em *mise en abyme*, concatena, ainda, o motivo da água e do peixe e prenuncia o abalo da harmonia deflagrado com a morte dos amantes. Trata-se do fim de tarde contemplado por 'O' e Abel, na praia de Ubatuba. O cais observado ganha o desenho de um T, ornamentado com a disposição equilibrada dos personagens que pescam:

Rege esses pescadores e os demais elementos da cena _ as silhuetas delgadas dos postes a um lado e outro do T, as pedras de atracação fincadas junto dos postes _, rege tudo isto um ritmo preciso e claro, uma simetria que, sabemos, o acaso nunca oferece e que os leves desequilíbrios existentes fazem ainda mais tensa (Av, 42).

A tensão na simetria da composição da cena vai se tornando cada vez maior com o acréscimo de eventos e de outros personagens, até irromper na dissolução pressentida pelo olhar do narrador/observador:

A partir de agora, muitas das questões e inquietudes que participam do meu modo de ser ligam-se aos perfis, móveis ou não, sobre o cais. Leio no que vejo? Na calma e implacável gestação de um evento ordenado? No ritmo e nas simetrias, leio? Tais realidades falam-me diretamente _ não como um escrito _ e alcançam em mim zona pouco acessível. Chegamos, eu e 'O', através do mundo (erradios, os nossos passos?), a este ponto de intersecção e aqui não há desordem. Estamos numa esfera de milagres, onde os fragmentos se ajustam e refaz-se o uno. Nosso espanto é justo e legítima nossa ebbiez. Este frágil equilíbrio: lápis com a ponta sobre uma base plana, o eixo de gravidade, mais delgado que um fio de cabelo, descendo ao longo da grafite e incidindo sobre a exígua base. Vai inclinar-se e tombar, sabemos, e nunca mais, sabemos, nunca mais. Coordena-se um texto, geométrico, dentre inumeráveis letras desconexas (Av, 95).

Essa mesma cena é evocada por 'O', que em fala carregada de erotismo convida Abel para o sexo, equiparando o falo à isca, por meio da qual ela tragará a cena da harmonia do cais: "morderei a tua isca e como, para não vir à tona, arrastarei com ânsia, para o fundo, cada vez mais, a isca, o anzol, a linha, a vara, o pescador e a tarde (Av, 76).

Corpo que, contraditoriamente, é refúgio para que Abel não venha à tona como um peixe e o fio mesmo que o enreda para a morte, 'O' leva à representação do eterno o protesto arrastado de diferentes temporalidades: “não mais, não mais”, evocam os braços estendidos em T, no ato de amor/morte com que os amantes se mesclam aos fios do tecido da tapeçaria. Ela: “uiva o meu útero eu uivo e abro-me e urro trovão amor girassóis estendo os braços em T” (Av,356). Ele: “abro em cruz os braços, clamo ou julgo clamar o seu nome _ e o tapete me recebe entre pássaros e flores _ um tiro (...) (Av, 337).

No tapete, texto alcançado por Abel por meio de 'O', ressoa o canto da ave alegórica, um canto dúplice entre o mítico e o humano. É findo o percurso de formação de Abel, não porque ele encontre os objetos buscados, mas porque ele compreende, como já fizera perante a Cidade, a inutilidade das explicações que busca:

Isto, amor, é tudo? Não e não saberei, com clareza, por que te amo e não poderei alcançar todos os motivos e sentidos desse encontro, numerosos e talvez contraditórios. A decifração, afinal, seria a prova de que tudo _ nós e nossos passos e esta hora _ dispensavam existir. (Av, 328)

Nenhuma certeza, como a que conforta a utopia de Nando em ação por uma nova História. Para Abel, a dúvida (“Pouco importa, além disto, que ingressemos, os amantes, em algum gênero de futuro” _Av, 298) é o porto de chegada. O depois é o ato imprevisto de leitura que pode resgatar ou não as experiências, os testemunhos e os protestos condensados em enunciação literária. É o fim do percurso permitido pelas mulheres, e com isso integram-se a pertença histórica e a dedicação à ficção de ambições cósmicas.

No novo texto metaforizado no tecido da tapeçaria, os fios do mito e da história dissonante entrecruzam-se, o jardim cinde-se e abre-se para acolher as vidas tolhidas:

Canta invisível nela em mim por trás dos girassóis ou escondido nas eternas ramagens do tapete um pássaro e lenta ela me invade e é em mim e mostram-se em nossos corpos fundidos vultos que reconheço e amo pulsam presenças perpassam vozes corre o agora entre margens e nós próprios lá estamos enlaçados nós enunciados ou passíveis de enunciação nós e o que provocamos nós e o que fabricamos nós e o que perguntamos nós e o que testemunhamos nós e o que ambos deglutimos o que ambos odiamos o que ambos escandimos o que ambos amamos sonhamos desejamos o que ambos (av, 353).

O *Avalovara* impregna-se do drama humano, seu canto, agora dúplice, expressa, como no mito de *Avalokitesvara*, a sensibilidade do divino em relação à História dos homens: “Voa em nós e canta. Estranho: canta em duo, com voz humana e repassada de misericórdia” (Av, 248). Contradições permitidas no espaço ambíguo da literatura, em que amor e morte, mito e história, céu e inferno perpassam-se. A idealização da Cidade, do amor e da Literatura, alimentada por Abel, cede à ambivalência das coisas, cuja visão e expressão ele apreende com a tríade feminina.

III.4. Na escrita dos corpos a escrita da História

No diálogo de Avalovara com *Quarup* _ em que se evidencia o motivo comum da escolha do corpo feminino como via privilegiada de acesso para a formação dos heróis, via bifurcada entre a pertença histórica e a atemporalidade mítica, no ato de amor como rito _ cabe perguntar pela concepção de História que as narrativas deixam entrever nos percursos entre “céu” e “inferno”.

Em ensaio já clássico no campo da Historiografia, Michel de Certeau apreende o início da história ocidental moderna na escrita de um corpo. Trata-se da alegoria *América*⁵⁰, de Jan Van der Straet, em que o colonizador, ao “escrever o corpo do outro e nele traçar a sua própria *história*” (CERTEAU, 2000, p.9), dá o paradigma do que será o relato silenciador da alteridade.

O outro interessa como espaço de diferenciação, devidamente recortado, para que nele se inscreva a identidade de quem o (d)escreve. Na alegoria de Straet, o que se esboça como surpresa diante do novo e “diferente” é, na verdade, como pondera o historiador francês, o disfarce de uma ação configuradora de um “objeto de operação” sobre o qual se possa exercer a dominação:

Mas o que assim se disfarça é uma colonização do corpo pelo discurso do poder. É *a escrita conquistadora*. Utilizará o Novo Mundo como uma página em branco (selvagem) para nela escrever o querer ocidental. Transforma o espaço do outro num campo de expansão para um sistema de produção. A partir de um corte entre um sujeito e um objeto de operação, entre um *querer escrever e um corpo escrito* (ou a escrever) fabrica a história ocidental (Idem, p.10, com grifos do autor).

Ainda seguindo Certeau, a essa operação de alienação e manipulação do corpo do outro, soma-se a de adoção de um tempo linear, em que o passado recebe divisões que visam à organização do período anterior em ato silenciador dos corpos mortos, que assim se prestam novamente às reescritas:

⁵⁰ Vide anexo VII.

O trabalho determinado por este corte é voluntarista. No passado, do qual se distingue, ele faz uma triagem entre o que pode ser “compreendido” e o que deve ser esquecido para obter a representação de uma inteligibilidade presente. Porém, aquilo que esta nova compreensão do passado considera como não pertinente _ dejetado criado pela seleção dos materiais, permanece negligenciado por uma explicação _ apesar de tudo retorna nas franjas do discurso ou nas suas falhas: “resistências”, “sobrevivências” ou atrasos perturbam, discretamente, a perfeita ordenação de um “progresso” ou de um sistema de interpretação (Idem, p.15-16, com grifos do autor).

Operações que marcaram o positivismo histórico, elas foram colocadas em questão nos primeiros decênios do século XX, graças, sobretudo, aos trabalhos de Marc Bloch e Lucien Febvre, que buscaram pluralizar esses corpos, pregando a “história total”, na tentativa de “ouvi-los”, pesquisando “suas emoções, paixões, medos, taxas de crescimento demográfico, hábitos alimentares, sistemas de casamentos ou de parentesco” (SOUZA, sd, 06). Em síntese, a eles coube a tentativa de resgatar os corpos do anonimato imposto na escrita historicista.

As contribuições dessa primeira geração do que acabou ficando conhecido como movimento da escola de Anales, ao focar corpos de diferentes classes e vertentes ideológicas, abre o caminho para Fernand Braudel discutir as diferentes temporalidades advindas da pluralidade dos corpos (tomados tanto em suas individualidades como em suas vinculações em grupos sociais) coexistentes em um mesmo período e espaço:

Braudel introduziu os conceitos básicos de longa duração e curta duração. Com isso, ele queria dizer que, na História, o tempo não é homogêneo: há fenômenos que se transformam rapidamente, enquanto outros se arrastam por milênios; entre estes últimos, contam, sobretudo, os fenômenos da vida cotidiana e das mentalidades: é difícil mudar os hábitos e a forma de pensar dos grupos sociais, eles resistem até às mudanças aparentemente mais radicais, como as revoluções (Ibidem).

A terceira geração, a que pertence Michel de Certeau, já podia, por volta dos anos 60, inverter a relação sujeito /objeto do Historicismo: “Queria se falar do corpo;

ele nos interroga em compensação sobre a colocação de nossa pergunta e sobre sua possibilidade” (REVEL e PETER, 1998, 159).

As relações dos corpos femininos com a História nos romances aqui em questão podem ganhar mais fôlego quando vistas sob esses modos de olhar para os grupos sociais e suas temporalidades, isso é, pelos modos de fazer história: monológico nas concepções pautadas na ilusão de um tempo único e homogêneo, ou dialógico, nas que se abrem para a multiplicidade de atores sociais e suas temporalidades.

Em *Quarup*, o corpo de Francisca é apresentado pelo narrador por meio do olhar de Nando, o que permite ao foco narrativo um distanciamento crítico dessa visão. Nando projeta em Francisca o mito de uma Idade de Ouro, que ele persegue primeiramente na idéia de fundar a missão junto aos índios e, depois, na de conquistar, junto aos sertanejos, a Revolução. Alvo da utopia e do desejo, o corpo feminino recebe a metamorfose idealizadora com que se transforma em terra, sertão, núcleo do Brasil.

Essa espacialização vem implicada da ação de reversibilidade do tempo, com o cíclico que emana do corpo mítico. Daí a automutação, operação complementar da mutação de Francisca, com que Nando passa a ser a encarnação de Levindo e assim reinsere, simbolicamente, o jovem estudante na História. O ritual Quarup, maculado pela cultura branca⁵¹, parece fazer ecos na ação de Nando e dá à narrativa a notável mediação do tempo mítico para a inserção no histórico.

⁵¹ Francisco Venceslau vê o índice da decadência desse rito e da própria cultura indígena na passagem do romance em que a pesca fraterna é substituída pela lei do menor esforço e melhor proveito: “A violação do ritual da pescaria coletiva, que antecede o momento intertribal mais importante do ciclo cerimonial, e sua ameaça de destruição da sociedade primitiva constitui um signo

A Francisca projetada por Nando torna-se a ponte entre o ontem e o amanhã, iluminando a ação do agora. O que por meio dela Nando resgata de Levindo (e da História imediata) é, porém, apenas a esperança positiva na luta armada, a energia por uma nova sociedade. O passado volta, mas filtrado pelo desejo, operação típica da memória.

Daí a ironia com que o narrador flagra a cena repleta de entusiasmo, em que o protagonista deseja esquecer-se para, paradoxalmente, seguir, como se pudessem ser obliteradas suas incursões pela miséria indígena ou camponesa, pelos bastidores da politicagem impregnada de éter, pela violência testemunhada nos porões da ditadura, como se esquecem anotações de infância em um caderno.

Corpo (d)escrito por Nando, Francisca “fio fiado com astúcia na trama do mundo a vir” que não “vinha propriamente do passado” torna-se imagem dialética⁵², em que se flagra a vontade difusa das vertentes da esquerda política brasileira, que apostava na possibilidade de reverter os rumos impostos pelo Golpe, mas sem ainda condições de promover a crítica ao passado recente.

Vale lembrar que, mesmo às vésperas do AI 5, a esquerda orgânica, cada vez mais estilhaçada, não tinha a extensão do feito militar e grande parte de suas vertentes ideológicas apostava na Revolução⁵³. Deriva dessa impossibilidade de

deste esvaziamento. Os índios costumam utilizar na pesca grandes redes de embira para encurralarem os peixes, e quando envenenam a água com o timbó é para deixarem os peixes tontos, e não para matá-los como fazem os brancos com os explosivos e o veneno” (Santos, 2007, s/p).

⁵² Sobre a imagem dialética no pensamento de Benjamin, ver “A Imagem dialética” in *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p.61-74 Essa categoria central na historiografia benjaminiana visa a flagrar nas mitologias da Modernidade as contradições que permitiram a ascensão do III Reich. A categoria é fecunda, porém, para flagrar também aspectos de nossa própria condição de ingresso na “modernidade”, como discute Willi Bolle em seu ensaio.

⁵³ A expressão “esquerda orgânica” foi empregada por José Paulo Netto que, estudando o emaranhado das vertentes que compõem a resistência, o eixo integrador de crença na revolução armada: “Curiosamente, essa reivindicação se amplia na escala mesma em que, do ponto de vista orgânico, a esquerda se estilhaça: na seqüência do AI 5, mais de trinta agrupamentos a compõem.

avaliar o processo, a ainda inexistente reconsideração dos termos nacionalismo e progresso, conjugados até então como base para a democracia.

A condução à História permitida pelo mítico parece desempenhar para Nando a função de continuidade, de que fala Missac: “O eterno retorno é uma forma da continuidade. Ele introduz uma mudança apenas aparente e que na realidade é sempre a mesma. Representa uma forma da consciência primitiva do mito, apesar dos esforços de renovação” (MISSAC: 1998:141). O “novo Nando” não promove a releitura de Levindo, não se questiona sobre o já vivido.

Emana ainda dessa imagem dialética, com que o literário faz eclodir tensões só mais tarde avaliadas pela Historiografia, outra que, pelo diálogo que estamos perseguindo entre essa narrativa e a de *Avalovara* merece atenção. Trata-se da já citada automutação de Nando, ação complementar da que é projetada em Francisca.

Na seqüência da cena antes comentada, o narrador concede um turno de fala a Manuel Tropeiro, que coloca em questão a identidade de Nando como homem da luta no sertão. Ao ouvir de Nando o elogio da roupa de sertanejo, arranjada pelo tropeiro, Manuel pondera: “_ Com seu perdão, Seu Nando, a roupa preta não fez o senhor padre. Esse gibão de couro não vai fazer o senhor cangaceiro não” (Q, 600).

As ações de Nando em relação aos excluídos da História foram sempre contraditórias: sua estada no serviço de proteção aos índios, no Xingu, não é marcada por ação alguma de relevo e chega ao cúmulo de tornar-se refúgio para o

Desses, a esmagadora maioria _ com exceção apenas, e por razões distintas, do PCB, do PC do B, da AP e do POR(T) _ estava convencida, naquela conjuntura, de que o confronto direto com a ditadura (notadamente ações armadas urbanas que, para algumas organizações, deveriam preparar a guerrilha rural) era a única via efetivamente revolucionária.” (NETTO, 2000, 227).

herói que, em crise, ainda se vê no direito de receber pelo “serviço prestado” aos índios. A ação de “alfabetização solidária”, que ele partilha com Francisca em Recife, já foi objeto do olhar arguto de LEITE, que explicita a ambigüidade na cena dos camponeses cercados pela polícia, recitando as “palavras geradoras” aprendidas:

O grito dos camponeses, recitando a lição 74, por um lado pode ser lido como grito heróico de resistência do sertanejo “antes de tudo um forte”, mas, por outro lado, pode ser lido como a repetição mecânica de uma lição agora inútil, pelo camponês abandonado por todos os deuses (da religião e da revolução). A palavra-protesto e luminosa vira sombra, berro irracional, pranto patético, loucura. (LEITE, 1994, 107)

A imagem de Nando aparamentado de cangaceiro, focada pela sabedoria do tropeiro, provoca a análise dessa integração superficial e evoca o mito da homogeneidade no “campo dos vencidos”⁵⁴ pelo Golpe de 64. Nando, que de metamorfose em metamorfose afirma agora poder “virar qualquer coisa” (Q, 600) (e não é gratuita a generalidade dessa confissão), tanto pode superar a superficial inserção com que até então andara entre os índios e os camponeses (corpos tomados como folhas em branco para sua própria inscrição?), como estendê-la, mantendo-se como ingênuo redentor, agora coberto não pela batina, mas pelo gibão.

A opção de *Avalovara* pelo veio da metanarrativa (Genette, 1972) faz com que a temática da difícil situação do intelectual nas circunstâncias históricas trilhe o viés da problematização da própria possibilidade de fazer Literatura em meio à opressão _

Sob a opressão, os atos mais simples, comprar um selo postal ou alegrar-se, são atingidos e transformam-se em núcleos de interrogações. Toda alternativa faz-se dilemática e nenhuma opção pode desconhecer isto. Mais: mesmo sendo a opressão

⁵⁴ Ver nota 17.

um fenômeno brutal, o peso e o significado dos atos, na sua vigência, crescem na medida em que abrangem o domínio do espírito. Segue-se que o ato criador é particularmente exposto a tal emergência (Av, 264) _

diz o narrador, partilhando com o leitor seu dilema que, herdeiro do de Loreius e Heckthorn, configura-se, para Abel, na dúvida entre prosseguir ou não na busca de realização de uma literatura livre de injunções (“Textos realizados com serenidade, e, vistos sob certo ângulo, não contaminados pela opressão” _Av, 286).

Esse questionamento sobre a possibilidade de fazer literatura, além de coerente com o próprio processo narrativo de Osman Lins, que notadamente se dedicou às formas tradicionais de narrar, para só então empreender as inovações⁵⁵ que o vinculam à literatura moderna, responde ao movimento do intelectual na sociedade brasileira, que a essa altura se pergunta sobre seu lugar, depois de revelada a fragilidade do projeto de desenvolvimento para o qual o arregimentara o Estado, na década de 50, e da “aliança” com as classes populares, no imediato abalo sofrido pelo golpe.⁵⁶

⁵⁵ A esse respeito, há uma passagem do ensaio do autor *Guerra sem Testemunhas*, em que o autor expressa, no motivo da cartografia, seu avanço gradual por novos modos de narrar: “Aventure-me então ao desconhecido com um preparo alcançado em rotas familiares; empreendo traçar o mapa de minhas descobertas com a experiência obtida através de uma cartografia consagrada. Não me precipito sem referências no espaço. Conheço e experimentei as regras que empreendo quebrar” (LINS: 1969, 105). Em *Avalovara*, o motivo da cartografia reaparece como elemento da metanarrativa, colocando em questão os alcances das ilações real/ficcional, nos textos que deliberadamente optam pelo veio da escritura, com seus “mapas falsos”, como ele próprio dando voz a ‘O’, mulher/escritura: “Guia-se o homem, na sua viagem, com mapas incorretos e outras ajudas falsas. Sempre se perde? Não. Existem mapas visíveis no escuro: entramos nas coisas, às vezes por trás do que são.” (Av, 275)

⁵⁶ Milton Lahuerta sintetiza o período: “Observando-se a década de 1970 no Brasil é impossível deixar de perceber que nela a história política do país experimentou uma grande virada, sendo marcada, simultaneamente, por momentos de muita tensão e por transformações culturais e sociais de grande monta. Nela, não só se tornou explícita a ruptura com o quadro conceitual até então inquestionável e referenciado pelo nacionalismo, como foi possível também ter a exata dimensão da derrota sofrida pelo conjunto de forças que lhe dava sustentação política. Nesses anos, a sociedade brasileira viu o “desenvolvimento econômico” separar-se da democracia, realizar-se sob uma ditadura e desvincular-se de um projeto de autonomia nacional. Assistiu também a uma mudança de valores extremamente acelerada sob o impacto da modernização conservadora. Como resultado, transformaram-se não apenas o perfil dessa sociedade, mas, principalmente, as interpretações vigentes sobre ela e seu lugar no mundo” (LAHUERTA, 2001, 57- 58).

Na esfera literária, especificadamente, o lema “alguém precisa escrever um livro sobre isso”, conforme discutimos, convoca os que ousam a escrever a ocuparem o lugar de denúncia e testemunho, com que o literário forçou o limite com o documental, sobretudo o jornalístico. É legítimo perseguir um projeto literário universal, de que o amor é tema por excelência, no momento em que a violência se exacerba na sociedade brasileira? De que modo manter essas buscas sem alienar-se da História?

É sobre a cartografia imaginária do palíndromo que Abel revive esses dilemas, similares aos enfrentados por Nando, na busca por uma identidade com que se afirmar no esgarçado tecido social brasileiro. A viagem de Abel entrecortada por uma “narrativa de segundo grau” _ na expressão de Genette, para quem “a metanarrativa é uma narrativa dentro da narrativa ” (GENETTE, 1972, 239) _ lhe possibilita levar ao extremo da ficcionalização os jogos literários que o narrador de *Quarup* concede a seu personagem central, na escrita do corpo e suas implicações na escrita da História.

Nessa cartografia imaginária, as mulheres de *Avalovara* apresentam-se em dois focos complementares: o de Abel, em que Roos, Cecília e ‘O’ são tratadas como personagens de primeiro grau, envolvidas no mesmo plano diegético que Abel e, ao mesmo tempo, indiciam-se, em metadiegeese, como personagens do texto dele; e o foco de ‘O’, em que se mantém a ambigüidade da intercalação da narrativa de primeiro com a de segundo grau, com a sugestão de que ela é a voz da escritura.

Esse artifício torna esses corpos resistentes à descrição de Abel, que se inquieta frente à natureza fugidia, como a da própria palavra que se furta à ação do poeta, em Roos; à fruição plena e enganosa de posse que faz pensar o escritor “que

a entrega se consumará” e, no entanto, “se evapora”, com Cecília; e ao enigma que “jamais se resolve”, com ‘O’, mulher que não se nomeia e encarna palavras desconhecidas. O exercício de apreendê-las torna-se o testemunho narrativo da luta do eu lírico drummondiano _ “Lutar com palavras é a luta mais vã” ⁵⁷, de que tomamos as expressões em aspas.

Corpos transmutados em *corpus*, as mulheres de *Avalovara* são apresentadas pelo narrador, mas, mesmo inicialmente focadas por esse ângulo exclusivo, a força da complexidade delas subverte o discurso monológico do personagem/escritor que, confessadamente, é impotente mediante as imagens que as constituem ou que delas emanam em desafio ao verbo, que vai se compondo para o leitor, em tênue equilíbrio entre a representação e o comentário.

A tônica de perplexidade e disposição contemplativa do narrador mediante a ambigüidade feminina permite a experiência transformadora, com que ele não se recorda simplesmente, mas mantém vivas Roos e Cecília em ‘O’. Cria-se, assim, uma inversão da operação historicista: em vez de um discurso que aliena o outro em favor de si, na narrativa de *Avalovara* são esses corpos que se apropriam do discurso que se aventura a lhes narrar, de tal modo que, mesmo finda as convivências, permanecem os apelos de seus corpos em outro, cujo nome não se revela claramente, e que conquista voz explícita na trajetória de Abel.

Em perfeita consonância com o romance que desconfia da possibilidade única de apreensão da “realidade”, subvertendo a noção comum do tempo objetivo, o personagem/escritor mantém sua enunciação aberta à inquietante presença

⁵⁷ Em *Carlos Drummond de Andrade – Poesia e Prosa Volume único*. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992, p.84.

desses corpos, que se equilibram entre a representação e a problematização dela mesma, mas não arrisca interpretá-las.

As cidades de Roos permanecem sem a presença humana, as histórias dos habitantes de Cecília desconhecidas e as palavras em ‘O’ não possuem compreensível articulação. No entanto, como no pensamento benjaminiano, esses corpos e suas reverberações lampejam no presente e permitem a Abel repensar o “tempo de agora”, (re)significando os enigmas desses corpos em sua própria busca.

Essa dinâmica de temporalidades evoca o *jetztzeit* de Walter Benjamin. Calcado no messianismo e na mística judaica, o “tempo de agora” benjaminiano traz em seu bojo a recusa ao tempo homogêneo e vazio que ancorava duas concepções de história coexistentes na República de Weimar, na ascensão de Hitler, e foram igualmente impotentes na percepção do engodo da visada teleológica na História:⁵⁸

Duas maneiras aparentemente opostas de escrever a história que, na realidade, têm sua origem em uma estrutura epistemológica comum: a historiografia “progressista”, mais especificadamente a concepção de história em vigor na social-democracia alemã de Weimar, a idéia de um progresso inevitável e cientificamente previsível (Kautsky), concepção que, conforme demonstra Benjamin, provocará uma avaliação equivocada do fascismo e a incapacidade de desenvolver uma luta eficaz contra sua ascensão, mas também a historiografia “burguesa” contemporânea, ou seja, o historicismo oriundo da grande tradição acadêmica de Ranke a Dilthey, que pretenderia reviver o passado através de uma espécie de identificação afetiva do historiador com seu objeto. (GAGNEBIN, 1996,8).

Minar o tempo “homogêneo” com a presença do passado, que se torna experiência dialética na medida em que já não é o mesmo em sua circunscrição no presente e nem permite que também esse tenha a mesma configuração, eis a

⁵⁸ Missac vê nas diferenças entre os pensadores de Anales e Benjamin o pressuposto comum de ruptura com o tempo único e sucessivo e destaca em Benjamin pelo menos duas temporalidades: “a de uma pré ou proto-história, marcada por uma evolução indiscutivelmente positiva, e a da história humana, à qual, ao se encarregar de seu destino, o homem deve dar forma, correndo o risco de deformá-la” (MISSAC, 1998, 136). O tempo de agora, na formulação de Willi Bolle, nasce na articulação dessas temporalidades: “A constelação desses dois tempos, e de um tempo possível de salvação, representa ‘o tempo de agora’ (Jetztzeit), em que se realiza a imagem dialética” (BOLLE, 2000, 362).

visada utópica de resgate dos apelos do passado, proposta nas teses benjaminianas sobre a História.

Missac vê nesse retorno do passado uma refuncionalização da volta cíclica do tempo mítico: “Numa continuidade enganosa, ela introduz a noção de ruptura e qualifica o movimento pelo choque”. (MISSAC, 1998, 136). O eterno retorno é nesse caso apenas a articulação temporal necessária para que voltem as imagens do passado, sendo o mais importante o instante de apropriação dessas imagens no tempo de “uma ação que sabe se alimentar no passado” (Idem, 137). Uma primeira imagem dialética para a atemporalidade mítica que permite a irrupção do passado no presente é a do carrossel,

onde , com os dois monstros girando da mesma maneira, os cavalos indiferentes ao mundo externo poderiam trocar seus olhares indefinidamente. Trata-se daquele carrossel, em suma, que Benjamin descreveu como uma das experiências de sua infância e que teve múltiplas ressonâncias em sua idade madura. Porém, a característica da dialética não é deixar-se absorver por essa artimanha e pela ilusão que ela gera de eternidade. Sua função é, muito antes, a de reencontrar a mãe que está esperando na beira da pista como por cima da história, saber conferir significação e eficácia ao presente (...) (Ibidem).

Imagem cara também ao romance osmaniano (“O parque de diversões, com as suas luzes perdidas na escuridão circundante: ela e eu no carrossel que range em torno do eixo”) que se concatena aos demais motivos cíclicos e atemporais. O carrossel narrativo permite que os significantes flagrados nos corpos em giro, seguindo a espiral, irrompam no presente do personagem/escritor, aparentemente apartado dos debates sobre a História imediata, e lhe subsidiem relações mais enraizadas com os acontecimentos.

Na concentricidade do enredo, imagens passadas irrompem e se dinamizam com as do presente do narrador. As cidades sem rosto de Roos parecem inflamar a procura da fisiognomia da metrópole paulistana, que deflagra “a caducidade das

grandes cidades” (BOLLE, 2000, 35). A busca faz-se de modo miúdo, em peregrinação pelos espaços internos e subterrâneos. É assim com o edifício Martinelli, ícone da modernidade trazida pelo imigrante europeu, que no romance se degrada como palco de violência múltipla e abafada ⁵⁹. É assim com a descoberta da história de Natividade, com o seu canto e sua renda silenciados, como as gentes de Cecília, nos escombros da cidade.

Pelo olhar de Abel constrói-se a crítica ainda não possível a Nando: a violência militar, alegorizada no lólopo, enraíza-se em um processo de modernização que não se cumpriu e acirrou as diferenças sociais: os habitantes do mangue no sertão pernambucano, os camponeses articulados nas Ligas, as empregadas domésticas nas cidades grandes, a filha de um casal pobre, em um edifício barato no centro da metrópole: são todos sujeitos violentados de diferentes modos a testemunharem em *Avalovara* que o estado de exceção imposto pelo Golpe é a explicitação da regra, em uma sociedade que se fundou sobre a dominação e cujo ingresso tardio no projeto da modernidade não resolveu contradições de base, frustrando expectativas de equalização econômica e política.

“A tradição dos oprimidos nos ensina que *o estado de exceção* no qual vivemos é a regra” _ pôde concluir Benjamin em outro contexto, mas igualmente

⁵⁹ Na esteira do trabalho de Maria Cecília Naclério Homem, *A Ascensão do Imigrante e a Verticalização de São Paulo*, Edmundo Otavio Rubies traz informações que permitem ter a medida de como a degradação ficcionalizada do Martinelli tem força de inserção na realidade contextual: “O Martinelli passou a cenário de vários crimes de grande repercussão nos anos 60, como o do menino Davilson, violentado, estrangulado e jogado no poço do elevador. O assassino nunca foi encontrado. Em meio à miséria e à degradação humana, uma igreja evangélica funcionava no 17º andar, atraindo os infelizes e desesperançados moradores do edifício.”

marcado pela crença de que o projeto de modernidade era incompatível com a barbárie.⁶⁰

Abel recolhe a crença no novo tempo, com que Nando encerra sua trajetória, mas também a desconfiança com que o narrador de *Quarup* flagra essa crença. Desde a viagem para a Europa, a presença esquiva do feminino lhe desafia “pense quanto passado está ali” e lhe permite, no trânsito pelos lugares da memória, flagrar o esfacelamento da harmonia buscada. Na teima, nova projeção da Idade de Ouro em Cecília, em sua terra natal, e nova remissão crítica ao passado: é preciso desenterrar os clamores e os risos retirados das gentes que se abrigam nela. O percurso com ‘O’ não redime a totalidade dessas expressões silenciadas, ação que apenas se esboça no resgate de Natividade e seu canto.

De quem são as vozes que fantasmagoricamente povoam ‘O’? Quais são os mortos que zumbem constantemente no ouvido do militar Olavo Hayano? Eis as novas feições dos apelos anteriores, apagados ou silenciados, seja nas representações das grandes cidades desumanizadas em Roos; seja na periferia nordestina, nos homens e mulheres mudos em Cecília; ou, ainda, na urbanidade de São Paulo, em que se alienam vidas, notadamente as que estão às margens do poder.

Abel não se arroga o direito de se igualar superficialmente a esses diferentes atores sociais e seus dilemas. Eles permanecem como significantes à espera de

⁶⁰ Comentando essa tese, Michael Löwy, aprofunda as posições da Historiografia combatidas por Benjamin e aqui já citadas pelo prefácio de Gagnebin e destaca como o filósofo pôde contornar as polarizações entre esquerda e direita e antever o mesmo equívoco de crença irrestrita no projeto de modernização: “Benjamin compreendeu perfeitamente a modernidade do fascismo, sua relação íntima com a sociedade industrial/capitalista contemporânea. Daí sua crítica àqueles _ os mesmos _ que se espantam com o fato de que o fascismo “ainda” seja possível no século XX, cegos pela ilusão de que o progresso científico, industrial e técnico seja incompatível com a barbárie social e política.” (LÖWY, 2005,85).

articulações significativas, tal como as mulheres de que emanam. Abel sabe de sua impotência perante esses corpos e esses apelos e, no entanto, a narrativa central de *Avalovara* é a história mesma da tentativa de o narrador partilhar com o leitor sua experiência com esses corpos, sua experiência com a História.

Considerações Finais

Considerações Finais

Existe um certo parentesco entre os escritores ibero-americanos que nos diferencia dos europeus, ou mais especificamente, dos franceses (...). Eles trabalham conscientemente com os elementos míticos, e nós fazemos uma fusão entre lucidez e inconsciente na nossa obra, os mitos vão se projetando do inconsciente. É o que tenho sentido na minha obra: são os mitos que falam. E falam tão claro que me intimidam, são tão visíveis que me assustam.

Osman Lins

A análise da sofisticada elaboração literária do tempo no romance *Avalovara* permitiu-nos apreender como a narrativa osmaniana afirma sua inquietude técnica, em meio a apelos contextuais por uma literatura de cunho realista, que, na esteira de uma recepção lukacsiana, era tida como mais afeita à denúncia da exacerbação da violência imposta pelo regime militar.

Sem se render às pressões por uma estética documental, e em parte por isso mesmo, *Avalovara* coloca em questão, por meio da simultaneidade narrativa, aspecto apenas incipientemente tratado, seja na literatura dita engajada, seja na Historiografia, do contexto de ditadura militar no Brasil. Trata-se da visada ficcional sobre a concepção de tempo como categoria homogênea e linear, que imbricada nas visões progressistas impediu à esquerda organizada a avaliação mais profunda das origens, imposição e alcance do Golpe de 64.

O entrelaçamento de temporalidades no enredo, a força do passado no presente da enunciação, a temática da realidade birrefringente e resistente à compreensão e, sobretudo, a formação do herói por meio do corpo/escritura mítico, o Outro por excelência, que permanece ciclicamente presente em apelos de significação, parecem dar à estrutura tensa entre o uno e o fragmentado mais um eixo de coesão: a presença dinâmica de elementos do passado imaginário a

exigirem elaboração, com implicações para a própria ação do leitor, que se vê às voltas com relação diferenciada com a concatenação do já lido.

Com essa estrutura que esfacela o tempo cronológico e integra o leitor no tempo múltiplo e resistente à visada sucessiva, teleológica, progressista, o romance osmaniano, com beleza poética ímpar, encarna sentimento equivalente ao benjaminiano, na utópica redenção do passado: “a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente” (BENJAMIN, 1996, 223).

A ficcionalização dos apelos do passado no presente não configura, evidentemente, *Avalovara* como romance histórico, mas tece articulações imaginárias que remetem à análise crítica das alianças em torno do “progresso” da “nação”, que no passado recente ao Golpe de 64 (DE DECCA, 2004) estiveram na base de uma falsa conjugação entre desenvolvimento e democracia.

Daí o olhar sensível com que Abel flagra as contradições da “modernidade”, na medida em que se forma como escritor, em percursos pelas cidades e pelo corpo/escritura de Roos/Cecília/O’ _ espaços de temporalidades coexistentes. Na esteira de *Quarup*, no romance osmaniano, a atemporalidade mítica projetada sobre o misterioso feminino é o acesso privilegiado para o conhecimento histórico, e nisso ambos os textos remetem ao universo dantesco, em que também a mulher amada é a possibilidade de ingresso no “Paraíso” e, principalmente, de construção da leitura política, que o poeta florentino faz sobre sua sociedade na queda e percurso pelo Inferno.

A presença mítica em *Avalovara*, porém, é ainda mais contundente que em *Quarup*. A própria imagem do romance é fundada em um pássaro cosmogônico. Como no mito *Avalokitesvara*, o pássaro/romance rompe com a eternidade e

solidariza-se à aventura dos personagens, testemunha o assassinato deles pelo militar (e metaforicamente do escritor e sua escritura) e permite a integração do histórico no maravilhoso, ao conduzi-los com seu canto dúplice à tapeçaria, espaço original, mas, a partir de então, maculado pela experiência de amor/morte tecida nele.

Ora, a literatização da atemporalidade mítica, com plena supremacia do imaginário como catalisador dos ecos do tempo histórico, é a tônica dos textos que, entre os anos 60 e 70, surgiram na América Latina, no chamado *boom*, e, com inovações técnicas, fundaram na fantasia a crítica à realidade política comum de privação de direitos e violentíssima suspensão das liberdades.

Adolfo Bioy Casares, Borges Luís Borges, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, José Lezama Lima, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, são, entre outros, autores que, dentro de suas especificidades, parecem sugerir o esboço dessa dinâmica literária de fusão da atemporalidade mítica, com pertença ao maravilhoso, na perscrutação ficcional dos impasses históricos, em busca, sobretudo, de outras relações presente/passado.

A afinidade de *Avalovara* com essa tendência latino-americana foi apontada por Álvaro Manuel Machado, que _ ainda em 1976, quando as barreiras lingüísticas mantinham no campo da cultura “o Tratado de Tordesilhas” (AGUIAR, 2001) _ destacou a força do texto osmaniano na afirmação estética de uma visão de mundo latino-americana e o comparou, em importância e grandeza, ao romance-suma *Paradiso*, de José Lezama Lima.

O crítico chamou ainda a atenção para as diferenças, ignoradas nas aproximações superficiais da poética osmaniana com a do moderno romance

europeu, especialmente com o “clube dos joyceanos”, exemplificando com a relação diferenciada que há entre as cidades e o tempo, em *Ulisses* e em *Avalovara*:

Por outras palavras, o símbolo da cidade-labirinto em Joyce tem por função suspender o tempo e o espaço, enquanto que o símbolo da cidade-espiral em Osman Lins funciona como prolongação infinita duma *durée* que se inscreve num espaço tornado sagrado momentaneamente mas sempre mutável e tendo por isso mesmo um caráter ativo em relação tempo (MACHADO, 1976, 38).

Enfim, se há uma poética do tempo traçada pelo romance latino-americano, em que a mediação da atemporalidade mítica afirma-se como elemento estruturante dos prosadores que responderam com maior autonomia e qualidade literária à necessidade de pesar ficcionalmente o contexto histórico, *Avalovara* parece inscrever-se nela e merecer futuros estudos comparativos.

Bibliografia

ABRIL, Editora. *Dicionário de Mitologia Grega*. São Paulo: Abril, sd.

AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Vasconcelos (orgs.). *Ángel Rama _ Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ALMEIDA, Hugo. *Osman Lins: A chama grega do cárcere Brasil*. Tese de Doutorado. FFLCH/USP, 2005.

_____. (org.) *Osman Lins _ O sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra Completa*. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1992.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma (O Herói sem nenhum caráter)*. 16ª. ed. São Paulo: Martins, 1978.

ADORNO, Theodor. "Posição do Narrador no Romance Contemporânea" in *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998

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

_____. "Reciclando o Engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico" in ALMEIDA, Hugo (org). *O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankim, 2004.

_____. "A casa do romance e suas séries industriais: Avalovara como *objet d'art*" In: FONSECA, Maria Augusta (Org.). *Olhares Sobre o Romance*. São Paulo: Nankin, 2003.

ÂNGELO, I. "Nós, que amávamos tanto a literatura". In SOSNOWSKI, S.; SCHWARTZ, J. *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2000.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. "O Espaço e o Tempo" in *Estética da Criação Verbal*. 2ª.ed. Trad. Aurora Bernadini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Barthes, Roland. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARBOSA, João Alexandre. "Exercícios de Definição" in *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. "As tensões de Osman Lins" in *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, maio/junho de 1998.

_____. *Alguma Crítica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. “O Leitor crítico”. Apresentação no Simpósio *Usos da Leitura*. ECA/USP/EDUSP, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 1ª.ed /10ª. Reimpressão. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*. Trad. Bento Prado de Almeida Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Memória e Vida* __ Textos Escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 7ª.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 35ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Dialética da Colonização*. 3ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1998

CAMPOS, Haroldo. “Serafim: um grande não-livro”, prefácio. In ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. 2ª.ed. São Paulo: Globo/SEC-SP, 1991.

_____. Entrevista concedida à *Revista Textura*. FFLCH/USP: maio, 1974.

CANDIDO, Antonio. “A espiral e o quadrado”, prefácio de *Avalovara*. in LINS, Osman. *Avalovara*. 5ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARIELLO, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins* (Poética de la Lectura). Rosario, Laborde, 2007.

CARPENTIER, Alejo. *O Reino deste Mundo*. Trad. João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CARONE, Modesto. “*Avalovara*: precisão e fantasia” in ALMEIDA, Hugo (org). *O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankim, 2004.

CASARES, Adolfo Bioy. *A Invenção de Morel*. Trad. Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2ª.ed. (Tradução de Maria de Lourdes Menezes). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

COELHO, Marcelo. “Edição traz Osman Lins envelhecido” in *Folha de São Paulo*, 16/04/2005.

CULT_ Revista. "Dossiê Osman Lins" in *Revista Cult*. São Paulo, jul. 2001

DALCASTAGNÈ, Regina. *A Garganta das Coisas. Movimentos de Avalovara de Osman Lins*. São Paulo/Brasília: Imprensa Oficial do Estado/Editora da UNB: 2000.

DE DECCA, Edgar – 1930. *O silêncio dos vencidos. Memória, história e revolução*. 6ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DIAS, Maria Teresa de Jesus. *Um teatro que conta*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2004.

Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Suplemento Cultural – Edição Especial em homenagem a Osman Lins: *O mundo das palavras – As palavras do mundo*. Recife: Maio/Junho, 1998.

DUARTE, E.L. "Birrefringência Óptica".

In <http://fap01.if.usp.br/~elduarte/MOLP.htm#Birrefringencia>, visitado em 26/06/07

ESTUQUI Filho, Carlos Adalberto. *A durabilidade da madeira na arquitetura sob a ação dos fatores naturais: estudo de casos em Brasília*. Dissertação de Mestrado. Brasília-DF, UNB. 2006.

FERREIRA, Ermelinda: "A dama e o Unicórnio: exercícios de imaginação". In ALMEIDA, Hugo (org.). *O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankim, 2004.

_____. *Cabeças Compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005

FRANCO, Renato. "O romance de resistência nos anos 70". Comunicação no XXI LASA CONGRESS Chicago, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a história aberta" in *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 1ª.ed (10ª. reimpressão) São Paulo: Brasiliense, 1996

GENETTE, Gerard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

HO, Yeh Chia. *Notas sobre a misericórdia de Bodhisattva Guan-Yin*. Mirandum Plus, São Paulo, 2002.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz; Brasília: INL, 1988.

JAFFE, Noemi. *Macunaíma*. São Paulo: Publifolha, 2001.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

JOZEF, Bella. *História da Literatura: Hispano-Americana*. 3ª.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

KARCINO, Juan Filloy. *Tratado de Palíndromia*. Buenos Aires: El Cuento de Plata, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAHUERTA, Milton. "Intelectuais e resistência democrática: vida acadêmica, marxismo e política no Brasil". *Cadernos AEL: tempo de ditadura*. Campinas: UNICAMP/IFCH/AEL, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. LEVEZA E HUMOR NA ENCENAÇÃO DA CATÁSTROFE SIGNÓTICA, v. 16, n. 1, p. 81-95, jan./jun. 2004

_____. "Nem Lero nem Clero: Historicidade e atualidade em Quarup de Antonio Callado" em *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: Abralic, 1994

_____. "Quando a pátria viaja: Uma leitura dos romances de Antonio Callado" in ZILIO, C.; LEITE, L.C.M.; LAFETÁ, J.L.; *O Nacional e o Popular*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

_____. *Guerra sem testemunhas* (O escritor, sua Condição e a Realidade Social). São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamim: aviso de incêndio – Uma leitura das teses "Sobre o conceito de História"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. "Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister" in GOETHE. *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

MACHADO, Álvaro Manuel. "Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 33, Set. 1976, p. 30-39.

MACHADO, Irene. "A Teoria do romance e a análise estético-cultural de Mikhail Bakhtin." In *Revista USP* no. 05. São Paulo: EDUSP, março/maio de 1990.

MANON, Simone. *Platão*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MARINHO, Rômulo Teixeira. *Tucano na CUT*. Brasília – DF: Editora LGE, 1998.

MARQUES, Silene Torres. *Ser, Tempo e Liberdade _ dimensões da ação livre na filosofia de Henri Bergson*. São Paulo: Humanitas, 2006.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad. Márcio Orlando. São Paulo: Iluminuras, 1998

MOISÉS, Leyla Perrone. "Lição de casa". In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, s.d.

MOURA, Fabíola. "O Erotismo em *Avalovara*". In: RIBAS, Elisabete; MOURA, Fabíola; GOUVÊA, Rodrigo; SANTOS, Rosângela e RASTELLI, Solange. *Marinheiros de primeira leitura*. São Paulo: Hucitec, 2004

NAPOLITANO, Marcos. "Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70". In *Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964*. IFCS/UFRJ, ICHF/UFF e FGV. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

NETO, José Paulo. "Em busca da contemporaneidade perdida: a esquerda brasileira pós-64" in MOTTA, Carlos Guilherme. *Viagem Incompleta*. São Paulo: Senac, 2000.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Literatura Comparada_ História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. "Poética de Tensões". In: *Revista Cult*, São Paulo, p. 46 - 49, 15, jul. 2001.

_____. "O tempo na arte, a arte no tempo (uma leitura de Marinheiro de primeira viagem)". In ALMEIDA, Hugo (org). *O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankim, 2004.

NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. 2ª.ed. São Paulo: Ática, 1995.

PAES, José Paulo. "Um olhar de azul muito intenso" in *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, maio/junho de 1998.

PINTO, Julio Pimentel. A Invenção de Morel, do Tempo aos tempos. *Sexta-Feira – Revista de Antropologia, Artes, Humanidades*, São Paulo, v. 5, p. 61-69, 2000.

PISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad. Lília Scorel. São Paulo: Iluminuras, 1998

REVEL, Jacques e PETER, Jean- Pierre. "O corpo" in LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novos objetos*. 3ª. ED. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance contemporâneo" in *Texto/Contexto* vol.I. 5ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996

_____. "O olho de vidro de Nove, Novena". In *O Estado de São Paulo-Suplemento Literário*, São Paulo, 06/12/1970.

SANTOS, Francisco Venceslau. "Quarup: Literatura e Ritual". In http://www.filologia.org.br/pub_outras/sliit02/sliit02_75-77.html, visitado em 02/03/2007

SANTOS, Milton. "O Tempo nas Cidades" _ Conferência proferida na mesa *O Tempo na Filosofia e na História*, IEA/USP, 1989.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1995

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001

SCHWARTZ, Rosana. "Perspectivas de análises históricas: questões sobre a história tradicional e história social" in *Revista Mack. Arte*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2005.

SIMONS, Marisa. *As Falas do Silêncio em O Fiel e a Pedra de Osman Lins*. São Paulo: Humanitas, 1999

SOARES, Marisa Balthasar. *Aspectos do teatro de Osman Lins em "Retábulo de Santa Joana Carolina"*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2003.

SOUZA, Laura de Mello e. "Uma historiografia do cotidiano" in *Caderno História _ Cotidiano e mentalidades*. São Paulo: Editora Atual, sd.

Anexos

ANEXO I

1000-armed Avalokiteshvara, chonsu kwanum posal**Koryo period, 10th-11th century**

Cast-iron

H: 58 cm; L.: 63 cm

Varat Mission

MG 15369

This impressive cast iron piece, complete with its original gilding, represents the image of the "thousand-armed, thousand-eyed Avalokitesvara" *chonsu kwanum posal*. Seated in the oriental posture, the 43-handed entity (each hand with a different attribute) appears to be gently bowing at the feet of a small Amitabha Buddha held over his head by two of his upper arms. Here, the bodhisattva is wearing a princely crown, decorated with fleur-de-lis, derived from an older model already well known at the time of the Kaya kingdom (1st-6th century CE). The large face with its rather narrow forehead reappears on stone statues of typical 10th-11th century workmanship.

This particular Avalokitesvara iconography came directly from the repertoire of Tang dynasty China (618-907 CE) like those featured in the decorative wall paintings in the Dunhuang caves. Avalokitesvara was in fact the representative bodhisattva of the "Buddha of Light", the "Buddha of Infinite Life", in the paradise into which all hope to be reborn. He interceded on behalf of this Buddha, who enjoyed increasing popularity at a period that lay under the shadow of the Mongol threat. According to the calligraphy inscription on the wooden plinth, the statue came from the temple of *Tongbang-sa*, founded at the time of the Unified Silla (668-935 CE), and particularly active during the Koryo period (932-1392 CE). It is the only known Korean specimen of a sculpture in the round from such an early date to depict this particular image, although the iconography was already apparently in vogue in China under the Five Dynasties (907-960 CE). The statue is therefore a reminder that esoteric Buddhism, originally characterized by Hindu imagery, subsequently developed along lines that progressed logically from Tang China to Heian Japan (794-1185 CE) via Koryo Korea.

In www.museeguimet.fr , visitado em 05/06/2007.

ANEXO II

**Schwarzgrund-Thangka: Avalokiteshvara,
Buddha des unendlichen Mitgeföhls.**

(Thangka Tibetana, tecida em seda in www.tibet-galerie.de/thankas.html, visitado em 07/08/2007)

ANEXO III

birrefringência

[*Sin.* dupla refração]

Propriedade ótica de minerais anisótipos transparentes, fazendo com que a radiação luminosa refratada seja dividida em dois feixes ortogonais de radiação polarizada que se propagam com velocidades diferentes dentro do corpo mineral.

A diferença dos ângulos de refração entre os dois feixes luminosos, ou seja, com a dupla refração no mineral provoca dupla imagem de objetos vistos através do mineral.

Calcita, variedade espato da Islândia, mostrando birrefringência

Romboedro de calcita muito límpida (variedade espato da Islândia). Observar a dupla refração devida à anisotropia do mineral, fazendo com que a radiação luminosa seja dividida em dois feixes de radiação polarizada ortogonais que se propagam com velocidades diferentes dentro do corpo mineral. O retardo entre os dois feixes luminosos está relacionado com a diferença de seus ângulos de refração, implicando no caso exemplificado pela foto com uma dupla imagem (ver número 9 da régua).

(foto Manfredo Winge - 2003)

Verbetes do Glossário Geológico do Instituto de Geociências da Universidade de Brasília in <http://www.unb.br/ig/glossario/verbete/birrefringencia.htm>, visitado em 02/05/2007.

ANEXO IV

Escada do Castelo de Chambord, imagem disponível em
<http://lycees.ac-rouen.fr>, visitado em 31/05/2007.

ANEXO V

Painel de Azulejos portugueses no *Convento Franciscano de Santo Antônio*.

Recife-PE _ cena de Adão e Eva no jardim in:

<http://www.ceramicanorio.com/paineis/azulejosportuconvfrancsanoantonio/azulejosportuconvfrancsanoantonio.html> ,

visitado em 05/06/2007.

ANEXO VI

Painel de Azulejos portugueses no *Convento Franciscano de Santo Antônio*.
Recife-PE _ cena da Torre de Babel

<http://www.ceramicanorio.com/paineis/azulejosportuconvfrancsanoantonio/azulejosportuconvfrancsanoantonio.html> ,

visitado em 05/06/2007.

ANEXO VII

The Discovery of America, Jan van der Straet, 1575

Disponível em <http://www.clas.ufl.edu/users/rosenber/aml4453/vespucci.jpg> , (consultado em 03/01/2005).