

COSMOFONIA
OSMANIANA:

☉ E A

ORQUESTRAÇÃO
SONORA
SIMBÓLICA DO
ROMANCE REAL
MARAVILHOSO
EM AVALOVARA

Resumo:

Este artigo contém o terceiro dos três itens previstos na pesquisa apoiada pela CAPES (Bolsa de Produtividade em Pesquisa) intitulada “Cosmofonia osmaniana: a orquestração sonora simbólica em Avalovara”, que busca analisar a relevância das três protagonistas femininas do referido romance na elaboração de uma poética eminentemente intersemiótica e musical. A ideia consiste em mostrar como os princípios básicos de consciência ecológica defendidos pelo World Soundscape Project de R. Murray Schafer subsistem no bojo do exercício de criação de ambientações muito específicas por Osman Lins no romance Avalovara, como uma peculiar apropriação e releitura de um ainda incipiente, nos anos 1970, discurso preservacionista da natureza, que aparece transformado na defesa da natureza de um discurso reiteradamente ameaçado de extinção no século XX: o romanesco. Neste item analisamos a composição das “paisagens sonoras” dos capítulos “P – O relógio de Julius Heckethorn”; “O - História de `◌, nascida e nascida”; “R – `◌ e Abel: encontros, percursos, revelações”; “E - `◌ e Abel: ante o Paraíso”; e “N - `◌ e Abel: o Paraíso”, conjunto de histórias relacionadas ao principal casal amoroso da obra que tematizam o cenário político da ditadura militar no Brasil dos anos 1970 pelo viés do Realismo Mágico ou Maravilhoso latino-americano.

Palavras-chave: Realismo Mágico ou Maravilhoso; Paisagem Sonora; Melopoética; Avalovara; Osman Lins

Abstract:

This article contains the third of the three items provided for in the research supported by CAPES (Research Productivity Grant) entitled “Osmanian cosmophony: symbolic sound orchestration in Avalovara”, which seeks to analyze the relevance of the three female protagonists of the aforementioned novel in the elaboration of an eminently intersemiotic and musical poetics. The idea is to show how the basic principles of ecological awareness defended by R. Murray Schafer's World Soundscape Project persist within the exercise of creating very specific environments by Osman Lins in the novel Avalovara. This peculiar appropriation and reinterpretation of a still incipient nature preservationist discourse in the 1970s appears transformed into the defense of the nature of a discourse repeatedly threatened with extinction in the 20th century: the novelistic. In this item, still unpublished, we analyze the composition of the “soundscapes” in chapters “P – The clock of Julius Heckethorn”; “O - History of `◌, born and born”; “R – `◌ and Abel: encounters, journeys, revelations”; “E - `◌ and Abel: before Paradise”; and “N - `◌ and Abel: Paradise”, a set of stories related to the main love couple of the work that thematizes the political scenario of the military dictatorship in Brazil in the 1970s through the lens of Latin American Magical or Wonderful Realism.

Keywords: Magic Realism; Soundscape; Melopoetic; Avalovara; Osman Lins

AVALOVARA E O REALISMO MÁGICO

Ruídos são os sons que aprendemos a ignorar. A poluição sonora vem sendo combatida pela diminuição do ruído. Essa é uma abordagem negativa. Precisamos procurar uma maneira de tornar a acústica ambiental um programa de estudos positivo. Que sons queremos preservar, encorajar, multiplicar? Quando soubermos responder a essa pergunta, os sons desagradáveis ou destrutivos predominarão a tal ponto que saberemos porque devemos eliminá-los. Clariaudiência e não ouvidos amortecidos: eis uma ideia da qual não desejo ter posse permanente.

R. Murray Schafer

Não sentimos nós, tantas vezes, depois de contemplar, por exemplo, as crispadas expressões da pintura mais identificada com o nosso tempo, certo prazer em mergulhar nas paisagens e rostos de uma arte mais pacífica? Isso, não porque recusemos a verdade. E sim, acho eu, por pressentirmos que o homem tem direito a um gênero de vida diferente deste que nos cabe e onde a inocência, em qualquer das suas formas, não viesse a converter-se numa espécie de crime.

Osman Lins

O romance *Avalovara* (1973), de Osman Lins, marcou época na cena literária da década de 1970 no Brasil, em plena ditadura militar, pelo seu vanguardismo e ousadia, propondo uma renovação do gênero a partir de múltiplos experimentalismos formais, que tentavam conciliar as novidades da literatura europeia, particularmente a francesa, articuladas na década anterior pelo *Nouveau Roman* e pelos escritores matemáticos ligados ao grupo *Oulipo*, bem como pelo Surrealismo nas artes, às transformações estéticas surgidas na América Latina, inauguradas pelo colombiano Gabriel Garcia Márquez em seu notável *Cem Anos de Solidão*. Em 1967, Márquez propunha um radical questionamento da naturalização do irreal levada a cabo pelo tradicional Fantástico europeu estudado por Tzvetan Todorov. Através de uma releitura nativa desse modo de escrita que suspende o real pela dúvida ou hesitação, a vertente do Realismo Mágico ou Maravilhoso expõe, pela sobrenaturalização do real, uma reação crítica aos regimes políticos ditatoriais na região; bem como ao cenário de complexas

relações entre a cultura da tecnologia de importação e a cultura de superstição autóctone.⁰¹

Assim, o racionalismo radical das sofisticadas práticas europeias revisionistas do romance soma-se, em alguns expoentes da ficção latino-americana, a abordagens peculiares e “exóticas”, buscadas à influência do modo de pensar e agir dos povos colonizados, a partir das quais funda-se um olhar de profundo estranhamento para com os hábitos e costumes dos colonizadores do hemisfério norte - até então responsáveis pela condução da literatura latino-americana, cujos cânones locais obedeciam aos parâmetros ditados pelo espelhamento e pela influência dos cânones estrangeiros consolidados. O real maravilhoso brota de uma inesperada alteração da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que atinge uma situação limite.

Pode-se dizer que essa fusão de vertentes no romance osmaniano dificulta a sua interpretação, à primeira vista, como um ícone do Realismo Mágico latino-americano, praticado sobretudo pelos escritores da América hispânica. A extrema, confessa e sublinhada racionalidade que preside a sua concepção - onde até o número de linhas parece ser alvo de cálculo -, no entanto, poderia por si só despertar dúvidas quanto à veracidade dessa proposta europeizante, exposta desde o início num capítulo metalinguístico do livro intitulado “A Espiral e o Quadrado”. Além disso, o mapa supostamente traçado com minúcia pelo autor aparece constantemente desviado pelo recurso a um excessivo ornamentalismo, buscado a referências plásticas e sonoras medievais e barrocas, responsáveis por um encantamento sensorial e sensual que escapa à fria lógica anunciada. Se, como diz Irlemar Chiami (1980, p. 48), a definição do realismo maravilhoso “evidencia o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano, o que contém a maravilha, enfim - do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*”,

01 A censura na ditadura militar brasileira apontou, entre 1964 e 1985, artistas e/ou obras como “subversivos”, “perigosos” ou “imorais” ao sistema político estabelecido pelo Golpe de 1964 ou ao que chamavam, inclusive no Decreto-Lei n. 1.077 de 1970, de “moral e bons costumes”. No Brasil, o Realismo Mágico desenvolveu-se, mas não de forma tão expressiva quanto em outros países da América Latina. Dois escritores sobressaem-se como grandes representantes desta vertente literária no país: José J. Veiga e Murilo Rubião, cujas obras apresentam um perfil claramente alegórico.

é possível que a alegação da estrutura sobredeterminada e totalmente sob o controle do autor funcionasse como o índice mais revelador de sua ironia perversa. O caráter demoníaco dessa escrita traz em seu bojo, portanto, a intenção dissimulada de *enganar*: ancorando-se, provavelmente de modo não intencional, à escrita inconfundível do argentino Jorge Luis Borges. E enganar a quem?

Salta aos olhos nos testemunhos de Osman Lins, postos em artigos reunidos no livro *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros* (São Paulo: Summus, 1977), seu feroz engajamento contra os rumos da educação superior no país, sobretudo na área de Humanas - que se reflete não só na sua decepção com a função docente, mais ancorada em apostilas que em livros -, como também na sua contrariedade com o pseudocientificismo da vertente importada do Estruturalismo, dominante na crítica literária da época. Pode-se dizer, portanto, que *Avalovara* foi escrito como *uma reação contra a sua inexistência como o texto possível ou desejado para a tese de doutoramento que escrevia paralelamente à criação do romance*. Sua tese, escrita na Universidade de São Paulo e orientada por Alfredo Bosi, intitula-se *Lima Barreto e o espaço romanesco* e foi defendida em 1973, ano do lançamento de seu escandaloso romance. Apesar de sua escolha deliberada pelo estudo de um escritor negro, tido como louco e marginalizado nos cânones, o texto de sua tese é convencional e atende aos ditames da academia, elaborando inclusive uma teoria própria para a categoria da “ambientação” romanesca, ancorada numa previsível bibliografia. Regularmente aprovada, a tese passou um tanto despercebida, contudo, ofuscada pela verdadeira comoção que causou o romance na comunidade dos teóricos, muito mais do que entre os leitores comuns, para os quais as radicais inovações foram consideradas por demais herméticas.

De fato, e a rigor, o que Osman Lins executa em *Avalovara* é uma demonstração prática do seu próprio conceito de “ambientação” narrativa, ao dividir a obra em três partes, em função do envolvimento do protagonista com três mulheres, criando histórias de amor que evocam o romance em épocas distintas: o medieval trovadoresco que inspira o Romantismo, o romance de 1930 nordestino de cunho Realista naturalista, e o Fantástico maravilhoso de cunho crítico e político. Embora dominantes nos três momentos, as características se imbricam na obra, de modo a conferir uma totalidade à narrativa.

A essa proposta irônica de *Avalovara* - enquanto antítese da tese possível - segue-se uma espécie de diário de criação da tese, também disfarçado de romance: *A rainha dos cárceres da Grécia*, publicado em 1976,

cujas propostas beira o sarcasmo. Nele, o autor Osman Lins duplica o título do seu romance no romance de uma escritora morta, amante do narrador, que é um crítico literário amador e anônimo, formado em *biologia*. O livro de Julia Marquezim Enone (cujo sobrenome palindrômico evoca a estrutura simbólica de *Avalovara*, ancorada na frase em latim “Sator Arepo Tenet Opera Rotas”) trata, como a tese de Lins, dos pensamentos e dissabores da miserável nordestina Maria de França, uma espécie de alterego do escritor Lima Barreto em sua peregrinação pelas instituições manicomiais e de previdência social do país. A crítica à Universidade permeia os interstícios do romance, nos quais o autor mimetiza os trejeitos analíticos de seu próprio orientador (identificado pelas iniciais A.B.) e de outros teóricos, além de caricaturizar impiedosamente vários autores canônicos de respeito. Ao final, o narrador se descobre tão ou mais louco que a personagem do livro invisível de sua amante desaparecida, concluindo pela inutilidade absoluta de seu esforço decifrador da escrita alheia, restando-lhe apenas observar o seu ego fulminado, fragmentado pelas páginas de um falso diário que pouco revela de si, e nada de Julia, de Maria ou de ninguém.

Essa articulação possível de textos e propostas de Osman Lins encontraria paralelo, talvez, no Fantástico borgiano concebido como um longo, inesgotável e inútil comentário aos textos de outros, na infinita biblioteca cuja direção lhe foi designada, ironicamente, quando estava cego. A biblioteca real de Buenos Aires, portanto, apenas duplica ou ilustra a biblioteca fictícia que ele constrói como sua obra autoral, na qual referências verídicas se somam a referências inventadas numa vertiginosa espiral. Aliás a espiral e o quadrado labiríntico são imagens que ambos partilham efetivamente em suas obras. O que une ou irmana essas propostas, talvez, seja o espírito do *trickster*, que impera na literatura borgiana, e que se ensaia na literatura brasileira desde o malandro macunaímico em luta contra o gigante Piaimã; passando pelo espírito do falso jagunço rosiano apaixonado pelo fruto proibido, em luta contra o gigante Hermógenes; até desaguar no farsesco diabo osmaniano na noite de Natal, em luta contra outro tipo de gigante: uma criança de macacão pardo e cachecol amarelo.

Observa-se em *O diabo na noite de Natal*, apresentado como um inocente livro infantil escrito para atender aos rogos de uma filha, o gérmen da jubilosa heresia satanista dos textos ditos fantásticos de Borges, nos quais ele se diverte desorientando acadêmicos e leitores com os seus quixotescos desvarios lúcidos. O enredo convoca para a cena principal de um festejo natalino promovido por uma boneca falante chamada Lúcia - numa citação implícita à boneca Emília, e explícita a um episódio do *Sítio do Pica-*

pau Amarelo, de Monteiro Lobato - uma série de personagens heterogêneos de fábulas e histórias infantis antigas e modernas. A ambiência natalina é dada pela discreta presença de Nossa Senhora, que acompanha a criança; e por um grupo de pastorinhas do folclore nordestino, lideradas pela Diana. O enredo, contudo, gira em torno da invasão de um surpreendente demônio e seu comparsa, um dragão, em meio ao folguedo, trazendo uma atmosfera de ameaça, medo e angústia nada condizentes com o espírito da época. Esta salada indigesta de referências descabidas orna um problema que é colocado para os leitores: a salvação do Natal viria de uma rosa azul que se alimenta de “juramentos quebrados”. Ou seja, de traições.

A traição é um dos temas prediletos de Borges, diretamente ligado ao processo de sua criação ancorada na superinterpretação de textos clássicos, os quais, submetidos ao seu escrutínio ou ao dos leitores em quem se disfarça, são reapresentados em novas versões, de modo a gerar um efeito de originalidade: o único possível na concepção de Borges, por um motivo que ele explicita no conto “Kafka e seus precursores”. Como, na sua opinião, não há senão leituras sucessivas e infinitas, o efeito do “novo” só poderia advir do princípio que elabora para explicar a tradição literária: “O fato é que cada escritor cria os seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação não importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (Borges, 1985, p. 109). Esta fórmula (segundo a qual se pode dizer que Aristóteles é kafkiano, e não apenas o contrário) atinge o ápice de seu desatino no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, no qual ele admite que “a história é a mãe da verdade”, e não o contrário; e que, portanto, não haveria outro Quixote, hoje, senão o de “Menard” - ou seja, o seu leitor mais recente e influente, cujo nome é *legião*. Daí que o hipócrita Menard, personagem do conto, descobre que não precisaria reescrever ou parodiar o *Quixote* de Cervantes, uma vez que o texto já estava escrito; e que, independentemente do que ele fizesse, este texto já seria “seu”. Por uma questão de traição temporal, os leitores de sua época não seriam capazes de entender o texto do século XVII, mas só a ideia que o século XX fazia do século XVII, o que orientaria qualquer interpretação inevitavelmente especulativa e ficcional que se pudesse fazer daquele passado.

No conto sobre os juramentos quebrados, Osman Lins elege como o herói que vence o diabo a figura do estranho menino escoltado por Nossa Senhora, que é identificado, graças a sua indumentária, como o personagem de Saint-Exupéry. Sagrado e profano se misturam nesta história carnavalesada, que fala da celebração máxima da cristandade aludindo de maneira paródica ao menino Jesus como o Pequeno Príncipe. Esta fábula, até certo

ponto iniciática, traz alguns símbolos gnósticos como a rosa, o poço e a serpente, culminando com um desfecho onde o Deus caído na terra solicita ao adversário (o traidor, Satã) o socorro para a sua libertação. Este seria o “segundo” nascimento, gnóstico, de Cristo, aludido tanto por Borges em suas releituras do personagem bíblico Judas Iscariotes; como por Saint-Exupéry, cujo personagem solicita ajuda a uma serpente, a fim de que possa morrer para este mundo e voltar para casa.

Osman Lins evoca este princípio em seu conto infantil que prefigura a natureza esotérica da personagem sem nome, “Nascida e Nascida”, protagonista do romance *Avalovara*. Identificada por um símbolo - ☺ - literalmente um “ponto no círculo”, esta personagem fantástica é nascida duas vezes. Numa delas, ainda criança, ela afunda no poço de um elevador, morrendo e renascendo sem que nenhuma explicação lógica seja fornecida para o fato. Sob o aspecto metalinguístico, porém, o símbolo que a identifica nomeia uma das narrativas da coletânea *Nove, novena* (1966), de Osman Lins, sugerindo que, de alguma maneira, toda a história do conto “Um Ponto no Círculo” é englobada pela figura da mulher que protagoniza o romance *Avalovara*, num exercício de intratextualidade que, ao produzir um efeito em *mise en abyme*, reforça a ideia da espiral, onde os temas se repetem com pequenos desvios impostos pelo deslocamento temporal. Na verdade, tal construção enfatiza sobretudo o aspecto autoreflexivo dominante na escrita osmaniana que, assim como na escrita borgiana, transforma qualquer impressão de realidade na percepção da literalidade da página, da palavra impressa. ☺, na verdade, é apenas um texto construído a partir de outros. Uma boneca de retalhos linguísticos, uma Emília movida pela energia (o “sopro de vida”) do seu criador.

Além de mencionar a rosa azul como definitiva para a salvação do Natal em seu conto infantil, Osman Lins recorre aos três símbolos gnósticos - a rosa, o poço e a serpente - na construção das três partes de *Avalovara*: a referência ao *Romance da Rosa* - poema medieval francês sobre o amor cortês - na história da coita amorosa do trovador Abel pela europeia inacessível Roos; ao poço, na história de Abel e da militante do campesinato, a nordestina Cecília, numa tentativa de alinhamento ao romance regionalista de 1930; e à serpente, na história de Abel e da mulher paulista sem nome, que são emancipados da vida terrena, como o Pequeno Príncipe, pela intervenção do personagem fantástico Íolipo, um militar. Este, por sua vez, atua como uma alegoria da força do sistema fascista em vigor na época em que Osman Lins escrevia o romance, associada à força do patriarcalismo que orienta o comportamento dominante e misógino do marido traído que

mata o casal. O enredo superficial da terceira parte de *Avalovara* é, portanto, banal: incorpora-se à tradição popularesca dos romances românticos de traição amorosa, com desfechos violentos de “lavagem da honra”.

A mulher “Nascida e Nascida” e seu marido, o monstro Iólipo, são seres bizarros, fluidos, que surgem na história em várias dimensões, e cujas figurações em camadas vão desde o mais insípido Realismo, passando pelo Fantástico estranho até o Maravilhoso alegórico e especulativo. Já o traidor, o escritor Abel, amante de ☺, carrega a ambiguidade no próprio nome, já que alude ao conflito relatado no Gênesis do Antigo Testamento bíblico sobre o assassinato de Abel pelo irmão Caim, preterido no amor de Deus. Seria Abel, o pastor de ovelhas, um guia confiável para o seu rebanho de leitores? E o Iólipo, que assassina o casal insurgente, seria uma versão de Caim, o lavrador, aquele a quem o Criador repudia?⁰²

O *Iólipo*, assim nomeado por ☺ - de cuja voz brota a sua descrição - é a imagem em negativo de um personagem de *Avalovara* identificado como “Olavo Hayano”. Produto de um duplo registro, ele ora é relatado como um ser humano, ora como um ser dotado de outra natureza, surreal ou alienígena, “fosforescente”: “uma variedade tão rara da espécie humana que em cada geração perfaz apenas seis no mundo” (Lins, 2001, p. 72). Sua versão calcada no plano da diegese é tratada, secundariamente, no capítulo “☺ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”: um texto estranhíssimo, atravessado pelo cortejo fúnebre de uma negra chamada “Natividade”. Seu imenso corpo ocupa um espaço em deslocamento, num féretro seguido por uma viatura do exército e por um Chrysler preto. Durante o percurso, fragmentos da história de Olavo surgem como peças de um quebra-cabeças.

Descobrimos que Natividade foi a ama deste personagem quando menino. Seu nome soa contraditório, quando se percebe que o ser de quem cuida é estéril e esteriliza tudo a sua volta. De sua vida, sabemos que não conhece os pais e muito menos os avós, não tem notícia de familiares, tra-

02 No capítulo “A Espiral e o Quadrado”, Osman Lins afirma que o sentido da frase latina “Sator Arepo Tenet Opera Rotas”, presente no Quadrado Mágico que simboliza a estrutura do romance, é ambíguo: “O *lavrador* mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” e “O *Lavrador* sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. Apesar do protagonista da obra, Abel, ser nomeado a partir do pastor de ovelhas bíblico, é ao *lavrador* Caim, o traidor do irmão, que a obra revela, ainda que disfarçadamente, ancorar a sua gênese.

balha no campo e depois como doméstica, sendo internada num asilo de idosos perto do fim. Morre virgem, após uma existência de servidão.

Já da infância do Iólipo surgem *flashes*, como:

O que aterra no rosto fosforescente do Iólipo é ser quase sempre invisível. Também o modo como se revela: na obscuridade. Ele se oculta como um duende dentro do rosto diurno. Como um duende? Não. Como um estranho. Alguns são belos, lembram a face de um anjo, e mesmo assim amedrontam. Que sucede, então, quando além da sua mudez e da sua estranheza, esse rosto é disforme? Assim Olavo Hayano. Nele, o rosto oculto, fora do meu alcance, é de monstro. (Lins, 2001, p. 262)

Nota-se que a versão do Iólipo casada com a mulher sem nome é a pior possível, sem o benefício sequer da imagem falsamente angelical de alguns de sua espécie. No escuro, ele surge sem disfarces: sua face é a de um demônio oriundo das pinturas de Bosch ou Bruegel, feroz, animalesco e repulsivo. A descrição da personalidade desses seres é eminentemente não empática. São criaturas destituídas de sentimentos. Egocêntricos, narcisistas, frios, rígidos e arrogantes. Talvez a definição tão popular do “psicopata”, que nos dias de hoje parece deixar de ser uma “variedade rara da espécie humana” (um traço de personalidade invariável, portanto, e não uma “doença”), exibindo suas ações deletérias cada vez mais amiúde, não só nas páginas policiais, mas nas relações pessoais e profissionais mais cotidianas. Como suspeitava o autor na década de 1970: “A esterilidade dos iólipos parece comprovar sua natureza acidental ou *experimental*. Como se uma corrente negativa, ainda em formação, sondasse às cegas, através deles, a possibilidade de surgir em série e encerrar o ciclo humano” (Lins, 2001, p. 284).

O objetivo deste capítulo parece ser o de alertar para este risco iminente, reivindicando uma reação urgente de quem possa intervir no processo de “serialização” desta raça. O autor chega a invadir o plano da ficção especulativa, ao sugerir a possibilidade de que esses seres possam ter uma natureza “experimental” - ou seja, resultante de algum projeto mórbido de entidades ocultas, advindas da ciência humana ou de outras paragens “sobre-humanas”. O contraponto recai sobre o cadáver demasiadamente humano da mulher negra, cujo desfile pela Cidade se presta à memorização dos eventos de sua mesquinha existência, permeada, contudo, de uma

grandeza anímica capaz de demonstrar sensibilidade e solidariedade mesmo para com os seus algozes.

Saídos do Chrysler, o casal de patrões, pais do oficial Olavo Hayano, marcham de braços dados entre os renques de ciprestes, repetindo o “generoso” mantra sobre Natividade: “ótima empregada”, “sempre dócil”, “obediente”, “merece o túmulo da família”. Grotescamente descritos, acompanham o filho que reveza os seus soldados nas alças do caixão, com o olhar tenso e as espáduas rígidas. Sua mulher, , sempre retraída, observa com repulsa o choro do marido e do sogro, trazendo na mão crispada um ramo de *malmequeres* como quem “traz uma pedra para atirar num cão”. Seu discurso silencioso sobressai a cena num protesto mudo, mas eloquente, ante a hipocrisia daquele teatro que sente como uma traição à morta e um chamamento àqueles que possam dar voz aos silenciados:

Alguém deve abster-se de chorar pela negra e desvalida, sepultada com honras de parenta no jazigo da família: ‘Nunca sentou-se à mesa com eles’, sim, alguém deve recusar o jogo magnânimo, 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. ‘A vida é pesada no dia a dia e esta hora não quita coisa alguma. Nada. Nada. Nada’. (Lins, 2001, p. 332, grifos nossos)

“Não ver quitação na condescendência”. Esta é a mensagem de , uma mulher branca, jovem e abastada, mas tão oprimida quanto a velha negra Natividade, seja pelos pais possivelmente abusivos, responsáveis pelo seu suposto suicídio na infância; seja pelos sogros e pelo marido militar, responsáveis por sua segunda tentativa de suicídio com arma de fogo, na idade adulta. No centro deste sofrimento,  e Abel reúnem forças para a traição máxima a esta realidade infamante através do exercício do amor. A lenta e minuciosa descrição de um ato sexual que atravessa vários capítulos do livro é investida de fúria, revolta e dor, mas também de lirismo, beleza e erotismo, que transformam este texto no testamento literário de Osman Lins em defesa do comprometimento humano irrestrito e inegociável. Eternizado num grande romance que em 2023 completou meio século de existência, este compromisso parece reafirmar a sua atualidade no século XXI, num novo giro da espiral da História em que se percebe, mais uma vez, pairar sobre a Cidade o odor da pólvora, a ameaça do ódio e o retorno das sombras.

AS CONFLITANTES PAISAGENS SONORAS DA METRÓPOLE

As cidades já não precisam de relógios para os seus habitantes e o sentido como que sacral das horas (hálito do tempo) perdeu-se para os homens. As informações relacionadas com o sentido rítmico do tempo também caíram em desuso e agora o rádio assume a função dos campanários, informando a esmo a passagem das horas, em cutiladas - e não em obediência a um rito.

Osman Lins

Para as horas que se acumulam no tempo como hordas, 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*.

Osman Lins

O modelo estrutural do Quadrado Mágico do espaço sobreposto por uma espiral do tempo insinua o *modus operandi* de uma técnica muito utilizada por Osman Lins em suas criações, sobretudo no romance *Avalovara*:

a narrativa de encaixe, responsável pelo efeito em *mise en abyme*.⁰³ O espelhamento com função metalinguística é o exemplo mais óbvio, ocorrendo a duplicação da figura do autor e do romance dentro da obra. Em *Avalovara*, por exemplo, o protagonista Abel é um aspirante a escritor, atravessando boa parte da história às voltas com um projeto intitulado *A Viagem e o Rio*: “- Abel! Este é o manuscrito do livro que você quer publicar? *A Viagem e o Rio*, ensaio⁰⁴. - Trata de que, Abel? - Do tempo mítico e de suas relações com a narrativa” (Lins, 1986, pp. 36; 182). A certa altura, porém, o personagem Abel descreve o processo de criação da ambientação de uma narrativa ficção com detalhes, focalizando num chalé que se confunde com aquele em

03 Segundo o *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia: “Na heráldica, o conceito designa o fenómeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral. A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais”.

04 “Como narrar a viagem e descrever o rio ao longo do qual - outro rio - existe a viagem, de tal modo que ressalte, no texto, a face mais recôndita e duradoura do evento, aquela onde o evento, sem começo e sem fim, nos desafia, imóvel e móvel? Vejo no mundo, na superfície do mundo, nas suas águas, um convexo e um côncavo.” (Lins, 1986, p. 354)

que habita com sua família no episódio “Cecília entre os leões”, criado pelo escritor Osman Lins:

Retiro da gaveta, na pensão, as páginas escritas da história que venho elaborando. (A gaveta exala um odor inexplicável e nunca dissipado de pólvora.) Começam a definir-se, no papel, os perfis das quatro irmãs, todas septuagenárias e cada uma ansiando por sobreviver às outras. Para quê? Não sabem. Vivem na mesma casa... mas o cenário onde se movem continua a desgostar-me. Tento, em vão, evocar o labirinto de quartos e alcovas, com roupa pendurada atrás das portas... Pinto de azul o forro de madeira, aqueço no fogão de pedra as panelas desmedidas e ladrilho o piso com mosaicos.... Deixo de mencionar os instrumentos de música negligenciados nas gavetas, o piano East Coker... Faço ainda entrar o sol pelas bandeiras de vidro - *colorido no chalé real e branco no fictício*. (Lins, 1986, p. 116, grifos nossos)

Entretanto, há outros procedimentos de “engavetamento” narrativo menos explícitos. O reaparecimento e a transformação de temas e personagens em outros contextos, por exemplo, estabelece uma solução de continuidade entre histórias diversas, como se elementos heterogêneos trafegassem por espaços e tempos distintos, produzindo ecos imprevisíveis. (No âmbito da acústica e do processamento de sinal de áudio, um eco é uma reflexão sonora que chega ao ouvinte pouco tempo depois do som direto). Assim, alguns temas e personagens reverberam através do edifício da obra osmaniana, refletindo-se/ecoando mutuamente como imagens/sons especulares, com aparências e funções diversas da original.

Um exemplo já muito discutido é o de “Um ponto no círculo”, título de uma das narrativas da coletânea *Nove, novena*, que ora reaparece como um símbolo gráfico a demarcar no texto as falas de Totônia, mãe de Joana Carolina no conto “Retábulo”, ora como um objeto denominado “Disco de Festo” no romance *Avalovara*; para mais tarde adquirir um estatuto de personagem, representando a protagonista deste romance: a mulher sem nome que constitui o terceiro e definitivo amor de Abel. Curioso é que este símbolo, ao reaparecer no romance, vem “aspeado” como uma citação - ☺ - exatamente porque a composição desta mulher remete a textos e figuras anteriores, conduzida decerto pelos ponteiros de um relógio que “giram para trás”.

O próprio movimento espiralado da temporalidade prevista para o romance como um todo é efeito de pequenos deslocamentos do círculo

traçado em torno de um ponto fixo na letra N do quadrado SATOR: o centro da cruz formada pelas palavras TENET escritas na vertical e na horizontal. “TENET”, não por acaso, significa manter, sustentar, conservar, compreender, possuir, dominar. O centro da frase palindrômica coincide com o centro do círculo que dá origem ao movimento da espiral, que pode girar no sentido horário e anti-horário, reproduzindo os movimentos de leitura do enigma supostamente criado por um cidadão romano muitos anos atrás - suposição esta também ficcionalizada pelo autor no capítulo metalinguístico “S - A Espiral e o Quadrado”. Nele, a provocação do comerciante Publius Ubonius, de Pompeia, ao escravo Loreius, resulta na concepção da charada que determinaria a sua prometida liberdade. Osman Lins “aspeia” assim, simbolicamente, o palíndromo Sator Arepo Tenet Opera Rotas, cuja origem é historicamente determinada⁰⁵, associando a sua obra à invenção do escravo imaginário, como numa anunciação: “Preparam os dois homens, como se verá, e sem o saberem, o plano deste romance onde ressurgem e do qual são colaboradores. Contempla-os, com gratidão, o narrador, por sobre os dois mil anos que a eles o unem” (Lins, 1986, p. 24).

Um outro exemplo significativo, sem dúvida, é o da transformação de um dos oito temas de *Avalovara* identificados pelas letras do palíndromo - o tema P -, que consiste na história intercalada intitulada “O Relógio de Julius Heckethorn”, num objeto não só de decoração (importante para a criação da ambiência espacial da cena derradeira do romance, posta na sala de um apartamento no Edifício Martinelli em São Paulo), mas de agenciamento da ação que ali decorrerá, definitiva e como que traçada por um fado desconhecido e implacável. Sobre a sala:

05 O historiador Duncan Fishwick afirma que a composição de palíndromos, frequentemente gravados nas paredes, era um passatempo da nobreza romana. Um dos exemplos mais antigos, o Quadrado Sator, foi encontrado em Pompeia ao lado de mais de 70 outros grafites. Não é de se estranhar que existam tantas explicações para o seu significado. Afinal, o quadrado passou 19 séculos sendo reproduzido em papiros, tábuas de argila e livros. Ele foi transformado em amuleto, receitado como remédio e copiado em ossos, madeira, pão, telhas, portas e muros de monumentos com diversos estilos e propósitos, na Europa, Ásia, África e América. Apesar disso, o seu significado original se perdeu. Estudiosos tentam reencontrá-lo há 150 anos, sem chegar a nenhuma conclusão definitiva. (FISHWICK. *Cult places and cult personnel in the Roman Empire* (London: Routledge, 2014)).

O mobiliário de um velho casal com margem financeira, afeiçoado às coisas que possui e nem por isto menos inclinado a reforçar, com novas compras periódicas, a consciência da própria prosperidade. Porcelanas e objetos de prata, enfeitam alguns dos móveis. Fotografias de outros tempos animam, em delgadas molduras negras ou douradas, as paredes cor de limão - e não decerto porque representam pessoas muito amadas e ainda lembradas, mas porque conferem uma espécie de esplendor ao passado dos Barros Hayano, seus donos - duvidosos - quem sabe? - de existência real. Todos os ornatos parecem descorados ante a figura erguida de ☺, a ostentação evidente da sala empalidece e reduzem-se a bem pouco mesmo as suas dimensões. *Ela desarticula os limites físicos da peça, torna os móveis ocos, estiola as rosas dos festões, oxida as pratas, desgasta as porcelanas, apaga o que resta das imagens nas molduras. Só o tapete com ramagens ganha força e cor: colhe-as dos seus pés descalços.* (Lins, 1986, p. 336-337, grifos nossos)

Assim como o palíndromo SATOR migra da ficcionalização de sua origem na Antiguidade para o modelo de um romance na Modernidade; e o conto intitulado “Um Ponto no Círculo” migra para a definição de uma figura feminina, uma mulher, noutra história; aqui a história da feitura de um relógio é arrastada pelo próprio objeto para outra narrativa, na qual passa a figurar como uma caixa de ressonância do passado num presente que ecoa uma atmosfera similar de ameaça, medo, perseguição e morte. O fato deste objeto ser concebido como um relógio musical é muito importante, não só pelo papel que a música exerce no funcionamento da memória humana, mas pelo papel metafórico que exerce ao duplicar o romance no interior de sua própria diegese. *Avalovara* se reconhece, assim, na figura simbólica do relógio de Julius, como um representante da linhagem dos romances musicais; ao lado, por exemplo, do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann:

Para a área de estudos dedicados à iluminação recíproca entre a literatura e a música, Steven Paul Scher propõe a sugestiva designação de *Melopoética* - do grego *melos* (canto) e *poética*. ... Calvin Brown menciona três campos de estudo bastante abrangentes: a música na literatura; a literatura na música e música e literatura. Entre possíveis objetos de estudo do primeiro campo, menciona a figura do músico na literatura; as técnicas de estruturação literária semelhantes a formas musicais, como o emprego do contraponto e da forma sona-

ta na poesia e na ficção; e a referência à música como recurso dramático ou como metáfora literária. (Oliveira, 2002, p. 43)

A respeito das sucessivas repetições temáticas em formas artísticas, o neurologista Oliver Sacks comenta em seu livro *Alucinações Musicais*:

Obviamente, na própria música existem tendências inerentes à reiteração. Nossos poemas, baladas e canções são ricos em repetições. Cada obra de música clássica possui suas marcas para indicar as repetições ou variações sobre um tema, e os nossos maiores compositores são mestres da repetição; as rimas infantis e as cantigas que ensinamos às crianças pequenas têm coros e refrões. Somos atraídos pela repetição mesmo quando adultos; queremos o estímulo e a recompensa várias vezes, e a música nos dá. Por isso, talvez não devamos nos surpreender nem reclamar se a balança de vez em quando pender muito para o outro lado e nossa sensibilidade musical tornar-se uma vulnerabilidade. (Sacks, 2007, p. 60)

As paisagens⁰⁶ sonoras deste romance nos capítulos que relatam o encontro do casal principal da história: “O - História de ☺, Nascida e Nas-

06 Segundo Ilana Kyiotani: “O conceito de paisagem pensado desde a Modernidade, através do entendimento pelo senso comum, passou ao longo dos anos por várias reflexões e modificações. O termo que apareceu pela primeira vez em língua alemã (*Landschaft*) foi traduzido para várias línguas e ganhou o mundo, tornando-se um dos mais estudados entre várias ciências e profissões. Sempre designado como um recorte do espaço captado pelo olhar do observador, o conceito foi agregando com o tempo um olhar mais sensível; a paisagem deixou de ser apenas um fragmento do espaço físico para conceber-se como cultura, como a realidade de várias interrelações entre seres e meio visíveis ou não aos nossos olhos.” Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard se ocupa, tal como o geógrafo Yi-Fu Tuan em *Topofilia*, da paisagem na obra artística: “No presente livro pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz. Nesta perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *Topofilia*” (Bachelard, 2008, p. 19). Tuan, por sua vez, escreve: “Topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal, a topofilia é o tema persistente deste livro” (Tuan, 1980, p. 5). Ambos os teóricos ocupam-se da psicologia espacial e do simbolismo, isto é, dos sentidos atribuídos a determinados espaços que se configuram como “paisagens”. (KYIOTANI. “O conceito de paisagem no tempo”, in: Revista *Geosul*, vol. 29, n. 57 (2014))

cida”; “R - ☹ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”; “E - ☹ e Abel: ante o Paraíso”; e “N - ☹ e Abel: o Paraíso” oscilam entre a memória e o desejo nostálgico de um tempo eternizado, estático, associado às sensações determinadas pela música do período barroco, a um tempo cuja sonoplastia é identificada por Sacks como um *brainworm* ou um *earworm* (vermes do cérebro ou do ouvido): “Às vezes a imaginação musical normal transpõe um limite e se torna, por assim dizer, patológica, como quando determinado fragmento de uma música se repete incessantemente por dias a fio e às vezes nos irrita” (Sacks, 2007, p. 53):

Embora sem dúvida existam *earworms* desde que nossos antepassados pela primeira vez tocaram notas em flautas de osso ou tamborilaram em troncos caídos, é significativo que o termo só tenha entrado para o uso comum em décadas recentes. Quando Mark Twain escrevia nos anos 1870, havia bastante música para ouvir, mas ela não era onipresente. Tudo isso mudou radicalmente com o advento das gravações, das transmissões radiofônicas e dos filmes. De repente, a música passou a estar por toda parte, e a magnitude dessa disponibilidade multiplicou-se muitas vezes nas duas últimas décadas. Hoje estamos cercados por um incessante bombardeio musical, queiramos ou não. Metade de nós vive plugada em *iPods*, 24 horas imersa em concertos com repertório da própria escolha, praticamente alheia ao ambiente. E para quem não está plugado há a música incessante, inevitável e muitas vezes ensurdecedora nos restaurantes, bares, lojas e academias. Essa barragem musical gera certa tensão em nosso sistema auditivo primorosamente sensível, o qual não pode ser sobrecarregado sem temíveis consequências. Uma delas é a grave perda de audição encontrada em parcelas cada vez maiores da população, mesmo entre os jovens e particularmente entre os músicos. (Sacks, 2007, p. 62)

Para R. Murray Schafer, autor do neologismo *soundscape* (paisagem sonora) para designar a noção do ambiente acústico como campo de pesquisa, já em 1975 era possível constatar a existência de muitas “espécies sonoras em extinção”, sobretudo sons da natureza dos quais as pessoas mais se alienam. À medida em que a guerra pela posse dos ouvidos humanos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons manufaturados uniformes e empobrecidos:

A associação entre ruído e poder nunca foi realmente desfeita na imaginação humana. Quando o poder do som é suficiente para criar um amplo perfil acústico, também podemos considerá-lo imperialista.... O aumento da intensidade da potência do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada. De fato, o ruído é tão importante como meio de chamar a atenção que, se tivesse sido possível desenvolver a maquinaria silenciosa, o sucesso da industrialização poderia não ter sido tão complexo. Para maior ênfase, digamos isto de forma mais drástica: se os canhões fossem silenciosos, nunca teriam sido utilizados na guerra. (Schaffer, 2001, p. 115)

No interior do recinto onde o casal executa os gestos de sua dança amorosa competem, portanto, dois registros sonoros conflitantes: duas *paisagens*. Um, mais discreto, é quase imperceptível e advém do mecanismo artesanal pacientemente engendrado e calculadamente acionado, noutro registro histórico e geográfico, pelo cravista e artista plástico Julius Heckerthorn, assassinado pelos nazistas: “O rumor compassado do relógio ao lado do sofá ressalta o ritmo da respiração” (Lins, 1986, p. 332):

O relógio soa a nosso lado e nós nos desprendemos. Ouço claramente o carrilhão, descontínuo. Ela pergunta se as pancadas do relógio, na sua incongruência real ou aparente, me dizem alguma coisa. São estranhas, sim. Também minha voz não me obedece e eu não a reconheço enquanto admito que o magnífico relógio soa de modo bem diverso do que estou habituado a ouvir. Sempre, acrescenta ☺, dá horas de um modo incongruente e não se tem notícia de que alguém ouvisse toda a sequência de notas musicais, dispersas diz-se nos seus engenhos de som. (Lins, 1986, p. 336)

O outro registro, porém, muito mais evidente, vem de fora, imiscuindo-se nos personagens e leitores como *brainworms* ou *earworms*, memórias auditivas repetitivas de ansiedade e angústia: “Atravessa as cortinas, estridente, uma serra mecânica. A palavra *estridor* e todos os seus derivados, e as palavras serra, aço, dentes, brilho, azul, madeira, operário, mão, serragem ... cruzam o meu espírito e repercutem em nossas bocas” (Lins, 1986, p. 332). A própria descrição desta paisagem emprega a *hipotipose* para sugerir a agitação exterior da Cidade - a grande metrópole paulista,

cenário deste capítulo - que se reflete na agitação interior dos personagens. Tudo se passa como se as próprias frases tremulassem nos parágrafos, chacoalhadas pela ação das máquinas que parecem afetar até o equilíbrio do texto que as descreve (segmento R20):

Grupos de operários, com, amarelos e vermelhos, capacetes, vermelhos e amarelos, núcleo ruidoso de geradores móveis, perfuratrizes elétricas, lanternas, esburacam o asfalto, ferramentas e avisos de HOMENS TRABALHANDO, esburacam perto do Correio, do Correio, o estridor das máquinas, chão e paredes das lojas estremecem, o estridor, abafam o estridor o ruído dos motores e as buzinas raivosas dos transportes que despejam, a cada dia útil, nesta área, quatro milhões e seiscentas mil pessoas, a cada dia útil, vindas de todas as nascentes, de todas as nascentes dos ventos e depois e depois arrastam-nas de volta, o asfalto, operários esburacam o chão. O Vale do Anhangabaú e os dois e os dois viadutos sobre ele, parte da Av. São João, a passagem de nível no encontro dessas duas artérias dilatadas e todas a ladeiras, todas, ruas, largos, travessas e alamedas, num raio que se amplia, HOMENS TRABALHANDO, vibram sob o peso dos veículos. Os pedestres entre os carros atravancam-se entre os carros, os pedestres, tensos, as caras fechadas, alguns, pedestres, correm, estugados por varas implacáveis, solo e paredes tremem, estridor. (Lins, 1986, p. 351)

Contrastando com a referência ao trabalho braçal submetido à ditadura do relógio de ponto - e aludindo, como diz César Fernandes Moreno (1979, p. 177) ao superego do *homo faber*, o ser-para-o-trabalho que aqui se enuncia impugnando o deleite, o desperdício e o prazer, ou seja, “o erotismo como atividade sempre puramente lúdica, não mais do que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo natural dos corpos” - encena-se, no interior da sala do edifício, um encontro sexual minuciosamente descrito. Neste ambiente, outra estridência reafirma a tensão da paisagem sonora da metrópole - a do som da moderna ópera *Carmina Burana*, que brota de um aparelho eletrônico, a vitrola: “Soam guizos em um ponto qualquer do edifício ou no *long playing* posto por ☺. Que significa essa música, ardorosa desde a abertura e destoando, com seu coro violento, seus timbales rebeldes, desta sala formada para exprimir aceitação e continuidade?... Os coros arcaicos e os versos latinos, nossas palavras gas-

tas e mesmo assim verdadeiras, beijos mudos, gritos contidos, tilintar das pulseiras nos seus braços” (Lins, 1986, p. 343-349).

Carmina Burana é uma cantata cênica composta por Carl Orff em 1935-1936 e estreada em 1937 na *Alte Oper* de Frankfurt, sob a direção de Bertil Wetzelsberger. O título completo, em latim, é “*Carmina Burana: cantiones profanæ, cantoribus et choris cantandæ, comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*”, que se pode traduzir como “Poemas cantados de Beuern: cantos profanos, para cantores solistas e coros, com acompanhamento instrumental e imagens mágicas”, e compõem-se de melodias simples, de apelo popular bem ao gosto do pensamento alemão daqueles dias de Ascensão do III Reich. A obra constitui parte dos *Trionfi*, uma trilogia musical que inclui ainda as cantatas *Catulli Carmina* (1943) e *Trionfo di Afrodite* (1953). O movimento mais célebre é o coro inicial e final “O Fortuna”, que foi incluído na ambientação sonora deste capítulo de *Avalovara*.

Os 24 textos da cantata, no entanto, foram selecionados da coletânea de manuscritos medievais homônima, os “*Carmina Burana*”, escritos pelos goliardos, clérigos vagantes egressos das Universidades. Desamparados pela Igreja, tornavam-se itinerantes, vagabundos, de espírito transgressivo e provocador, fazendo críticas mordazes às autoridades seculares e eclesiásticas, à hipocrisia e ao poder econômico da época, daí a função metalinguística que assumem no contexto da cena derradeira do romance osmaniano. A letra da trilha sonora escolhida para o ápice desta história alude, portanto, ao erotismo, onde a artificialidade, o cultural, manifesta-se no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está nele mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem - neste caso, a dos elementos reprodutores - mas o seu desperdício em função do prazer. “Como a retórica barroca, o erotismo apresenta-se como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem - somático -, como a perversão que implica toda metáfora, toda figura” (Moreno, 1979, p. 177). Uma dessas figuras é um símbolo da Antiguidade que emoldura a cantata e dialoga estreitamente com a proposta osmaniana neste romance: a Roda da Fortuna, eternamente girando, trazendo alternadamente boa e má sorte. É uma parábola da vida humana exposta a constantes mudanças - e ao Eterno Retorno que simula o movimento na imobilidade.

A presença do assassino do casal, Olavo Hayano, o Iólipo, o marido traído de ☺, é pressentida desde o início como parte desta ambientação acústica, minuciosamente articulada como uma cena teatral, na fala de Abel: “Posso ouvir, através das vozes da cantata e da grande bateria associada às vozes, a marcha do relógio, a serra elétrica e *murros numa porta*, des-

contínuos” (Lins, 1986, p. 362). Curiosamente, a atmosfera da ameaça fascista desta história acontecida no Brasil nos anos de chumbo da ditadura militar recupera, como uma volta no parafuso - ou na espiral do tempo (e guardadas as devidas proporções) -, aquela vivida por Julius Heckethorn por ocasião da invasão de Hitler à Holanda e o bombardeio da Luftwaffe a Rotterdam. Tanto Julius quanto Abel relatam os pródromos do terror que os colocará diante de uma morte violenta: o primeiro fuzilado como traidor após um julgamento de seis minutos e meio; o segundo também alvejado como traidor, num âmbito pessoal e sem direito a julgamento algum, por um militar ofendido em sua própria casa.

Abel nada sabe de seu antecessor Julius, nem desconfia da mensagem de desejada harmonia que o alcança às 17 horas do dia de sua morte nos anos 1970, vinda das hostes de um passado perdido e de um homem esquecido sob os escombros da guerra de 1940 na Europa, cujos cálculos e esboços para a construção de um relógio musical são incinerados pelos agressores “nesto produtivo e destrutivo mundo onde só têm sentido os relógios de ponto e os cronômetros de precisão” (Lins, 1986, p. 375). Um laço de solidariedade se instaura assim, poeticamente, no reflexo especular do relógio no romance e vice-versa, intermediado pelo raro e imprevisível instante de encantamento em que soa, afinal, a introdução completa da Sonata de Scarlatti, instrumental e serena. Mortos, estes dois homens, Abel e Julius, que conduzem capítulos diferentes do romance em tempos e espaços tão diversos, como que se encontram neste instante, irmanados como vítimas eternizadas na força de sua resistência amorosa, artística e pacífica face ao avanço dos (sempre idênticos) principados e potestades.

Solange Ribeiro de Oliveira, no capítulo “A melopoética estrutural: a forma sonata e o texto literário” de seu livro *Literatura e Música*, afirma que a melopoética utiliza equivalências estruturais entre as artes para a análise de elementos literários como enredo e sequências temporais. Neste sentido, como modelo ou analogia para a estruturação do texto verbal, nenhuma forma musical compara-se à *sonata*, se considerarmos o número e o alcance dos trabalhos que tem inspirado:

Constituindo talvez a mais importante das configurações musicais eruditas, vem sendo usada continuamente desde Haydn e Mozart, embora a partir de 1900 venha recebendo um tratamento cada vez mais livre. ... Conscientemente ou não, romancistas e poetas têm-se deixado seduzir pela forma sonata - representação musical de um mundo *in parvo*, um microcosmo, que projeta a impressão de

um todo perfeitamente integrado -, usando-a como inspiração para a análise ou elaboração de textos com temas dispostos de modo a lembrar a composição musical. (Oliveira, 2002, p. 133)

É interessante comentar que, no início do séc. XVIII, a música em geral não era concebida sem palavras, não possuía sentido próprio. Mas em 1780, mesmo nas óperas, a música passou a não mais ser vista como acompanhamento, mas como uma nova dimensão do texto. Retirando elementos principalmente da ação dramática, porém, a forma-sonata⁰⁷ - cuja origem remonta ao século XVII, no período barroco - dava à música não só expressão e sentimento, mas um efeito narrativo de intriga e resolução. Isto conferia ao texto musical uma independência total das palavras, dava-lhe agora o “papel principal”. A força expressiva da sonata concentrava-se na sua estrutura, na sua larga escala de modulações e na transformação dos temas em novos personagens. As modulações, as cadências, toda a sua montagem estrutural conduzia a um efeito dramático capaz de dar à música um significado independente de recursos verbais. Era, portanto, o triunfo da música instrumental, sendo significativa a seleção deste gênero para compor o mecanismo sonoro interno do relógio em *Avalovara*, ao lado da ambientação plástica posta na referência ao silencioso e decorativo Jardim

⁰⁷ “O termo *sonata* tem um duplo sentido. A palavra pode referir-se a composições complexas para um único instrumento - como uma sonata para piano, geralmente com três movimentos - mas também a uma forma de construção presente, por exemplo, no primeiro movimento de uma sinfonia. Neste último sentido, a sonata é também chamada de sonata-*allegro*, forma sonata, ou forma de primeiro movimento. Em sua estruturação clássica, a sonata consiste em uma introdução opcional, uma exposição de material básico (que muitas vezes é repetida), um desenvolvimento desse material e uma recapitulação, ocasionalmente seguida por uma coda. Para alguns musicólogos, a principal característica da forma sonata é a presença de dois temas contrastantes. No desenvolvimento, os dois temas entram em conflito, sendo retrabalhados de forma a criar uma tensão, que é resolvida na recapitulação. Para outros, a questão central é o conflito, não de temas, mas entre áreas tonais. Nesse caso, a forma sonata não se caracteriza tanto pelo tema apresentado na exposição e posteriormente desenvolvido, mas por uma instabilidade inicial, sob a forma de duas áreas tonais conflitantes. Essa tensão acentua-se durante o desenvolvimento, que não apenas entrelaça os temas, mas, sobretudo, aventura-se por áreas harmônicas mais distanciadas. A recapitulação resolve essas tensões eliminando o conflito de tonalidades. (Oliveira, 2002, p. 132)

do Éden bordado no magnífico tapete da sala onde o casal protagonista ingressa no início da história, para desaparecer num final apoteótico.

Jorge Luís Borges diria que aquilo que *Avalovara* engendra ao longo de suas páginas fragmentárias num ritmo descontínuo é um *Aleph*. Não há, neste conto do argentino, uma imagem que não esteja inserida no instante da observação, isto é: Borges não vê, no *Aleph*, imagens do passado ou do futuro. Todas as visões estão no presente e o espanto vem do fato de que são percebidas simultaneamente. Portanto, não podemos supor que os momentos convergem no *Aleph*, mas apenas que ele contém todo o espaço ou que é uma parte que contém todas as partes, uma parte que é o todo. O desafio é o da relação entre as partes e o todo: a multiplicidade só se justifica ontologicamente se cada uma de suas partes - ou ao menos uma de suas partes - contiver o todo. Se admitirmos que cada coisa é essencialmente diversa de cada uma das outras, não podemos postular que possuam uma origem comum, então o universo torna-se injustificável. A origem comum, o sentido do universo, depende da unidade das coisas.

O *Aleph* não é a verdade do universo, apenas sobrepõe tudo o que está no presente. O *Aleph* não explica nada, apenas mostra. O narrador apenas vê. O *Aleph* mostra também que tudo o que há existe em um pequeno ponto do que há. O eterno aqui não é um ponto alheio à linha sequencial do tempo: é o instante. Está inserido no tempo, mas é como uma dimensão paralela que permite a observação de todo esse momento do tempo como se estivesse fora do tempo. No *Aleph* tudo é visto ao mesmo tempo; é como a contemplação do tempo em estado puro, um presente pleno, sem a sucessividade das mudanças espaciais. O *Aleph* seria, talvez, como o *Ponto no Círculo* - símbolo da estrutura espacial e temporal da narrativa osmaniana -, uma evocação do *Brahman*⁰⁸ descrito nos *Upanishads*:

Aquilo que não pode ser expresso em palavras, mas pelo qual a língua fala - saabei que é Brahman. Bramhan não é o ser que é adorado pelos homens./ Aquilo que não é compreendido pela mente, mas pelo qual a mente compreende - saabei que é Brahman. Bramhan não é o ser que é adorado pelos homens./ Aquilo que não é visto

08 Bramã (em sânscrito: Brahman, forma masculina e neutra de ब्रह्म, brahma) é um conceito do hinduísmo, semelhante ao conceito de absoluto presente em outras religiões. O termo designa o princípio divino, não personalizado e neutro do bramanismo e da teosofia.

pelo olho, mas pelo qual o olho vê - sabe-se que é Brahman. Bramhan não é o ser que é adorado pelos homens./ Aquilo que não é ouvido pelo ouvido, mas pelo qual o ouvido ouve - sabe-se que é Brahman. Bramhan não é o ser que é adorado pelos homens./ Aquilo que não é trazido pelo sopro vital, mas pelo qual o sopro vital é trazido, sabe-se que é Brahman. Brahman não é o ser que é adorado pelos homens. (Swami Prabhavananda, *Upanishads*)

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”, in: *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- _____. “Pierre Menard, autor do Quixote”, in: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LINS, Osman. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. *Nove, Novena*. Narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *Do Ideal e da Glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- _____. *O Diabo na Noite de Natal*. São Paulo: Pioneira, 1977.
- MORENO, César Fernandes (Coord.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. Modulações Pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais*. Relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Unesp, 1992.
- _____. *A Afinação do Mundo*. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Unesp, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

WOODCOCK, George. A ditadura do relógio, in: *Os Grandes Escritos Anarquistas*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

