

Uma obra em movimento
leitura(s) de Avalovara, de Osman Lins

REGINA DALCASTAGNÈ

março de 1997



Regina Dalcastagnè

UMA OBRA EM MOVIMENTO: LEITURA(S) DE *AVALOVARA*, DE
OSMAN LINS

Tese apresentada ao Curso de Teoria
Literária do Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Teoria
Literária.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Vilma (Sant'Anna)
Arêas, 1996 -

Campinas
Unicamp - IEL
1997

UNIDADE	BC
N.º CHAM.	
T	Unicamp
	D1510
V	
TOMBO	30180
PROC.	281197
C	<input type="checkbox"/>
	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO RB	11,00
DATA	15/05/97
N.º CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL/UNICAMP

Dalcastagne, Regina

D1510 Uma obra em movimento: leitura(s) de Avalovara, de Osman Lins / Regina Dalcastagne.
- - Campinas, SP [s.n.], 1997.

Orientador: Vilma Sant'Anna Arêas.

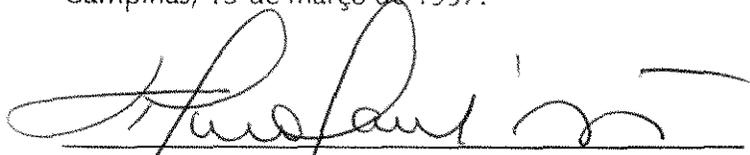
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Estudo literário. 2. Literatura brasileira - século XX. 3. Mito. 4. Espaço e tempo na literatura. 5. Lins, Osman. I. Arêas, Vilma Sant'Anna. II. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

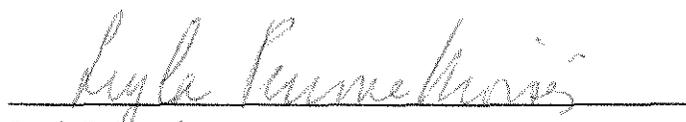
CM-00097902-1

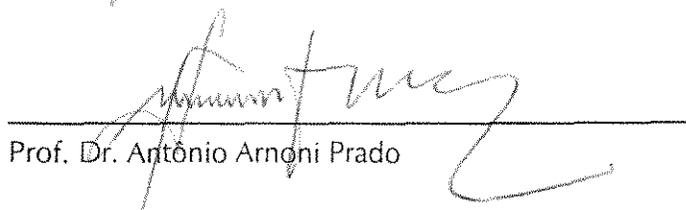
6

Campinas, 13 de março de 1997.


Profª Drª Vilma Sant'Anna Arêas - Orientadora


Profª Drª Vera Maria Chalmers


Profª Drª Leyla Perrone-Moisés


Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado


Prof. Dr. Roberto Correia dos Santos

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Regina Dalenbague

e aprovada pela Comissão Julgadora em
13/03/97.

Profª Drª Vilma Sant'Anna Arêas

Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei.

ÁLVARO DE CAMPOS

SUMÁRIO

Resumo, i

Abstract, ii

Agradecimentos, iii

Introdução, 1

PARTE 1

I - A cidade, 16

II - A catedral, 31

III - A casa, 52

PARTE 2

IV - O homem, 71

V - O tempo, 84

VI - O corpo, 105

PARTE 3

VII - Noite, 128

VIII - Dia, 149

Conclusão, 169

ANEXOS

Imagens, 175

Quadro cronológico de personagens e eventos históricos citados em
Avalovara, 197

Glossário dos nomes próprios citados em Avalovara, 202

Bibliografia, 220

RESUMO

Esta tese é uma incursão pelo romance *Avalovara*, de Osman Lins. Obra que se narra a si mesma, que exhibe sua estrutura e dialoga com seu tempo, *Avalovara* não permite uma leitura única, redutora. Exige, bem ao contrário, uma perspectiva múltipla, baseada em diferentes campos da arte e do conhecimento humano. É este olhar que esta tese procura oferecer - o olhar de um viajante que busca reconstituir a viagem de um outro.

O percurso está dividido em três partes, que se inter-relacionam e se completam mutuamente - um pouco como as três protagonistas do romance. A primeira parte do trajeto busca dar conta da distribuição espacial do romance: desde a sua estrutura mesma, que já nasce vinculada à estética medieval, até a relação do protagonista com as cidades que percorre - na Europa - e com aquelas que traz dentro de si - do Nordeste brasileiro.

A segunda parte discute a questão do tempo em *Avalovara*. O tempo em suas muitas implicações, seja na organização da matéria narrativa, seja na relação do homem, ou da personagem, com o seu processo histórico e constitutivo. Já a terceira e última parte fala da criação e de seus enfrentamentos. Primeiro, entre o criador e a opressão, que o nega, contamina e, muitas vezes, o destrói. Depois, entre o criador e o objeto de sua criação - no caso, a palavra.

Palavras-chave: estudo literário, literatura brasileira: século XX, mito, espaço e tempo na literatura, Osman Lins.

ABSTRACT

This dissertation is an inroads into the novel *Avalovara*, by Osman Lins. While *Avalovara* narrates itself, it shows a structure and establishes dialogue with its time. It does not lend itself, though, to a single or simplistic reading. On the contrary, it demands a multiple approach based on different areas of art and human knowledge. This is the vantage point the dissertation seeks to offer - a vantage point of a traveller that attempts to reconstruct someone else's voyage.

The journey is divided into three parts, which are interrelated and mutually complementary, much the same as the novel's main characteres. The first part deals with space: starting with the novel's structure, which is in its origin related to the Medieval aesthetics, on to the protagonist's relationship with the cities he travels through in Europe as well as with those he carries with him (the cities of Northeast Brazil).

The second part refers to the question of time in *Avalovara*. The analysis focusses on time and its implications both in the organization of the account and in the relation between man (or the character) and his own historical and formation process. The third and last part talks about creation and its challenges. Firstly, this part sheds light on the creator's struggle against the oppression that denies, contaminates and often drestroys him. And finally, this part presents the struggle between the creator and his creature. The creature, in this case, is the word.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem a ajuda, a companhia e a amizade de algumas pessoas. Gostaria de agradecer a Vilma Sant'Anna Arêas, pela orientação carinhosa. Aos professores Vera Chalmers e Antônio Arnoni, pelas sugestões durante a qualificação. E à funcionária do IEL Rose Marcelino, que tornou menos árdua a burocracia universitária.

Também não poderia deixar de lembrar dos professores e da turma de "História e narrativa", na Universidade de Brasília, pesquisadores das mais diferentes áreas que se dispuseram a me ouvir falar de *Avalovara* e de meu projeto. Em especial, Cristina Jucá, que, numa tarde de inverno, me deu uma aula de arquitetura.

Devo mencionar ainda Maurício Melo Junior, que contribuiu, com informações sobre o Recife e Olinda, para a elaboração do glossário.

Agradeço também o carinho de meus amigos, que, em diferentes pontos do País, acompanharam meu trabalho, me enviaram textos, discutiram minhas idéias: Ira e Fernando, Taiana e Jaime e Cláudia e Benoni. Em Brasília, Thaís, Felipe e Sônia deixaram os dias mais alegres. De Florianópolis, via correios e telefone, Eglê Malheiros e Salim Miguel emprestaram livros, conversaram, leram e comentaram esta tese. Mas deram, principalmente, apoio e confiança - como sempre.

Agradeço também à minha irmã, Cristina. E a meu pai, Hermínio, que trouxe o primeiro livro para eu ler.

Este trabalho é todo ele dedicado ao Felipe, que hoje entende tanto de *Avalovara* quanto eu do discurso político. Sem ele, esta tese não teria a menor graça.

* * *

Durante toda a realização do doutorado, contei com uma bolsa de estudos da CAPES, apoio indispensável para a elaboração de meu projeto. Mais do que apenas à CAPES, quero agradecer aqui a toda uma instituição: a escola pública brasileira, que freqüentei do primário à pós-graduação. Com todos os seus problemas, que devem ser enfrentados, ela permanece como um instrumento essencial de progresso e de democratização. Espero poder retribuir, com meu trabalho, àquilo que o povo brasileiro vem me dando, em forma de educação, há mais de vinte anos.

INTRODUÇÃO

A vista segue os caminhos que lhe foram preparados na obra.

PAUL KLEE

Toda narrativa é uma viagem - percurso construído pela imaginação para escoar possibilidades. Cada vez que alguém conta uma história, seja através de sofisticadas técnicas literárias, seja com a experiência dos velhos narradores, vai se fazendo um itinerário, trajeto a ser percorrido por aquele que lê ou que ouve. Nada impede que ele descubra atalhos junto ao caminho principal ou que se demore na contemplação de detalhes quase irrelevantes; pode até se perder, ou simplesmente desistir. Isto porque a imaginação e a liberdade se sustentam mutuamente; e a narrativa pode ser uma viagem universal, mas permite ainda atingir o indivíduo naquilo que ele carrega de mais íntimo consigo.

Antigos perfumes, lembranças de um pequeno quarto, remotas vozes de um passado distante, sensações e medos que não se sabe de onde vêm, tudo o que habita o viajante faz parte do percurso - espaço onde o novo e o já revelado, o fabuloso e o cotidiano, o sagrado e o profano se entrecruzam, formando a tessitura narrativa. É esse movimento, entre o conhecido e o improvável, que confere fascínio a uma história. O que permite que uma obra sobreviva ao desgaste do tempo, ao lento desbotar da vida. *Avalovara*, de Osman Lins, tem essa

pretensão e, mais que isso, essa proposta - inscrever o romance na grande trajetória humana, narrar essa aventura e ser narrado por ela.

Por isso o livro se oferece ao leitor como uma inesgotável viagem, uma incursão pelo conhecimento. A política, as artes, a filosofia, a psicanálise, a biologia, a astronomia, a religião, os mitos - grandes criações humanas são visitadas, seja com o olhar encantado de quem está descobrindo o mundo, seja com a vista cansada e o coração desiludido daqueles que já sabem de suas mazelas. O homem que empreende a viagem sugerida por *Avalovara* é ainda o mesmo que sofreu a Queda e já é inteiramente outro. Esse é o leitor do romance e esse é Abel, seu protagonista. Tanto um quanto o outro serão conduzidos no tempo e no espaço, na espiral que cruza o palíndromo mágico, por três mulheres, três representações da vida.

Anneliese Roos, Cecília e ☉ são percursos, pedaços de uma viagem pelos meandros da existência humana e a viagem inteira - são a parte e o todo, como o pássaro cosmogônico que dá título ao livro, que é pássaro e nuvem de pássaros. A primeira é feita de cidades, a outra hospeda homens em seu corpo e a última, sem nome, é carne e verbo. Abel as percorre e é percorrido por elas, ele as cria e é criado, ama e é amado, mas, ainda assim, são as mulheres que o conduzem, que lhe exibem o mundo, com suas maravilhas e seus infortúnios. São elas que transportam o conhecimento, o sentido das coisas ou a falta dele. Como guias, podem ser cruéis, abnegadas, distantes, apaixonadas... só não guardam a pureza da Beatriz de Dante - estão absolutamente contaminadas de humanidade.

Esta tese pretende ser uma incursão aos mistérios de *Avalovara*, uma viagem que procura obedecer ao itinerário elaborado por Osman

Lins. Partindo daí, com a liberdade inerente a cada leitor, permitir-me-ei a escolha dos pontos onde me deter e aqueles aos quais lançarei apenas um breve olhar; até porque a jornada seria demasiado longa, e possivelmente infrutífera, caso tivesse a presunção de oferecer uma leitura exaustiva do romance. Assim, entre todas as possibilidades apresentadas pela obra, há algumas questões que considero fundamentais para a compreensão de sua proposta e que serão visitadas com mais vagar.

Existem inúmeras passagens possíveis para cada estágio da análise de *Avalovara*. Meu fio de Ariadne será tecido pelas três protagonistas do livro, Anneliese Roos, Cecília e ⊙. Isolada e conjuntamente - será resguardada a seqüência em que aparecem no caminho de Abel - elas iluminarão este trabalho. A primeira parte do trajeto, guiada por Anneliese, buscará dar conta da distribuição espacial do romance: desde a sua estrutura mesma, o plano da obra, que já nasce vinculado à estética medieval, até a relação de Abel com as cidades que percorre - na Europa - e com aquelas que traz dentro de si - do Nordeste brasileiro. É uma etapa feita de percursos. Atravessaremos cidades míticas e catedrais góticas, praças povoadas de mendigos e outras repletas de história, canaviais, palácios e pequenos chalés.

A segunda parte, regida por Cecília, discutirá a questão do tempo em *Avalovara*. O tempo com suas múltiplas implicações, seja na organização da matéria narrativa, seja na relação do homem, ou da personagem, com o seu processo histórico e constitutivo. É uma etapa feita de encontros - do criador com a criatura, do artista com o homem, da personagem com o homem, do homem com o homem. Encontros cheios de conflitos, marcados por impossibilidades. Já a terceira e última

parte, norteadas por ☉, falará da criação e de seus enfrentamentos. Primeiro, entre o criador e a opressão, que o nega, contamina e, muitas vezes, destrói. Depois, entre o criador e o objeto de sua criação, no caso, a palavra. Mitos cosmogônicos, descidas ao inferno, a nostalgia do Paraíso, caos e cosmos - a construção da ordem narrativa será estudada aqui. Essa será uma etapa de revelações.

Junção de um quadrado palindrômico e de uma espiral, *Avalovara* abriga toda uma concepção, sofisticada e erudita, do fazer literário. Matematicamente elaborado, permitindo que uma sucessão de temas se entrelace com perfeição, o romance contempla sua própria trajetória, desde os primeiros narradores até as mais modernas inovações técnicas. Seus protagonistas, confeccionados a partir do amálgama de bichos, homens, cidades ou mesmo de personagens alheias, habitam não um mundo recriado pela palavra, mas um romance meticulosamente construído a partir de uma visão do universo. Um romance que se propõe como tal, que é feito de poesia e cálculo, de rigor e paixão.

Descarnando suas personagens, reconstruindo-as através da compressão de materiais estranhos, como fazia o pintor milanês Giuseppe Arcimboldo¹, Osman Lins as converte em metáforas de si mesmas, e acaba por problematizar toda a relação entre realidade e arte ficcional. Nessa restauração figurada, ele estabelece um novo jogo com o leitor, instigando-lhe a imaginação, induzindo-o a adaptações insólitas. À concreta não-materialidade das personagens - que permite que cidades se ergam e flutuem nos ombros, cabelos e rosto de uma mulher - combina-se o mundo "presentificado", ao qual almejava Osman Lins. Ou seja, uma

¹ Nos retratos de Arcimboldo (1530-1593), rostos e troncos humanos são compostos a partir de legumes, frutas, animais ou mesmo livros agrupados.

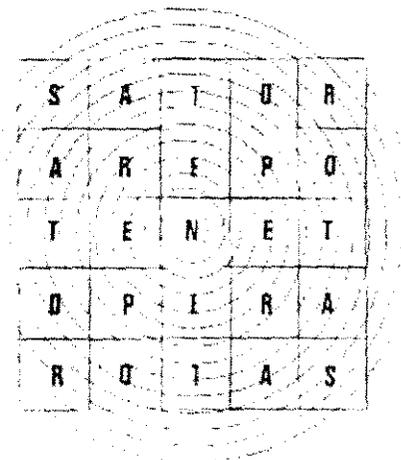
literatura onde o passado e o futuro são incorporados por um imenso presente, unificado, inteiro².

Esse efeito de integração temporal começa pela própria estrutura do livro. Sobre as 25 casas relativas às letras do palíndromo latino SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS - que significa aproximadamente "O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos", podendo também ser entendido como "O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita" (Av, 32) - Osman Lins faz deslizar uma espiral. Constroem-se aí oito linhas narrativas diferentes, uma para cada letra do palíndromo³. A passagem da espiral sobre cada quadrado, sucessivamente, determinará o retorno cíclico dos temas neles esparsos. Apesar de acompanharem o movimento maior, de fora para dentro, cada um desses blocos desenvolve-se como uma nova espiral, dessa vez de dentro para fora, numa progressão rígida: dez linhas de texto na sua introdução, vinte no segundo trecho, trinta no terceiro e assim por diante. Há três exceções - "O relógio de Julius Heckethorn", onde a progressão obedece ao número 12, "Cecília entre os leões", que segue o número 20, e "☉ e Abel: o Paraíso", dividido em apenas duas partes, e cuja última não acompanha nenhum critério⁴.

² Lins, *Evangelho na taba*, p. 142.

³ Na verdade, seriam a rigor nove letras, já que os RR de SATOR e AREPO (repetidos em ROTAS e OPERA) representam dois elementos diferentes na estrutura do quadrado palindrômico (um quadrado palindrômico de 25 casas possui necessariamente nove casas de liberdade). Osman Lins não percebeu ou desprezou este detalhe.

⁴ A quinta edição do romance (São Paulo: Companhia das Letras, 1995) ignorou a progressão do número de linhas. Para reduzir o número de páginas, a editora desrespeitou a obra.



Enquanto o quadrado é a imagem do espaço cósmico e da página do livro, portanto da finitude, do horizonte, a espiral simboliza o tempo desenrolando-se infinitamente, o caos. Espaço e tempo, caos e cosmos são elementos fundamentais em *Avalovara*, são causa e consequência,

forma e conteúdo. Para Osman Lins, a narrativa era uma cosmogonia e o escritor seu demiurgo. O mundo e as palavras, a experiência do mundo e das palavras, tudo estaria ordenado até o momento em que o escritor se põe diante do papel em branco. Daí em diante, mundo, palavras e narrativa explodem, retornam ao caos inicial e exigem nova reordenação: "É nesse sentido que todo o problema do caos e do cosmos me atrai, é pelo fato de que quando eu me ocupo das cosmogonias, vamos dizer assim, estou me ocupando da narrativa"⁵.

Se criar significa dar ordem ao caos, reelaborar a matéria pré-existente, então o relato desse movimento tem de estar, necessariamente, inscrito na obra. Afinal, toda cosmogonia exige uma narrativa. Osman Lins oferece a gênese e a estrutura de sua criação em duas linhas narrativas de *Avalovara* - "A espiral e o quadrado" e "O relógio de Julius Heckethorn". Na primeira, temos a história da origem do romance e de sua substância. A história do servo, Loreius, a quem seu senhor promete a liberdade caso este consiga elaborar uma frase que possa ser lida de todos os lados e que represente "a mobilidade do mundo e a

⁵ Lins, *Evangelho na taba*, p. 224.

imutabilidade do divino" (*Av*, 24) e a do senhor, Publius Ubonius, que sonha com o Unicórnio e o transporta para a vigília.

É aí que o autor expõe e justifica o obscuro parentesco entre a espiral e o quadrado mágico (*Av*, 55), ligação essa que vai nortear toda a estrutura espacial do romance. E onde afirma que a obra imitaria um longo poema místico inconcluso, cujo único exemplar existente, numa versão grega, encontra-se em Veneza. Nele, já estaria inscrito o quadrado mágico, por onde deslizaria uma espiral em cinábrio. Cada uma das oito letras possuiria um significado místico (ver quadro abaixo) que teria perdido a grandiosidade no romance, restando "quando muito, um halo nostálgico da 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*, 96).

LINHAS NARRATIVAS ^a	definição em "A espiral e o quadrado", 95-6
R - ☉ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações (22)	"a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos"
S - A Espiral e o Quadrado (10)	"confia ao leitor, com a permissão de Jano, as chaves disponíveis sobre a organização do próprio livro"
O - História de ☉, Nascida e Nascida (24)	"a natureza dupla (angélica e carnal) do homem"
A - Roos e as Cidades (21)	"a Cidade de Ouro"
T - Cecília entre os Leões (17)	"o Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso"
P - O Relógio de Julius Heckethorn (10)	"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"
E - ☉ e Abel: ante o Paraíso (17)	"a peregrinação humana em busca da sabedoria"
N - ☉ e Abel: o Paraíso (2)	"representa a comunhão dos homens e das coisas"

^a Entre parênteses está indicado o número de vezes em que a linha narrativa aparece no texto.

Já em "O relógio de Julius Heckethorn", é a questão temporal que se narra. Através da história de Julius, um músico alemão nascido no começo do século, e de sua imensa paixão pelos relógios, vamos tendo acesso à concepção de tempo que envolve *Avalovara*. Repudiando a representação do tempo através de engenhos contínuos, nunca interrompidos, e certo de que os relógios de ponteiros a saltos refletem um tempo mais real - uma vez que "a saltos move-se no corpo o sangue, a saltos atuam os pulmões, mesmo as aves de mais tranqüilo vôo a saltos se deslocam, nadam os peixes movendo, a saltos, as barbatanas, dia e noite são saltos, ir e vir, passar e ressurgir" (*Av*, 324) -, Julius constrói seu próprio relógio. Uma máquina que é símbolo da ordem astral e que, a intervalos impossíveis de determinar, tocaria uma frase da *Sonata em Fá Menor (K 462)* de Scarlatti.

Com a precisão do relógio e a paciência do relojoeiro, Osman Lins engendra sua narrativa. No romance, como no relógio, a seqüência de notas está dispersa e exige do observador "um conhecimento geral das leis que regem a sua invenção, sem o que facilmente parecerá fastidiosa, irregular e destituída de um conhecimento aprofundado do ofício" (*Av*, 334). Por isso, a necessidade da exposição dos andaimes, para que o leitor possa enxergar desde longe a envergadura da construção. Mas, se há, por um lado, a evidência do grande projeto, por outro, percebe-se a dissimulação do artífice. Nem tudo se mostra em *Avalovara* - subsiste, nas ranhuras de suas paredes, o inefável.

Espalhados ao longo do livro, entremeados às diferentes linhas narrativas, se escondem fragmentos valiosos - pequenos retalhos de um tapete, notas dispersas de uma sonata. Através deles talvez se possa alcançar uma intuição maior do construtor e de sua obra. Tal como o

servo Loreius, ou o músico Julius Heckethorn, o autor do romance (personagem também) está empenhado numa busca - a harmonia dos imponderáveis, "que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino" (*Av*, 347). Dentro dessa perspectiva, *Avalovara* é descoberta e busca - projeto, execução e relatório num único artefato.

Quando Abel diz que sua vida se resume a um só ato, "buscar, sabendo ou não o quê" (*Av*, 64), ele se expõe como personagem, criatura desse autor, que desde o início alertava sobre sua função: "Aí estão, homem e mulheres, inventados para ajudar o autor a desvendar uma ilha do mundo - e tudo, personagens e fatos, vem de um começo inalcançável. Nos seus gestos, triviais ou mesmo obscenos, eles buscam decifrar um enigma. Têm de fazê-lo. Vibra dentro deles uma presença que não se pode negar ou esquecer" (*Av*, 73-4). A necessidade da busca é anterior à própria existência da personagem, porque constitui o cerne da obra.

Mas se Abel é experimento literário de um autor não muito definido, ele tenta ainda, desesperado, se impôr como protagonista de seu destino. A busca, muitas vezes transcendental, a que ele se vê condenado, não compromete seu discernimento histórico. Ainda que declarada personagem, Abel é intrinsecamente humano - o que só faz agudizar seus conflitos. Como homem que é, ele não pode deixar de dialogar com o seu tempo, de ser marcado por seus desígnios; mas como personagem sofre restrições. Há um projeto que o antecede e que, de alguma forma, conduz sua vida, seja por entre um complexo enredo teórico-ficcional, seja num mundo que possui existência própria.

Em meio à ambigüidade, Abel vive o conflito primordial do homem - sua eterna luta contra a irreversibilidade do tempo, contra a

mortalidade. Segundo Hannah Arendt, os homens são as únicas coisas que morrem porque

ao contrário dos animais, não existem apenas como membros de uma espécie cuja vida imortal é garantida pela procriação. A mortalidade dos homens reside no fato de que a vida individual, com uma história vital identificável desde o nascimento até a morte, advém da vida biológica. Essa vida individual difere de todas as outras coisas pelo curso retilíneo do seu movimento que, por assim dizer, intercepta o movimento circular da vida biológica. É isto a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha reta num universo em que tudo o que se move o faz num sentido cíclico.⁶

Portanto, só restaria aos homens sua potencial capacidade de produzir obras que "mereceriam pertencer e, pelo menos até certo ponto, pertencem à eternidade, de sorte que, através delas, os mortais possam encontrar o seu lugar num cosmos onde tudo é imortal exceto eles próprios"⁷.

Abel é a consciência angustiada desse fato. A imagem da linha reta que intercepta o movimento circular poderia estar refletida no plano da obra em *Avalovara*, onde o curso retilíneo do quadrado é que é interrompido pela espiral. Quanto à obra, que possibilitaria a inclusão do mortal no cosmos, ela é objeto da busca de Abel: "O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) assemelha-se ao nome de uma cidade: seu alcance ultrapassa-o - como um nome de cidade -, significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados" (*Av*, 64).

O percurso de Abel à procura da Cidade de Ouro está inscrito num quadrado e numa espiral, num espaço e num tempo aparentemente

⁶ Arendt, *A condição humana*, p. 27.

⁷ Id., p. 28.

limitados, circunscritos. Nosso protagonista estaria encurralado ali, apalpando paredes, esbarrando em linhas invisíveis. Mas ele vai além - seguindo o trajeto da espiral, viaja pela história humana através de sua arte, seus medos, suas narrativas e seus mitos. No entanto, o conflito permanece, e mais que isso, se desdobra a partir desse movimento. Abel precisa transcender seu tempo para alcançar um "lugar no cosmos", mas não pode trair os homens com quem habita o mundo. Vive então um insolúvel conflito entre um tempo sagrado e um tempo profano.

Conflito esse que, em diferentes escalas, modela também outras personagens, como Julius Heckethorn e a própria ☉. Sofrendo os dramas da sociedade moderna, eles compartilham ainda a angústia do homem arcaico. Segundo Mircea Eliade, o primitivo tolera a "história" (o tempo profano) com dificuldade, tentando aboli-la periodicamente através de rituais que reatualizem a cosmogonia⁸. É o que faz Julius quando constrói seu magnífico relógio, que é símbolo e evocação da ordem astral, mas que sofre as desventuras de seu próprio tempo - Hitler e a Segunda Guerra Mundial. E é o que faz ☉ em seus repetidos encontros com o Avalovara, pássaro cosmogônico que a reconduz, junto com Abel, ao Paraíso.

Até mesmo as personagens de Abel, as quatro gêmeas septuagenárias, tentam ludibriar o tempo, vencê-lo. E o fazem justamente através da ficção. Cada uma quer incutir no espírito da outra "a memória da sua própria vida; as demais deverão esquecer o que viveram e recordar apenas o que ouvem" (*Av*, 267). As narrativas que produzem - idênticas, uma vez que sempre estiveram juntas - acabam se transformando em

⁸ Eliade, *Mito do eterno retorno*, pp. 39 e 69.

biografias imaginárias, que geram uma quinta velha. Contando umas às outras histórias que não viveram, elas disputam entre si a sobrevivência. Perdurar "será o atestado e a comprovação da própria identidade" (*Av*, 268). Sobram, no final, apenas duas, já octogenárias, que aguardam, cheias de rancor, o desfecho. Já não saberiam dizer, mas uma delas pode ser a imaginada, a clandestina. São senhoras ou vítimas de sua ficção?

A revolta contra a irreversibilidade do tempo pode levar o homem a construir mitos, erguer cidades e monumentos, criar grandes obras de arte, mas nada o impede de continuar enxergando o conflito, de seguir vivendo-o. O mundo permanecerá sendo, eternamente, o "lar não-mortal de seres mortais"⁹. *Avalovara* faz parte dessa tentativa de realizar algo mais permanente que a própria vida, mas é também uma profunda discussão sobre tal objetivo. Por isso mesmo é difícil falar de sua estrutura espaço-temporal sem pensar em toda uma combinação de significados e propostas que permeiam a obra e lhe dão consistência. A idéia de um tempo "presentificado", sugerido por Osman Lins em entrevistas e levado à execução em *Avalovara*, possui tradição na literatura, na filosofia e na física.

Quando ☉ diz que "pode ser que tudo exista simultaneamente e que tenhamos do tempo não uma idéia correta ou verdadeira, e sim uma que preserve nossa integridade. Temos de crer que somos um ponto, não um traço reto ou sinuoso; apreendemos as coisas, não a soma de seus deslocamentos" (*Av*, 140-1), ela está explicitando uma dificuldade essencialmente humana, de se situar no tempo, descrever-se ali. Mas está

⁹ Arendt, op. cit., p. 181.

também insinuando uma outra possibilidade de apreensão do tempo e do mundo. Algo semelhante ao que intui Abel em seu texto:

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 uma 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 furam de uma vez todo o comprimento do rio; e o viajante, para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário (*Av*, 107-8. Ênfase suprimida).

Essa concepção de tempo e espaço é meticulosamente pensada e elaborada por Osman Lins. Como já disse, tudo começa pelo plano geral da obra, ou seja, pelo quadrado e pela espiral que se sobrepõe a ele. Essa imagem, descrita pelo "autor" numa das linhas narrativas, é chapada, sem perspectiva. Se lhe déssemos profundidade, poderíamos imaginar a espiral não sobreposta a um quadrado, mas afundada num cubo. Tempo e espaço estariam unificados pela ausência de perspectiva, mas continuariam existindo ali, distintos, submersos. O efeito ilusório aumenta sua ressonância, dá mais força a seus deslocamentos. Ao entranhar-se no quadrado, a espiral construiria um trajeto que iria penetrar num território e num tempo míticos.

Quando Abel descobre Anneliese Roos em Paris - cronologicamente, a primeira das três mulheres por quem o protagonista se apaixona - ela já é futuro e passado. Ele não consegue deixar de vê-la, desde sempre, inscrita como passado num texto futuro. Da mesma maneira, Cecília lhe é anunciada dezesseis anos antes do primeiro encontro. Nesse momento, presente que já faz parte do passado, o futuro se precipita pelo conhecimento que Abel possui sobre o destino trágico da moça. ☉, que é ela e as outras, "soma e sùmula de totalidades" (*Av*,

262), abrange tempos e espaços que são e não são necessariamente os seus. Transita por Paris, São Paulo e Recife, vem antes, depois e sempre.

Essa é a argamassa de *Avalovara* - um composto de tempo e espaço que pode dar a impressão de imobilidade, de calma, mas que é indício de grandes tempestades. Osman Lins dizia que a estrutura rigorosa de uma obra "é como uma jaula dentro da qual se movem animais selvagens"¹⁰. Há leões, grifos, unicórnios, borboletas e serpentes encerrados nas páginas de *Avalovara*, mas basta folheá-las para que eles escapem, voem sobre nossas cabeças, bafejem seu hálito quente ao nosso redor. Tudo é movimento e vida sob uma fina camada de cal. Além dos bichos, homens e mulheres residem ali, abrigados desde o instante da Queda.

Construção firme e acolhedora, erguida segundo leis e princípios rigorosos que, como veremos, remetem muitas vezes à concepção estética da Idade Média, o romance de Osman Lins lembra uma catedral gótica. Imenso prédio à espera de um olhar atento e paciente, de um observador que se disponha a percorrê-lo, a acompanhar suas sombras e seu colorido, a incursionar por seus mistérios. Mais do que lido, *Avalovara* precisa ser visitado. Isto porque,

um edifício gótico não é, simplesmente, uma massa em movimento: mobiliza o espectador também e faz com que um ato de entusiasmo se converta num processo de direção definida e realização gradual. Tal edifício não pode ser abrangido no todo, imediatamente, de qualquer ponto de vista possível; de nenhum dos ângulos apresenta um aspecto calmo e completo que denuncie a estrutura do conjunto. Pelo contrário, obriga o espectador a mudar constantemente de ponto de vista, e somente lhe permite obter uma visão de conjunto através de seu próprio movimento, ação e poder de reconstituição¹¹.

¹⁰ Lins, *Evangelho na taba*, p. 167.

¹¹ Hauser, *História social da literatura e da arte*, vol. 1, p. 326.

Movimento, ação e reconstituição na análise de uma obra como *Avalovara* podem ser traduzidos, mais uma vez, por viagem e relato de viagem. Se o romance tem essa proposta, a intenção desta tese não poderia ser outra. Mas como refazer um trajeto já percorrido sem pisar sobre seus mistérios, sem esmagar suas lembranças? Poder-se-ia, talvez, reescrever o livro, palavra por palavra, como fez Pierre Menard com *Dom Quixote*. Como viagem que é, meu texto se pretende uma nova narrativa, novo percurso a ser escolhido por um leitor. Ele não apagará a memória original, de onde partirão todos os elementos, mas será o olhar de um outro que se deterá sobre as paisagens e os percalços do caminho.

A CIDADE

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

ITALO CALVINO

Atravessar oceanos, enfrentar exércitos, descer aos infernos - não existem fronteiras para aquele que busca, seja o objeto dessa busca um reino improvável, a mulher amada ou uma baleia branca. Desde que o primeiro homem se retirou do convívio com os seus no encalço de algo que apenas podia intuir, uma multidão o sucedeu - herdeiros de uma angústia que os sufoca e os impulsiona. Abel compartilha esse mesmo destino, escravo e senhor de uma razão que o precede e que veio depois dele. Saindo em busca da Cidade, que se faz anunciada dez anos antes no fundo de uma cisterna, ele empreende uma grande viagem, onde terá que se confrontar com territórios vazios, monstros sinistros e desilusões ainda mais terríveis.

Abel, embora personagem de um outro, é ainda aquele que habita um mundo povoado por homens, e, com eles, usufrui de uma história comum, feita de enfrentamentos e paixões, alegrias e dor. Idênticas experiências que, num canto ou noutra do globo, podem ser vividas de maneiras completamente diferentes. Isso porque, ao ocupar a Terra, os homens semeiam culturas. Abel é humano, mas é também ocidental; nasce impregnado pela tradição judaico-cristã. Mitos e deuses alheios a essa tradição podem até auxiliar na trajetória do protagonista, como é o

caso do Avalovara¹, mas não a sustentam. Abel está intrinsecamente ligado à cosmogonia bíblica. Ele é descendente de Adão e Eva, irmão de Caim.

Abel, no *Gênesis*, é o preferido de seu deus, o que desperta no irmão o ódio e o leva ao fratricídio. Mas é também o fraco, aquele que não vingou, o que pereceu. Seu nome significa vento passageiro, ninharia². Caim, o assassino, o revelador da morte, foi "o primeiro homem a retirar-se da presença de Jeová e partir, numa infinda caminhada, em direção ao sol levante"³. Carregava consigo a marca de Deus, "a fim de que não fosse morto por quem o encontrasse"⁴. Foi Caim que construiu a cidade, ele quem povoou o mundo:

Partiremos para o deserto dos homens, e que os homens, inumeravelmente, povoarão. Nós nos guiaremos pela aurora sempre renovada... E será por não nos determos em parte alguma que estaremos sempre em toda parte. Nossa vida errante nos permitirá medir a terra e, ao mesmo tempo, nós a edificaremos.⁵

Na face de cada homem que veio depois se exhibe ainda a sua marca, sinal que distingue e une. O Abel que circula pelas páginas de *Avalovara* é o mesmo que teve a garganta rasgada na *Bíblia*, mas já é inteiramente outro. Se observado por esse ângulo, veríamos que sua fronte guarda uma pequena mancha, ao mesmo tempo em que uma tênue cicatriz se insinua em seu pescoço. É um Abel renascido, ainda aquele,

¹ O nome do pássaro, e do livro, é uma redução da palavra Avalokitesvara - um deus oriental que representa a misericórdia e a compaixão. Ver Cotterell, *Diccionario de mitologia universal*, pp. 80-1.

² Cf. *Bíblia*, p. 32.

³ Chevalier e Gheerbrant, *Diccionario dos simbolos*, p. 162.

⁴ *Gn*, 4,15.

⁵ Luc Estang, *Le jour de Caïm*, cit. in Chevalier e Gheerbrant, op. cit., p. 163.

mas já carregando a experiência dos que se seguiram, herdeiros de seu irmão, criadores e habitantes de cidades. Vértice de um triângulo que une os três primeiros homens, ele não é nem aquele que habitou o Paraíso - "nascemos expulsos e caídos" (*Av*, 236) - nem o que edificou as cidades. Abel não passa de um "vento passageiro", e esse é seu tormento primordial.

Aos 16 anos de idade, jogando tarrafa numa cisterna, procurando não peixes, mas respostas às suas indagações, Abel se confronta com a morte e sai ileso. Ao mesmo tempo em que é irresistivelmente atraído para o fundo das águas, lá, onde a morte o espera, algo impede que ele se atire. Rompido o encanto, ele se sente como se "houvesse mergulhado, lidado com o Não, escapado" (*Av*, 78). Tal como José, Abel é libertado do poço, de onde sai, como sobrevivente, para retrazar seu destino. Esquivando-se da morte, ele não se faz provedor do Egito, mas jovem errante pelos chãos europeus. Na ânsia de perdurar, deseja talvez o lugar do irmão. Mas não é Caim, não pode erguer cidades que há tantos séculos já estão lá, enraizadas em sangue e história, tragédias e cultura.

Por isso ele sai ao encalço da Cidade, visão abstrata e carregada de fascínio que lhe escapa à compreensão e o persegue com seus sortilégios. Abel a busca já cheio de ressalvas, parece que se justificando sempre pela decepção que virá - jamais será a *sua* cidade. Não sabe porque a quer. Talvez imagine que com ela possa se livrar definitivamente do monstro peçonhento que o abordava na infância⁶; talvez precise descrevê-la, escrevê-la, para fazê-la sua, conquistá-la ao

⁶ "Sinto o cheiro do animal que desde a infância, sempre que interrogo coisas simples e indizíveis como a superfície de um espelho e as paredes lisas, aparece atrás de mim exalando a sua inhaca que significa: 'Não consegues, Abel'" (*Av*, 52).

irmão. Mas antes têm de encontrá-la, e ela nunca está lá. A primeira parte de seu percurso se dá na Europa, entre fabulosas catedrais e palácios luxuosos - arte e arquitetura. São milhares de quilômetros transitados, num itinerário que tem, ele próprio reconhece, "alguma coisa de demência" (*Av*, 178).

Em cada cidade visitada, Abel encontra apenas um pálido reflexo daquela que busca: "Farejo, cão, nas cidades percorridas, uma presa intangível, uma caça que vi, eu, cão, por um espelho, mas da qual não cheguei a distinguir o cheiro" (*Av*, 179). Mas não se sente fraudado, não crê desperdiçados seus dias; nelas estariam as 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" (*Av*, 179). A Cidade que ele procura está desde sempre ligada a um texto futuro, a um livro que pretende se fazer possível. A dificuldade da busca se alia ao fato de que a Cidade se transforma, muda suas feições permanentemente, como, aliás, toda cidade, todo texto vivo, incluindo aí o próprio *Avalovara*.

Anneliese Roos, uma alemã que recita versos de Anacreonte para Abel em Paris (os mesmos versos que Abel lia, isolado, na cisterna), é representação dessa inconstância. Ela é "o círculo, a volta, o progresso ilusório" (*Av*, 25). Em seu corpo, flutuam cidades, incalculáveis e desertas. Símbolo do inatingível, corporificação do urbano, Roos é ainda a mulher por quem Abel se apaixona, além de declarada personagem de um autor que se insinua vez ou outra. Essa ambigüidade entre o ser e o representar é fundamental em *Avalovara*. Cada uma das personagens do romance *é e representa* ao mesmo tempo; só assim podem dar conta da

própria complexidade estrutural. Anneliese simboliza as cidades que transporta no corpo, mas também é essas cidades.

Tudo no romance possui essa ambivalência. Nada é apenas o que parece ser em determinado momento, sob determinado ângulo. Imagens e sentimentos, as próprias personagens - assim como a Cidade - se vão transformando, desconstruindo-se e refazendo-se ao longo do livro. Abel quer Anneliese tanto quanto deseja a Cidade e a ambas, de alguma maneira, teme. Observando, atento, um pássaro que se aproxima de Roos num parque, ele atrela seu destino junto a ela com o da ave: "suba o pássaro à mão dessa estrangeira e estou para sempre enredado num barão" (*Av*, 56).

Mesmo desejando-a, Abel bate palmas e espanta a ave, confirmando assim a separação que virá em breve: "Com o meu gesto, desapareci - como o pássaro - dos olhos de Roos" (*Av*, 56). A Cidade não o assusta menos. Suas metamorfoses, suas múltiplas faces, os acréscimos e perdas que, ele sabe, a constituem, tudo o submerge em dúvidas. Como a reconhecerá? "Vendo-a, *encontrarei*" (*Av*, 91), responde. Mas se Roos abriga, dentre todas as cidades, aquela que ele procura (*Av*, 93), por que o reflexo instintivo de afastamento? Talvez porque o encontro implique no fim da busca; talvez porque o medo da decepção seja maior; quem sabe porque ele ainda não se julgue preparado para a resposta que aguarda desde menino - resposta para uma pergunta que ele já não reconhece.

A Cidade é e está em Anneliese, mas Abel não a alcança porque ela é apenas parte do percurso, trecho da viagem que, sob novas feições, prosseguirá com Cecília e ☉. Encontrar a Cidade "cuja imagem aparece uma tarde, miniatral, vinda através de mares e estações, como o espectro de um pássaro ou de um antepassado" (*Av*, 90-1), pode parecer,

em certos momentos, menos importante do que buscá-la. Mas não é tão simples. Basta andar um pouco mais, dar alguns passos em outra direção para que o sentido da busca e do encontro em *Avalovara* se transforme de novo, invertendo-se, revigorando-se incessantemente. Mais uma vez, é possível lembrar o edifício gótico, tal como descrito por Hauser - uma massa que obriga o "espectador a mudar constantemente de ponto de vista, e somente lhe permite obter uma visão de conjunto através de seu próprio movimento, ação e poder de reconstituição".

Invejado destino de Caim, texto futuro, resposta a indagações desconhecidas - a Cidade que Abel procura é também protótipo divino, a Jerusalém celestial que, no romance como no *Apocalipse*, desce dos céus "pronta como uma esposa que se enfeitou para seu marido"⁷. Essa Jerusalém, criada por Deus muito antes da primeira cidade ter sido erguida pelas mãos do homem, teria sido mostrada a Adão antes do pecado⁸. "Espectro de um antepassado", a Cidade que se insinua na existência de Abel pode ser aquela mesma que foi apresentada um dia a seu ancestral. Remota memória, nostálgica lembrança do Paraíso, sua imagem se confunde com a idéia de Criação.

Caso se entenda, como Mircea Eliade que "toda criação repete o ato cosmogônico pré-eminente, a criação do mundo"⁹, pode-se perceber porque a Cidade de Abel está ligada a um livro. Através dela ele chegará ao texto, à obra que, por sua vez, o levará de volta ao momento da Criação. Esse encontro inclui, necessariamente, a busca - trajeto de ida e volta que Abel crava em sua própria carne, conduzindo e conduzido

⁷ *Ap*, 21,2.

⁸ Ver Eliade. *Mito do eterno retorno*, p. 20.

⁹ *Id.*, p. 27.

pelas três mulheres que ama. Se a Cidade é representação da nostalgia do Paraíso, o percurso que leva até ela é o mesmo que transportará Abel e ☉ ao Jardim original. Esse percurso vai em direção ao centro, ao N do palíndromo mágico. É lá, no centro, que se encontra o Paraíso - umbigo do mundo¹⁰.

Seu acesso é difícil,

a estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação; a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente¹¹.

Esse caráter iniciático da busca de Abel possui múltiplas perspectivas. Abel é um homem, mas é também uma personagem e um autor. "Transcender", para ele, é muito mais que um movimento em direção ao místico - é toda uma escalada em torno do sentido de criação.

Por isso mesmo, mais do que qualquer mistério divino, o que Abel persegue são construções humanas (ainda que boa parte delas seja dedicada aos deuses). A grande Criação é apenas exemplar, insuficiente aos homens para se sentirem integrados ao cosmos, ou aos seus. Erguer cidades, arrancar figuras de dentro de um bloco de pedra, construir uma vida manuseando somente palavras, todo ato criativo pode ser considerado uma afronta aos deuses. O poder da criação talvez já não lhes seja exclusivo, quem sabe nem lhes pertença mais. Pode ter sido roubado junto àquela maçã, ou com o fogo transportado por Prometeu. A punição sem dúvida foi severa, mas o legado da liberdade é um bem

¹⁰ Ver id., pp.23-6.

¹¹ Id., p. 27.

excessivamente precioso para que o homem venha algum dia a se arrepender.

Abel, ao sair atrás do destino de Caim, reclama, de certa forma, seu quinhão nessa herança. Abdica do privilégio de ser o preferido, rejeita o sacrifício, e escolhe o incerto, aquilo que apenas se anuncia, promessas sussurradas ao vento. Ele renuncia a Deus em benefício de um autor, que o convida a exercer sua liberdade, a ser aquele que busca, o que cria. Quem é o traidor e quem é o traído aqui? Abel engana a entidade divina e é enganado pelo mortal. Afinal, o que é um autor senão outro criador? No entanto, é humano. E essa parece ser a escolha definitiva de Abel. Ele opta pelos homens, Prometeu moderno, e passa a ser tentado e castigado pelos deuses.

O conflito, que lhe é inerente, será seu eterno companheiro. Estaria com ele no alto do Cáucaso, observando seu fígado ser diariamente devorado pela águia. Está ao seu lado no guichê da Caixa Econômica Federal, enquanto o artista vai sendo mastigado pelo burocrata. Abel escolheu o destino dos homens, mas estes se realizam imitando os deuses. Gerando obras que pretendem pertencer à eternidade, eles tentam impô-las diante da Criação. Chegam a crer que aquilo que surge de suas mãos pode ser ainda mais belo do que o resultado do trabalho divino. Witelo, amigo de Tomás de Aquino, acreditava que "o artificial parece mais belo que o natural. Em outras palavras, que o artista humano poderia concentrar em sua produção uma idéia mais significativa e um arranjo mais harmonioso do que qualquer outro proporcionado pela natureza"¹².

¹² Stites, *The arts and man*, p. 423. Também Hildeberto de Lavardin, poeta do início do século XII, dizia a respeito da beleza grandiosa e melancólica das ruínas de Roma: "As

Em meio à discussão, Abel se questiona sobre o que produzir - um livro que fale dos homens aos homens, de um cotidiano histórico que jamais será substituído, já que único, ou uma obra que instaure um novo diálogo com os deuses, que se inscreva na grande jornada humana em busca do perene, daquilo que pode se igualar ou mesmo superar a criação divina. Ao sair à caça da Cidade, Abel também está cercando a possibilidade de solução desse conflito. Está atrás de uma resposta que, como veremos adiante, só se dará através de novos e sucessivos embates. As dúvidas de Abel, acerca do mundo que habita e dos homens com quem ele compartilha esse mundo e essas incertezas, serão respondidas com outras indagações, sempre mais complexas, quase intraduzíveis. Há uma esfinge no meio do caminho e para onde quer que ele se volte sua sombra o perseguirá.

Nessa primeira parte do percurso, nesse deslocar-se alucinado pela Europa, Abel indaga cidades. Amsterdam, Lausanne, Reims, Milão, Verona, Pádua, Amboise, Veneza, Paris, Ravena, Ferrara, Antuérpia, Florença, Pisa, Roma, Nápoles, Assis, Arezzo, Londres... Se "a arte de 'moldar' frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos"¹³, como quer Certeau, é ali que Abel começa a construir o seu texto. Esboça-o na linha invisível que liga uma cidade a outra, rabisca nos muros, nas paredes dos palácios, nos rios e trens que o transportam. Tênuê, sua escrita se vai efetuando, um sentido qualquer se insinua,

estátuas de tuas divindades são mais belas do que os próprios deuses; estes as admiram e gostariam de se assemelhar a elas. A natureza não podia criar deuses de tão formoso semblante: só a imaginação do homem poderia construir imagens tão admiráveis. Reverenciem-nas: se as honra mais pelo prestígio da arte do que por sua pretendida divindade". Cit. in Bruyne, *Estudios de estética medieval*, v. 2, p.114.

¹³ Certeau, *A invenção do cotidiano*, p. 179.

entrevê-se a conexão entre um espaço conquistado e aquele outro, inalcançável; entre o texto possível e o sonhado.

Ao indagar cidades Abel também é indagado. Em meio ao percurso, deixa-se invadir por elas, é percorrido e abandonado. Descrevendo-as pretende recuperá-las, aprisioná-las num texto para então desvendá-las, possuí-las. Mas nem como personagens elas se submetem; há lacunas, intervalos e silêncios em suas praças, em seus monumentos. As cidades no corpo de Anneliese Roos são vazias de gente. Embora edificadas por homens, elas perdem a dimensão humana quando estes estão ausentes - passam a compôr um cenário, grandioso, belo, mas saqueado. Marco Polo descreveu o esplendor e o mistério das vilas e cidades orientais, mas em momento algum esqueceu dos homens visitados. Eles estão ali; há sete séculos vivem em seus escritos e habitam suas cidades. Continuam realizando suas oferendas, dançando em suas grandes festas, negociando seus produtos. Há sete séculos mantêm o brilho e o encanto de suas casas e palácios.

As narrativas de viagens foram se transformando ao longo de todo esse tempo, como se transformaram os itinerários e os próprios viajantes. De Marco Polo, de quem se dizia que "não houve cristão, nem sarraceno, nem pagão, nem tártaro, nem homem algum de geração alguma, que tanto tivesse visto e sabido das maravilhas e diversidades do mundo"¹⁴, a Claude Lévi-Strauss que inicia seu *Tristes tropiques* dizendo odiar as viagens e os exploradores¹⁵, todo um universo de expectativas e

¹⁴ Polo, *O livro das maravilhas*, p. 34. Embora publicado em geral sob o nome do mercador veneziano, o relato de suas viagens foi ditado por ele e redigido por um companheiro de prisão. Está na terceira pessoa.

¹⁵ "Je hais les voyages et les explorateurs. Et voici que je m'apprête à raconter mes expéditions", Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, p. 9.

ilusões foi deslocado, recambiado, transferido. Desapareceram os monstros legendários, as grandes maravilhas, o absolutamente outro. Foram sendo substituídos, aos poucos, pelas descrições naturalistas, pela ciência, pela coleta dos mitos, pelo próprio etnólogo.

Abel é resultado desse processo. Um homem do Novo Mundo que faz o caminho de volta. Não é o índio, o bom selvagem, mas certamente ainda é o outro. Branco e de olhos azuis, herança da invasão holandesa no nordeste brasileiro, ele atravessa os mesmos mares, tantas vezes antes navegados, para chegar a um território povoado de maravilhas; não as naturais, engendradas pelos deuses, mas aquelas que nasceram das mãos dos homens. A Cidade buscada por Abel seria, então, o equivalente humano do paraíso terrestre perseguido pelos viajantes medievais¹⁶. E as descrições que ele faz das cidades expressariam o mesmo êxtase que os grandes navegantes sentiam, e relatavam, ao descobrir rios e pomares que lhes indicavam talvez a proximidade, talvez um reflexo do Jardim¹⁷ - indícios.

Descendente de Marco Polo e Mandeville, de Colombo, Fernão de Magalhães e Vasco da Gama, Abel transporta em si a nostalgia do paraíso, irreprimível e ancestral desejo de atingir o inalcançável. Cúmplice dos antigos, Abel não pode deixar de ser também solidário com os modernos, com a sua desilusão diante dos vestígios de uma realidade que, eles sabem, não existe mais. "A viagem agora, mais do que

¹⁶ "O tema do paraíso é um dos mais importantes da literatura de viagem na Idade Média. O paraíso é objeto de uma busca muito real e, se às vezes alguns viajantes afirmam que nunca chegarão lá, outros continuam a acreditar nele". Kappler, *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, p. 116.

¹⁷ "...e se por ventura esse rio não sair do paraíso, isso parecerá ainda mais maravilhoso, pois não acredito que se tenha visto em todo o mundo outro rio tão grande e tão profundo" Colombo, cit. in id., p. 126.

nunca, coloca o viajante diante de um espelho: onde ele pensa encontrar o outro, vê a si mesmo"¹⁸. Deslocando-se de maneira meio alucinada pela Europa, Abel reconhece seu próprio reflexo, mas vira o rosto e prossegue, "vou e vou" (*Av*, 178). Insiste em buscar a Cidade, que se revelará, bem mais tarde, pútrida e contaminada.

Mesmo sem querer, ou apenas sem saber, Abel constrói um percurso que o levará de volta à cisterna, de volta a si mesmo. A Europa, de promessa de encontro, desfaz-se em novos pontos de partida, prenúncio de outras descobertas. Viajando em busca de um texto futuro, Abel é transportado a escritos passados, linhas borradas pelo tempo, que, no entanto, o carregam de volta para casa. Mais ou menos como Marco Polo, magistralmente atualizado por Italo Calvino, explicava a Kublai Khan:

quanto mais [ele] se perdia em bairros desconhecidos de cidades distantes, melhor compreendia as outras cidades que havia atravessado para chegar até lá, e reconstituía as etapas de suas viagens, e aprendia a conhecer o porto de onde havia zarpado, e os lugares familiares de sua juventude, e os arredores de casa, e uma pracinha de Veneza em que corria quando era criança¹⁹.

Mas nem por isso Abel ou Marco Polo viajam com os olhos voltados para trás. Seus itinerários se estabelecem através de escolhas, opções feitas ao longo da vida, no contínuo materializar-se das coisas. Passado e futuro se transformam ao longo da viagem, dando lugar a um presente que é sempre imprevisto:

aquilo que ele procurava estava diante de si, e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante

¹⁸ Massi, "O nativo e o narrativo", p. 193.

¹⁹ Calvino, *As cidades invisíveis*, p. 28.

reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos²⁰.

Esse poder de reconstrução do passado, que o Marco Polo de Calvino atribui à viagem, é inerente à narrativa. Dar ordem aos acontecimentos, emprestar-lhes sentido, é redimensionar a existência, dialogar com o passado. Talvez por isso Abel busque, concomitantemente à Cidade, um texto: "onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei" (*Av*, 64). Percorrendo as ruas, bibliotecas e museus da Europa, ele volta às ladeiras de Olinda, às paredes do Recife, ouve o rufar dos tambores e o som das vozes de sua gente (*Av*, 76-7). Vazias, as cidades européias, as cidades que habitam o corpo de Anneliese Roos, são de alguma forma preenchidas pela memória de Abel. É nesse momento que, ainda sem saber, ele começa a construir um outro percurso, em direção aos homens, em direção a Cecília.

Viajante moderno, Abel não poderia deixar de esbarrar em si mesmo ao deslocar-se pela Europa. Mas um tropeção não é um encontro, talvez apenas um sinal, um convite - novo ponto de partida. Encontrar-se, aqui, possui tantos sentidos quanto os tem a Cidade. Vai desde uma espécie de auto-conhecimento, a compreensão das próprias possibilidades e deficiências diante do mundo que o cerca, até a conquista de um espaço seu no universo, aquele lugar no cosmos que lhe garante a imortalidade. E tudo isso, envolvido pela necessidade de realização amorosa, sexual, literária, política... São buscas que se vão entrecruzando, se sobrepondo. Abel não encontra a Cidade na Europa e tampouco se encontra quando finalmente a tem diante de si.

²⁰ Id., p. 28.

Ao contrário de Anneliese Roos, que é aquilo que representa, a Cidade é símbolo do encontro, mas não o encontro em si. Ao se descortinar, já no final do livro, ela mostra sua face oculta, pérfida:

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, 410).

Condenado, capturado pelo próprio devaneio, Abel grita seu desespero, "quanto erro em buscar essa Cidade única" (Av, 412). Só lhe resta, então, destruí-la.

E ele a destrói porque revela seu segredo, porque renega seu fascínio, quebra seu sortilégio. Escapando às suas muralhas, ele e ☉ atravessam o tapete da sala de estar - artefato humano, símbolo da tessitura romanesca - e se integram ao Paraíso. Em suma, transpõem aquele limiar do qual falava Abel e "ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção" (Av, 179). Destruir uma cidade, segundo Mircea Eliade, equivale a uma regressão ao Caos²¹. E só a partir do amorfo, do virtual é possível uma nova Criação, o recomeço. Fecha-se, assim, o círculo. A serpente - uróboro - morde sua própria cauda, evocando o "perpétuo retorno, o círculo indefinido dos renascimentos, a repetição contínua, que trai a predominância de um fundamental impulso de morte"²². Isso porque "a vida não pode ser *reparada*, mas somente *recriada* mediante um retorno às fontes"²³

²¹ Eliade, *O sagrado e o profano*, p. 47.

²² Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 923.

²³ Eliade, *Mito e realidade*, p. 33.

Cada uma das mulheres por quem Abel se apaixonou encerra em si o processo inteiro da sua busca, ao mesmo tempo em que é apenas uma parte dele. Ao ser abandonado por Roos, Abel já enxerga nela alguns dos aspectos da Cidade, que só se revelará mais tarde. O movimento de descoberta é muito semelhante nas duas ocasiões. No final do livro, Abel compara a Cidade a uma pequena ave cuja penugem, quando soprada, denuncia sua podridão. Com Roos, é o suave toque na superfície da água que delata o feio e o sujo:

toco a pele fluida, de leve, docemente, o gesto de quem tentasse afagar, sem enrugá-la, a superfície da água num recipiente, mas a água revolve-se, a carne revolve-se, sucedem-se fontes - secas, limosas -, ruas esburacadas, pontes com parapeitos quebrados, casas desoladas margeando um lance de estrada de ferro, postes emaranhados de fios negros, fachadas de fábricas em ruínas, cheias de vidros poentos e partidos, lixo amontoado em terrenos baldios, canais infectos, jardins abandonados (*Av*, 188).

Ainda assim, Abel prossegue. Obedece, desconhecendo, às ordens que o Unicórnio, em sonho, dava a Publius Ubonius, mais de dois mil anos antes: "caminhar sem trégua, não por exemplo em direção ao Norte, mas em espiral, sobre um mapa jamais visto, demarcado pelas cinco palavras simétricas" (*Av*, 94). É na Itália, na Biblioteca Marciana, que Abel encontra, por acaso, em meio a trezentos mil outros manuscritos, a versão grega de um longo poema místico dedicado ao Unicórnio. "Seu fundo é a espiral. Um dos temas, a busca do Nome" (*Av*, 220). O texto é o mesmo cuja organização o "autor" diz imitar "ponto por ponto" (*Av*, 96). Escrito por um contemporâneo de Ubonius, o poema teria ficado inconcluso, mas estão lá o quadrado mágico e a espiral, as letras e seus significados místicos.

Eis, aí, a criatura diante do plano da criação.

A CATEDRAL

Saindo em busca da Cidade, Abel encontra a estrutura da obra. Brincadeira de um autor que se quer deus, ou vestígio de solidariedade para com a criatura? O poema guardado na Biblioteca Marciana, com o palíndromo e a espiral, é uma espécie de mapa, talvez a planta baixa, não de um país, ou de uma cidade, mas de uma catedral - uma catedral gótica. E é sobre essa planta, uma projeção e não um desenho feito *a posteriori*, que Abel se conduzirá e será conduzido. *Avalovara* possui um plano rigoroso, mas é uma obra que se faz, lenta e cuidadosamente. O tempo escoava devagar em seu interior, vai, volta, quase pára. Na leitura de seus intervalos, deparamo-nos com um Abel que se impõe, que tenta fazer parte do mundo que habita através da criação.

Abel é uma personagem, com um destino traçado por um autor, mas, por alguma razão, lhe foi concedida a possibilidade de escolha. É, ele também, responsável pelo edifício que se ergue sobre a planta baixa. Talvez seja um desses pedreiros, marceneiros, vidraceiros, escultores; um desses artistas que ainda podemos imaginar circulando pelos canteiros da obra, inspecionando, polindo detalhes, dando forma às pedras. São tantos os que passam por ali... gerações que se sucedem enquanto a catedral se immortaliza, subindo, alargando-se, estendendo-se. Abel acompanha essa evolução do começo ao fim; e recomeça e termina cada vez que um leitor abre o livro e mais uma vez percorre seus labirintos, suas sombras, seu colorido.

Avalovara é isso - uma catedral se fazendo. Por trás de sua aparente imobilidade, da lentidão de alguns de seus deslocamentos, há um processo rapidíssimo se desdobrando. Longe dos nossos olhos, no subsolo do romance, o construtor¹ corre, mistura a massa, transpira, retalha as pedras, desenha e escolhe as cores, une as pontas que sobram. É ali, em meio a um trabalho quase braçal, que nasce a obra. Se a arte, como propõe Tomás de Aquino, imita a natureza não porque reproduz servilmente o que esta lhe oferece como modelo, mas sim porque copia suas operações², e se, como afirma João de Salisbury, ela concede a faculdade de abreviar o curso da natureza e antecipar seus resultados³, *Avalovara* se ergue numa operação duplamente acelerada.

O autor copia o processo de uma outra arte (a da construção) que, por sua vez, estaria imitando a operação da natureza, embora atuando com muito mais rapidez e agilidade que esta. Por isso mesmo, podemos dizer que *Avalovara* possui um movimento próprio, que começa a se formar em suas camadas mais profundas, dá relevo e forma à sua substância, e acaba deixando vestígios inusitados e cambiantes em sua superfície. É uma obra em constante transformação. Como uma das características da catedral gótica, apontada por Hauser, é a inconclusão das formas, que faz com que tenhamos a "impressão de um conflito dramático que procura decidir-se diante dos nossos olhos"⁴, ela jamais

¹ A imagem do "construtor" é utilizada mais de uma vez por Osman Lins para designar o "autor" do romance.

² Ver Eco, *Arte e beleza na estética medieval*, p. 132.

³ Id. 133.

⁴ Hauser, *História social da literatura e da arte*, vol. 2, p. 324.

estará definitivamente pronta (fig. 1). A cada visita, a cada releitura, novas cores, perfis, novos detalhes, enfim, lhe serão acrescentados.

Focillon dizia que um edifício é "planta, estrutura, combinação das massas, repartição dos efeitos" e que um arquiteto é, "ao mesmo tempo e mais ou menos, geômetra, mecânico, escultor e pintor - geômetra na interpretação da área espacial pela planta, mecânico pela solução do problema do equilíbrio, escultor no arranjo plástico dos volumes, pintor pelo tratamento da matéria e da luz"⁵. Como estamos comparando *Avalovara* a um edifício gótico, nada mais justo do que pensar sua construção como um processo arquitetônico dos mais sofisticados. Não resolve todas as suas possibilidades, mas, sem dúvida, ajuda a delimitar um espaço de manobra para a compreensão do romance.

Planta, estrutura, combinação de massas e repartição de efeitos em *Avalovara* podem ser interpretados com alguma clareza, desde que a metáfora da catedral gótica não seja perdida de vista. Por outro lado, também é preciso esclarecer que não se está pensando aqui num edifício esvaziado de significados. A catedral gótica é uma obra de seu tempo, constituída dentro de um pensamento próprio a respeito da beleza, da verdade e da religião. É um organismo que guarda, na solidez de suas pedras, sua própria história e a história dos homens que a sonharam, ergueram, utilizaram. Por isso mesmo, a imagem da catedral não será empregada neste estudo apenas como metáfora para a construção do romance. Ao se apropriar de uma arte, ao integrá-la no seu próprio fazer artístico, Osman Lins carregou junto o pensamento que a produziu.

⁵ Focillon, *Art d'occident*, p. 58.

Assim, a *planta* em *Avalovara* é o quadrado mágico e a espiral que o percorre. Impregnado de história, esse desenho e suas implicações vêm fartamente documentados numa das linhas narrativas do romance⁶, onde o autor não se furta a utilizar metáforas da arquitetura. Seja quando pergunta, por exemplo, como "fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada [a espiral] e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?" (*Av*, 17). Seja quando - já decidido a juntar a espiral a uma outra figura geométrica fechada, o quadrado, "evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel" (*Av*, 19) - ele remete à presença do "construtor", que exercerá "uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas" (*Av*, 19-20).

O quadrado, que é "símbolo da terra por oposição ao céu, mas é também, num outro nível, o símbolo do universo criado, terra e céu, por oposição ao incriado e ao criador; é a antítese do transcendente"⁷, liga-se aqui à espiral, símbolo cósmico, representação da força criadora, da fecundidade, da transcendência⁸. Esse jogo entre o que se contradiz e o que se completa, marcado já na "planta" do romance, expande-se ao longo do livro, alcançando proporções inusitadas. Talvez o exemplo mais óbvio desse desdobramento seja a relação dúplice vivida por ⊙ com ela mesma. Hospedando uma outra dentro de si, ⊙ abriga a contradição, o que faz dela um ser completo: "Olho-me duplamente, a noção que eu tenho da minha individualidade é una, sinto-me uma, mas ao mesmo

⁶ Em "A espiral e o quadrado", que é dividida em apenas dez partes.

⁷ Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 750.

⁸ Id., p. 397-400.

tempo eu me sinto uma em cada uma que sou e nas duas simultaneamente" (Av, 169).

Só que a figura geométrica utilizada pelo autor do romance, evocadora de janelas e folhas de papel, possui outras especificações. Não é um simples quadrado, nele está assinalado um palíndromo. Os quadrados mágicos⁹ - "um meio de captar e de mobilizar virtualmente um poder, ao encerrá-lo na representação simbólica do nome ou do algarismo daquele que detém naturalmente esse poder"¹⁰ - possuem origem remota. Sabe-se apenas que eram utilizados como uma espécie de amuleto. Sobre o palíndromo *Sator arepo*, cuja criação, no romance, é creditada a um escravo frígio que pretendia obter com ele sua liberdade na Pompéia de 200 a.C., há algumas hipóteses e nenhuma certeza. Ele é citado na obra de Plínio e, presume-se, tem origem celta¹¹. Pode ter sido usado como amuleto de fertilidade, ou "como um talismã eficaz para a sedução de virgens"¹².

Voltando a Focillon, a *estrutura* do livro está, de alguma forma, vinculada à estética medieval. Aqui, não se está falando simplesmente de um conjunto de arcos e nervuras que dão sustentação ao edifício gótico.

⁹ Em geral, os quadrados mágicos utilizam números; a "mágica" é obter sempre o mesmo resultado ao somar os números de cada coluna, de cada linha e das duas diagonais. Num quadrado dito "normal", dado que cada lado possui n casas, haverá n^2 casas ao todo, que serão preenchidas com os primeiros n^2 números inteiros. Assim, um quadrado com 5 casas de cada lado terá um total de $5^2 = 25$ casas e será preenchido com os números de 1 a 25. Embora várias combinações corretas sejam possíveis para cada quadrado, o resultado da soma das colunas, das linhas e das diagonais é o mesmo em todas elas, tendo o valor $n(n^2 + 1)/2$. Os quadrados que não obedecem à regra de utilizarem os n^2 primeiros números inteiros escapam, evidentemente, deste resultado. Ver Ghyka, *Philosophie et mystique du nombre*, p. 158.

¹⁰ Chevalier e Gheerbrant, op. cit., p. 754.

¹¹ Ver id., pp. 754-7.

¹² Ghyka, *Le nombre d'Or*, tomo I, p. 165.

Mas de toda uma maneira de pensar e exprimir o belo, que passa do interesse pelos números à estética da proporção, da harmonia, incluindo ainda o constante encanto exercido nos homens pela luz e pela cor. É essa combinação inteira que dá equilíbrio ao romance; que faz com que os fragmentos que o compõem - pedras polidas - não desmoronem, mas mantenham-se juntos formando uma obra compacta, una, ainda que absolutamente múltipla. O *Avalovara*, "ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas" (*Av*, 282), é expressão desse equilíbrio, metáfora dessa vontade.

A argamassa de *Avalovara* pode ser comparada àquela que, segundo Focillon, formava a matéria histórica da arte da Idade Média, ou seja, uma complexa mistura que junta "aos escombros da civilização antiga, vestígios das culturas bárbaras e contribuições do Oriente"¹³. Esse tipo de composição, a um só tempo inusitada e necessária, é plenamente aproveitado por Osman Lins. Seu romance se sustenta sobre o pensamento humano, sobre as diversas formas encontradas pelos homens para explicar o mundo que os cerca e a si mesmos. Se os "estetas" e filósofos da Idade Média reuniram o que lhes parecia válido, Osman Lins, a seu modo, também o fez. Da síntese dos teóricos medievais às idéias de vanguarda da modernidade, quase tudo (como veremos mais adiante) é de alguma maneira reinterpretado em *Avalovara*.

Por outro lado, a *combinação das massas*, ou a "disposição plástica dos volumes", está intimamente ligada a uma das mais arraigadas concepções da beleza na Idade Média - a estética da proporção. Os números vêm fascinando o homem desde sempre, mas é

¹³ Focillon, *Art d'occident*, p. 4.

possível fazer um rastreamento das principais influências dessa estética entre os medievais. A metafísica do número e da proporção tem inspiração platônico-pitagórica¹⁴; fixou-se no Cânon de Policleto ("o belo surge, pouco a pouco, de muitos números")¹⁵, e através da síntese de seus conceitos feita por Galeno ("a beleza não consiste nos elementos, mas na harmoniosa proporção das partes; de um dedo ao outro; de todos os dedos ao resto da mão... de cada parte à outra")¹⁶. Surgia, então, segundo Umberto Eco, o "princípio fundamental da *unidade na variedade*"¹⁷.

Dois outros autores através dos quais a teoria das proporções é transmitida à Idade Média são Vitruvius e Boécio. Do primeiro, os medievais iam buscar os termos *proportio* e *symmetria* ("simetria, em toda obra, dos elementos de uma determinada parte e do todo" e "harmoniosa concordância dos elementos da obra e correspondência das partes separadas de uma determinada parte à imagem da figura inteira")¹⁸.

Já de Boécio, traziam a idéia de que todas as coisas criadas são compostas por dois princípios. De acordo com o primeiro, permanecem idênticas a si mesmas; segundo o outro, se alteram e se desenvolvem de maneira contínua. O primeiro princípio seria o da unidade; o segundo, da multiplicidade. Um é simbolizado pela mônada, de onde derivam os números ímpares e quadrados; outro pela díada, dos números pares e

¹⁴ Bruyne, *Estudios de estética medieval*, v. 1, p. 24.

¹⁵ Cit. in Eco, *Arte e beleza na estética medieval*, p.45.

¹⁶ Cit. in id., pp. 45-6.

¹⁷ Id., p.46.

¹⁸ Cit. in id., *ibid.*

retângulos primeiros¹⁹. "O primeiro princípio é o princípio varonil, o outro, o princípio feminino. Um expressa a estabilidade, o outro, a variação incessante. Aqui se dá a alteração e a mudança, lá a potência da imobilidade. Aqui o afluxo de uma multiplicidade indefinida, lá a solidez bem determinada"²⁰.

Todas as coisas seriam, então, formadas por dois princípios opostos que, para constituírem um organismo único, teriam de se adaptar um ao outro "por um certo parentesco, certa amizade, certa harmonia"²¹. Portanto, é a harmonia - que pode ser alcançada através dos números, da perfeita combinação aritmética - o que garante a unidade de algo que é composto por qualidades opostas. Abel se mostra atento a isto quando, junto de \odot , observa, demoradamente, a disposição harmoniosa dos pescadores sobre um cais em forma de T: "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*, 83).

Em *Avalovara*, toda divisão de capítulos, ou linhas narrativas - bem como sua subdivisão em ordem progressiva - obedece a cálculos matemáticos. Os números e as figuras geométricas (o quadrado, a espiral, o círculo) são responsáveis pela distribuição das massas ao longo do romance²².

É através dessa distribuição algébrica, desse sistema numérico que o autor consegue, depois, realizar sua *repartição de efeitos*, ou seja,

¹⁹ Ver Bruyne, *Estudios de estética medieval*, v. 1, pp. 24-5.

²⁰ Id., *ibid.*

²¹ Id., p. 25.

²² O próprio Osman Lins, em entrevistas, se reportava à estrutura numérica da arte na Idade Média. *A divina comédia*, de Dante, seria a culminância desta tendência. *Avalovara* seria, entre outras coisas, uma homenagem ao poema de Dante. Lins, *Evangelho na taba*, p. 179.

o arranjo de cores e luzes. Osman Lins afirmava em entrevistas que gostaria de não mover jamais seus personagens, preferia "apresentá-los sempre em quadros fixos sucessivos como numa fotonovela de grandes proporções". Uma vez que nem sempre dava certo, ele insistia para que, pelo menos, "a organização das cenas tenda para isso, para essa imobilidade"²³.

O efeito, comum tanto nas iluminuras medievais quanto nos vitrais góticos, pode ser encontrado no transcorrer de todo o romance. A longa cena do cais²⁴, por exemplo, onde o movimento se faz quase imperceptível e ainda assim ameaçador, é montada como um vitral - pequenos pedaços se encaixando, formando o quadro estático: "Aqui, através dos fios e dos nós sempre emaranhados das coisas, aqui, fragmentos dispersos associam-se e entre si estabelecem um nexos que evoca a seu modo as narrativas. As narrativas e os eclipses" (Av, 83).

O vitral da catedral gótica é, basicamente, cor e luz (fig. 2). Na verdade, toda a arte figurativa da época "joga com cores elementares, com zonas cromáticas definidas e hostis à esfumatura, com a aproximação de tintas vivas, que geram luz da harmonia do conjunto em vez de se fazerem determinar por uma luz que os envolva em claro-escuros ou façam destilar a cor além dos limites da figura"²⁵. Mesmo na poesia medieval as cores são inequívocas, marcadas: vermelho, verde, alvo. "Existem superlativos para cada cor (...) e uma mesma cor possui muitas gradações, mas nenhuma morre em zonas de sombra. A miniatura

²³ Id., p. 178.

²⁴ A cena do cais se estende por três capítulos; aparece nas páginas 82-4, 107-10 e 122-5.

²⁵ Eco, *Arte e beleza na estética medieval*, p. 62.

medieval documenta, de modo bem claro, esta alegria pela aproximação de tintas vivazes"²⁶.

No século XII, os artistas não se "sentiam mais obrigados a estudar e a imitar as reais gradações de tonalidades cromáticas que ocorrem na natureza"²⁷, estavam livres para escolher suas cores. Segundo Gombrich, foi justamente essa independência diante do mundo natural que os habilitou a "transmitir a idéia do sobrenatural"²⁸. A cor em *Avalovara* também é viva, brilhante. É ressaltada na descrição das vestes que cobrem as mulheres, na vegetação, rios, cidades. Avalovara, o pássaro que visita ☉, e que é símbolo do romance, assemelha-se a um manuscrito iluminado (fig. 3):

Nele, quase é possível ler. A cauda é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis, de um tom verde celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlata. (...) Trançadas no seu peito, faixas e fitas roxas. Da delicada cabeça, parecendo ornada com um diadema de pequenas flores e encimada por uma espécie de língua, descem longas plumas muito claras, semelhantes a flâmulas. Rosa brilhante o resto do corpo. Bico rubro e curto, olhos oblíquos (*Av*, 281).

Colorido também é o tapete sobre o qual se deitam ☉ e Abel. Outrora esmaecido, ele readquire força e cor através de ☉, "colhe-as de seus pés descalços" (*Av*, 337). Colorida é a fauna que o habita, sua flora exuberante. Colorido é o Paraíso, cujo tapete é representação e porta de entrada. Quase tudo em *Avalovara* possui cores fortes - vermelho, verde, azul, amarelo. O romance, como o pássaro que o sobrevoa, pretende ser tão colorido e luminoso quanto os manuscritos ou os vitrais da Idade

²⁶ Id., *ibid.*

²⁷ Gombrich, *A história da arte*, p. 136.

²⁸ Id., *ibid.*

Média, com sua superposição de elementos, seu jogo atemporal, sua força sintética.

A luz impressiona os homens desde sempre e em todas as partes. Ela inspira mitologias e cosmogonias, é fonte de beleza e de criações artísticas. "Tanto no *Gênesis* como na Índia e na China, a operação cosmogônica é uma separação da sombra e da luz, originalmente confundidas"²⁹. Para os místicos e filósofos medievais, a luz tem papel fundamental. Toda arte desse tempo é inspirada nela. Basta lembrar que "a literatura da época é cheia de exclamações de gozo diante dos fulgores do dia ou das chamas do fogo" e que "a igreja gótica, no fundo, é construída em função de um irromper da luz através de uma abertura de estrutura"³⁰.

Até mesmo Deus é celebrado pelos medievais como luz, fogo, fonte luminosa³¹. O Paraíso de Dante é feito quase que só de luz e música: "E ao me volver, surpreso, por mirar/o que surgia na aura circundante,/quanto nela é possível reparar,/um ponto vi de luz tão fulgurante/que a minha vista se toldou, perdida,/à irradiação do foco deslumbrante"³². Dentre as várias ascendências dessa admiração da luz como algo positivo e bom, está Santo Agostinho, "em quem as influências neo-platônicas se fundem com as numerosas alusões que faz a Bíblia à beleza da luz"³³.

²⁹ Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 568.

³⁰ Eco, *Arte e beleza na estética medieval*, p. 64.

³¹ Id., p. 65.

³² Alighieri, *A divina comédia*, v.2, p. 515.

³³ Bruyne, *Estudios de estética medieval*, v. 3, p. 24.

Em meio à sua busca, Abel se pergunta se "acaso não me espera, na Cidade procurada, a claridade - ou então um objeto, um ser que a claridade constitua a substância ou mesmo o avesso" (*Av*, 92). Ao mesmo tempo, quer saber se Ahab entregar-se-ia "a uma busca tão obstinada se a baleia que o faz revolver sem descanso o Oceano fosse de uma cor azulada como os demais cetáceos - e não branca" (*Av*, 92). A luz, absorvida e emitida pelo corpo de Anneliese Roos, para quem as plantas se voltam em recintos fechados (*Av*, 153), encanta Abel. Também ele, como os medievais, a persegue. Procura-a nas cidades em que desembarca, nos quadros de Rembrandt, de Van Gogh, no rosto da mulher amada. Reconhece-a no reflexo do sol nas águas de Veneza e entre as estreitas paredes da catedral de Notre-Dame.

Essa exaltação à luz é própria do estilo gótico. Segundo Élie Faure, "tudo o que dá à catedral sua significação, tudo o que determina o seu aspecto, a irresistível ascensão de suas linhas, o equilíbrio das curvas que a elevam acima das cidades, tudo é conduzido pelo desejo de luz (...). Jamais um edifício menos mentiroso acusou sua função com tamanha inocência"³⁴. Por isso mesmo,

em toda parte vitrais imensos por onde penetra o dia... É a lógica do esqueleto, onde todas as pressões são equilibradas e transmitidas, e a imagem do absoluto transportada para o ordenamento perecível dos elementos dispersos da vida. Entre o arcobotante e a abóbada, o edifício é como uma carcaça de cetáceo gigante suspensa no espaço por grampos de ferro para que a luz possa atravessá-la em todos os sentidos. Ele parece flutuar nos ares³⁵.

³⁴ Faure, *A arte medieval*, p. 207.

³⁵ Id., p. 206. Essa idéia de flutuação também é expressa por Abel diante da catedral de Notre-Dame: "Aproximamo-nos da catedral, de tal modo iluminada que parece leve, a ponto de alçar-se do solo e flutuar" (*Av*, 126-7).

A evocação da Jerusalém celestial não é gratuita: "No curso da época românica, a idéia, às vezes evocada pelos escritores, de um edifício com muros de luz semelhante à Jerusalém celeste do Apocalipse, construído em pedras preciosas e translúcidas, era materialmente irrealizável em razão mesmo do sistema de estrutura dos monumentos. A vontade de chegar a esta realização era, no entanto, manifesta, na fachada ocidental de Chartres ou na abside de Poitiers"³⁶. Só um século depois, nas catedrais góticas, com suas paredes vazadas e seus imensos vitrais coloridos, poder-se-ia alcançar essa vontade, fazer esse edifício que flutua.

Mas luz e cor nas catedrais góticas estão contidas, delimitadas por um material bem menos nobre - o chumbo, que

não é engaste somente, é desenho, é valor. *Escreve* poderosamente a forma e faz cantar o tom. Estes seres atravessados pela luz não têm o ar de pertencer ao nosso mundo, são personagens de teofania, mortos gloriosos na sua Primavera eterna, cintilante, ligeira, que os compõe com a sua própria luz. Mas o traço vigoroso que os engasta e percorre aproxima-os de nós. Estão estreitamente presos nesta rede sombria e flexível. Sem os chumbos, não só veríamos desaparecer a energia da forma, como os tons cintilariam uns sobre os outros: as evidências radiosas seriam substituídas por um crepúsculo multicolor³⁷.

Na Idade Média, cor e luz significavam, entre outras coisas, ornamento, que, para Osman Lins, passaria a ser a marca da união entre o homem e as coisas, entre o criador e o universo: "Conheço bem os perigos do ornamentalismo: a retórica, a afetação, a diluição do texto em lama de palavras. Não importa. Ousar é indispensável e seria insensato desejar que surgissem, em qualquer campo das atividade humanas,

³⁶ Grodecki e Brisac, *Le vitrail gothique au XIII siècle*, p. 22.

³⁷ Focillon, *Art d' occident*, p.248.

soluções definitivas"³⁸. Em sua primeira viagem à Europa, logo depois de ter escrito *O fiel e a pedra*, o autor ficou extremamente impressionado com as catedrais góticas e românicas e, em especial, com os vitrais, que conseguiam extrair força e beleza de suas próprias limitações³⁹. Uma opinião compartilhada por Focillon:

A economia do vitral foi profundamente modificada pelo emprego do vidro branco em largas lâminas frias, pela descoberta do amarelo de prata, pelos progressos da técnica que permitiram passar a obter as grandes superfícies de vidro colorido na espessura (...). Os chumbos são menos necessários, uma vez que as placas são mais vastas, a rede distende-se e desfaz-se, e esta magnífica escrita, vigorosa, entrelaçada, múltipla, apaga-se pouco a pouco para dar lugar a formas que passam de um largo esquematismo heráldico à imitação da vida. A matéria mesma adquire qualidades picturais que lhe retiram a rudeza, dando-lhe um caráter precioso. (...) Toda arte que perde a enérgica vontade de seus belos "defeitos" está à beira de sua decadência⁴⁰.

Avalovara pode ser comparado a um desses extraordinários vitrais góticos, onde cada pedaço de vidro, seccionado, vai sendo costurado pelo chumbo, compondo, aos poucos, figuras, movimentos, a obra inteira - uma arte que busca a integração do homem ao universo a partir de uma visão globalizante de seu próprio processo criativo. Como os vitrais em seu auge na Idade Média, que não procuravam imitar a realidade, *Avalovara* é um romance que se propõe como tal, dentro de seus limites, dos empecilhos impostos a uma arte que depende muito mais da imaginação do leitor do que dos seus sentidos. Ele exhibe inclusive sua estrutura, aquilo que corresponderia aos pequenos pedaços de chumbo retorcidos dos vitrais - seus "belos defeitos".

³⁸ Lins, *Guerra sem testemunhas*, p. 212.

³⁹ Ver Lins, *Evangelho na taba*, p. 212.

⁴⁰ Focillon, *Art d'occident*, pp. 252-3.

E, também como os vitrais, é um livro que constrói sua unidade sobre o plural, mas permitindo sempre o atravessar da luz. A clareza em *Avalovara* é milimetricamente estudada - justamente pelo que o romance tem de sintético e expressivo. Tudo é muito direto e visual no livro, e o pouco que foge disso tem como proposta mesmo ser obscuro⁴¹ - talvez uma daquelas tiras de chumbo, que impedem a entrada do sol, mas que conferem mistério à obra. Da Idade Média, também, Osman Lins buscou o caráter aperspectivo de sua obra - uma tentativa nítida de romper com "a condição carnal do olho humano, de *ver* através de um ponto de vista espiritual"⁴², destituído de qualquer anteparo fixo, limitado.

Foi o Renascimento que descobriu, a partir de seu próprio antropocentrismo, a noção da perspectiva única. Até então, o teocentrismo medieval trabalhava com a idéia de que o mundo tem o centro em toda parte e a circunferência em lugar nenhum, porque circunferência e centro eram Deus, que está em toda parte e em lugar nenhum. Com isso, os medievais estabeleciam uma visão de mundo com múltiplas dimensões do real, que podia ser focado de diferentes ângulos, fornecendo inesgotáveis fisionomias complementares, como pode ser observado nas iluminuras e afrescos da época (fig 4).

Mas, apesar de toda essa comunhão com as idéias da Idade Média, *Avalovara* não é, nem poderia ser, uma obra "medieval". O romance apenas utiliza recursos, meios, modos de pensar da Idade Média. E tudo isso permeado pelo pensamento de outras épocas, outros

⁴¹ "Sempre que eu percebia haver alguma obscuridade de sentido, alguma imprecisão de sentido, quantas horas levei para que esta imprecisão desaparecesse. A não ser em casos muito especiais, onde a obscuridade era um meio de expressão. Mas aí era para ser entendido como obscuridade". Lins, *Evangelho na taba*, p. 217.

⁴² Id., p. 215.

ideais estéticos, outras maneiras encontradas pelo homem de se ver no mundo.

No entanto, o pensamento medieval percorre *Avalovara*. E isso aparece não só em relação à sua estrutura, como a uma maneira muito peculiar de apreender o belo e de alegorizar o mundo. Todo o romance está impregnado pela "polifonia do pensamento"⁴³ que, segundo Huizinga, embebia o cotidiano da Idade Média. Como lembra Eco, o homem medieval "vivia, efetivamente, em um mundo povoado de significados, referências, supra-sentidos, manifestações de Deus nas coisas, em uma natureza que falava continuamente uma linguagem heráldica, na qual um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo, irrelevante existencialmente, de uma verdade superior"⁴⁴.

Essa maneira de ver e se relacionar com o mundo era uma espécie de "reavivamento, através de uma nova sensibilidade ao sobrenatural, do sentimento do maravilhoso que a tardia antigüidade clássica já havia perdido há tempo"⁴⁵. Eco explica essa tendência mítica, essa elaboração de um vasto repertório simbólico, como uma reação imaginativa ao sentimento da crise (da angústia e da insegurança que determinavam a condição humana na Idade Média), uma vez que, na visão simbólica, "a natureza, até em seus aspectos mais temíveis, torna-se o alfabeto com o qual o criador nos fala da ordem do mundo (...). As coisas podem inspirar desconfiança em sua desordem, em sua transitoriedade, em sua aparência

⁴³ Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, p. 281.

⁴⁴ Eco, *Arte e beleza na estética medieval*, p. 72.

⁴⁵ Id., *ibid.*.

fundamentalmente hostil; mas a coisa não é o que parece, é signo de algo diverso"⁴⁶.

O cristianismo primitivo, procurando escapar às perseguições, usava símbolos. Escondia a figura do Salvador, por exemplo, sob a aparência do peixe. Essa tradução simbólica dos princípios da fé transformar-se-ia, aos poucos num processo pedagógico que exploraria os processos mentais típicos da Idade Média. "A mentalidade simbolística inseria-se curiosamente no modo de pensar do medieval, acostumado a proceder segundo uma cadeia de causas e efeitos. Falou-se de *curto-circuito do espírito*, do pensamento que não procura a relação entre duas coisas seguindo as volutas de suas conexões causais, mas a encontra com um salto brusco, como relação de significado e objetivo"⁴⁷.

Nessas atribuições simbólicas, há sempre a necessidade de um esforço interpretativo. Afinal, para entender uma alegoria é preciso entender suas correspondências e fruí-las esteticamente. O medieval, segundo Eco, é fascinado por esse princípio, uma vez que

as alegorias aguçam o espírito, reavivam a expressão, adornam o estilo. (...) É, de fato, uma exigência inconsciente de *proportio* a que induz a unir as coisas naturais às sobrenaturais em um jogo de relações contínuas. Em um universo simbólico tudo está no próprio lugar, porque tudo se corresponde, as contas são exatas, uma relação de harmonia faz a serpente semelhante à virtude da prudência e a correspondência polifônica das referências e dos sinais é tão complexa que a mesma serpente poderá equivaler, sob outro ponto de vista, à figura de Satanás. Ou então uma mesma realidade sobrenatural, como o Cristo e sua Divindade, poderá ter múltiplas e multiformes criaturas a significar sua presença nos lugares mais diferentes, nos céus, nos montes, nos campos, na floresta, no mar, como o cordeiro, a pomba, o pavão, o carneiro, o grifo, o galo, o lince, a palma, o cacho de uva⁴⁸.

⁴⁶ Id., pp. 72-3.

⁴⁷ Id., p. 73.

⁴⁸ Id., p. 75.

É a "polifonia do pensamento", da qual falava Huizinga: "Um nexo harmônico une sem interrupção todas as esferas do pensamento.(...) Como em um caleidoscópio, em todo pensar surge da desordenada massa de partículas uma bela figura simétrica"⁴⁹. Essa multiplicidade mesma (que acabava levando à unidade) era sinônimo de beleza para os medievais. Afinal, "o universo é essencialmente uma ordem, porque para revelar pelo finito a Sabedoria infinita são necessárias uma infinidade de coisas diversas e de aspectos cambiantes. A diversidade implica a beleza das antíteses, que se fundam apesar de tudo na igualdade: (...) a transformação incessante mesmo não se opõe à beleza, posto que na sucessão brilham a ordem e a unidade imutáveis"⁵⁰.

Assim também é *Avalovara*, onde as imagens se transformam constantemente, fazendo-se sempre outras, desconstruindo-se e reconstruindo-se incessantemente - caos e cosmos. Essa busca da unidade dentro da multiplicidade, tão evidente no romance de Osman Lins, teria sido, de acordo com Mâle, uma das características dos homens medievais em sua relação com a catedral:

A catedral foi para eles a revelação total. Palavra, música, drama vivo dos Mistérios, drama imóvel das estátuas, todas as artes ali se combinavam. Era algo mais que a arte, era a luz pura, antes que fosse dividida em feixes múltiplos pelo prisma. O homem, confinado numa classe social, num ofício, dispersado, esmigalhado pelo trabalho de todos os dias e pela vida, retomava na catedral o sentimento da unidade de sua natureza; ali reencontrava o equilíbrio e a harmonia. A multidão, reunida para as grandes festas, sentia que ela mesma era a unidade viva; convertia-se no corpo místico do Cristo cuja alma se mesclava à sua alma. Os fiéis eram a humanidade, a catedral era o mundo, e o espírito de Deus inundava de uma só vez o homem e a criação.

⁴⁹ Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, p. 281.

⁵⁰ Bruyne, *Estudios de estética medieval*, v. 3, p. 235.

A palavra de São Paulo tornava-se uma realidade: todos estavam e se moviam em Deus⁵¹.

As catedrais, "florestas de símbolos"⁵², são uma arte universalista, uma arte enciclopédica. Segundo Focillon, "a ordem das simetrias e das correspondências, a lei dos números, uma espécie de música dos símbolos organizam secretamente estas imensas enciclopédias de pedra. Sem dúvida temos nelas, não digo o testemunho de um tempo, mas, sob sua forma mais completa e mais bem conectada, a história natural e a história ideal do homem"⁵³. A catedral é, portanto, um livro. Em suas páginas, move-se o inacabado, o que está sempre por se fazer. Como lembra Hauser,

a inconclusão das formas, que é característica de todos os estilos dinâmicos, aumenta a impressão de movimento incessante e sem fim, perante o qual qualquer equilíbrio estacionário é simplesmente provisório. A preferência moderna para o fragmentado, o inacabado, o esboçado, tem a sua origem aqui. Desde o tempo da arte gótica que toda a grande arte, com exceção de alguns movimentos classicistas de pouca vida, tem qualquer coisa de fragmentário em si, uma imperfeição intrínseca ou extrínseca, uma repugnância, consciente ou inconsciente, para proferir a última palavra. Há sempre qualquer coisa deixada em suspenso, para que o espectador ou o leitor a completem⁵⁴.

Sem ser em momento algum conclusivo, embora almeje a totalidade, *Avalovara* reserva lacunas, guarda silêncios. Se, por um lado, Abel e ☉ conseguem, ao final, ingressar no Paraíso, por outro, o relógio de Julius Heckethorn (que, supunha-se, tocara enfim a sonata inteira, reunindo aquilo que estava disperso) falha no penúltimo grupo de notas - sua busca não acaba ali. Esse imprevisto, meticulosamente planejado por

⁵¹ Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, pp. 713-4.

⁵² Baudelaire, "Spleen et idéal, IV", in *Les fleurs du mal*, p. 75. Mâle aplicou a expressão às catedrais góticas.

⁵³ Focillon, *Art d'occident*, p.6.

⁵⁴ Hauser, *História social da literatura e da arte*, vol. 2, pp. 324-6.

Julius, que incluiu no mecanismo do relógio um dispositivo imperfeito, passível de dilatação com o simples aumento da temperatura, representa "o que há de aleatório em nossas existências" (Av, 347). Ouvir outra vez inteira a frase de Scarlatti seria como testemunhar um eclipse, que, para Heckethorn era o "mais fascinante dentre os fenômenos que pedem - como tudo que merece existir e ser fruído - uma conjugação feliz de circunstâncias" (Av, 345).

A "imperfeição" do relógio está ligada aos "belos defeitos" de que falava Focillon, às "muletas" da catedral as quais se referia Michelet⁵⁵, aos riscos do ornamentalismo defendido por Osman Lins. E é justamente esse caráter de imperfeição, como aquele fio propositalmente fora do lugar nos tapetes orientais⁵⁶, que dá dimensão humana à arte medieval. Uma arte inteira dedicada a Deus, mas forjada por mentes e mãos humanas. A arte medieval é humanista. Mas de um humanismo que, segundo Focillon, "pede infinitamente menos à tradição do que à vida"⁵⁷. Ela

nos faz conhecer sua vasta concepção do homem e de suas relações com o universo. Não o isola. Mostra-o às voltas com as exigências, as misérias e as grandezas de seu destino. Não se detém no desabrochar da sua juventude, salvo quando o deita sobre a pedra dos túmulos. Toma-o em qualquer idade, em qualquer condição, manejando a ferramenta, sofrendo os seus males. O cego das partes altas de Reims proclama a glória da justiça de Deus e a glória da paciência humana. À doçura dos Evangelhos, à majestade da teologia, este humanismo figurado acrescenta o poder da sua simpatia por tudo o que

⁵⁵ "Seus arcobotantes, que são tão puros porque sustentam com fidelidade o peso de um mundo, de um século como mil anos concentrados num esforço, conferem-lhe esse aspecto de improvisação que a torna tão viva e a faz parecer tão frágil". Michelet, cit. in Faure, *A arte medieval*, p. 226.

⁵⁶ Esse fio estaria deslocado para dizer que "perfeito só Alá". Nesse artifício revela-se exatamente a idéia contrária. Ou seja, tamanha é a perfeição da obra humana que ela precisa ser disfarçada diante de um deus.

⁵⁷ Focillon, *Art d'occident*, p.5.

respira, uma compaixão, uma cordialidade, uma bonomia formidáveis. Abraça o todo, põe o homem no centro, e esta imagem de Deus é toda humanidade. Esta palavra adquire aqui a plenitude do seu sentido. A admirável humanidade da estatuária grega está incompleta. Move-se no imperecível, é uma afirmação tão categórica do homem que o vota a uma espécie de solidão. A Idade Média o banha por todo o lado na corrente dos seres e das coisas⁵⁸.

Inserir o homem no mundo, na obra (o mundo criado pelos homens) - é o que busca Osman Lins em *Avalovara*. A catedral é um mundo, um livro que inspira outros livros, outros mundos. Mas é também, como lembra Emile Mâle, "a consciência da cidade"⁵⁹. Nela vivem os homens, em todas as suas idades, em todas as suas misérias e resplendores, nela vivem seus animais, a natureza minuciosamente observada nos campos, desde os mais pequenos brotos até as folhas maduras⁶⁰. E é, ainda, prenúncio e antecipação da cidade futura, da Jerusalém celestial. Por isso, a catedral é parte da escrita, do texto que Abel procura - ela narra um trecho da história humana.

⁵⁸ Id., pp. 5-6.

⁵⁹ Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, p. 714.

⁶⁰ "Viollet-le-Duc, num belíssimo artigo de seu *Dicionário*, observou, antes de qualquer outro, que a arte gótica, em sua aurora (até 1180), imita preferentemente os brotos e as folhas fechadas do começo da primavera. A impressão de juventude, de potência contida que dão as mais antigas catedrais: Sens, Laon e o coro de Notre-Dame de Paris, vem, em parte, disso. Durante o século XIII, os brotos rebentam, as folhas se desenvolvem. Desde o fim do século XIII e durante todo o século XIV, são ramos inteiros, hastes de roseiras, medrança de vinha que se propagam ao redor dos pórticos. De forma que a flora de pedra da Idade Média parece submetida às leis mesmas da natureza. As catedrais têm sua primavera, seu verão e, quando aparece o triste cardo do século XV, seu outono". Id., pp. 110-1.

A CASA

Cercados pela paisagem fria e luminosa de um meio-dia francês, Abel e Anneliese Roos recitam versos de Anacreonte. Mais de dois milênios separam o poeta grego do jovem casal; quatro línguas se interpõem entre eles. O poema grego, traduzido para o francês no século XVIII, é declamado por uma alemã e por um brasileiro (*Av*, 44). Fora o idioma, estranho aos dois, e o acaso de uma poesia lembrada por ambos, nada mais os liga; nenhuma certeza, sequer uma dúvida. Toda a relação entre Abel e Roos poderia ser sintetizada por esse momento - concretização tortuosa de um encontro improvável.

Viajante do maravilhoso, narrador de cidades, Abel pode reconhecer na Europa o que busca. Culto, ele sabe de sua história, de suas falas, ama seus monumentos, suas catedrais. Chega até a pressentir ali, em meio às calçadas holandesas, um pedaço de sua própria cultura (de certa maneira mesclada à da Holanda desde as invasões do século XVII)¹. Mas isso não muda em nada sua condição - é sempre um estrangeiro que circula pelas ruas de Paris, pelas magníficas praças italianas. O fascínio de Abel pela arte européia não o faz menos brasileiro, menos outro perante o espaço que se descortina diante de si, perante a mulher por quem se apaixona.

¹ "Ecoam as vozes de um lado a outro do salão, intraduzíveis. Soariam deste modo as vozes dos invasores - Joos van Trappen ou Caspar van der Ley -, os militares e mercadores flamengos que aportam a Pernambuco no século XVII?" (*Av*, 75).

O diálogo entre Abel e Anneliese é quase impossível. A língua francesa, através da qual procuram se comunicar, torna-se insuficiente para descrever o Nordeste e é igualmente alheia "à atmosfera da pequena cidade alemã onde nasce Anneliese Roos" (Av, 33). Afinal, conhecer um idioma não é dominar suas inflexões, nem compartilhar suas possibilidades. Se Roos representa a primeira etapa da busca de Abel, simbolizando a cultura européia, a dificuldade de uma comunicação direta, sem o obstáculo imposto por um idioma alheio, pode ser estendida do relacionamento entre os dois à ligação de Abel com aquilo que ele procura.

Embora Roos tenha o corpo preenchido por cidades, "inumeráveis, íntegras (...), erigidas nos ombros, joelhos, no rosto" (Av, 33), todas elas estão vazias - o que impede o acesso, proíbe o contato. Esta a barreira intransponível entre os dois: a ausência do homem e do suave burburinho de sua fala. Anneliese utiliza o francês "de um modo literário, digno e até elaborado, com uma pronúncia na qual a exatidão constituiria a única falha" (Av, 32), em suma, de maneira artificial. Abel, por sua vez, possui da língua uma "sintaxe escolar" (Av, 44). Como poderiam conciliar uma linguagem, estrangeira para os dois, se nem sequer a empregam do mesmo jeito?

No romance *O bosque harmonioso*, de Augusto Abelaira, um português e uma chinesa se apaixonam perdidamente, mas um não conhece o idioma do outro. No esforço para se comunicar, aprendem algumas frases, mas acabam falando sempre algo diferente do que na verdade queriam se dizer². O tormento do constante desencontro os

² Abelaira, *O bosque harmonioso*, ver pp. 78-9.

contamina e leva à separação. Não é de todo diferente a relação entre Abel e Anneliese. A terceira língua não os redime, não dá conta da lacuna que se estende entre eles. Ciente dessa impossibilidade, Abel espera o transcurso do tempo, para poder refazer, talvez com "idêntico malogro" (Av, 33), seus limitados e insuficientes diálogos com Roos. Ou seja, só um texto, futuro e ainda ambíguo, poderá enfim reuni-los.

Enquanto Abel se desespera por não conseguir se fazer entender, por não poder partilhar com a mulher amada suas lembranças de um país que será, para ela, sempre distante e pouco familiar, ☉ se compraz em ouvi-lo falar. Ela saboreia seu sotaque nordestino, que a faz lembrar de um antigo amor. Abel possui "as inflexões de Inácio Gabriel, as mesmas, conquanto menos acentuadas e além disso sua voz comovida parece ocultar certo grau de zombaria" (Av, 34). ☉ não só é capaz de compreender o que Abel tenta lhe dizer, como ainda pode reconhecer nuances e fazer conexões com a pronúncia dele e sua própria história de vida. São pequenas sutilezas, permitidas apenas àqueles que vivem uma profunda comunhão.

Comunhão esta que não se dá entre Abel e Roos, uma vez que ela o vê como um ser exótico, filho de uma região inculta, embora fascinante - "o fascínio de um animal subterrâneo" (Av, 216). Já para Abel, Anneliese é a desabitada, a inatingível; iluminada e distante. Junto a ela Abel encontra a beleza, a serenidade e as angústias do que ama. Mas não se depara com o conforto e a paz daqueles que se sabem em casa. Assim, Abel não é simplesmente um estrangeiro que percorre o chão europeu, mas um brasileiro, um nordestino que vagueia por uma terra tão alheia que parece até abandonada pelos homens.

Fora de casa, absolutamente distante, ele prossegue uma busca que se iniciara muitos anos antes, no fundo de uma cisterna, ao lado do chalé de sua infância³. Na Europa, como já vimos, Abel encontra o plano da obra - o poema místico, a catedral. Mas a Cidade, apenas adivinhada no corpo de Anneliese Roos, não se desvenda. Roos é a única pessoa com quem Abel mantém contato na Europa. Há ainda os Weigel, que ele visita com alguma freqüência, mas estes são mais propriamente personagens de um romance de Dostoiévski do que habitantes da França de 1958⁴. Estão confinados - mãe, pai moribundo, as duas filhas - a um pequeno apartamento que tanto poderia estar ali quanto na Rússia do século passado.

Fora eles, existem para Abel apenas um homem que bate numa mulher grávida na rua (*Av*, 70), pessoas sem rosto e sem nome que ocupam com ele barcos e ônibus (*Av*, 152 e 43), uma prostituta polaca, com quem ele se deita depois de despedir-se definitivamente de Roos e de quem ele mal vê "a bolsa ou os sapatos" (*Av*, 298), e um mendigo, que o segue calado na noite - "vez por outra, como o domador ao urso, dou-lhe uma moeda" (*Av*, 298). Muito mais presentes, para Abel, estão seus doze irmãos, perdidos nos bordéis, conventos e ruas de Pernambuco. O eco distante de suas vozes e de suas músicas, de suas desventuras e

³ "Se passo horas na sombria umidade da cisterna e se lanço a rede até não poder mais, não é com apanhar algum dos poucos peixes aí prisioneiros: procuro fazer, deste ato ocioso e que executo mal, um eixo em torno de onde giram, nunca chegando a termo, minhas indagações sem cabeça. Só, sob a cobertura - estalam as folhas de zinco, nas noites mais quentes -, vou jogando a rede, colhendo-a e indagando. (Onde? Por quê?) De respostas, nem sinal" (*Av*, 77).

⁴ Weigel fala como uma personagem de Dostoiévski. Chama Abel de Liév Nikoláievitch Míchkin, protagonista de *O idiota* (*Av*, 119).

desacertos no mundo, chegam até ele através das cartas da mãe⁵, a Gorda, e do padrasto, o Tesoureiro.

A Europa do final da década de 50 não é, para Abel, diferente da dos anos 20, ou quem sabe até daquela do século passado. Ainda que deserta há cem anos, ela manteria suas catedrais góticas, suas praças e antigas bibliotecas. O que liga Abel ao continente é sua herança cultural, nada mais. Ele percorre suas ruas sem enxergar os homens, ou pelo menos, sem compartilhar de seus medos, de suas alegrias. Anneliese Roos evidencia isso. Com seu corpo preenchido por cidades desabitadas⁶, ela faz ressaltar a diferença de atitude de Abel em relação à Europa e ao Brasil.

Parte de uma busca maior que ele empreende, essa viagem à Europa o coloca diante do mundo e o traz de volta à cisterna. O trajeto de volta numa viagem não costuma ser tão celebrado quanto o da ida. Por vezes, chega a ser até esquecido. Abel só pensa no regresso quando seu dinheiro acaba. Mas Recife e Olinda estão lá, sempre, acenando-lhe das esquinas, das paisagens, dos ladrilhos das calçadas. Sua terra, sua mãe e seus irmãos embarcam junto com ele - quase uma garantia de seu retorno. E, vez ou outra se manifestam, surgem, como que do nada, parecendo estar ali apenas para lembrar-lhe quem é, marcando a diferença entre ele e o que o cerca.

É assim quando, ao lado de Roos, no Loire, "sem os pássaros, as árvores, o mormaço e a luz violenta do Nordeste" (Av, 52), Abel percebe que seu amor se revela em terra estranha e "sobrecarregado de elementos

⁵ Gorda escreve passando de um assunto a outro sem transição, num estilo que Abel diz invejar. (Av, 366).

⁶ Todas elas cidades européias.

não absorvidos pelo meu olhar afinal de contas bárbaro" (*Av*, 52). Essa consciência de ser o outro, uma espécie de memória de si próprio, irrompe em momentos decisivos para Abel. E ela sempre vem escoltada por imagens de sua terra natal. O que distingue Abel na Europa, muito mais que sua sintaxe ou seu olhar encantado, são as imagens, as luzes e cores que traz consigo, que o fazem enxergar todo o resto com estranheza e alguma dúvida.

É Recife que Abel vê do lado de fora quando viaja de trem para a Suíça, esquecendo-se aos poucos dos campos cultivados com papoulas e girassóis que correm pela janela:

A paisagem esmaece: acendem-se as luzes no carro. (Os trens, quando saem do Recife, atravessam os alagados negros. Homens e mulheres, a lama podre à altura dos joelhos, caçam caranguejos e mariscos.) (*Av*, 148).

Entremeadas à angústia que Abel sente, à dúvida sobre se deve ou não procurar Roos, que viaja em outro vagão, surgem as imagens, repletas de cor e cheiro, de sua terra, de sua gente - "(Os mangues são cobertos de mocambos e meninos de barriga lustrosa dão adeus. A lama cheira a carniça e está sempre cheia de urubus)" (*Av*, 148).

São eles que cruzam outra vez seu caminho quando Abel declara seu amor a Anneliese e a beija, na Holanda:

Ouço um rufar de tambor, é um grande tambor, surge do chão brilhante o cortejo invisível que nos segue, um estandarte sangüíneo ondulando entre lanças de metal sobre os chapéus de feltro cônicos, de abas amplas (...). Lanças entrechocam-se, avulta o bater ritmado do tambor, esse rataplã nas ladeiras de Olinda, cada vez mais próximo o tropel das botas com polainas de batista, vozes, risos, risadas, barulho de colares, estalar de línguas, roçar de tecidos, somos atravessados como a própria rua pelos homens, pela mulher que os segue, os tambores vibram em nossos flancos, o estrépito das botas (o mesmo que estremece as paredes do Recife) repercute forte em nossos pés, o latejar dos seus sangues pulsa em nós e ouvimos sobre nossas cabeças descobertas o adejar do imenso estandarte cor de vinho (*Av*, 76-7).

O tambor, o estandarte, as lanças, a mulher e os homens engalanados - da *Ronda noturna*, de Rembrandt (fig. 5), passa-se para os risos, as vozes, o estalar de línguas e o roçar de tecidos de um cortejo carnavalesco. É o maracatu⁷ pernambucano que brota do quadro e invade a rua de Amsterdam, atravessa Abel e Roos e segue adiante. Bem mais tarde, já ao lado de Cecília, Abel será visitado por um novo cortejo, desta vez de pastoras⁸, que saem com seus pandeiros (e com a pequena orquestra que as segue: "clarinete, pistão, bombardino, bombo e um trombone rouco"), de dentro do corpo de Cecília:

Eis-nos escoltados pelos dois cordões do pastoril, sete figuras de um lado, com longas saias vermelhas; sete de outro, com longas saias azuis, algumas desbotadas. Entre os dois cordões e de tal modo que parte do seu corpo trespassa o de Cecília, vai a Diana, vestida de azul e vermelho, sinal de que pertence às duas alas. No pandeiro redondo, maior que os das pastoras e que ela faz soar com os braços levantados, também esvoaçam fitas vermelhas e azuis (*Av*, 212).

Alguma espécie de marcação de tempo, uma vez que o primeiro cortejo é carnavalesco e o segundo aconteceria entre Natal e Reis? Ou necessidade de pôr para fora, em momentos decisivos, as imagens que Abel - e, depois, também Cecília - carregam dentro de si? Imagens que

⁷ "O *maracatu nação* é originário das cerimônias de coroação do rei do Congo, das congadas. Incorporou-se aos folguedos carnavalescos recifenses como um cortejo real que representa antigas nações africanas. (...) O rei, a rainha e as figuras da corte desfilam em trajes luxuosos, no estilo Luís XV. O cortejo é encabeçado pelo porta-estandarte e pela dama do paço. O acompanhamento musical é uma orquestra de percussão composta de bombos, gonguês, surdo e tarol." *Enciclopédia Mirador Internacional*, v. 15, pp. 7972-3.

⁸ É o pastoril, "folguedo popular nordestino que tem origem nos autos de presépio portugueses, que foram introduzidos no Brasil pelos jesuítas em fins do século XVI. (...) Consistem atualmente na disputa entre dois cordões, ou filas paralelas de pastoras: o cordão azul dirigido pela contramestra, e o encarnado, dirigido pela mestra. As pastorinhas tocam um pandeiro só de aro e cantam ou entoam as louvações com o acompanhamento orquestral, geralmente composto de trombone, requinta, oficleide, violão e bombos. Os coros são entremeados de solos vocais, terminando o espetáculo com um leilão de prendas e flores, e cantos de despedida e agradecimentos". *Id.*, p. 7972.

se, por um lado, fazem parte de sua história, como lembranças de um passado talvez nem muito remoto, por outro, se transformam, passam a existir independentemente, como imagens poéticas. Bachelard acreditava que um grande verso⁹ pode ter profunda influência sobre a alma de uma língua: "Faz despertar imagens apagadas. E ao mesmo tempo sanciona a imprevisibilidade da palavra. Tornar imprevisível a palavra não será um aprendizado da liberdade?"¹⁰

Quando Abel diz querer "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" (Av, 211), ele está se debatendo na busca não só de uma expressão autêntica - indubitavelmente alcançada por Osman Lins em *Avalovara* - como também desse aprendizado da liberdade de que fala Bachelard. Uma liberdade que, como veremos no próximo capítulo, não se limita, de forma alguma, à produção criativa. Inventando, "ao mesmo tempo que as formigas, pássaros imaginários e tamanduás com língua de fogo" (Av, 211), Abel estaria fecundando a língua com construções inusitadas, acendendo "imagens apagadas".

É assim também com as manifestações populares de Pernambuco, que invadem o texto não como imagens do passado, mas como algo que se faz vivo pela ousadia do inesperado. Se a imaginação pode nos desligar, ao mesmo tempo, do passado e da realidade, como afirma Bachelard¹¹, ela não nos retira, no entanto, a dimensão do futuro. Isso

⁹ *A poética do espaço* é um estudo sobre "imagens poéticas". Nem sempre essas imagens têm de aparecer em forma de versos. Bachelard também analisa trechos de romances onde elas se fazem presente. *Avalovara* possui muitos desses momentos.

¹⁰ Bachelard, *A poética do espaço*, p. 102.

¹¹ Id., p. 107.

porque, a imagem poética "não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio"¹². Por isso, o leitor de *Avalovara* não precisa ter vivido o folclore nordestino em sua infância para compreender a intrusão do pastoril ou do maracatu na vida de Abel.

Tampouco precisa ter sonhado algum dia com uma mulher feita de cidades para entender o fascínio de Anneliese Roos¹³. Incorporada à nossa linguagem como uma imagem poética, jamais poderemos voltar a ignorar sua existência. Ela enraíza-se em nós, torna-se nossa. Assim como se fazem nossos os quartos que lemos em textos alheios. Para Bachelard, a casa - espaço da intimidade e da proteção, abrigo da consciência sonhadora, do devaneio - é lugar de "integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem"¹⁴. Sem ela, o homem seria um ser disperso. A casa natal é seu primeiro universo; seus vários cômodos, um corpo de sonhos.

Existiria, para cada um de nós, uma casa onírica, espaço de lembranças e sonhos, lugar perdido em meio à neblina e às sombras, mas fisicamente inscrito em nosso corpo. A poesia, segundo Bachelard, seria

¹² Id., p. 95.

¹³ "Poderei, entretanto, descrever as cidades que flutuam no seu corpo como refletidas em mil pequenos olhos transparentes? Como dizer que penetro nesses olhos - olhos ou dimensões - e constato que as cidades, aí, são ao mesmo tempo reflexos de cidades reais e também cidades reais? Inumeráveis, íntegras, eis as cidades de Roos, erigidas nos ombros, nos joelhos, no rosto. Conheço, invasor, suas ruas, seus edifícios desertos, seus veículos vazios, suas árvores, pássaros, insetos, flores e animais (nenhum ser humano), e os rios sob pontes frágeis ou magníficas" (*Av*, 33).

¹⁴ Bachelard, op. cit., p. 113.

a melhor forma de reviver a casa natal, voltar a habitá-la, percorrer seus corredores estreitos, abrir seus armários, enfiar as mãos em suas gavetas¹⁵. Tiraríamos dali não fatos, verdades, mas sonhos, devaneios já experimentados. Por isso, não é necessário descrever a casa onírica, uma vez que ela faz parte da existência de todos nós:

Para que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o *meu* quarto, descrever o pequeno quarto no *fundo* de um sótão, dizer que da janela, através de um buraco no teto, via-se a colina? Só eu, nas minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam sobre a sebe. O cheiro das uvas! Cheiro-limite, é preciso muita imaginação para senti-lo. Mas já falei demais sobre ele. Se eu dissesse mais, o leitor não abriria, em seu quarto de novo revelado, o armário único, o armário com cheiro único, que assinala uma intimidade. Para evocar os valores da intimidade, é preciso, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação do meu quarto pode transformar-se num limite de onirismo para outrem¹⁶.

Abel, ao lamentar o fato de não conhecer o quarto de Roos, produz no leitor o efeito de que falava Bachelard. Sem poder descrevê-lo, uma vez que jamais o viu, ele engendra o quarto possível, que é, a um só tempo, o nosso e o de Anneliese:

- Roos... Nunca vimos o quarto nem o país do outro. Conhecemo-nos como soltos no mundo. Não sei que perfume têm seus vestidos no armário; de que modo arruma seus esmaltes, sua loções, seus cremes, que cor tem seu roupão de banho e em que posição ficam as sandálias, quando as descalça na hora de dormir. Muito menos sei como é o seu pai e em que trabalha. Se o sol, em Eltville, entra na janela de seu quarto pela manhã ou à tarde; se há, na vizinhança, algum pássaro ou cão que você ouça; se detesta o cão, se ama o pássaro (*Av*, 228).

¹⁵ "Como a ave que volta ao ninho antigo/Depois de um longo e tenebroso inverno/Eu quis também rever o lar paterno,/O meu primeiro e virginal abrigo.//Entrei. Um gênio carinhoso e amigo,/O fantasma talvez do amor materno,/Tomou-se as mãos, - Olhou-me, grave e terno,/E passo a passo, caminhou comigo". Luís Guimarães Jr., "Visita à casa paterna".

¹⁶ *Id.*, p. 118.

É inquietante a semelhança entre os dois trechos - janelas, armários e perfumes. Sem descrever, sem entrar em pormenores, Bachelard e Abel nos falam da alma de um quarto. Como escritor que é, Abel pode alcançar a essência do quarto de Anneliese, mas não consegue descrever-lhe o Nordeste. Não tem como lhe falar, pela limitação no manejo da língua (que, como já vimos, não é a sua nem a dela), de algo para o qual ela não possui qualquer termo de comparação, ou, pelo menos, de algo para o qual ele não sabe se ela possui qualquer termo de comparação. O amor de Abel por Anneliese Roos é um amor desenraizado, um amor fora de casa. Em torno dela voam, sempre, pássaros com nomes estrangeiros (*Av*, 225). Roos é a ausência, a distância¹⁷.

Longe de casa, Abel perde a capacidade de descrevê-la, apesar de continuar sentindo-a em si - submersa, palpitante. O mesmo acontece com ☉, quando ela troca o prédio escuro e decadente em que sempre viveu pela casa rica e iluminada dos avós. Na primeira noite, ela fecha os olhos e ainda espera a frota de imensos navios que a visitavam, pelos ares, no Martinelli; mas eles não vêm, jamais virão: "A sensação de ausência e abandono não seria maior se possuísse um cão e dele me houvessem apartado" (*Av*, 163). Tampouco o pássaro que a encontrava no terraço do edifício a acompanha. Ela vai só e o silêncio se faz em sua volta: "não há apenas o silêncio no mundo, o silêncio está em mim, no meu corpo vazio, é aterrador, eu me levanto, visto-me, salto a grade do jardim e fujo" (*Av*, 163-4).

¹⁷ "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*, 297)

Se o Martinelli - "com o seu bolor, seus elevadores quebrados e suas janelas fuliginosas, abertas com a função de iluminarem as escadas e que parecem dar para buracos em um mundo onde nunca amanhece" (Av, 164) - é o espaço de devansio de ☉, lugar onde ela afia as garras e recebe visitas impensáveis, o chalé de Gorda, incluindo, é claro, a cisterna do lado de fora, cumpre função semelhante para Abel. Dali, Abel sonha o mundo e indaga à vida; se propõe enigmas e prepara-se para uma busca cujo princípio e fim se perdem numa infinita espiral. Esses são, fundamentalmente, espaços em que tanto um quanto o outro viveram suas solidões. E "todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indelévelis"¹⁸.

Os espaços da solidão seriam constitutivos do ser, lugar onde ele se prepararia para a existência. Isso que Bachelard nomeia "solidão", Hannah Arendt chamaria de "isolamento":

todo ato de pensar é feito quando se está a sós, e constitui um diálogo entre eu e eu mesmo; mas esse diálogo dos dois-em-um não perde o contato com o mundo dos meus semelhantes, pois que eles são representados no meu eu, com o qual estabeleço o diálogo do pensamento. O problema de estar a sós é que esses dois-em-um necessitam dos outros para que voltem a ser um - um indivíduo imutável cuja identidade jamais pode ser confundida com a de qualquer outro. Para a confirmação da minha identidade, dependo inteiramente de outras pessoas; e o grande milagre salvador da companhia para os homens solitários é que os "integra" novamente; poupa-os do diálogo do pensamento no qual permanecem sempre equívocos, e restabelece-lhes a identidade que lhes permite falar com a voz única da pessoa impermutável¹⁹.

Já a solidão, para ela, seria o abandono do próprio eu. "Nessa situação, o homem perde a confiança em si mesmo como parceiro dos próprios pensamentos, e perde aquela confiança elementar no mundo que

¹⁸ Bachelard, op. cit., p. 115.

¹⁹ Arendt, *Origens do totalitarismo*, pp. 528-9.

é necessária para que se possam ter quaisquer experiências. O eu e o mundo, a capacidade de pensar e de sentir, perdem-se ao mesmo tempo"²⁰. Nestes termos, tanto a cisterna onde Abel jogava sua tarrafa quanto o terraço do Martinelli, onde ☉ vivia seus encontros, são espaços em que eles podiam estar a sós e estabelecer o diálogo do pensamento. Ao partir em busca de algo que não sabe ao certo o que significa, Abel talvez esteja saindo ao encalço do restabelecimento de sua identidade, do milagre de uma companhia que o "salve da dualidade, do equívoco e da dúvida"²¹.

Anneliese Roos não cumpre essa função. Desabitada, não pode confirmar a identidade de Abel. Estrangeira, aguça seus conflitos. Por isso ele volta. Abandonado pela mulher que ama, pela mulher que escolhe ficar ao lado do marido doente (*Av*, 230), ele refugia-se outra vez na cisterna (onde Cecília já lhe havia sido anunciada). Bachelard dizia que "um aposento imaginário se constrói em torno do nosso corpo (...) quando nos refugiamos num canto"²². A cisterna é o canto de Abel, a "casa do seu ser", espaço onde ele vive seu isolamento, onde dialoga consigo mesmo e com os milênios de história que o precedem. É o lugar de onde partem suas expectativas e seus temores, de onde nasce a Cidade.

Mas é dali também que Abel vê as luzes de Olinda, de onde acompanha, aos dezesseis anos, os movimentos do chalé: "Afluem, misturados com a respiração do mar e o rumor - agora menos forte - de

²⁰ Id., pp. 529. Voltarei a essa discussão no próximo capítulo.

²¹ Id., *ibid.* O mesmo, obviamente, pode ser dito a respeito de ☉. Mas isto veremos, com detalhes, na última parte deste trabalho.

²² Bachelard, *A poética do espaço*, p. 199.

suas investidas na praia dos Milagres, sons imprecisos de clarinete, de flauta, de viola, o pigarro com que o Tesoureiro se impõe, vozes joviais dos meus irmãos e irmãs, doze; na cadeira de balanço, a Gorda, instigada pelo bicho, dobra a risada" (*Av*, 68). Ao contrário de Roos - ser deserto - o chalé da Gorda é repassado de vida. Bachelard afirmava que a casa natal é sempre "uma casa habitada"²³. Por seus cômodos, circularão eternamente as lembranças daqueles que viveram, conosco, ali.

Embora vá se fazendo decadente - como os irmãos e irmãs de Abel, bandidos e rufiões, meretrizes e infanticidas - o chalé será sempre, para Abel, aquele da infância, com a mesa farta e o riso solto, com a música do piano, da flauta e do bandolim: "a dispersão e o desacerto já instalados entre nós, sem que ninguém perceba o seu odor nas roupas, nos hálitos e atrás das portas" (*Av*, 77). Impregnada de música, a casa traz dentro de si a semente da desordem e do desassossego. Um pouco como o relógio de Julius Heckethorn, com seu mecanismo propositalmente danificado; ou mesmo como o Martinelli, que alimenta o desconforto de ☉ ao mesmo tempo em que a protege, preparando-a para um processo de queda e ascensão, onde, obviamente, estão envolvidos os princípios de ordem e caos.

O chalé, que Abel diz "esboçado em cem textos ineptos" (*Av*, 53), é o mesmo que se transforma em cenário para a história das quatro velhas septuagenárias que ele escreve. Um cenário reproduzido com alguma exatidão, mas que o desgosta:

Tento, em vão, evocar o labirinto de quartos e alcovas, com roupa pendurada atrás das portas, às vezes cheirando a virilhas. Pinto de azul o forro de madeira, aqueço no fogão de pedra as panelas desmedidas e ladrilho o piso com mosaicos. Introduzo o mobiliário desigual, que aumenta junto com a

²³ Id., p. 118.

minha família e se deteriora usado pelas velhas. (Tudo, às vezes, no mundo, cheira a verrugas, a cascas de ferida e unhas secas.) Deixo de mencionar os instrumentos de música negligenciados nas gavetas, o piano *East Coker*, os jarros pomposos, o enorme espelho entre arandelas na sala de visitas e o retrato oval de casamento. (...) Mais inábil a extensa descrição do exterior (...), exige-me centenas de palavras e acaba sempre numa construção desmesurada, sem peso, cujos telhados flutuam como asas (*Av*, 116-7).

Eliminando os instrumentos musicais de sua descrição, Abel destrói a alma do chalé - por isso não se contenta com o resultado de sua escrita. Ainda que esquecidos nas gavetas, as flautas e bandolins, as violas e os violinos fazem parte das paredes e dos vazios da casa de sua infância. Mais do que qualquer outra coisa, são os sons - música e risos - que fazem a ligação de Abel com o chalé, dele com seus irmãos, com sua mãe. São os sons que conduzem suas lembranças, seus devaneios. Abandonada, a música será recuperada por Abel, mais tarde, junto a ☉. Ela dá cor e vida ao que é velho e desbotado, retoma espaços, resgata o tempo. Faz da música uma manifestação quase concreta, que preenche vazios e invade a alma.

Já para ☉, a referência é a decadência, a sujeira, que não possui dono nem senhor. ☉ assume um parentesco com as paredes encardidas e os corredores escuros do Martinelli, com a multidão que o habita ou que transita por ali (*Av*, 164) - ao contrário do que acontece com a casa dos avós, onde impera a luz e uma ordem antiga, tão arraigada que se concretiza em opressão. A mesma ordem que ela viverá junto a Olavo Hayano. No apartamento para onde se mudam após o casamento, apenas um espaço se faz dela, e ele fica do lado de fora:

Um dos três quartos do apartamento é fronteiro à área cimentada sobre a qual os moradores dos andares de cima jogam cascas de fruta, embalagens usadas, pedaços de papel e folhas de jornal. Aí, ao cair da tarde, sopra um vento rápido, preso entre as paredes; gira uma hora, duas, com tal velocidade que as folhas de jornal, de castigadas, fazem-se em pedaços. Fico ante a janela envidraçada olhando as espirais de detrito e de pó grosso. Sob essa mesma

janela, quando chove, as águas pluviais gorgolejam, sorve-as não sei que conduto dissimulado nas lajes. Este rumor e o vento bravo no pátio são na casa as duas coisas não compradas e impostas pelo dono, as únicas. Aposso-me de ambas e a elas me prendo (*Av*, 280).

Se para Abel o chalé fecunda, desde sempre, a dispersão e o desacerto, o Martinelli é a imagem mesma da desordem. A "casa natal" de ☉ é um espaço livre, caótico e escuro, sujo. Ela vive o incriado, habita o desalinho. E enquanto aguarda um desfecho, afia as garras, esconde o veneno, adormece a serpente que hospeda em si. É sob o seu olhar, de quem habita o inabitável, que surgem Inês e Natividade - as duas empregadas que não possuem casa nem história, as empregadas cuja vida foi roubada pelo trabalho, pelo cuidado com os filhos alheios, pelo esfregar da sujeira.

Inês, que um dia foi babá de ☉, alimenta pássaros que não existem: "Como se tudo isso não bastasse, vez por outra faz morrer um dos pássaros, e enterra-o no jardim com uma colher de pedreiro, e passa o dia triste" (*Av*, 240). Natividade, empregada dos pais de Olavo Hayano, é velada pelos filhos que inventou: "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" (*Av*, 353). Quando viva, visitava túmulos de quem jamais conheceu:

Natividade não conhece os pais e muito menos os avós, não tem notícia de irmãos, tios, sobrinhos, morre virgem e as ancas enchem-se de rugas sem que um noivo apareça. Todos os anos, ao longo de trinta anos, no dia 2 de novembro, às três horas da tarde, sai sem dizer para onde, compra um ramo de margaridas, entra no primeiro cemitério, procura um túmulo - seja de quem for - abandonado, deposita as flores, reza para um nome, imagina uma afeição, chora em silêncio (*Av*, 342).

Sem endereço ou vida própria (desde menina trabalha em casas alheias), Natividade ainda tenta comprar um terreno, onde construiria o

barraco de sua velhice. Paga-o por doze ou treze anos, mas é enganada (Av, 382). Cão sem plumas, animal de quem tiram até o que não tem²⁴, ela vive seus últimos dias num asilo. Depois, é conduzida, num interminável cortejo, pelas ruas de São Paulo. Atravessa e é atravessada pela cidade, construindo, enfim, para si, uma história. Inês não tem sequer essa sorte. Quando ☉ cresce, ela é expulsa do seu pequeno quarto de fundos. Desnecessária, "sai pelo jardim, abre o portão, fecha-o, olha hesitante para os lados, toma uma direção qualquer, a esmo, um pouco curvada ao peso da mala" (Av, 241). E dela, ou de seus pássaros imaginários, não se fala mais.

Talvez tenha encontrado, um dia, morada no corpo de Cecília. O segundo amor de Abel é composto de seres, em seus olhos vagueiam abelhas solitárias, rugem leões negros e velozes. Homens e mulheres povoam sua carne:

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

Habitada, Cecília se faz casa para Abel - espaço protetor e conhecido. Pernambucana também, lhe é anunciada dezesseis anos antes, na cisterna, e desde então seu destino está traçado. Oposto de Roos, uma

²⁴ "(um cão sem plumas/é mais/que um cão saqueado;/é mais/que um cão assassinado./ Um cão sem plumas/é quando uma árvore sem voz./É quando de um pássaro/suas raízes no ar./É quando a alguma coisa/roem tão fundo/até o que não tem)." João Cabral de Melo Neto, "Cão sem plumas", in *Obra completa*, p. 108.

vez que repleta de homens; antecipadora de \odot , já que - andrógina - é igualmente dúplice, Cecília alimenta em Abel um amor solidário. Percorrendo seu corpo, ele alcança os "seres numerosos e concretos" (Av, 270) que ali residem. Amado-a, Abel os ama também: "Fora de seu corpo um amor como este é inviável ou realizável apenas como operação mental" (Av, 270). Talvez como naquele diálogo de dois-em-um do qual falava Hannah Arendt. Cecília é o outro, é a companhia que restabelece para Abel sua identidade.

Mas ela não apaga o conflito que lhe dá forma. Muito pelo contrário. Assim como Anneliese Roos, Cecília aguça os conflitos de Abel. Mais do que qualquer outra coisa, ela marca o regresso de Abel, uma retomada de sua história, que o coloca de novo em contato com sua gente, com sua terra: "o Recife, fração do mundo, muitos dos seus habitantes não mais distanciados, não mais estranhos, integrados no meu ser através deste amor e de Cecília, sua arca e sua substância" (Av, 215). Junto dela, Abel volta a habitar o chalé - não só os dois, mas todos aqueles que a compõem, que por ela transitam. Mais do que a casa, Cecília devolve a Abel o pai que ele jamais conheceu.

Saindo do corpo da moça - como tantos outros que deslizam, passeiam pela praia, sentam-se nas pedras - um homem toca de leve o pulso de Abel: "um homem pálido, a fronte fugidia, o nariz aquilino, o queixo delicado. Brilham os dois olhos, mas um não vê, o direito: o outro me contempla, afetuoso. Meu pai. Não o pai carnal e nem sequer um pai imaginário. Um pai de outro gênero. Reconheço-o e sinto o cheiro do seu corpo. Um cheiro de trabalho constante, mas não árduo" (Av, 209).

Alfaiate, como o pai de Osman Lins²⁵, o pai de Abel passará a acompanhá-lo. Enquanto Cecília existir ele estará sempre ao seu lado, observando-o, ameno e cuidadoso.

Dia após dia, com Cecília - que lê Antonio Callado (*Av*, 131) em vez de Anacreonte - Abel vai se fazendo habitado. Torna-se, ele também, morada: "Entes do corpo de Cecília, deslizam para o meu quando estamos abraçados. Pessoas a quem ela houvesse conhecido, lembranças, das quais falasse e que assim, aos poucos, me povoassem, sorradeiras, na escuridão" (*Av*, 308). "Simulacro da memória" (*Av*, 196), Cecília recupera Abel fazendo-o retomar sua própria história através da história daqueles que ela hospeda. Adiciona à busca que ele empreende o germe da revolta. Só então morre, liberando os entes que seu corpo abrigava: "enfermos e famintos, gente sem vez, que a sua compaixão - também morta - procura resgatar" (*Av*, 313).

²⁵ Em artigos e entrevistas, Osman Lins insistia em afirmar que *Avalovara* não era uma obra autobiográfica. Obviamente não é. Mas torna-se interessante observar a quantidade de informações autobiográficas inseridas no romance. O pai do autor era alfaiate. Osman Lins chegou a escrever um artigo relacionando a profissão ao fazer literário, onde fala de sua infância, quando se "inebriava com o cheiro das fazendas" e passava horas "acariciando com as pontas dos dedos os pedaços de giz, captando para sempre aquela sensação de maciez" (Lins, *O evangelho na taba*, p. 117). Por outro lado, Osman Lins jamais conheceu a mãe, de quem sequer possuía um retrato.

O HOMEM

*As sensações da espécie humana em peso,
quero-as eu dentro de mim.*

GOETHE

Um autor em busca de um texto, uma personagem que sonha habitar o mundo, um homem que sai ao encontro do amor - Abel é três. Multiplica-se através dos conflitos que vive, das possibilidades que acolhe, das mulheres que ama. Intercambiáveis, suas personalidades transitam entre si. Deslizam, sorradeiras, ocupando-se mutuamente. Um pouco como Hermelinda e Hermenilda, em sua perpétua transmigração¹. Com alguns movimentos, a personagem se faz criador, o homem criatura, o autor se contamina de humanidade. Ou, invertendo tudo, o homem se faz criador, o autor criatura e a personagem se humaniza. Esta a intenção final - fazer-se homem. Ele é a medida, seja para o escritor, que imagina poder escapar à efemeridade através de sua arte, seja para a personagem, cuja existência depende de sua aceitação.

Ao ser abandonado por Anneliese Roos, Abel volta para casa. Em sua bagagem, a memória do percurso e o plano da obra. É um projeto desabitado - o tal poema dedicado ao unicórnio - algo semelhante à figura de Roos, sempre deserta e um tanto fria, apesar de luminosa.

¹ "Vivendo sempre juntas, perderam, distraídas, o controle que exercemos sobre o corpo. Ambas deixam-se invadir e invadem a irmã. Venha uma de brincos ou, em dias mais frios, com um fichu em torno do pescoço. Basta que cruzem no saguão, uma através da outra - e já os brincos mudam de orelhas e o abrigo de espáduas. Não só os brincos, nem só o abrigo, ou os anéis baratos. As orelhas que elas trazem aparecem em junho nas cabeças opostas; trocam de língua, de voz; seus quatro olhos mudam sempre de órbitas" (Av, 100).

Como criador, Abel precisa povoá-lo de seres, fermentá-lo com toda espécie de vida, até que se possa reconhecer, ali, um mundo. Enquanto criatura, ele tem de tornar esse mundo habitável, fazer com que sua superfície o refugie. Para isso necessita de outros. De seres de ficção, como ele, que possam legitimar sua identidade, que possam salvá-lo "da dualidade, do equívoco e da dúvida"², como dizia Hannah Arendt. Fazer-se homem, então, significa compartilhar um mundo.

Cecília, "portadora de corpos, romã de populações" (*Av*, 210), é metáfora e condutora desse processo. Sua passagem povoa praias, ruas, enche de inusitada alegria o chalé de Gorda. Desprendendo-se de seu corpo, milhares de seres - velhos, prostitutas, mendigos, lavradores, meninos, operários - espalham-se pela cidade de Recife, ocupando seus lugares nos guichês da estação rodoviária, entre os vendedores de peixe na Praça do Mercado, nas sacadas da rua Bom Jesus, no cais de Santa Rita. O amor de Abel por Cecília abrange seus ocupantes, acolhe-os. É através dela que Abel alcança os homens que busca. Não apenas a consciência do humano, mas os seres mesmos, concretos, inteiros.

Ao aproximar-se deles, Abel se faz homem também, repentinamente ciente de sua condição. Coabitante de um mundo injusto e muitas vezes cruel, ele passa de observador a ator de um processo que precisa ser revertido. Mas, sendo apenas "um homem de letras e livros" (*Av*, 210), a quem falta "a energia cega dos reformadores" (*Av*, 211), não consegue se imaginar transformando a história. Por isso escreve, fustigando palavras em vez de consciências: "projeto desesperado e enleante" (*Av*, 211). Sem saber como agir em sua recém- adquirida

² Arendt, *Origens do totalitarismo*, p. 529.

condição humana, Abel pensa em retroceder, reinaugurar o mundo na companhia de Cecília e em paz com os bichos³. Ela, mais uma vez, o recoloca no chão:

contesta a razão de ser de expressões minhas e faz-me ver quanta coragem há em atingir-se certa espécie de resignação. 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 (4v, 236).

Homens que fazem e que são vítimas da história, homens em direção aos quais Abel se vê impulsionado, e cujos destinos, de repente, passam a estar indissociavelmente ligados ao seu. É sobre esses homens que o Abel escritor tem de falar, é deles que vai nascer o livro, o texto buscado. Abel, ao permanecer em terra firme, opta pela efemeridade da vida humana em contraposição à "eternidade" de sua obra. Os magníficos castelos, as imensas bibliotecas e catedrais européias são agora substituídos pela senhora que passa distraída na rua, pelo pescador de chapéu engraçado, pelo mendigo que caminha ao lado de um cão. Por pessoas que vêm e vão, nascem e morrem a todo instante. Gente que não pode garantir nada, nenhum ato de heroísmo, nenhum gesto de grandeza, talvez sequer uma manifestação de dignidade.

Com "milhões de seres falando por ele, borbulhando e esquentando a sua alma"⁴, Abel passa a perseguir uma escrita que

³ "A síndrome escatológica por excelência, o sinal de que o Tempo e a História chegaram ao fim é o do cordeiro ao lado do leão e da criança brincando com a víbora". Eliade, *Mefistófeles e o andrógino*, p. 126.

incorpore essas existências, que dê vazão a essas vozes. É um projeto diferente daquele vivido com Anneliese Roos, quando todo o seu espírito se voltava para as expressões máximas da cultura européia. Agora, é a vez dos sentimentos miúdos, das pequenas aspirações, das tragédias cotidianas de uma gente que não faz mais que seguir vivendo, aguardando uma definição qualquer, uma alegria qualquer. Não é menor a surpresa de Abel diante dessas pessoas do que aquela que ele sentia quando desembarcava numa cidade estranha. E é o mesmo amor, ou a mesma angústia, que o faz querer aproximar-se mais e mais, ainda que constringido pela dúvida.

De personagem de ficção, surgido das sombras, "do princípio das curvas" (Av, 13), Abel se faz homem. Desdobra-se, então, uma história comum aos outros homens. Ele tem um pai, uma mãe, irmãos e padrasto. Até uma ex-mulher ele possui, e amigos - ainda que absolutamente ficcionais⁵. Com esses elementos, forma-se uma teia de relações, que confere a Abel um passado, sem o qual ele não poderia existir de verdade. São eles - parentes, amigos e conhecidos - que legitimam sua identidade⁶, que o fazem único num mundo habitado há milhares de anos e que o tornam igual a todos aqueles que um dia pisaram a superfície da Terra:

Se não fossem iguais, os homens seriam incapazes de compreender-se entre si e aos seus ancestrais, ou de fazer planos para o futuro e prever as

⁴ A expressão é de Vianninha. Vianna Filho, "Entrevista a Ivo Cardoso", in *Teatro, televisão, política*, p. 178.

⁵ Cara de Calo, colega de Abel no banco em que trabalha, Hermelinda e Hermenilda, que o apresentam à Cecília, são personagens desprovidas de materialidade. A composição das personagens em *Avalovara* será analisada no sexto capítulo, "O corpo".

⁶ A história que Abel escreve, sobre as quatro velhas septuagenárias, depois octagenárias, é justamente sobre a questão da legitimação da identidade.

necessidades das gerações vindouras. Se não fossem diferentes, se cada ser humano não diferisse de todos os que existiram, existem ou virão a existir, os homens não precisariam do discurso ou da ação para se fazerem entender. Com simples sinais e sons, poderiam comunicar suas necessidades imediatas e idênticas⁷.

Segundo Hannah Arendt, é "com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano"⁸, é com palavras e atos que os homens mostram quem são, revelam suas identidades pessoais e singulares. No entanto, "essa qualidade reveladora do discurso e da ação vem à tona quando as pessoas estão *com* outras, isto é, no simples gozo da convivência humana, e não 'pró' ou 'contra' as outras"⁹. É assim que a personagem Abel se acomoda no território dos homens - ampliando sua rede de relações, familiarizando-se com seres que possuem vida própria, seres para os quais ele pode revelar *quem é*, distinguir-se, ao invés de permanecer apenas diferente¹⁰.

Ao compartilhar o mundo que habita, Abel não só confirma a sua existência - revelada, através de seus atos e de sua fala, *pelos* outros - como também reconhece em cada ser com que cruza na rua a marca única e inconfundível da individualidade humana. Apenas depois de tornar-se igual Abel pode sonhar em se fazer distinto. Em meio aos homens, ele nasce outra vez, recebe o nome de um tio morto; vira menino, garoto que joga tarrafa numa cisterna em busca de respostas para perguntas intraduzíveis; depois casa-se e em pouco tempo se divorcia; começa a escrever, parte para a Europa atrás de uma Cidade ancestralmente vislumbrada; conhece uma alemã por quem se apaixona,

⁷ Arendt, *A condição humana*, p. 188.

⁸ Id., p. 189.

⁹ Id., p. 192.

¹⁰ Id., p. 189.

mas é abandonado; então volta, trabalha num banco, convive com a família e de repente se vê invadido por uma mulher carregada de homens, plena de generosidade.

É ela, Cecília, que resgata o passado de Abel, colocando-o em contato com seres entre os quais ele pode ser reconhecido, apresentando-lhe o pai, fazendo-o enxergar os irmãos - primeiro, na antiga alegria de seus instrumentos musicais, depois, na absoluta decadência de suas vidas: "Entre o desastre declarado e a aparência de finalidade, preferem mesmo o desastre" (Av, 175). "Simulacro da memória", ela se insere desde sempre na história de Abel, presentificando o passado, construindo-o intermitentemente. Abel pode contemplar no corpo dela,

a minha e a sua memória, simultaneamente. As presenças humanas nessas memórias. Como se eu pudesse ver, ouvir, tocar as visões nem sempre nítidas, mas cheias de verdade e nunca fixadas em uma única idade de suas vidas, as visões ou espectros que habitam a memória e têm, junto com os brinquedos outrora possuídos e os lugares onde se viveu, o duvidoso nome de recordações (Av, 196).

Se essas presenças já visitavam Abel na Europa, era apenas como "recordações" que se lhe apresentavam. Não possuíam ainda a força que iriam adquirir junto a Cecília. Na sua linha narrativa, elas crescem, espalham-se, invadem recintos e passam a existir efetivamente, em todas as suas idades. É assim com os doze irmãos de Abel, com a Gorda e o Tesoureiro, com seu pai (que sequer existia como lembrança), com as pessoas que vivem em Recife e Olinda, que viveram ou viverão ali um dia. Todos eles passam de sombras a seres concretos, com planos traídos e derrotas acumuladas. A aparência um tanto ficcional, que o autor os obriga a manter, não lhes tira a concretude de sua substância, nem a dor de seus desenganos.

Arruinados em seu desamparo, os irmãos de Abel se fazem assassinos, prostitutas e rufiões, quando não se perdem sob a mira de um revólver ou se vão pelo "oco do mundo" (Av, 144). Projetos não concluídos? Ou apenas realidades desencontradas? Sentar-se outra vez à mesa com os irmãos que restaram é, para Abel, uma experiência dolorosa, mas necessária. Mudos os instrumentos - "o violino de Cenira, o bandolim de Leonor, o clarinete de Damião, a flauta de Eurílio, o piano *East Coker*" (Av, 144) - sobram o rancor, a rudeza das palavras, o incontido desprezo. Enquanto enferrujam nas gavetas flautas e clarinetes, oxidam-se também vozes e olhares. Desfaz-se em amargura o que um dia foi música e alegria. Mas alguma coisa ainda os liga:

Esses irmãos. Também os outros, os que andam pelo mundo ou morrem desastrosamente, a irmã que pare filhos e enterra-os no quintal, são meus irmãos apenas de sangue? Não nos liga, em nossos desacertos, um projeto comum? Marca-os, talvez, o mesmo impulso obscuro que me move. Com outras formas, porém. Outros nomes (Av, 146).

Abel reconhece neles seu próprio desconforto, sua dificuldade em mover-se pela Terra. Vergado sob a carga de conflitos que transporta, atravessa os dias despejando na balança todos os lados das questões¹¹, "achando que só assim posso chegar a uma conclusão não muito distorcida" (Av, 171). Tenta, ainda, explicar o mundo, dar conta de seu absurdo. Com isso, desequilibra os próprios passos, desestrutura a realidade do seu ser. Mas a aprendizagem prossegue e, um dia, já ao lado de ☉, sua consciência se torna mais rebelde, talvez porque se faça mais humana:

¹¹ "As condições de vida dos cassacos nos canaviais são desumanas? Logo me vem que os senhores de terra do Nordeste nunca poderiam pensar e atuar de maneira diferente. Começo a duvidar, porém, que estes meus cuidados tenham alguma coisa a ver com equidade ou que tal gênero de equidade, hoje, seja o mais leal e o mais útil à justiça" (Av, 171-2).

Há o tempo em que aspiramos a ser um aferidor equânime das coisas. Queremos, justos, evitar os erros da paixão. Desejariamos, para julgar os fatos, todas as informações. Chega-se a que, com isto? Como não vi mais cedo que realmente eu não era um juiz? Não quero mais julgar e pouco me importa ter todos os dados na mão. Sou um ninguém, um renegado - e basta. Não compreendo e recuso-me a entender os que são meus inimigos. Para mim, nunca têm razão: eu não os justifico (Av, 367).

Quando se nega a aceitar todas as desculpas, a dar o devido peso a todas as versões, Abel está quase pronto como homem. A complexidade de suas opções vai se tornando cada vez maior, mas então ele já possui os elementos necessários para compreender a própria escolha. O que implica em poder de decisão. A trajetória do Abel-personagem é a mesma do Abel-autor - uma vez que são intercambiáveis - por isso, quando um alcança a consciência humana, o outro encontra soluções possíveis para a sua escrita. A partir daí, a Cidade é desvendada, Abel ingressa na História humana, o livro termina... Mas antes disso, ainda há um longo percurso, que se estende - denso - ao longo do romance.

Estar quase pronto como homem significa apenas estar apto a entrar no acelerado processo de transformação humana. É com Cecília que Abel começa a *ser*, é através de sua carne povoada que ele ingressa num mundo cuja maior beleza é abrigar pessoas que não foram terminadas, pessoas que aguardam outras para dar contorno à sua existência. Começar é nascer, brotar na Terra como algo novo, "capaz de realizar o infinitamente improvável"¹². Em suma, começar é dar início à criação. Isto porque o início de um homem é sempre o início de um iniciador¹³. A criação, aqui, se desdobra na possibilidade de milhões de

¹² Arendt, *A condição humana*, p. 191.

¹³ Ver id., p. 190.

outras obras. Afinal, o homem é um ser que cria e se cria, que age e narra sua criação:

A ação que ele inicia é humanamente revelada através de palavras; e, embora o ato possa ser percebido em sua manifestação física bruta, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer¹⁴.

Osman Lins dizia ver na "palavra escrita o fio de prumo, a única coisa a ajudar o homem a se orientar no desconcerto deste mundo. Escrevendo ou lendo, o homem vai ser ajudado a encontrar o seu centro"¹⁵. Por isso, a palavra é tão importante para Abel - ela nomeia e revela, a si e aos outros. Assustado com sua incapacidade de agir, ele escreve, tenta expor sua angústia e a daqueles que o cercam, procura o tom exato para se fazer entender num mundo embrutecido, num mundo que o repugna e encanta. Sem saber, ele age. Se é válido seu esforço, se alguma coisa se transforma sob o toque de sua pena, já é um outro problema. Ele mesmo põe em dúvida se o trabalho assistencial desenvolvido por Cecília (que estaria muito mais próximo da idéia vulgar de ação) faz algum sentido: "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?" (Av, 211).

Ainda assim, sem certezas e maculado pela desconfiança, Abel persegue um projeto que faça, a ele e àqueles com quem compartilha o mundo, mais humanos (nas duas acepções da palavra). Ao se dar conta do mal que percorre a Terra, pensa, primeiro, em retroceder, retornar ao Paraíso; depois, assume o fato de ser posterior a Caim, de estar, ele

¹⁴ Id., p. 191.

¹⁵ Lins, *Evangelho na taba*, p. 146.

também, contaminado pelo ódio. Só lhe restaria então invocar os versos indignados de Camões:

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida;
Na terra, tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?¹⁶

Ou, como o Fausto de Goethe, se propor a recolher em si toda a mágoa e alegria da espécie humana, "assim me torno/eu próprio a humanidade, e se ela ao cabo/perdida for, me perderei com ela"¹⁷.

No fim das contas, sendo o homem "um bicho da terra tão pequeno", fadado à morte e à dor, por que tamanho empenho de Abel para assumir-lhe as feições? Talvez porque resida no homem a possibilidade de começar algo novo, de fazer o imprevisível, realizar o impensável. Esse o grande fascínio para uma personagem que se pretende criadora. Começar algo é criar, dar ordem ao caos, seja lutando com dragões, seja brigando com palavras. A disputa entre forças contrárias é inerente a todo começo, uma vez que o novo "sempre acontece à revelia das leis estatísticas e de sua probabilidade que, para fins práticos e cotidianos, equivale à certeza; assim, o novo sempre surge sob o disfarce do milagre"¹⁸.

¹⁶ Camões, *Os lusíadas*, p. 64.

¹⁷ Cit. in Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, p. 50. Os tradutores da obra de Berman usaram a versão portuguesa de Antônio Feliciano de Castilho. Na tradução de Jenny Klabin Segall, os versos tomam a forma - bem menos feliz - de "destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,/E, com ela, afinal, também eu perecer". Cf. Goethe, *Fausto*, p. 85.

¹⁸ Arendt, *A condição humana*, p. 191.

Esse "milagre" pode ser a origem da vida na Terra ou de uma obra absolutamente imprevista. Abel tenta se inserir neste momento, fazer parte dele. Mas está sempre preso num instante antes ou depois. Não é Adão, o primeiro homem, nem Caim, o que erigiu cidades. Como Abel, o que foi morto pelo irmão, ele está fora da história - é apenas uma vítima da preferência de seu deus (ou de seu autor). Para retomar sua existência, ele primeiro tenta o trajeto de Caim (quando sai em busca da Cidade¹⁹), depois vai ao encontro dos homens (para resgatar sua identidade) e, por fim, substituindo Adão, renomeará o mundo (fabricando seu próprio começo).

Com Cecília, que é homem e mulher - hermafrodita - Abel chega às portas da Criação, mas permanece do lado de fora. Andrógina, ela é o ancestral mítico da humanidade, "sinal distintivo de uma totalidade na qual todas as possibilidades se encontram reunidas"²⁰. Está entre o criado e o incriado. Por um lado, ela é Adão, que em inúmeras tradições é concebido como andrógino; por outro, se liga às forças do Caos, da totalidade anterior à Criação.

Essas concepções entram em nossa tradição através de Platão e seus seres esféricos, as primeiras criaturas a habitar o mundo. Com o dorso redondo, quatro mãos e quatro pernas, dois sexos e uma única cabeça com dois rostos opostos um ao outro, eles teriam afrontado os deuses com sua presunção. Como castigo, foram cortados ao meio e condenados à separação:

A cada um que cortava mandava Apolo voltar-lhe o rosto e a banda do pescoço para o lado do corte, a fim de que, contemplando a própria

¹⁹ Ver o primeiro capítulo, "A cidade".

²⁰ Eliade, *Mefistófeles e o andrógino*, p. 115.

mutilação, fosse mais moderado o homem, e quanto ao mais ele também mandava curar. Apolo torcia-lhes o rosto, e repuxando a pele de todos os lados para o que agora se chama o ventre, como as bolsas que se entrouxam, ele fazia uma só abertura e ligava-a firmemente no meio do ventre, que é o que chamam umbigo. As outras pregas, numerosas, ele se pôs a polir, e a articular os peitos, com um instrumento semelhante aos dos sapateiros quando estão polindo na forma as pregas dos sapatos; umas poucas ele deixou, as que estão à volta do próprio ventre e do umbigo, para lembrança da antiga condição²¹.

Este é só um exemplo em meio a toda uma linhagem de mitos sobre a unidade perdida e ansiosamente procurada. O Adão dos textos rabínicos - a um só tempo feminino e masculino - tem destino muito semelhante. "Adão e Eva estavam feitos de costas, unidos pelos ombros, então Deus os separou com uma machadada, cortando-os em dois. Outros são de outra opinião: o primeiro homem (Adão) era homem do lado direito e mulher do lado esquerdo; mas Deus fendeu-o em dois"²². Tal como os atormentados seres de Platão, Abel procura sua outra metade. Quando a encontra, em Cecília, a reunião dos dois pedaços o leva de volta aos textos rabínicos - juntos, ela permanece sendo o lado esquerdo, enquanto ele é o direito: "Cecília e eu, ajoelhados, somos um. Seus, no corpo que formamos, perna e braço esquerdos; meus o braço direito, a perna direita; duas as nossas cabeças; subsiste um seio, o esquerdo, em nosso busto. A mão direita segura a mão esquerda. Voltam-se nossas cabeças, frente contra frente" (*Av*, 288).

Ao unir-se a ela (que já é completa em si, representação do humano), Abel estaria retornando ao momento da Criação e, sem saber, precipitando uma nova Queda. Ele, ali, é um elemento estranho, invasor, sempre prestes a ser afastado. A morte de Cecília, tantas vezes

²¹ Platão, *O banquete*, 191a.

²² *Bereshit rabba*, cit. in Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, p. 378.

anunciada, é uma espécie de sacrifício. E como "qualquer sacrifício, por sua vez, é a repetição do ato de Criação"²³, sua morte equivale à vida para Abel. Destruída, partida como a "romã de populações" que um dia fora, Cecília libera os entes que a habitavam, libera a existência de Abel, que nasce em cólera no lugar do filho que esperavam. Vai-se, então, o tempo da unidade - começa, mais uma vez, a história do homem.

²³ Eliade, *Mito do eterno retorno*, p.22.

O TEMPO

Se o corpo de Anneliese Roos é ocupado por cidades, se Cecília é invólucro de homens e ☉ abriga em sua carne o verbo, resta saber que argamassa dá sustentação a Abel. Ser de ficção, chamado à narrativa para auxiliar o autor na expressão de uma idéia, ou de um sentido, ele atravessa o romance em busca de um texto. Sem opacidade no início, vazio de concretude, Abel adquire solidez ao longo do percurso, junto às mulheres que ama e ao texto que se vai fazendo. Aos poucos, sua figura informe toma feições humanas, acolhendo em seu oco a substância básica da composição dos homens - tempo. É o tempo que confecciona Abel, que lhe preenche os espaços e alimenta seus conflitos.

Por isso, pode-se dizer que o tempo é um dos grandes protagonistas de *Avalovara* - o tempo em suas mais variadas possibilidades, em suas mais remotas implicações. Se a distribuição espacial do romance é oferecida pela catedral gótica, como vimos no segundo capítulo, seu arranjo temporal se dá através do sofisticado relógio de Julius Heckethorn - outra versão para o quadrado mágico e a espiral que estruturam o livro. Na linha narrativa de Julius (dividida em dez partes, onde a progressão obedece ao número doze, numa evidente relação com as horas do dia), vai sendo construída, junto com o relógio, toda uma poética do tempo; a mesma que envolve o romance e lhe confere a marcação original.

Para Julius, matemático, cravista e grande conhecedor de Mozart, os relógios, "desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser

espelho das estrelas" (*Av*, 166). Tendo sido acalentado na infância pelo som dos carrilhões da oficina do pai, plantada em meio à Floresta Negra alemã, Heckethorn cresce com a obsessão de construir um relógio que, através de um complexo e raro mecanismo sonoro, se faça símbolo da ordem astral (*Av*, 347). Pensa, primeiro, num relógio de azeite, ou numa clepsidra¹, por acreditar que o tempo seja "um fluxo, um fenômeno contínuo e indiviso" (*Av*, 315). Mas depois percebe que o tempo possui, sim, um ritmo, imposto pelo homem com o relógio a saltos.

O mesmo ritmo que frequenta a vida, o vôo dos pássaros, o movimento dos peixes, a noite e o dia, o ir e o vir: "Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos - e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras" (*Av*, 324). Decidido isto, passa a escolher, com a paciência de um artesão, o material de seu relógio. Opta por molas e espirais, corações metálicos da engrenagem - "figurações palpáveis do tempo, tão claras qual se fossem, da palavra tempo, a representação ideográfica" (*Av*, 324). Já o mecanismo sonoro, será alimentado não por Mozart, como se poderia esperar, mas por Scarlatti².

A introdução à sua *Sonata em Fá Menor (K 462)* é seccionada por Julius Heckethorn em treze partes. Cada um delas é numerada pela ordem. Depois, deixando de lado a penúltima parte, o relojoeiro se põe a manipular as outras doze. A idéia é distribuir esses grupos de notas de tal maneira que "se percam uns dos outros dentro do relógio, soem

¹ Sobre a clepsidra, ver Whittrow, *O tempo na história*, p. 42.

² Em *Avalovara*, p. 359, é dito que alguns adeptos do cravo chamam a K 462 de Scarlatti de "Sonata de Heckethorn".

separados e só de tempos em tempos voltem a reunir-se" (*Av*, 345). Ouvir outra vez, íntegra, a frase de Scarlatti, seria como testemunhar um eclipse que, para Julius, significava "uma conjugação feliz de circunstâncias" (*Av*, 345). O sistema de sons por ele elaborado - evocação da ordem astral - é perfeito³. Mas Heckethorn quer ainda introduzir ali "o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida" (*Av*, 347).

Ele o faz fabricando um dispositivo imperfeito (passível de dilatação com o aumento da temperatura), que tanto pode adiantar quanto atrasar indefinidamente a conjunção perfeita das notas desaparecidas dentro do relógio. Não há mais cálculo possível para se descobrir quando a frase de Scarlatti voltará a ser ouvida inteira. Com isso, o relógio se torna a representação do aleatório em nossas existências. E Julius alcança, enfim, o valor simbólico que pretendia inculcar em sua obra: "estudando-a, um indivíduo capaz de traduzir criptogramas lê quão incerto e entregue a imponderáveis é o destino humano; que a Ordem está sempre exposta a rompimento e que um pequeno fator tanto pode impedir como rematar as harmonias" (*Av*, 359).

Repleto de significados cósmicos, o relógio de Julius Heckethorn marca também o tempo dos homens, se inscreve em sua história. A fabricação de suas primeiras peças (que foi antecedida por anos de planejamento) começa em 1933, pouco após a subida de Hitler ao poder. Depois de quatro anos e oito meses, quando já não falta muito para sua conclusão, Julius é intimado a readaptar sua oficina para construir material bélico. Um dia o relógio fica pronto, mas Heckethorn não se dispõe a acioná-lo. Está assustado, pensa incendiá-lo, mas desiste.

³ O mecanismo do relógio é descrito detalhadamente no romance (*Av*, 345-6).

Percebe que, enquanto montava seu relógio - preocupado com as junções felizes e com a totalidade das coisas - fechou os olhos para o que ia se formando em sua volta, "com rapidez, de modo inexorável, não poupando ninguém" (*Av*, 360).

Passa então a se perguntar se não será ele próprio um erro e se deve, algum dia, pôr em movimento sua invenção - obra de um espectador do universo. Afinal, "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" (*Av*, 361). Triturando entre os dentes sua ansiedade, Julius dorme e acorda com um sonho que lhe anuncia: "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" (*Av*, 361). Esse o relógio dos tempos que virão. Esse o engenho que marcará a existência humana.

Talvez o que mais assuste Julius diante desta visão seja o fato de que o seu relógio - símbolo da ordem astral, representação do aleatório e, porque não, sinônimo do belo - contará essa mesmas horas, esse mesmo horror. O relógio de Julius Heckethorn, que carrega, desde o princípio, o ritmo dos homens, não está livre de seus reveses. Não pode escapar à contaminação, ainda que abomine seus efeitos. Quem sabe por isso ele perca sentido para seu inventor, que decide vendê-lo para retomar os estudos musicais, revivendo sua juventude em Londres, redescobrimdo o cravo e Wolfgang Amadeus Mozart. Mas o mundo estava em meio a uma guerra.

Fugindo da Alemanha para a Holanda, de onde pretendia partir para a América, Heckethorn acaba fuzilado como traidor quando o país é invadido pelas tropas de Hitler:

Os invasores, cômicos da inutilidade dos cálculos e esboços para uma acórdina encontrados entre os seus papéis, quando - neste produtivo e destrutivo mundo - só têm sentido os relógios de ponto e os cronômetros de precisão, incineram-nos junto com todos os outros documentos do homem cuja vida é o oposto da desejada harmonia expressa em seu relógio (*Av*, 375).

Com isso, perdem-se as leis que regem o relógio. Mas ele permanece. Guardando seu segredo, alterna silêncio e som, parecendo desdenhar da ordem e servir à fúria (*Av*, 347), caminhando, lentamente, para a confluência, o eclipse, com que sonhava Julius. É o mesmo relógio que, anos depois, marcará as horas para o encontro de Abel e ☉. O mesmo relógio que, ao final do livro, falhará no penúltimo grupo de notas, indicando o prosseguimento, a continuação de um tempo, e de uma busca, que o casal estaria teoricamente abandonando.

O conflito que abala Julius Heckethorn é o mesmo que persegue Abel - como produzir uma obra que almeje a eternidade, que alcance o absoluto, sem voltar as costas para os homens e os horrores que lhe dão forma? Ambos vivem, em momentos diferentes, o mesmo drama, que se repete ao longo de toda a história da humanidade: o terror diante da irreversibilidade do tempo. Como já vimos na introdução, os homens são as únicas coisas que morrem porque, "ao contrário dos animais, não existem apenas como membros de uma espécie cuja vida imortal é garantida pela procriação"⁴. Só lhes restaria, então, sua capacidade potencial de produzir obras que "mereceriam pertencer e, pelo menos até certo ponto, pertencem à eternidade, de sorte que, através delas, os

⁴ Arendt, *A condição humana*, p. 27.

mortais possam encontrar o seu lugar num cosmos onde tudo é imortal exceto eles próprios"⁵.

A partir daí, volta-se à pergunta inicial: como engendrar uma arte que inscreva um mortal na ordem cósmica sem abandonar a essência humana, as miúdas e terríveis vicissitudes que constroem os homens? Ou, mais resumidamente, como conciliar um tempo cósmico com o histórico? A consciência deste problema existe tanto no relojoeiro quanto em Abel. Mas cada um vai dar respostas diferentes a essa dificuldade, até porque ela surge em momentos distintos da produção de cada um deles. Se, por um lado, Julius Heckethorn só se dá realmente conta do conflito depois de terminado o relógio (o que não quer dizer que o invento, em si, não seja reflexo do próprio dilema), por outro, Abel o tem sempre muito presente.

A busca da cidade-texto-mulher que ele empreende faz parte, desde o início, desse mesmo conflito. Por isso, se Julius, assustado, vende o relógio - talvez como uma forma de se livrar do dilema - e tenta retornar a uma vida anterior à sua existência, Abel não possui alternativa senão se conformar ao conflito. Isso porque Heckethorn é uma personagem que já nasce humana, com pais e avós e uma infância habitada de sons, uma história linear, datada e inconfundível. Já Abel surge do nada, de "um começo inalcançável" (Av, 73), é uma peça dentro de uma engrenagem, instrumento textualmente inventado para ajudar seu autor a "desvendar uma ilha do mundo" (Av, 73). Sujeito a caprichos alheios e a um destino sobre o qual não possui qualquer controle.

⁵ Id., p. 28.

Ele só se faz homem aos poucos, só ganha uma história a partir de Cecília. Não tem como recuar ao seu "começo inalcançável", pelo menos não antes de concluir o que se propôs fazer. Não antes de construir sua própria história. Assim, ele segue vivendo o conflito, a angústia de buscar o inapreensível (que só tomará forma com ☉). Ao optar por ser homem em vez de personagem de um outro, Abel não resolve seus dilemas, antes os acentua. Dividido entre um texto voltado para a realidade imediata e outro cósmico, transcendente, ele se embrenha cada vez mais num conflito que é essencialmente "temporal", entre o agora e o sempre. É uma questão de escolha, que já foi colocada para Abel em termos de homens e deuses.

Se antes ele parece ter optado pelos homens - portanto, pelo agora - a partir daqui a solução vai ser bem mais complexa. Lidar com o tempo, escapar à sua irreversibilidade é uma etapa não concluída da experiência humana. Mircea Eliade dizia que o primitivo tolerava a história (o tempo profano) com dificuldade, tentando aboli-la periodicamente através de rituais que reatualizavam a cosmogonia⁶. De certa forma, é o que faz Julius Heckethorn quando abandona seu relógio para se dedicar à música. Uma espécie de retorno, simbólico que seja, a um momento anterior à

⁶ Eliade, *Mito do eterno retorno*, pp. 39 e 69. A obra de Mircea Eliade é especialmente importante para a análise de *Avalovara*, uma vez que Osman Lins a conhecia - e chegou a incluí-la entre as epígrafes de seu romance. No entanto, é passível de muitas críticas, em especial no que diz respeito à história. Um crítico de Eliade, Daniel Dubuisson, observa a relação entre a valoração negativa da história, que Eliade assumidamente compartilha com os homens arcaicos, e o anti-semitismo do pensador romeno, que acusava os hebreus de terem, pela primeira vez, *historicizado* o mito (Dubuisson, *Mythologies du XX^e siècle*, pp. 271-2). Eliade foi, na juventude, um destacado membro da Guarda de Ferro romena, grupo fascista violentamente anti-semita, responsável por *pogroms* nos anos 20. Embora eu julgue que é importante conhecer este viés do pensamento de Eliade e detectá-lo em seus textos, acredito - ao contrário do irado crítico francês - que ele *não* contamina toda a sua obra, que permanece útil para quem não compartilha de suas indefensáveis convicções políticas.

criação (o relógio), anterior à história (que passa a existir a partir de sua delimitação em dias, em horas e minutos, através do relógio, em suma).

Tanto Julius Heckethorn quanto Abel são personagens que guardam em si substratos míticos, o que poderia explicar, até certo ponto, a forma como eles se relacionam com o Tempo. Segundo Eliade,

um mito narra os acontecimentos que se sucederam *in principio*, ou seja, "no começo", em um instante primordial e atemporal, num lapso de *tempo sagrado*. Esse tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, da contínua e irreversível duração na qual está inserida nossa existência cotidiana e dessacralizada. Ao narrar um mito, reatualizamos, de certa forma o tempo sagrado no qual se sucederam os acontecimentos de que falamos⁷.

Ao "viver" os mitos, portanto, os homens seriam retirados do seu tempo profano, cronológico, e ingressariam num tempo diferente, "primordial e indefinidamente recuperável"⁸. Enquanto Heckethorn busca se refugiar na infância e na juventude perdidas, Abel transporta consigo a nostalgia do Paraíso. Simples estratégias de fuga, meios de evasão do tempo⁹? São dois casos diferentes: Abel usa o tempo como ferramenta e o conflito como matéria-prima de sua obra. Julius, concluído o relógio - que gera o conflito, mas que não parte dele - não tem condições de suportar seu tempo, uma vez que não trabalhou com ele, não o reelaborou para si.

Como já disse, é o tempo que dá substância a Abel, mas é também o tempo - material amorfo e impalpável - que lhe serve de utensílio e elemento para a criação. Thomas Mann, n'*A montanha*

⁷ Eliade, *Imagens e símbolos*, p. 53.

⁸ Eliade, *Mito e realidade*, p. 21.

⁹ Sobre os meios de fuga do tempo das sociedades primitivas e as estratégias de evasão criadas pelas sociedades consideradas históricas, ver Reis, *Tempo, história e evasão*, esp. pp. 141-90.

mágica, pergunta se "pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?" Para em seguida responder:

Não, isso seria deveras uma empresa tola. Uma história que rezasse: "O tempo decorria, escoava-se, seguia o seu curso" e assim por diante - nenhum homem de espírito são poderia considerá-la história. Seria como se alguém tivesse a idéia maluca de manter durante uma hora um e mesmo tom ou acorde e afirmasse ser isso música. Pois a narrativa se parece com a música no sentido de que ambas *dão um conteúdo* ao tempo; "enchem-no de uma forma decente", "assinalam-no" e fazem com que ele "tenha algum valor próprio" e que "nele aconteça alguma coisa"¹⁰.

Dar *conteúdo* ao tempo significa, mais uma vez, tentar dominá-lo, alcançar aquele instante preciso em que as coisas fazem sentido, momento para onde se pode voltar cada vez que algo novo esteja sendo iniciado. Dar *conteúdo* ao tempo é narrar, e a narrativa, seja ela mítica ou não, rompe as amarras do não-dito, do impronunciável, permitindo aos homens a possibilidade do vir-a-ser, libertando-os, de alguma forma, do jugo do tempo, fazendo-os conscientes de sua própria dimensão:

Contando histórias os homens articulam sua experiência do tempo, orientam-se no caos das modalidades potenciais de desenvolvimento, demarcando com intrigas e desfechos o curso demasiado complicado das ações reais dos homens. Desta maneira, o homem narrador torna inteligível para si mesmo a inconstância das coisas humanas, que tantos sábios, pertencendo a tantas culturas, opuseram à ordem imutável dos astros¹¹.

Mircea Eliade, falando da necessidade que os homens possuem de se introduzir em mundos desconhecidos e de acompanhar as peripécias de uma história - compartilhando os dramas e as esperanças de um outro - afirma que a prosa narrativa, especialmente o romance, teria tomado, "nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares"¹². Não é

¹⁰ Mann, *A montanha mágica*, p. 601.

¹¹ Ricœur, "Introduction" in *Le temps et les philosophies*, p. 16.

¹² Eliade, *Mito e realidade*, p. 163.

difícil observar a sobrevivência dos grandes temas e personagens mitológicos nos romances modernos. Mas seria a "saída do Tempo" produzida pela leitura o que mais aproximaria a literatura aos mitos.

É claro que o tempo "vivido" ao ler um romance é diferente daquele experimentado pelo membro da sociedade tradicional ao escutar um mito. De qualquer maneira, em ambos os casos há o afastamento do tempo histórico e pessoal, e a penetração num tempo fabuloso, trans-histórico. "O leitor é confrontado com um tempo estranho, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente, pois cada narrativa tem seu próprio tempo, específico e exclusivo"¹³. Um tempo que, dilatado ou condensado pelo seu autor, dispõe das liberdades dos mundos inventados, imaginários:

De modo ainda mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar. Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo "estranho", seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um "comportamento mitológico"¹⁴.

Avalovara, com todas as suas conotações míticas, é um romance do tempo, um romance que *dá conteúdo* ao tempo, que faz com que espaços vazios sejam convenientemente preenchidos, abastecidos. Mas que não se espere encontrar ali os fatos ordenados, dispostos em sua seqüência como numa fila, onde "seus antecedentes e suas conseqüências (...) se agrupam apertados, pisam os calcanhares uns dos outros, sem parar, e sem qualquer lacuna", como dizia o escritor polonês Bruno

¹³ Id., p. 164.

¹⁴ Id., pp. 164-5.

Schulz¹⁵. *Avalovara* abre espaço para aqueles acontecimentos "que não têm seu próprio lugar no tempo, os acontecimentos que chegaram tarde demais, quando todo o tempo já foi distribuído, dividido, desmontado, e que agora ficaram numa fria, não alinhados, suspensos no ar, sem lar, errantes"¹⁶.

Acontecimentos que não cabem numa narrativa convencional, cuja alma é a continuidade e a sucessão. Ou seja, que não poderiam fluir numa clepsidra, mas que se adaptam perfeitamente bem a um relógio a saltos, ainda mais se ele tiver pretensões cósmicas e aceitar, dentro de sua ordem, a semente do caos - o aleatório e o imprevisto. Para compreendermos a distribuição temporal desses acontecimentos dentro de *Avalovara* é preciso acompanhar o movimento da espiral e das engrenagens do relógio de Julius Heckethorn. À idéia de progressão que a espiral remete temos que juntar outra, a do eterno retorno, do círculo. E a isso, acrescentem-se os saltos, a segmentação harmoniosa que gera, dentro de seu rigor, o desconcerto.

Essa estrutura em espiral, que faz com que as narrativas cresçam progressivamente, embora seccionadas, dá ao tempo uma forma cíclica. Passo a passo, capítulo a capítulo, volta-se sempre à mesma história - não só dentro da mesma linha narrativa, como também no seu entrecruzamento com as demais. Passado, presente e futuro pretendem se fazer uma só coisa. Da mesma maneira que os inúmeros espaços físicos percorridos pelo protagonistas se vão tornando um único lugar. ⊙ é a representação desse tempo e desse espaço unidos, uma vez que é ela e as

¹⁵ Schulz, "Época genial", p. 32.

¹⁶ Id., *ibid.*

outras duas: Cecília e Anneliese Roos (momentos e lugares diferentes da vida de Abel). Mas ☉ vai ainda além disso, ela é "a foz terrível das coisas, o ponto ou o ser para onde converge, com sua 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*, 135).

Tempo circular e uno, ponto de convergência de coisas e eventos - *Avalovara* pretende alcançar a simultaneidade, ser um "aleph". No conto de Borges, o narrador, agachado no sótão da casa de um amigo, enxerga, numa pequena esfera, todas as coisas do mundo vistas por todos os ângulos do universo: a noite e o dia, a cor de uma rosa em Bengala, uma praia do Mar Cáspio, a delicada ossatura de uma mão, os sobreviventes de uma batalha, a engrenagem do amor e a modificação da morte: "Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência"¹⁷.

Mas se o narrador de Borges tudo vê postado do lado *de fora* de seu aleph, ☉ se encontra inserida em seu interior:

O tempo, a vida, os acontecimentos - salas fenestradas. Em todas as paredes, janelas abertas, e as janelas olham para outras salas rodeadas de janelas através das quais vêem-se as janelas de novas e estranhas salas, e tão numerosas são as salas que cada uma é o centro das demais. Neste centro móvel, impreciso, com idades que não são nenhuma idade definida e dois pares de olhos que scrutam como se fossem um só par ou mesmo um olho, neste centro, sondando, através de todas as janelas, as janelas próximas, eu, inserida num jogo de espelhos arbitrários e onde as iterações, por incontáveis, tendem para o esférico, vejo-me, vejo os demais e também vejo a mim mesma no ato de me ver e de ver os que me cercam. Vejo-me, vejo os demais e os variados cenários em que nos movemos. Todos. Todos os cenários. Todos nós (*Av*, 197).

¹⁷ Borges, "El Aleph", p. 625.

De dentro, num centro móvel e fugidio, sem idade, ela apreende uma das formas possíveis, concretas, "do presente, do inapreensível agora" (Av, 198). Passado e futuro se reúnem, para ⊙, através do movimento do centro, que transita de uma sala a outra (Av, 198). O que lhe resta, então, é um inconcebível presente, onde tudo pode ser visto a um só tempo. Toda a sua existência, a existência dos homens em seus inúmeros cenários, o fluir das coisas e das horas, cada pequeno instante se faz *aqui e agora* para ⊙. E, como são duplos seus olhos, duas vezes ela vê: "Duas dilatáveis esferas de salões rodeados de janelas, uns trespassados nos outros, ressonantes, ressonantes de meus passos, de vozes perdidas, ressonantes também dos meus silêncios" (Av, 197). Mas como expressar o que testemunha?

Já o narrador do aleph prevenia para o desespero do escritor diante da necessidade de semelhante relato: "Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória apenas abarca?"¹⁸ Borges, personagem-narrador em seu conto, lembra as soluções místicas encontradas em momentos e lugares diferentes para problemas análogos. Para representar a divindade, por exemplo, "um persa fala de um pássaro que de algum modo é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em toda parte a a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro rostos que a um só tempo se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul"¹⁹.

¹⁸ Id., p. 624.

¹⁹ Id., p. 624-5.

Essas mesmas representações percorrem todo o romance de Osman Lins, seja como metáfora do livro, seja como símbolo do tempo que o engendra. Mas não são suficientes para a organização da narrativa, a concretização do relato. Diante dessa dificuldade, Borges curva-se às limitações da escrita: "O que viram meus olhos foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é"²⁰. Osman Lins, ao contrário, vai tentar reconstruir o simultâneo através dos mais variados artifícios, desde os complexos jogos com a espiral e o quadrado mágico, até a simples justaposição numa mesma frase de elementos e tempos distintos:

Minha avó com sessenta e oito anos com setenta Olavo Hayano e eu o enterro da negra com setenta e cinco o incêndio do prédio em construção frente ao Martinelli. (Eu.) Visitando meus pais o enterro da negra através da cidade Inácio Gabriel na praça da República um frio entardecer em fins, de junho minha avó, setenta e nove oitenta, outras idades o sol; das onze horas eu; com Inácio nós eu & ele olhando os gansos que deslizam no lago não apenas. Com essas várias idades (*Av*, 198).

Obviamente, a linearidade permanece aí, letra após letra, palavra após palavra - é o enfileiramento exigido pela linguagem. Não há como escapar a isso, pode-se apenas *sugerir* a quebra, o estilhaçamento da ordem linear; fazendo com que o leitor, ao final do livro, ou de um capítulo, ou de um parágrafo, tenha a sensação (fabricada na memória) de ter visto seu aleph. Ao convocar um novo tempo para dar estrutura ao seu romance, ao se propor expressar o simultâneo, Osman Lins não poderia deixar de expor, também, uma discussão sobre o que pretendia fazer. Como já foi dito, todo o *Avalovara* é assim - viagem e relato da viagem. Carregados de significados, os símbolos do tempo vão se

²⁰ Id., p. 625.

enredando a outros dentro do romance e se concretizando como metáforas da narrativa.

Nesse emaranhado, temos não só a representação do tempo, como a do conflito, que é inerente à obra. Mas, se existe o conflito entre o tempo dos deuses e o dos homens, entre o tempo cósmico e o histórico, há também o desacerto entre o tempo a ser narrado e a necessidade de narrá-lo no tempo. Ou seja, como narrar o presente se ele se faz passado durante a narração? Por outro lado, como ler o presente se o ato da leitura já o constrói como passado? Esse conflito, como os outros, não é camuflado dentro do romance. O texto que Abel procura está vinculado a uma outra possibilidade de apreensão do tempo e do mundo. Possibilidade complexa, que exige o empenho e a cooperação do leitor. Para entendê-la, é preciso construir junto com a leitura um novo sentido, deixar-se absorver por idéias e imagens oferecidas pelo autor:

Imaginai 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 uma 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 fúram de uma vez todo o comprimento do rio; e o viajante, para sempre e desde sempre, inicia, realiza e conclui a viagem, de tal modo que a partida na cabeceira do rio não antecede a chegada no estuário (Av, 107-8. Ênfase suprimida).

Assim o leitor é cooptado pela narrativa. Familiarizado com a proposta do autor, ele aceita os termos do jogo e pode reconhecer como simultâneo o que é apenas artificialmente construído como tal. A segmentação do texto, imposta pelo ritmo da espiral sobre o quadrado mágico, é fundamental para a estruturação desse novo tempo - como se somente através do múltiplo pudéssemos chegar à unidade, ao todo. É o efeito da catedral gótica, dos vitrais e das iluminuras da Idade Média. E

é, também, como já vimos, a concepção do belo na estética medieval, que exige que todo objeto seja apreciado em seu conjunto, sem o qual parecerá despropositado. Essa fragmentação permite a quebra da linearidade.

Cada vez que voltamos a uma linha narrativa interrompida, desembarcamos num tempo que é, a uma só vez, diferente e absolutamente igual ao que abandonamos. Isso porque, as diversas linhas se cruzam entre si, dando continuidade ou repetindo-se umas às outras. "Será mesmo este mundo um tapete inteiriço?" (*Av*, 172), se pergunta Abel. Sendo assim, que fios, de que cores, comporiam *Avalovara*? Como enxergar seu desenho, seu avesso? Abel prossegue: "Pode ser, o mundo, um tapete despedaçado e também um tapete que nunca realmente foi tecido: só na idéia o seu desenho seria coerente e completo" (*Av*, 172). Teríamos, portanto, que imaginar o romance, como temos de adivinhar o mundo.

Texto e existência só seriam possíveis, então, a partir de uma elaboração posterior? Posterior à leitura e à vida, fora de seu tempo? Sim e não. Por um lado, como dizia Hannah Arendt, "a essência humana - não a natureza humana em geral (que não existe), nem a soma total de qualidades e imperfeições do indivíduo, mas a essência de quem ele é - só passa a existir depois que a vida se acaba, deixando atrás de si nada mais que uma história"²¹. (O que poderia ser dito, igualmente, de uma narrativa que se encerra junto à leitura, mas que se "imortalizaria" a partir de sua lembrança, de sua reconstrução na memória.) Por outro

²¹ Arendt, *A condição humana*, p. 206.

lado, vida e texto podem ser revelados aos poucos, junto ao seu próprio processo constitutivo, seu amadurecimento.

Avalovara trabalha ambas as perspectivas, que são também perspectivas temporais. Abel, conduzido pelas mulheres que ama, conduz, por sua vez, o leitor nesses dois sentidos - faz com que ele acompanhe a experiência daquilo que está em curso e que, no final, possa ainda ser atravessado pelo que resulta desse processo. Assim, o ir e o vir do romance, as descrições, profecias, visões e recordações que embaralham os tempos das narrativas, tudo se entrelaça para compor o tapete que existe e não existe. Dentre os fios manipulados pelo tecelão, há um de qualidade diferente, que entra na trama de modo quase clandestino. É o "tempo real", o tempo cronológico, não das personagens em si, mas do que se passava do lado de fora.

Esse fio oculto aparece comumente em forma de manchetes de jornais, infiltradas em meio ao texto sem qualquer aviso prévio ou conexão mais próxima com o que está sendo dito: "*Marechal Costa e Silva apóia o voto indireto*" (Av, 36). "*Presidente da República baixa mais dezenove decreto-leis*" (Av, 222). "*Cassações e suspensões de direitos políticos: aguarda-se nova lista ainda hoje*" (Av, 301). "*Parlamentares acatam os atos punitivos de Castelo Branco. Renuncia o Presidente da Câmara*" (Av, 367). Marcando, indiretamente, as datas em que as personagens estão vivendo, ele dá conta das movimentações políticas dos primeiros anos do regime militar. Mas não só. Ao mesmo tempo em que o Brasil atravessava um terrível período de opressão, o homem partia para a exploração cósmica - o que parece remeter mais uma vez para o conflito entre o tempo dos homens e o dos astros:

"Gemini bate recorde no espaço e encerra com êxito sua missão" (*Av*, 184) "Concluída com êxito missão da Gemini 12" (*Av*, 318)²².

Em suma, vivia-se os anos de 1965/66, entre militares cassando direitos políticos e naves tripuladas percorrendo o espaço. Esse tempo histórico, que irrompe vez ou outra no romance²³, chama a atenção, em especial, por nunca aparecer de maneira direta. Não são datas, mas eventos, que exigem do leitor um conhecimento prévio, exterior à narrativa, para sua apreensão. O tempo cronológico é invariavelmente apresentado assim em *Avalovara*, através de subterfúgios. Mesmo o tempo mais profundamente vinculado às personagens não aparece de modo direto - apesar de estar sempre ali.

Para saber a idade e o ano em que Abel convive com cada uma das três mulheres por quem se apaixona, por exemplo, é necessário ter lápis e papel nas mãos²⁴. Da mesma forma que é preciso calcular datas e eventos para situar a história de Gorda, a vida dupla de ☉, ou a trajetória decadente dos irmãos de Abel. Na verdade, apenas a existência do relojoeiro Julius Heckethorn é perfeitamente situada em seu momento

²² O projeto Gemini - que incluiu dez vôos espaciais tripulados entre 1965 e 1966 - foi desenvolvido pelos Estados Unidos como preparação para a viagem à Lua (o projeto Apollo, concluído em 1969). A Gemini 12, lançada em novembro de 1966, fez o último vôo da série.

²³ As manchetes de jornais aparecem destacadas em itálico dentro do texto. Elas atravessam toda a linha narrativa "☉ e Abel: encontros, percursos, revelações" e tratam exclusivamente do momento político brasileiro e do vôo espacial da Gemini 12. A única exceção está em "Roos e as cidades", quando Abel, num trem, repara que os outros passageiros lêem jornais: "Ngo Dihn Diem na Casa Branca, jardim zoológico holandês vai adquirir mil crocodilos, foto de Churchill" (*Av*, 25).

²⁴ Abel teria nascido em 1930, estaria junto de Anneliese Roos, na Europa, em 1957, com 27 anos de idade. Teria vivido com Cecília em 1962, com 32 anos, portanto. E conheceu ☉ com 36 anos, em 1966. São datas aproximadas, já que, no livro, há apenas indícios. Para as demais personagens e acontecimento, ver o quadro cronológico anexo.

histórico, com as datas pontuando os principais acontecimentos²⁵ que atravessam sua vida - do nascimento, em 1908, até o dia de sua morte, em 30 de maio de 1940. Fora isso, Osman Lins dissolveu o tempo em seu romance: outro artifício criado para dar a impressão de simultaneidade, para chegar mais perto daquele mundo "presentificado" que o autor pretendia alcançar²⁶.

Esse mundo, o aleph de Osman Lins, tem de ser abarcado com todos os sentidos. Disperso, desmembrado, desmaterializado até, *Avalovara* pede um leitor capaz de reconstituí-lo em seu próprio tempo, capaz de enxergar pelos seus vários ângulos, mover-se através dele. Só assim o livro pode prosseguir sua trajetória, continuar vivendo no tempo dos homens e sonhar com a perenidade. Cores, luzes, descrições detalhadas de objetos, de corpos, de uma relação sexual e amorosa - ornamentos que enchem os olhos do leitor e o fazem impregnar-se de símbolos e beleza, que o fazem sair de seu tempo para, mais uma vez, ser jogado nele. O leitor de *Avalovara* é contaminado pelo conflito que percorre o romance. Isso porque, o texto construído pela travessia de Abel fala do homem diante do cosmos e do brasileiro sob as botas da opressão. Diz do eterno e de 1964.

O mundo "presentificado" de *Avalovara* não abole o passado, muito menos o futuro. Bem ao contrário, acolhe-os, incorporando-os na tessitura narrativa. Todo o romance é um constante ir e vir no tempo, que às vezes se acelera, às vezes se reduz drasticamente, dando ao leitor

²⁵ A linha narrativa "O relógio de Julius Heckethorn" também possui linearidade. Obviamente com a intenção de criar um paralelo maior entre a função do relógio e a existência de seu criador.

²⁶ Ver Lins, *Evangelho na taba*, p. 142.

aquela sensação de movimento e inconclusão a que se referia Hauser quando falava da catedral gótica: "A resolução de toda a massa num número de forças, a dissolução de tudo quanto é rígido e em repouso, por meio de uma dialética de funções e subordinações, esta maré alta e maré baixa, circulação e transformação de energia, dão-nos a impressão de um conflito dramático que procura decidir-se diante de nossos olhos"²⁷.

Isso pode ser especialmente observado no itinerário de Natividade - a velha babá de Olavo Hayano, marido de ☉ - dentro do romance. Enquanto seu corpo, morto, atravessa a cidade de São Paulo num lentíssimo cortejo, sua vida não vivida vai sendo relatada pelo olhar insubmisso de ☉. O tempo do cortejo, o *agora* de Natividade, é ampliado ao máximo para dar espaço ao seu passado miserável e ao futuro que ela jamais teve. As alegrias que não experimentou, os filhos que não pariu, os carinhos que eles não lhe trouxeram, nem as tristezas, nem as dúvidas - pequenas dores e emoções que Natividade apenas ensaiou, fingindo viver, retornam ao seu corpo encerrado, vazio, durante o séquito. É o tempo do cortejo, lento, imenso, que lhe dá espaço para "mover-se no futuro"²⁸, criar sua história.

As personagens de *Avalovara* trafegam por tempos diferentes, adequados ou não às suas próprias expectativas, às suas necessidades "existenciais". Enquanto as velhas Hermelinda e Hermenilda estão enclausuradas num presente que não deixa aberturas para um passado ou

²⁷ Hauser, *História social da literatura e da arte*, vol. 1, p. 324.

²⁸ O futuro "não é uma ficção, nem simplesmente qualquer coisa que tem sua origem na consciência. Seu desenvolvimento tem suas raízes nas leis objetivas da realidade, quer dizer, uma esfera de potencialidades que, por não estarem realizadas, não são menos reais. (...) Mover-se no futuro não é absolutamente navegar em direção a uma constelação que já existe mas que não foi atingida. Mover-se no futuro é criar o futuro". Askin, "Le concept philosophique de temps", p. 131.

um futuro, a Gorda, sentada em sua cadeira de balanço, parece resumir em si uma existência inteira, amarga e coerente, mas bastante. ☉, por outro lado, é cindida em dois tempos. Duas vidas - estabelecidas em idades distintas - dão corpo ao seu conflito. Uma a uma, todas as personagens que habitam o romance transportam e se movem em seu próprio tempo. Se isso é mais evidente em relação a ☉, a Natividade e a Abel, não é menos verdadeiro para Cecília ou Olavo Hayano.

Juntar as pontas desses tempos, dar-lhes ordem e lógica, entrelaçá-los como quem compõe um tapete - Osman Lins assume aqui o papel do tecelão. O mesmo que ele oferece a Hermenilda e Hermelinda, "agulhas, nesta fábula fiada pela Morte" (Av, 59). A linha, a agulha, os instrumentos usados para fiar ou tecer são todos símbolos do destino. Entretanto, tecer "não significa somente predestinar (com relação ao plano antropológico) e reunir realidades diversas (com relação ao plano cosmológico), mas também *criar*, fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia"²⁹. Na tradição islâmica, o tear simboliza ainda a estrutura e o movimento do universo. Tecer, portanto, é criar, de si, um mundo, habitá-lo e cuidar de seu destino³⁰.

²⁹ Chevalier, *Dicionário de símbolos*, p. 872.

³⁰ Não é para menos que a palavra texto vem do latim *textu*, ou seja, tecido.

O CORPO

Figuras que se rasgam ao atravessar a cidade, outras que são feitas de próteses, outras ainda que, sendo duas, transitam indefinidamente entre si. As personagens de *Avalovara* são corpos descarnados e refeitos. Produto de um demorado processo de confecção, elas são fabricadas, desmanchadas e, finalmente, remodeladas com materiais estranhos - invulgares na vida e na ficção. Como se um tecelão produzisse seu tapete com as melhores lãs e sedas e depois o fizesse em tiras para só então, trançando-as mais uma vez, acrescentando peças e idéias inusitadas, dar por concluída a obra. Do tapete original, o outro guardaria uma tênue lembrança, suficiente apenas para permitir o reconhecimento do objeto. Seria ainda um tapete, só que exigiria um novo olhar.

Durante milênios, os artistas vêm transpondo a imagem do homem para a pedra, o papel, a tela, para as palavras. Essa representação se aproximou ou se afastou mais do modelo conforme crenças, convenções, impossibilidades ou descobertas técnicas. Os escritores, que não tinham de manusear tintas e cinzéis, mas palavras - material impuro uma vez que não lhes é exclusivo - enfrentaram problemas específicos e irresolúveis em sua tarefa. Dificuldades que foram surgindo e se desenvolvendo com a evolução dos gêneros, dos estilos, com as transformações dos propósitos. A principal delas talvez seja a da escolha, a seleção de traços e características que serão apresentadas, dando

contorno e existência à personagem, fazendo-a mais verdadeira em relação à vida.

São, basicamente, jogos de ilusão. Demorar-se na detalhada descrição do rosto, corpo e trejeitos de uma mulher não vai fazê-la mais autêntica do que aquela que é definida pelos seus "olhos de ressaca". São concepções diferentes, que geram obras distintas, mas que podem ter idêntico objetivo: levar o leitor a acreditar que está bem perto de uma outra vida, de um outro conflito, de um outro amor que não os seus. Essa aproximação depende muito do talhe e do comportamento das personagens. A idéia corrente é de que elas devam parecer reais, para que possa haver uma identificação. Sem o que, a distância cresceria imensa e rapidamente e, ao invés de participar do chá no palácio da duquesa de Guermantes, o leitor se veria só, trancado em seu pobre quarto, com o nariz enfiado num livro.

Osman Lins aproveita toda essa experiência anterior, conquistada junto ao fazer literário, para lapidar as personagens que freqüentam *Avalovara*, mas sua intenção já é outra. Ele espera que o leitor compreenda o drama de suas criaturas - que são dramas humanos também - mas não permite que as confunda com os homens que percorrem o mundo do lado de fora do romance, nem que ele, leitor, misture sua própria experiência à das personagens. Ao fabricar uma mulher que tem o corpo recoberto por cidades, o autor está construindo um ser único, insubstituível. Não adianta procurar Anneliese Roos pelas esquinas, pelas praças ou supermercados, sequer a encontraremos nas estantes de uma biblioteca.

Ser única significa ser livre para viver qualquer experiência - seja recitar versos de Anacreonte para o homem que a ama, seja fundir-se

numa outra para incorporar-se, definitivamente, à memória deste homem. Uma vez que não possuem obrigações de mimese, as personagens de Osman Lins podem ser feitas de outras personagens, de homens ou de cidades, podem ser hermafroditas ou monstros, podem até ser velho e menino ao mesmo tempo, bom e mau, começar de um jeito e acabar de outro. E ninguém vai se sentir logrado, ninguém vai dizer "onde já se viu", porque não é para já se ter visto mesmo. Fazer personagens que se legitimam como personagens - e não como cópias de seres humanos - é exibir o avesso da obra, chamando atenção para as manipulações do autor.

Ao deixar aparente o construído, Osman Lins está afirmando a arte como artifício, valorizando-a como jogo de enganos e não como a possibilidade de engano em si. Essa atitude, essencialmente moderna, é compartilhada por alguns dos maiores nomes da literatura contemporânea. José Donoso chega a explicitá-la em *Casa de campo*, incitando o leitor a manter distância: "[que] a *aparência* do real seja constantemente aceita *como* aparência, com uma autoridade própria muito diferente da do romance que aspira criar, por meio da verossimilhança, outra realidade, homóloga mas sempre acessível como realidade"¹. Aceitar a aparência *como* aparência é assumir uma nova postura diante da obra de arte, é se dispor a seguir o traçado do artista, mesmo que suas linhas, inicialmente, não façam muito sentido.

Para entender essa colocação, basta observar a gravura "Em cima em baixo", de M.C. Escher (fig. 6). Em princípio, o conjunto arquitetônico é absolutamente impossível. Só poderíamos concebê-lo em

¹ Donoso, *Casa de campo*, pp. 53-4.

suas partes, desconectadas do todo. Mas não é essa a intenção do autor. Se fosse assim teria feito dois quadros, lançando fora o jogo de perspectivas. A estampa de Escher - como, aliás, toda a sua obra - conta com um espectador disposto a enxergar o processo ilusório, a acompanhar com o dedo o risco do desenho até esbarrar no artifício. É o contrário dos *trompe l'œil* barrocos (fig. 7), onde o artista, fazendo a pintura extravasar a moldura, tenta desmontar a noção do que é real e do que é ilusão². Enquanto Tiepolo disfarça a "ilogicidade" de sua obra, Escher a evidencia.

A arte moderna, seja ela plástica ou literária, possui um aspecto, por assim dizer, democrático (no que implica transparência). De maneira geral, ela oferece ao observador-leitor a possibilidade de acompanhar sua marcha, compreender a evolução de seus movimentos. É difícil encontrar hoje um grande romance que não traga, inserida na narrativa, a discussão sobre o seu processo - uma necessidade coerente com um tempo em que a fragmentação alcançou direito de cidadania. Talvez possamos encontrar nos pintores impressionistas os primeiros dados para entender o curso que a arte veio a tomar. Foram eles - pintores da luz, do fluir do tempo - que marcaram a passagem para uma representação artística do real que se estabelece através da deformação, principalmente depois que a fotografia liberou a pintura da obrigação de "imitar" a realidade.

Examinado *La gare Saint-Lazare* (fig. 8), de Monet, podemos, hoje, com nosso olhar acostumado, percebê-la como mais "real" em seu emaranhado de fumaça e luz do que muitos quadros de pretensão realista, onde minúsculos detalhes se apresentam inteiros à nossa percepção. A

² Ver Gombrich, *A história da arte*, p. 349.

completa visibilidade não é um dado da natureza, muito pelo contrário. Luzes, sombras, cores e formas são apreendidas pelo homem de maneiras diferentes, seja em relação ao tempo em que vive, seja em relação à sua experiência mesma. O cubismo, trabalhando com a idéia das múltiplas perspectivas que incidem sobre o mesmo objeto num mesmo instante, acentuou essa diferença. Um sujeito em frente a um quadro de Picasso - a *Mulher chorando*, por exemplo (fig. 9) - nos dias de hoje está, teoricamente³, apto a ler suas lacunas, seus excessos, a enxergar entre umas e outros a obra inteira, a mulher que chora desesperadamente.

Já um homem do século XVIII, por mais instruído que fosse, não veria ali nada além da monstruosa deformação. Isso se não recusasse completamente as formas, percebendo só rabiscos e cores. Talvez o homem medieval pudesse chegar mais perto desse Picasso. Afinal, sua arte não atravessou toda a longa busca "realista" que teve início com Renascimento e com a perspectiva científica. As pinturas e os vitrais da Idade Média, especialmente dos séculos XI e XII, possuem um pouco dessa frontalidade abrupta, onde tudo aparece voltado para nós (fig. 4), desses recortes expressivos (fig. 10), dessa utilização maciça de cores vivas. Em comparação ao homem dos setecentos, a percepção "não-educada" do medieval, ou educada por parâmetros totalmente diferentes, encontra paralelos com o modo de ver do homem moderno.

Da mesma forma, talvez o medieval compreendesse melhor Anneliese Roos do que o leitor contemporâneo de Balzac. Como já foi dito no segundo capítulo, a Idade Média trabalhava com um vasto repertório simbólico, onde tudo podia significar tudo - a serpente

³ Só em teoria, é claro, porque a "educação artística" necessária para o usufruto da obra é desigualmente distribuída na sociedade.

expressando, por um lado, a virtude, e por outro, sendo a própria encarnação do pecado. Era a tal "polifonia do pensamento" da qual falava Huizinga. Com uma percepção mais simbólica do mundo, o homem medieval poderia aceitar melhor a idéia de uma mulher que é, a um só tempo, mulher e representação da cidade. Não é para menos que Osman Lins foi buscar na estética da Idade Média a estrutura para o seu romance. É, de certa forma, aquele olhar que ele está propondo - claro que já contaminado por toda a história cultural e artística que acompanhou o homem até aqui.

Essa preocupação com o olhar, com a percepção do mundo e da arte, nos remete a um texto de 1925, de Ortega y Gasset, chamado "A desumanização da arte". No ensaio, o autor tenta compreender a "arte dos jovens" que, para ele, era impopular, ou até antipopular, por essência⁴. Elitista ao extremo, acredita que a nova arte - incluindo aí a música, a pintura e a literatura - divide o público em duas classes de homens, os que a entendem e os que não a entendem⁵. Seria uma simples questão de ótica, de acomodação do aparato ocular diante do objeto. Para explicar sua teoria, Ortega y Gasset convida o leitor a olhar um jardim através do vidro de uma janela:

Quanto mais puro seja o cristal menos o veremos. Mas depois, fazendo um esforço, podemos deixar de prestar atenção no jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece a nossos olhos e dele vemos apenas umas massas de cor confusas que parecem grudadas no cristal. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes.

⁴ Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte", p. 165.

⁵ Id., p. 166.

Do mesmo modo, quem busca na obra de arte comover-se com os destinos de João e Maria ou de Tristão e Isolda, e a eles acomoda sua percepção espiritual, não verá a obra de arte. A desgraça de Tristão é só tal desgraça, e, conseqüentemente, só poderá comover na medida em que for tomada como realidade. Mas o caso é que o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real. (...) O retratado e seu retrato são dois objetos completamente distintos: ou nos interessamos por um ou pelo outro⁶.

Para Ortega Y Gasset, a maioria das pessoas seria incapaz de acomodar sua atenção ao vidro e transparência que é a obra de arte: "em vez disto, passa através dela sem se deter e vai chafurdar-se apaixonadamente na realidade humana que está aludida na obra"⁷. Talvez isto seja verdade, essa busca ansiosa da experiência humana na obra de arte, mas ela não tem, necessariamente, que eliminar a fruição estética - o enxergar do tal vidro que está diante do jardim. Podemos ainda hoje nos emocionar com o destino da pequena cidade espanhola que Picasso mostrou em sua *Guernica* (fig. 11), compartilhar da dor de sua gente, compreender o horror que está nos seus olhos, mas nem por isso deixaremos de ver a originalidade da representação, a força estética impressa na obra.

Ao contrário do que diz Ortega y Gasset, a separação entre retrato e retratado simplesmente esvaziaria a arte. *Avalovara* é obra de imensa riqueza estética e de uma profunda crítica à ditadura brasileira da época, ainda que isso não esteja explícito. Não é conveniente esquecer uma ou outra coisa, até porque elas estão absolutamente entrelaçadas. Anneliese Roos não é feita de cidades só para dar plasticidade à obra, da mesma forma que Cecília não é habitada por homens apenas para fornecer sentido social ao romance. Elas são assim, entre vários outros motivos,

⁶ Id., pp. 171-2.

⁷ Id., p. 172.

para representar as duas paixões de um homem; para, reunidas numa terceira figura, que é carne e verbo, marcarem a culminância de uma busca - simbolizando encontros, percursos, revelações.

Evitar que o leitor enxergue o vidro, fazer com que ele penetre na história esquecendo-se não só do seu mundo como também da janela que está atravessando foi o intuito de gerações de escritores, cujos mestres freqüentaram o século XIX. Para isso se poliu, raspou, esfregou, fez-se a transparência - justamente para facilitar a aproximação. Osman Lins, como muitos autores contemporâneos, pretende que o leitor tropece na janela, esbarre no vidro, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, que imagine aquilo que não consegue ver com definição. Mas não é seu objetivo levar o leitor a se desinteressar pelo drama humano e observar apenas a arquitetura do romance.

Como já disse em relação à gravura de Escher, se fosse assim, ele poderia simplesmente ter lançado fora suas personagens, ao invés de ter todo esse trabalho para fazê-las parecer que não são o que são - sofisticadas representações do humano. Tirar transparência da obra não é impedir a comunicação dos homens com as personagens, é resgatar o mistério da arte, fazendo-a outra vez inesgotável. Em comparação à metáfora do vidro e do jardim utilizada por Ortega y Gasset, poder-se-ia dizer, mais uma vez, que *Avalovara* é como um vitral gótico. Vidro sim, porém de uma espécie que traz o jardim indissolúvelmente entranhado em si - não como uma pintura de superfície, mas como tintura, que penetra toda a sua substância⁸.

⁸ A fase áurea do vitral na Idade Média corresponde ao período em que era feito com vidros coloridos, e não com vidro branco depois pintado. Gozzoli, *Como reconhecer a arte gótica*, p. 50.

O olhar do leitor não o atravessa, é atravessado por ele, pela luminosidade que vêm de fora, da "realidade" exterior. Uma luz que já era esperada na composição da obra, luz com a qual o autor trabalhou desde o início. E há ainda o chumbo que liga os pedaços, fragmentos do jardim, paisagem humana. Ninguém deixa de ver os ferros e, apesar de tirarem visibilidade, eles acrescentam beleza à obra, fazem-na mais próxima dos homens. O próprio Avalovara, pássaro formado de pássaros que representa o romance, "lembra um manuscrito iluminado" (*Av*, 281), espécie de transposição da arte do vitral para o papel. Assim é o livro de Osman Lins, seccionado, com partes encobertas, o mistério aflorando, convidando. A transparência é convertida em cores, jogos de luz através dos quais o leitor é estimulado a esfregar os olhos e mudar sua maneira de ver.

Assim também são suas personagens, feitas de cor e luz e mitos e todo material que o autor conseguiu reunir - mesmo que não parecesse muito adequado à literatura. Afinal, como dizia o poeta Manoel de Barros: "Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma/e que você não pode vender no mercado/como, por exemplo, o coração verde/dos pássaros,/serve para poesia"⁹. Se "chevrolés gosmentos", "pessoas desimportantes" e "coleções de besouros abstêmios" são bons para a poesia, porque as próteses, as velhas prostitutas de Jorge Amado e as palavras puídas pelo tempo não se prestariam à ficção? Basta um arranjo sutil, uma combinação harmoniosa de objetos ou seres, um ajuste final e pronto, faz-se o milagre do nascimento de uma nova personagem.

⁹ Manoel de Barros, "Matéria de poesia", in *Gramática expositiva do chão*, p. 180.

Até o Avalovara é feito assim, de pássaros miúdos como abelhas, que se desprendem de seu corpo, esvoaçam e voltam a integrá-lo: "Pássaro e nuvem de pássaros" (*Av*, 282). Símbolo do próprio romance, ele atravessou o mundo para, metamorfoseado, flunar em volta de ☉ e Abel, auxiliando-os no mútuo encontro. Osman Lins o descobriu no Oriente, numa divindade chamada Avalokitesvara, o deus da misericórdia e da compaixão: "Quando alcançou o estado de consciência suprema, escolheu não passar ao nirvana, mas permanecer no umbral, sem cruzá-lo, para poder ser o socorro dos aflitos"¹⁰. Carregando sempre uma flor de lótus cor-de-rosa, o Avalokitesvara pode assumir diferentes formas, "uma figura com onze cabeças e mil braços, uma nuvem fabulosa e toda espécie de animais e homens"¹¹.

Ambíguo e pleno de amor - é masculino na Índia e feminino na China - ele atrai os sofredores para o caminho da luz. O pássaro que acompanha ☉ desde a sua relação com Inácio Gabriel, que se fossiliza junto a Olavo Hayano, e que renasce com o surgimento de Abel, possui seis asas, tem o corpo rosa brilhante e canta "com voz humana e repassada de misericórdia" (*Av*, 285). É ele quem ilumina o encontro dos amantes, ele quem os conduz ao Paraíso. Parcialmente aproveitado da mitologia oriental, o Avalovara é tirado ainda da arte da Idade Média:

Nele, quase é possível ler. A cauda é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis, de um tom verde celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlate. Vejo-as adejando e nada ouço. (...) Trançadas no seu peito, faixas e fitas roxas. Da delicada cabeça, parecendo ornada com um diadema de pequenas flores e encimada por uma espécie de língua, descem longas plumas muito claras, semelhantes a flâmulas. Rosa brilhante o resto

¹⁰ Cotterell, *Diccionario de mitología universal*, p. 80-1.

¹¹ *Id.*, p. 81.

do corpo, olhos oblíquos. Quando esvoaça, aflante, o mover das seis asas desprende um odor de paina e não parece que voar lhe pese: todo o seu corpo é asas (*Av*, 281).

Pintar uma divindade oriental com as cores das iluminuras cristãs, transformá-la num pássaro e dar seu nome ao romance - que ele passa a significar - é representativo da forma como Osman Lins confecciona suas personagens. Elas são sempre algo mais, inconclusivas e inconclusas em sua essência, aguardando uma nova possibilidade, um outro olhar. Isso porque o autor não nos diz tudo sobre elas. Seleciona características, delimita traços físicos, ansiedades e medos, opta por imagens conhecidas, quadros e referências literárias, mas deixa de fora algumas informações importantes, ou então confunde a visualização do leitor com excessos. Há sempre algo a adivinhar, qualquer coisa a imaginar sobre as personagens de *Avalovara*.

Se muitas vezes é preciso folhear um livro de artes plásticas, ouvir uma música ou ler outro romance para descobrir mais alguma coisa sobre determinada personagem, há ainda a necessidade de contrapô-la a outras dentro do próprio *Avalovara*. Não é só Hermelinda que possui seu duplo em Hermenilda - elas apenas formam o par mais evidente, mais explícito da narrativa. Como não podemos entender uma sem a outra, também não é razoável pensar Anneliese Roos separada de Cecília. Roos, o amor alemão de Abel, é comparada por ele a uma *Madonna col Bambino* de Giovanni Bellini (fig. 12). Iluminada, as plantas num salão de chá voltam-se, pouco a pouco, para ela, como se "fosse, no recinto, uma janela aberta" (*Av*, 153).

Tanta luz nos remete à maior preocupação do pintor veneziano, mas pode nos levar também de volta à estética medieval ou ainda nos lançar no mundo frio e iluminado do norte-americano Edward Hopper.

Absolutamente distante - "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*, 297) - Anneliese, com suas roupas de cores quase sempre sóbrias e sua face luminosa, poderia ser uma das mulheres que vivem nos quadros de Hopper, lendo, olhando a janela, bebendo chá. Em especial, aquela que aparece em *Sol num café* (fig. 13). É sentada à mesa de um restaurante que Abel a conhece, ali que ele tenta apreender sua beleza, "o elaborado encanto do seu rosto e, mais ainda, seus dons secretos, acessíveis tão-só ao meu olhar vigilante e corrosivo" (*Av*, 39).

Sob esse olhar, desnudam-se as cidades que flutuam na carne de Anneliese Roos, inumeráveis, íntegras, erigidas em seus ombros, cabelos e rosto: "Conheço, invasor, as suas ruas, seus edifícios desertos, seus veículos vazios, suas árvores, pássaros, insetos, flores e animais (nenhum ser humano), e os rios sob pontes frágeis ou magnificentes" (*Av*, 33). Cidades vazias se escondem em seu corpo - as cidades que Abel percorre na Europa, aquelas com que ele sonha na juventude, as que ele carregará consigo guardando a lembrança da mulher amada. Roos, com sua carne intemporal, marca a ausência humana enquanto põe em evidência a obra dos homens. Já Cecília, completamente povoada, se apresenta como oposto e complemento da outra. Se Roos é luz e sol, Cecília é sombras e lua.

Nos seus olhos vagueiam abelhas solitárias, rugem leões negros e velozes. Homens e mulheres habitam sua carne,

conduz Cecília o íntegro e absoluto ser de cada figura que atravessa a Praça, e não só dos homens e mulheres que agora povoam a Praça e os arredores, mas também dos que ontem a povoaram, dos que em maio ou junho a povoaram, dos que no ano findo a povoaram, dos que hão de a povoar ainda

amanhã, destes e dos que em outras partes existem ou existiram, sim, nenhum está ausente em definitivo do corpo de Cecília (Av, 158).

Masculina e feminina, hermafrodita, Cecília é ela e outros, ela e todos os miseráveis que recolhe em si - jamais está só e nem se mostra distante. Amado-a, Abel abrange "numa espécie de múltipla e concreta individualidade o que em princípio é inapreensível e abstrato" (Av, 158). Em suma, através de Cecília ele ama a humanidade, descobre os homens, e acaba por torna-se um deles.

Cecília, ao contrário de Roos e ☉, não é comparada em nenhum momento com imagens saídas das telas de um pintor. Seu corpo, dotado de virilidade, não é descrito com muitos detalhes. Se fôssemos pensar num quadro para representá-la, só teríamos *Eva e a maçã*, de Arcimboldo (fig. 14). Os leões que a acompanham, os sons de metais que sempre se fazem ouvir à sua passagem, os seres que entram e saem de sua carne, tudo desvia um pouco a atenção da sua figura - massa humana confeccionada de tempo. Apesar de habitada por homens, apesar de trabalhar num hospital, apesar de exercer atividades e se movimentar de maneira mais "real" que as outras mulheres de Abel, Cecília talvez seja a menos visível, a que possui maiores implicações simbólicas. Sua androginia, os metais e os leões que a cercam, por exemplo, são referências aos processos alquímicos¹².

De qualquer maneira, Cecília e Anneliese Roos só existem em relação a Abel, uma vez que são, também, invenções suas. Fazem parte da memória dele, assumem suas obsessões, desaparecem e se manifestam de acordo com suas necessidades, sejam elas literárias ou existenciais:

Aos poucos, eis que ressurgem da ausência, uma e outra, ambas tensas de drásticos contrastes nem sempre discerníveis, ambas dúplices e, mais do que

¹² Ver Rola, *Alchimie*.

dúpliques, acima de medidas e limites, ressurgem as duas mulheres a quem amo em pontos afastados dos anos e do mundo, que me atravessam, às quais me confio, que em dado momento concentram e assumem minhas obsessões, triturando entre os molares e os dois nomes como que se fundem (*Av*, 260).

Esse ressurgimento, esses dois nomes que se fundem, vão ser postos agora em contraposição a uma terceira personagem: ☉. Não nomeada, ☉ é vozes e signos, homens e praças, contém em si as outras duas e tudo o que nelas está contido - "soma e sùmula de totalidades" (*Av*, 262).

☉ é carne e superfície textual. As palavras brincam em seu corpo, são audíveis, visíveis. Mas as muitas vozes recobertas por sua pele só são realmente liberadas a partir de seu encontro com Abel. Antes há uma relação ambígua; ☉ é senhora e escrava do verbo, aprisiona e é aprisionada pelas palavras que a percorrem. Abrigando outra dentro de si, ☉ é nascida e nascida, possui dois tempos e duas idades, mas não tem nome: "Ainda muda, evoco dia e noite o meu nome, intuído e buscado durante tanto tempo. Pronuncio-o em mim, faço-o correr em mim, rolar em mim. Pedra cheia de arestas, arredonda-se, seixo" (*Av*, 81). Além de palavras, ela integra em si cidades e homens - é síntese e apogeu das outras duas:

Cada vez, Abel, que me beijas os joelhos, duas vezes o fazes. Serás capaz de ver as letras, as palavras que, em certas horas, vejo ainda rastejarem sobre 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, 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 das vozes, e os meus braços - que estendo - fossem extensões da praça, avenidas também cheias de vozes (*Av*, 34).

Ela é a mais carnal das três mulheres - sua pele clara, suas pequenas rugas, seus cabelos cor de prata e mel, cada pequeno detalhe de seu corpo é descrito por Abel com paixão e amor. Com uma epiderme

que marca as mais sutis gradações da luz - "leves ou espessas sejam as nuvens entre o Sol e a Terra, a cortina da sala ondula, passem ante a janela alguns pombos, ou, simplesmente, mude a sua posição ou a minha - e a pele amadurece, ou freme, ou pulsa, ou simula uma pátina" (*Av*, 363) - ☉ possui formas "transbordantes", que evocam as figuras estivais femininas de Tintoretto (fig. 15) ou Tiziano (fig. 16). Ela tem ainda uma fluência líquida: vendo-a mover-se Abel lembra de "caudas numerosas de peixes e superfícies de açudes" (*Av*, 364), numa referência ao modo como ele vê a Cidade pela primeira vez, saindo das águas do açude de sua infância .

Essas três mulheres emergem da escrita e da existência de Abel, de sua procura desesperada por um texto e pela vida. Em meio à busca, ele atravessa e é atravessado por Anneliese Roos, descobre sua condição humana em Cecília e atinge a plenitude com ☉, mulher-palavra que as condensa e revela. Mas, se por um lado os três amores de Abel têm de ser lidos juntos - uma vez que se compõem e se completam -, por outro ele próprio deve ser entendido em contraposição aos demais homens da vida de ☉. Ela, que já é duas em si, se constitui também como o duplo de Abel. São diferentes as suas experiências, as suas buscas, mas igualmente divididas em três etapas, três relações conflituosas. Enquanto Abel caça um texto, ☉ procura um nome. No entanto, texto e nome talvez sejam uma e a mesma coisa.

Muito antes de Abel, num outro segmento do tempo, ☉ ama Inácio Gabriel, um jovem que trabalha num cartório em São Paulo e que também vem do Recife. Sério demais para ter 16 anos, franzino demais para ter 20, ele é um anjo anunciador, fadado ao sofrimento e à morte. Traz nos olhos o seu fim e no rosto, cândido, o reflexo de um velho. ☉

sabe que seu amor não poderá salvá-lo. Ele sucumbe, ela prossegue. Reencontra depois, em Abel, o mesmo abandono, o mesmo desamparo daqueles que não nasceram para oprimir os demais (*Av*, 208). Mas nele, a inocência já se fez cólera, as feridas e o ódio abriram vazios num corpo vindo "de tempos por ele próprio esquecidos" (*Av*, 285). Inácio é Abel antes do tempo, frágil demais para resistir à vida, puro demais para suportar seus desvíos:

Assusta, nos olhos de Inácio, a ausência de ambição e brilho. Nele, tudo faz lembrar uma aquarela pálida, uma paisagem entrevista sob a névoa: as sobrancelhas leves, o sorriso discreto, a voz velada e mesmo o jeito de andar: os passos inaudíveis, cautos (*Av*, 204).

Sem condições de proteger ou de ser salvo por ☉, ele se vai, mas só depois de ter feito surgir nela o Avalovara, que a conduzirá a Abel. Entre um e outro, duas versões de um mesmo amor, há a figura sinistra e dominadora de Olavo Hayano. Duplo também - sob seu rosto se esconde a face terrível do Iólipo - ele é o oposto de Abel. Ao casar-se com Olavo, aos 23 e 14 anos, ☉ sabe que a catástrofe é certa, que "a função dele é cercar-me, romper-me, demolir em mim o que está construído, tentar impor-me o seu mundo, o seu modo" (*Av*, 247). Mas sabe também que ele é a passagem, que atravessá-lo "com lodo até a boca" (*Av*, 247) é sua única chance de chegar até o outro lado. Um rito. Olavo Hayano é "um oco, um orifício por onde o mundo se esvazia" (*Av*, 246). Por outro lado, ☉ é um cofre ataviado que traz, no fundo, escondida, "uma ampola de veneno" (*Av*, 247).

Ele, como Abel, enxerga em ☉ seus quatro olhos, mas, ao contrário deste, a vê com menosprezo e acusação. Junto de Olavo, o Avalovara "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*, 274-5). Abel o fará ressurgir, colorido e brilhante. Já o Iólipo é um ser monstruoso, símbolo da esterilidade criativa e da repressão. Ele irrompe nos momentos críticos da narrativa, através da descrição de ☉. Fruto de uma gestação aparentemente normal, suas características só se manifestam nas duas ou três semanas que antecedem o parto. Crescem espinhos em sua placenta, que dilaceram e rasgam o útero materno, fazendo-o estéril. Depois que nasce, só aos 12 ou 13 anos ele começa a mostrar sua singularidade: seu rosto, o verdadeiro, é visível no escuro.

Esse jogo - do um que é dois e acaba implicando num terceiro - e os vários prolongamentos que ele permite se estabelecem como um elemento fundamental em *Avalovara*. Está presente na constituição das personagens mais importantes do romance - as três mulheres de Abel e os três homens de ☉. Mas não só aí. Podemos observar o mesmo tipo de composição em Hermelinda e Hermenilda, que são duas, que são uma¹³, e que acabam se desdobrando em outras quatro: as irmãs septuagenárias da narrativa de Abel. E o jogo segue adiante. As velhas, narrando-se a si próprias, inventam uma quinta personagem, que pode vir a sobreviver a todas elas, assumindo a narração. Permanecendo, a velha clandestina poderia se desdobrar mais uma vez, assumindo os corpos intercambiáveis de Hermelinda e Hermenilda.

Teríamos então mais um círculo, mais uma vez a serpente morderia sua cauda, encerrando nela mesma um ciclo de evolução. Falando sobre o retângulo, via de acesso às nossas investigações do

¹³ "Quando pouca a luz, nós próprias nos confundimos. Gêmeas? Não. Pensando bem, nem paridas e nascidas podemos afirmar que somos. A infância, a juventude, frutas macias, nós desconhecemos e somos ambas viúvas - mas sem maridos mortos" (*Av*, 58-9).

mundo, Inácio Gabriel sugere que se observe os quadros onde se desenha uma janela: "Neles, o contemplador vê duas vezes, ou melhor, vê três vezes - o que está no retângulo do quadro, o que se descortina além da janela aí representada e ainda, através de tudo isto, a infinitude das coisas" (Av, 238-9). É esse o olhar que devemos lançar sobre as personagens de Osman Lins. Um olhar aberto à "infinitude das coisas", à sua inconclusibilidade. Do retângulo podemos então voltar à espiral. Talvez seja a forma geométrica mais adequada à formulação das personagens do romance.

Isso porque elas estão interligadas. Sendo opostas ou complementares, dão continuidade à própria existência através da realidade das outras. Natividade, empregada dos Hayano, e Inês, a babá contratada pelos avós de ☉ para aparar-lhe as garras, representam a mesma vida miserável, o mesmo buraco vazio daqueles que tiveram o destino roubado pelo trabalho em casa e família alheias. Enquanto Natividade inventa filhos que não teve, sofre por mortes impossíveis e pelo abandono que eles não lhe poderiam impôr, Inês enterra e chora pássaros que nunca existiram. Enquanto uma é jogada num asilo, a outra é atirada porta afora depois de cumprir sua função. Formam o mesmo drama, mas não o repetem.

À servilidade da primeira, que só se rompe após sua morte, através do olhar revoltado de ☉, junta-se o ódio da segunda. Inês, cortando em pedaços seu uniforme - com a tesoura entregue por ☉ e os incisivos à mostra (Av, 241) - vinga Natividade, vinga todas as outras, as Felicidades, Justinas, Biélas e Plácidas de outros tempos e outros livros... É um gesto pequeno, apenas simbólico, mas digno. Gesto que o pai de ☉ não consegue esboçar. Personificação do homem que se deixou roer pela

vida, ele é um ser absolutamente postiço. Fala através de uma corneta de chifre, suas orelhas são artificiais, os cabelos transplantados, tem uma perna mecânica, os ossos restaurados com placas de metal e o sangue, obtido de transfusões, circula em vasos com emendas de náilon:

Estimuladores eletrônicos regularizam a pressão arterial e mantêm o coração ativo. Traz enxertos no fígado, nos rins, na bexiga, nos pulmões. Parece-me entretanto saudável e ainda conservado, embora um tanto hirto, e custo a perceber (as cortinas são escuras) a dentadura dupla, o nariz de silicone, um olho de vidro (*Av*, 339).

Músico na juventude, conheceu a mulher como seu professor de piano. Sem o consentimento dos pais dela, casam-se e passam a compartilhar o rancor invisível e a decadência cada vez mais evidente. O Tesoureiro, companheiro de Gorda, poderia ser seu contraponto. Ele acolhe a prostituta e seus filhos, oferece-lhes fartura, mas aos poucos começa a se desintegrar, sem, é claro, chegar ao estado de decomposição do outro. Já a Gorda, cujo ventre "até o vento e as sombras engravidam" (*Av*, 130), é a antítese perfeita de Bília, a mãe de Olavo Hayano. Elas são as duas pontas de um processo: fecundidade de um lado, representada não só pelo ventre que pare mas também pelo filho criador, e esterilidade do outro, a impossibilidade de qualquer nova geração¹⁴.

Gorda, com seu palavreado chulo e seu riso "de cólera e medo ante a essência ininteligível do mundo; e de alegria ante as suas aparências" (*Av*, 156), é feita de outras personagens - gestos, palavras e atitudes roubadas das prostitutas de Jorge Amado¹⁵. Mas se ela ainda é composição, seus filhos, os doze irmãos de Abel, parecem simples

¹⁴ Olavo, por ser um iólipo, também é estéril, além de representar, no livro, a negação de toda e qualquer criação.

¹⁵ Por outro lado, a família Weigel, com quem Abel mantém contato na Europa, parece ter saído dos romances de Dostoiévski.

decalques de folhetins baratos. Começam como músicos, tocando bandolins, pianos e flautas, mas terminam loucos, rufiões e tuberculosos. Somem e são assassinados, desintegram-se também, não em sua massa corporal, como o pai de \odot , mas enquanto personagens. Atravessam o romance como restos, lixo recolhido de histórias alheias, esquecido pelo tempo.

Mas a dissolução das personagens atinge seu grau máximo com o Ser. Feito de significantes sem significados, ele é descrito através do chapéu que não possui, da "cabeça perpétua" e do "nariz pouco a pouco": "Atravessa o cruzamento, ágil, no sentido do regresso, o Ser - costuradas nos lugares as vestes de listas invertidas -, envolve o préstito e volta, os braços fixos, ao ponto triplo" (*Av*, 338). Ele já traz em si seu contrário: é também e ao mesmo tempo o Não-Sendo, o Assomo Anônimo, o Furado às Avestas: "o que nasce em outro lugar e só surge onde está quando se foi" (*Av*, 354).

Multiplicação, condensação, diluição, dissolução - foram alguns dos artifícios utilizados por Osman Lins para dar feitiço às suas criaturas. As dosagens, diferentes em cada caso, conferem personalidade única aos seres que habitam *Avalovara*, fazendo-os íntegros, mas nunca acabados. Vimos, acima, algumas dessas composições - são representativas de todo o romance. Pensado e construído sobre um quadrado e uma espiral, o livro de Osman Lins não poderia abrigar personagens que não se harmonizassem a esse princípio, que não prosseguissem em outras, dando-lhes continuidade, marcando rupturas. O movimento em espiral da narrativa, interceptado pelas linhas do quadrado mágico, é o mesmo usado para dar vida às personagens. Daí sua inconclusibilidade, sua imprevisibilidade.

Ser imprevisível é uma particularidade absolutamente humana. Uma característica que se vincula à liberdade de escolha dos homens. Pensar essa autonomia em relação a personagens, criaturas de um outro, pode ser um exagero de retórica ou um exercício fascinante. O romancista inglês E. M. Forster acreditava na insubmissão de suas criaturas:

As personagens apresentam-se quando solicitadas, porém cheias de espírito de insubordinação. Pois têm numerosas analogias com as pessoas como nós. Tentam viver suas próprias vidas e, com frequência, atraíam o esquema fundamental do livro. "Fogem", "escapam do nosso controle": são criações dentro de uma criação e, em relação a esta, muitas vezes desarmoniosas. Se lhes é dada completa liberdade, fazem o livro em pedaços; caso mantidas sob controle muito rigoroso, vingam-se morrendo, e destroem-no por decomposição interna¹⁶.

Afora os excessos da argumentação, Forster acerta quando lembra que as personagens são criações dentro de uma criação, em relação a qual podem estar em desarmonia.

Afinal, quando um autor escreve um romance ele está selecionando e organizando elementos para a construção de um mundo. Depois de ter feito uma série de escolhas - que vão desde o estilo até a dimensão do livro, passando pelos temas a serem trabalhados e as suas abordagens - ele criou, para si, algumas impossibilidades. E quem vai pôr isso em evidência são as personagens - eis sua aparente autonomia. Como os homens do lado de fora do romance, que agem dentro de uma moldura social, muitas vezes encarceradora, elas se movimentam dentro dos limites da narrativa. Um autor não pode exigir que sua personagem

¹⁶ Forster, *Aspectos do romance*, p. 52. Em resposta a isso, Nabokov garantia que as suas personagens eram verdadeiras escravas, mas que "daria para se sentir solidário com as personagens *dele* [Forster], caso tentassem escapar daquela viagem para a Índia, ou onde quer que ele as estivesse levando". Nabokov, in Nabokov et al., *Os escritores*, vol. 2, p. 209.

seja Anna Karênina no interior de uma narrativa kafkiana. Caso insista nisso, certamente vai sentir a insubordinação de sua criatura.

Não é uma simples questão de verossimilhança. Há muitos outros elementos envolvidos numa narrativa e na construção de suas personagens - tempo, espaço, profundidade psicológica, ponto de vista, enquadramento sócio-cultural... Ou seja, quando uma personagem parece estar fugindo do controle de seu criador, ela apenas está tentando se adequar ao seu mundo, à sua própria realidade, previamente construída pelo autor. Augusto Pérez, personagem de Miguel de Unamuno em *Névoa*, fica revoltado quando descobre, numa conversa com o escritor espanhol, que não passa de uma criatura de ficção, o "sonho de um outro". Grita, esperneia e ameaça. Irritado com a impertinência de sua personagem, que o desafia, Unamuno avisa que vai matá-lo. Pérez, que até então pensava em se suicidar, não se conforma e apela para a lógica interna¹⁷.

Chantagens, ameaças de todo tipo feitas por uma personagem que, de repente, quer viver não demovem o criador. Unamuno mata mesmo o pobre Augusto Pérez. Talvez não pudesse fazê-lo se não houvesse, desde o começo, preparado sua sepultura. Quando se dá o embate entre autor e criatura, o leitor já está avisado de que lê não uma novela (termo equivalente à palavra romance, em espanhol), mas uma *nivola*. A diferença está no simples fato de que tendo um outro nome é um outro gênero, novo e sem regras: "Assim ninguém se achará no direito de dizer que minha obra não respeita as leis de seu gênero"¹⁸. Por

¹⁷ Ver Unamuno, *Névoa*, pp. 164-72.

¹⁸ Id., p. 100.

isso Unamuno não precisa ouvir sua personagem, que parece coberta de razão, não tem de seguir as convenções literárias - quem faz as regras é ele.

As personagens de Osman Lins têm mais sorte que o miserável Augusto Pérez. Fora os irmãos de Abel - que talvez sejam ainda mais ficcionais que seu companheiro espanhol, o sonho do sonho de um outro - elas possuem limites bem menos estreitos. Construídas a partir de um universo extenso e variado, podem se locomover com certa liberdade, extravasando a moldura narrativa cada vez que o leitor se dispuser a investir um pouco mais, a olhá-las com a intenção de um criador. Criar, neste caso, seria acrescentar à obra ou à personagem, através de leituras sempre diferentes, algo que seu autor tenha apenas intuído. É deixar Abel escapar das garras do homem que o narra para construir, enfim, sua cidade-texto. É vê-la crescer, urbanizar-se e dizer o que ainda não foi dito.

NOITE

*Era uma noite; e as cobras se enlaçavam
destronadas; e um mundo
se paria.*

JORGE DE LIMA

As trevas abrigam o duvidoso, o incerto, escondem o que germina. Sob a proteção da noite, arrastam-se seres disformes, inacabados. Seres que, com pequenas mutações, vêm acompanhando o homem desde o momento em que ele teve de abandonar o Jardim, expulso por um anjo, traído por uma serpente. Do lado de fora estava o desconhecido, o que não lhe era dado. No desamparo da noite, em meio ao murmúrio das sombras, o homem se deparou com o não nomeado e teve medo¹. Desde então existem os monstros - são grandes ou pequenos, têm muitos braços ou nenhum, várias cabeças, olhos, pernas demais; têm rabos, chifres, pêlos sobre o corpo. Podem ser humanos, ter aspecto animal, possuir galhos e folhas. Toda combinação é válida, toda anomalia é possível².

Ao longo dos séculos os homens têm alimentado o medo construindo monstros, para logo em seguida combatê-los. Mas eles

¹ A noite alimenta o medo; afinal "o desaparecimento da luz nos confina no isolamento, nos cerca de silêncio e portanto nos 'desassegura'. Umhas tantas razões convergentes que explicam as inquietações engendradas no homem pela chegada da noite e os esforços de nossa civilização urbana para fazer recuar o domínio da sombra e prolongar o dia por meio de uma iluminação artificial". Delumeau, *História do medo no Ocidente*, p. 99.

² Para uma tipologia do monstro, ver Kappler, *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, pp. 157-257, e Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, pp. 115-75.

sobrevivem à perseguição - foram habitar lugares distantes, se esconderam no porão das casas, infiltraram-se na alma das pessoas. Escaparam à noite para entrar nos relatos dos viajantes, estão nos quadros, esculpido nas catedrais, descritos nos livros. Com o tempo alcançaram as telas do cinema e as páginas das revistas. Hoje percorrem estudos, fazem parte de tratados específicos. Já não são o desconhecido, mas nem por isso se tornaram menos atemorizadores. Afinal, falar sobre monstros ou expressá-los através da arte não impede que eles continuem transitando pelos sonhos, habitando as zonas sombrias da existência humana. Talvez sejam uma necessidade. Já que não podemos atravessar a vida sem enfrentar a noite (a morte), pode ser mais fácil povoar o escuro do que aceitar o vazio.

O monstro simboliza, na tradição bíblica, as forças demoníacas, irracionais: "Ele possui as características do disforme, do caótico, do tenebroso, do abissal"³, evocando o período anterior à criação, anterior à ordem. Filho do caos e das trevas, o monstro seria o elemento nocivo, o mal que assola a história dos homens. Isso se concordássemos com a premissa básica - a de que a ordem é o pólo positivo e o caos, a ameaça a ser debelada. Sempre que se dá ordem ao caos, sempre que algo é criado, inúmeras possibilidades são abandonadas, esquecidas no limbo, deixadas para outra hora. Negar o caos é impôr uma ordem, sujeitar os homens a uma escolha já feita, impedir que novas criações se realizem. Assim, não é o monstro, habitante das cavidades sombrias, das virtualidades remotas, que adoce o mundo, mas a ordem que, ao cimentar a vida, o contamina.

³ Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 614.

Tanto Olavo Hayano quanto ☉ são seres ligados às forças noturnas, ao inferno e ao inconsciente. Mas se ela é aquilo que gera, que se faz em meio à escuridão, alimentada pela fúria e pelo isolamento, Hayano, ao contrário, é "um oco, um orifício por onde o mundo se esvazia" (Av, 246). Identificado como o Iólipo, cujo verdadeiro rosto só pode ser visto no escuro, o marido de ☉ é representação da esterilidade em todos os níveis da existência. Já ao nascer, torna árido o ventre da mãe, separa os pais, e se faz ele próprio infecundo. Nada produz, a não ser a injustiça e a violência: "Parece, mesmo dormindo, dizer a si próprio: *'Toda a injustiça que eu fizer terá sempre o nome de justiça. Sobram-me a força e a indiferença necessária para usar a força. A força, sem isto, não nos pertence'*" (Av, 352). Por isso mesmo, ele é a imagem da destruição que percorre o livro, da impossibilidade de criar.

Os iólipos não surgem no romance feito indivíduos entre outros tantos - personagens que emergem no mundo como quem nasce e aos poucos se torna alguém. Eles são minuciosamente descritos, ao longo do livro, por ☉. Isso porque "o pensamento mítico, o símbolo e o monstro, têm de passar pela formalização verbal"⁴. A palavra, que ☉ transporta em si, serviria então de intermediário entre "a imaginação e sua epifania, sua manifestação *'hic et nunc'*"⁵. Ou seja, é através do relato de ☉ que o Iólipo se concretiza. Suas palavras, mais que reveladoras, são constituintes. Ela não está simplesmente descrevendo um monstro, ela o está elaborando a partir de uma massa amorfa, de uma existência impalpável, mas funesta.

⁴ Kappler, op. cit., p. 266.

⁵ Id., ibid.

Segundo ☉, os iólipos possuiriam uma 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" (Av, 327). Até os doze anos só duas coisas distinguem o Iólipo das outras crianças: "em todos os seus sonhos, em todos, surgem imagens de mortos com acessos de ira; e há, em torno dele, ou dentro dele (impossível saber) um vazio" (Av, 303). Após essa idade, seu rosto secreto - diferente daquele visto na claridade - pode ser percebido no escuro. Alguns são belos como anjos, apesar de igualmente amedrontadores, mas Olavo é monstruoso.

Seu rosto noturno tem duas vezes a idade do outro, as sobrancelhas são eriçadas e avançam em direção às têmporas: "aí, descem, cercando as pálpebras pesadas" (Av, 351). Seu nariz é grosso e brutal, o lábio superior é largo e o queixo, quadrado. Seus dentes são grandes e ele tem o "riso de quem se sabe invulnerável" (Av, 352). As orelhas de Hayano, "peludas, moles e longas, descem até ao pescoço com verrugas" (Av, 352). Mas o mais assustador é que, "nesse aspecto trevoso, falta uma parte do rosto" (Av, 352). O fato de Olavo possuir um rosto monstruoso, próximo às figuras zoomórficas de Hieronymus Bosch (fig. 17) ou aos demônios de Pieter Bruegel (fig. 18), é menos significativo de sua função dentro do romance do que o de faltar-lhe um pedaço da face.

Essa ausência não está ligada à idéia de incompletude, de algo que ainda está por se fazer, mas à do vazio, que o Iólipo *é e representa*: "A substância das coisas" passa através de Olavo Hayano "e transita para o Nada" (Av, 303). Isso é que o faz tão poderoso e absurdamente assustador, não suas sobrancelhas diabólicas ou suas orelhas peludas. O

"monstro", aqui, esconde algo infinitamente mais terrível do que ele próprio. Olavo não simboliza o mal, não representa o inferno, nem os demônios que o habitam, não compartilha da força germinativa do caos e da escuridão. Ele é uma reação negativa, destruidora, totalmente contrária a qualquer engenho da imaginação, a qualquer expressão de liberdade. Como militar, inscrito num período histórico marcado pela opressão, Hayano é guardião e representante da ordem.

É contra e apesar dele que Abel escreve. Mas é igualmente assim que produzem o servo Loreius e o relojoeiro Julius Heckethorn, em outros tempos e em outros lugares. Haveria um iólipo para cada um deles? É o mesmo vazio, a mesma e freqüente possibilidade de anulação absoluta que os aterroriza, embora em graus e circunstâncias diferentes. Loreius, vivendo na Pompéia de 200 a.C., é o escravo a quem seu senhor promete a liberdade em troca de uma frase significativa que possa ser lida, indiferentemente, por todos os lados e sentidos, mantendo-se sempre igual, e que represente "a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino" (*Av*, 24). Em vigílias desesperadas, o servo busca sua frase. Vai descobrindo-a em sonhos e em sua própria história, montando um quadrado mágico onde, sem saber, aprisionará sua vida.

Ao ter diante de si a frase, o primeiro impulso de Loreius é correr até Publius Ubonius, seu amo, e fazer a devida troca. Porém, dono de sua obra, "já não se considera nem se sente escravo" (*Av*, 41). Intimamente livre, decide guardar a descoberta para si e revelá-la apenas na hora da morte, determinando que as palavras assinalem sua sepultura. No entanto, muito antes disso Loreius se perde entregando seu segredo. Imprudente e vaidoso, fala de sua descoberta à uma cortesã, que imediatamente a retransmite a seu amante, que, por sua vez, a vende a

Publius Ubonius. Roubado no que possui de mais íntimo e seu, Loreius volta a ser um escravo e se mata, deixando para o senhor uma herança conspurcada.

Já Julius Heckethorn, contemplador do universo e amante dos eclipses, constrói um relógio que evoca a ordem astral e o aleatório da vida, mas que não deixa de marcar as horas dos homens. E essas horas trazem a II Grande Guerra, com os horrores das ocupações e do extermínio nazista. Perdido em meio a um tempo que prescinde de seu artefato, Julius é fuzilado pelos alemães e os papéis que guardam o segredo do relógio são incinerados. Nada resta além da máquina, que atravessa os anos como o palíndromo mágico percorre os séculos - sem que seu sentido possa algum dia voltar a ser decifrado por inteiro. Tanto o relógio de Julius Heckethorn quanto a frase de Loreius são, em medidas diferentes, uma afronta às forças repressoras da época.

Porém, são essas mesmas forças que destróem seus criadores. Uma sociedade escravocrata não pode aceitar um servo que se liberte a si próprio, assim como um regime totalitário tem de negar aquele que afirma e exalta o imprevisível da vida. Por isso, em toda opressão há sempre ameaças - que causam o medo, que pode paralisar o criador, que pode contaminar a obra. Caso ela sobreviva, resta ainda o recurso da violência contra o artista. Fazê-lo calar é romper o elo entre criador e criatura, desmontar parte da mágica da criação humana. E isso pode ser feito tanto através da eliminação física, quanto dos sutis mecanismos ideológicos que levam à alienação do artista. É nessa rede, que ameaça, anula e mata, que podemos encontrar a figura sinistra do iólipo.

Mas não só aí. Sua presença - embora sendo ele um vazio, ou justamente por isso - cresce e se espalha, invadindo outras manifestações

humanas: "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" (*Av*, 304). Olavo Hayano provoca a discórdia entre os pais ao nascer e prossegue incitando o ódio no mundo, invulnerável. Abel, mesmo sem saber, está desde sempre em confronto com Olavo - é a eterna luta entre a criação, representada por um, e a opressão, simbolizada pelo outro. Idêntica batalha, aliás, vivida por Loreius e Julius Heckethorn. Abel, que vem depois, como que aproveita as experiências anteriores, resguardando-se das falhas e da ingenuidade dos outros - que, de certa forma, voltaram as costas para a realidade e foram apunhalados por ela.

Ciente do tempo em que vive e do qual compartilha, Abel acomoda em si o conflito entre a busca de um texto que possa inseri-lo na eternidade e outro que o reintroduza no mundo dos homens. Ou seja, entre um texto de grande afinação poética, que lhe permita "alcançar o cerne do sensível" (*Av*, 223), e outro que se ocupe com a superfície do real - e portanto com o tempo histórico (no caso, o regime de 64 no Brasil): "Procuro 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*, 328).

Essa presença clandestina nada mais é que sua impossibilidade de ser indiferente, de fechar os olhos diante do que acontece ao seu redor:

Pode um artista manter-se fiel às indagações que mais intensamente o absorvem e realizar sua obra, ignorando a surdez e a brutalidade, como se as circunstâncias lhe fossem propícias - a ele e à obra. Talvez se convença de que deste modo a preserva e se resguarda da infecção. Engana-se ou procura enganar? Isto, não sei. Sei que obra e homem, ainda assim, estão contaminados e, o que é mais grave, comprometidos indiretamente com a realidade que aparentam desconhecer. Ele e sua obra resgatam uma anomalia: testemunham (testemunho enganoso, bem entendido) que a expansão, a pureza e a soberania da vida espiritual não são incompatíveis com a opressão, e nos levam mesmo a indagar se esta, além de as admitir, não propicia grandes percursos do espírito (*Av*, 339-40).

As palavras de Abel, aqui, são também as palavras de Osman Lins. O que se expressa é a preocupação de um autor que está escrevendo um livro sobre o amor e sobre a criação, mas que não pode se furtar de sua revolta contra o momento histórico. E, mais que isso, evidencia-se a angústia de alguém que luta, desesperadamente, para não ser arrastado a uma posição contrária a si próprio e a seus valores, a uma posição freqüentada por lugares-comuns e pretensas boas razões. A idéia da possível "compatibilidade" entre beleza e opressão, a que se refere Abel, talvez não seja defendida abertamente, mas basta puxar pela memória que logo lembraremos de alguém que achou justo e inteligente dizer que sem a censura (leia-se ditadura) não teríamos as belas canções de protesto de Chico Buarque de Holanda, por exemplo.

A posição de Abel é visceralmente contrária à essa glamourização do embate entre criação e repressão: "serei sempre inferior, como homem e artesão, ao que seria em outras circunstâncias. Tornamo-nos, sob a opressão, piores do que éramos" (*Av*, 364). Consciente disso, ele segue ruminando suas dúvidas. As mesmas, na verdade, que atormentavam os autores brasileiros da época⁶. O escritor de *A festa*, de Ivan Ângelo, expressava essa angústia com a clareza daqueles que enxergam a doença

⁶ Ver Dalcastagnè, *O espaço da dor*.

mas não conseguem conceber o remédio: "imagino histórias que tenho vergonha de escrever porque são alienadas e tenho medo de escrever histórias participantes porque são circunstanciais"⁷. A simples necessidade de optar entre uma coisa e outra já indica um impasse na criação artística.

Produzir em meio a esse empecilho leva ao desgaste e, muitas vezes, à frustração - o que pode conduzir à completa negação da arte. É o que propõe Aleixo, personagem de *Bolor*, de Augusto Abelaira: "Os artistas, todos os artistas, penso muitas vezes, deviam emudecer, pôr-se entre parêntesis até que o mundo se transforme. Com vontade ou sem ela, dão satisfação às necessidades vitais de beleza, não de todos os homens, mas somente de alguns: e os piores"⁸. O que se coloca agora vai muito além da questão *o que* produzir, chegando ao *para quem*. Mais um dilema a ser enfrentado pelo artista. O terceiro, e mais arriscado deles, é o *como* produzir - como expressar a dor e a revolta de um tempo sem trair suas vítimas, sem transformar seu sofrimento em algo belo e consumível.

Adorno, num texto fundamental, afirma que a literatura engajada acaba por "sugerir - intencionalmente ou não - que mesmo nas chamadas situações extremas, e principalmente nestas, floresce o humano"⁹. O que pode se desdobrar em "uma metafísica sombria, que faz o possível para conceber atrocidades em 'situações-limites', as quais passam então a ser aceitas na medida em que revelam o que existe de autêntico nos

⁷ Ângelo, *A festa*, p. 123.

⁸ Abelaira, *Bolor*, p. 70.

⁹ Adorno, "Sartre e Brecht: engajamento na literatura", p.34.

homens"¹⁰. Esse risco é certamente tão grave quanto o da indiferença, que tanto incomoda Abel:

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 do cão? Ouço: 'A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos.' Não, não serei indiferente (Av, 354).

Tomada a posição, Abel escreve e, em algum momento, percebe que não são dois textos paralelos que surgem, mas apenas um e o mesmo. Uma escrita que já nasce contaminada pela opressão e que não se pretende pura ou elevada apesar dela. Aleixo, o equivalente português à angústia de Abel, não consegue parar de pintar, contrariando todas as suas teorias a respeito da arte num período de opressão. Sem pretender se ver livre do problema, ele faz uma tentativa: pinta o quadro de uma mulher nua, extremamente bela de rosto, mas com um corpo repelente, coberto de chagas. Depois, esconde suas feridas sob uma camada de tinta especial, que se decomporá com o tempo, revelando a obra original: "Ao fim de algum tempo, o bom burguês, comprador de uma genial Vênus para seu repouso, para embelezamento da sua sala de estar, verá aparecer uma imagem repugnante. E, pelo menos como artista, deixarei de contribuir para o sossego dele"¹¹.

Aleixo, na verdade, não tem certeza de que a tinta vai descascar um dia, mas a podridão estará sempre lá, oculta, aguardando, dizendo de

¹⁰ Id., *ibid.*

¹¹ Abelaira, *Bolor*, p. 72.

si. É uma arte infeccionada, como o texto de Abel, como o próprio *Avalovara*. Uma arte que não resolve seus dilemas, mas que também não se deixa vencer por eles, que não se intimida nem se deixa anular. A "solução" de Aleixo é, obviamente, provisória, circunstancial. Assim como a decisão de Abel, lúcida e justa, mas precária, como todas as decisões tomadas num contexto de opressão:

Dentro de mim ou dentro da noite, procuro ouvir as respostas. Não pretendo ser limpo: estou sujo e sufocado, nos intestinos de um cão. Angustia-me, claro, reconhecer que a sombra da opressão infiltra-se nas minhas armações e envenena-as. Por outro lado, isto me causa uma espécie de alegria negra. Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo - mas com o seu cheiro de podridão (*Av*, 383).

Esse cheiro dá a *Avalovara* a aparência da Vênus de Aleixo - é sim um belo romance, mas aflora aqui e ali o irremediavelmente feio, o doloroso e o contaminado. E sequer é preciso esperar que a tinta caia, basta seguir a leitura, lenta em alguns momentos, acelerada em outros, para esbarrar em seus tumores. A poesia do livro, sua plasticidade, a erudição explícita do autor, nada está posto de forma a obscurecer esse aspecto. Bem pelo contrário, toda a beleza de *Avalovara* se organiza e se desloca para fornecer contraste. A ditadura brasileira irrompe no romance das mais diferentes maneiras, seja pela aflição que ronda as personagens, sempre confusas e frustradas com sua atuação ou falta de, seja através de manchetes de jornal, que, em sua dura concisão, dão conta do impacto das más notícias.

Nada é verdadeiramente bonito aí, nem a angústia dos protagonistas, nem as manchetes copiadas dos periódicos. Tudo é muito direto e claro, sem recursos, marcando a diferença com o resto do texto, ricamente trabalhado. José Donoso, um outro autor, falando de uma outra ditadura latino-americana, dizia, em *Casa de campo*, não querer que a

elite chilena entendesse ou mesmo se reconhecesse em seus livros. Por isso, no lugar do "feísmo extremado" de suas obras anteriores - que embora desagradável era absorvido e aprovado porque útil - passaria a utilizar um "preciosismo também extremado", inútil e portanto imoral¹². Assim, ele escreveu um belo romance, onde o requinte e a sofisticação narrativa se entrelaçam a uma profunda crítica à opressão - ainda que ela não seja explícita.

O "preciosismo" de Donoso equivale, em certa medida, à "estética do ornamento" defendida por Osman Lins. O ornato, para o autor de *Avalovara*, era o que unia o homem ao mundo. Ao abandoná-lo, o artista moderno teria deixado de ser um elo entre sua obra e o universo: "Pois o ornamento, convocando para determinado objeto (concebido este último termo em sua máxima amplitude) sugestões que não lhe são inerentes, *tece o mundo*"¹³. Por isso as cidades, os mitos e os monstros, por isso a catedral em *Avalovara*. Repleto de elementos buscados de outras artes, a própria linguagem do romance - sempre múltipla, dissonante ou harmoniosa - é construída de forma a evidenciar-se a si mesma, recuperando incessantemente seu mistério, seja através de construções inusitadas, seja com o recurso a outros textos.

A aproximação com obras alheias é fundamental para a leitura de *Avalovara*. Se a *Bíblia* é a primeira referência - tanto em sua mitologia¹⁴ quanto em sua linguagem: há trechos que transpiram o *Cântico dos cânticos* - *A divina comédia*, de Dante Alighieri é o exemplo. Osman Lins dizia que seu romance era uma homenagem aos versos do poeta

¹² Donoso, *Casa de campo*, pp. 400-1.

¹³ Lins, "O escritor e a sociedade", in *Guerra sem testemunhas*, pp. 207-8.

¹⁴ Ver, no primeiro capítulo, as referências ao Abel bíblico, a Caim e Adão.

florentino¹⁵. Da concepção rigorosa da estrutura da obra à vontade de apreender a plenitude das coisas, passando ainda por uma série de pequenas alusões, *Avalovara* rende seu tributo a Alighieri. O longo percurso de Abel através da vida e da arte abarca, em determinado sentido, céu, purgatório e inferno. Se Dante contou com a condução de Virgílio e Beatriz para sua travessia, Abel teve como guias Anneliese Roos, Cecília e ☉.

Estabelecido o paralelo, é preciso observar a inversão do trajeto. Abel - ao contrário de Dante, que primeiro visita o inferno para depois chegar ao purgatório e, enfim, ter acesso ao paraíso - começa seu percurso fascinado pelas luzes de Anneliese, "cardume de fogos" (*Av*, 260); atravessa a humanidade amando Cecília, que "é ela e outros" (*Av*, 158); e atinge os mistérios das sombras através de ☉, "eclipse, transparência, trevas" (*Av*, 260). Mas como o romance de Osman Lins possui uma estrutura circular, ☉ é a um só tempo inferno e paraíso, englobando ainda os homens em sua existência histórica (o que, aqui, está sendo identificado ao purgatório, pelo simples fato da Terra ficar entre o céu e o inferno). Ela, ☉, hora e lugar de confluências, é a síntese da travessia.

Os primeiros versos da *Divina comédia* - "A meio do caminho desta vida/achei-me a errar por uma selva escura,/longe da boa via, então perdida"¹⁶ - situam no ano de 1300, segundo as anotações do tradutor, a experiência que dá origem ao poema. O "meio do caminho" seria uma referência à "metade da vida humana, provavelmente a idade de 35

¹⁵ Lins, *Evangelho na taba*, p. 179.

¹⁶ Alighieri, *A divina comédia*, v. 1, p. 101.

anos"¹⁷. Como Dante nascera em 1265 fecha-se o cálculo. Mas o que importa aqui não é a marcação histórica da obra, e sim a coincidência de idades. Abel também tem cerca de 35 anos quando se encontra com ☉. Ela, que abriga no corpo a "fúria e a solidão" (*Av*, 322), será sua guia e sua selva escura. Abel a percorre ao mesmo tempo em que a segue, atraído pelo "irrevelado [que] se move em sua carne, o ainda escuro e não aqui" (*Av*, 323).

☉ transporta em si a experiência da vida e a história dos homens. Não sabe de onde vem, não conhece seu nome, mas existe e compartilha suas interrogações. Como um peixe que "salta um dia acima da vastidão do mar e vê o Sol e um arquipélago onde se movem cabras" (*Av*, 26), ela salta da eternidade, breve instante em que avista o mundo dos homens, e então retorna "aos abismos marinhos" (*Av*, 26). Emergir, para ela e para todos, é indagar; mas nem sempre o momento é propício, nem sempre há luz nessa hora,

assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluarado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar (*Av*, 50).

Toda essa construção metafórica fala da possibilidade de uma transcendência, mas não esquece de seus perigos: "não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar?" (*Av*, 50). Não há lugar para a ingenuidade em *Avalovara* - tudo possui riscos,

¹⁷ O tradutor para o português é Cristiano Martins. Ver primeira nota em id., *ibid.*

tudo implica, tudo compromete. O salto do peixe a que se refere ☉ é o equivalente à necessidade da busca que persegue Abel. Mas indagar não é uma ação livre de conseqüências. Nem o peixe que tenta fugir à escuridão, nem o homem que procura respostas podem se julgar inteiramente alheios ao que virá. Assim, o peixe tem os olhos devorados por um outro mar e o homem descobre na Cidade procurada a contaminação, o asco, a doença.

Apesar disso eles prosseguem - a busca de Abel recomeçará repetidas vezes e ☉ continuará emergindo e submergindo ao longo de todo o livro, ainda que isso a deixe aos pedaços. O encontro entre os dois é a reunião de uma mesma angústia, vivida de formas diferentes e resolvida de maneira incompleta. Juntos, eles se fazem inteiros, se preenchem: "Ela responde, com a fúria e a solidão que ressoam em sua carne, a obscuros vazios que me roem" (*Av*, 322). Ansioso por respostas e pelo texto que pretende produzir, Abel os imagina envoltos em luz, expectativa que compartilha com os místicos medievais¹⁸. É ☉, com sua experiência de trevas, que lhe aponta o engano: "Os começos jazem na sombra" (*Av*, 35). É ela, sempre cercada por seres da escuridão, que lhe abre as portas da noite.

Toda a existência de ☉ até os nove anos de idade é uma preparação para a queda, para o retorno à escuridão. O ensaio se dá no próprio Martinelli, o prédio sujo e decadente em que vive a infância. Ali, ela adquire a noção da verticalidade, mastiga seu silêncio, entra em simbiose com um mundo abandonado pela luz:

Exploro, solitária, no elevador ou nas escadas, os longos corredores onde pendem do estuque globos de luz jaspeados, uns sem lâmpadas e outros com

¹⁸ Como já foi visto no segundo capítulo.

lâmpadas de poucas velas. Do mesmo modo que se empreende conhecer um bairro, eu empreendo a conquista desse pequeno mundo vertical, quase sempre mal iluminado, de corredores, portas, salas, degraus, números, esse mundo sem árvores, sem vento, sem horizonte, sem firmamento, um mundo ecoante, repetitivo, onde cada andar, com alterações insignificantes, se superpõe ao seu próprio reflexo ou imagem (*Av*, 105-6).

Um mundo a que ☉ retornará muitas vezes, sempre que tiver necessidade de compreender ou de fugir. As luzes a cegam, ferem seus olhos, são intoleráveis como o ente que transporta, ainda criança, dentro de si - peixe, ave ou embrião (*Av*, 60 e 352). É na semi-obscuridade que ela resplandece, dando vida a cores esmaecidas, ressuscitando plantas e animais de um velho tapete. Sem saber de onde vem ou quem fez seu corpo, ☉ observa os pais e descobre que não foram eles: apenas o transmitem, "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*, 28).

Ciente desde sempre da própria necessidade de indagação, ☉ busca um código de acesso ao mundo. Ouve tudo, distingue as palavras em meio aos ruídos, mas aos nove anos de idade ainda não fala - "pareço um cão humano ou uma possessa infantil, uma criança carregando em si o demônio da compreensão e da mudez" (*Av*, 29). Seu corpo cresce enquanto a queda se prepara, a espera: "Não faltam, em toda parte, abismos, fossos, não faltam, e quando faltam, se faltam, achamos dentro de nós um vão onde cairmos" (*Av*, 60). E é assim, em busca do acesso, em busca do nome irrevelado, que ☉ se precipita, atira-se no poço do elevador com o seu velocípede, "eu e o meu mundo, eu e as três rodas que giram em derredor de mim, e tudo escurece e nessa escuridão eu sou

novamente formulada, eu, novamente sou parida, sim, nasço outra vez" (*Av*, 29).

Nascer outra vez, aqui, não significa apenas ter escapado à morte, nem "nascer outra", no sentido de transformar a vida em função do desastre. O que se dá é o surgimento efetivo de um segundo corpo incrustado no primeiro: "Já não contemplo no meu corpo a criatura-em-mim, já não existem escamas, plumas ou asas temporárias; pés, tronco, mão e rosto, inseridos nos meus, pertencem-me; tenho nos meus olhos os seus olhos, aos meus incorporados" (*Av*, 79). É o corpo de um recém-nascido, que vai crescer, se expandir ali, marcando, definitivamente, um espaço de conflito - "Vejo sabendo e vejo sem saber, vejo tendo visto e vejo sem ter visto nunca: inauguro este dúplíce olhar nunca fundido num só" (*Av*, 79).

Ao mergulhar na escuridão, ☉ inaugura seu "acesso ao ciclo da identidade", do delimitado - entre murmúrios, reconhece o próprio nome (*Av*, 67). Então atravessa as noites, longas e sem dias, montada num unicórnio que traz uma pata ferida: "Passamos por cidades escuras, rios de lama negra, galgamos montes de trevas e descemos encostas ainda mais sombrias" (*Av*, 79)¹⁹. Quando regressa, ainda muda, ☉ evoca seu nome, pronuncia-o em si, faz com que se dilua em seu corpo (*Av*, 81). Aos poucos, vai montando palavras, imaginando combinações e possibilidades inexistentes, criando vocábulos. Ao gritar, enfim, sua primeira palavra, é o inferno que invoca, com espanto, ódio e amargura.

¹⁹ Esse "passeio" de ☉ por cidades escuras é, de alguma forma, paralelo ao trajeto de Abel pela Europa. Ambos buscam o conhecimento de algo que os persegue, mas enquanto ele procura em cidades banhadas por luz, ela tateia nas trevas.

Fala então como possessa, sem parar, dias e noites, engolindo as palavras enquanto a voz se extingue, movendo os lábios ainda que a exaustão a abata. Fala de si e dos outros, dos homens que virão e da vida que terá, daquilo que viu e do que jamais poderia imaginar. Palavras que fogem de seu entendimento, eventos que se apresentam fragmentados e fora de ordem (*Av*, 113). Faz-se Cassandra, com o dom da profecia - comunicado por uma serpente - e sem a dádiva da persuasão²⁰. Mais tarde, já na casa da avó (de onde foge repetidas vezes, incomodada com o excesso de luz que entra pelas janelas), ☉ volta a sentir o impulso das palavras... e fala, só que, desta vez, em alemão (*Av*, 167).

Essa espécie de transe que ☉ atravessa é um fenômeno normalmente ligado à religião. A glossolalia ("dom sobrenatural de falar línguas desconhecidas", de acordo com o dicionário) não é uma manifestação isolada, aparece em todos os séculos e nas mais afastadas comunidades. Segundo Octavio Paz, o "falar em línguas" sempre foi considerado "um sinal da possessão divina ou, alternativamente, da demoníaca"²¹. Tomando a definição de uma antropóloga norte-americana, que diz que a glossolalia é uma das manifestações de certos "estados alterados da consciência"²² que se caracterizam pela excitação de várias funções psíquicas e físicas, Paz lembra que no extremo oposto estariam as experiências que tendem ao silêncio e à imobilidade - como a

²⁰ Ver Grimal, *Dicionário da mitologia grega e romana*, p. 77.

²¹ Paz, "Leitura e contemplação", p. 10.

²² Paz faz questão de sublinhar que "para a antropologia moderna a expressão 'alteração da consciência' não significa anormalidade patológica ou perturbação psíquica: a dissociação da consciência é um *transe*, um verdadeiro *trânsito*, por natureza passageiro e que não afeta o sujeito em sua conduta e atividade diárias". Id., p. 11.

ioga²³. ☉, em sua existência dupla, transita de um pólo a outro, vivendo entre a palavra e o silêncio.

Não vamos, aqui, reduzir a experiência de ☉ a uma possessão. Indo por esse lado, chegaríamos à conclusão de que essa história de ter uma outra dentro de si não passa de uma reação esquizofrênica. ☉ é uma sofisticada personagem literária, não um caso clínico. Ela mantém uma relação estreita com as palavras - não só as abriga em seu corpo como também foi chamada à vida por elas, do que tem plena consciência: "Quem me pare outra vez? De quem sou filha, eu, na segunda vez em que nasço? De uma palavra? Ordena alguém: 'Nasce!', e então obedeco, sou nada?" (*Av*, 60). Falar como uma possessa, em português, alemão, em qualquer outra língua ou língua nenhuma - já que ninguém entende mesmo o que diz - é, a um só tempo, uma necessidade literária e existencial.

☉ tem de expressar o que vê. De que adiantaria possuir o dom do vaticínio se ele não pudesse ser comunicado? Ainda que não a ouçam, ☉ precisa dar vazão às palavras que a percorrem; caso contrário, ela perderia a razão de ser. Por outro lado, o fato da personagem ter conhecimento de seu próprio destino é mais um recurso utilizado por Osman Lins para "presentificar" o mundo de *Avalovara*. Toda a história de ☉, nascida e nascida, é um grande agora, feito de lembranças e previsões - seu presente é povoado de passado e futuro²⁴. ☉ é uma mulher, mas é também uma personagem cujo corpo acolhe palavras; ela

²³ Id., *ibid.*

²⁴ O mesmo poderia ser dito a respeito de Abel que, embora não possuindo o dom da profecia, tem vez ou outra visões - como a que lhe fornece o nome e o destino de Cecília, muitos anos antes de seu primeiro encontro.

desce ao inferno, ela pula no poço do elevador, ela trafega pelo próprio inconsciente; ☉ fala durante dias e noites porque seu autor quer assim, porque está possuída por forças demoníacas, ou simplesmente porque sente necessidade de dizer o que traz em si, após nove anos de silêncio.

O que caracteriza ☉ é exatamente a fúria que guarda. Dentro de seu corpo, enrolada às suas costelas vive uma serpente - Ira -, que ela não faz questão de esconder: "suas escamas, por vezes, despontam em minhas unhas, por vezes seu corpo contráctil me enche a boca e eu cuspo-o, enrola-se no meu pescoço e espreita serpente por cima de meus ombros - direito ou esquerdo - os que são dóceis e tudo aceitam sem queixa" (*Av*, 200-1). Inês, a babá contratada pelos avós de ☉, assume a função de encantadora de serpentes: "Voa Inês sobre as coisas, voa entre mim e as coisas, e distrai esse réptil, adormece-o" (*Av*, 201). Chamando ☉ por nomes sempre diferentes e nunca repetidos, ela corta suas garras, domina sua revolta, torna-a adequada ao meio em que vive.

Alienada em relação a si e ao mundo, calam-se as vozes no corpo de ☉, desaparece a máquina que a procurava nas noites do Martinelli - a máquina que mói e despeja nela as coisas e os eventos (*Av*, 135) -, some, também, o Avalovara, pássaro de suas vigílias. ☉ é desconectada do universo das palavras, dos sons e dos acontecimentos. Cada vez que submerge na escuridão - ao jogar-se no poço do elevador, ao casar-se com Olavo Hayano, ao atirar contra o próprio peito - ela busca o restabelecimento do contato, a via de acesso. Ao inquirir a noite sobre seu nome, ao indagá-lo nos cheiros, nas cores e nos ruídos, ☉ procura mais que a si mesma, ela quer a palavra nomeadora - aquela mesma que Abel persegue quando sai ao encalço da Cidade: "uma espécie de metáfora, que, concisa, expresse um ser real e seu evoluir e as vias que

nele se cruzem, sendo capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos não existam" (Av, 404).

Em meio ao silêncio e à escuridão, ☉ atravessa sua história, alimentando a fúria, negando legitimidade a toda espécie de dominação. Seu corpo, que esconde palavras e sons, acolhe as experiências anteriores de Abel - representadas por Anneliese Roos e Cecília. Através delas, sua carne abriga homens e cidades, lhes dá voz e espaço para a criação. ☉ é o livro, o texto que Abel descobre e escreve. Mas é também a mulher que ele ama e que completa sua existência. É o ser que lhe oferece o conhecimento do inferno sem obrigá-lo a ir até lá. ☉ é a noite, com os rumores que a fecundam, com os insaciáveis movimentos de tudo o que germina. Ela é a vida, que briga, incansavelmente, contra sua própria negação.

O DIA

*Os soluços da noite procuraram
a garganta das coisas
e falaram.*

JORGE DE LIMA

É em meio à escuridão, entre paredes sujas e corredores sem fim, que ☉ se engendra, mastigando palavras, vendo-as deslizar por seu corpo - delicados enxames de manchas que, aos poucos, passa a decifrar. Com as palavras ela adquire uma via de acesso ao mundo. Mas, como todo caminho tanto pode levar quanto trazer, antes dela chegar lá é o mundo que a alcança, despejando em seu corpo a sorte dos homens e os desastres da vida. Como uma grande máquina que se organiza no espaço, "tão alta que as últimas peças engolfam-se nas nuvens negras, nas nuvens dessa noite sem estrelas" (Av, 134-5), o mundo se aproxima de ☉ num giro vagaroso e com um zumbido quase inaudível. Pousa em seu ventre, "mói em suas rodas as coisas e os eventos, verte-os em mim" (Av, 135). Faz dela "a foz terrível das coisas" (Av, 135), lugar para onde convergem o conhecimento e a história dos homens.

A partir daí, seu corpo fala - é a "garganta das coisas". Ela deixa de ser o ente que indaga para se transformar naquele que narra, veículo da vida. Entretanto, narrar é construir uma ordem, dar sentido ao caos (ainda que a intenção seja expressá-lo). Para falar, ☉ tem de emergir, tem de amanhecer. As trevas são geradoras, mas é sob a luz que a vida se expande. É na claridade do dia, ofuscante para os seres da noite, que ☉ tem de dispor das palavras, organizar a narrativa. Mas é ali, também, que

ela vai encontrar suas principais barreiras. Onde ela esbarra com a rigidez dos avós e com a prepotência acusatória de Olavo Hayano. Sob a luz, ela se defronta com forças opressivas, calcificadoras de uma ordem que nega a possibilidade da escolha.

É um embate violento, arriscado, porque um corpo que fala também pode ser calado, seja através da cooptação (o método de Inês, encantadora de serpentes), seja através da submissão (o que Hayano tenta impor). Mas ☉ não compactua. Em silêncio, ela alimenta o ódio, desperta a serpente, afia as garras. Não pode aceitar a ordem imutável do avô magistrado, que transforma a coerência em dogma: "Um magistrado não muda. Um magistrado não tem direito a ter duas opiniões, nem que viva mil anos. Caso contrário, não merece o cargo" (*Av*, 200), diz o velho, repetindo, 20, 30 anos depois, o mesmo parecer, com os mesmos argumentos que usou antes num crime semelhante. Nem o tempo, nem os acontecimentos podem alterar um juízo seu emitido anteriormente. Com isso ele dorme satisfeito, enquanto a incongruência alcança seus calcanhares, se arrasta por seu corpo (*Av*, 200).

Tampouco ☉ consegue suportar a ordem cotidiana imposta em sua vida pelo marido: Olavo "rejeita, sem explicações, minhas tentativas de trocar um adorno ou de dispor os móveis a meu gosto. Não consente sequer que eu determine a respeito de vestidos: acompanha-me às lojas e escolhe-os por mim" (*Av*, 281). Calada, ela o trai, uma, duas, muitas, incontáveis vezes: "Eu não caço o amor, nem o júbilo, nem outras exaltações, nos estranhos com quem em camas estranhas me deito: caço Olavo Hayano, atinjo-o" (*Av*, 282). Seu corpo, mudo desde que se juntou a ele, só voltará a se fazer ouvir livremente após o encontro com Abel.

Até lá, ☉ tem de manter vivas as palavras. Por isso ela retorna sempre à escuridão, preparando um novo amanhecer.

Cada mergulho nas trevas, cada incursão nos corredores escuros do Martinelli, é uma tentativa de reestruturação, de reencontro consigo mesma para uma nova investida. Revitalizada pelas forças noturnas, ela chega ao nascer do sol com as garras outra vez afiadas, pronta para suportar os ataques, para permanecer no mundo e poder narrá-lo. Sua estratégia é comparada, por ela própria, à dos pequenos mamíferos no mundo dos sáurios¹:

No período triádico, os grandes sáurios passeiam sobre o mundo como se fossem eternos. Surgem os pequenos mamíferos, de passo leve e discretos. Os sáurios nem os percebem. Continuam em sossego, movendo os ossos como as madeiras de um barco, mas já estão condenados; os sutis intrusos, que não podem enfrentá-los, furam seus ovos e sugam o conteúdo. Toda arma é boa para sobreviver ao domínio dos mais fortes e reduzi-los a nada (*Av*, 281-2).

É assim que ela sobrevive, assim que ela resiste até o encontro com Abel, até que o Avalovara renasça - "livre da mudez e da imobilidade a que está condenado" desde a hora em que Olavo Hayano a possui (*Av*, 279) - e a conduza, ao lado do homem que ama, a uma outra possibilidade do existir.

Junto das palavras que invadem seu corpo após a queda no poço do elevador, ☉ recebe um nome, o seu nome, buscado durante tanto tempo nos sons e nas cores, nos cheiros e no silêncio: "Pronuncio-o em mim, faço-o correr em mim, rolar em mim. Pedra cheia de arestas, arredonda-se, seixo" (*Av*, 81). Mas ele logo se dilui, desmancha-se nela,

¹ ☉, que lê tratados sobre insetos e aranhas (*Av*, 238), sempre faz conexões entre as suas experiências e a de animais. Seja com as esponjas (*Av*, 26), seja com as aves do paraíso (que os melanésios exportam depois de cortar-lhes os pés) (*Av*, 112), seja com os mamíferos. É uma espécie de ligação permanente construída com a vida biológica, da qual ela faz parte e que a precede.

esmaece. Faz-se tão leve que ☉ acaba perdendo-o outra vez, esquece-o. Em confronto com um mundo que não aceita, e que tampouco pode aceitá-la, ☉ é privada dos sons do seu corpo, deixa de ouvi-lo, aliena-se de si própria. Quanto mais próxima ela se vê da ordem estabelecida² - do avô imponente e zeloso de seus pareceres, da avó inalterável em seus atos e palavras, que "tendem a repetir-se com variações quase imperceptíveis" (*Av*, 206) - mais distante se encontra da máquina dos acontecimentos, do pássaro iluminado e de si.

Mais longe, também, ela está de seu nome. O lingüista Paul Ziff dizia que o nome próprio "é um ponto fixo num mundo em movimento"³. Por isso a ansiedade de ☉ em recuperá-lo - sem o nome, ela perde identidade, deixa de dizer de si àqueles com quem compartilha as transformações do mundo. No universo estático e pré-estabelecido dos avós, o nome adquire uma conotação diferente. Inês tenta seduzir ☉ chamando-a sempre por nomes diferentes: "Amália, Sofia, Cristina, Maria Alice, a cada novo nome eu sinto-me atingida, cada nome novo parece mais profundo, uma incursão no cerne do meu ser" (*Av*, 165). Para um mundo fixo, nomes em movimento. Há uma lógica sinistra aí. ☉ até se deixa encantar por Inês, mas não a ponto de negar sua própria experiência do mundo.

Ela sabe que a vida não se dá de forma fixa, que as coisas não existem em si, mas que se fazem pela "soma de seus deslocamentos" (*Av*,

² Como no curto espaço de tempo em que aceita, através da sugestão de Inês, que é um privilégio viver com os avós: "Meu avô se levanta para interrogar os seus fichários. Inês, entreabrindo a porta, dilata os olhos, sorrindo, em direção a ele e se retira em silêncio. Seus gestos acentuam a distinção, a minha, de estar ali, fazendo parte da sombra que rodeia o avô e a sua escrivadinha, enquanto grandes questões tomam a direção que ele sugere com a sua coerência" (*Av*, 206).

³ Ziff, *Semantic analysis*, p. 104.

141). Os avós são a negação desse movimento (que é essencialmente transformador) - eles são repetitivos, inalteráveis, fechados em seus discursos e em seus gestos, em sua moral burguesa e em suas decisões inabaladas. Quando seu avô morre, ☉ o define em relação ao mundo: "Um grande homem, ouço muitas vezes, na sala transformada em câmara-ardente, enquanto transito entre varões de ar oficial e mulheres altaneiras. Um grande homem, tal como exige um mundo também morto" (Av, 200). É esse mundo, sedimentado, rígido, morto, enfim, que ☉ rejeita. Sendo ela própria depositária de palavras, abrigo de vozes e acontecimentos, não poderia dar legitimidade a um mundo que nega a si mesma.

Se subsiste, na força das palavras, "o vestígio do poder cosmogônico das origens"⁴, ☉ transporta não apenas fatos, mas também virtualidades. Em seu corpo respiram muitos mundos, todos aqueles que existiram um dia e ainda os que podem vir a se fazer, aqueles que os homens sonharam e os que jamais foram imaginados. ☉ não cria o mundo, ela abriga suas possibilidades, guarda seus mistérios. Assim também é a linguagem. As palavras nos orientam num mundo em constante transmutação, num mundo que jamais está pronto, acabado, num mundo que se faz e é feito pelos homens a cada dia, construído como que palavra a palavra.

Georges Gusdorf dizia que situar-se no mundo é estar em paz com as palavras: "Nosso *espaço vital* é um espaço de palavras, um território pacificado onde cada nome é solução de um problema"⁵. Tanto

⁴ Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 552.

⁵ Gusdorf, *La parole*, p. 37.

Abel quanto ☉ se consomem em busca desse lugar - um texto, um nome, algo que lhes permita ser, existir em relação aos outros e em sua individualidade. Qualquer coisa que lhes conceda, a um só tempo, a possibilidade do encontro com os homens e a confirmação de sua própria existência, única e inconfundível. Ambos, no entanto, estão muito longe desse "território pacificado". Cada um deles transporta um espaço de conflito. ☉ é duas, está em constante luta consigo mesma, e ainda tem de brigar contra o Iólipo, contra as forças que tencionam apagar as palavras de seu corpo, calar as vozes que o percorrem.

Abel, por sua vez, vive o conflito entre os textos que *gostaria* e os que *precisa* escrever. Procura a palavra exata, o sentido preciso para designar coisas que já serão outras quando ele conseguir chegar perto⁶. Por outro lado, ele, como escritor, não desconhece que lida com um material gasto, contaminado:

A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é a bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres. (...) Sei bem: há, tem havido outros males na Terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado (Av, 261).

Talvez seja justamente por isso que ☉ busque um nome que é só dela, desconhecido de todos, um nome que não lhe foi imposto, mas oferecido à sua compreensão. Ignorado, ele não se presta ao confisco, mas também não permite a conexão com o outro.

Mais que um signo, o nome próprio é quase um texto⁷, com suas múltiplas referências e implicações. Em *Avalovara*, o nome de ☉

⁶ Como a própria Cidade, que Abel sabe, desde sempre, lhe chegará um dia com "acréscimos e perdas" (Av, 91).

⁷ Sobre isto, ver Martins, *O nome próprio*, pp. 11-20.

equivale ao texto que Abel tenta descobrir. O percurso da busca é diferente para cada um deles, mas o encontro só se efetua quando seus caminhos se cruzam. Gusdorf dizia que "vir ao mundo é *tomar a palavra*, transfigurar a experiência em um universo do discurso"⁸. Juntos, © e Abel tornam verdadeira essa proposição, ingressando - após alcançar nome e texto - de maneira definitiva na história dos homens (como veremos adiante). A principal dificuldade de ambos está no fato de que as palavras não são transparentes. Não podemos ver, através delas, todas as suas implicações. Ao contrário do nome próprio, que é um signo volumoso, espesso de significados, uma palavra "nunca libera mais do que um de seus sentidos por sintagma"⁹.

Abel parece denunciar essa falta de opacidade quando, enfim, consegue perceber o que há por baixo da Cidade:

Esta escuridão no que se refere ao contorno da Cidade e ao seu nome se opõe ao que sei (até que ponto e por intermédio de que indicações?) a respeito do que jaz sob os seus discutíveis alicerces. Sob a Cidade há outras, a Cidade existe sobre os ossos de doze outras cidades varridas pelo tempo ou por outros flagelos, sei que estas cidades suportam a sua altivez e que a água das cisternas, na Cidade, tem um sabor específico e mesmo inquietante, um sabor de admoção e ameaça. O nome ou metáfora de nome, como a Cidade, deve repousar sobre doze cidades soterradas (*Av*, 404).

Palavras se acumulando sobre outras palavras, significados que se atropelam, sentidos que se perdem ao se transformarem. Poderíamos dizer, com Rousseau, que a linguagem, tanto quanto um meio, é um obstáculo entre as idéias e os sentimentos de um homem e outro¹⁰, uma vez que esconde e deforma.

⁸ Esta frase, inclusive, foi utilizada como epígrafe do romance por Osman Lins. Gusdorf, *La parole*, p. 8.

⁹ Barthes, "Proust et les noms", in *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*, p. 125.

¹⁰ Ver Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*, passim.

Mas é com elas, com palavras gastas, usadas, que o escritor terá que trabalhar. Abel não só reconhece como ainda toma uma posição em relação a isto. Se a palavra é um "bem confiscado" pela opressão, ele não pode ignorar, nem permitir que ignorem, que lida com um material impuro. Mas também não vai fingir que não se contaminou com o manuseio. O texto que ele escreve se engendra nos "intestinos de um cão" e traz consigo o que pode ser salvo - "com o seu cheiro de podridão" (*Av*, 383). Entretanto, além de impura, a palavra também pode ser insuficiente ou demais. Como lembra o filósofo André Gorz,

a linguagem é um filtro que me obriga sempre a dizer mais e menos do que aquilo que sinto. Sua aprendizagem é uma violência original feita ao vivido: ela me obriga a calar os vividos para os quais não há palavras, a dizer conteúdos que não correspondem à minha experiência, a ter intenções que não são as minhas¹¹.

Esse dilema da linguagem é explicitamente vivido por Abel em circunstâncias e momentos diferentes - desde o instante em que encontra Anneliese Roos na Europa e começa a imaginá-la num texto futuro (*Av*, 44) até o dia em que dá o primeiro passo para a revelação da Cidade, lamentando sua deplorável solidão, que torna "inviável a aproximação dos homens" (*Av*, 407). Como escritor que é, Abel não desconhece os perigos da linguagem, mas tampouco pode prescindir dela. As palavras jamais darão conta do vivido, tem razão Gorz, mas cabe ao escritor a tarefa de tentar aproximações e de insistir. Insistir ainda que o resultado seja inferior ao prometido, insistir mesmo que se sinta traído em suas emoções, em seus pensamentos. É o que faz ☉ quando fala e fala e sabe que ninguém a entende, sequer a ouve.

¹¹ Gorz, *Métamorphoses du travail*, p. 216.

Seu corpo abriga o vivido e o por viver, mas guarda também as palavras que pretendem enunciar essa experiência e que jamais conseguirão - a começar pelo fato de que o simultâneo não cabe na linearidade da narrativa. Também por isso ☉ busca seu nome. Como o nome da Cidade, que Abel acredita dar conta de seu evoluir e das vias que nela se cruzam (*Av*, 404), ele poderia transmitir o acontecido, expressar o ser de ☉. Hannah Arendt dizia que "muito embora as histórias sejam resultado inevitável da ação, não é o ator, e sim o narrador que percebe e 'faz' a história"¹². Por isso mesmo não é suficiente para ☉ ter vivido a queda e ter recebido o mundo se ela não puder também narrá-lo. Ou seja, não lhe basta ter participado de sua própria experiência, ela tem de "fazê-la", reconstruí-la com o olhar retrospectivo daquele que narra. Só assim será dona de sua história - o que lhe permitirá compartilhá-la.

Mas suas dificuldades são semelhantes às de Abel. Também ela lida com palavras gastas, com palavras que escondem, soterrados, outros sentidos. Também ela teme trair o vivido, afinal,

sempre que pronunciamos alguma coisa nós a desvalorizamos singularmente. Acreditamos ter mergulhado fundo nos abismos, mas, quando voltamos à tona, a gota d'água nas pálidas pontas de nossos dedos já não se parece com o mar de onde provém. Sonhamos ter descoberto tesouros maravilhosos em uma mina, mas quando voltamos à luz do dia trazemos apenas pedras falsas e cacos de vidro; ainda assim, o tesouro rebrilha, imutável, na escuridão¹³.

Trazer pedras falsas à tona é deparar-se com o indizível. ☉ mergulha periodicamente nessas trevas de que fala Maeterlinck, aproxima-se do tesouro e volta com o quase apertado nas mãos - uma espécie de Sísifo revisitado.

¹² Arendt, *A condição humana*, p. 205.

¹³ Maeterlinck, cit. in Musil, *O jovem Törless*, p. 5.

A frustração diante do que não se pode dizer talvez só não seja mais forte do que a necessidade de continuar tentando. Wittgenstein afirmava que "o indizível (o que me parece cheio de mistério e que não sou capaz de exprimir) forma talvez o pano de fundo em virtude do qual o que posso exprimir adquire uma significação"¹⁴. Sendo assim, reconhecer o indizível, enxergar seu brilho em meio à escuridão, já é ampliar as possibilidades do que pode ser dito. As pedras, ainda que falsas, são um sinal, uma lembrança daquilo que se encontra escondido. Revelar essa memória é abrir um campo de nostalgia, um espaço onde os homens podem se encontrar encontrando um pouco de si próprios, de medos e sensações que eles jamais poderiam definir, mas dos quais conseguem lembrar depois de ler uma história, ouvir uma música, ver um quadro.

Ou seja, "as narrativas constituem simulacros de uma ordem que intuímos e da qual somos nostálgicos" (*Av*, 48). Por isso Abel não pode se satisfazer com a superfície das coisas, sejam elas eventos ou palavras: "Empenhado na decifração e também no ciframento das coisas (embora, quase sempre, sem êxito), recuso deter-me no que é visto e captado sem esforço. Investigo aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se" (*Av*, 62). Ele também, como \odot , submerge à procura do indizível. Ele também volta à tona sem respostas, ou, pelos menos, sem a resposta. Essa é a angústia de qualquer um que tente alcançar algo que vá além do que já está dado - é a angústia de Abel, de

¹⁴ Cit. in Chauviré, *Wittgenstein*, p. 48.

☉ e a do próprio Osman Lins, que confessava debater-se "entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério"¹⁵.

Por outro lado, se a linguagem trai o vivido, por não dar conta de sua expressão, as palavras também podem vir a oferecer sentido para algo que não se revelaria de outra forma. Afinal, como propõe Gusdorf, "nomear é chamar à existência, tirar do nada"¹⁶. ☉, que é jazida de palavras, "guarda em si o que nomeia o mundo" (*Av*, 407), mas não reconhece o próprio nome. Se "nomear uma coisa ou um ser equivale a adquirir poder sobre eles"¹⁷, ☉ não é dona si, nem da experiência que transporta. Para se possuir ela tem de pronunciar seu próprio nome, afirmar-se enquanto sujeito de sua história (o que significaria a possibilidade de narrar o que viveu, destacar-se da posição de simples ator para se transformar naquele que realmente "faz" a história, como sugere Hannah Arendt).

Abel assume, aqui, um papel diferente. Ele, que já foi o que tenta tomar o destino de Caim¹⁸ - construtor de cidades -, incorpora Adão, aquele que deu nome às coisas. Segundo o *Gênesis*, após criar a terra e o céu, o homem e os bichos, Deus enfileirou os animais selvagens e os pássaros para que Adão os nomeasse¹⁹ (fig. 19). Essa a língua original, sem máculas, cada palavra em seu sentido exato, primeiro. É para esse Abel, nomeador, que ☉ se revela. Oferecendo-lhe o corpo, oferece-lhe as

¹⁵ Lins, *Evangelho na taba*, 181. Angústia, aliás, compartilhada por mim, ao longo deste trabalho, ao tentar expressar o que, muitas vezes, não passa de uma sensação.

¹⁶ Gusdorf, *La parole*, p. 36.

¹⁷ Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 641.

¹⁸ Ver o primeiro capítulo.

¹⁹ *Gn*, 2,19.

palavras que a habitam. Junto dele, ⊙ redescobre seu nome, grita-o em si, embebe-o de si. Abel não a nomeia - o nome já está lá, existe desde antes - mas, reconhecendo-o, ele afirma o ser de ⊙, legitima sua experiência, faz dela, mais que depositária, dona das palavras que abriga²⁰. Com isso, ela se expande, transborda, como o próprio texto no final do livro.

Já ao lado de Abel, mas antes de alcançar seu nome, ⊙ se desmonta, desmembra seu corpo e dá a cada parte um nome diferente, invertendo sentidos, confundindo o léxico:

Onde os meus seios? Onde o meu colo? Braço. Dorso? Torso... Estas palavras - e outras, escorregam, começam a descolar-se das partes do meu corpo por elas nomeadas. Já não penso no meu braço como sendo braço, mas como pés ou boca; a boca chama-se umbigo ou calcanhar, o sexo chama-se olhos, depois peito, depois ombro. Entre a minha mente e o meu corpo desmembrado flutua um pequeno léxico arbitrário (*Av*, 136).

Desnomeando seu corpo, ⊙ se prepara para refazer-se, reconstituir a si mesma com as palavras exatas. Depois dessa explosão semântica, ela teria de pronunciar seu nome - aquele "ponto fixo num mundo em movimento" - para se recompor como um ser único. Como dizia Artaud em seu poema: "Quem sou eu?/De onde venho?/Sou Antonin Artaud/e basta dizê-lo/como só eu o sei dizer/e imediatamente/verão meu corpo atual/voar em pedaços/e se juntar/sob dez mil aspectos/notórios/num novo corpo/no qual nunca mais/poderão/me esquecer"²¹.

Se ⊙ refaz o léxico de seu corpo, Abel, por outro lado, vai desmontar palavras para reencontrá-las depois, desmembradas em letras

²⁰ "Ele me fala e as suas palavras, dentro de mim, se desdobram em outras, não articuladas" (*Av*, 86).

²¹ Artaud, "Para acabar com o julgamento de Deus", in *Os escritos de Antonin Artaud*, p. 146.

dispersas que se espalham por São Paulo. Caminhando pela cidade, ele as recolhe: "Ornado com leões vermelhos e discos violáceos, pousa um K sobre o Viaduto do Chá" (Av, 385-6). Os pedestres que atravessam o "nó urbano" formado pela Avenida São João com o Vale do Anhangabaú não parecem notar - só Abel vê "o Ó que se abre, flor ou explosão, luminoso, frente ao pardo edifício dos Correios e Telégrafos, refletindo-se nos pequenos vidros quadrados nas janelas" (Av, 386). É nesse Ó - ornamentado com outras letras do alfabeto -, no seu giro ao longo do Vale do Anhangabaú, que Abel lê "o nome de ⊙, escrito com punho firme" (Av 386).

O mesmo nome que ele enxergará cruzando um dia a pele da mulher amada. O nome que o levará de volta ao Paraíso: "clamo ou julgo clamar o seu nome - e o tapete me recebe entre pássaros e flores" (Av, 389). A invocação do nome costuma estar ligada ao simbolismo do som e da linguagem. Segundo doutrinas hindus, "o nome de uma coisa é o *som produzido pela ação das forças moventes que o constituem*. Por isso, a pronúncia do nome, de uma certa maneira, é efetivamente *criadora* ou *apresentadora* da coisa"²². Ao proferir o nome de ⊙, Abel a revela para si, torna-a real. Ao mesmo tempo, ele dá conta de sua busca, termina a travessia e é invadido pelas palavras: "a princípio em tumulto irrompem em mim horda ríspida e silente irrompem em mim e minha carne conhece-as" (Av, 403).

A revelação de ⊙ é também a revelação das palavras que a habitam, do mundo que a gera: "abro ao teu ingresso tudo o que sou e hei" (Av, 401). Entregando-se a um homem que não a vê como uma presa

²² Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 641.

(Av, 322) e que não possui vocação para dominar, ☉, enfim, atinge seu alvo, fura a casca de Olavo Hayano, liberta-se injetando-lhe o veneno que traz em si²³. O que ela oferece a Abel, ofertando-lhe o corpo, é o acesso à criação²⁴. É justamente através do resgate das palavras que o ingresso de ☉ e Abel no Paraíso começa a se realizar. As palavras, "gastas e ainda assim verdadeiras" (Av, 349), fazem do corpo de ☉ uma imitação do Jardim: "é espelho do mundo foz das coisas arcano do nomeável por isso nele é possível contemplar com olho insubmisso o consumado o vigente o esperado o temido" (Av, 407).

Uma imitação que não se reduz à cópia, mas que se pretende representação, evocação - como o relógio de Julius Heckethorn, ou o tapete da sala de estar sobre o qual ☉ e Abel efetuam seu rito amoroso. Com suas cinco molduras coloridas, que demarcam, entre folhas e flores, o espaço reservado para a representação do Jardim, o tapete - artefato humano - se integra ao percurso de Abel. No retângulo principal, árvores de floração opulenta, pássaros e lebres dão conta de uma vasta gama de possibilidades. As aves pousadas nas árvores, por exemplo, pertenceriam a alguma espécie aquática (imagina Abel), tornando presentes os peixes ausentes: "Assim, sem que se altere a unidade do quadro, o espaço, terreno e aéreo (levitação das árvores, existência de seres alados), completa-se: eis, invisível, um lago" (Av, 357).

²³ "Ligar-me a Olavo Hayano é como atravessar um passo, com lodo até a boca, para chegar - talvez - ao outro lado. (...) Eu, um cofre ataviado e a certeza no fundo - uma ampola de veneno. Eu, amada e amante, aos olhos dos demais e aos meus próprios olhos: um cofre esmaltado com motivos florais, radioso. Mas eu, sendo o cofre, sei, sei sem clareza, sim, sem clareza, mas sei que trago sob as chaves - a ampola, o veneno" (Av, 247).

²⁴ Abel já adivinhava isto quando dizia: "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, 326).

Mas o lago, e os rios dele oriundos, participariam desta versão do Paraíso apenas como um reflexo:

As representações são sempre enigmáticas, alusivas, fracionárias e quase nunca contempladas na sua totalidade. Como introduzir com ordem, num espaço forçosamente limitado, tudo o que pretendemos? Estas árvores e flores que se alastram em toda a área do tapete não são de modo algum estas árvores, estas flores: resumem em si uma vegetação de inconcebível variedade (*Av*, 357).

Até porque, "se no tapete eu visse o Todo, também veria além dos limites e, então, nada mais veria" (*Av*, 357). Essa, a consciência necessária para a criação. Toda obra é circunscrita, possui limites próprios que têm de ser respeitados. O que não quer dizer que aquilo que não cabe, o que fica de fora, não possa ser refletido, evocado pela arte. É o que tenta fazer Osman Lins em seu *Avalovara*, seja cutucando o indizível, seja buscando expressar o que se esconde sob a aparência das coisas. Por isso as imagens carregadas de simbolismo, as personagens repletas de significados. Por isso o mito, que, como lembra Mircea Eliade, é sempre a narrativa de uma criação²⁵.

☉, que dá vida ao tapete através do contato de seus pés nus (*Av*, 337), é também seu complemento. Do Jardim tecido por mãos humanas estão ausentes tanto a árvore do conhecimento quanto o primeiro casal convidado a habitá-lo (*Av*, 358). As árvores, embora carregadas de flores, não frutificam. Faz-se necessário, aqui, um outro movimento, uma segunda representação, para inteirar a obra. Daí ☉ ser, com a cicatriz no peito e as vozes correndo pelo corpo, "a mulher do jardim e a árvore

²⁵ "O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser". Eliade, *Mito e realidade*, p. 11.

mortal da sabedoria" (*Av*, 371). É ela, a um só tempo, aquela que oferece conhecimento e a que o toma, libertando a humanidade da ignorância e atraindo a ira de seu deus. Assira sua relação com Abel - duma constante permuta de posições, um absoluto compartilhar de experiências.

Como árvore e como mulher, como jazida de palavras e foz das coisas, ⊙ tem a oferecer, ainda, a via de acesso ao mundo - o portão do Jardim. Segundo o *Gênesis*, o paraíso terrestre era, aparentemente, aberto sobre o país de Éden²⁶. Mas, como lembra Jean Delumeau em sua *Histoire du paradis*, seguindo a tradução clássica do *Cântico dos cânticos*, o ocidente medieval imaginou um Jardim fechado e, por sua vez, completamente "separado do resto de um mundo infeliz e pecador"²⁷. No *Cântico*, o homem diz à sua amada: "És um jardim fechado, minha irmã e minha noiva,/uma nascente fechada, uma fonte selada"²⁸. Ao que ela lhe responde: "Que entre o meu amado em seu jardim/para comer dos frutos deliciosos!"²⁹.

Às conotações eróticas do Jardim, cuja porta Abel descobre no centro do corpo de ⊙, deve ser acrescentado seu simbolismo cósmico. O paraíso terrestre era considerado o centro do mundo, sua representação e resumo³⁰. Assim também é ⊙, com seu corpo povoado de imagens e

²⁶ "Depois, o Senhor Deus plantou um jardim em Éden, ao oriente, e ali pôs o homem que havia formado. E o Senhor Deus fez brotar da terra toda sorte de árvores de aspecto atraente e saborosas ao paladar, a árvore da vida no meio do jardim e a árvore do conhecimento do bem e do mal". *Gn*, 2,8-9.

²⁷ Delumeau, *Une histoire du paradis*, p. 159. Neste livro, o autor mostra como persiste, na Idade Média, a convicção de que o Jardim do Éden não teria desaparecido da face da terra, mas apenas se tornado inacessível. O Paraíso terrestre chegava a fazer parte da cartografia medieval. O abandono dessas crenças, segundo Delumeau, foi lento e progressivo.

²⁸ *Ct* 4,12.

²⁹ *Ct* 4,16.

³⁰ Ver Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, pp. 512-5.

acontecimentos, de agora e sempre. Imitação do Jardim, ☉ é ainda a árvore da sabedoria³¹, aquela que forneceu ao homem a experiência do bem e do mal. A árvore, como o jardim, é uma das mais ricas imagens simbólicas. Expressa a capacidade infinita de regeneração do Cosmos, a vida, a juventude, a imortalidade e a sapiência³². É, também, um elo de união, uma vez que põe

em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem: ela estabelece, assim, uma relação entre o mundo ctoniano e o mundo uraniano. Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se a seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam seus galhos um contra o outro³³.

Símbolo completo em si, a árvore alcança os muitos sentidos de ☉, que, sendo dupla, transporta ainda as duas outras mulheres que Abel ama/amou - elo de ligação entre mundos, experiências e tempos diferentes: "Unindo-me a ti, que amo e desejo, uno-me também por fim a certa ambígua visão inalcançável, vacilante entre o vir e o partir; e recupero, pois ela subsiste em teu corpo, a frágil companheira - companheiro, também posso dizer - que realça entre velhos chapéus, luvas desbotadas e antigos colares arrancados do fundo de gavetas, a única estação encantada e realmente feliz de minha vida" (*Av*, 392-3). Isso se dá da mesma maneira que ☉ recupera nele Inácio Gabriel, seu

³¹ "A árvore não nomeada que me cobre e da qual, frutais, pendem os seios sobre que me inclino, abre-se em flores tão vivas quanto as do Paraíso" (*Av*, 361-2).

³² Ver Eliade, "Simbolismo da árvore cósmica e cultos da vegetação", in *O sagrado e o profano*, pp.123-6.

³³ Chevalier e Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, p. 84.

amor de juventude. Juntos, ☉ e Abel vão reconstruir seu percurso, refazer sua história. Mas não sem antes narrá-la.

Cumprido o ciclo, feita a travessia, Abel se vê preenchido por palavras e vozes, habitado por imagens, cúmplice do mundo. Mas nem assim seus conflitos se desfazem³⁴. Rondando as muralhas do Jardim, nus - ele e ☉ - sobre o tapete, surge a dúvida: "Até que ponto completariam a representação e através de que fios a ela se unem?" (*Av*, 358). E uma suspeita se faz mais e mais insidiosa: "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" (*Av*, 358). Entre fruir do jardim (de onde os animais escapam para correr e copular em meio aos dois amantes), semeando ali, talvez, a morte, e poupá-lo com a sua ausência, prefeririam manter distância. Mas não lhes é dada a escolha³⁵.

Toda a trajetória de Abel e ☉ os conduz a esta hora e a este lugar: espaço e tempo marcados pela presença humana. Buscar uma Cidade, interrogar o mundo atrás de um nome - os protagonistas de *Avalovara* não estão procurando apenas um texto que os narre, permitindo-lhes narrar. É o homem que eles tentam alcançar, essa figura frágil e pequena diante de um universo assustadoramente poderoso. É o homem, com seus sentimentos mesquinhos e suas paixões, com seus atos de heroísmo e sua covardia. Tanto ☉ quanto Abel querem, sim, ser humanos. Por isso alimentam seus conflitos, vivem suas perdas, consomem seu ódio. Por

³⁴ Permanece seu principal dilema, entre a perenidade e o agora.

³⁵ Olavo Hayano - representação da esterilidade e da destruição que percorrem o livro - vedalhes uma das passagens, justamente aquela que lhes permite ficar entre os homens. Disparando contra os amantes, empurra-os, ainda que não seja essa sua intenção, em direção ao Paraíso.

isso amadurecem, cumprem alguns dos rituais da vida entre os homens. Mas é só quando os dois se encontram que a experiência se completa - são partes de um mesmo processo.

O amor que compartilham é, para ambos, uma experiência reveladora, constituinte - muito embora Abel se mostre apreensivo no início, desiludido após tantas perdas. Quando ele se pergunta se "pode um homem agir como se tudo fosse como antes, quando em seu coração renega a vida estável e já partiu"? (*Av*, 319), está pondo em dúvida não só as propagadas virtudes regeneradoras do amor como, em determinado aspecto, o próprio sentimento, que perderia sentido num mundo "armado de garras" (*Av*, 319). Embora ainda capaz de amar, Abel sabe que já não possui "a inocência e talvez a surdez que o amor exige (não ouvir o clamor dos massacrados, não ouvir o protesto dos roubados, o ranger de dentes dos mudos, mas eu ouço), doem-me ainda outras feridas e eu não quero, do amor, as doçuras, os sobressaltos, as perdas" (*Av*, 319).

Negando o amor, Abel estaria renunciando a si mesmo, uma vez que toda a sua trajetória é conduzida por suas paixões. Anneliese Roos, Cecília e ☉ não são apenas mulheres que amaram e foram amadas, elas representam anseios e inquietações que fazem de Abel um ser autêntico, único. ☉, insistindo na necessidade de amar - "O que será de tudo, se também nos arrancam a força de amar? A alegria de amar? A raiva de amar?" (*Av*, 320) -, resgata a existência de Abel, recuperando para ele sua história:

A cera que me obstrui os ouvidos se dissolve e eu escuto, não as palavras de ☉, não a voz e sim o nexo, o sentido, a lei, a ordem, a coerência, a relação, o conjunto, a simetria, o desígnio, o desenho, a trama. Roos. Cecília. Amo-as? Sim. Amo-as e a extensão do meu amor, em cada caso, exaure-me. Amo-as e sucumbo à gravidade do amor e de tudo o que este amor desperta, subleva, aciona (*Av*, 320).

Ao rearticular suas paixões e experiências anteriores através do corpo de ☉, Abel retoma sua existência, amanhece. Ele, que transita "afável e calado entre as pessoas, morto de cólera e amolando os dentes em segredo para morder, despedaçar e cuspir" o que o cerca (*Av*, 372), encontra em ☉ algo próximo à serenidade. Junto dela, "o que está calcinado, o emperrado, o seco, o sombrio, verdeja, move-se, responde, jorra, splende" (*Av*, 373). No entanto, a coisa alguma o amor rouba sua essência. O Abel que floresce em contato com ☉ é o mesmo que guarda em si seus enganos e desastres. O que verdeja nele não possui o frescor "das coisas novas e ainda não ofendidas", mas é compensado "por um traço de maturação ou mesmo de sabedoria" (*Av*, 373). Tanto Abel quanto ☉ permanecem sendo eles próprios, acrescidos apenas, um do outro, enriquecidos em sua substância.

O amor não os faz mais puros, nem mais inocentes: "Armistício algum, aqui, com as iniquidades que meu olho constantemente acusa. Insubmisso e colérico, sem que a cólera me envenene ou deprede" (*Av*, 372). Não apaga seus erros, não os libera de seus conflitos. O amor, num mundo impregnado de ódio, será apenas uma tentativa de restauração da vida, a aposta em "uma hora, um minuto, um instante que ilumine o resto e fure os socavões, os sótãos" (*Av*, 321). Uma forma de não capitular. Por isso, se misturar ao tapete, entrar no Jardim - antes, depois, ao mesmo tempo em que Olavo Hayano atira contra eles - não significa, para ☉ e Abel, transcender a existência humana. Bem ao contrário, ao ingressar no Paraíso terrestre eles estão se recolocando no mundo. Vão recomeçar sua história, não mais como personagens de um autor, mas como um homem e uma mulher que criaram a si próprios, que dispensaram os deuses e que já provaram do fruto da árvore junto dos outros homens.

CONCLUSÃO

Não me venham com conclusões!

ÁLVARO DE CAMPOS

Refeito o trajeto, concluído o roteiro, resta àquele que viaja a nostalgia do que não viu. Por isso alguns percursos não têm volta - todo retorno é sempre um novo ponto de partida, que se faz outro cada vez que a gente pensa em retomá-lo. Poderia, aqui, juntar-me ao velho Brás Cubas e escrever um "capítulo das negativas". Mas dizer de todas as coisas que não fiz, de todos os lugares por onde não andei seria demasiado longo, além de inútil. Que meus leitores percebam o que não percebi. Desde o início alertava para o fato de que a minha leitura de *Avalovara* seria uma nova viagem, uma outra narrativa. Não posso afirmar que meu roteiro equivale àquele elaborado um dia por Osman Lins, mas espero ter sido sensível às suas possibilidades.

Sem ser conclusiva, o que não combinaria com minhas intenções e desagradaria ao poeta, há ainda o que se reiterar sobre essa viagem - um pouco como se parássemos na sombra para olhar as fotografias que restaram, revelações do vivido (ou aprisionamento dele?). Num dos retratos, reencontraríamos então um quadrado mágico e uma espiral. O desenho, tão simples que uma criança poderia riscá-lo no chão com um graveto, leva-nos de volta ao mundo do romance e ao percurso construído por sua interpretação. Leva-nos ao escravo frígio que inventou o palíndromo e que foi roubado; leva-nos até um autor que acrescentou ao palíndromo uma espiral e fez deslizar junto dela uma

narrativa; leva-nos também aos corredores de uma catedral gótica, ou ainda a ruas e praças de muitas e diferentes cidades.

Mas não nos conduz apenas de volta ao passado. Ou, pelo menos, não a um passado imutável, completo em si e alheio às transformações humanas. O quadrado e a espiral, rabiscados num muro, desenhados na pedra, inscritos num romance ou rememorados por aquele que os percorreu depois, continuarão suscitando interpretações, mesmo quando já se disse o que havia para dizer, o que se podia dizer. *Avalovara* fala de grandes e pequenos conflitos, das artes, dos mitos e do homem, da criação e do amor, fala da opressão e de perdas, fala de si próprio, do romance como possibilidade de expressar o humano. Neste aspecto, podemos dizer ainda que ele se estrutura como jogo e diálogo (quadrado e espiral mais uma vez).

Como diálogo, no sentido que Bakhtin emprestou ao termo¹, *Avalovara* está aberto às ressonâncias internas e externas, revelando-se sempre outro diante de um novo olhar, constituindo-se a partir de diferentes aproximações, que não se interrompem nem se calcificam - movimentos que enriquecem sua substância e lhe dão o caráter de incompletude, próprio à arte moderna. Enquanto jogo, ao contrário, o romance de Osman Lins se inscreve num espaço definido, limitado por regras preestabelecidas, se constrói como um mundo temporário dentro do mundo habitual². Um mundo que tem, sim, começo e fim, que se organiza sobre possibilidades mais ou menos circunscritas, sem as quais não haveria como esperar a participação do jogador/leitor.

¹ Ver Bakhtin, *Questões de literatura e de estética e Problemas da poética de Dostoiévski*.

² Cf. Huizinga, *Homo ludens*, p. 13.

Ao apresentar o palíndromo mágico, o "autor" de *Avalovara* explica que o SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS significaria aproximadamente "O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos", mas que a frase ainda poderia ser compreendida como "O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita" (*Av*, 32). Faltou lembrar que a palavra latina "opera", traduzida aqui por charrua ou mundo, também pode ser lida como obra, ou, melhor, como "artifício". A idéia de artifício está ligada, de certa maneira, à do jogo dentro da construção literária - são noções complementares, que se sustentam mutuamente.

Avalovara explicita o artifício, apresenta-o como um dos elementos de sua narrativa, convidando o leitor a interagir, a fazer parte do universo da criação. Jogar, aqui, exige o conhecimento das regras, mas pede, também, a vontade de reinventá-las. Huizinga, analisando o componente lúdico das atividades livres, dizia que o jogo "ornamenta a vida, ampliando-a"³. Sendo assim, Osman Lins - defensor do ornamento como via de acesso do homem ao mundo - não poderia deixar de incluir o jogo na estrutura de sua obra. Ele comparece como organizador da narrativa; é, a uma só vez, fio e tessitura da trama. Está presente na ordenação espacial do romance, na confecção das personagens, na forma como é construído o tempo... Mas tudo isso são caminhos já percorridos.

Voltando às fotografias, num outro retrato, talvez não tão nítido quanto o primeiro, esbarraríamos no olhar azul e ansioso de um homem que parece buscar qualquer coisa além de suas forças. Remexendo a pilha de fotos, reencontraríamos então, uma a uma, as mulheres que fizeram da

³ Id., p. 12.

nossa viagem uma experiência mais rica, mais bela. Através delas, reveríamos Roma e seus palácios, as catedrais francesas, imensas bibliotecas e quadros que guardam a luz de suas cidades. Viveríamos outra vez no Nordeste brasileiro, e ouviríamos a música de sua gente, e nos sentiríamos próximos e solidários, e entenderíamos a sua língua. Por fim, seríamos novamente invadidos por palavras, reconheceríamos nosso lugar no mundo e o lugar do outro, inclusive daqueles para os quais não há lugar.

Depois de rever essas mulheres, poderíamos retornar ao retrato do homem, e ele então se faria mais nítido. Reencontraríamos, ali, Abel - uma personagem que anseia pela humanidade. *Avalovara* pode ser lido como a representação daquele olhar do retrato, a inquietante necessidade de alcançar o que não pode ser dito - o vivido. É nesse instante, fugaz, escorregadio, que Abel precisa se embrenhar para se tornar humano. Mas recompôr sua própria história é pouco, ele tem de apreender a história do homem, a história do brasileiro e do nordestino, daqueles que fizeram erguer cidades e dos que morreram carregando as pedras. É de dentro dessa história, feita de nomes célebres e de sangue anônimo, que Abel vai se situar como gente. Dali que ele vai escolher seu lugar.

A opção não é difícil em si, mas pelo que transporta consigo. Escolher é, sempre, se identificar, se comprometer. É assim para Abel, para Osman Lins e para mim, para cada um de nós que tem de assumir sua posição ante um mundo que já estava aí, mas que nunca veremos pronto. Muitos dirão que a escolha é impossível, talvez desnecessária - passarão a vida tentando se convencer de que são justos, "aferidores equânimes das coisas", nas palavras de Abel. Mas chega o tempo em que não basta julgar, é o tempo de se expor ao julgamento. E isso não

significa negar a existência do conflito. Ao escolher os homens no lugar dos deuses e, entre os homens, os que "não tem vocação para dominar", Abel está apenas começando a tomar posição. Seus conflitos não se iniciam nem acabam aí, eles se desdobram, prosseguem se fazendo, simplesmente porque cada escolha pressupõe outras.

Portanto, *Avalovara* é, também, um livro sobre escolhas. Entre decidir a respeito do que escrever e sobre quanto investir no amor depois de tantas perdas, há uma infinidade de pequenas e grandes opções a serem feitas. Mas, se não basta julgar, também não é suficiente escolher - é preciso não capitular. A rendição contamina, destrói; é assim que o pai de ☉ vai se transformando de jovem músico num conjunto de próteses, ou que o Tesoureiro vai perdendo pedaços pela vida. Tanto Abel quanto ☉ são seres que não se submetem. Eles se enganam, erram, espreitam, mas jamais se rendem totalmente; guardam, em si, a raiva que os mantém íntegros. Não capitular diante da opressão, das dificuldades, das anulações, das dores não os faz mais puros, nem mais belos. Afinal, como lembrava Brecht: "Também o ódio à baixeza/Deforma as feições./Também a ira pela injustiça/Torna a voz rouca"⁴. Mas não se render permite que continuem sendo eles mesmos, e isso já é alguma coisa.

Ao entrarem no Paraíso - novo ponto de partida para suas histórias e para a dos homens, que transportam consigo - ☉ e Abel ingressam também numa outra ordem narrativa, que se estabelece como possibilidade do vir a ser. Essa reafirmação da experiência humana como valor insubstituível acompanha o percurso da espiral e abrange cada um

⁴ Brecht, "Aos que vão nascer", in *Poemas 1913-1956*, p. 216.

dos quadrados sobre os quais se ergue o *Avalovara*. Todo o livro é uma apaixonada defesa do humano, seja em contraposição aos deuses, seja como forma de negar o embrutecimento dos sentidos, a anulação da capacidade criativa. A busca que Abel empreende talvez esteja vinculada à necessidade de se recolocar, enquanto homem, no mundo. A escolha da narrativa como veículo para esse transporte parece, então, apropriada. Afinal, cada romance aberto é um mistério e uma indagação, cada página virada uma descoberta, mas nunca uma resposta.

IMAGENS

- 1 - Interior da catedral de Salisbury (1220-1320).
Fonte: Georges Duby - *Le Moyen Age: l'Europe des cathédrales*.
Genève: Skira, 1995, p. 53.
- 2 - Rosácea sul do transepto da Notre-Dame de Paris (c. 1270).
Fonte: Georges Duby - *Le Moyen Age: l'Europe des cathédrales*.
Genève: Skira, 1995, p. 204.
- 3 - Iluminura (século XV).
Museu Marmottan, de Paris, coleção Wildenstein.
Fonte: Christopher de Hamel - *A history of illuminated manuscripts*.
London: Phaidon, 1994, p. 223.
- 4 - Afresco da igreja San Pietro al Monte, em Civitate (século XII).
Fonte: Georges Duby - *Le Moyen Age: adolescence de la chrétienté occidentale*. Genève: Skira, 1995, p. 29.
- 5 - Rembrandt, *A ronda noturna* (1642).
Rijksmuseum, Amsterdã.
Fonte: *Web Museum* (<http://www.puc-rio.br/wm/>).
- 6 - M. C. Escher, *Em cima e em baixo* (1947).
Fonte: M. C. Escher - *Gravuras e desenhos*. Trad. de Maria Odete Conçalves-Koller. Köln: Taschen, 1994, p. 80.
- 7 - Giovanni Battista Tiepolo, *O banquete de Cleópatra* (c. 1750).
Palácio Labia, Veneza.
Fonte: E. H. Gombrich - *A história da arte*. Trad. de Álvaro Cabral. 15ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1993, p. 348.
- 8 - Claude Monet, *A estação St.-Lazare* (1877).
National Gallery, Londres.

Fonte: CD-ROM *Microsoft Art Gallery*, 1993.

9 - Pablo Picasso, *Mulher chorando* (1937).

Tate Gallery, Londres.

Fonte: Danièle Boone - *Picasso*. London: Bracken Books, 1989, p. 119.

10 - Vitral da catedral Saint-Julien, em Le Mans (c. 1235-1240).

Fonte: Louis Grodecki e Catherine Brisac - *Le vitrail gothique au XIII^e siècle*. Fribourg: Office du Livre, p. 127.

11 - Pablo Picasso, *Guernica* (1937).

Museu do Prado, Madri.

Fonte: *Web Museum* (<http://www.puc-rio.br/wm/>).

12 - Giovanni Bellini, *A Virgem e o Menino* (c. 1489)

National Gallery, Londres.

Fonte: CD-ROM *Microsoft Art Gallery*, 1993.

13 - Edward Hopper, *Sol num café* (1958).

Yale University Art Gallery, New Haven.

Fonte: Rolf Günter Renner - *Edward Hopper*. Trad. Casa das Línguas Lda. Köln: Taschen, 1992.

14 - Giuseppe Arcimboldo, *Eva e a maçã* (1578).

Coleção particular, Basiléia.

Fonte: Werner Kriegeskorte - *Giuseppe Arcimboldo*. Trad. de Paula Reis. Köln: Taschen, 1993.

15 - Jacopo Tintoretto, *A origem da Via Láctea* (c. 1575-80).

National Gallery, Londres.

Fonte: CD-ROM *Microsoft Art Gallery*, 1993.

16 - Tiziano Vecellio, *A Vênus de Urbino* (1538).

Galleria degli Uffizi, Florença.

Fonte: CD-ROM *Microsoft Encarta '95*, 1994.

17 - Hieronymous Bosch, *As tentações de santo Antão*, detalhe (c. 1500-1510).

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Fonte: *Web Museum* (<http://www.puc-rio.br/wm/>).

18 - Pieter Bruegel, o velho, *Dulle Griet*, detalhe (c. 1562).

Museu Mayer van den Bergh, Antuérpia.

Fonte: *Web Museum* (<http://www.puc-rio.br/wm/>).

19 - Tapeçaria (século XVI).

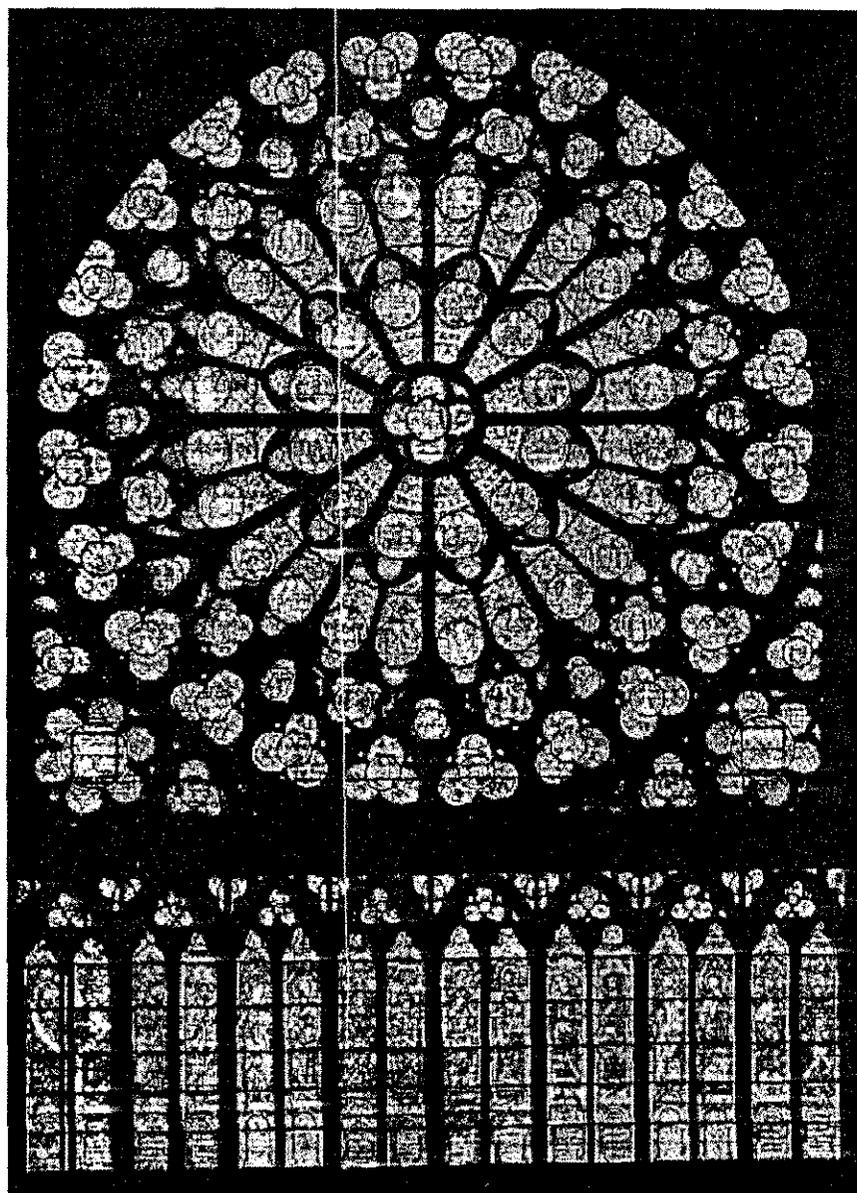
Galleria dell'Accademia, Florença.

Fonte: Jean Delumeau - *Une histoire du paradis: 1. Le jardin des délices*.

Paris: Fayard, 1992.



1 - Interior da catedral de Salisbury.



2 - Rosácea sul do transepto da Notre-Dame de Paris.





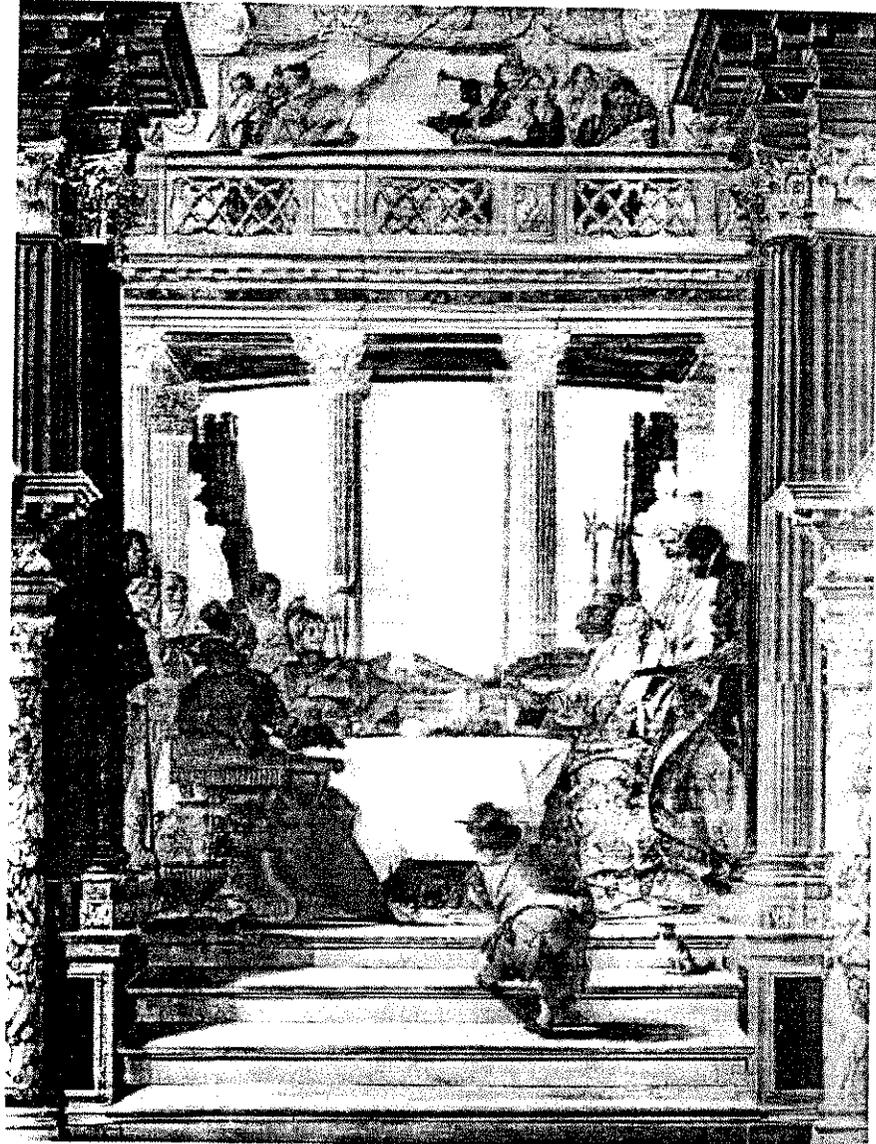
4 - Afresco da igreja San Pietro al Monte, em Civate.



5 - Rembrandt, *A ronda noturna*.



6 - Escher, *Em cima e em baixo*.



7 - Tiepolo, *O banquete de Cleópatra.*



8 - Monet, *A estação St.-Lazare.*



9 - Picasso, *Mulher chorando*.

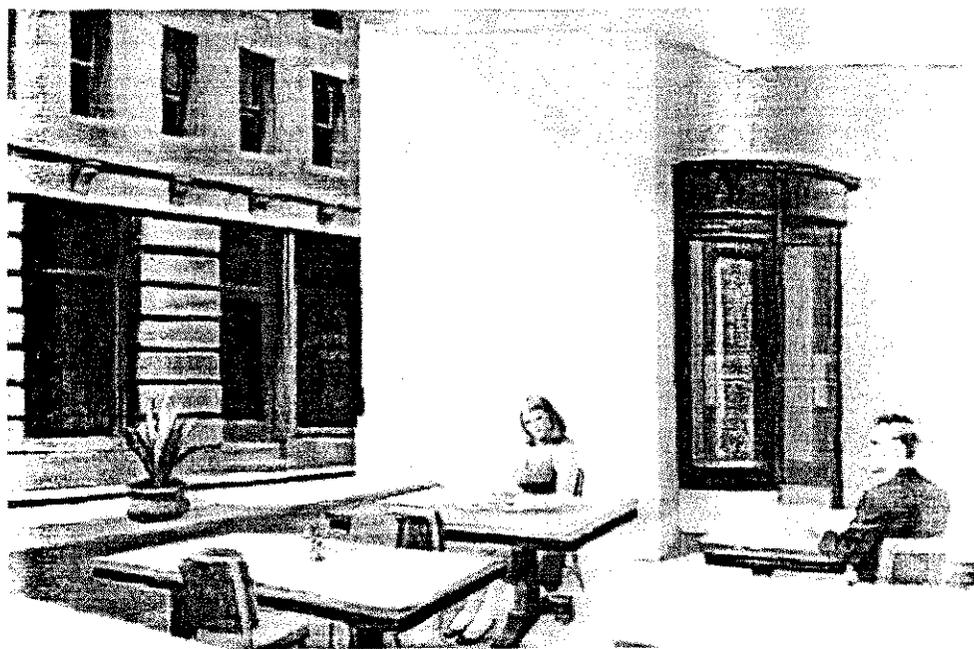


10 - Vitral da catedral Saint-Julien, em Le Mans.



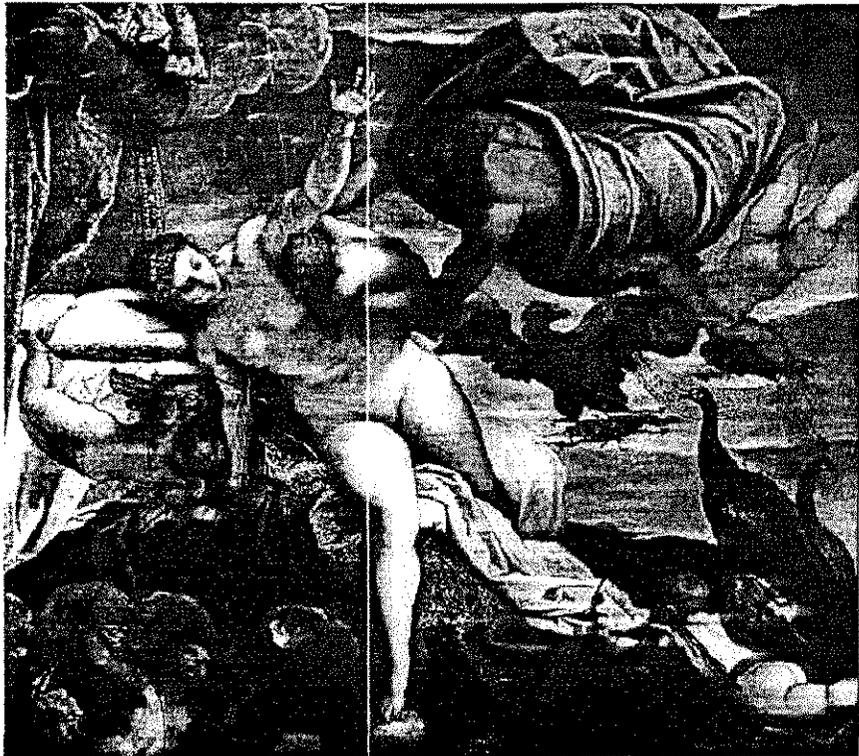


12 - Bellini, *A Virgem e o Menino*.

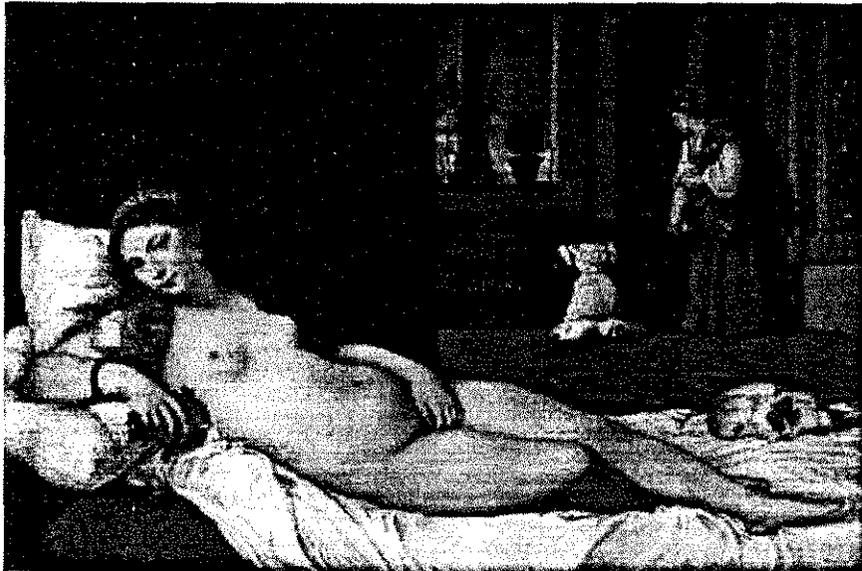




14 - Arcimboldo, *Eva e a maçã*.



15 - Tintoretto, *A origem da Via Láctea.*



16 - Tiziano, *A Vênus de Urbino*.



17 - Bosch, *As tentações de santo Antão*.



18 - Bruegel, *Dulle Griet*.



QUADRO CRONOLÓGICO DE PERSONAGENS E EVENTOS HISTÓRICOS CITADOS EM *AVALOVARA*¹

200 a.C.

O escravo Loreius, instigado por seu senhor, Publius Ubonius, descobre o palíndromo mágico *Sator arepo tenet opera rotas*.

1908

Nascimento de Julius Heckethorn, na Alemanha.

1914

Início da I Guerra Mundial. Julius Heckethorn é enviado para a casa dos avós, na Inglaterra.

1918

Suicídio do pai de Julius Heckethorn, após descobrir que era traído pela mulher. Erica Haebler, a esposa, morre durante a guerra. Fim da I Guerra Mundial.

1919

Morte do bisavô do Tesoureiro.

1921

Julius Heckethorn lê sobre "um homem cujos chifres crescem para dentro e que destrói o mundo à medida que essas raízes furam-lhe os miolos, atravessam a garganta, escavam o coração e esgalham-se" (*Av*, 360). Dezesesseis anos depois, Julius identificará esse homem em Hitler.

1929

Julius Heckethorn retorna à Alemanha.

*Mai*o - Julius Heckethorn conhece Heidi Lampl.

Agosto - Julius Heckethorn pede Heidi Lampl em casamento.

¹ Como *Avalovara* não fornece datas precisas, apenas indícios, parte do quadro é composta por aproximações.

1930

Nascimento de Abel, filho da prostituta Gorda e de pai desconhecido.

Julius Heckethorn começa a elaborar o plano de seu relógio.

Janeiro - Casamento de Julius Heckethorn e Heidi Lampl.

1933

Primeiro nascimento de ☉.

Janeiro - Adolf Hitler é nomeado Chanceler da Alemanha.

Março ou abril - Julius Heckethorn começa a fabricar as peças de seu relógio.

1937

Julius Heckethorn é intimado a adaptar sua oficina de relógios para a fabricação de material bélico.

Julius termina seu relógio, mas não o coloca em funcionamento.

Outubro - Julius, alarmado com o que vê na Alemanha, muda-se com a mulher para Haia.

1938

Março - A Áustria é anexada pela Alemanha. Julius põe em funcionamento seu relógio.

1939

Julius Heckethorn vende o relógio para o embaixador sueco na Holanda.

1º de setembro - Invasão da Polônia pela Alemanha. Nos dias seguintes, Inglaterra e França entram no conflito.

1939/40

Morte de Abel, tio do protagonista, afogado.

1940

Fins de abril - Heidi e Julius Heckethorn viajam a Rotterdam, onde ela fica internada para tratamento.

8 de maio - Julius Heckethorn regressa a Haia, sozinho.

10 de maio - Tropas alemãs agridem simultaneamente Luxemburgo, Bélgica e Holanda.

13 de maio - A rainha Guilhermina da Holanda asila-se na Inglaterra.

14 de maio - Bombardeio da *Luftwaffe* sobre Rotterdam. Heidi morre junto a 35 mil pessoas. Exército holandês depõe as armas [*Avalovara* dá a data de 15 de maio para a rendição da Holanda].

30 de maio - Julius Heckethorn é fuzilado pelos alemães como traidor; os papéis sobre seu relógio são incinerados.

O relógio de Julius Heckethorn é vendido pelo diplomata sueco à esposa do representante brasileiro, que parte para Lisboa deixando o relógio no porão da embaixada.

1942

Segundo nascimento de ☉, após a queda no poço do elevador, aos 9 anos de idade.

1943

☉ recebe, no terraço do Martinelli, a máquina do mundo, e passa a ser a "foz terrível das coisas" (*Av*, 135).

☉ pronuncia sua primeira palavra, "inferno", e passa noites e dias falando sem parar, prenúncio de todas as coisas.

No velório da tia, ☉ é apresentada pela primeira vez aos avós maternos.

☉ muda-se definitivamente, após três fugas, para a casa dos avós maternos, onde viverá por 12 anos, seis meses e dois dias.

1944

☉ fala em alemão diante da avó, sobre um monstro.

Primeiro encontro entre ☉ e Olavo Hayano, na casa da avó. Ela tem 11/2 anos.

1945

O relógio de Julius Heckethorn, esquecido em Haia, é reavido pela embaixatriz brasileira, que o leva para a embaixada na Itália.

1946

Novembro - Abel joga tarrafa na cisterna e faz perguntas. Quase morre afogado e tem uma "visão" sobre Cecília e seu destino trágico.

1950

Inácio Gabriel muda-se de Recife para São Paulo.

1951

☉ conhece Inácio Gabriel.

Inês é despedida.

Abril - Anneliese Roos visita Paris pela primeira vez, com a mãe.

Agosto - No último domingo do mês, morre Inácio Gabriel.

1953

O relógio de Julius Heckethorn é vendido em leilão, após a morte da embaixatriz brasileira.

Eurílio, irmão de Abel, é assassinado, com 19 anos incompletos, num bordel de Recife.

1954

10 de maio - Augusto, irmão de Abel, desaparece no dia em que completa 19 anos.

1956

Morte do avô de ☉.

Casamento de ☉ com Olavo Hayano. Tentativa de suicídio de ☉, na noite de núpcias, às cinco horas da madrugada, após enxergar o verdadeiro rosto de Olavo Hayano.

1958

Início do ano - Noivado de Estevão, irmão de Abel, com uma viúva, mãe de filhos, 18 anos mais velha que ele.

Primeira missa realizada em Brasília.

Abril - No domingo de Páscoa, Abel e Anneliese Roos fazem uma excursão ao vale do Loire.

Mai - Abel se encontra com Anneliese Roos em Amsterdam.

10 de maio - Abel, de volta a Paris, visita os Weigel.

15 de julho - Data limite para Abel assumir seu emprego no Recife. Voltará ao Brasil antes, por falta de dinheiro.

1962

15 de junho - Cecília é fotografada junto aos leões; dias depois, Abel vê a foto na casa de Hermelinda e Hermenilda.

15 de julho - Primeiro encontro de Abel com Cecília.

26 de julho - Abel reencontra Cecília num ônibus, lendo Antonio Callado.

Agosto - Comemoração do aniversário de Gorda.

Agosto - Morte do Tesoureiro, atropelado.

Novembro - Abel e Cecília são surrados na praia. Ele descobre que ela é hermafrodita.

Dezembro - Gorda oferece o chalé para os encontros amorosos de Cecília e Abel.

1963

Março - Na última segunda-feira do mês, Cecília conta a Abel que está grávida.

Março ou abril - Ex-mulher de Abel suicida-se com um tiro.

Abril - Cecília morre num acidente com um cabriolé.

1965

Outubro - Eleição de onze governadores estaduais no Brasil. Os candidatos da ditadura militar perdem nos dois estados mais importantes, Guanabara e Minas Gerais.

Dezembro - Morte de Natividade.

1966

Criação do INPS, organismo da previdência social no Brasil, pela unificação dos fundos de pensão antes existentes.

Outubro - Castelo Branco cassa seis deputados federais; diante da oposição, põe o Congresso em recesso.

Novembro - Vôo da espaçonave tripulada estadunidense Gemini 12.

15 de novembro - Eleições legislativas no Brasil.

16 de novembro - Abel chega à cidade de São Paulo, vindo do Nordeste, de trem.

Final de novembro - Renúncia do presidente da Câmara dos Deputados, Adauto Lúcio Cardoso, em protesto contra cassações de mandatos parlamentares.

☉ e Abel se encontram na Praia do Cassino, no Rio Grande do Sul, observando o eclipse.

Encontros amorosos de ☉ e Abel, em Ubatuba (SP); depois, no apartamento dos pais de Olavo Hayano, onde finalmente está o relógio de Julius Heckethorn.

Assassinato de ☉ e Abel por Olavo Hayano.

GLOSSÁRIO DOS NOMES PRÓPRIOS CITADOS EM *ÁVALOVARA*

Estão incluídos todos os nomes próprios citados em Avalovara. Após o nome, informa-se em que capítulos ele aparece, indicados pela letra e número identificadores da linha narrativa (exceto no caso de Abel, ☉, Roos e Cecília, protagonistas do livro). "Top." indica que o verbete se refere a um topônimo; "mit.", a uma figura ou a um local mitológico; "p.h.", a uma personagem histórica. Um asterisco () anteposto a um nome significa uma remissão a outro verbete. Personagens anônimas são incluídas no verbete mais próximo a elas. Por exemplo, a ex-mulher de Abel, no verbete "Abel"; o pai de Olavo Hayano, em "Hayano, Olavo".*

Fontes utilizadas na elaboração deste glossário:

Cotterell, Arthur - Dicionário de mitologia universal. Traducción de Vicente Villacampa. Barcelona: Ariel, 1988.

Diversos endereços na WWW.

Encarta '95. Multimedia encyclopedia. Microsoft Corp., 1995 (em CD-ROM).

Enciclopédia Mirador Internacional, 20 v. S. Paulo: Encyclopaedia Britannica, 1983.

Grimal, Pierre - Dicionário da mitologia grega e romana. Trad. de Victor Jabouille. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, s.d.

Kury, Mário da Gama - Dicionário de mitologia grega e romana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

Le petit Robert 2: dictionnaire universel de noms propres, dirigée par Alain Rey. Nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour. Paris: Le Robert, 1993.

The Software Toolworks Multimedia Encyclopedia. The Grolier Inc., 1992 (em CD-ROM).

☉ - protagonista. Namorada de Inácio *Gabriel, mulher de Olavo *Hayano e amante de *Abel. Duas vezes nascido, seu corpo é composto de carne e palavras. Seu pai (O4, 9, 13, 15-16, 18-20; R18-19), feito todo de próteses, foi professor de piano de sua mãe (O4, 6, 13-20, 22; R18-19); o casamento desigual desgostou os avós maternos de ☉. Menina, ☉ foi retirada dos pais para ser criada pela avó (O16-22) e pelo avô (O16-17, 19-22) magistrado.

ABEL (T3) - tio e homônimo do protagonista. Casado com *Ercília. Morreu afogado.

ABEL - protagonista. Terceiro filho da prostituta *Gorda, com pai desconhecido; criado pelo *Tesoureiro. Economista e escritor, nasce em *Pernambuco, visita a *Europa e muda-se para *São Paulo. Apaixona-se sucessivamente por *Roos, *Cecília e *☉. Conhece seu pai (T12, 16-17), alfaiate, apenas como um dos homens que habitam o corpo de *Cecília. Sua ex-mulher (A9, 19; T8, 10, 13, 15-17) tenta em vão uma reconciliação e termina por se suicidar com um tiro no ouvido.

ACORES (top.; A21) - arquipélago do Oceano *Atlântico, formando um departamento autônomo de *Portugal. *Abel esteve lá a bordo de um navio.

ADÃO (T13) - personagem da mitologia bíblica. O primeiro homem, colocado por Deus no paraíso terrestre. Com Eva, cometeu o pecado original, foi expulso do *Éden e iniciou o povoamento da Terra.

ÁFRICA (top.; A20, R16) - continente do hemisfério sul, banhado pelos oceanos *Atlântico e Índico.

ÁGUA FRIA (top.; T12) - bairro afastado de *Recife.

AHAB, CAPITÃO (A11-12, 17) - personagem do romance **Moby Dick*, de Hermann *Melville. Procura obsessivamente a baleia branca que o fez perder uma perna. *Abel compara sua busca pela Cidade à busca de Ahab.

AIGUES-MORTES (top.; A15) - cidade francesa medieval que *Abel vê da janela do trem, ao viajar para *Milão.

ALABAMA (top.; A16) - estado do Sul dos Estados Unidos.

ALDRIN, EDWIN D. - (p.h.; R5) - astronauta norte-americano (1930-). Participou das missões **Gemini 12* e **Apollo 11*. Foi o segundo homem a pisar a Lua.

ALEMANHA (top.; P4) - república europeia, pátria de Anneliese *Roos.

ALFÂNDEGA, CAIS DA (top.; T12) - em *Recife.

ALFRAGANUS (p.h.; P6) - sábio árabe, autor (segundo *Avalovara*) do **Manual de astronomia árabe*.

ALIANÇA FRANCESA (A5, 9, 19-21) - organismo cultural do governo francês que objetiva incentivar a aprendizagem da língua francesa por estrangeiros. *Roos e *Abel foram residentes temporários na sua sede parisiense.

ALIGHIERI, DANTE - ver Dante Alighieri.

ALTO DA SÉ (top.; T17) - em *Olinda.

AMBOISE (top.; A6, 11, 17, 20) - cidade francesa, famosa pelo castelo construído por Carlos VIII no final do século 15, que *Roos e *Abel visitam em excursão.

AMBROSIANA, BIBLIOTECA (A16) - biblioteca fundada em *Milão, em 1602, pelo cardeal Frederico Borromeu.

AMÉRICA (top.; P10) - nome comum a dois continentes do hemisfério ocidental, América do Sul e América do Norte, banhados pelos oceanos *Atlântico e Pacífico.

AMSTERDAM (top.; A1, 9-10, 12, 14, 17) - capital política da *Holanda. *Roos e *Abel passeiam pela cidade.

ANACREONTE (p.h.; A6-7, 18) - poeta grego (c. 570 a.C.). *Roos e *Abel recitam seus versos.

ANAXIMANDRO DE MILETO (p.h.; P1) - sábio e filósofo da escola jônica (c. 610-c. 546 a.C.). Segundo Julius *Heckethorn, ao fabricar quadrantes pretendia converter o giro harmonioso da luz solar numa flor geométrica que fenecesse ao anoitecer.

ANCONA (top.; A21) - cidade italiana.

ANDES (top.; R19) - cordilheira que cobre um terço do continente sul-americano, atravessando Colômbia, Equador, *Peru, Bolívia, Argentina e Chile.

ANGÉLICA, AVENIDA (top.; N2, O23) - na cidade de *S. Paulo; endereço da casa dos *Hayano.

ANHANGABAÚ, VALE DO (top.; R20-22) - depressão no centro da cidade de *S. Paulo.

ANNELIESE ROOS - ver Roos.

ANTÁRTIDA (top.; R16) - continente do hemisfério austral, centrado sobre o Pólo Sul e circundado pelo Oceano Glacial Antártico.

ANTÔNIO PRADO, PRAÇA (top.; O15, 20) - na cidade de *S. Paulo.

ANTUÉRPIA (top.; A12-13, 21) - cidade belga; é visitada por *Abel.

APOLO, CAIS DO (top.; T11) - no *Recife.

APOLO, RUA DO (top.; T8) - no *Recife.

APRENDIZES MARINHEIROS, ESCOLA DE - (T11) - colégio naval no *Recife.

AQUITÂNIA, GERBERTO DE - ver Gerberto de Aquitânia.

AREZZO (top.; A17-18) - cidade italiana. *Abel a visita.

ARGÉLIA (top.; A15) - país do norte da *África. Conquistou a independência em 1962, após sangrenta guerra com a metrópole, a *França.

ARISTIDE ET BOBINE (A9) - livro infantil visto por *Abel em *Paris.

ARMENIANO, MUSEU (A18) - pequeno museu de *Paris, cujo nome seria melhor traduzido por Museu Armênio. Fundado após a Segunda Guerra, possui objetos religiosos, artesanato e pinturas contemporâneas. Foi visitado por *Abel.

ARNO (top.; A15, 17, 20) - rio italiano.

ARQUIDIOCESANO, COLÉGIO (R21) - na cidade de *S. Paulo.

ARSENAL DA MARINHA, PRAÇA DO (T11) - no *Recife.

ARSENAL VELHO (A11) - nome de um edifício que *Abel vê em *Amsterdam.

ARTE DE RELOXES (P6, 325) - livro sobre relojoaria.

ASSIS (top.; A17) - cidade italiana, famosa por sua basílica do século 13; *Abel a visita.

ASSOMO ANÔNIMO - ver Ser.

ATLÂNTICO (top.; R16) - oceano que banha a *África, a *Europa e as duas *Américas.

AUGUSTO (T3, 8; A 13-14) - irmão de *Abel. Sumiu em 10 de maio de 1954, ao completar 19 anos, e nunca mais deu notícias.

AUSTERLITZ, GARE D' (A21) - estação ferroviária de *Paris, serve o sudoeste da *França, Espanha e *Portugal.

AUSTERLITZ, QUAI D' (top.; A13) - cais de *Paris (13º arrondissement), no rio *Sena.

ÁUSTRIA (top.; P9) - república europeia.

AVALOVARA (O6-7, 10, 21, 23-24) - pássaro formado por muitos pássaros; lembra uma iluminura medieval. Foi oferecido a *☉ por Inácio *Gabriel, fossilizou-se junto a Olavo *Hayano e renasceu com *Abel. Conduz os dois amante ao paraíso. O nome é uma síncope de *Avalokitesvara*, divindade budista de compaixão infinita. Quando alcançou o estágio da consciência suprema, optou por não entrar no nirvana, permanecendo no umbral para poder socorrer os aflitos.

BABEL (top.; T13) - nome hebreu para Babilônia. De acordo com a mitologia bíblica (Gn, XI, 1-9), a *torre de Babel* foi um edifício altíssimo que os homens quiseram construir para se aproximarem dos céus; Deus, cioso de sua supremacia, introduziu a diversidade de línguas, gerando incompreensão e fazendo fracassar o empreendimento.

BAGÊ (top.; R6) - cidade do Rio Grande do Sul.

BAHIA (top.; R17) - estado do *Nordeste brasileiro.

BALZAC, HONORÉ DE (p.h., A19) - romancista francês (1799-1850). Em frente à sua estátua em *Paris, esculpida por Rodin, *Roos e *Abel conversam.

BANCO DO BRASIL (R20) - banco estatal brasileiro. Foi a primeira instituição financeira do país, fundada no início do século 19, quando da vinda da família real portuguesa para o *Brasil.

BANDEIRAS, PONTE DAS (top.; R19) - na cidade de *S. Paulo.

BANK OF BOSTON (R20) - instituição financeira norte-americana; a referência é à sua agência em *São Paulo.

BARROS HAYANO - ver Hayano.

BASILÉIA (top.; P4, 6, 9) - cidade suíça, fundada pelos romanos no século 4.

BASILÉIA, JEAN BERNOVILLI DE - ver Bernovilli, Jean de.

BATHILDE (p.h.; A21) - escrava inglesa que se tornou rainha de *França (c. 635-680). Recolheu-se a um convento e foi santificada pela igreja. *Abel vê sua estátua no parque de *Luxemburgo.

BAVENO (top.; A17) - cidade italiana próxima ao lago *Maggiore.

BEBERIBE (top.; T11) - rio que corta a cidade do *Recife.

BEETHOVEN, HOTEL (A10) - hotel quatro estrelas em *Amsterdam, na *Beethovenstraat, 43 (49, segundo *Avalovara*); *Roos se hospeda nele em 1957.

BEETHOVENSTRAAT (top.; A10) - rua sofisticada de *Amsterdam onde ficava o hotel *Beethoven, em que *Roos se hospedou em 1957.

BÉLGICA (top.; P10) - reino da *Europa ocidental.

BELLINI, GIOVANNI (p.h.; A15, 18) - pintor veneziano (c. 1430-1516). *Roos parece o modelo de uma de suas madonas.

BERGANTINI, NORMA (O13) - cantora lírica; pai de *
© a conhecia.

BERLIM (top.; A19) - cidade alemã, fundada no século 13. Capital do Reich alemão até 1945; capital da antiga República Democrática Alemã entre 1945

e 1989; desde 1990, capital da *Alemanha reunificada.

BERNA (top.; A21) - cidade suíça, fundada no século 12; capital da Confederação Helvética.

BERNOVILLI, JEAN (p.h., P6) - Johann Bernouilli, matemático e físico suíço (1667-1748). Autor [segundo *Avalovara*] da **Memória sobre o centro de oscilação do pêndulo*.

BERTHE (p.h.; A21) - ou Bertrade; aristocrata francesa (? - 783), filha do conde de Laon, mulher de Pepino o Breve e mãe de Carlos Magno. *Abel vê sua estátua no parque de *Luxemburgo.

BERTRADE - ver Berthe.

BILBAO (top.; A21) - cidade espanhola, capital da província basca de Bizcaya.

BILIA (O18, 22-23, R22) - mãe de Olavo *Hayano; tornou-se estéril após seu nascimento.

BOA VISTA, PONTE DA (T13) - uma das pontes que unem a cidade do *Recife.

BOBINE CHEZ LES FAUVES (A9) - livro infantil visto por *Abel em *Paris.

BOLSHE, WILHELM (p.h.; O7) - escritor alemão (1861-1939), autor de obras de vulgarização das teorias de Darwin. *© leu um de seus livros.

BOM JESUS, RUA (top.; T12) - no *Recife ou em *Olinda.

BONN (top.; A12) - cidade alemã, fundada sobre um antigo acampamento romano. Foi capital da República Federal Alemã entre 1945 e 1990.

BORROMEU, PALÁCIO (A16) - antiga moradia do cardeal Frederico Borromeu (1564-1631) em Milão. *Roos e *Abel visitam seus salões.

BRANCO, HUMBERTO DE ALENCAR CASTELO (p.h.; R6, 11, 18, 21) - militar e político brasileiro (1900-1967). Um dos chefes do golpe de Estado de 1964, exerceu a Presidência da República entre 1964 e 1967.

BRASIL (top.; P10, R6, A14, T10) - país sul-americano, o maior do continente; pátria de *Abel. *© e *Cecília.

BRÁSILIA (top.; A9, T10) - cidade brasileira, fundada em 1960; capital do *Brasil.

BRERA, BIBLIOTECA (A15) - em *Milão. O palácio que a abriga, construído no século 17, também acolhe uma célebre coleção de pinturas, a *galleria Brera*. *Abel deseja visitar a biblioteca.

BRETAGNE (A3) - restaurante ou bar em *Paris.

BRINDISI (top.; A21) - cidade italiana, fundada na Antiguidade.

BRUGES (top.; A12) - cidade belga, fundada no século 9; *Abel a visita.

BRUNSWICK (top.; A21) - cidade alemã, fundada no século 9.

BRUXELAS (top.; A15) - cidade belga, fundada no século 10. Capital da *Bélgica e sede da Comunidade Européia; *Abel a visita.

BUARQUE DE MACEDO, PONTE (T11) - uma das pontes que unem a cidade do *Recife.

BUDAPEST (top.; A21) - cidade húngara, formada pela união (em 1848) de duas antigas cidades separadas por um rio, Buda e Pest. Capital da Hungria.

BURDA (A17) - revista feminina alemã; *Abel oferece um exemplar a *Roos.

BURGOS (top.; A21) - cidade espanhola, foi a capital de Castela até o século 11.

BUTES-CHAUMONT (top.; A21) - parque de *Paris situado no meio do bairro popular de Belleville.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL (T5, 7) - banco estatal brasileiro. *Abel trabalha numa de suas agências em *Pernambuco.

CALAIS (top.; A19) - porto francês no canal da *Mancha; a partir dele *Abel vai a *Londres.

CALÇADAS, RUA DAS (top.; T7) - em Recife.

CALIFÓRNIA (top.; R16) - estado do sudoeste dos Estados Unidos.

CALLADO, ANTONIO (p.h.; T7) - escritor brasileiro, autor, entre outros, dos romances *Quarup* e *Reflexos do baile*. *Cecília lê um livro seu.

CAMÕES, LUÍS DE (p.h., A6) - poeta português (c. 1524-1580), autor, notadamente, de *Os lusíadas*.

CAMPO GRANDE (top.; T13) - favela do *Recife.

CAMPOBASSO (top.; A16) - cidade italiana.

CAMPRA, ANDRÉ (p.h.; A14) - compositor francês (1660-1744). *Roos e *Abel ouvem seu salmo *In convertendo Dominus* na *Notre-Dame de Paris.

CANABARRO, MODESTO FRANCISCO DAS CHAGAS - (T12, 17) - velho barbudo no maracatu, ginga à frente da orquestra *Deixa Falar.

CAPIBARIBE, RIO (top.; T11) - rio que corta a cidade do *Recife.

CAPULETO (A17) - na tragédia *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, é a família de Julieta.

CARA DE CALO (R21, T7, 10, 16) - trabalha com *Abel na *Caixa Econômica Federal, servindo café. É a um só tempo criança e ancião, a Coisa Única.

CARAÍBAS (top.; R16) - também conhecido por Mar das Antilhas, fica entre as Grandes e as Pequenas Antilhas, comunicando-se com o Golfo do México por um estreito a noroeste.

CARLOS MAGNO (p.h., A14, E1, P7) - rei dos francos (742-814). Notável estrategista, seu reino se expandiu por boa parte da Europa; em 800, o papa Leão III coroou-o Imperador do Ocidente. *Roos e *Abel vêem sua estátua em *Paris.

CARLOS V (p.h., P6) - rei de *França (1338-1380), dito "o Sábio". Fundou a biblioteca real, reconstruiu o *Louvre e instituiu impostos permanentes.

CARTAGENA (top.; A21) - cidade espanhola.

CASA BRANCA (A2) - residência oficial dos presidentes dos Estados Unidos, em Washington, desde 1800.

CASA DAS CABEÇAS ESCULPIDAS (A11) - edifício que *Abel vê em *Amsterdã.

CASA DOS MEDIDORES DE CEREAIS (A11) - edifício que *Abel vê em *Amsterdã.

CASA FORTE (top.; T1, 14) - bairro do *Recife em que moram *Hermenilda e *Hermelinda.

CASSINO, PRAIA DO (top.; R7, 13, 16, 18, 20) - em Rio Grande (RS). Lá, *O e *Abel foram ver o lançamento dos foguetes *Nike-Tomahawk, *Nike-Apache, *Nike-Hadac e *Nike-Javelin.

CASSIODORO (p.h., P5) - em latim, Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus. Escritor cristão (c. 480-c. 575), autor, notadamente, de uma *Historia ecclesiastica tripartita*. Segundo *Avalovara*, afirmou que o fato de, ao escrevermos, segurarmos a pena com três dedos prende-se à idéia da Santíssima Trindade, noção que teria influenciado *Isidoro.

CASTELO BRANCO - ver Branco, Humberto de Alencar Castelo.

CASTRO, RAUL NOGUEIRA DE ALBUQUERQUE E - ver Tesoureiro.

CATULLI CARMINA (O6) - cantata profana de Carl *Orff, inspirada em textos de *Catulo. *O e *Abel a escutam.

CATULO (p.h.; O21) - poeta latino (c. 87-c. 54 a.C.). Seus versos inspiraram a cantata *Catulli carmina*, de Carl *Orff.

CEARÁ (top.; R17) - estado do Nordeste brasileiro.

CECÍLIA - protagonista. Hermafrodita, abriga em seu corpo homens e mulheres. Trabalha num hospital do Recife. Torna-se amante de *Abel. Morre num acidente com uma charrete. Seus irmãos (T13, 16), um escrevente de cartório e o outro investigador policial, colocam-se ativamente contra o relacionamento.

CENIRA (T3, 8, 11) - irmã de *Abel. Casou-se antes dos 18 anos com um dentista pouco próspero; mora no subúrbio do *Rio de Janeiro.

CENTRO-OESTE (R7) - região brasileira composta pelos estados do Mato Grosso, Mato Grosso do Sul (desmembrado do anterior em 1979) e Goiás, além da capital, *Brasília, fundada em 1960. É de onde vem *⊙.

CERNOBBIO (top.; A16) - cidade da Lombardia, onde fica o Hotel *Regina Olga, próximo ao lago *Como.

CESARINO (T3, 8, 9) - irmão de *Abel.

CHÁ, VIADUTO DO (top.; R22) - na cidade de *S. Paulo.

CHACON (top.; T12) - bairro afastado do *Recife.

CHAMBORD (top.; A5, 8, 13-14, 18, 20) - aldeia francesa, conhecida pelo castelo construído no começo do século 16, considerado uma das obras-primas da Renascença. *Roos e *Abel visitam-no durante uma excursão ao vale do *Loire.

CHARGEURS RÉUNIS (A21) - companhia de transportes marítimos. *Abel viaja num de seus navios;

CHARTRES (top.; A19, 21, P7) - cidade francesa próxima a *Paris, notável pela catedral construída entre os séculos 12 e 13, que por sua arquitetura, estatuária e vitrais é um dos maiores monumentos da arte medieval. *Abel convida *Roos a visitá-la.

CHEUILLY (top.; A5) - segundo *Avalovara*, pequena cidade francesa.

CHEVALIER D'OR (A10) - restaurante em Amsterdam no qual *Roos e *Abel jantam juntos.

CHIASSO (top.; A17) - cidade suíça na fronteira com a *Itália, próxima ao lago *Maggiore.

CHRYSLER (R13, 18-9, 21, E13, 16) - marca de automóvel. De origem estadunidense, foi produzido no *Brasil durante os anos 60 e 70. Era a marca do carro de Olavo *Hayano.

CHURCHILL, WINSTON (p.h.; A2) - político britânico (1874-1965). Foi primeiro-ministro durante a Segunda Guerra Mundial.

CIRCO NORTE-AMERICANO (R19) - instalado em *S. Paulo quando morre *Natividade.

CITÉ (A14) - ilha do rio *Sena em *Paris.

CLOÉ - ver *Dáfnis e Cloé*.

CLOÏTRE NOTRE-DAME, RUE DU (top.; A14, 20) - rua de *Paris (4º arrondissement), na Île de la Cité.

COBLANÇA (top.; A21) - cidade alemã, fundada no ano 9 a.C.

COLISEU (A21) - o mais famoso anfiteatro romano, inaugurado no ano 80.

COLÔNIA (top.; P4-5) - cidade alemã, fundada no ano 36 a.C.; Julius *Heckethorn muda-se para ela aos 21 anos de idade, em 1929.

COMO (top.; A17) - lago italiano dos Alpes (Lombardia), próximo da fronteira com a *Suíça, que *Abel visitou com *Roos.

CONDE DA BOA VISTA, RUA (top.; T14) - no *Recife.

CONSOLAÇÃO (R5) - igreja na cidade de *S. Paulo; *⊙ ri ao ouvir seus sinos.

CONSOLAÇÃO, RUA DA (top.; O24) - na cidade de *S. Paulo.

CONSTANTINOPLA (top.; A20) - antiga capital do império bizantino, fundada no século 4. Ocupada pelos turcos desde 1453, recebeu o nome de Istambul.

CONSTANZA (A21) - cidade do sudeste da Romênia, à beira do Mar Negro.

COQUE (T13) - aterro de lixo no *Recife.

CORDAY (O13) - sobrenome de cantoras líricas que pai de *⊙ conhecia.

CÓRDOVA (top.; P6) - cidade espanhola, capital da província andaluza de mesmo nome. Fundada pelos fenícios ou cartagineses, foi ocupada pelos romanos no século 2 a.C.

CORSE, QUAI DE (top.; A14) - cais de *Paris (4º arrondissement), na Île de la Cité.

COSTA E SILVA - ver Silva, Artur da Costa e.

COSTUMES DOS INSETOS (O21) - livro na biblioteca do avô de *⊙, lido por ela.

COTY, RENÉ (p.h.; A15) - político francês (1882-1962). Último presidente da Quarta República, renunciou ao cargo em favor do general De Gaulle, em 1958, em consequência da crise argelina.

CRUZ CABUGÁ (T11) - estrada no *Recife ou em *Olinda.

DA VINCI, LEONARDO (p.h.; A7-8, 21) - pintor, arquiteto, escultor e inventor italiano (1452-1519). *Roos e *Abel visitam o castelo onde repousam suas cinzas, na *França.

DÁFNIS E CLOÉ (A20) - célebre pastoral do grego Longus, que viveu provavelmente no final do século 2 e começo do século 3, narrando o amor de dois adolescentes ingênuos. Inspirou a literatura e as artes, notadamente um balé de Maurice Ravel.

DAGOBERTO (T3, 8, 10-11, 15) - irmão de *Abel, filho da *Gorda e do *Tesoureiro.

DAMIÃO (T3, 8-11) - irmão de *Abel, filho do *Tesoureiro com uma enfermeira, criado por

*Gorda como se fosse seu. Trabalha como motorista de táxi.

DANTE ALIGHIERI (p.h.; R5, A7) - poeta italiano (1265-1361), autor de *A divina comédia*. *Abel vê sua pátria, isto é, *Florença, como uma das cidades que compõem *Roos.

DEIXA FALAR (T17) - orquestra do maracatu pernambucano.

DEL NIGRO - ver Nigro.

DELLA ROBIA, GIROLAMO (p.h.; A7) - escultor florentino (1488-1566).

DEOLINDA FERRO-VELHO - ver Ferro-Velho.

DERBY-TACARUNA (T13) - canal no *Recife.

DIANA (T12, 17) - personagem do maracatu, pertence tanto à ala azul quanto à encarnada.

DIÁRIO OFICIAL (T4) - jornal em que se publicam os atos dos três poderes, editado, no Brasil, pela União, pelos estados e por alguns municípios. Leitura cotidiana do *Tesoureiro.

DICK, MOBY - ver Moby Dick.

DIEM - ver Ngo Dihn Diem.

DIREITA, RUA (top.; T7) - no *Recife.

DONDIS, SANTIAGO DE (P4) - segundo *Avalovara*, médico-astrônomo de *Pádua que construiu um relógio de planisfério em 1344.

DORATTI, STEFANIA (O13) - cantora lírica; pai de *⊙ a conhecia.

DOSTOIÉVSKI, FIÓDOR M. (p.h.; A13) - romancista russo (1821-1881), autor, entre outros, de *Crime e castigo* e *Os irmãos Karamázovi*. M. *Weigel fala como as personagens de seus livros.

DUBLIN (top.; A21) - cidade irlandesa, fundada no século 9 por piratas noruegueses. Desde 1922, é a capital da Irlanda.

DUBONNET (A21) - nome de fantasia de um vinho fortificado de sabor adocicado.

DUCA D'AOSTA, PIAZZA (top.; A16) - em *Milão.

DULCE (T11) - irmã do *Tesoureiro.

DUPONT-PARNASSE (A3, 20) - restaurante ou bar em *Paris.

EAST COKER (T6, 8) - marca de piano. *Gorda possuía um, que *Isabel tocava.

EBRO (top.; A20) - rio da Espanha.

ÉDEN (mit.; O14) - de acordo com a mitologia bíblica (Gn, II, 8), lugar situado ao Oriente, em que Deus instala um jardim, o paraíso terrestre, para que ali vivam *Adão e Eva.

EGITO (top.; P2, S10) - país do extremo nordeste da *África, em grande parte coberto por desertos. Abrigou uma das mais esplendorosas civilizações da Antigüidade.

EISENHOWER, DWIGHT (p.h.; A15) - militar e político estadunidense (1890-1969). Durante a Segunda Guerra Mundial, foi comandante-em-chefe das tropas aliadas na *Europa. Em 1952, tornou-se presidente dos Estados Unidos, reelegendo-se em 1956.

ELBA (top.; A20) - rio da *Europa central, que nasce na República Tcheca e atravessa a *Alemanha e a *Suíça.

ELTVILLE (top.; A4, 18-20) - cidade natal de *Roos, na *Alemanha.

ENÉIAS (mit.; O14) - príncipe troiano, filho de Anquises e Afrodite (para os romanos, *Vênus).

ENTRONCAMENTO, PRAÇA DO (T13) - no *Recife ou em *Olinda.

ENÚSSIA (top.; A11) - suposta região do mundo. Não foi possível localizá-la nem comprovar a veracidade de sua existência. Segundo *Avalovara*, desenhos encontrados em escavações lá feitas corroboraram afirmação de *Porter sobre o animal representado na gravura de *Nielsen.

EQUITAZIONE (A16) - letreiro visto por *Abel em *Milão.

ÉRARD (O17) - fábrica francesa de pianos, célebre pelos aperfeiçoamentos que introduziu no instrumento no início do século 19. Era a marca do piano dos avós de *⊙.

ERCÍLIA (T3-4) - viúva do tio *Abel.

ESPARTA (top.; A21) - antiga cidade grega no Peloponeso, também chamada de Lacedemônia. Constituída no século 9 a.C. Devastada por invasões bárbaras, foi abandonada por seus últimos habitantes no século 13 d.C.

ESSO (R9) - empresa multinacional sediada nos Estados Unidos; uma das maiores companhias petrolíferas do mundo. Atualmente, sua razão social é Exxon.

ESTADO, MUSEU DO (T7, 14) - no *Recife.

ESTEVÃO (A9; T3, 8, 10) - irmão de *Abel. Morreu de exaustão, após horas e horas dançando sem parar, desesperado por causa do término do noivado com uma viúva sem meios, mãe de três filhos e muito mais velha.

ESTRASBURGO (top.; A4, P8) - cidade européia, que pertenceu ao Santo Império Romano Germânico, à *França e à *Alemanha; desde 1918, integra a República Francesa. É a sede do Conselho Europeu. É uma das cidades que compõem *Roos.

ÉTAMPES (top.; A5) - cidade francesa, rica em monumentos medievais.

ETYMOLOGIAE (P5) - principal obra de *Isidoro, cujo título completo é *Originum sive etymologiarum libri*. Segundo *Avalovara*, nela encontramos a afirmação de que a pena, o cálam, com o corte na ponta, representa uma unidade que chega à dualidade, constituindo um símbolo do Verbo divino, expresso em outra dualidade, a dos dois testamentos.

EURE (top.; A21) - rio francês, afluente do *Sena.

EURÍLIO (*A9, 13; T3, 8, 10-11, 15) - irmão de *Abel. Em 1953, aos 18 anos, foi assassinado num bordel do *Recife.

EUROPA (top.; P10; T8; A16) - o menor dos continentes; a rigor, forma uma única extensão de terra com a Ásia. Banhado pelo oceano *Atlântico.

FELAINS, JEAN DE (P7) - segundo *Avalovara*, instalou, no século XIV, o relógio encomendado pela municipalidade de *Ruão.

FERRARA (top.; A17) - cidade italiana. *Abel a visita.

FERRÉ, LEO (p.h.; A18) - cantor francês (nasc. em 1916) que *Abel ouvia no rádio.

FERRO-VELHO, DEOLINDA (T8) - conhecida da família de *Abel, de quem *Cesarino toma dinheiro certa vez.

FESTO, DISCO DE (E2, 4) - segundo *Avalovara*, descoberta arqueológica: um disco com texto gravado em espiral, ainda não decifrado.

FLEURS, QUAI AUX (A14) - cais de *Paris (4º arrondissement), na Île de la Cité.

FLORENÇA (top.; A7, 17, 21) - cidade italiana, parte integrante do Império Romano desde 200 a.C.; famosa sobretudo pelos monumentos renascentistas *Abel a visita e também a vê como uma das cidades que compõem *Roos.

FLORESTA NEGRA (top.; P6) - massivo montanhoso da *Alemanha ocidental; é uma das principais regiões turísticas do país.

FRANÇA (A21; P6, 10) - república europeia, na qual *Abel passa uma temporada; é onde conhece *Roos.

FRANCA, ALAMEDA (top.; O19) - em *São Paulo.

FRANCA, TEATRO DE (A18) - em *Paris; *Roos e *Abel frequentam um bistrô junto a ele.

FRÍGIA (top.; S6) - antiga região da Ásia menor, terra dos pais de *Loreius.

FURADO-ÁS-AVESSAS - ver Ser.

GABRIEL, INÁCIO (O5, 8, 14, 17, 19-22, 24; R14) - namorado de *O, é o anunciador de *Abel. Vindo do *Recife, morre, muito jovem, em *São Paulo.

GAMBRINUS (T10) - bar (em *Olinda ou no *Recife) onde *Dagoberto estragou sua voz.

GAND (top.; A13) - cidade belga, fundada no século 7; *Abel a visita.

GARGÂNTUA (A8) - personagem dos romances *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais (1494-1553). *Abel gostaria de enfeitar seu pênis para *Roos, como Gargântua o fazia.

GEMINI (R13, 17, 19) - programa espacial estadunidense, que totalizou dez vôos entre 1965 e 1966.

GÊNNOVA (top.; A21) - cidade italiana, fundada na Antiguidade.

GENOVEVA (p.h.; A21) - virgem cristã (c. 422-502), santificada pela igreja católica. É a padroeira de *Paris. *Roos e *Abel vêem sua estátua no parque de *Luxemburgo.

GEÓRGIA (top.; R16) - estado do sudoeste dos Estados Unidos.

GERASA (top.; A16) - cidade do Império Romano, hoje na Jordânia; *Avalovara* se refere a seus porcos possessos.

GERBERTO DE AQUITÂNIA (p.h.; P5-6) - teólogo e sábio francês (c. 938-1003), que se interessou pela lógica, pela astronomia, pela música, pela medicina e pela política. Tornou-se papa em 999, sob o nome de Silvestre II. Segundo *Avalovara*, foi o inventor do relógio a saltos. Era o ídolo de Julius *Heckethorn.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON (p.h.; A6, 14) - escritor alemão (1749-1832), autor de numerosa obra, notadamente do poema dramático *Fausto* e do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*.

GOGH - ver Van Gogh, Vincent.

GORDA (A6, 8-9, 13, 19; T2-4, 6-11, 13, 15-17; N2; R21) - mãe de *Abel. Prostituta, foi tirada da zona, com três meninos sem pai (Abel entre eles), pelo *Tesoureiro. Vive em *Olinda.

GOULART, JOÃO (p.h.; T7) - político brasileiro (1918-1976). Eleito vice-presidente em 1960, assume a presidência no ano seguinte, com a renúncia de Jânio Quadros. Em 1964, é deposto por um golpe militar.

GRAHAM (P7) - segundo *Avalovara*, idealizou o compensador de mercúrio. Trata-se, provavelmente, de Thomas Graham, químico escocês (1805-1869).

GRANADA (top.; A4) - cidade espanhola, fundada em 756 pelos árabes. É uma das cidades que compõem *Roos.

GRANDE, PRAIA (R3, 8) - em *Ubatuba; local de encontro de *⊙ e *Abel.

GREEN PARK (top.; A19) - em Londres.

GRONINGEN (top.; A21) - cidade holandesa.

GUADALQUIVIR (top.; A20, P6) - rio espanhol.

GUIA, RUA DA (top.; T11) - no *Recife.

GUILHERMINA (p.h.; P10) - rainha da *Holanda (1880-1962); assumiu o trono em 1890 e renunciou a ele, em favor da filha, em 1948.

GUIMET (A18) - museu fundado em 1879, em *Lyon, pelo industrial Émile Guimet, para abrigar a coleção de objetos de arte que reunira em suas viagens ao Oriente. Legada ao Estado em 1884, a coleção foi mais tarde transferida a *Paris, onde *Abel a visita.

GUY-MOLLET (p.h.; A15) - presidente do Conselho de Ministros da *França entre 1956 e 1957.

GUYNEMER, RUE (top.; A13, 18) - rua de *Paris (6º arrondissement), próxima do jardim de *Luxemburgo; lá moram os *Weigel.

HAEBLER, ERIKA - ver Heckethorn, Erika.

HAIA (top.; A4, P9-10) - cidade holandesa; desde o século 13, residência da corte. É uma das cidades que compõem *Roos. Julius *Heckethorn, que deixa a *Alemanha após a subida de *Hitler ao poder, lá instala uma oficina para concerto de relógios.

HAIANO - ver Hayano.

HALICARNASSO (top.; A21) - antiga cidade da Ásia menor, no golfo de Cos, destruída por Alexandre o Grande em 334 a.C. Hoje, no mesmo lugar, fica a cidade turca de Bodrum. Segundo *Avalovara*, nas águas ao seu redor existe um cemitério de navios, em busca dos quais mergulha o marido de *Roos.

HALS, FRANZ (p.h.; A11) - pintor holandês (c. 1585-1666). Dá nome a um edifício que *Abel vê em *Amsterdã.

HAMBURGO (top.; A4) - cidade alemã, fundada no século 9. É uma das cidades que compõem *Roos.

HAMPL (P5, 9) - citada também como Lampl. Família de *Münster, cuja filha Heidi casou-se com Julius *Heckethorn. Seu pai, *Herr Hampl* (P5, 9) era um abastado corretor que aderiu ao regime nazista. Sua mãe, *Frau Hampl* (P9), morreu após breve enfermidade, antes da Segunda Guerra Mundial.

HARRISON, [JOHN] (p.h., P7) - inventor inglês (1693-1776); criou um pêndulo compensador, com várias varetas, para remediar as irregularidades que as variações de temperatura causavam aos relógios.

HARUM-AL-RASCHID (p.h.; P7) - califa abáida (766-809), que, segundo a lenda, manteve relações de amizade com *Carlos Magno. Segundo *Avalovara*, teria oferecido uma clepsidra ao rei dos francos.

HAVRE (top.; A21) - cidade francesa, fundada em 1517. *Roos a visita.

HAYANO, BARROS (E6) - nome de família de Olavo *Hayano. Às vezes, citado como Haiano.

HAYANO, OLAVO (O2-3, 14, 16, 18-9, 22-24; R10, 16, 19-21; E13, 15-17; N2) - eventualmente referido como "o iólipo" ou "o Portador". Raro exemplar dos *iólipos, foi criado por *Natividade. Tenente-coronel do Exército brasileiro. Marido de *⊙. Assassino dela e de *Abel. Também são citados seus *pais* (R21-22) e só seu *pai* (O23, R22).

HECKETHORN, CHARLES WILLIAM (P3-4, 8) - ascendente em linha indireta de Julius *Heckethorn; autor do livro *The printers of Basle in the XV and XVIIth centuries, their biographies, printed books and devises*, publicado em Londres no final do século XIX.

HECKETHORN, ERIKA (P3-4) - em solteira, Erika Haebler. Mãe de Julius *Heckethorn. Traiu o marido durante a Primeira Guerra Mundial.

HECKETHORN, HEIDI (P4-5, 9-10) - em solteira, Heidi Hampl (ou Lampl). Mulher de Julius *Heckethorn; fica quase cega após o casamento. Morre no bombardeio de *Haia pelos alemães, no começo da Segunda Guerra Mundial.

HECKETHORN, JULIUS (O23; P1-4, 7-10; E16; N2) - relojoeiro alemão nascido em 1908; também matemático, cravista e grande conhecedor de *Mozart. Filho de Erika *Heckethorn e marido de Heidi *Heckethorn. O carrilhão que é sua obra-prima, após muitas peripécias devidas à Segunda Guerra Mundial, está na casa dos pais de Olavo *Hayano, onde se encontram *⊙ e *Abel. Seu *pai* (P3-4) também era relojoeiro, tendo estabelecido na *Floresta Negra uma oficina especializada em mecanismos de som para relógios. Seu *avô* (P3) iniciou-o na música, contratando o primeiro professor de cravo.

HERMELINDA (T1, 4-7, 9, 11-12, 15) - irmã de Hermemilda. As duas não têm personalidades definidas, pois transitam entre si. Moram em Recife. Tecem o relacionamento de *Cecília e *Abel.

HERMENILDA - ver Hermelinda.

HERNIDOM (O20, 22) - ser abissal ignoto que presumivelmente habita *⊙.

HITLER, ADOLF (p.h.; P9-10) - político alemão de origem austriaca (1889-1945). Chefe do movimento nazista, que combinou a doutrina do fascismo italiano com um racismo particularmente virulento.

Alcançando o poder em 1933, implantou um regime totalitário, promoveu o genocídio dos judeus e desencadeou a Segunda Guerra Mundial. Suicidou-se antes que as tropas soviéticas capturassem *Berlim.

HOLANDA (top.; A9; P10; T13) - monarquia europeia (cujo nome oficial é Países Baixos). *Roos e *Abel a visitam em 1957. Julius *Heckethorn refugia-se lá após a ascensão de *Hitler ao poder na *Alemanha.

HÖLDERLIN, [FRIEDRICH] (p.h.; T6) - poeta alemão (1770-1843).

HUMBOLDT, [ALEXANDRE VON] (p.h.; R21) - naturalista alemão (1769-1859). Explorou a *América e a Ásia. Sua obra mais importante é *Cosmos ou Descrição física do mundo*.

IBIRAPUERA (top.; R20, E11) - parque da cidade de *São Paulo.

IENA (top.; P6) - cidade da *Alemanha.

IMPERADOR, RUA DO (top.; T13) - no *Recife.

IN CONVERTENDO DOMINUS (A14) - salmo de *Campra, ouvido por *Roos e *Abel na *Notre-Dame de *Paris.

INÁCIO GABRIEL - ver Gabriel, Inácio.

INÊS (O17-22, 24) - babá de *⊙.

INGLATERRA (top.; P3, 10) - parte central e meridional da ilha europeia da Grã-Bretanha; é a mais rica e populosa das regiões que formam o *Reino Unido.

INPS (R11) - sigla de Instituto Nacional de Previdência Social, organismo responsável pela seguridade social no *Brasil (criado em 1966).

INSTRUMENTAL (A18) - museu de *Paris visitado por *Abel.

INTRA (top.; A17) - cidade italiana.

IÓLIPOS (R7-8, 13-16, 18) - seres fabulosos e muito raros (não nascem mais de seis a cada geração); um deles é Olavo *Hayano. Entre suas particularidades, está o fato de possuírem um rosto oculto, verdadeiro, só visível na escuridão. Estéreis, esterilizam a mãe ao nascer.

IPSITILLA (O21) - meretriz a quem *Catulo endereça um poema.

IRA (O19-20, 23-24) - serpente que habita *⊙.

ISABEL (T3, 8, 10-11) - irmã de *Abel, filha de *Gorda e do *Teseu. Seu marido (T8), 21 anos mais velho, é "contrabandista amador".

ISIDORO (p.h.; P5) - religioso espanhol (c. 570-636), bispo de Sevilha e autor das *Etymologiae*. Foi santificado pela igreja católica.

ISLÂNDIA (top.; A17) - república europeia, localizada na ilha de mesmo nome, próxima da Groenlândia.

ISOLA BELLA (top.; A16) - ilha no lago *Maggiore de *Milão.

ITÁLIA (top.; A18-19) - república da Europa meridional. *Abel visita várias de suas cidades.

ITALIE, PLACE D' (top.; A13) - praça em *Paris.

ITAMATARI (P10) - nome dado ao Ministério das Relações Exteriores brasileiro.

ITANHAÉM (top.; O23) - cidade balneária do estado de *São Paulo.

JACANÁ (top.; O23) - bairro de *S. Paulo onde fica o asilo em que morou *Natividade.

JACQUEMART (P6) - segundo *Avalovara*, grande relógio musical de Westminster.

JANIRA (T3, 8, 10, 15) - irmã de *Abel, filha de *Gorda e do *Teseu. Prostituta, matou dois filhos recém-nascidos e estava foragida da polícia.

JANO (mit.; S8, 10, T15) - deus romano, guardião do universo. Era representado com duas faces, uma voltada para a frente e outra para trás, o que simbolizava tanto a vigilância constante quanto sua condição de conhecedor do passado e adivinho do futuro..

JUDAS [ISCARIOTES] (p.h. e mit.; R22) - personagem do *Novo testamento*. Um dos doze apóstolos, trai Jesus por dinheiro. Arrependido, se suicida.

JULIÃO, FRANCISCO (p.h.; T12) - político brasileiro. Foi, nos anos 50 e 60, o líder das *Ligas Camponesas do *Nordeste do país. Exilado após o golpe de 1964, retornou ao país com a anistia de 1979.

JULIE WEIGEL - ver Weigel, Julie.

JUNGHANS, A. (P3) - industrial que, após a guerra de 1870, instalou na *Floresta Negra alemã uma fábrica de relógios onde a contribuição artesanal foi reduzida praticamente a zero.

KETEL, CORNELIUS (A11) - Nome de um edifício que *Abel vê em *Amsterdã.

KINGSWAY (top.; A19) - em Londres.

KRUSCHEV, NIKITA (A15) - político soviético (1894-1971). Com a morte de Stálin, em 1953, torna-se secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética [ver *URSS]. Inicia uma política de desestalinização. É removido de suas funções em 1964.

LA CONSIGNE (A3) - restaurante ou bar em *Paris.

LA VIE DES ARAIGNÉES (O21) - livro na biblioteca do avô de *⊙, lido por ela.

LAMPL - ver Hampl.

LAMPL, HEIDI - ver Heckethorn, Heidi

LÂMPASCO (top.; S6, 10) - antiga cidade da Ásia menor (região de Mísia), fundada em 654 a.C e renomada por seus vinhos. *Avalovara* a localiza, erroneamente, na região vizinha de *Frígia. Cidade de onde provinham os pais de *Loreius.

LAUSANNE (top.; A2, 14-15, 17, 19) - cidade da *Suíça; importante estação climática. Num de seus sanatórios está internado o marido de *Roos.

LE MONDE (R6) - prestigioso diário francês, fundado em 1944.

LEDEBOER, EMMA (P10) - professora de música de Julius *Heckethorn em *Haia.

LEONARDO - ver Da Vinci.

LEONOR (T3, 8, 10, 16; A13) - filha da *Gorda com pai desconhecido; irmã de *Abel. Após três noivados desfeitos, tornou-se freira.

LEY, CASPAR VAN DER (A10) - segundo *Avalovara*, invasor holandês de *Pernambuco no século XVII.

LIÃO - ver Lyon.

LIGAS CAMPONESAS (T10) - organização política dos camponeses do *Nordeste brasileiro, nos anos 50 e 60, favorável à reforma agrária. Lideradas por Francisco *Julião. Foram destruídas após o golpe militar de 1964.

LIGHT (R22) - companhia privada, de capital canadense, que explorou o fornecimento de energia elétrica de *São Paulo (e do *Rio de Janeiro) a partir do final do século 19. Foi estatizada na década de 1970.

LINZ (top.; A21) - cidade austríaca, fundada pelos romanos.

LION - ver Lyon.

LISBOA (top.; P10) - cidade portuguesa. Fundada pelos fenícios, depois conquistada pelos romanos, tornou-se capital de *Portugal em 1245.

LIVERPOOL (top.; A21) - cidade inglesa.

LOIRE, VALE DO (top.; A5, 7, 18) - nome dado à parte central do amplo vale atravessado pelo Loire, o mais longo rio da *França. *Ross e *Abel participam de uma excursão até ele.

LONDRES (top.; A3, 11, 19, 21; P10) - cidade inglesa, fundada na Antiguidade pelos celtas; capital do *Reino Unido. *Abel a visita. Local da exposição das águas-fortes de *Nielsen.

LOREIUS (S5-10) - escravo frígio em *Pompeia por volta do ano 200 a.C. a quem seu senhor, *Ubonius, prometeu a liberdade caso descobrisse o quadrado mágico. Seus pais (P6) eram de *Lâmpasco.

LOUVRE, MUSEU DO (T13) - grande museu francês, localizado na antiga residência real em *Paris.

LUBECK (top.; A21, P3) - cidade alemã, fundada no século 12; nela vivia a família de Erika *Heckethorn.

LUCIOLA (T3, 8, 10-11, 15) - filha da *Gorda e do *Tesoureiro; irmã de *Abel. Seu marido (T8, 15), falso fabricante de moedas falsas, simula suicídio para fugir com outra.

LUFTWAFFE (P9-10) - em alemão, "força aérea". Nome da aeronáutica alemã durante o III Reich.

LUNDEN (top.; P6) - ou Lund, cidade sueca fundada no século 10.

LUXEMBURGO (top.; A9, 18, 21) - parque em *Paris.

LUXEMBURGO (top.; P10) - grão-ducado europeu, fronteiro à *Bélgica, *Alemanha e *França.

LUZ, ESTAÇÃO DA (top.; R21) - na cidade de *São Paulo.

LYON (top.; A2, 21; P6) - cidade francesa, fundada em 43 a.C. pelos romanos. *Roos e *Abel visitaram-na. Citada também como Lião e Lion.

LYON, GARE DE (A15) - principal estação ferroviária de *Paris, serve o sul da *França, *Itália, *Suíça e Grécia.

MACIEL PINHEIRO, PRAÇA (top.; T10) - no *Recife. Numa academia nesta praça *Estêvão dançou até morrer.

MACROPACK-57 (A9-10, 12) - feira industrial em *Amsterdã, na qual *Roos trabalha de recepcionista.

MADONNA COL BAMBINO (A15) - obra de Bellini, em Milão; *Roos parece o modelo da Madona.

MAGGIORE (top.; A16) - lago do norte da Itália (e também da Suíça), próximo a *Milão; *Roos e *Abel passeiam por ele.

MAGNO, CARLOS - ver Carlos Magno.

MALHESERBES (top.; A21) - importante boulevard de *Paris (17º arrondissement).

MANCHA, CANAL DA (top.; P3) - mar da *Europa ocidental, entre a *Inglaterra e a *França.

MANUAL DE ASTRONOMIA ÁRABE (P6) - segundo *Avalovara*, livro de *Alfraganus.

MANUCCI, ALDO (p.h.; A19) - humanista e impressor italiano (c. 1450-1515), famoso por suas edições de obras-primas da Antiguidade. *Abel vê uma edição de sua *Odisséia* na Biblioteca *Marciana em *Veneza.

MARÃO, VIRGÍLIO - ver Virgílio

MARCIANA, BIBLIOTECA (A19, S10) - em *Veneza, construída no século 16. É onde *Abel descobre o plano da obra. Abriga poema místico consagrado ao *Unicórnio, provavelmente escrito por um contemporâneo de *Ubonius, baseado na espiral e no quadrado mágico (e que antecipa a forma de *Avalovara*).

MARDUC (mit.; E4) - divindade agrária babilônica (com influência até a Assíria), colocada no ápice do panteão por Hamurabi.

MARQUÊS DE OLINDA, RUA (T10) - rua de prostituição no *Recife, onde *Dagoberto estragou sua voz.

MARQUEZ DE YTU, RUA (O17, 23) - rua de *S. Paulo em que moram os avós de *©.

MARTINELLI (O13, 15-20; R18-20) - edifício de apartamentos populares em *S. Paulo onde moram os pais de *©.

MASACCIO (p.h.; A19) - pintor italiano, nascido Tommaso di Ser Giovanni (1401-1428); um dos pioneiros da Renascença na pintura. *Abel percorre diversas cidades europeias para ver as várias partes de um de seus polípticos.

MATHILDE (p.h.; A21) - rainha de *França; *Roos e *Abel vêem sua estátua no parque de *Luxemburgo.

MAUGER (A5) - sua gramática francesa era utilizada por *Roos.

MAURO (T3, 9, 10-11; A13) - filho da *Gorda com pai desconhecido; irmão mais velho de *Abel.

MÈDICI, LORENZO DE (p.h.; A15-16) - político florentino, que exerceu longamente o poder na cidade (1449-1492); membro mais famoso da linhagem de banqueiros, comerciantes e chefes políticos. Foi também poeta. *Abel vê, na Biblioteca *Brera, os mapas geográficos oferecidos por ele à esposa.

MEDITERRÂNEO (top.; S10) - mar que banha o sul da *Europa, a *África setentrional e a Ásia ocidental.

MELANÉSIA (top.; O14) - conjunto de ilhas e arquipélagos do Pacífico, compreendendo a Nova Guiné, o arquipélago Bismarck, as ilhas Salomão, a república de Vanuatu, a Nova Caledônia e as ilhas Fidji.

MELVILLE, HERMAN (p.h.; A11-12) - escritor estadunidense (1819-1891); autor, notadamente, do romance **Moby Dick*.

MEMÓRIA SOBRE O CENTRO DE OSCILAÇÃO DO PÊNDULO (P6) - segundo *Avalovara*, livro de Jean *Bernovilli de Basileia, sobre relojoaria.

MENO (A20) - rio da *Alemanha.

MENTON (top.; A15) - cidade do sul da *França.

MERCADO, PRAÇA DO (T7, 12) - em *Olinda.

MERMANNOWESTRENIANUN (P9) - museu em Haia.

MESDASH, SALOMON (A11) - Nome de um edifício que *Abel vê em *Amsterdam.

METRO (O21) - cinema em *São Paulo, local de encontro de *© e Inácio *Gabriel.

MÉXICO (top.; R16) - república norte-americana. Território das civilizações maia, tolteca e, por fim, asteca, foi conquistado pelos espanhóis no século 16. Conquistou a independência em 1821.

MICHKIN, LIÉV NIKOLÁIEVITCH (A13, 18, 21) - protagonista do romance *O idiota*, de F. *Dostoiévski. Príncipe de alma pura e coração bom. M. *Weigel assim chama a *Abel.

MILAGRES, PRAIA DOS (top.; T2, 4, 6, 11, 14-17; E12; N2) - em *Pernambuco.

MILÃO (top.; A15-17) - cidade italiana, fundada por volta de 400 a.C.; *Roos e *Abel a visitam.

MIRIM, LAGOA (R6) - lagoa no extremo sudeste do Rio Grande do Sul (parte dela já em território uruguaio). Segunda maior lagoa daquele estado, comunica-se com a lagoa dos *Patos através do canal de São Gonçalo.

MOBY DICK (A17) - personagem do romance homônimo de Herman *Melville. Grande baleia branca que, após causar a mutilação do capitão *Ahab, é obsessivamente caçada por ele.

MONCEAU, PARC (A21) - parque de *Paris (8º arrondissement), próximo ao boulevard *Malesherbes.

MONROE, MARILYN (p.h.; T8, 14) - atriz estadunidense, nascida Norma Jean Mortenson (1926-1962). Estrelou comédias românticas que exploravam seu *sex appeal*.

MONTE-CARLO (top.; A15, 21) - cidade do Principado de Mônaco, com um famoso cassino.

MONTPARNASSE (top.; A18) - bairro de *Paris, freqüentado por artistas e boêmios. *Abel se hospeda lá.

MONTPARNASSE, RUE (top.; A19) - rua de *Paris (6º e 14º arrondissements), próxima do cemitério de Montparnasse e do jardim de *Luxemburgo. *Abel se hospeda num hotel cuja janela dá para essa rua.

MONTPELLIER (top.; A15) - cidade do sul da *França.

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (p.h.; P3-5, 8, 10) - compositor austríaco (1756-1791), autor de obra extensa e de excepcional qualidade, incluindo sinfonias, óperas e concertos. Julius *Heckethorn era profundo conhecedor de sua música.

MUNICIPAL (O13-14, 20) - principal teatro de *São Paulo; pai de *☉ trabalhou em sua orquestra.

MÜNSTER (top.; P45, 9) - cidade da *Alemanha, fundada por volta de 805. É a cidade da família *Hampl.

MÚRCIA (top.; A21) - cidade espanhola.

MUSEU BRITÂNICO (A19) - museu de *Londres, fundado em 1753; um dos maiores do mundo, com rica biblioteca e notável coleção de obras de arte da Antigüidade, do Oriente e da África.

NANTES (top.; A21) - cidade francesa, fundada na Antigüidade.

NÃO-SENDO - ver Ser.

NÃO-SER - ver Ser.

NÁPOLES (top.; A17, 19, 21) - cidade italiana, fundada por volta de 600 a.C. *Abel a visitou.

NASA (R19) - sigla de *National Aeronautics and Space Administration*. Organismo do governo estadunidense fundado em 1958 para coordenar as atividades ligadas à conquista do espaço.

NATIVIDADE (R5-10, 13, 16, 18-22; O19, 23) - babá de Olavo *Hayano. Negada enquanto pessoa por sua condição de empregada doméstica, seus filhos nunca nasceram.

NAVONA, PIAZZA (top.; P10) - em Roma.

NEPAL (top.; P10) - monarquia asiática, situada entre a Índia e a China.

NETUNO (top.; R21) - oitavo planeta do sistema solar, na ordem crescente das distâncias do sol.

NGO DIHN DIEM (p.h.; A2) - político vietnamita (1901-1963). Chefe do partido católico sul-vietnamita, foi várias vezes ministro até se tornar premiê em 1956 e presidente da República em 1961. Foi assassinado por um complô militarista.

NICE (top.; A15) - cidade do Sul da *França, fundada na Antigüidade.

NIELSEN, HELGE (T11) - segundo *Avalovara*, gravador norueguês. Expôs em Londres águas-fortes de um quadrúpede visto por ele junto ao muro de sua casa em Oslo; o naturalista Edwin C. *Porter identificou o espécime, desaparecido há um milhão de anos.

NIGRO, DEL (O13) - cantor ou cantora lírica que pai de ☉ conhecia.

NIKE-APACHE (R7-8, 18-9) - foguete americano cujo lançamento *☉ e *Abel foram ver em *Rio Grande, junto ao eclipse.

NIKE-HADAC (R7) - foguete americano cujo lançamento *☉ e *Abel foram ver em *Rio Grande, junto ao eclipse.

NIKE-JAVELIN (R7, 13) - foguete americano cujo lançamento *☉ e *Abel foram ver em *Rio Grande, junto ao eclipse.

NIKE-TOMAHAWK (R5, 7) - foguete americano cujo lançamento *☉ e *Abel foram ver em *Rio Grande, junto ao eclipse.

NIMES (top.; 15) - cidade do Sul da *França, fundada na Antigüidade.

NINFAS, RUA DAS (T14) - no *Recife.

NORDESTE (top.; A4, 7; R7; T10) - região brasileira, compreendendo os estados da Bahia, Alagoas, Sergipe, Paraíba, *Pernambuco (estado natal de *Abel), Ceará, Rio Grande do Norte, Piauí e Maranhão. É a mais pobre das cinco regiões brasileiras.

NORDLINGEN (top.; A15) - cidade alemã.

NORTE, AVENIDA (T11, 13) - no *Recife.

NOTRE-DAME (A14, 20) - igreja metropolitana de *Paris, situada na Île de la Cité. Construída entre os séculos 12 e 14. *Roos e *Abel aouvern ali o salmo **In convertendo Dominus*, de *Campra.

NOTRE-DAME DE CHAMPS (A15) - estação de metrô em *Paris, na rua de mesmo nome (6° arrondissement).

NOTRE-DAME, PONT (A21) - ponte sobre o *Sena, em *Paris (4° arrondissement); liga a Rive Gauche à Île de la Cité.

NUREMBERG (top.; A21) - cidade alemã, fundada por volta de 1050.

OCEANIA (top.; O14) - continente do hemisfério sul, entre os oceanos Índico e Pacífico. Compreende a Austrália e os arquipélagos próximos.

ODESSA, RUE D' (top.; A18) - rua de *Paris (14° arrondissement), próxima da gare Montparnasse e do cemitério de Montparnasse; onde fica o hotel de *Abel.

ODISSÉIA (A19) - epopéia grega atribuída a Homero, versando sobre o retorno de Ulisses à sua terra após a guerra de Tróia. *Abel vê uma edição renascentista de Aldo *Manucci na Biblioteca *Marciana em *Veneza.

OLAVO HAYANO - ver Hayano, Olavo.

OLINDA (top.; T2, 4, 7, 9, 14, 17; A10) - cidade pernambucana fundada em 1536 por Duarte Coelho Pereira, primeiro donatário da capitania de *Pernambuco. Atualmente está conurbada à capital, *Recife. Onde mora a *Gorda.

ONU (A18) - sigla de *Organização das Nações Unidas*. Organismo sediado em Nova Iorque, criado após a Segunda Guerra Mundial, congregando a maior parte dos Estados soberanos do planeta.

- ORCHESTRA (A16) - letreiro visto por *Abel em *Milão.
- ORFF, CARL (p.h.; O8, 15, 21) - compositor alemão (1895-1982), autor de numerosas obras, notadamente da cantata profana *Carmina burana*. Outra cantata profana de sua autoria, *Catulli carmina*, é tocada no encontro amoroso de *⊙ e *Abel.
- ORIENTE MÉDIO (top.; A15) - região da Ásia formada pelos países da Península Arábica.
- ORLÉANS (top.; A21) - cidade francesa fundada na Antigüidade.
- OSLO (top.; A11) - cidade norueguesa. Fundada no século 11, foi destruída por um incêndio em 1624. Reconstruída sob o nome de Christiania, que conservará até 1925. Tornou-se capital da Noruega quando o país foi separado da Dinamarca, em 1814.
- OSTENDE, PORTA DE (A12) - provavelmente, um ponto turístico de *Bruges.
- OTTON PALACE HOTEL (R22) - na cidade de *São Paulo.
- OVIDIO (p.h.; T15) - poeta latino (c. 43 a.C.-c. 17), autor, notadamente, do poema mitológico *Metamorfoses*.
- OVIEDO (top.; A21) - cidade espanhola, fundada no século 8.
- OXFORD ST. (top.; A19) - rua em *Londres.
- PACKARD (R12) - marca estadunidense de automóveis da primeira metade do século; *⊙ e *Abel vêem um modelo do começo dos anos 30, verde, em *Ubatuba.
- PADRE INGLÊS, RUA (T14) - no *Recife.
- PÁDUA (A17, P4) - cidade italiana, fundada por volta de 215 a.C. *Abel a visita.
- PAÍSES BAIXOS - ver Holanda.
- PALADIO, [ANDREA DI PIETRO DALLA GONDOLA] (p.h.; A13-14) - arquiteto italiano (1508-1580), projetista de importantes palácios, *villas* e teatros, grande nome do estilo neoclássico; autor de livros de arquitetura muito estudados.
- PAMPLONA (top.; A21) - cidade espanhola, fundada na Antigüidade.
- PANTHÉON (A20) - monumento parisiense, construído entre 1764 e 1812, votado à memória dos grandes homens.
- PARIS (top.; A6, 10, 12, 16-17, 21) - capital francesa, fundada na Antigüidade. *Abel mora na cidade por algum tempo, como bolsista da *Aliança Francesa, e lá conhece *Roos.
- PARIS-RENNES (A3) - restaurante ou bar em *Paris.
- PATOS, LAGOA DOS (top.; R6) - maior lagoa do Rio Grande do Sul, próxima ao Oceano *Atlântico.
- PAULO, SÃO (p.h.; A19) - apóstolo do cristianismo (c. 10-c. 63). *Abel vê sua figura, parte do políptico de *Masaccio, em *Pisa.
- PEDRO II (T6, 12, 17) - hospital no *Recife, onde trabalha *Cecília.
- PERNAMBUCO (top.; 17) - estado do *Nordeste brasileiro; terra de *Cecília e de *Abel.
- PERU (top.; P10, R19) - república sul-americana. Território da civilização inca, foi conquistado pelos espanhóis no século 16. Conquistou a independência em 1824.
- PESARO (A15) - *Avalovara* cita um "retábulo de Pesaro", relacionado a uma **Madonna col Bambino*, de *Bellini; não foi possível identificar se a referência é a Pesaro, cidade italiana, fundada em 184 a.C., ou ao Palazzo Pesaro, em *Veneza, uma das obras-primas do escultor e arquiteto Baldassare Longhena (1598-1682).
- PETT SUISSE, LE (A18) - bistrô freqüentado por *Roos e *Abel, junto ao Teatro de *França.
- PIETERSZ, PIETER (A11) - nome de um edifício que Abel vê em Amsterdam.
- PISA (top.; A17, 19) - cidade italiana, construída pelos etruscos na Antigüidade. *Abel a visitou.
- PLANTAS, JARDIM DAS (A21) - região de *Paris na margem esquerda do *Sena, no local em que, no começo do século 17, fora instalado o jardim real de ervas medicinais.
- PLATÃO (p.h.; P2) - filósofo idealista grego (428-348 a.C.), discípulo de Sócrates.
- POLÔNIA (top.; P10) - país da Europa central.
- POMBAL, RUA DO (top.; T11) - no *Recife ou em *Olinda.
- POMPÉIA (top.; S5, 9-10) - cidade italiana, fundada na Antigüidade. Por volta de 200 a.C., portanto antes da cidade se tornar colônia romana, lá viviam Publius *Ubonius e *Loreius.
- PORTADOR - ver Hayano, Olavo.
- PORTE DORÉE (A19) - estação de metrô em *Paris.
- PORTER, EDWIN C. (A11) - segundo *Avalovara*, naturalista. Reconheceu, nas águas-fortes de Helge *Nielsen, quadrúpede desaparecido há um milhão de anos.
- PORTUGAL (top.; P10) - república européia. Colonizou o *Brasil a partir de 1500.
- PRINTERS OF BASLE IN THE XV AND XVIITH CENTURIES, THEIR BIOGRAPHIES, PRINTED BOOKS AND DEVICES, THE*

(P3) - livro de Charles William *Heckethorn publicado em *Londres no final do século XIX.

PROCONESO (A20) - segundo *Avalovara*, região da Antigüidade.

PROGRESSO, RUA DO (top.; T14) - no *Recife ou em *Olinda.

PUBLIUS UBONIUS - ver Ubonius.

QUATRO IRMÃS OU QUATRO VELHAS (T6, 10, 15) - irmãs septuagenárias, personagens do romance que *Abel está escrevendo.

QUINZE DE NOVEMBRO, RUA (top.; O13) - na cidade de *São Paulo.

RACINE, JEAN (p.h.; A4) - poeta dramático francês (1639-1699), autor de numerosas obras dramáticas, entre elas *Phèdre* e *Athalie*.

RASPAIL, BOULEVARD (top.; A5, 13-14) - avenida de *Paris (6º arrondissement) onde fica o casarão da *Aliança Francesa, no qual se hospedam *Abel e *Roos.

RAVENA (top.; A17, 21) - cidade italiana, fundada na Antigüidade. *Abel a visita.

RECIFE (top.; A5, 9-10, 13, 15, 19; T1, 9, 12, 15-17; O20) - cidade brasileira, capital do estado de *Pernambuco, fundada em 1535; esteve sob domínio holandês entre 1630 e 1654. Onde moram *Cecília e *Abel.

REGINA OLGA (A16) - hotel quatro estrelas, na via Regina, 18, em *Cernobbio, próximo ao lago *Como.

REGINA PALACE (A16) - letreiro visto por *Abel em *Milão.

REIMS (top.; A4, 21) - cidade francesa, fundada na Antigüidade. É uma das cidades que compõem *Roos.

REINO UNIDO (top.; P4) - monarquia européia, formada pela Grã-Bretanha e pela Irlanda do Norte.

REMBRANDT, [RIN] (p.h.; A11) - pintor holandês (1606-1669). *Abel vê ressonâncias de *Roos na luz de seus quadros. Nome de um edifício que *Abel vê em *Amsterdam.

RENNES, RUE DE (top.; A19) - rua de *Paris (6º arrondissement), transversal ao boulevard du Montparnasse.

RENO (top.; A20) - rio da *Itália.

RENO (top.; A21) - cidade dos Estados Unidos.

REPÚBLICA, PRAÇA DA (top.; T11) - no *Recife ou em *Olinda.

REPÚBLICA, PRAÇA DA (top.; O19-20) - praça do centro de *São Paulo.

REVISTA DOS TRIBUNAIS (O20) - publicação jurídica brasileira.

RIEFLER, CLEMENS (p.h.; P7) - inventou um pêndulo de aço-níquel, no final do século 19, que representou o principal avanço da relojoaria de sua época.

RIGA (top.; A21) - cidade da Latvia (antes Letônia). Fundada em 1201, tornou-se capital do país após a independência, em 1920.

RIO - ver Rio de Janeiro.

RIO BRANCO, AVENIDA (top.; T11) - no *Recife.

RIO DE JANEIRO (top.; R21) - cidade brasileira, fundada no século 16. Foi a capital do *Brasil entre 1763 e 1960.

RIO GRANDE (top.; R6-7, 13, 16, 21) - cidade do Rio Grande do Sul, situada na entrada da Lagoa dos *Patos. Dela, *⊙ e *Abel vêem o eclipse e o lançamento dos foguetes *Nike americanos.

RIVER THAMES - ver Tâmisia.

ROBIA - ver Della Robia.

RÓDANO (top.; A21) - segundo *Avalovara*, cidade européia; não foi possível comprovar sua existência. Talvez seja uma confusão com o rio *Ródano.

RÓDANO (top.; A20) - em francês Rhône; rio da *França e da *Suíça.

RODES (top.; A21) - cidade grega na ilha de mesmo nome, no mar Egeu; fundada na Antigüidade.

ROMA (top.; A4, 17, 21; O14; P10) - cidade italiana; na Antigüidade, foi capital e centro irradiador do Império Romano; é capital da República Italiana. *Abel a visita. É uma das cidades que compõem *Roos.

ROOS, ANNELIESE - protagonista. Alemã, natural de *Eltville. Conhece *Abel, que se apaixona por ela, na *Aliança Francesa em *Paris. Seu corpo é repleto de cidades. Sua *mãe* (A18) está doente. Seu *marido* (A15, 18-19, 21) é uma espécie de arqueólogo que se ocupa de naufrágios antigos; tuberculoso, está num sanatório em Lausanne. Também é citado seu *pai* (A18).

ROOSEVELT, PRAÇA (top.; R5) - em *São Paulo.

ROQUE, SÃO (T11) - *Gorda diz que não quer bancar seu cachorro; em algumas regiões do *Nordeste, é costume invocar esse santo para acalmar cães bravos.

ROSA E SILVA, RUA (top.; T13, 16) - rua do *Recife onde mora *Cecília.

ROTTERDAM (top.; A21; P10) - cidade holandesa.

RUÃO (top.; A21; P7) - cidade francesa, fundada na Antigüidade.

- SAGRES (top.; A21) - cidade portuguesa.
- SAINT-JACQUES (A13) - boulevard de *Paris (14^o arrondissement).
- SAINT-LAZARE (A21) - importante estação ferroviária em *Paris (9^o arrondissement).
- SAINT-MICHEL (A15, 21) - boulevard de *Paris (6^o arrondissement), próximo ao jardim de *Luxemburgo.
- SAINT-PLACIDE (A19) - estação de metrô em *Paris, entre a rue *St.-Placide, a rue de *Rennes e a rue de *Vaugirard.
- SAINTE MARIE (A3, 19-20) - hotel em *Paris no qual se hospeda *Abel.
- SAINTE-CHAPELLE (A14) - igreja de *Paris, na Île de la Cité, construída no século 13. *Abel vê sua torre.
- SALAMANCA (top.; A21) - cidade espanhola, fundada na Antigüidade. Sua universidade, criada no século 13, foi uma das mais importantes da *Europa.
- SALÃO DO AUTOMÓVEL (R18) - feira automobilística da cidade de *S. Paulo.
- SALERNO (top.; A21) - cidade italiana, fundada na Antigüidade.
- SALÔNIA (top.; A21) - segundo *Avalovara*, cidade européia; não foi possível comprovar sua existência. Talvez tenha havido confusão com Salônica (ou Tessalônica), cidade grega fundada por volta de 315 a.C.
- SALZBURGO (top.; A21) - cidade austríaca.
- SAMOTRACIA (top.; A21) - cidade grega, fundada na Antigüidade.
- SANTA DOROTÉIA (T8) - mosteiro de monjas; *Tesoreiro serviu licores produzidos por elas.
- SANTA EFIGÊNIA, VIADUTO (top.; R21) - na cidade de *S. Paulo.
- SANTA RITA (T12) - cais no *Recife.
- SANTÍSSIMA TRINDADE (mit.; P5) - para o cristianismo, representação das três pessoas que compõem o Deus único: o Pai, o Filho e o Espírito Santo.
- SANTO AMARO (T11) - hospital no *Recife.
- SANTO ANTÔNIO, CLAUSTRO (T13) - no *Recife ou em *Olinda.
- SANTO ANTÔNIO, MATRIZ DE (T9) - igreja no *Recife ou em *Olinda; *Cecília e *Abel se encontram frente a ela.
- SANTO EUSTÁQUIO (A15) - igreja que *Abel visita seu em *Bruxelas.
- SÃO BENTO, MOSTEIRO (T9) - em *Olinda.
- SÃO BENTO, MOSTEIRO DE (O10, 15) - na cidade de *S. Paulo, próximo ao *Martinelli; *☉ ouve seus sinos.
- SÃO JOÃO, AVENIDA (top.; R20-22) - avenida na cidade de *S. Paulo.
- SÃO LUÍS, RUA (top.; R6) - rua da cidade de *S. Paulo atravessada de carro por *☉ e *Abel.
- SÃO PAULO (top.; O20; R5-6, 20-21) - cidade brasileira, capital do estado do mesmo nome; fundada pelos jesuítas em 1554. Onde moram *☉, *Abel e os *Hayano.
- SÃO PEDRO DOS CLÉRIGOS (T12) - um prédio, talvez igreja, no *Recife.
- SÃO PETERSBURGO (top.; A13) - cidade russa fundada em 1703 por Pedro o Grande; chamada Petrogrado entre 1914 e 1924 e Leningrado entre 1924 e 1991. Segundo *Abel, M. *Weigel julga estar lá.
- SARAGOÇA (top.; A21) - cidade espanhola, fundada pelos fenícios.
- SCANIA-VABIS (R17) - marca de caminhão produzida no *Brasil.
- SCARLATTI, DOMENICO (p.h.; P8-10) - compositor italiano, autor notadamente de uma monumental obra para cravo. Julius *Heckethorn escolhe sua sonata em fá menor K 462 para tocar as horas no relógio que construiu.
- SCHWILGUÉ, JEAN-BAPTISTE (P8) - segundo *Avalovara*, construtor do último relógio de *Estrasburgo.
- SCI NAUTICO (A16) - letreiro visto por *Abel em *Milão.
- SÉ (R19) - igreja matriz de *São Paulo.
- SÉ, PRAÇA DA (top.; O13, 15; R20) - praça da igreja matriz em *São Paulo.
- SEA AROUND US, THE (O21) - livro na biblioteca do avô de *☉, lido por ela.
- SENA (top.; A14, 20-21) - rio que corta a cidade de *Paris.
- SER (R19-22) - também referido como Assomo Anônimo, Não-Sendo, Furado-às-Avessas e Não-Ser. Personagem feita apenas de expressões contraditórias: possui "cabeça perpétua" e "nariz pouco a pouco".
- SÈVRES (top.; A21) - cidade francesa.
- SICÍLIA (top.; A20) - grande ilha do *Mediterrâneo, ao sudoeste da península italiana; pertence à Itália.
- SÍDON (top.; A21) - antiga cidade fenícia no *Mediterrâneo oriental.

SIERRA MAESTRA (top.; A18) - relevo montanhoso no sul de Cuba; foi o ponto de partida da guerrilha comandada por Fidel Castro que, em 1959, faria triunfar a Revolução Cubana.

SILVA, ARTUR DA COSTA E (p.h.; R7) - militar e político brasileiro. Após o golpe de 1964, tornou-se Ministro da Guerra sob o governo Castello Branco; em 1967, tornou-se o segundo presidente do ciclo militar. Faleceu em meio ao mandato, em 1969.

SILVESTRE II - ver Gerberto de Aquitânia.

SIRACUSA (top.; A21) - cidade italiana, no lado oriental da *Sicília, fundada em 734 a.C. pelos corintos.

SÍRIO (R5) - ou Sirius. É a mais brilhante estrela do céu e uma das mais próximas da Terra.

SODOMA (mit.; A21) - cidade bíblica, que é situada ao sul do mar Morto; Deus a destruiu, junto com Gomorra, para castigar sua depravação.

SODRÉ, ROBERTO COSTA DE ABREU (R17) - político brasileiro. Apoiou o golpe militar de 1964 e tornou-se governador de *São Paulo em 1966, eleito pela Assembléia Legislativa. Cumpriu mandato até 1970.

SOLEDADE, RUA DA (top.; T14) - no *Recife ou em *Olinda.

SORRENTO (top.; A21) - cidade do sul da *Itália, fundada na Antiguidade.

SOUTHAMPTON (top.; P4) - cidade do sul da *Inglaterra, fundada no século 5. Logo após a I Guerra Mundial, Julius *Heckethorn lá morou, trabalhando numa fábrica de relógios.

SPIAGGIA PRIVATA (A16) - letreiro visto por *Abel em *Milão.

STERN (A17) - revista semanal de variedades alemã.

STRESA (top.; A17) - pequena cidade do norte da *Itália, à beira do lago *Maggiore.

SUÉCIA (top.; P6) - país do norte da *Europa, ocupando a parte oriental da península escandinava.

SUEZ (A6, 15, 18) - istmo entre o mar Vermelho e o *Mediterrâneo, em território egípcio. Em 1869, foi inaugurado o canal de Suez, unindo os dois mares, construído por uma companhia francesa; em 1875, a Inglaterra passou a controlar o canal, nacionalizado por Nasser em 1956. Uma crise internacional, da qual *Roos e *Abel falam em *Paris, se seguiu a essa medida, com a ocupação da região norte do canal pela França e pela Inglaterra. Ele foi reaberto à navegação em 1958, após um acordo internacional. De 1967 a 1975, o exército israelense ocupou a margem oriental do canal.

SUÍÇA (A15) - república federal da *Europa central, fronteira à *França, *Alemanha, *Áustria, Liechtenstein e *Itália; *Roos e *Abel a visitam.

SUZANNE WEIGEL - ver Weigel.

TACARUNA (T11) - fábrica no *Recife ou em *Olinda.

TÂMISA (top.; A19) - em inglês, Thames. Principal rio da *Inglaterra; corta, entre outras, a cidade de *Londres.

TEJO (top.; A20) - principal rio da península Ibérica; corta, entre outras, a cidade de *Lisboa.

TELEFUNKEN (O17) - indústria multinacional, de capital alemão, de aparelhos eletrônicos; é a marca do rádio do avô de *O.

TESOUREIRO (T2-4, 6-11, 13-15, 17; A9, 11) - marido da *Gorda e pai de criação de *Abel. Foi demitido, injustamente a seu modo de ver, de um cargo público de tesoureiro. Morre atropelado por um caminhão. Seu *bisavô* (T9, 11; A11) reaparece ao bisneto, depois de morto, com um braço amputado e um estranho chapéu que nunca possuiu em vida. Também é citada sua *mãe* (T11).

THAMES - ver Tâmisia.

TIGRE (top.; A20) - rio da Ásia ocidental que nasce na Turquia e atravessa o Iraque.

TINTORETTO, [JACOPO] (p.h.; E10) - pintor veneziano (1518-1594). Suas mulheres robustas, bem como as de *Tiziano, lembram *O.

TIRADENTES, AVENIDA (top.; R19) - na cidade de *S. Paulo.

TIRRÊNIO, MAR (top.; S10) - parte do *Mediterrâneo ocidental entre a Córsega, a Sardenha e a *Sicília.

TIZIANO VECELLIO (p.h.; E10) - em português, Ticiano; pintor veneziano (c. 1490-1576). Suas mulheres robustas, bem como as de *Tintoretto, lembram *O.

TOULON (top.; A15) - cidade do sul da *França, fundada pelos romanos.

TRAPPEN, JOOST VAN (A10) - segundo *Avalovara*, invasor holandês de *Pernambuco no século XVII.

TRENET, CHARLES (p.h.; A18) - cantor e compositor popular francês (nasc. em 1913), que *Abel ouvia no rádio.

TROYES (top.; P6) - cidade francesa.

TULHERIAS (A21) - região de *Paris na margem direita do *Sena, que inclui o Museu do *Louvre, a Place de la Concorde, a Place Vendôme, a Galerie National du Jeu de Paume e o Jardin des Tuilleries, antigo jardim do Palácio das Tulherias, incendiado em 1871.

TYCHE (S7, 10) - prostituta em *Pompéia por volta de 200 a.C.; vangloriando-se a ela *Loreius revela o segredo do quadrado mágico, que ela revela ao homem que ama. Esse *amante* (S7), vinhateiro por profissão, vende o segredo a *Ubonius.

UBAIAS, ESTRADA DAS (T1, 4, 14) - endereço de *Hermenilda e Hermelinda no *Recife ou em *Olinda.

UBATUBA (top.; R5-6, 8-9, 12, 14, 20) - balneário paulista em que *☉ e *Abel se encontram.

UBONIUS, PUBLIUS (S5-7, 10) - comerciante de Pompéia por volta de 200 a.C., dono do escravo *Loreius a quem prometeu a liberdade caso descobrisse o quadrado mágico. Sonha com o *Unicórnio e discute seu sonho com um *mercador de Lâmpsaco* (S10).

ULM (top.; A21) - cidade alemã.

UNICÓRNIO (mit.; S10) - cavalo mitológico com um único e grande chifre no centro da testa. Aparece em sonhos a *Ubonius e lhe dá ordens.

URSS (top.; A15) - sigla de União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Confederação surgida da Revolução Russa de 1917; formalmente criada em 1922, unia a Rússia e repúblicas vizinhas. Foi dissolvida em 1991.

UTRECHT (top.; A18) - cidade holandesa, fundada sobre um antigo acampamento romano. É uma das cidades que compõem *Roos.

VALCKERT, W. VAN (A11) - nome de um edifício que Abel vê em Amsterdam.

VAN GOGH, VINCENT (p.h.; A11) - pintor holandês (1853-1890), um dos maiores mestres do impressionismo. Foi precursor dos fauvistas e dos expressionistas.

VAN TRAPPEN, JOOST - ver Trappen.

VARESE (top.; A16-17) - lago alpino italiano, na Lombardia, entre o lago *Maggiore e o lago *Como.

VARGAS, GETÚLIO (p.h.; T9, 12) - político brasileiro (1883-1954). Assumiu a presidência da República após a Revolução de 30; em 1937, com o golpe do Estado Novo, adquiriu poderes ditatoriais. Deposto em 1945, venceu as eleições presidenciais de 1950 com um programa nacionalista. Suicidou-se no final do mandato, em meio a grave crise política e militar.

VARIG (R19) - sigla de Viação Aérea Rio-Grandense, empresa de aviação brasileira.

VASCO DA GAMA (T12) - bairro afastado do *Recife.

VATICANO (top.; A15) - menor Estado soberano do mundo, enclavado na cidade de *Roma. É a sede do papado católico.

VAUGIRARD, RUE (top.; A9, 18) - rua de *Paris (6º arrondissement - Montparnasse). Nela, *Abel vê uma vitrine com antiguidades.

VECELLIO, TIZIANO - ver Tiziano Vecellio.

VELHA, PONTE (T12) - primeira ponte a unir a cidade do Recife; construída, segundo consta, no tempo da dominação holandesa.

VENEZA (top.; A14, 17-19; E20; S10) - cidade do norte da *Itália; repleta de monumentos medievais e renascentistas, sua principal característica é ser construída sobre 180 ilhotas, separadas por 200 canais. *Abel a visita. O poema místico consagrado ao *Unicórnio, que antecipa a forma de *Avalovara*, está guardado numa biblioteca da cidade.

VÊNUS (mit.; O14) - deusa do amor na religião romana, assimilada à Afrodite grega.

VEOLORUM (R5) - segundo *Avalovara*, estrela.

VERBANIA (top.; A17) - cidade italiana próxima ao lago *Maggiore.

VERONA (top.; A16-17) - cidade do nordeste da *Itália, fundada na Antigüidade. *Abel a visita.

VIAGEM E O RIO, A (R13) - romance que *Abel está escrevendo.

VIENA (top.; A21) - cidade do nordeste da *Áustria; capital do país.

VIENENSE (O20) - confeitaria na cidade de *S. Paulo, freqüentada por Inácio *Gabriel e *☉.

VILLE, HOTEL DE (A20) - sede da prefeitura de *Paris, é uma reconstrução, do final do século 19, do prédio original do século 17.

VINCENNES (A21) - bosque de *Paris. Inicialmente uma área privativa de caça do rei, foi doada à cidade por Napoleão III, em 1860, e transformada em parque público.

VINCENNES (top.; A19-20) - cidade francesa.

VINCI - ver Da Vinci.

VIRGÍLIO (p.h.; O14, P5) - também citado como Virgílio Marão; Publius Vergilius Maro, poeta latino (c. 70-19 a.C.), autor, notadamente da epopéia *Eneida*. *Dante fez dele seu guia no Inferno e no Purgatório, na *Divina comédia*. Segundo *Avalovara*, seus pensamentos sobre o alfabeto sofreram a influência da cabala.

VULCANO (mit.; O14) - deus do fogo na religião romana, assimilado ao Hefestos grego.

WATERLOO (top.; P6) - cidade belga, famosa pela batalha ocorrida em seus arredores, na qual, em 1815, Napoleão foi derrotado pelos ingleses.

WEIGEL (A9, 18, 21) - família cuja casa *Abel freqüenta em *Paris. O pai, *M. Weigel* (A13, 18,

21), está de cama há quase sete anos; imita o linguajar das personagens de Dostoiévski e chama Abel de *Míchkin. Também são citadas a mãe, *Mme Weigel* (A13, 18, 21), e as filhas *Julie* (A13, 18, 21), 21 anos, e *Suzanne* (A13, 18, 21), 15 ou 16 anos.

WERTHER (A14) - por completo, *Os sofrimentos do jovem Werher*; romance de *Goethe (1774), escrito sob forma epistolar, considerado um dos marcos do movimento romântico.

WESTMINSTER (top.; P6) - um dos mais antigos bairros de *Londres, em que ficam o palácio de Buckingham, a National Gallery e a Tate Gallery. O palácio de Westminster, sede do parlamento britânico, abriga em sua torre o famoso carrilhão Big Ben.

WHITE LABEL (A18) - o abajur do bistro Le *Petit Suisse é enfeitado com rótulos deste uísque.

ZARVOS (R6) - edifício da cidade de *S. Paulo, provavelmente na rua *São Luís. Seus mármores polidos e vidraças chamam a atenção de *Abel.

BIBLIOGRAFIA

- ABELAIRA, Augusto - *Bolor*. 2ª ed. Amadora: Bertrand, 1970.
- *O bosque harmonioso*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- ADORNO, Theodor W. - "Sartre e Brecht: engajamento na literatura", in *Cadernos de Opinião* nº 2. Rio de Janeiro, 1975, pp. 28-37.
- ALIGHIERI, Dante - *A divina comédia*, 2 v. Trad. de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1984.
- ÂNGELO, Ivan - *A festa*. 5ª ed. S. Paulo: Summus, s.d.
- ARENDT, Hannah - *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- *Origens do totalitarismo*. Trad. de Roberto Raposo. S. Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- ARTAUD, Antonin - *Os escritos de Antonin Artaud*. Trad. de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- ASKIN, H. L. - "Le concept philosophique de temps", in RICŒUR, P. et al. - *Les temps et les philosophies*. Paris: Payot, Unesco, 1978.
- BACHELARD, Gaston - *A poética do espaço*. Col. "Os pensadores". S. Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail - *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al. S. Paulo: Editora Unesp, Hucitec, 1988.
- BARROS, Manoel de - *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BARTHES, Roland - *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles - *Les fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1975.
- BERMAN, Marshall - *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. S. Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- BÍBLIA sagrada*. Trad. de Ludovico Garmus et al. Petrópolis: Vozes, 1982.
- BORGES, Jorge Luis - "El Aleph", in *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

- BRECHT, Bertolt - *Poemas: 1913-1956*. Trad. de Paulo Cesar Souza. 4ª ed. S. Paulo: Brasiliense, 1990.
- BRUYNE, Edgar de - *Estudios de estética medieval*, 3 v. Madrid: Editorial Gredos, 1958.
- CALVINO, Italo - *As cidades invisíveis*. Trad. de Diogo Mainardi. S. Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMÕES, Luís de - *Os lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.
- CHAUVIRÉ, Christiane - *Wittgenstein*. Trad. de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANT - *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- COTTERELL, Arthur - *Diccionario de mitología universal*. Trad. de Vicente Villacampa. Barcelona: Ariel, 1988.
- DALCASTAGNÈ, Regina - *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DE CERTEAU, Michel - *A invenção do cotidiano*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELUMEAU, Jean - *História do medo no Ocidente (1300-1800)*. Trad. de Maria Lucia Machado. S. Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- *Une histoire du paradis: 1. Le jardin des délices*. Paris: Fayard, 1992.
- DONOSO, José - *Casa de campo*. Séptima edición. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- DUBUISSON, Daniel - *Mythologies du XX^e siècle*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1993.
- DUBY, Georges - *Le moyen âge: adolescence de la chrétienté occidentale, 980-1140*. Genève: Skira, 1995.
- *Le moyen âge: l'Europe des cathédrales, 1140-1280*. Genève: Skira, 1995.
- *Le moyen âge: fondements d'un nouvel humanisme, 1280-1440*. Genève: Skira, 1995.
- ECO, Umberto - *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- ELIADE, Mircea - *Forgerons et alchimistes*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Paris: Flammarion, 1977.
- *Imagens e símbolos*. Trad. de Sonia Cristina Tamer. S. Paulo: Martins Fontes, 1991.
- *Mefistófeles e o andrógino*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. S. Paulo: Martins Fontes, 1991.

- *Mito do eterno retorno*. Trad. de José Antonio Ceschin. S. Paulo: Mercuryo, 1992.
- *Mito e realidade*. Trad. de Pola Civelli. 2ª ed. S. Paulo: Perspectiva, 1986.
- *O sagrado e o profano*. Trad. de Rogério Fernandes. 1ª reimp. S. Paulo: Martins Fontes, 1995.
- *Tratado de historia de las religiones*. Traducción de Tomás Segovia. México: Era, 1972.
- ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional*, 20 v. S. Paulo: Encyclopædia Britannica, 1983.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain - *Gothic art*. Translated by I. Mark Paris. New York: Abrams, 1989.
- ESCHER, M. C. - *Gravura e desenhos*. "Prefaciado e comentado por M. C. Escher". Köln: Taschen, 1994.
- FAURE, Élie - *A arte medieval*. Trad. de Álvaro Cabral. S. Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FOCILLON, Henry - *Art d'occident: le moyen age roman et gothique*. 4^{ème} édition. Paris: Librairie Armand Colin, 1963.
- FORSTER, E. M. - *Aspectos do romance*. Trad. de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GHYKA, Matila - *Le nombre d'Or*, 2 v. Paris: Gallimard, 1985.
- *Philosophie et mystique du nombre*. Paris: Payot, 1952.
- GOETHE, Johann Wolfgang von - *Fausto*. Trad. de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia; S. Paulo: Edusp, 1981.
- GOMBRICH, E. H. - *A história da arte*. Trad. de Álvaro Cabral. 15ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1993.
- GORZ, André - *Métamorphoses du travail: quête du sens. Critique de la raison économique*. Paris: Galilée, 1988.
- GOZZOLI, Maria Cristina - *Como reconhecer a arte gótica*. Trad. de Carmen de Carvalho. S. Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GRIMAL, Pierre - *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. de Victor Jabouille. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, s.d.
- GRODECKI, Louis e Catherine BRISAC - *Le vitrail gothique au XII^e siècle*. Fribourg: Office du Livre, 1984.
- GUIMARÃES Jr., Luís - "Visita à casa paterna", in GRÜNEWALD, José Lino (org.) - *Grandes sonetos da nossa língua*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- GUSDORF, Georges - *La parole*. 4^{ème} éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

- HAMEL, Christopher de - *A history of illuminated manuscripts*. London: Phaidon, 1994.
- HAUSER, Arnold - *História social da literatura e da arte*, 2 v. Trad. de Walter H. Geenen. S. Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HUIZINGA, Johan - *El otoño de la Edad Media*. 4ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1952.
- *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. de João Paulo Monteiro. 4ª ed. S. Paulo: Perspectiva, 1993.
- JOYCE, James - *Retrato do artista quando jovem*. Trad. de José Geraldo Vieira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- KAPPLER, Claude - *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. S. Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LASCAULT, Gilbert - *Le monstre dans l'art occidental*. Paris: Klincksieck, 1973.
- LÉVI-STRAUSS, Claude - *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1988.
- LINS, Osman - *Avalovara*. S. Paulo: Melhoramentos, 1973.
- *Avalovara*. 5ª ed. S. Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. Org. de Julieta de Godoy Ladeira. S. Paulo: Summus, 1979.
- *Guerra sem testemunhas*. S. Paulo: Ática, 1974.
- MÂLE, Emile - *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Trad. de Juan José Arreola. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- *L'art religieux du XIII^e siècle en France*. Paris: Armand Colin, 1993.
- MANN, Thomas - *A montanha mágica*. Trad. de Herbert Caro. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MARTINS, Francisco - *O nome próprio*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- MASSI, Fernanda Peixoto - "O nativo e o narrativo: os trópicos de Lévi-Strauss e a África de Michel Leris", in *Novos Estudos Cebrap* nº 33. S. Paulo, 1992, pp. 187-98.
- MELO Neto, João Cabral de - *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MUSIL, Robert - *O jovem Törless*. Trad. de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- NABOKOV, Vladimir et al. - *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*, vol. 2. Seleção de Marcos Maffei. Trad. de Bárbara Theoto Lambert et al. S. Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- ORTEGA Y GASSET, José - "La deshumanización del arte", in *Meditaciones del Quijote*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942.

- PAZ, Octavio - "Leitura e contemplação", in *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PLATÃO - *O banquete*, in *Diálogos*. Trad. de José Cavalcante de Souza. 4ª ed. S. Paulo: Nova Cultural, 1987.
- POLO, Marco - *O livro das maravilhas*. Trad. de Elói Braga Jr. 4ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- REIS, José Carlos - *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papirus, 1994.
- RICŒUR, Paul - "Introduction", in RICŒUR, P. et al. - *Les temps et les philosophies*. Paris: Payot, Unesco, 1978.
- ROLA, Stanilas Klossowski de - *Alchimie: florilège de l'art secret*. Paris: Seuil, 1974.
- SCHULZ, Bruno - "Época genial", in *Sanatório*. Trad. de Henryk Siewierski. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- STAROBINSKI, Jean - *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. de Maria Lúcia Machado. S. Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- STITES, Raymond S. - *The arts and man*. New York: Whittlesey House, 1940.
- UNAMUNO, Miguel de - *Névoa*. Trad. de José Antônio Ceschin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- VIANNA Filho, Oduvaldo - *Teatro, televisão, política*. Org. de Fernando Peixoto. 2ª ed. S. Paulo: Brasiliense, 1983.
- WHITROW, G. J. - *O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias*. Trad. de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ZIFF, Paul - *Semantic analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.