

## ENTRE A LITERATURA E A HISTÓRIA – UMA LEITURA DO AVALOVARA DE OSMAN LINS

Marisa Balthasar Soares

**Ementa:** A Literatura possui historicidade, não pela referência direta ao contexto, mas pela reelaboração inventiva de elementos deste no texto; bem como pela condição da intertextualidade, em que toda obra se insere. *Avalovara*, de Osman Lins, ilustra bem de que modo o olhar historiográfico pode buscar o conhecimento na ficção, por se tratar de obra altamente inventiva – impondo a especificidade do literário. A tessitura deste romance, em que o mítico e o político se amalgamam, garante-lhe lugar de relevo na ficção latino-americana moderna, singularmente preocupada com esta antinomia.

O filósofo contemporâneo Edgar Morin aposta na formação de um pensamento complexo para a superação “do estado de barbárie das nossas idéias”. Para isto, seria necessário mudar o paradigma de conhecimento, visando compreender não só os frutos da razão, mas também os elementos daquele universo resistente aos domínios dela. O objetivo do conhecimento – diz o autor em *Ciência com Consciência* – é abrir e não fechar o diálogo com esse universo. A proposta dialógica se justifica por assumir “os constrangimentos lógicos e empíricos” de que se esquiva a dialética, dando legitimidade ao difícil jogo, em que “duas lógicas, dois princípios, estão unidos sem que a dualidade se perca nessa unidade”.

É neste viés que a aproximação entre a ficção e a historiografia pode se dar. O que se almeja é “pensar no texto e na realidade como termos de uma mesma equação humana” – exercício difícil, como alerta João Alexandre Barbosa em *A Metáfora Crítica*. Para ele, “pensar o texto enquanto tal não é – ou não deveria ser - eliminar a realidade: é – ou deveria ser- assumir uma perspectiva de análise e não uma posição exclusivista. A tarefa não é negar um pelo outro, mas, ao contrário, mostrar de que modo um responde ao outro no mesmo movimento de apreensão e domínio da realidade pelo homem”.

Como arte, o texto literário é marcado por um certo grau de intransitividade e um de transitividade, compreendendo três elementos fundantes: construção, expressão e representação. Como lidar com a representação, sem desprezo pelos demais elementos? Entendemos, ainda com João Alexandre, que: “Cristalizando-se em texto, em Literatura, a realidade é uma categoria lingüística para a qual, no movimento de decifração, de leitura, importa conhecer o modo de elaboração, o mecanismo de seus elementos constituintes. Lê-se então a realidade pelo texto ou, melhor ainda, no texto: como linguagem, a realidade agora cristalizada admite o *approach* filológico.”

O texto, assim compreendido, torna-se um espaço articulador do real com o imaginário. Esta articulação implica em um entrelaçamento de temporalidades, pois todo escritor se situa num presente que revisita um passado, seja para seguir dada tradição, seja para renová-la; e há ainda uma certa projeção futura, quando se escreve esperando por uma outra geração de leitores, preocupação marcante nos escritores modernos, sendo paradigmático o *Finnegans Wake*, de Joyce.

Se concordarmos com o historiador Michel de Certeau, a Historiografia encerra em si antinomias - o real e o discurso - articuladas na gestação crítica de um passado. A produção deste discurso, o modo de operação para sua confecção (e, portanto, a inserção em um presente), passam a ser condições para a significação. Também a Nova História reflete sobre a própria escrita.

Como faces distintas de um rosto – uma crítica, outra artística - e complementares, como na cabeça de Jano, a escrita da história e a da ficção se irmanam na ânsia de conhecer a trajetória humana e a ela atribuir sentido. De suas visadas, singularizadas pelas perspectivas assumidas, podem nascer intersecções interessantes para ambas.

Discutiremos a seguir passagens de *Avalovara*, de Osman Lins: romance que explora fecundamente a força da construção, sem que isto implique em alheamento às circunstâncias em que foi escrito, uma vez que no literário os elementos fundantes são inseparáveis.

Publicada em 1973, período de ditadura militar no país, esta obra encerra preocupações comuns nos modernos romances latino-americanos. Herdeiros das vanguardas, que já haviam esgotado todo o flerte possível com a política, e pressionados pelos acontecimentos históricos, os escritores deste contexto se viram às voltas com a condução do moderno à maturidade.

As obras produzidas por esta geração se unificam em grupo não só pelas semelhanças nas condições histórico-geográficas em que surgiram, mas, essencialmente, pela tônica conciliadora do mundo mítico com o político, primorosamente trabalhada nesta ficção como um todo. Recheado de símbolos mágicos, alicerçado fortemente em sua temporalidade, narrando e se autonarrando, o romance *Avalovara* afirma seu compromisso com as letras modernas da América Latina.

Vale apresentar a consciência que o próprio escritor tinha da irrupção do universo arcaico em sua poética, como declarou em entrevista publicada em *Evangelho na Taba*: “Existe um certo parentesco entre os escritores ibero-americanos que nos diferencia dos europeus, ou mais especificamente, dos franceses. Nós, por exemplo, temos uma certa cultura literária, não somos primitivos no romance, mas estamos ligados aos mitos arcaicos de forma diferente que eles. Enquanto que, para os europeus, os mitos são focalizados como tema de estudo, para nós, eles são elementos integrantes da obra. Eles trabalham conscientemente com os elementos míticos, e nós fazemos uma fusão entre lucidez e inconsciente na nossa obra, os mitos vão se projetando do inconsciente. É o que tenho sentido na minha obra: são os mitos que falam. E falam tão claro que me intimido, são tão visíveis que me assusto.”

Nomes de destaque neste parentesco reconheceram a importância do romancista brasileiro: Cortázar afirmou, em entrevista, que se tivesse feito o *Avalovara*, não teria mais o que escrever por vinte anos. Ricardo Piglia inclui entre os seus escritores de admiração e formação o nome de Osman Lins, sobretudo pelo seu trabalho com o foco narrativo. É, porém, o próprio texto o melhor argumento para sua inclusão nesta tradição: A experiência radical de *Avalovara* na inovação do gênero faz coro com *Yo El Supremo*, do paraguaio Augusto Roa Bastos; a trama impregnada de magia e crítica histórica pode ser cotejada com as de Alejo Carpentier. O ludismo da revisitação à tradição dialoga, como observou Antonio Candido no prefácio da obra, com a irreverência de Borges: “o modelo deste livro seria um poema místico em latim, de que se conserva apenas a versão grega na hipotética Biblioteca Marciana de Veneza...”

Criado por um escravo frígio, em troca de sua liberdade, tal poema constitui-se da frase palindrômica *sator arepo opera rotas*, distribuída num quadrado, que é entrecortado por uma espiral. Partindo do centro, a espiral avança em seu desenrolar-se, tocando sucessivamente as letras e, assim, definindo as linhas narrativas.

Cada linha narrativa possui força independente, assim como uma de imantação, unificadora da obra. Sob a rígida geometria explicada pelo poema-estrutura, ocorre um jogo intertemporalidades. Para percorrer a passagem da espiral pelos diferentes quadros, escolhemos um dos temas que interessa bastante à discussão das relações entre ficção e história: a liberdade de criação. Desde o episódio do escravo Loreius, até o mais radical período de governo militar brasileiro, todo um questionamento da autonomia do artista, frente a pressões sócio-políticas, se instaura no texto.

Aproximadamente 200 a.C. (a precisão das datas se baseia no trabalho de Regina Dalgastagné: *A Garganta das Coisas*), o escravo Loreius cria para seu Senhor, Publius, o palíndromo mágico, como condição para receber a liberdade. A experiência nova de criador leva-

o a brincar com a criação, de que já não é mais dono: As palavras são por ele empregadas na sedução da cortesã Tyche. Esta as transmite a um vinhateiro, seu amante. O poema roubado é vendido a Publius Ubonius. Aproximar sua escrita da prostituição, atrelá-la ao poder, imagens fortes da alienação do artista, que o conduz à morte.

Período entre guerras, Europa. Julius Heckthorn, cidadão alemão “matemático, cravista e grande conhecedor de Mozart”, cria sua obra de arte: um relógio em que as notas de Scarlatti, Sonata em Fá Menor, são seccionadas e trabalhadas de tal forma que somente “uma conjugação feliz de circunstâncias” poderia reuni-las novamente. Graças a um dispositivo propositadamente imperfeito, por depender das condições térmicas, torna-se impossível prever o momento em que as notas retomarão sua harmonia, numa representação do “aleatório em nossas existências”.

Provocado, o criador do relógio não apóia o projeto nazista. Todavia, mesmo sem ceder ao poder, também ele paga um preço a seu tempo – a cobrança da autoconsciência. Numa época em que “falar de rosas é quase um crime”, ele se penitencia por ter produzido o Belo. Não basta, pois, o sacrifício de ter morrido como traidor de Hitler, é preciso cumprir toda a pena da antevisão do terror:

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

A beleza com que Osman Lins instaura aí o sentido mais pleno do engajamento estético merece comentário: a suposta inutilidade do relógio, e, metonimicamente, a da arte pautada pelos

ideais humanistas, converte-se numa atitude política no momento mesmo em que se afirma um gesto de cultura em meio à barbárie. Gesto acrescido pela sensibilidade do olhar-artista, perceptor de uma outra dimensão da realidade: Ele antevê o retrocesso histórico, marcado pelos ponteiros que “vão girar para traz”.

É preciso ressaltar que não há aqui uma figuração de Julius Heckthorn como um inspirado, portador de certo vaticínio. Trata-se de um artista crítico, capaz de resistir a uma malha discursiva, abarcadora dos demais, e de apreender sua verdadeira conotação, percebendo a ideologia tecida no discurso sedutor.

O artista, porém, não sobrevive para presenciar aquilo que previu, cabendo à sua obra o testemunho. E como a malha ideológica do nazismo avança para outros contextos, o relógio muda de territórios, em sua condição de testemunha. Assim é que, por uma série de negociações, acaba vindo parar no Brasil, no apartamento dos pais do oficial militar Olavo Hayano, nos sinistros anos 60.

Ali, com aparente função decorativa, a obra recupera sua grandeza: o relógio acompanha as horas dos encontros amorosos entre a personagem feminina não nomeada – mulher de Olavo – e o escritor Abel. É também ele que presencia o assassinato do casal de amantes, a vingança do militar pela traição recebida. À experiência da violência como medida de todas as coisas, se associa a da resistência, advinda da relação mítico-amorosa das personagens. Ainda que mortos pela bala de Olavo Hayano, eles se unem na harmonia de um “paraíso terrestre”, metaforizado na tapeçaria em que seus corpos se encontram, criando um estado de negação da morte:

“... ele (Olavo Hayano) abre a boca exical e vários cães ou abonaxis latem de uma vez, canta apaziguador o nosso pássaro mais forte o nosso abraço, novo relâmpago na sala e ouvimos irado cheios de dentes irados o ladrar dos cães e cruzamos um limite e nos integramos no tapete


somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos ditos, enlaçados, entre os animais e plantas do jardim.”

Como num texto, na tapeçaria se tece uma nova trama, imprevista, como a junção harmônica das notas de Scarlatti no relógio. Uma capacidade libertadora de criação, metaforizada no ato sexual dos amantes, inutiliza o poder da arma do militar. Elementos de um mundo mágico se aliam ao amor-construção de Abel: o pássaro Alouvara, que acompanha a personagem feminina, dela se afastando justamente quando o militar está presente, atenua com seu canto as agressões verbais, o “ladrar dos cães”, de Olavo.

A combinação, às vezes tensa, entre dois tempos - o moderno e o primitivo, tão singular na ficção latino-americana, se revela nesta narrativa osmaniana através da mitologia universal. A fusão destes elementos míticos com outros imaginários estabelece no texto a relação com seu tempo, o que não implica, como em toda grande obra, numa codificação reducionista de e para uma época. A personagem Olavo Hayano, por exemplo, é, sem dúvida alguma, uma tomada de posição frente à ditadura militar brasileira. Isto menos pela relação óbvia de ser um tenente-coronel do Exército Brasileiro, que pela sua condição de ser um “Íólipo”:

“\_ Os Íólipos nunca têm irmãos mais novos do que eles. Tornaram para sempre estéril o ventre onde são gerados (...) \_ Mesmo que fosse possível, a mãe de um Íólipo, conceber ainda, não é de esperar que se arriscasse: a placenta do Íólipo assemelha-se a um ouriço. Seus espinhos, claro, não magoam a gestante durante a gravidez. Mais ou menos assentados, só começam realmente a crescer e endurecer, pode-se dizer que por malícia, nas duas ou três últimas semanas que antecedem o parto. São implantados, sobre a placenta, em várias direções. Imagina-se a dilaceração que provocam. É como se a mulher parisse garfos, ou cacos de garrafas. Nunca,

por mais que viva, volta-se a curar inteiramente das feridas e sofre até a morte de hemorragias temporárias. Mesmo as que, por acaso, submetem-se à cesariana, padecem com os espinhos. Não é preciso acrescentar que pai e mãe nunca ficam solidários ante essa experiência.”


Desnecessário discutir o egoísmo e a tirania condensados nesta figura altamente simbólica, bem como sua função na economia da obra, que culmina na destruição de  e Abel. Este é um dos recursos que dão ao romance um forte grau de questionamento do real, sem, todavia, cifrá-lo para uma leitura exclusiva. A resposta aos apelos de seu tempo, questão que estamos perseguindo na obra, não é apenas tematizada, mas também executada pelo texto.

Diferentemente da alienação de Loreius, ou da autocrítica pungente de Julius, a personagem Abel aceita sua condição artística. Ele analisa seu momento, se questiona, e aprende que sua escritura é uma forma – para ele única – de se fazer integrado e íntegro:

“Falta-me a energia cega dos reformadores; e com minha tendência, talvez arcaica, para raciocinar com todos os dados dos problemas, custaria muito a decidir-me sobre os valores que devem ser incinerados ou substituídos. Nem, ao menos, sei dizer com segurança se a profissão que você exerce, fraterna e retificadora, é mesmo adequada à realidade que vivemos. Ela pode dar um sentido à sua vida. Mas, verdadeiramente, tem sentido hoje? Não sou capaz de responder, Cecília. Resta-me, então por este modo, recusando todas as estúpidas formas oficiais de viver, isto que suponho ficar em minha alçada – intentar maquinações com as palavras. Projeto desesperado e enleante.”

“As maquinações com as palavras” integram o escritor em seu mundo, oferecendo a este um sentido. Este ficar “em minha alçada” não se traduz em um intelectual que vive apenas no mundo das letras – como brilhantemente representou Elias Canetti em seu *Auto de Fé*. Abel sabe que sua produção fala de dentro dos “intestinos de um cão”, que sua estória está imbricada na história:

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

É preciso ressaltar que esta atribuição de sentido ao exercício de sua vida/literatura não é de modo algum tranqüila. A personagem é norteadada por uma busca intensa, que a conduz a uma peregrinação: nordeste brasileiro – Europa – Recife – São Paulo. Cada um destes percursos corresponde a uma fase de Abel escritor, e é marcado por sua relação com uma mulher: Aneelise Roos personagem feita de cidades vazias; Cecília, personagem hermafrodita, que abriga seres humanos; e , carne e palavra. 

Esta última sintetiza as demais, assim como o Abel que com ela se relaciona carrega o Abel expatriado, em busca da cidade ideal, e aquele que reconheceu sua terra e, sobretudo sua gente, através de Cecília. Por este amalgama de experiências é que Abel pode, no último encontro com , dar o peso e a medida de sua busca: “quanto erro buscar essa Cidade única, ostentosa e ameaçadora”, reconhece enfim.

A morte de Abel figura a morte de sua busca e o nascimento de uma outra fase do artista. O encontro fatal com a mulher-palavra é a oportunidade de acesso a um reinício. O novo texto, tecido com a inserção das personagens na trama do tapete, apenas se inicia, mas já na condição da intertextualidade. Toda a trajetória pré-paradisiaca de Abel ali também se fará escrita, bem como a de Julius Heckethorn e seu relógio, e a de Loreius e seu poema.

Ainda que trabalhados em quadrados distintos, os episódios destes artistas estão relacionados com o movimento da mesma espiral. E se o movimento vai se singularizando em cada quadrado, não perde seu caráter uno, resistente aos limites espaciais. Assim, a temática das tensões resultantes entre a arte e as pressões sociais, traz, apesar dos diferentes contextos em que se deram, o sacrifício comum do artista a seu tempo. Sacrifício simbólico, uma vez que a arte resiste e que cada nova realização está, de algum modo, implicada nas antecedentes.

Entre a Literatura e a História, oferecemos apenas uma leitura tímida do *Avalovara*. Romance ousado quanto forma, ele tem muito a oferecer para os exercícios de significação, dentre eles o do historiador, que, mais uma vez com Certeau, também se define como leitura não exclusiva, já que “a relação que organiza a história é uma relação mutável, na qual nenhum dos dois termos é o referente estável.” ( *A Escrita da História* )