

O TAPETE, A VIAGEM: ENTRE O MUNDO E O ÉDEN

Elizabeth Hazin (UnB)¹

RESUMO: Partindo da ideia de limiar e da análise da linguagem - entrevista em algumas linhas temáticas de *Avalovara* - representativa dos momentos que antecedem a morte de Abel e da mulher não nomeada, este trabalho pretende tomar a morte dos amantes, neste romance, como uma espécie de viagem.

PALAVRAS-CHAVES: Osman Lins; *Avalovara*; literatura e viagem; literatura e linguagem.

ABSTRACT: Starting from the idea of threshold and the analysis of language - interviewed in some thematic lines of *Avalovara* - representative of the moments that precede the death of Abel and of the unnamed woman, this work intends to take the death of the lovers, in this novel, as a kind of trip.

KEY WORDS: Osman Lins; *Avalovara*; literature and travel; literature and language.

INTRODUÇÃO

Em seus *Cahiers*, Valéry nos lembra de que “Ler é uma passividade - que só é corrigida pela dificuldade do texto, pela excitação de apreendê-lo. A dificuldade em si mesma é excitante para os espíritos enérgicos”². Abel dirá, no fragmento R 9, corroborando essa ideia, que “empenhado na decifração e também no ciframento das coisas”, recusa deter-se no que é visto e captado sem esforço. E mais adiante, no R 14: “Caço o oculto. O claro e o evidente deixam-me frio”. Talvez nada defina tão bem o leitor osmaniano quanto o desejo de apreender essa espécie de mais valia do texto, nunca explicitamente posta na página. A ideia para esse trabalho (aqui, somente em esboço), surgiu exatamente no preciso momento em que me dei conta de que esse autor não podia ser lido na clave em que eu o vinha lendo desde a adolescência no Recife. Foi quando formamos em 2008 grupo de leitura que logo se transformaria em grupo de pesquisa: foi exatamente aí que comecei a pensar em a narração de *Avalovara* poder ser lida - também - como uma narração *post-mortem*, considerando três aspectos:

1) O significado de eternidade e de tempo. O tempo é próprio do homem, pois implica na possibilidade de movimento e mudança. A eternidade é divina, implica presentificação e imutabilidade. Corresponde ao que Eliade denomina tempo profano (cronológico) e tempo

¹ xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

² CAMPOS. A. de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 88.

sagrado (reversível)³. Para que o fim esperado pela humanidade se concretize, é necessário que o tempo se desfaça, e que se retorne à eternidade divina.

2) O segundo aspecto que levei em consideração para pensar na possibilidade de uma narração *post-mortem* foi a espécie de onisciência dos narradores Abel e a mulher não nomeada, onisciência que vemos - por exemplo - em trechos como esse: "...nosso encontro alcança agora, Abel, a plenitude e o final", anunciado já no primeiro fragmento da linha O; ou a ambiguidade que paira em trechos como o do fragmento R 5: "Nós sob o lençol na escuridão do quarto, estendidos, de mãos dadas, rígidos e mudos, nus", que pode muito bem se referir a eles no hotel da Praia Grande, mas também - e por que não ? - a eles mortos, depois de tudo acontecido. E o que dizer diante das palavras da mulher não nomeada (O 16) que implica as coordenadas de tempo e espaço? "Em outro ponto, em outro tempo, eu estou narrando este meu gesto. Em outro ponto, em outro tempo". E não podemos esquecer, ainda, a narração da relação de Abel com Cecília - na voz das duas irmãs, Hermelinda e Hermenilda, ou na do próprio Abel - (embora no presente, como de resto todo o romance) que anuncia a morte dela desde o início, "nessa fábula fiada pela morte". No fragmento O 14, é dito literalmente: "(...) eu continuo a falar, dentro de mim, dos passeios com Inácio Gabriel, anunciador, antecipador desse homem a quem me entrego e amo, da adolescência vivida e revivida, dos nomes de pessoas que pesam em meu destino, dos enganos, da bala disparada e cravada em meu peito, da minha morte e, reiteradamente, do iólipo..." E ainda: "Itanhaém é o nome da cidade e tudo surge - tudo: paredes, móveis, vestes, movimentos, sons - nas inumeráveis palavras com que narro, horas e horas, até perder a voz e continuar a falar dentro de mim, as minhas próprias núpcias e tantos outros eventos, sem perceber sempre o nexos do meu discurso. De um modo convulso, aos saltos, descrevo o progresso diário e insensato do meu amor sem amor" (O 23). Essas últimas palavras sugerem que toda essa narração teria sido feita de uma vez, de modo convulso. Quando, então? O fragmento O 23 tem duas páginas inteiras - escritas sem pontuação - que querem descrever esse discurso convulso de que fala a narradora, elencando os elementos descritos. Aí ela diz descrever Natividade e sua história, o que talvez signifique que aquelas passagens que lemos na linha temática R a respeito de Natividade sejam, de fato, a própria narração da mulher não nomeada.

3) Por fim, o fato de narrar além da morte aludiria à própria ideia do autor sobre a literatura: algo capaz de trazer à tona o que se perdera e que, redescoberto, esplende e revela fragmentos de uma verdade humana esquecida. Como se a morte não interrompesse coisa

³ Vide Segundo capítulo de ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins, 2008.

alguma. Como se a literatura fosse a única e real possibilidade de transcendência. De permanência. Alguns exemplos:

Assim como os cavalos, as vacas, os anfíbios, os peixes e os pássaros aquáticos esperam sob a terra, no Golfo do México, a passagem do tempo e uma circunstância que revele suas efígies empedradas, outros animais ficaram nos papiros, cobertos pelas areias do deserto, protegidos pelo clima seco, enquanto sobre eles passavam e desapareciam, sem nome nem rastro, soldados da Etiópia, assírios, persas, gregos, romanos, tantos outros. Deste modo agem a vida e a memória, sovertendo com igual indiferença o terso e o impuro, para nunca mais ou até que o trabalho do homem – ou o acaso – os devolvam à superfície⁴.

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 sepultados⁵.

É incrível o que se pode estudar em um barco sepultado há mil, há dois mil anos. A arte da construção naval, as rotas marítimas, o tipo de comércio existente entre um país e outro. Aquele navio transportava uma carga de capitéis e frisos em mármore do Proconeso. Ia a caminho de alguma cidade em construção, possivelmente no Norte da África. Vinha de Constantinopla. O cofre do capitão estava intacto. Nada saberíamos dele e do seu navio se não fosse aquela tempestade. Era um sírio e tinha duas filhas⁶.

Assim, tudo isso considerado, “a manhã eterna do tapete” (alusão à transcendência dos amantes), encontraria sua contraposição - em *Avalovara* - na decadência que flagramos disseminada em todo o texto: nos espaços (a praia dos Milagres, erodida pelo mar, onde se ergue o Chalé da Gorda; o Martinelli, prédio em plena decadência em que a mulher não nomeada vive sua infância; a sala do apartamento em que morrem os amantes, de um fausto declinante, como a ela se refere o narrador); nos personagens (todos a caminho do aniquilamento: os irmãos de Abel, cuja mudança torna-se patente pelo silêncio dos instrumentos musicais que antes tocavam; os Weigel, em Paris; os pais e avós da mulher não nomeada, Natividade, o Tesoureiro).

Em *O 15*, tempo e eternidade, com esses significados, aparecem juntos: “Adverte a música de Orff, pela voz dos anciãos, que nada perdura indefinidamente. Como se importasse o tempo nessa hora. Os hipopótamos da eternidade bafejam-me com seu hálito ardente”.

Nesse sentido (o da narração *post-mortem*), ganha novos significados o ensaio de Abel intitulado “A viagem e o Rio”, por ele definido como a relação entre narração e tempo mítico (o tempo divino, o da eternidade). A barca, nos diz o dicionário de Chevalier e Gheerbrant, é símbolo da viagem, da travessia feita pelos vivos, mas também pelos mortos, sendo essa talvez a primeira verdadeira viagem. “A morte era considerada uma viagem da Alma”.

⁴ LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p. 32.

⁵ LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 64.

⁶ Idem, p. 229.

Para a construção de trabalho dessa natureza devo me valer, ainda, de dois pontos básicos e é sobre eles que me deterei a partir de agora. O primeiro é a ideia de limiar, ideia cara a Lins, e que ele teria absorvido de sua leitura de *O sagrado e o Profano*, de Eliade, origem - inclusive - de uma das epígrafes de *Avalovara*, considerada por Lins de grande importância para o romance. Quando a edição francesa estava sendo preparada, os franceses acharam absurdo um romance com cinco epígrafes, e ele deixou então apenas duas: uma delas, a do livro de Eliade. No primeiro capítulo desse livro, no qual fica patente que para o homem religioso o espaço não é homogêneo (há espaços sagrados e profanos), vemos que o limiar, a porta, delimitadora desses espaços, trata-se de um símbolo e, também, de veículo de passagem⁷. Em suas anotações anteriores à fatura do romance, Lins deixa imprimido seu desejo de que *Avalovara* começasse com uma Porta, aquela que daria acesso não apenas ao personagem que por ela entra na sala do apartamento da amante, no início do romance, mas que o desse também ao leitor, que por ela adentraria o espaço da obra.

Aliás, em *Avalovara*, vai se tornando claro que limiares assim são importantes. No final, durante os poucos minutos entre os tiros e a morte, Abel se refere às imagens (fotografias de pessoas) que saem de suas molduras, numa perfeita metáforização do momento que os dois iriam então atravessar. No O 21, diz a mulher não nomeada: "Diga-me, Inácio, por que assumem sempre a forma de retângulo as passagens através das quais exercitamos nossas investigações do mundo? Retangular o formato das janelas, das portas, dos quadros, e até no rolo de papiro já a escrita se organiza em página: em retângulo".

Falei da porta, a do início. A outra porta (passagem), a do final, é o tapete, retangular, "o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento", com ramagens e bichos (ele mesmo a representação do Jardim, do Éden, à semelhança da imagem que se vê nos mapas e relatos medievais). "Nele viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à ideia de Mal — nem o mínimo vestígio de destruição, de violência, de morte (...) engendrado na Beatitude..." (E 9)

Há no arquivo do IEB uma entrevista feita na França, provavelmente por ocasião do lançamento de *Avalovara*. Aí Lins se refere à sexta viagem à Europa (é possível que a entrevista seja de 1975). Nela se lê:

- Poderia resumir seu romance *Avalovara*?
- O livro é bastante vasto e mesmo ambicioso. Muito difícil resumi-lo. De um modo muito imperfeito, diria, entretanto, que o seu herói —um escritor não publicado- evolui através de três aventuras amorosas: a primeira, com uma jovem alemã; a segunda, com uma

⁷ ELIADE, M. *op.cit.*, p.29.

hermafrodita; a terceira com uma dupla mulher, nascida duas vezes (a segunda vez, dentro de si mesma). A primeira história decorre na Europa, principalmente aqui, em Paris; a segunda, em Recife e Olinda, antigas cidades do Nordeste brasileiro; a última, principalmente em São Paulo e, por fim, em cima de um tapete, nus. **Esse tapete seria uma espécie de limiar entre o mundo e o Éden**⁸.

O tapete em *Avalovara* é o lugar sagrado por excelência. É nele que o mundo profano é transcendido. Como diz Eliade. “(...) essa possibilidade de transcendência exprime-se pelas diferentes imagens de uma abertura: lá, no recinto sagrado, torna-se possível a comunicação com os deuses; conseqüentemente, deve existir uma ‘porta’ para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem subir simbolicamente ao Céu. Assim acontece em numerosas religiões: o templo constitui, por assim dizer, uma ‘abertura’ para o alto (...)”⁹. Além disso, é preciso lembrar que há uma associação desde sempre entre jardim e tapete, ambos invenções persas. De fato, o jardim seria uma reprodução do mundo, com seus quatro cantos e o centro. O tapete, a representação do jardim. Impossível não lembrar as palavras de Foucault sobre o jardim, por mim já escritas – seguidas de um breve comentário de minha autoria - em texto anterior¹⁰.

Em *Avalovara*, o espaço é apresentado ao leitor como uma imagem de zoom: de todos os países do mundo, aquele; de todas as cidades do tal país, aquela; de todas as ruas de tal cidade, esta; de todas as residências de tal rua, esta aqui; de todos os cômodos do apartamento, a sala; de todos os seus objetos, o tapete. Movimento de aproximação que pode ser comparado àquelas imagens de satélite em que vemos a Terra do espaço e, num segundo, algo particularizado, um ponto, dada a velocíssima aproximação da câmera. Movimento que é também o da espiral, das bordas para o interior (onde está a sala, o Tapete, o N da obra, o ponto fixo, o Centro). Cirlot dirá no verbete CENTRO de seu *Dicionário de Símbolos*:

A passagem da circunferência a seu centro equivale à passagem do exterior ao inferior, da forma à contemplação, da multiplicidade à unidade, do espaço ao inespacial, do tempo ao intemporal. Com todos os símbolos do centro místico tenta-se dar ao homem o sentido do “estado paradisíaco” primordial e ensiná-lo a identificar-se com o princípio supremo. Este centro é o que Aristóteles denominara “motor imóvel” e Dante “L’amore che muove il sole e l’altre stelle”.

É bem verdade que o próprio deslocamento de Abel no espaço do mundo e sua incansável peregrinação em busca de uma Cidade vislumbrada na adolescência (e enfim

⁸ OL/LIT/AVALOVARA/CX3/P2/48. Nota do arquivo: Tradução sem o original, datilografada. Grifo meu.

⁹ ELIADE, M. *op. cit.*, p. 29.

¹⁰ HAZIN, E. A junção de fragmentos dispersos em Osman Lins: afinidades morfológicas entre *Avalovara* e o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC, UFPR, 2011.

reencontrada nos instantes finais de vida) é já uma viagem, que corresponde, inclusive, a uma ascense do personagem e à sua tomada de consciência do mundo e da palavra. Cirlot dirá ainda que existem muitas lendas que aludem a peregrinações a lugares que se assemelham ao Paraíso e que nada impede a marcha de alguém que se decide a caminhar até esse ponto. “Caminham apenas no espírito”, escreve. E acrescenta que essa ideia do centro coincide com a do “país dos mortos”.

O que nos diz o ensaio de Abel intitulado *A viagem e o rio?* “Uma viagem está no texto, íntegra: partida, percurso e chegada”. Viagem literal e metafórica, podemos dizer. Toda escrita é uma viagem, rumo ao desconhecido. Não é por acaso o excesso de animais reais e imaginários que povoam as páginas de *Avalovara*. Existe aí uma clara aproximação entre o escriba e o cartógrafo medievais, ambos imprimidores de animais em seus trabalhos. O próprio diagrama de *Avalovara* assemelha-se a um mapa, com suas coordenadas expressas em números e letras, além de seu centro sagrado.

O segundo ponto de que pretendo me valer para a construção desse texto corresponde à linguagem que aparece em alguns trechos do romance. Conhecemos bem esse recurso de Lins que chamarei aqui de “linguagem desagregada”¹¹, tão frequente no romance, espécie de discurso que quer ser exatamente aquilo de que fala, como se a forma aqui desse discurso fosse semantizada, significasse ela também, tanto quanto as palavras elas mesmas. Aqui tomarei apenas as passagens representativas dos momentos que antecedem a morte dos amantes. Parodiando Aragon, poderia dizer que só existe literatura quando se medita sobre a linguagem, quando se a reinventa a cada passo, o que corresponde a quebrar os seus quadros fixos, as regras da gramática e as leis do discurso¹².

A expressão “palavras soltas”, para falar de poesia contemporânea, utilizada por Jean Cohen, caracteriza bem a forma que adquire o discurso de Abel, em que as palavras parecem ter perdido seus índices de conexão sintática, como diz esse autor¹³.

Faz parte, ainda, do projeto que ora apresento a tentativa de perceber a morte em sua inteireza, através do texto: desde o instante da deflagração dos tiros até a passagem através do tapete, do mundo ao Éden. Em E 13, lemos: “(...) abro em cruz os braços, clamo ou julgo clamar o seu nome - e o tapete me recebe entre pássaros e flores, um tiro”. Em E 14: “Sofro

¹¹ Às vezes sem pontuação ou com uma pontuação inesperada, às vezes sem conectivos, aparentemente alógica, às vezes interrompida, anagramada, com falhas, como é o caso da passagem das fotografias roídas pelas traças em que as palavras que descrevem a cena surgem no texto como que esburacadas, com letras faltando e que precisam ser completadas pelo leitor.

¹² Apud COHEN, J. *Estrutura da Linguagem Poética*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 149.

¹³ Cf. COHEN, J. op. cit., p. 150.

solitário sem ajuda possível - estou fechado a chave e não ousou mover-me - e só do meu corpo batido pela febre espero socorro”. Do relógio, desde o início do processo, sabemos cada minuto, ainda que seja difícil definir o início de tal processo, onde no texto começa a morte. Em O 19, a mulher não nomeada narrando sua vida, alterna-se entre dois tempos: o da adolescência, na casa da avó, na Marquês de Itu e o da vida adulta na sala do apartamento da Av. Angélica, com Abel. Nem bem acaba de lembrar e falar - no primeiro tempo - da máquina das palavras (a ela visível apenas no Martinelli, em casa dos pais), quando no parágrafo seguinte é já a mulher com seu amante: “Alguns beijos, por entre a massa espessa dos meus pelos, ferem-me a carne, ferem-me o sexo, abrem-se as veias, parecem muitas e grossas para o sangue que foge”. É a morte já, em seu início. Alguns beijos que ferem... as balas. Foram disparados quatro tiros. E aí se segue esse trecho: “A desagregação da máquina. As palavras se extraviam por suas aberturas e vãos. A espaços, a espaços, ainda reencontro em mim as vozes. Os beijos ferem-me a carne, susto a respiração, prendo entre as mãos sua cabeça e vejo que não pesa. *Aeternum, vita, amicitiae*”. Para que aos poucos tudo isso faça sentido e configure o que o leitor, depois de inúmeras leituras (esse não é um livro pra ser lido poucas vezes), compreenderá como sendo parte do processo de morte, Lins tinha de ter tudo sob controle, escrever com absoluto rigor e consciência de cada palavra. A ideia da morte, podemos dizer, não é algo que se detecta em alguns trechos, mas como que se dissemina por todo o texto. A paisagem sonora do ambiente nessa hora (trovões, latidos, barulho de serra mecânica) surge em toda a obra, bem como as luzes intermitentes: relâmpagos, faróis, luzes piscando no porto. Como bem lembra Iuri Lotman, “um plano não se esconde numa parede, mas realiza-se nas proporções do edifício”¹⁴. *Avalovara* é um texto complexo, em que tudo se torna elemento de significação. E como expressar, no texto, então, essa “desagregação” da máquina, de que fala a mulher, a desagregação de seu corpo verbal? Lins utiliza de modo criativo os recursos da língua, moldando uma forma linguística absolutamente pessoal, carregando de significado o que à primeira vista parece falho, incompleto. Assim, a linguagem aqui criada por ele (a que ousou chamar de “linguagem desagregada”) ultrapassa a mera comunicação de algo, e a forma que tal linguagem adquire ascende ao nível semântico, de vez que o modo mesmo como se dispõe já significa. Isso quer dizer que o leitor é capaz de identificar trechos que se referem à morte dos amantes, independentemente das palavras que venha a ler, apenas pelo modo como elas se organizam diante dele. Em E 17, lemos:

¹⁴ LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978, p. 41.

As mãos descolando os nossos ventres avançando em direção ao rumor de laranjas espremidas as duas mãos fechadas sobre o falo — Abel, eu te — amado — a rijeza do teu — este prazer — as pancadas do sangue — eu e — oh! pródigo eixo inflamado — deixa que — sim, eu te agradeço por — como é possível — tu não — o peito — meu amor — nada entre mim e as — entre mim e. Olavo Hayano, o Portador, olha através do pára-brisa cai a chuva um relâmpago olha o relógio de pulso quatro e cinquenta e cinco vultos borrados nas calçadas os veículos molhados o colar as argolas no tapete os brincos os anéis fios e postes contra o céu cor de couro mal curtido andaimes negros e desertos janelas iluminadas antenas de TV e pára-raios reflexos vermelhos dos faroletes na enxurrada pedras de calçamento arrancadas pela água fechados os vidros do carro liga a ignição parte abre caminho entre os ônibus os automóveis que avançam lentos sob o temporal. Imóveis eu e ela imóveis súbito silêncio suas coxas deslizam em meus quadris e os pés devagar pousam no chão.

Era preciso inventar um modo de dizer a morte. E mais ainda: modo, esse, que deixasse claro o instante da passagem, da viagem dos amantes, da transcendência. Se em N 2 - último fragmento do romance, e escrito em um único parágrafo, um bloco de cinco páginas - a linguagem é inteiramente desagregada - da primeira à última palavra do fragmento - atingindo aí o grau máximo dessa desagregação, o leitor atento saberá exatamente quando cessa o tempo dos amantes no mundo, e quando tem início sua eternidade. Sim, porque a linguagem delirante, de novo voltará ao sulco e retomará o aspecto anterior, correspondente, agora, ao da beatitude:

As figuras estáticas fugidas das molduras voltam-se a um só movimento Olavo Hayano ladeado pelos girassóis o guarda-chuva num braço e no outro a pistola a sala obscura o tilintar dos guizos o som da chuva e a voz de O que ainda repete "Abel, Abel, eu te amo!" a Gorda vem ao alpendre ergue a cabeça envelhecida olha o tempo o lólipos um buraco no mundo nós esperamos calados os ternos dedos no meu rosto juntam-se as placas de aço abre-se o pássaro de pássaros toda a minha vida se concentra no ato de buscar sabendo ou não o que pesada como chumbo perde-se nas nuvens a fuliginosa ave de canto ignóbil o Portador na mão direita a morte o fim a conclusão o pássaro dentro de nós agita as asas de seda e canta com bondosa voz humana Olavo Hayano o cabelo negro e branco os dentes grandes e vazia devorada uma banda de cara volta para nós o cano vemos bem o seu gesto e não sabemos o que significa, nada sabemos além do reconhecimento e da beatitude, as figuras antigas e recedentes a flores e a guardados seus bandós plastrons rendas chapéus continuam imóveis e voltadas para o Portador, ele 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 cheio 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, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim**¹⁵.

¹⁵ Grifos meus.

Concluo lembrando que uma das figuras fundadoras de *Avalovara*, a espiral, seria para Dante – segundo o *Dicionário de Simbologia*, de Manfred Lurker - comparável aos caminhos para o além.

Recebido em: 10/07/2022

Aprovado em: 22/09/2022

Publicado em: 11/11/2022



10.29281/r.decifrar.2022.1a_11