

À luz do meio-dia ou os começos jazem na sombra

Elizabeth Hazin¹

Livro que a fim de ser apreendido em profundidade requer ser lido diversas vezes antes da primeira leitura, as qualidades mais valiosas de *Avalovara* – retomando fala da personagem Abel – são como que secretas e se revelam aos poucos, sempre com parcimônia (LINS, 1986, p. 39). *Avalovara* exige chaves poderosas, sem as quais não se revela, e é texto tão bem urdido, que se torna difícil dele falar sem expor o seu avesso, com seus nós e seus arremates, ou mesmo sem puxar-lhe os fios que assim terminem por abrir uma brecha para a descoberta de novos temas, ainda que confluam todos para o mesmo ponto. Em resumo, é um texto que desnorteia quem o persegue, na medida em que deixa o crítico sem saber exatamente por onde deva começar sua abordagem.

“O caminho para cima e para baixo é um e o mesmo”. As palavras de Heráclito, cujo pensamento se materializa na fugacidade, na mutabilidade, na pluralidade, no que flui, ajudam na apreensão do sentido na medida em que representam perfeitamente a idéia que a espiral encerra: à semelhança da frase palindrômica de Loreius, que tanto pode ser lida num sentido como no outro, “a espiral, parecendo avançar num determinado sentido, é na verdade uma imagem de retorno, de vez que os seus extremos, por inconcebíveis, tendem a unir-se” (LINS, 1986, p. 55). Se para o filósofo os opostos coincidem, aqui também o princípio e o fim da espiral – para voltar ao romance – são idênticos: uma coisa é a outra. Assim, ao leitor de *Avalovara* cabe percorrer esse duplo caminho apontado por Heráclito, ainda que, de saída, não o saiba: já nos dois primeiros segmentos do romance, se deparará com palavras que, todavia, só ao final do percurso serão compreendidas em seu sentido mais profundo.

Nas páginas finais deste romance o leitor se defrontará com um crime tão espetacular quanto destituído de qualquer mistério: Olavo Hayano, o marido traído, mata - com tiros de revólver - sua mulher e o amante, sobre um dos tapetes da sala de seu próprio apartamento. Todavia, não é absolutamente o crime o que realmente importa nesta cena. Em primeiro lugar, porque preexiste à própria cena: a morte de Abel e de sua amante ocupa toda a extensão das páginas do romance, pois, ao nível do discurso, o crime cometido por Olavo Hayano não ocorre apenas no fragmento final do livro, mas reverbera na totalidade de suas linhas narrativas – sobretudo naquelas que correspondem às do relacionamento entre  e Abel, quais sejam: **R -  e Abel: Encontros, Percursos, Revelações; O - História de , Nascida e nascida; E -  e Abel: ante o Paraíso e N -  e Abel: o Paraíso** -, como se todo o significado das palavras aí contidas escorresse das bordas para o centro, no movimento mesmo da espiral.

¹ Graduada em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, mestre em Letras pela mesma instituição, doutora em Letras pela USP. Professora Associada da UnB. E-mail: ehazin@ig.com.br

Em segundo lugar, porque o crime de que se fala não tem quaisquer conseqüências na vida do assassino, tampouco na do leitor. Não cabem aqui, por exemplo, divagações acerca da natureza do crime ou do caráter de Olavo Hayano. O leitor não é levado a pensar na função do delito como ato passível de sanção penal a fim de resguardar a tranqüilidade aparente no seio da sociedade, seja no seu caráter moralista, seja no de mantenedor de uma determinada estrutura social ou de poder. Tampouco pensará o leitor na atitude do criminoso: se passional, se narcísica. Nem se terá sido instigada por um súbito arrebatamento emocional ou se mais tarde sofrerá ele de remorso. Hayano constitui tão-somente uma peça - necessária e indispensável - de um jogo do qual ele não faz parte, pois o que tem de fato importância é a culminação de um rito de sexualidade e iluminação a que são conduzidas - no livro - as personagens assassinadas. Hayano simplesmente aciona aquilo que as circunscreve no infinito, aquilo que as cristaliza nas páginas do romance ou na superfície do tapete ou do Paraíso. Daí ser intitulado, no romance, de **o Portador**, **o Conducente**, **o Emissário**, **o Agente**, títulos que atestam, todos eles, o caráter de intermediação da personagem, o que diminui sobremaneira a importância real de sua atuação, na mesma medida em que faz avultar a importância daquilo que ele porta, ou daquilo de que ele é o mensageiro.

Dele poderá ser dito que ostenta a natureza de personagem emblemática: trata-se de um militar e a ação do romance se passa no final dos anos 60, em plena época da ditadura. Manchetes de jornal reais sobre atos do Governo, bem como diálogos entre os amantes a propósito da opressão que não cessa (ainda que uma *opressão* jamais pontual) aludem a esse aspecto do Mal que ronda as pessoas e se imiscui em seus destinos.

- Não há saída, Abel? Nenhuma?

- Para dizer a verdade, não vejo qual. Uma saída? A opressão infiltra-se nos ossos e invade tudo (LINS, 1986, p. 28).

O teor desta fala de '☉' reaparece nas do narrador extradiegético² de *Avalovara*, reafirmando a existência - no livro - do elemento *opressão*:

- Sob a opressão, os atos mais simples - comprar um selo postal ou alegrar-se - são atingidos e transformam-se em núcleos de interrogações. Toda alternativa faz-se dilemática e nenhuma opção pode desconhecer isto. Mais: mesmo sendo a opressão um fenômeno brutal, o peso e o significado dos atos, na sua vigência, crescem na medida em que abrangem o domínio do espírito. Segue-se que o ato criador é particularmente exposto a tal emergência. (LINS, 1986, p. 304)

- Há textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível). Textos realizados com serenidade, e, vistos sob certo ângulo, não contaminados pela opressão. Ora, nenhum indivíduo, instituída a opressão, subtrai-se ao seu contágio. Nenhum indivíduo e comportamento algum. (LINS, 1986, p. 330)

² Narrador exterior à diegese que narra, colocando-se numa posição de exterioridade que favorece essa posição de exterioridade. (REIS; LOPES, 1988, p. 125).

Há em todo o texto um tom de prenúncio da tragédia que se forma, marca desse tempo e dessa vivência da opressão e do Mal, que chega a assumir uma forma física nas personagens:

Na casa da Marquez de Ytu, ante os álbuns de fotografias e os consolos com tampo de mármore, o mundo se reduz e murcha para mim. Nesta casa, com ciprestes ladeando o portão e salas numerosas, algum esporão está sendo amaciado em mim (nos calcanhares?, na língua?), em algum ponto do corpo, está sendo polido, sou podada na violência que em mim se ramifica. (LINS, 1986, p. 165)

No fragmento **O 18**, o leitor verá a cena do primeiro encontro de  com Olavo Hayano, à época em que já vivia na casa de sua avó. À noite do dia mesmo em que se conhecem, em sua mente se desenha – com um “ar de intruso sobrenatural” – a figura de Olavo. E não se pode dizer que ela adivinhe, pois que ela já sabe: “por trás dele se esconde o meu destino” (LINS, 1986, p. 169). Mas é no fragmento **O 23** que tal prenúncio se faz mais forte. Aqui é relatada a noite do casamento deles. Ele dorme e ela não consegue conciliar o sono, após o que acabara de vivenciar ao seu lado. Levanta-se da cama e vai ao guarda-roupa, em busca de algo para vestir e se depara com um coldre que cheira a cavalo e contém uma pistola. Retornando à cama, ela adormece, para despertar mais adiante, tomada por um súbito temor. “As luzes dos refletores acendem-se e apagam-se, rápidas. Uma mensagem? Para quem? Falta alguma coisa em tudo isto (...) neste minuto em que vivo, um elemento discordante aqui, isto eu afianço. Digo a mim mesma, apesar de tudo: É agora, mas *o que* é agora? Não sei” (LINS, 1986, p. 276). É impossível que o leitor saiba, a essa altura que essas luzes rápidas aludem aos relâmpagos que se sucedem justo na tarde em que os amantes morrerão, tantos anos mais adiante. Como é também impossível que já atente para a importância de outros pequenos detalhes, como o do latido de um cão que, também no futuro, se ouvirá. E é aqui que se intensifica para a personagem a sensação de prenúncio do que ela ainda atravessará:

Como um autômato, volto ao guarda-roupa, abro a porta e curvo-me. Um cão ladra e responde. As luzes do navio latejam nas paredes, mais rápidas que antes. Tiro a pistola do coldre, volto a fechar a porta, retrocedo alguns passos, fico no centro do quarto. Que dizem os projetores? [...] Algo, na cena reflete um determinado momento da minha vida e eu tenho clara consciência disto. [...] O cão late ainda. Os projetores do navio não cessam de pulsar. [...] Eu abro o colo, apalpo a carne do peito e volto sobre mim o cano da pistola. A explosão ressoa como no fundo de uma cisterna (LINS, 1986, p. 277).

Enquanto percebida, a morte das personagens é um signo e uma mensagem: tem valor de símbolo. Qualquer morte, seja ela natural, acidental ou infligida, é um ato significativo, uma resposta que esclarece acerca do destino do ser e do devir da alma (URBAIN, 1997, p. 396.). Em *Avalovara*, lentamente (melhor seria dizer *sutilmente*) a imagem da morte começa a se delinear para as personagens. Reunidos para o encontro amoroso total, decisivo, depois do amadurecimento por que passam,  e Abel

encontram-se em uma tarde tempestuosa de novembro no apartamento da primeira. Em meio à descrição do ambiente (que evoca um passado longínquo, por meio dos móveis, objetos e fotografias) e descrição sensual da companhia, feita por Abel (voz da linha narrativa que mais encarna esse momento preciso: **E -  e Abel: ante o Paraíso**), surgem palavras que trazem em seu bojo um leve estranhamento, prenunciador do que irá ali acontecer: “Os sapatos, verdes, duas folhas lanceoladas, jazem sobre os ramos do tapete – entre os quais, por um momento, julgo perpassar uma sombra” (LINS, 1986, p. 332). Mais adiante, o que era impressão começa a adquirir corpo:

Mordo os seios, zona de textura indefinível – entre sólido, líquido e fumaça [...] o vento agita-a e eu tenho nas mãos, na boca, os grandes frutos da fronde, seus frutos gêmeos, redondos, únicos, maduros, impossível colher esses pomos encantados e cuja pele não os fecha ao mundo, e, no mundo, outra árvore com novos frutos gêmeos, fruíveis mas inseparáveis da árvore e nos quais o mundo mais uma vez – e sempre – se repete. Ouço passos, pés descalços sobre folhas?, volto-me apreensivo. Visão surpreendente: no tapete, um vulto, mulher nua ou homem, como se nos espreitasse e fugisse, esgueira-se entre as ramagens umbrosas (LINS, 1986, p. 350).

Aqui o real torna-se penetrável por meio das visões que produz, visões que aludem ao sobrenatural³. É interessante observar-se que o sinal de mediação entre o humano e o sobrenatural é o *monstrum*. Emile Benveniste publica em 1969 um ensaio acerca da relação do campo semântico da monstruosidade com a dos signos e dos presságios: “Le vocabulaire latin des signes et des présages” e “Le vocabulaire des institutions indo-européennes” (apud BOLOGNA, 1997, p. 321), no qual observa que ao contrário do **grego** – que, afora o par *sema/semieion*, para indicar o “signo” em geral, só tem *teras* – o **latim** possui um número grande de termos teratológicos: *miraculum*, *omen*, *monstrum*, *ostentum*, *portentum*, *prodigium*. O lingüista francês escreve que desses todos, apenas *monstrum* teria sofrido evolução semântica no sentido da especialização, perdendo a conotação originária, uma vez que os antigos o ligavam à ação de indicar, mostrar com o dedo, ou seja, ao verbo *mostrare* que, juntamente com *monstrum* (que vem de *monestrum*) está ligado a *moneo* e que significa “ensinar uma conduta”, “prescrever uma via a seguir” (BOLOGNA, 1997, p. 321). Talvez pareça forçado ligar as aparições do tapete ao monstruoso, mas lembro aqui que tais aparições se inscrevem não apenas na natureza do que sai do mundo natural, mas também na natureza do divinatório. Cícero propunha uma etimologia mais ampla para o que devia ser visto, em sua época, como um problema, pois, de fato, para ele a origem da adivinhação era oriental e arcaica, alheia à cultura romana: “os *ostenta*, os *portenta*, os *monstra*, os *prodigia* foram assim designados sabiamente pelos antigos, porque **trazem à vista** (*ostendunt*), **anunciam** (*portendunt*), **mostram e advertem** (*monstrant*), **prenunciam** (*praedicunt*)” (BOLOGNA, 1997, p. 322). Em seu estudo sobre o léxico divinatório,

³ Torna-se até difícil, aqui, escolher entre *sobrenatural* e *maravilhoso*, pois para a personagem as visões parecem aceitáveis enquanto realidade de seu mundo, mesmo que a surpreenda. A surpresa se dá em outra clave, a do inesperado da aparição.

Benveniste propõe a seguinte definição para *monstrum*: “ser cuja anomalia constitui uma advertência (*moneo*, **advertir**)”. E acrescenta, referindo-se ao nível originário de sentido do termo: “Não havia na forma de *monstrum* nada que evocasse esta noção de ‘monstruoso’ a não ser o fato de que, na doutrina dos presságios, um ‘monstro’ representava um ‘ensinamento’, uma ‘advertência’ divina” (*apud* BOLOGNA, 1997, p. 322). O próprio Abel parece partilhar dessa idéia, ao igualar – à p. 391 – “prenúncio” e “monstro”: “O processo dos eventos é longo e alguns sinais os **prenunciam**. Vêm os eventos como um **monstro** marinho que ascende dos abismos e antes que **mostre** a cabeça alteiam-se as águas, estranhas e escumosas, o **monstro** se debate e revolve-as” [grifos meus].

Impossível não citar, na seqüência, até porque aponta para um *continuum* na questão referente às aparições no tapete, trecho do fragmento **E 11**, em que se ouve Abel dizer: “Alguém me chama de longe, eu, talvez, dentre as ramagens do tapete” (LINS, 1986, p. 373). Há um avanço significativo, então, na medida em que ele já se enxerga na própria trama do tapete em que se deita, detalhe que já prepara o leitor para o trecho final do livro, em que ambas as personagens se integram ao tecido do tapete, numa bela representação da Morte e da permanência no Tempo através da arte:

Aterrado em face da Cidade e como um homem que não pode mais contar com as próprias forças eu berro, uma expressão humana, mas a voz é um cuincho, grita um porco por mim, grito com boca de suíno, pensando ainda quanto erro em buscar essa Cidade única, **ostentosa** e **ameaçadora** e o dia escurece e certo do meu fim perco a noção de tudo. 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  que ainda repete “Abel, Abel, eu te amo!” (...) o Portador na mão direita a morte o fim a conclusão (...) volta para nós o cano vemos bem o seu gesto e não sabemos o que significa, nada sabemos além do reconhecimento e da beatitude (...) 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 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 (LINS, 1986, p. 412)⁴.

O trecho acima é um dos que permitem ao leitor a comprovação de que, aos poucos, a narração em primeira pessoa de Abel se transmuta e adquire no livro uma onisciência rara, só compreensível talvez se associada à possibilidade de um conhecimento a ele concedido pela Morte.

Uma das epígrafes de *Avalovara* foi extraída de um texto de Max-Pol Fouchet intitulado *L'Art Amoureux des Indes* e deixa muito clara para o leitor a importância que

⁴ Grifos meus, referentes às palavras usadas por OL e que se ligam ao assunto do parágrafo precedente.

assume no romance a idéia de sexualidade ligada à comunicação e comunhão com o Divino. Em entrevista concedida a Esdras do Nascimento para *O Estado de São Paulo*, em 1974, ele afirma que um dos elementos da gênese da obra é o amor humano. “As sugestões simbólicas do corpo e o sentido cósmico da união carnal, como se sabe, atraem o homem desde os tempos mais remotos. Lê-se num velho texto hindu: ‘Não há perfeição sem o corpo, nem beatitude’” (LINS, 1979, p. 175).

Os textos védicos sugerem ser o Desejo a suprema força cosmogônica e o Tantrismo - uma das mais antigas e também mais secretas doutrinas metafísicas da Índia - toma esse conceito como verdadeiro, dando forma à idéia de que a união sexual ritualizada transporta ao Divino o casal unido pelo sexo. Há no Budismo Tibetano um momento de Iluminação que se denomina momento da Clara Luz, e que pode coincidir também com o momento do êxtase sexual e com o da própria morte.

Sendo pontuado pelos minutos do relógio, o encontro decisivo entre  e Abel se estende no romance num tempo limitado: vai de quatro horas (LINS, 1986, p. 337) até quatro e cinquenta e quatro, momento em que os amantes são atingidos pelos tiros de Olavo Hayano (LINS, 1986, p. 402), mas a descrição de Abel do momento da passagem se refere à luz do meio-dia: “As sombras dançam na paisagem - grandes como pastos, açudes, boiadas - e os primeiros corpos descem ou abatem-se, torres e jardins, escadarias, esculturas, pórticos, uma cidade, a Cidade um dia anunciada, buscada, cujo encontro obseda-me e por fim se revela, se ordena, simula, violando espaço e tempo, uma forma particular de existência e alivia-me o fim da busca: à luz do meio-dia, descortino-a” (LINS, 1986, p. 402). Ora, fica evidente que a referência ao meio-dia não tem ligação com a hora propriamente dita (já que tudo acontece durante o fim da tarde), mas com o momento específico que sugere a imobilização da luz em seu curso, pois é o único momento sem sombra, o que faz dele uma imagem de eternidade. No último fragmento, N 2, Abel se refere por duas vezes à luminosidade. A primeira ao falar do pássaro Avalovara que enfim irrompe na sala, “o pássaro do júbilo da glória do encontro da misericórdia e seu nome é claro um Sol um dia”. A segunda, “...vem um silêncio novo e luminoso”, aqui já referida, ao falar da integração deles ao tapete, momento final, momento de alude à eternidade do casal a passear, abraçado, no Paraíso, lugar da luz suprema. E aqui ressoam em nossos ouvidos as palavras de Inês, ditas a uma  ainda adolescente, como consolo, por conta de sua tristeza diante da morte do amigo Inácio Gabriel: “não se morre, fica-se encantado”, palavras que de resto terminam por revelar mais do autor (e suas leituras) que da personagem que as pronuncia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLOGNA, Corrado. Monstro. In: Enclopédia Einaudi, vol. 36. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p.315-339.

LINS, Osman. Avalovara. 4. Ed. Rio: Ed. Guanabara Dois, 1986.

LINS, Osman. Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

REIS, Carlos; **LOPES**, Ana Cristina. Dicionário de Teoria da Narrativa. São Paulo: Ática, 1988.

URBAIN, J.-D. Morte. In: Enclopédia Einaudi, vol. 36. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, p. 381-417.

Recebido em: 30/10/2009

Aceito em: 26/11/2009