

A conjunção de fragmentos dispersos em Osman Lins: afinidades morfológicas entre *Avalovara* e o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier

Profa. Dra. Elizabeth Hazin¹ (UnB)

Resumo:

Em Guerra sem testemunhas, Osman Lins distingue duas espécies de escritos: os cursivos, que seguiriam caminho já conhecido para quem os escreve e os de bordejar, “aqueles dos quais bem pouco sabe o escritor ao empreendê-los e ao longo dos quais, arduamente, avança e descobre”. Considerando o lugar de importância que ocupa no processo de criação “a prévia convivência do autor com a matéria que, devidamente ordenada, virá a constituir um livro”, este trabalho discorre a respeito do significado daquilo que será aqui chamado de afinidades morfológicas entre Avalovara e o Dicionário de Símbolos, de Chevalier e Gheerbrant. Dele, Osman Lins absorveu elementos que o ajudaram a tecer o texto, não somente para reforçar contextos simbólicos, mas também para ajudá-lo na tarefa que ele próprio denominou “desvendamento” dos personagens e dos eventos do romance.

Palavras-chave: Osman Lins, Avalovara, Intertextualidade e Criação.

Foi a partir de considerações a respeito da relação entre a narrativa osmaniana, o número de ouro e a ciência da alquimia, feitas em texto intitulado “A espiral e a página: criação e intertextualidade em Osman Lins” (apresentado em mesa-redonda no XII Congresso Internacional de Humanidades, UnB, 2009), que consegui compreender melhor o significado do que chamarei aqui de “afinidades morfológicas”, cuja existência fui percebendo, ao longo desses anos de leituras, entre *Avalovara* e o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, e que passei a estudar sistematicamente para compor um dos capítulos do livro que venho escrevendo sobre esse romance. Osman Lins praticamente absorveu, de um sem número dos verbetes ali dispostos, a matéria com que teceu o texto de *Avalovara*, não somente no nível lexical, ou para reforçar certos contextos simbólicos, mas também para ajudá-lo no que ele denominou “desvendamento” dos personagens e dos eventos do romance.

No caso específico de *Avalovara*, romance que – no dizer de seu autor – representa uma cosmogonia, fica mais clara a presença de símbolos no texto. Na introdução que escreve ao seu dicionário, Chevalier se refere aos mitos como sendo transposições dramatúrgicas de arquétipos, esquemas e símbolos, ou de composições de conjunto (onde se incluem as cosmogonias) e cita Eliade (*Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949), que vê no mito o modelo arquetípico para todas as criações (cf. CHEVALIER, 1988, p. XIX). Osman Lins, ao criar um romance cosmogônico, teria lançado mão dos símbolos. Além disso, tal presença poderia ser explicada também pela natureza intrínseca da operação - a um tempo material e espiritual - que reveste de significados simbólicos a alquimia. Outra possibilidade advém da escolha da espiral como *leitmotiv* de seu romance (no *Dicionário*, lê-se – no verbete **ESPIRAL** - que “essa figura é encontrada em todas as culturas, carregada de significações simbólicas”), afinal não nos esqueçamos de que a idéia da espiral é básica, pois sobre ela tudo repousa. É dela que parte nosso romancista, desde o início. A forma espiral não foi apenas a inspiração primeira de Osman. De algum modo, ele a tomou como a forma fundamental. Por um lado, representa em *Avalovara* uma das duas grandes figuras (desde seu prefácio, *Avalovara* se delineia para o leitor como um texto cujos personagens fundadores são o **quadrado** e a **espiral**, figuras geométricas de simbolismo universalmente reconhecido), mas, por outro, dissemina-se por todo o texto, numa profusão impressionante de variações: está nas colunas salomônicas, a que se refere Abel, em um dos fragmentos da narrativa **A**; nas escadas de Chambord,

que ele visita com Roos; nos pespontos do soutien de uma das personagens; nas conchas colocadas sobre o corpo morto do Tesoureiro; no disco de Festo; na figura representativa de OM (de onde se originam todas as palavras do mundo e que pode num dos muitos níveis de leitura do romance ser associada a ☿, como demonstrei em outro trabalho); no giro do velocípede de ☿, antes que se precipitasse no poço do elevador do Edifício Martinelli; no vôo do Avalovara-pássaro, sobre ☿, no mesmo dia e lugar; na mola que existe no interior do relógio de Julius Heckthorn; nos chifres de animais que ornamentam o texto e – por que não? – na presença iluminada e iluminadora da cidade de Paris, com seus *arrondissements*, em forma de espiral. A espiral está presente também na estrutura, ou até podemos dizer que a estrutura tem a forma de espiral, pois segundo o nosso Narrador, “por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção”, inversamente ao movimento da espiral – que vem do exterior – “ampliará sempre o construtor da obra, em progressão aritmética, o espaço concedido, cada vez, aos vários temas do livro, controlados no ritmo de seus reaparecimentos e na extensão dos textos a eles referentes. A caprichosa ampliação desses temas constitui uma espécie de réplica, às avessas, daquela espiral que se fecha. Serão eles, a seu modo, espirais que se abrem ou cones que se alargam” (LINS, 2005, p. 19). Provavelmente não será outra a razão de, a certa altura da linha narrativa **S**, nos lembrar o mesmo Narrador que no romance que temos nas mãos terá restado do manuscrito que o inspirou, quando muito um halo nostálgico e “a idéia, insistentemente repetida no velho manuscrito, de que o Unicórnio circula entre estas páginas” (LINS, 2005, p. 94). Em entrevista à época do lançamento de *Guerra sem Testemunhas*, ele confessa, em maio de 1969: “Em seguida, terminados os compromissos relacionados com o lançamento deste novo livro, iniciarei um romance sobre o qual reflito há vários anos e cuja estrutura se relaciona com a idéia da espiral” (LINS, 1979, p.157).

No verbete **ESPIRAL**, encontram-se elementos de importância, na medida em que foram usados na composição do romance. Aí vamos ler que a espiral “representa os ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento”, (...) “o signo do equilíbrio dentro do desequilíbrio, da ordem do ser dentro da mudança” ou (...) “a permanência do ser através das flutuações da mudança”, sendo este um dos motes do romance de Lins, que se manifesta em diversas passagens: “Quer Publius Ubonius, incapaz, não obstante suas perquirições, de concentrar-se no problema, representar a **mobilidade** do mundo e a **imutabilidade** do divino.” (LINS, 2005, p. 29); “*Convivemos todos os dias com as narrativas escritas e isto esconde o seu mistério. Uma viagem está no texto, íntegra: partida, percurso e chegada. Nele, há o ir e o estar, isto é, coincidem o **fluxo** e a **permanência***” (LINS, 2005, p. 243); “**O efêmero**, entretanto — ainda não é tempo de que eu saiba como —, funde-se, em ti, à **permanência**: ungida de perenidade, outra presença me espreita no espaço do teu corpo” (LINS, 2005, p. 349).

Afirmações como ter a espiral a significação do movimento original, ou ser um símbolo cósmico, ou mesmo a vibração criadora que está na base de toda criação não carecem de demonstração, representam o cerne mesmo do romance de Lins. Todavia há outras que podem ser comentadas. Por exemplo, encontra-se no dicionário uma associação da espiral dupla (que tanto aparece no romance) ao complexo tempestade-trovão-relâmpago, situação que acompanha os amantes (Abel e a Inominada) ao longo do tempo em que permanecem na sala do apartamento em que irão morrer.

Mais do que um livro de consulta, o *Dicionário de Símbolos* deve ser visto – em sua rede de relações textuais com o romance – como um instrumento de trabalho, indispensável, sem o qual *Avalovara* não seria o mesmo texto que conhecemos. Lendo-o, verbete por verbete, nos deparamos com explicações, citações, núcleos de inspiração para a criação de personagens, eventos, lugares e objetos do romance. A não-percepção desta conexão existente entre romance e dicionário não impede a fruição do texto, todavia a percepção conduz o leitor por caminhos inimagináveis e adensa a compreensão dos conteúdos do romance.

Incrível é que o dicionário não venha citado em qualquer dos livros não-ficcionais de Lins, deixando evidente sua conexão com o mesmo. Todavia, de maneira oblíqua, vamos encontrá-lo em citação do professor de História Natural, personagem-narrador de *A Rainha dos cárceres da Grécia*, à p. 48: “Entre os Bambaras, estudados por Dominique Zahan, constituem as palavras, simplesmente, emanções da Sabedoria, vívida na língua que as articula. Daí a extrema importância atribuída a esse órgão: para além das palavras, acham eles, está o conhecimento”. No romance o leitor – a essa altura – é remetido à nota de rodapé de número 14: “Textualmente: ‘c’est la Connaissance qui constitue la fortune de la langue’. (Dominique Zahan, *Sociétés d’Initiation Bambara*, apud *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers et Ed. Jupiter, 1974, vol. III, pág. 118”. É bem verdade que não consta da nota a autoria do dicionário, além de que nos deparamos com imprecisões quando consideramos os dados de sua publicação. Fica claríssimo que ele alterou a **editora**, embora tenha mantido a palavra *Jupiter* (originalmente, era **Éditions Robert Laffont, Jupiter**); o **ano** (a primeira edição saiu em 1969 e a segunda, apenas em 1982, o que deixa de fora o ano de **1974**) e a **localização** (o dicionário vem em volume único, o que de saída anula a possibilidade de um **vol. III**). Se o leitor recorre ao dicionário de Chevalier, lerá no verbete **LÍNGUA**: “O valor excepcional que os bambaras atribuem a este órgão [língua] vem, sem dúvida, daquilo que, indo além da palavra, é o Conhecimento, bem supremo que ela coloca em questão: é o Conhecimento, dizem, que constitui a fortuna da língua (ZAHB, 196)”. A sigla ZAHB, ao final do volume, revela o nome da autora e o da obra com que aí comparece: Dominique Zahan, *Sociétés d’Initiation Bambara*, Le N’Domo, Le Kore, Paris-Haia, 1960, referência que deixa evidente a conexão entre a citação do professor e as palavras contidas no dicionário.

Quando prosseguimos a leitura do diário do professor, damos conta de que – embora já não cite a fonte – ele continua preso aos verbetes de Chevalier. Vejamos: “Afirma-se, também, que grandes líderes religiosos, um deles Maomé, foram homens sem letras e que esse traço – verídico ou falso – não significa ignorância, sendo mesmo interpretado como o reverso da ignorância: ‘expressa a percepção imediata (a intuição) das realidades sobrenaturais, a liberação das servidões inerentes à letra e à forma’. (Aqui ele remete para a nota de rodapé 15, e fornece ao leitor o nome do autor e o título da obra de onde tirou a citação: “Toufik Didron, *La naissance du monde selon l’Islam*, Paris, Orient, 1953). Entre povos antigos, como os celtas, determinadas tradições deviam propagar-se mediante a transmissão oral. A escrita, sendo imutável, representaria a morte” (LINS, 1986, p. 49). Passemos, então, ao verbete **ESCRITA**, do dicionário, em que vamos encontrar, em parágrafos distantes um do outro, referências que atestam o que vem dito acima:

1) “ Ainda que de modo sumário, deve-se mencionar os iletrados, categoria em que se incluíram numerosos mestres espirituais (como o próprio Maomé); a condição de iletrado é, evidentemente, o inverso da ignorância – simboliza a percepção intuitiva imediata das realidades divinas, a liberação das servidões do literalismo e da forma” e 2) “O conjunto de documentos que se possui sobre o mundo celta da Antiguidade prova que os celtas conheciam e utilizavam a escrita. Entretanto, não lhe concediam o valor absoluto de arquivo e de meio de ensino que as nossas sociedades modernas lhe atribuem. Com efeito, o que está escrito fica definitivamente fixado, sem nenhuma modificação possível, porém o saber deve transmitir-se e renovar-se a cada nova geração”. A primeira referência vem no romance ligada a um autor, em nota de rodapé, enquanto a segunda parece uma opinião do professor, que naturalmente aponta para um conhecimento adquirido em livros, mas que não aparecem aí citados. No que diz respeito à nota de rodapé, temos um autor e uma obra. Osman Lins, num gesto lúdico que tanto lhe aprazia, lançou mão de uma obra real, citada em outro verbete do dicionário, e associou-a a um autor inexistente, na medida em que seu nome (Toufik Didron) é formado da junção de nome e sobrenome de dois autores diversos: **Tufic Fahd** e **M. Didron**, ambos reais e fazendo parte da bibliografia do dicionário. O primeiro é o verdadeiro autor do livro citado, cujo ano de publicação é, na verdade, 1959. Já a opinião do professor, esta vem sem qualquer citação, sendo que extraída do dicionário de Chevalier, como se pode ver.

Muitas referências de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* poderiam ser aqui apresentadas como extraídas do dicionário, mas prefiro voltar-me para a fatura de *Avalovara*. A tal ponto foram compulsadas por Osman Lins as páginas de Chevalier que, para o leitor, torna-se impossível fechar os olhos ao conteúdo dos verbetes na medida em que exercem papel às vezes estruturante, às vezes definitivos na composição de personagens e situações do romance. A sequência dos eventos que – encadeados – compõem o romance é representada, aos olhos do leitor, pela imagem da espiral que gira continuamente sobre o quadrado, em direção a um centro, o **N**, que se configura como o Paraíso, à semelhança da imagem que se vê nos mapas e relatos medievais. Mas em *Avalovara*, o Paraíso se concretiza na imagem do **tapete** que, disposto na sala, acolhe os amantes, e cuja carga simbólica não pode ser negligenciada. Atentemos, de saída, para alguns trechos de sua descrição, no fragmento **E 9**, em que todos os grifos são meus :

Enquadra o tapete, prolongado, nas bordas menos largas, por duas franjas pálidas, fina **moldura sanguínea**, cercando duas sequências florais, ambas com **predomínio do azul**, mas baseadas em distintos modelos. Segue-se uma barra bem mais larga, também florida e onde as flores, ligadas entre si por uma caligrafia de folhas, salientam-se, **douradas e índigo**, sobre fundo **vermelho**, evidentemente estilizadas e repetindo-se, rítmicas, com variações quase imperceptíveis. (LINS, 2005, p. 329)

Lebres e aves que tanto podem ser **garças ou íbis** como **pássaros estranhos** para nós mas familiares ao tapeceiro, ou, também, pássaros extintos e sobreviventes apenas em algumas imaginações, aparecem em várias atitudes sobre o fundo entre **laranja e tijolo**, quase sempre ocupando — um tanto florais, também elas, na plumagem e na quietude — os belos **ramos floridos**. (LINS, 2005, p. 330)

Troncos retorcidos e curtos, obviamente sem raízes e apoiando-se em um dos lados do retângulo, procuram identificar esse lado com uma superfície sólida, convenção negada pela existência de outras árvores cujos troncos levitam, acrescentando ao **espaço do jardim** uma qualidade arbitrária e vagamente celeste. Abrem-se como sargaços os ramos desses troncos, pouco providos de folhas e animados, em compensação, por uma explosão de **flores vermelhas e azuis**, de forma variada e nítidas pétalas abertas. (LINS, 2005, p. 330)

As citações escolhidas privilegiam a descrição das cores, das plantas e dos animais. No verbete **TAPETE**, do *Dicionário de Símbolos* de Chevalier, lemos que os orientais não vêm no tapete um objeto de decoração, simplesmente, como vêm os ocidentais, mas sim um elemento importantíssimo de sua vida pessoal. Assim, toda a sua ornamentação (o que inclui formas geométricas, os motivos dos desenhos e as cores utilizadas) não é aleatória, antes tem para eles um valor mágico e simbólico. O vermelho e o azul, cores que parecem predominar na descrição que nos faz Abel, significam — respectivamente — **a felicidade, a alegria e a cor adotada pelos imperadores de Bizâncio**, ainda que vista em todo o Oriente como **a cor do luto**. Também os animais e as plantas encontram correspondência em significados mágicos: o **camelo** simboliza a *fortuna dos nômades*, o **cão** serve para afastar da casa os indesejáveis, o **pavão** é uma ave sagrada, o **pombo** simboliza o amor e a paz, a **árvore da vida** é o símbolo da eternidade. Abel fala — nesse preciso momento - de **lebres e aves** — que podem ser **garças ou íbis**. A **lebre**, diz- nos Chevalier, é um animal lunar, ligado ao simbolismo da *renovação perpétua da vida*: como a Lua, morre para renascer. A **garça**, por sua vez, entre outros significados, recebe — no ocultismo antigo — o de símbolo da *ciência divina*, enquanto o íbis é considerado a encarnação do deus Tot, antes de qualquer outro atributo, deus da palavra criadora. O íbis, frisa Chevalier, simboliza qualquer operação do intelecto, sem que todavia sua sabedoria prática exclua o recurso aos conhecimentos exotéricos. Como vemos, são todos significados aderentes ao contexto e que nos permitem enxergar

os motivos que levaram Osman Lins à escolha deles, precisamente deles a essa altura da narração.

No mais, os grifos que efetuei nas citações acima revelam meu interesse a respeito das imagens de *jardim* e de *paraíso*, associadas a tapete, conforme veremos ainda em Chevalier. Antes de iniciar digressão sobre o tema, escutemos as palavras de Foucault sobre o jardim:

Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo **quatro partes representando as quatro partes do mundo**, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como um umbigo, **o centro do mundo em seu meio**; e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram, no início, **reproduções de jardins. O jardim é um tapete** onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. (Foucault, 2006, p. 418)

O excerto de Foucault nos induz a ampla reflexão a respeito do assunto e de sua implicação em *Avalovara*. O tapete é uma representação do jardim e, como tal, espaço sacralizado em relação ao espaço profano do mundo. Ao se referir ao centro do tapete como centro do mundo, espécie de “espaço mais sagrado ainda que os outros que era como um umbigo”, no interior das quatro partes representando as quatro partes do mundo, ouvimos em suas palavras o eco daquelas de Abel, no mesmo fragmento - **E 9** - totalmente dedicado à descrição do tapete: “Esta quántupla demarcação isola no espaço o verdadeiro motivo da tapeçaria, o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento” (LINS, 2005, p. 329). Centro que é também representação do mundo sacralizado, microcosmo isolado (ilha mesmo a que se chega navegando), senão vejamos: “Tenho aqui o mundo, sim, porém ainda inviolado e por isso não existe, nas flores abertas, nas aves despreocupadas, nas lebres alheias a eventuais perseguidores, a mínima sombra de destruição ou de qualquer gênero de horror. Paira em tudo um ar de imunidade e mesmo o olhar distraído bem depressa adivinha, não sem nostalgia, que os seres aqui tecidos são imortais.”, conforme as palavras que lemos no fragmento **E 9**, e que deságuam enfim na conclusão: “**o tapete é o Paraíso**”. E o romance se fecha com palavras que refazem essa imagem, e nelas a idéia de paraíso já aparece implícita, porque já internalizada nos leitores:

(...) 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, 2005, p. 412)

Ainda sobre o tapete, Chevalier nos diz que na qualidade de símbolo estético, o tapete não se aparta da noção de **jardim**, por sua vez inseparável da idéia de **Paraíso**. E cita, para corroborar o que afirma, passagem da *Encyclopédie de l'Islam*: “(...) esses tapetes exprimem o **jardim em si**, suas características formais e universais, não um jardim individual, mas a alegria permanente que oferecem os jardins. É assim que um criador de tapetes da época islâmica diz num poema: Aqui, no fresco jardim, desabrocha uma primavera eternamente deslumbrante, que nem os ventos do outono nem as tempestades do inverno atacam”, palavras cujo significado profundo encontramos também nas palavras de Abel.

Referências Bibliográficas

- 1] CHEVALIER, J & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio: J. Olympio, 1988.
- 2] HAZIN, Elizabeth. Como o segredo de um cofre: reflexões acerca de uma personagem feminina em Osman Lins, *Revista Ângulo/Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila* nº 121/122, Lorena (SP), abril/setembro 2010, p. 47-51.
- 3] LINS, Osman. *Avalovara*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- 4] _____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.
- 5] _____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.
- 6] _____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Rio: Guanabara, 1986.

iElizabeth HAZIN (Profa. Dra.)

Universidade de Brasília (UnB)

Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL

ehazin@ig.com.br