

# *Avalovara e o Neobarroco como estética de contestação latino- americana*

Raimundo Fábio Gomes Carneiro<sup>117</sup>

Universidade Federal do Ceará (UFC)

## **Resumo**

Este artigo analisa a apropriação de um estilo de escrita neobarroco por parte do escritor pernambucano Osman Lins, bem como alguns desdobramentos dessa escolha estética feita em sua obra *Avalovara* (1973). Como aparato teórico, buscamos apoio principalmente na análise de Irlemar Chiampi sobre a apropriação e ressignificação da estética barroca por autores latino-americanos do século XX, em *Barroco e Modernidade* (1998) e *O Realismo maravilhoso* (2012). A partir da observação de que *Avalovara* apresenta um grau de complexidade em sua leitura e ao mesmo tempo uma variação imensa de recursos estilísticos e conceituais que fazem de seu texto uma construção contestadora não só do modo usual e “clássico” de narrar, mas de toda uma série de modelos de interpretação do mundo impostos de fora aos países latino-americanos, procuramos demonstrar que a obra pode ser analisada, segundo a tese de Chiampi, como representante do modo de contestação que os neobarrocos fazem à lógica utilitária dos sistemas de ideias regentes da sociedade ocidental.

## **Palavras-chave**

Barroco. Neobarroco. América-Latina. Osman Lins. *Avalovara*.

## **Introdução**

---

<sup>117</sup> Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC)

Iniciamos nosso texto explanando brevemente sobre a estética neobarroca latino-americana enquanto modo de contestação formal e conceitual às lógicas europeia e americana do norte de observação e explicação do homem e da sociedade; para em seguida observar o parentesco da ficção do escritor pernambucano Osman Lins com essa corrente moderna de apropriação e ressignificação de elementos da estética barroca, através de uma análise demonstrativa de alguns aspectos barrocos relevantes na obra *Avalovara* (1973).

### **1 Neobarroco como contestação latino-americana aos metarrelatos ocidentais.**

*“A floresta era maior que os compassos, réguas, riscos e projetos feitos nas pranchetas racionalizantes dos iluministas. A elipse continuava a imperar nas volutas dos cipós e nos gigantescos troncos que imitavam Bernini e Borromini, antes mesmo que Bernini e Borromini existissem.”*

(Affonso Romano de Sant’Anna)

O Barroco europeu foi trazido para a América Latina a partir dos processos de colonização do chamado Novo Mundo por Portugal e Espanha. Países católicos de ambiente cortesão, trouxeram na esteira das expansões marítimas comerciais e da Contra-Reforma valores religiosos, filosóficos e estéticos barrocos que se impregnaram na América Latina. Foram os primeiros valores estéticos europeus aplicados efetivamente ao continente. Affonso Ávila (1994) endossa a tese de Otto Maria Carpeaux (1900-197) de que toda a civilização americana teria origens e características barrocas: “Se, como estilo, o barroco é um fenômeno europeu, como *survival* é um fenômeno muito mais americano.” (CARPEAUX, apud Ávila, 1994, p.44)

Irlemar Chiampi, em *Barroco e modernidade* (1998), estuda a estreita relação da América Latina com essa estética do século XVII. Transpondo a questão para além das épocas coloniais dos países latino-americanos e estudando-a a partir de suas reverberações na nossa modernidade e no que se convencionou muitas vezes denominar pós-modernidade. Chiampi afirma que, se a introdução do Barroco na América Latina se confunde com o próprio processo de colonização do continente, em literatura especificamente, é a partir das Vanguardas e dos Modernismos dos inícios do século XX que a apropriação dessa estética ocorre de forma consciente e efetiva. “Como proposta moderna, entendo a que recicla ideologicamente o barroco como um fator de

identidade cultural, dentro da prática da fragmentação, da celebração do novo, do afã de ruptura e da experimentação.” (CHIAMPI, 1998, p.16)

Para Chiampi, a literatura dos movimentos modernistas latino-americanos teria dado ao Barroco a necessária “legibilidade estética” ao apropriar-se conscientemente de seus modos, rupturas e experimentações. Em seguida teria havido o que a autora denomina de “legitimação histórica” da estética barroca no continente, com o “Novo Romance” e o chamado *Boom* editorial nos anos 1960.

Colocando a tendência a apropriar-se de elementos barrocos ao lado de outras tantas tendências da literatura dos anos 1970-1990 que, a seu ver, “também desconstroem as categorias do mundo moderno” (1998, p.16), Chiampi ressalta o fato de que a adoção e ressignificação da estética barroca, o “neobarroco”, teve relevante importância na construção de uma modernidade artística e literária sul-americana e, posteriormente, no que considera o período pós-moderno da arte e da literatura do continente.

Estudando autores como José Lezama Lima (1910-1976), Alejo Carpentier (1904-1980) e Severo Sarduy (1937-1993), Chiampi traça não só a apropriação dessa estética como sua gradual transformação dentro do contexto artístico latino-americano e aponta o neobarroco como uma das forças motrizes de maior relevância na literatura do continente. Vertente estética que, nos autores que a adotam, atua como uma tentativa de reconstruir em bases mais apropriadas a história cultural desse povo, bem como se converte em uma resposta combativa a uma lógica de interpretação do real à qual o homem sul-americano não está plenamente adequado:

Não é casual, portanto, que seja justamente o barroco – pré-iluminista, pré-moderno, pré-burguês, pré-hegeliano – a estética reapropriada nesta periferia, que só recolheu as sobras da modernização, para reverter o cânone historicista do moderno. O resgate do barroco envolve uma estética e uma política literária que, mostrando-se como uma autêntica mutação das formas poéticas, supõe, entre outras consequências o abandono da presença surda do século XVIII em nossa mentalidade. (CHIAMPI, 1998, p.19).

Para a autora, os artistas latino-americanos que optam por utilizar e reinventar o discurso barroco em sua obra são levados, pela própria índole diversa do europeu ou americano do norte, a opor-se radicalmente às várias lógicas organizacionais advindas desses centros hegemônicos; encontrando na apropriação e transformação da estética rebuscada do barroco um caminho para o confronto no campo estético. Em sua interpretação, a obra de arte neobarroca luta contra a visão hegemônica da

realidade vinda dos grandes centros culturais e econômicos na medida em que confronta os “metarrelatos” ocidentais, termo que a autora utiliza no sentido em que Jean-François Lyotard (1924-1998) o emprega em *O Pós-Moderno* (1979), e se recusa à velocidade e ao senso utilitarista através da construção de narrativas repletas de invenção e complexidades em todos os níveis.

Isto sugere ainda explicações para a luta pelo resgate do humano, a luta contra a coisificação do homem na literatura latino-americana em uma de suas vertentes mais fortes: o Realismo Mágico. Uma vez que, se não contiver o mágico, o fantástico, o maravilhoso, não é realismo no nosso caso, pois não leva em conta a raiz não ocidental do homem latino-americano, o que implica dizer que não o desvela, não o desvenda. Como argumenta Chiampi em *O Realismo Maravilhoso* (1976).

É uma inclinação unânime no discurso crítico hispano-americano justapor dois critérios para avaliar o processo de renovação ficcional dos últimos quarenta anos. Um deles, da ordem temática, é o da *representatividade*, ou seja, a capacidade do romance de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora das várias faces do real. O outro é o da *experimentação*, entendida como a prática de técnicas narrativas audazes ou renovadoras com relação ao envelhecido instrumental do realismo-naturalismo. (CHIAMPI, 2012, p.135, grifos da autora)

Osman Lins, autor brasileiro identificado, pela contemporaneidade e pela proposta de inovação narrativa, com os autores do pós-boom nos anos 1970 do século passado, soma a tantas outras tendências estéticas que avultam em seu multifacetado *Avalovara*, dois traços que Chiampi (1998, 2012) considera ferramentas de contestação na literatura do continente: a apropriação das complexidades barrocas na narrativa e uma tendência ao real maravilhoso. Para Chiampi, citando o exemplo professado por Alejo Carpentier, o real maravilhoso e o barroquismo na literatura, são reivindicados como recursos para a promoção de uma visão da realidade fundamentada em uma mimese diferenciada da pré-estabelecida, mimese que, segundo Carpentier e defendida por Chiampi, cabe melhor ao homem sul-americano:

A estratégia principal de Carpentier consiste em vincular o seu conceito do “real maravilhoso americano” com uma reflexão linguística sobre o estilo barroco, de modo a promover uma razão estética dessa opção retórica em sua prosa narrativa (...) essa proposta, nos anos experimentais do “novo romance” implicava, compreensivelmente, uma negação e uma reformulação da mimese realista, peculiar do romance regionalista precedente: proliferar (nomear, descrever) não é mais dizer a realidade a secas ou documentá-la, mas sim homologar, na forma da expressão (o barroquismo verbal), a forma do conteúdo (o real maravilhoso americano). (CHIAMPI, 1998, p.9-10)

Como podemos observar, Chiampi (2012, p.10) procura valorar o realismo mágico enquanto representação diferenciada da realidade, representação que vai além da busca por um exotismo literário e que se funda na confluência da mistura de tendências autóctones e estrangeiras. Para além disso, funde, na esteira de Alejo Carpentier, o Realismo Mágico ao Barroco, argumentando que o barroquismo da forma narrativa dos escritores que o adotam encontra sua complementação no “conceptismo” que se revela na interpretação mágica do real, interpretação esta mais complexa do que a do realismo-naturalismo europeu, que, a seu ver, procurou simplificar e encaixar a realidade em formas racionais pacíficas e passivas de completo entendimento. Para a autora, portanto, o realismo mágico, não só em Carpentier, é o barroco conceitual latino-americano, contestação dos metarrelatos que fundaram a modernidade e que ao serem desconstruídos, alicerçaram a nossa pós-modernidade.

Neste ponto, trazemos a discussão para a literatura brasileira, onde já alguns autores têm seu nome estreitamente associado ao neobarroco latino americano, entre eles João Guimarães Rosa e Haroldo de Campos. Vejamos, então, de que forma podemos observar a apropriação, no âmbito da modernidade literária, de elementos formais e temáticos barrocos em *Avalovara*, e de que forma seu autor, Osman Lins, utiliza essa tendência estética para contestar, desvendar e revelar outras mimeses possíveis ao escritor brasileiro e latino americano através das possibilidades abertas pelo complexo fazer artístico barroco.

## **2 O texto de *Avalovara* enquanto construção imagética barroca**

*“O muito pequeno não ‘evolui’ em escalas ordenadas do mais simples ao mais complexo, como queriam os positivistas; estabelece e desdobra de fato múltiplas relações com as demais partículas, objetos e séries, contínua e movelmente desatomizando-se. Qualquer elemento, longe de se isolar, constitui-se em cacho, penca, arabesco. Uma árvore só se deixa entender pela floresta.”*

(Amálio Pinheiro)

Duas propostas de estratégia textual se destacam em *Avalovara*, o discurso metalinguístico e um acentuado pendor para a construção imagética da narrativa. Quanto a esta última, não exatamente uma imagética simples, mas uma imagética ornamentada e multifacetada, cambiante e fragmentária, no entanto sem perder nunca o sentido do todo, da imagem final que os adornos constroem; em suma, uma imagética

barroca. A metalinguagem de *Avalovara* perpassa todo o romance e é apresentada antes mesmo do texto em si, logo à primeira página o leitor encontra o gráfico que serviu de modelo construtor da narrativa. Gráfico que também deve servir de guia de leitura para o receptor do texto:



O autor se vale desse gráfico para construir seu livro da seguinte maneira: a espiral, em movimento imaginário para o centro, dá voltas sobre um quadrado dividido em quadrados menores, cada um desses pequenos quadrados que enformam o quadrado maior contém uma letra do palíndromo latino SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, cada letra corresponderá a um tema a ser desenvolvido, cada tema tem um certo valor enquanto leitura isolada e ao mesmo tempo guarda, explícita ou implicitamente, ligações com os demais. Dessa forma, toda vez que em seu movimento a espiral toca uma letra tema, este será desenvolvido em narrativa, um pouco por vez e dentro de uma progressão matematicamente calculada de linhas a serem acrescentadas em alguns temas e desregular em outros. Os temas então seguem sendo narrados do início ao fim do livro, seguindo a lógica do movimento da espiral dentro dos limites do quadrado, rumo à letra N que se encontra no centro.

Para Afonso Romano de Sant’Anna (2000, p.79), Osman Lins se utiliza do palíndromo como variante do que o ensaísta denomina “labirinto barroco”, quanto ao processo de construção de *Avalovara* como um todo, afirma que “consciente de seu neobarroquismo, Osman Lins lida com o esqueleto e com a carne, com o fundo e a forma da composição.” (SANT’ANNA, 2000, p.80)

O rigor formal na composição da narrativa contrasta com a absoluta entrega criadora e imaginativa do livro quando passamos para o âmbito de seu conteúdo, que traz em si elementos de realismo mágico. O gato com cabeça de macaco que se encontra sempre junto à mãe do protagonista Abel; a cidade de metal que se autoconstrói no ar e adeja sobre o canal; o pássaro Avalovara, feito de uma miríade de minúsculos pássaros, nome, metáfora e espelho duplo do próprio romance; as cidades que habitam a personagem Roos; as palavras que pululam em ☺, personagem inominada representada

apenas pelo signo gráfico, dentre tantos outros elementos similares encontram-se inseridos na realidade diegética sem sombra de espanto ou dúvida para os personagens, nos termos da teoria do fantástico de Todorov, sem a “hesitação” que caracterizaria o gênero fantástico, contribuindo para a reflexão profunda sobre a realidade a partir da própria inserção de camadas “alegóricas” (TODOROV, 1975, p.19) de leitura sobre esta. Assim, o livro envolve elementos de puro encantamento e magia, seres habitados por palavras, seres habitados por cidades, pássaros formados de outros pássaros, enfim, um exercício onírico e surreal dentro de um esquema previamente traçado de composição. Observado à luz da teoria de Chiampì, esse realismo mágico configura à obra um jogo cultista e conceptista, um barroquismo conceitual que compactua com o barroquismo da forma para repassar ao leitor boa parte da mensagem social de *Avalovara*.

Indo além do gráfico que rege o texto, o parentesco da narrativa de Lins com a pintura e as artes visuais fica evidente em diversos momentos, evidenciando a forma acentuadamente visual com que o autor nos apresenta as cenas de seus enredos. É como se o narrador convidasse o leitor a contemplar visualmente a cena desenrolando-se, como se estivesse comentando a ação que se dá entre figuras de um quadro. Uma narração-descrição.

Sandra Nitrini (2010) se utiliza da expressão “escritura pictural” para se referir ao caráter imagético da narrativa de Osman Lins, para a estudiosa:

A relação da literatura de Osman Lins com a linguagem pictórica movimenta-se em mão-dupla: influxos de fora que o levam a fazer transposições literárias e citações explícitas (neste último caso apenas em *Avalovara*) e demandas internas de sua poética que, por sua própria natureza simbólica, fala por imagens concretas. (NITRINI, 2010, p. 163-164)

Quer a autora chamar atenção para o extremo apego à imagem contido no texto de Osman Lins, que, tanto cita pintores e descreve quadros em suas narrativas, quanto narra as ações de seus enredos como quadros aos quais vai somado algum movimento. São as “demandas internas” da poética adotada pelo escritor.

Somado a esse pendor extremamente visual de seu texto, Osman Lins nos oferece em *Avalovara* uma narrativa completamente fragmentada. O texto constitui-se do desenvolvimento de oito temas relacionados direta ou indiretamente a Abel. Em cada tema, por sua vez, são narrados um tanto caoticamente diferentes enredos. Desta forma, além da primeira secção que o autor fez dos temas a desenvolver de acordo com o giro



da espiral no quadrado com as letras, cada enredo, dentro de cada tema, é quebrado, abruptamente, inúmeras vezes, deixando em suspenso para o leitor o desfecho das ações, dos raciocínios das personagens e das narrativas encaixadas que contêm em si. Vejamos um trecho ilustrativo do que acabamos de expor:

R

16

☉ E ABEL: ENCONTROS, PERCURSOS, REVELAÇÕES

Silenciamos. ☉, o corpo estendido junto a mim, tem um braço por cima do meu ombro. Ouço claramente, pronunciadas por vozes desiguais, quatro ou cinco palavras desconexas: báculo, sacelo, prézea, fabordão. Como se alguém falasse de dentro dos colchões ou do exterior, rente à janela. Apuro o ouvido. Aquietaram-se as magnificentes aves negras.

*A viagem fluvial decorre e, para sempre, é, na sua fixidez móvel. Deve-se tentar e eu faço a tentativa. Há um cardume e o chão enigmático mostra a passagem de uma rês, não sei se negra ou branca. Olho e busco expressar.*

As gemas de vidro nas sandálias de ☉ adquirem um tom negro e a sua pele – como imponderável e um tanto irreal – absorve a luz vazante. Um vento rápido cruza as ruas sossegadas, revolve os seus cabelos, o vestido esvoaça, flores do tecido, ela ri e dá-me o braço (este peso, esta indefinível leveza!), o rosto junto ao meu, finas rugas tecendo-se nas pálpebras. Sombrios os armários, as gavetas, as malas, os porões, os fundos dos tonéis, os oratórios. Silenciam as cigarras de novembro, enganadas pela noite que se infiltra entre os ramos das árvores; mariposas começam a agitar-se nos seus esconderijos diurnos e aventuram-se indecisas no meio-dia turvo. *Cassações e suspensões de direitos políticos: aguarda-se nova lista ainda hoje.* A faixa do eclipse total, entretanto, fica a alguns poucos quilômetros de Rio Grande. Conduzidos por notícias imprecisas, fazemos extensas e dispendiosas viagens para observar, na sua plenitude, um fenômeno que se prevê incompleto na cidade. Este engano, porém, lido de outro modo, será ainda engano? (LINS, 1995, p. 261, grifos do autor)

O trecho é o início da décima sexta vez em que a espiral toca a letra R no quadrado, no tema *R – ☉ e Abel, encontros, percursos, revelações*. Transcrevemos com a configuração igual a que aparece no livro, incluindo a indicação do tema, das vezes em que a espiral já o tocou, os espaços entre seções e os grifos.

Notemos que o capítulo se inicia com a palavra “silenciamos”, justamente porque em outro ponto do desenvolvimento desse tema, que foi interrompido, os amantes conversavam enlaçados. Abel narra agora algumas das sensações singulares que sempre tem ao lado de ☉, as palavras rebuscadas que o corpo de sua amante escande, as aves negras que se aquietam. Essa cena, no entanto, vem sendo descrita aos pedaços desde a primeira página do romance. Sempre interrompida para dar vez a



outras cenas dos amantes em outro cenário, narrativas encaixadas, diálogos que se dão em outro contexto.

Assim é que logo a cena é cortada, uma linha de espaço em branco se interpõe e o texto segue com as palavras em itálico correspondentes a trechos do ensaio que Abel está escrevendo, no qual tenta expressar uma concepção de tempo em que o presente, o passado e o futuro são percebidos como uma coisa única e simultânea, uma espécie de tempo mítico. Uma outra concepção de tempo, vislumbrada, mas que ele ainda não sabe como expressar. “A viagem e o rio” é o título do ensaio, mencionado pela primeira vez no livro em R7, quando Abel expõe sua ideia a ‘O’. Outros trechos são ainda revelados sempre aos pedaços em R8, R11, R13, R15 até chegarmos a esse do R16, e posteriormente a ele o ensaio voltará a surgir cortando a narrativa em R19, R20, R21 e R22.

Para o leitor do romance compreender o trecho do ensaio de Abel que vemos na citação, precisa estar a par da significação de suas metáforas, as quais foram expostas e explicadas dispersamente há muitas páginas atrás no texto de *Avalovara*. As metáforas que se referem às duas formas de percepção do tempo. Ou seja, uma percepção corriqueira do tempo, representada pela viagem e o viajante, que só percebe o trecho do rio em que está (presente) e o relaciona com os trechos que já passaram (passado) e com o vislumbre dos trechos de rio que ainda vêm (futuro); e outra possibilidade de percepção do tempo como um indefinível todo, contendo somente um imenso presente que é amálgama de suas três faces percebidas simultaneamente; que seria poder observar o rio inteiro e observar-se o viajante em cada ponto de sua viagem tocando sempre o rio todo em vez de um trecho de rio.

O ensaio de Abel consiste em buscar a melhor maneira de expressar tal concepção de tempo. Questão que o absorve e na qual se vê imerso por razões bastante viscerais, visto que o próprio personagem se percebe dessa maneira imerso no tempo. Por esse motivo dá imenso valor às narrativas, acreditando que estas possuem o poder artificial de levar o homem a conceber o tempo dessa forma, uma vez que o facultam ligar e amalgamar as três faces do tempo em uma só, corrigindo sua desfacelada e estreita percepção corriqueira das sucessões dos fatos de sua vida.

Esta é a metáfora central do ensaio, mas o trecho remete ainda a outras duas metáforas importantes para sua correta interpretação, usadas pelo ensaísta Abel para representar a busca da expressão de algo que ainda sequer ele concebe claramente.

Uma dessas metáforas ocorre na primeira vez que o ensaio surge na narrativa, em R7: “um sinal. Sim, um sinal, sim. Como o rastejador que diz: ‘Aqui passou uma rês perdida.’ Sabe a cor da rês? Não. Conhece a marca da rês, a ferro e fogo gravada? Não, isto o rastro não revela. Mas ele sabe, o rastejador: ‘Aqui, perdida, passou uma rês’.” (LINS, 1995, p.33).

A outra metáfora em R8: “Muito havendo convivido com as águas e à força de ler na superfície, diz o pescador: ‘Aqui há peixe’. Onde? Quantos? Não sabe e o peixe é veloz: não para ante o anzol e as interrogações.” (LINS, 1995, p.43)

Como vemos, além do trecho do ensaio surgir em retalho no meio de uma cena amorosa, há um lapso de muitas páginas entre a retomada de suas metáforas e suas primeiras menções. De forma que sem a retomada do sentido de trechos que ficaram para trás na narrativa, o trecho presente do ensaio é duplamente obscuro para o leitor. Por surgir aparentemente do nada e por dizer coisas em um arranjo enigmático cujas chaves de compreensão se encontram muitas páginas antes, em outros fragmentos do ensaio dispersos subitamente entre as narrativas do tema R.

Segue outra linha em branco e a narrativa de Abel continua, mas já não se trata da descrição dos amantes entre quatro paredes. O leitor é levado mais uma vez de súbito a outro fragmento episódico. Abel e ‘☉’ estão agora na praia do Cassino, na cidade de Rio Grande- RS, contemplando o eclipse solar ocorrido em novembro de 1966.

Esse episódio começou a ser contado em R3, na página 15, e embora seja mais extenso nas linhas que dele tratam, também será desenrolado e interrompido inúmeras vezes, sendo contado aos poucos até o fim das narrativas do tema, em R22. De forma extremamente plástica e sinestésica, a narrativa de Abel exige que o leitor retome sempre as referências de outros momentos em que o episódio foi desenvolvido no tema, a preço de não perceber o enredo do episódio e nem apreender em toda sua força e graça a sutileza das imagens e sensações que o narrador descreve.

Como, por exemplo, o jogo de luz e sombra que o eclipse enseja à contemplação dos detalhes visuais da pele e da vestimenta de sua amante. Iniciada pela mudança de cor das gemas violetas que enfeitam as sandálias de ‘☉’, anunciadas em R5: “Vamos por ruas que não conhecemos, ‘☉’ e eu, interrogando o céu límpido, examinando a luz do sol no chão e atento a todas as mudanças do ar. Vestido de verão, cabelos soltos, sandálias enfeitadas com falsas gemas roxas.” (LINS, 1995, p.19)

Embora a cena volte a ser tratada inúmeras vezes em trechos ao longo do tema R, as gemas roxas da sandália de '☉' jamais serão referidas de novo antes que o eclipse finalmente principie por escurecer a manhã e torná-las gradualmente enegrecidas, reservando a esse detalhe aparentemente ínfimo a honra de anunciar a Abel que o eclipse tão esperado começara.

Abel parece embriagado da imagem de '☉', por um momento é através dela que contempla o eclipse. Notando o quanto sua pele clara absorve de forma incomum a luz que resta do sol e resiste ao negror que aos poucos toma conta do dia, início de escuridão que ludibria até mesmo os ventos noturnos, surgidos de repente no meio-dia de novembro, manhã descrita em outros trechos como abafada e sem ventos; ludibriados também os bichos diurnos que se preparam para dormir enquanto os noturnos já ensaiam suas atividades.

É um momento jubiloso para Abel, mas estamos no ano de 1966 e há uma realidade histórica que destoa do júbilo dos homens e dos fenômenos celestes. A realidade do país surge na consciência do narrador embebido pelo amor e pelas confluências ditosas de sua vida individual. Uma nova quebra episódica se dá, em forma de manchete de jornal. Acontecimentos referentes à ditadura militar, às cassações dos direitos políticos, aos desmandos opressivos.

É interessante notarmos que a inserção da manchete de jornal marca uma quebra não só textual e discursiva, mas também no nível diegético, pois em seguida a ela, o júbilo do eclipse é rapidamente quebrado, Abel se dá conta de que viajara guiado por errôneas informações, pois a percepção do eclipse na cidade de Rio Grande não era total. Resta a ele ler o fato como uma providência para que encontrasse '☉'. Como ao defrontar-se a um *trompe l'oeil* barroco, o leitor tem o seu olhar levado a oscilar entre o celeste e o telúrico, o transcendente e o corriqueiro, o real e o fictício. Vai da imagem celeste e jubilosa do eclipse e do amor aos fatos políticos e grosseiros dos anos 1960-1970 no Brasil, da ficção e diegese aos fatos históricos nela inseridos.

Esta é a dinâmica aparentemente confusa, mas extremamente amarrada da narração de *Avalovara*. Detivemo-nos neste exemplo, para tentar demonstrar quão trabalhosa é a compreensão de apenas um pequeno trecho de narração de umas das voltas da espiral pelo tema R. Obviamente esse exemplo não encerra a complexidade sequer do próprio tema, quanto mais da construção da obra inteira e de sua leitura.

Para darmos uma ideia, ainda somente no tema R, temos vários outros motivos narrativos que surgem e se desenvolvem paulatina e entrelaçadamente como os

fiões de um tecido: as interpretações de Abel acerca das cifras que tenta desvendar no corpo de 'O'; a narrativa encaixada da vida e da morte de Natividade, empregada negra da casa de Olavo Hayano, marido opressor de 'O'; o passeio de Abel e 'O' por Ubatuba; as reflexões de Abel e 'O' sobre a opressão e seus efeitos; as condições de trabalho dos operários. Todos sendo abordados constantemente e através dessa mesma narração fragmentada.

Em cada um dos oito temas isso também ocorre, ou seja, outras narrativas encaixadas desenvolvendo pormenorizadamente personagens secundários, histórias surpreendentes e intrincadas dos contos escritos por Abel, continuadas reflexões esparsas que acabam constituindo-se em motivos narrativos por sua constante retomada, fiões inumeráveis que se unem para formar um todo complexo e conflitante.

Num misto de aleatoriedade e rigidez lógica o texto vai se compondo para o leitor, numa tensão constante entre as partes e o todo que formam. Como o pássaro imaginário que nomeia a obra, Avalovara, e que se compõe de uma miríade de pássaros minúsculos em movimento cônico espiralado descendente rumo ao centro coincidente com a personagem sem nome 'O' e com a letra N do gráfico. O livro é e se refere o tempo todo ao pássaro, o pássaro é e representa o tempo todo o livro, num autêntico jogo literário barroco de duplo e espelhamento que lembra as palavras de Severo Sarduy sobre a escrita barroca e imagética de Lezama Lima:

Quando lezama quer algo, pronuncia-o. Imobiliza-o foneticamente, aprisiona-o entre vogais e consoantes, disseca-o e o congela de um só golpe – escaravelho, mariposa prensada em vidro – reconstitui uma imagem tão precisa que o objeto ou o ato se convertem em imagens des-desenhadas, apagadas, da construção, do duplo, agora original – traçado por ele. (SARDUY, 1979, p.91)

Cabe ao leitor unir no transcórre da leitura os fiões das histórias fragmentadas que são contadas. Essa poética do fragmento engastado no todo associa-se muito à ornamentada estética barroca, os fragmentos de vidro engastados no chumbo dos vitrais medievais, ou a arte oriental, influências confessadas algumas vezes pelo autor, que em certos momentos revela seu “anticlassicismo” e o apreço pelo excesso de ornamentos a despeito de uma harmonia mais clara e perfeita e de uma ênfase direta nos temas centrais de uma obra de arte. “Atingem-me bem mais a imperícia românica, a radiosidade do gótico e o nosso desmesurado barroco.” (LINS, 1979, p.165)

Esse deslocamento da percepção temporal para uma percepção espacial ocorre na escrita de Osman Lins desde exemplos no nível da palavra, até os níveis frasal

e textual. É justamente esse último nível, da narrativa de *Avalovara* como um todo, que queremos enfatizar aqui. Visto percebermos que, no nível textual, o deslocamento da percepção temporal para a espacial tem seu movimento de retorno, ou seja, a percepção espacial que o autor logra para uma obra escrita serve-lhe de suporte para uma expressão cabal da noção temporal de simultaneidade em vez de sucessividade dos fatos narrados. O autor procura por meios formais representar a ideia de simultaneidade temporal que pretende utilizar em sua narrativa. E a nosso ver, dentre esses meios temos justamente o que denominamos aqui como narrativa pictórica. Vejamos de que modo isso ocorre.

Vimos que *Avalovara* é um romance circular ou espiralado, de leitura não linear e onde acontece uma dispersão dos acontecimentos em fragmentos temporais e episódicos. Na tentativa de anular ou atenuar a sensação de sucessividade episódica e enfatizar uma impressão de simultaneidade de todas as ações do texto, ocorre essa dispersão e diluição das ações da história no todo do texto.

A opção visual da narrativa de *Avalovara* possibilita essa noção, uma vez que um quadro, por exemplo, mostra ao expectador todas as ações que porventura haja na cena de uma só vez, sempre que a imagem for contemplada. Ao passo que na escrita a ação se desenrolaria pouco a pouco com a sucessão dos fatos contados.

A nosso ver, dentro dos limites da escrita, através da estratégia adotada de narrar imagens e fazer de seu próprio texto uma imensa construção imagética barroca, o autor logra uma fusão possível em termos de simultaneidade dos acontecimentos. Narrar pictoricamente dá ao leitor a sensação final, isto é, posterior a leitura do livro completo, de ter contemplado ou de estar contemplando todas as ações dos quadros narrados ao mesmo tempo, como ocorre quando contemplamos uma pintura figurativa e dramática.

Isto ocorre em *Avalovara* na instância das diversas cenas narradas durante o decorrer do livro. Porém, se somamos a esse tipo de narração pictórica das cenas, agora em relação não só aos episódios isolados que compõem a narrativa, mas aos episódios inteiros que resultam das somas das ações que a enformam, Osman Lins escolhe deixar a duração dos episódios da história que conta se estender por todo o texto de *Avalovara*. Não terminando os episódios, contando partes deles e partindo para outra cena de outro episódio que, por sua vez, também ficará incompleta, o autor vai mostrando as histórias de seu livro aos poucos, e, do início ao fim do livro, os mesmos episódios se desenrolam ao mesmo tempo, por assim dizer.

Por exemplo, o ato amoroso de Abel e 'Eve' sobre um tapete que representa o paraíso, ato este que é a “imagem” central do livro, estende-se da primeira à última página da narrativa e é contado entrecortadamente e misturado às diversas outras narrativas que, por sua vez, obedecem ao mesmo esquema. Vale ressaltar que, numa típica fusão barroca entre sagrado e profano, em vez de os amantes serem expulsos do paraíso pelo seu pecado, o amor carnal é justamente o que lança Abel e 'Eve' no paraíso. O próprio paraíso, na cena em questão, também é um jogo de cena barroco, o paraíso se faz representado pela estampa do tapete sobre o qual o casal está.

O narrar pictórico das cenas e a dilatação das ações no corpo do texto fazem com que *Avalovara* possa, ao fim da leitura, ser contemplado como um quadro imenso e cheio de ornamentos, ou como um rico retábulo em que diversas histórias interligadas a uma cena central são contadas ao mesmo tempo, ou ainda como um imenso tapete temático, um vitral, um retábulo, ou qualquer coisa semelhante que conte várias histórias por meio de imagens.

O fato que queremos mostrar é o quanto o autor se esforça para fazer de seu texto uma imensa imagem, um texto que mostra uma história por imagens em vez de contá-las linearmente, para dessa forma imprimir-lhe a ideia de que tudo o que ocorre em *Avalovara* ocorre presentificado, pelo poder conferido à organização da narrativa, em um tempo único de contemplação. Visão integral e simultânea. Visão conciliadora de opostos e opulenta de detalhes, visão barroca.

O esforço formal é resultado da necessidade de representar de uma nova maneira a concepção de tempo e de espaço na narrativa, característica de certas tendências contemporâneas e acrescida do toque pessoal do artífice. No caso de Osman Lins, acrescido ainda da sua propensão a um eterno conflito entre pairar no mito e pousar na História e assumi-la. Jamais optando por uma dessas posições definitivamente, mantendo em seu texto uma constante, fecunda e imaginativa tensão entre o mito e a História, entre o natural e o transcendente, antagonismos barrocos que o autor deixa revelar-se em sua ficção por meio de forma e conteúdo. Em seu romance de “armação conceitista e floração cultista.” (SANT’ANNA, 2000, p.81)

### **Considerações finais**

Um dos modos como o homem latino-americano pode ser mais bem tipificado e ao mesmo tempo individualizado leva em consideração a sua raiz não-ocidental, o seu misticismo enraizado. Ou seja, este configura-se como uma via possível

de contestação artística e literária, de combater a partir de seus próprios fundamentos lógico-rationais o *status quo* imposto desde os inícios do processo “civilizatório” do continente através do desvendamento das tramas das ideologias que nutrem a lógica vigente. Segundo Chiampi (1998), a literatura latino-americana usa como um dos recursos possíveis para tal a recusa em prescindir do mágico, do mítico e maravilhoso, da raiz pouco propensa ao estritamente racional que é uma marca importante do povo latino-americano. Da união de jogos formais barrocos reapropriados ao sabor das américas com o conceptismo barroco do Realismo Mágico, fundidos num neobarroquismo que reivindica a todo custo novas e inúmeras possibilidades de interpretação da própria cultura e sociedade latino-americana.

Neste mesmo sentido é que Lezama Lima, fazendo um jogo de termos e ideias com a afirmação de Winer Weisbach de que o barroco foi “a arte da Contra-Reforma”, afirmou que o neobarroco latino americano é a “arte da contra-conquista” (LEZAMA LIMA, 1988, p.82); não para reduzir, como o fizera Weisbach, o Barroco a um estilo de mera utilização propagandística com fins religiosos e políticos, mas para alçar a apropriação e ressignificação do barroco em nossa modernidade ao patamar de um dos mais importantes elementos fundadores e propulsores da autêntica cultura moderna e pós-moderna latino-americana.

Em nossa visão, no conteúdo e na forma da obra, dentre muitas outras características da escrita osmaniana, *Avalovara* aproxima-se bastante da escrita neobarroca descrita por Chiampi (1998), constituindo-se um texto enigmático e pleno de tensões conceituais e formais, ricamente elaborado e de complexa e demorada leitura, procurando por meio de sua estética desconstruir categorias pretrificadas de interpretação do real, os metarrelatos, e ressignificá-lo cifradamente.

Ao apropriar-se de elementos da estética barroca e inserir inovações substanciais na forma de sua narrativa, Lins o faz, a nosso ver, com uma consciência clara de que tal intento servia ao mesmo tempo ao propósito pessoal de conseguir uma voz própria na literatura nacional e ao propósito de confrontar sua narrativa com o contexto de publicação, ou seja, a conjuntura literária e social de seu país, de seu continente, do Ocidente e de seu tempo.

Assim, observamos nos aspectos neobarrocos da narração de *Avalovara* a contestação do linear pelo circular e, mais importante ainda, da pressa de seu período histórico pelo vagar mítico, da leitura fluida e facilmente prazerosa pelo prazer difícil da lenta decifração. De tal maneira que a própria forma dada ao livro pode ser vista como



um ato de contestação e engajamento através do neobarroquismo, pois fomenta um jogo literário formal e conceitual de desconstrução/reconstrução da visão corriqueira da realidade subjetiva e social.

## Referências

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do barroco II: áurea idade da áurea terra**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

\_\_\_\_\_. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**. Trad. de Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988).

LINS, Osman. **Avalovara**. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Evangelho na taba, outros problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus editorial, 1979.

LYOTARD, François. **O pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

NITRINI, Sandra. **Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins**. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina: barroco, cidade, jornal**. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDUY, Severo. **Escritos sobre um corpo**. Trad. de Ligia Chiappini Moraes e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris, Du seuil, 1970. Tradução brasileira: Introdução à literatura fantástica, São Paulo: Perspectiva, 1975.

## AVALOVARA AND THE NEOBAROQUE AS AESTHETICS OF LATIN AMERICAN CONTESTATION

### **Abstract**

This article analyzes the appropriation of a style of neobaroque writing by the writer from Pernambuco Osman Lins, as well as some unfolding of this aesthetic choice made in his work *Avalovara* (1973). As a theoretical apparatus, we seek support mainly in the analysis of Irlemar Chiampi on the appropriation and re-signification of baroque aesthetics by Latin American authors of the twentieth century, in *Barroco e modernidade* (1998) and *O Realismo Maravilhoso* (2012). From the observation that *Avalovara* presents a degree of complexity in its reading and at the same time an immense variation of stylistic and conceptual resources that make of its text an answering construction not only of the usual and "classic" way to narrate, but of all a series of models of interpretation of the world imposed from outside Latin American countries, we try to demonstrate that the work can be analyzed, according to Chiampi's thesis, as representative of the way in which the neobarocos contend with the utilitarian logic of the systems of ruling ideas of Western society.

### **Keywords**

Baroque. Neobaroque. Latin America. Osman Lins. *Avalovara*.

---

Recebido em: 12/10/2017

Aprovado em: 10/03/2018