

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO



MESTRADO EM LETRAS

UniRitter

MARTHA COSTA GUTERRES PAZ

AVALOVARA: LEITURAS MUSICAIS

PORTO ALEGRE

2010

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO



MESTRADO EM LETRAS

UniRitter

MARTHA COSTA GUTERRES PAZ

AVALOVARA: LEITURAS MUSICAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora:

Prof. Dr. Leny da Silva Gomes

PORTO ALEGRE

2010

MARTHA COSTA GUTERRES PAZ

AVALOVARA: LEITURAS MUSICAIS

Dissertação apresentada e aprovada, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Linguagem, Interação e Processos de Aprendizagem, pela banca examinadora constituída por:

Prof^a. Dr. Leny da Silva Gomes
LETRAS-UNIRITTER

Prof^a. Dr. Maria do Carmo Campos
LETRAS-UNIRITTER

Prof^a. Dr. Gláucia Regina Raposa de Souza
COLÉGIO DE APLICAÇÃO-UFRGS

PORTO ALEGRE

2010

Dedico este trabalho ao meu
marido, grande incentivador
dessa conquista.

AGRADECIMENTOS

À minha instituição, UFRGS, em especial ao Colégio de Aplicação por me ter concedido licença para estudar.

Ao Centro Universitário Ritter dos Reis, aos funcionários e aos professores pela oportunidade de cursar o mestrado em Letras, na área de Linguagem, Interação e Processos de Aprendizagem.

Aos meus familiares, em especial, à minha mãe e ao meu marido que sempre acreditaram e apostaram em mim.

Ao professor da área de Etnomusicologia do Instituto de Artes/UFRGS, Dr. Reginaldo Gil Braga, pelo apoio e pelas indicações de referências bibliográficas.

Às maravilhosas colegas e amigas de todas as horas, parceiras da construção desta pesquisa, Márcia Morales Salis e Eva Esperança Guterres Alves.

À professora Dra. Maria do Carmo Campos e à professora Dra. Gláucia Regina Raposa de Souza, pela disponibilidade em fazer parte de minha Banca.

À minha orientadora, professora Dra. Leny da Silva Gomes, em especial, por sua paciência, por seu carinho, por sua dedicação, por seu incentivo e por suas orientações dadas, inspirando no amadurecimento dos meus conhecimentos e conceitos que me levaram à conclusão e à execução desta dissertação.

“Na alegria o homem pronuncia palavras. Estas palavras não são suficientes: ele as prolonga. As palavras prolongadas não satisfazem: ele as modula. As palavras moduladas também não são suficientes; e, sem que ele dê por isso, suas mãos gesticulam e seus pés começam a saltar”. Assim nasceram as artes.

(Yo-ki, séc. I a.C)

RESUMO

Este trabalho aborda os aspectos musicais relacionados à construção do relógio de Julius Heckethorn, com base na *sonata K 462* de Scarlatti, detalhadamente narrados no tema P, do romance *Avalovara*, de Osman Lins. O objetivo é o estabelecimento de relações entre esses aspectos musicais e os elementos estruturais do romance, com vistas ao desvelamento de algumas de suas regras. São relevantes e numerosas as referências musicais presentes no romance. Além das ricas narrativas de cenas sonoras, tais como o bater das ondas do mar na beira da praia, o som do vento, o barulho das patas dos cavalos, o cantar dos pássaros, há representações de manifestações musicais folclóricas e eruditas retratadas pelo *Pastoril*, no Recife, pela cantata *Catulli Carmina*, de Carl Orff, e pelo salmo *In Convertendo Dominus*, de André Campra. As reflexões têm como referência teórica a perspectiva de Matila Ghyka (1968) para relacionar os elementos estruturais da obra com a construção do relógio de Julius Heckethorn, e como referência musical as informações contidas em Grout e Palisca (2007).

Palavras-chave: *Avalovara* (Osman Lins). Sonata de Scarlatti. Música. Estrutura. O Relógio.

ABSTRACT

This paper discusses the musical aspects related to the construction of Julius Heckethorn's clock, based on the Sonata K 462 by Scarlatti, narrated in detail in the subject P, of the novel *Avalovara*, by Osman Lins. The goal is to establish relationships between the musical aspects and the structural elements of the novel, unveiling some of its rules. The musical references present in the novel are relevant and numerous. Besides the rich narrative sound scenes, like the beating of waves on the beach, the sound of wind, the sound of horses' hoofs and the chirping of birds, there are depictions of folk and classical musical events such as the *Pastoril*, in Recife, the cantata *Carmina Catulli* by Carl Orff, and the psalm *In Convertendo Dominus*, by André Campra. The reflections are referenced to the theoretical perspective of Matila Ghyka (1968) to relate the structural elements of the work with the construction of Julius Heckethorn's clock, and are referenced musically to the information contained in Grout and Palisca (2007).

Keywords: *Avalovara* (Osman Lins). Scarlatti Sonata. Music. Structure. The Clock.

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1 - Tabela com as associações por grupo da introdução da sonata de Scarlatti – 1º dia..... 93
- FIGURA 2 - Tabela com as associações por grupo (A, B, C) de fragmentos da introdução da sonata de Scarlatti distribuídos nos ciclos de 11, 13 e 21 horas respectivamente – 2º dia 94
- FIGURA 3 - Tabela com a indicação dos fragmentos da introdução da sonata de Scarlatti dispostos segunda a lei de formação que rege a execução dos mesmos nas horas cheias. As pausas estão representadas pelos espaços em branco..... 95
- FIGURA 4 - Partitura da introdução da sonata para cravo K 462 de Scarlatti com os 13 fragmentos grupo (A, B, C)..... 100
- FIGURA 5 - Fragmentos 4 e 7 da introdução da sonata para cravo K 462 de Scarlatti pertencente ao grupo B, com o tema principal daquela parte da peça musical 101
- FIGURA 6 - Disposição dos treze fragmentos da introdução da sonata para cravo K 462 de Scarlatti nos três sistemas sonoros (A, B, C) do relógio de J. H. 104
- FIGURA 7 - Intervalos de tempo que separam o soar dos fragmentos da introdução da sonata para cravo K 462 para cada sistema sonoro (A, B, C) do relógio de J. H. 105

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	OSMAN LINS – UMA VIDA DEDICADA ÀS ARTES	14
2.1	A percepção de Osman Lins em relação à criação artística.....	14
2.2	O educador e a repressão cultural.....	18
2.3	A indústria cultural: Osman Lins e Adorno	22
2.4	<i>Avalovara</i> - uma concepção arrojada.....	26
3	AVALOVARA – UM ROMANCE MUSICAL	33
3.1	Referências musicais explícitas.....	33
3.2	<i>Catulli Carmina</i> de Carl Orff	42
3.2.1	Origem	42
3.2.2	<i>Catulli Carmina</i> & <i>Avalovara</i>	43
3.2.3	Desdobramentos	58
3.3	O <i>Pastoril</i> : a representação do folclore nordestino em <i>Avalovara</i>	60
3.3.1	Origem	61
3.3.2	O <i>Pastoril</i> – religião e mito	62
3.4	A música de Hermelinda e Hermenilda	68
3.5	A música na família de Abel	72
3.6	A influência dos holandeses na música de Olinda e Recife	74
4	O RELÓGIO DE JULIUS HECKETHORN: simetria, harmonia e associações 77	
4.1	Julius Heckethorn.....	78
4.2	O Relógio	80
4.3	Os números em <i>Avalovara</i>	84
4.4	Os sistemas matemático-musicais do relógio de J.H	90
4.5	Os treze fragmentos da <i>Sonata</i> de Scarlatti.....	98
4.6	Os três amores de Abel e a <i>Sonata</i> de Scarlatti: uma estrutura ternária.....	101
4.7	Lógicas de composição e números emblemáticos.....	106
4.8	A <i>Sonata</i> de Scarlatti e a <i>Cantata</i> de Orff.....	113
4.9	O relógio de Julius Heckethorn e o eclipse	115
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
	REFERÊNCIAS	123
	ANEXO A – Desenho de Osman Lins: fragmentos A, B e C da <i>Sonata K 462</i> de Scarlatti	129
	ANEXO B – Desenho de Osman Lins: disposição dos fragmentos <i>Sonata K 462</i> de Scarlatti no tempo	130

1 INTRODUÇÃO

Grande parte dos estudos sobre o romance *Avalovara*, de Osman Lins, foca aspectos voltados para a literatura e para questões que dizem respeito às artes plásticas. A motivação para uma investigação mais aprofundada sobre a música em *Avalovara* surgiu ao se constatar a existência, na obra, de uma abundância de elementos musicais¹ e, surpreendentemente, uma carência de análises dessa natureza.

Esta pesquisa qualitativa, de caráter bibliográfico e interpretativo, investiga as relações dos aspectos musicais, com os aspectos estruturais do romance envolvendo, também, os diferentes cenários musicais construídos ao longo dos temas da obra. É enfatizada a análise da concepção do relógio musical, habilmente criado pelo personagem Julius Heckethorn (J. H.). A compreensão do sistema que rege o soar das horas, determinado pela disposição de fragmentos da introdução da *Sonata em fá menor* (K 462) de Scarlatti, agrupados segundo um complexo sistema de ordenação, é de fundamental importância para se estabelecer relações com os aspectos estruturais e numéricos do romance.

O estudo estende-se ao texto e à música da cantata de Carl Orff, utilizada como trilha sonora para o desenrolar da relação carnal dos protagonistas Abel e a Inominada. O palíndromo com a frase “SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS”, disposto por uma espiral superposta a um quadrado constituído por vinte e cinco quadrados menores, cada um dos quais contendo uma das oito letras, que formam as cinco palavras da enigmática frase

¹ *Avalovara* também mereceria uma análise aprofundada, através de Murray Schaffer, dos sons ambientais descritos na composição do romance. Lins, nos diferentes temas, faz a caracterização ambiental narrando a paisagem sonora típica de cada região. Essas paisagens sonoras aparecem nos temas: A (Abel e Roos), na Europa, trazendo descrições plásticas, musicais e literárias da Idade Média; O, R, E e N (Abel e Inominada) através da musicalidade das palavras e da evolução crescente da cidade de São Paulo; e T (Abel e Cecília) em Pernambuco, ao mostrar a cultura popular nordestina. Raymond Murray Schafer (nascido em 1933) é compositor, escritor, educador musical e ambientalista canadense, preocupado com a ecologia acústica, através de seus livros: *O ouvido pensante* (1991) e *A afinação do mundo* (2001).

simétrica do escravo frígio Loreius, fornece os elementos essenciais que compõem um conjunto de interrelações, as quais se mostraram pertinentes durante o desenvolvimento do trabalho.

A disposição da frase simétrica no quadrado mágico tem a conformação que segue:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Nesta pesquisa, serviu de sustentação para a formulação das análises o livro de Matila Ghyka, *El numero de oro: ritos e ritmos pitagóricos em el desarrollo de la civilizacion occidental* (1968), que trata de uma matemática de origem pitagórica, com base na Secção Áurea ou Número de Ouro em relação à música. Em entrevista sobre sua obra, Lins (1979, p.179), destaca sua atração pelos livros de Matila Ghyka cujas concepções, segundo estudo empreendido neste trabalho, iluminam a compreensão da construção do *Avalovara* a partir do estabelecimento de relações entre a estrutura da obra e a estrutura da música de Scarlatti.

Para a elaboração desta análise, em relação à qual as atenções, desde a primeira leitura, foram direcionadas para as questões musicais, utilizaram-se relevantes informações obtidas a partir da leitura de teses, de escritos e de obras de Osman Lins bem como de textos de história da música. Foram construídas reflexões sobre a interação das peças musicais incorporadas na narrativa e o sentido delas na obra.

O presente trabalho, além da introdução, foi dividido em três capítulos. O segundo aborda a trajetória de Osman Lins como artista criador, sua atitude frente à censura, seu envolvimento em relação às demais formas de arte, suas

incursões no campo da educação e sua relação com a crítica, com o mercado e com a sociedade. Na exposição desses tópicos, foram estabelecidas correlações entre *Avalovara* e outras obras do autor com a finalidade de colocar em evidência sua coerência como defensor de uma genuína obra artística e como arauto da necessidade de o artista criador estar liberto das imposições políticas e mercadológicas.

No terceiro capítulo, faz-se uma análise das referências musicais explícitas e de outros aspectos musicais presentes ao longo da narrativa. Aborda-se o significado de peças musicais inseridas no contexto da obra tais como a cantata *Catulli Carmina*, a sonata K 462 para cravo de Scarlatti e o *Pastoril*, bem como são destacados sons de animais, sons da natureza e ruídos urbanos. Nesse capítulo é feita menção à utilização, no *Avalovara*, da voz humana e do vigor rítmico da música como elementos exteriorizadores das mais variadas emoções humanas. A presença da cantata em diversas cenas de amor vividas pelos protagonistas se tornou a motivação para uma análise mais dedicada, tendo em vista a existência, nessa peça, de um caráter musical e textual, convergente com o conteúdo da narrativa e, também, de uma formação estrutural com elementos numéricos, presentes na ordenação e em temas do romance.

O quarto capítulo trata do relógio musical de Julius Heckethorn, cuja construção foi ambientada nos conturbados anos que abrangem as duas guerras mundiais. Discorre sobre as relações dos aspectos musicais da construção do relógio com a estruturação do romance, tendo como sustentáculo as conexões numéricas elaboradas pelo filósofo e matemático grego Pitágoras, vistas sob o prisma de Matila Ghyka. Pode-se dizer que esse é o capítulo mais importante em razão do forte conteúdo simbólico inerente ao relógio, com sua complexa textura musical, tornando-se, assim, um elemento nevrálgico do romance, em relação ao qual se associam profundos significados místicos e cosmogônicos. O arranjo musical do relógio, com seus aspectos numéricos ricos e coesos, estabelece uma teia de conexões que levam a perceber a lógica estrutural presente na obra de Osman Lins.

A pulsação do romance em vários de seus temas (R, O, E e N) se

apresenta não só pelo soar do relógio, mas também pela cantata *Catulli Carmina*, de Carl Orff, que se constitui na trilha sonora para o envolvimento amoroso do protagonista Abel com a Inominada que, além de renascida, sintetiza em si a “carne e o verbo” e as duas personagens com quem Abel teve relacionamento.

A organização da cantata *Catulli Carmina* em três atos e doze partes e a segmentação em treze partes da introdução da *sonata K 462* de Scarlatti no projeto do relógio de Julius Heckethorn, doze dos quais aglutinados em três grupos (A, B e C), explicita o zelo com que autor planejou e elaborou a estrutura do romance.

2 OSMAN LINS – UMA VIDA DEDICADA ÀS ARTES

2.1 A percepção de Osman Lins em relação à criação artística

Osman Lins mostrou-se um apreciador de todas as artes e, como escritor, sempre procurou encontrar respostas para as suas inquietações. Em *Avalovara*, sua formação humanística, sua vivência nordestina e as impressões das suas viagens à Europa, estão presentes em descrições da superfície paisagística, de museus, de monumentos, de estações, de palácios, de escadarias, de igrejas, de praças. Não esconde sua admiração pela cultura europeia, representada pela busca de uma Cidade misteriosa. Sua afeição pelo velho continente aparece, segundo Igel, nos registros de suas primeiras impressões da Europa:

[...] um nordestino exigente consigo mesmo na pauta de aprendizagem e renovação cultural, um homem culto e cultivado, um renascentista feliz e livre numa Europa poluída e atravancada de modernismo, mas que guardava para seu amante por correspondência, seus segredos milenares (IGEL, 1988, p. 56).

Esse esforço permanente do escritor pela edificação de uma arte que o dignificasse, que exaltasse a literatura brasileira e seus leitores, é assumido no *Avalovara* pelo personagem Abel, um dos principais protagonistas do romance, que procura uma saída, uma resposta, uma perspectiva para vida e para arte. Com o intuito de encontrar sentido em sua trajetória de vida, Abel empreende uma busca pelo conhecimento da linguagem, das artes plásticas, da música, da arquitetura, da matemática, da geometria, em sua viagem à Europa, e em sua passagem por Recife, São Paulo e Rio Grande. Suas experiências com os fatos políticos brasileiros, e sua vivência com o povo nordestino, em especial das cidades de Olinda e Recife, constituem o substrato de sua peregrinação. Seu projeto maior era de se tornar escritor reconhecido, bem como a realização da essência do amor, o que se concretiza com a descoberta da fonte inesgotável das palavras com a Inominada.

Durante muito tempo, o escritor manifestou o desejo de conhecer a

fisionomia de sua mãe. Tentou conseguir uma foto que nunca chegou às suas mãos. Essa procura incessante em parte influenciou os rumos literários do autor que assim se definiu:

Esta obsessão me persegue e entra nos meus livros. Primeiro, Abel busca uma coisa, sem saber direito o que é: depois, procura uma cidade, e no fim, o nome dessa cidade.

Procuro uma perspectiva, numa realidade totalmente sem perspectivas. Busco uma saída, e me sinto só. Porque não existe uma corrente coletiva que me dê a sensação de estar integrado numa busca comum que leve a alguma coisa por ter os mesmos objetivos. Antigamente, mesmo durante a Segunda Guerra, a gente ainda tinha no que acreditar: na vitória de um ideal, na paz, na liberdade. Hoje, a minha maior preocupação é a falta de rumo do povo brasileiro. É o que o *Avalovara* diz entre outras coisas (LINS, 1979, p. 174).

Essa aparente falta de perspectiva, revelada em suas declarações, pode ser interpretada como uma percepção crítica da realidade política da época, porquanto a censura comandada pela ditadura militar e os danos à cultura brasileira causados pelo avanço da indústria cultural lhe traziam grande incômodo, conforme manifestado em várias de suas falas.

Acreditava que, tanto na vida quanto na arte, quando as coisas se fecham, se esterilizam; que a arte contemporânea da década de 70, sem ornamento, estava na iminência da esterilidade, “como o pintor que pinta quadros lisos, de uma só cor. Vai terminar estéril” (LINS, 1979, p. 207).

Esse artífice da palavra sempre falou e escreveu sobre a arte e sobre sua obra em entrevistas, jornais e livros. Em sua produção pode-se perceber um processo de absorção de diferentes expressões artísticas na linguagem literária, tornando-a plástica, musical e arquitetonicamente estruturada.

Para ele, a expressão artística “é sempre algo de polivalente, algo que não diz exatamente uma coisa” e “se pudessemos dizer exatamente, precisamente aquilo, não seria preciso escrever uma obra de arte” (LINS, 1979, p. 224).

Como escritor de peças teatrais afirmava que o material oferecido pelo teatro pouco se ajustava à sua ficção, aos contos e romances, que representavam as visões essenciais do seu espírito. Acreditava que o livro permitia uma reflexão sobre todos os ramos da cultura e era mais importante que o mais perfeito e o mais desenvolvido dos teatros:

Quando me propus dedicar-me ao exercício da literatura – se houvesse concentrado na realização de obras teatrais, eu estaria hoje às voltas com um grande problema de reformulação de meus objetivos, agravada por uma necessidade de readaptar-me a outro gênero – a ficção-, através do qual é possível a um escritor chegar ao público, apesar das dificuldades editoriais, sem desgastar com isso, em uma batalha onde o triunfo é quase impossível, as energias que o teatro brasileiro exige dos autores (LINS, 1974, p. 101).

A admiração de Osman Lins pelas letras fez com que colocasse a literatura em um plano diferenciado em relação às demais formas de arte, ressaltando:

Nenhuma, dentre as artes conhecidas exige do apreciador mais do que a literatura. Todas, para serem retamente julgadas, implicam em certa preparação: informes sobre a história da arte e evolução dos estilos, experiências anteriores, sensibilidade exercitada, noção dos cânones (LINS, 1974, p 153).

Dedicou-se à literatura, à palavra escrita, - o fio de prumo. Acreditava que só tinha direito de praticar uma arte quem fosse capaz de sacrificar-se por ela, - “o artista – o homem enfim – deve escolher seu campo de batalha e permanecer nele” (LINS, 1979, p. 146).

Em uma de suas cartas escritas para a filha Letícia, que tinha habilidades artísticas, aconselha a jamais praticar uma arte como passatempo²:

O respeito que tenho pela arte obriga-me a dizer: ou pratique a pintura a sério, nela empenhando parte do seu destino, ou então nela andando. O diletante, isto é, a pessoa que pratica uma arte como passatempo é um insulto às que jogam nessa mesma arte sua vida inteira. Pense em Van Gogh, passando por todas as privações para realizar com perfeição a sua obra como pintor. Você teria coragem de fazer levianamente o que para tantos homens, por assim dizer, custou o sangue, a vida? (LINS, 1972)

O autor expõe suas reflexões sobre a criação literária ressaltando a necessidade de o escritor entregar-se incondicionalmente ao processo de escrita, com o intuito de dar o melhor de si para a realização de uma obra com a qualidade tão elevada quanto permitam suas possibilidades:

Como diz T. S. Eliot num de seus poemas, ‘Para nós há somente

² LINS, Osman. *Carta de Osman Lins*. 1972. Disponível em: <http://www.continenteonline.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2803>. Acesso em: 20 jan. 2009.

tentativa. O resto não é da nossa conta'. Desde a minha estréia com *O Visitante*, até a publicação, agora, de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, venho dando o melhor de mim mesmo à literatura, procurando realizar uma obra tão alta quanto permitam as minhas forças. Isto é o que posso fazer e o que tenho feito. Só posso ter certeza, portanto, de que a minha é uma contribuição séria. Quanto à sua importância, dentro do romance brasileiro, não me compete julgar. Mais: a qualidade da obra 'não é da nossa conta'. Só podemos fazê-la bem: mas fazê-la bem não decorre de uma intenção, de um ato de nossa vontade.

Sou um escritor consciente, um ficcionista que julga conhecer o ofício. Mas faz parte desse conhecimento saber que, na elaboração de uma obra, muitas forças operam simultaneamente. O espírito humano é misterioso e cheio de artimanhas. Como poderia a criação artística fugir a isso? (LINS, 1974, p. 264 - 265)

Igel (1988, p. 75) afirma que a obra de Osman Lins coincide com a sua personalidade. Traz como referência o depoimento de um dos seus amigos, José Paulo Paes, sobre seus traços mais marcantes:

Osman via o papel do escritor com um fanatismo que beirava a religiosidade e o sentido de missão típicos de um jesuíta. Seus horários eram escrupulosamente cumpridos e a sua seriedade e apego à literatura chegavam, às vezes, a ser excessivos.

As exigências a que o autor se impunha em relação à criação de sua obra são correlatas àquelas necessárias para uma leitura competente. Arthur Nisin e Jean-Paul Sartre, mencionados por Osman Lins em seu livro *Guerra Sem Testemunhas* (1974, p. 156), descrevem que o leitor, ao submergir na leitura de uma obra literária, coloca-se como um executante de uma partitura, o qual deve seguir seu ritmo próprio. Ao descobrir o ritmo apropriado, mais fácil torna-se compreendê-la, mesmo porque a linguagem só existe como tal porque a ela é inerente o ritmo. Ao leitor cabe descobrir esse ritmo ou ritmos devendo para tal possuir recursos e iniciativa. Sem encontrá-lo é difícil compreender a obra literária em sua intimidade e descobrir a intrínseca relação do autor com sua criação.

Osman Lins valoriza sobremaneira o ornamento razão pela qual em suas obras literárias o utiliza em abundância. Entende, dessa forma, que o ornamento ligava as coisas e enriquecia o mundo: "e toda a arte despojada de nossa época, a arte que recusa o ornamento, a meu ver, é uma arte a caminho da morte" (1979, p. 224).

O autor faz uso, no *Avalovara*, do ornamentalismo verbal para a

descrição detalhada de cenários fictícios, cidades, locais e fatos históricos, bem como de ornamentalismo acústico presente em referências a ruídos urbanos e sons da natureza, a peças musicais, à oralidade da fala e à produção de efeitos auditivos. A alegoria do relógio no tema P com a marcação do tempo emitindo as horas através de fragmentos da *sonata K 462* de Scarlatti é um exemplo de ornamento acústico.

Em entrevista à Revista Escrita (LINS, 1979, p. 212), ressalta o fascínio que os vitrais exerciam sobre ele. Vislumbrava neles uma força resplandecente, enquanto limitados ao chumbo e ao vidro colorido: “o vitral era forte enquanto estava limitado, e aceitava sua limitação”. Percebia o vitral como uma arte sintética, rústica, expressiva e direta, qualidades essas que procurou transpor para sua obra literária: “pode-se ter a impressão de que ela não é, mas no *Avalovara*, por exemplo, tudo é direto, muito nítido e luminoso, num certo sentido”. Para Lins, nitidez “é uma maneira direta de expressão, visual, imediata, referencial também, talvez até principalmente” (1979, p. 213).

2.2 O educador e a repressão cultural

O autor viveu o auge da repressão comandada pela ditadura militar no Brasil, com a censura atuando fortemente na supervisão da criação artística. Apesar de ter formação em dramaturgia preferiu o caminho de escritor de narrativas por acreditar que dessa forma teria mais autonomia frente a um estado autoritário e censor da época. Via os atos da censura como impróprios ao espírito criador, constituindo-se em “invasão da brutalidade na área do espírito” (LINS, 1974, p.188-189). Asseverava que não havia lugar para a desistência e que o espírito de luta era o meio mais eficaz para continuar a existir como escritor.

Em suas palavras, percebe-se que o silêncio e a indiferença de um numeroso público iletrado ou de pouquíssima cultura produzem desestímulos maiores à criação literária do que a prisão ou a perseguição. Lamenta a falta de incentivo de toda ordem dos órgãos governamentais, que deveriam proteger e divulgar a cultura, para possibilitar ao escritor a realização de seus planos e a

difusão de suas obras. Queixava-se também da inexistência de notícias em jornais ou revistas, de movimentos editoriais que colocassem o leitor a par das novidades literárias, bem como de suplementos que estabelecessem um contato prévio entre o escritor novato, recém-saído do anonimato, e o leitor.

Tecia duras críticas ao baixo nível dos programas de televisão voltados à arte literária. Lamentava as prisões e aplicações de penalidades aos insurgentes culturais, que em muitos casos resultaram em sistemáticas submissões e abdições. Tais fatores determinantes para que muitos desses escritores abandonassem suas pretensões para dedicar-se a trabalhos menos nobres, terminando de vez com qualquer possibilidade de afloramento do talento para a escrita.

Percebe-se em Osman Lins que suas preocupações com o individual refletiam em sua visão do social, do coletivo. Há uma coerência entre sua postura de dedicação às artes e de enriquecimento pessoal, com os ensinamentos que procurava passar para seus alunos no papel de educador.

Escritor de vários gêneros - crônicas, ensaios críticos, contos, poesias, romances, peças teatrais - voltados para a arte da literatura e a arte em geral (música, artes plásticas, arquitetura, teatro), foi, também, professor universitário de 1968 a 1976. Nessa função procurou transmitir suas idéias acerca da relevância da educação e sobre a importância do papel do professor na sociedade. Defendia que o professor não poderia ser simplesmente um repassador de conhecimentos: “O papel do professor, seja em que nível for, não é nem deve ser apenas ensinar determinada matéria. O professor não deve ser um mero transmissor de conhecimento mas um inseminador de cultura, um civilizador” (LINS, 1977, p. 97).

Fazia ásperas críticas ao desinteresse de alunos, professores e autores dos livros escolares pela nossa literatura. A culpa não era somente deles, dizia, “eles se associam a toda uma corte de homens distraídos, trêfegos, rapaces, inseridos num quadro social propício à aventura, aos empreendimentos levianos, à irresponsabilidade social, para não dizer ao engodo” (LINS, 1977, p. 149).

Para ele, o brasileiro se deixava influenciar pelas mensagens infiltradas com uma publicidade disfarçada, vinda principalmente dos Estados Unidos,

recebidas através de programas de televisão. Havia um excesso de importação de produtos culturais ao mesmo tempo em que se constatava uma crescente falta de discernimento da parte do consumidor em relação ao lixo cultural da época (na TV, nos livros, na música). Defendia a luta contra as enfermidades da nossa cultura “através do debate, da discussão, de uma tomada de consciência, de uma mudança de interior, lenta, mas viva e sã. Nunca mediante o dirigismo, o autoritarismo, a repressão” (LINS, 1977, p. 160).

Aqui, Osman Lins fala de uma crescente influência norte-americana na cultura brasileira em decorrência de um autoritarismo militarista vigente na época, tutelado pelos Estados Unidos da América, como forma de conter o avanço de regimes simpáticos à doutrina comunista. Esta pseudocultura se manifestava principalmente no cinema, na literatura, na educação, na música e na programação dos meios de comunicação que transmitiam os assim chamados de “enlatados”, programas e filmes de baixo nível que eram impostos com a finalidade de promover a venda de pacotes produzidos pela indústria cinematográfica de Hollywood.

Em períodos de fechamento político ou de enrijecimento do poder do Estado, os mecanismos para facilitar o acesso à indústria do entretenimento tinham o propósito de mascarar a opressão e promover uma alienação nas massas acerca da realidade sócio-política. No Brasil, a propaganda e a censura assumiram um papel importante para conter a explosão de manifestações culturais de protesto que se apresentavam como forças ameaçadoras ao regime. Paradoxalmente, a reação a esse processo autoritário provocou uma onda de produções artísticas de elevado refinamento criativo.

A narrativa *Avalovara* foi concluída em 1973, período do auge da repressão política no país. O autor sobreviveu a essa fase, pronunciando-se de maneira sutil, inteligente e inovadora. No romance evidenciam-se vários indicativos de transgressões dos códigos literários convencionais. Ao transgredir, Osman Lins dá evidências de que não compactua com as convenções pelo simples fato de ser uma convenção.

Embora não apresentasse problemas com a censura, não a ignorou:

A censura me entristece e me preocupa. A censura é uma apropriação indébita e depredadora, porque não utiliza aquilo de que se apropriou nem permite que outros tomem conhecimento. A

comunidade é espoliada porque não recebeu intacto o que era do seu direito receber (LINS, 1995, p. 209).

Sem confrontar-se diretamente com o autoritarismo vigente naquele período, ele alude à repressão política em vários trechos do romance, recriando situações em que se evidencia a opressão. Um exemplo são os elogios da família do militar Olavo Hayano, representante do *status quo* da época, à subserviência resignada de Natividade, empregada da família durante muitos anos, descrevendo-a como "Ótima empregada. Sempre dócil. Merece o túmulo da família." (LINS, 1995, R 22, p. 331). E também a postura autoritária de Hayano em relação à esposa, a Inominada, que assim o descreve:

Ligar-me a Olavo Hayano é como atravessar um passo, com lodo até a boca, para chegar — talvez — ao outro lado. Diz a minha história: serei encaminhada de modo a encontrá-lo. A função dele é cercar-me, romper-me, demolir em mim o que está construído, tentar impor-me o seu mundo, o seu modo. Um combate prolongado (LINS, 1995, O 22, p. 214).

A iniquidade do autoritarismo também é revelada nos detalhes da narrativa sobre a criação do palíndromo e o posterior suicídio do escravo Loreius quando vê seu segredo roubado pelo seu amo Publius Ubonius, pelo fato de perder definitivamente a possibilidade de tornar-se liberto (LINS, 1995, S 5, p. 21).

A ficção impregnada na narrativa estabelece uma conexão com uma realidade pontual representada pelas manchetes jornalísticas de um período de violência política, denunciada de várias formas, entre elas nos diálogos de Abel e $\text{\textcircled{O}}$ sobre a repressão. Os fragmentos que seguem demonstram o repúdio do autor à opressão política:

[...] letras efêmeras do jornal luminoso, LE MONDE CONSIDERA EQUÍVOCA VITÓRIA DO GOVERNO NO BRASIL, faroletes rubros e luzes dianteiras dos veículos em marcha, tudo liga-se e explode, fogos de artifício, círculo girando e ela o centro do círculo, do fogo (LINS, 1995, R 6, p. 25-26).

[...]

Ressoa o mar nos vãos silenciosos da noite. Ela e eu, nus, de mãos dadas, no leito. Rangem a cama e as tábuas do quarto com o pulsar violento do meu sangue e do seu. Fere-me a língua uma agulha, fina. Cuspo a agulha no chão.

- Não há saída, Abel? Nenhuma?

- Para dizer a verdade, não vejo qual. Uma saída? A opressão infiltra-se nos ossos e invade tudo (LINS, 1995, R 6, p. 25-26).

[...]

- A opressão, se instaurada como norma e ainda mais quando se manifesta com instrumentos precisos - quase sempre revestidos de uma aura sacral -, apossa-se de um modo absoluto do mundo moral: uma réplica da gravidade no mundo físico. Infiltra-se nos ossos e invade tudo. Infecciona o mundo. Infecciona o mundo, eu disse? Sim, isto. Uma doença (LINS, 1995, R 14, p. 191-192).

[...]

Sem que, com um gesto ou palavras, tente reter-me a seu lado, levanto-me e fico de pé na escuridão do quarto. Sinto um corpo estranho sob a língua, uma agulha de costura. Cuspo-a. Outra na mão fechada. Jogo-a fora. As palavras ou o silêncio da hora e as trevas que me cercam arrancam a minha pele, estou descarnado e vulnerável. - Pode-se supor que um projeto literário pouco comprometido com a superfície do real – e, portanto, com o tempo histórico -, não contradiz, em princípio, a gramática dos opressores (LINS, 1995, R 17, p. 276).

2.3 A indústria cultural: Osman Lins e Adorno

No que concerne aos prejuízos causados pela indústria do entretenimento, ou indústria cultural, observa-se uma proximidade entre os pensamentos de Osman Lins sobre literatura e Adorno sobre música. Ambos veem na cultura uma criação da era capitalista, associada aos recursos tecnológicos, de reprodução das obras artísticas. Tanto Adorno quanto Osman Lins tecem duras críticas à vulgaridade da maioria das obras fomentadas pela indústria cultural, que investe no produto vendável de fácil assimilação, em um processo crescente de banalização da cultura.

Lins separa leitores cômicos de leitores inaptos. Estes últimos atêm-se apenas a obras de absorção imediata, com finais previsíveis, enquadrando-se assim nos limites de suas possibilidades de aceitação, sem admitir desafios que venham a entrecocar-se com suas ideias pré-concebidas. Aos primeiros interessam livros que os coloquem diante de mundos novos, de desafios intelectuais e de novos modos de enxergar a realidade, somando a sua personalidade elementos vivificadores e edificantes de um ser mais completo. Para eles a leitura deve ser um desafio, um descobrimento, um desbravamento de mundos antes desconhecidos.

Adorno, em paralelo, discorre sobre o retrocesso na forma de escuta musical, em que músicas com características de mercadoria de consumo vieram a ocupar espaço na sociedade moderna deseducando o ouvinte e

despreparando-o para assimilar com amplitude obras musicais realmente artísticas.

Adorno descreve uma gradual decadência do gosto musical no século XX com o crescimento da música de entretenimento, que ele chamou de música ligeira, a qual conduziria o ouvinte ao “encantamento dos sentidos, que no entender de muitos amolece e torna a pessoa incapaz de qualquer atitude heróica” (ADORNO, 1980, p. 166).

Em *Notas para uma leitura do pensamento musical de Adorno*, Campos (1999, p. 251) faz referência a dois tipos de ouvintes, classificados por Adorno, da mesma forma como Osman Lins identificou dois tipos de leitores.

A assim denominada “música ligeira” ou “música de entretenimento” constitui-se, segundo Adorno, em música de consumo, criada pela indústria cultural capitalista que a transforma em mercadoria e o ouvinte em mero consumidor. Este, ao perder a capacidade de ouvir, é levado a uma postura de desatenção e à perda da capacidade de apreensão do todo.

Da mesma forma que na literatura, deve o ouvinte ter sido devidamente educado para poder apreciar com toda a abrangência obras musicais profundamente artísticas. Assim, estará apto a entender as conformações temáticas, as construções harmônicas, os contextos históricos, os aspectos estruturais e formais. A música de entretenimento dispensa tais requisitos porquanto conduz o ouvinte a um encantamento dirigido por uma lógica de mercado em que o valor de uso é substituído pelo valor de consumo. Impõe-se pela possibilidade de promover um deleite de fácil experimentação: “A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. [...] A música de entretenimento serve ainda – e apenas – como fundo” (ADORNO, 1980, p.166).

Torna-se belo aquilo que está na moda e que se faz repetir insistentemente: “Esta seleção perpetua-se e termina num círculo vicioso fatal: o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Consequentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido” (ADORNO, 1980, p. 171).

A deformação do senso crítico e da capacidade de percepção concreta

da obra de arte é assim caracterizada:

O prazer do momento e da fachada da variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte a pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo (ADORNO, 1980, p.168).

Adorno refuta, assim como Osman Lins em relação à literatura, a utilização de melodias de fácil assimilação extraídas de composições de música séria, encorpadas com arranjos cheios de sonoridades desnecessárias, sob a justificativa de que com tal prática estaria se perdendo a visibilidade do todo e, portanto, do sentido de coesão da obra de arte.

Discorre sobre a teoria estética, fazendo alusão à percepção do belo num período anterior ao surgimento da indústria cultural:

Até a fase da administração total, o sujeito que contemplava, ouvia ou lia uma obra, devia esquecer-se de si, tornar-se indiferente, desaparecer nela. A identificação que ele realizava era, segundo o ideal, não a de tornar a obra semelhante a si mesmo, mas, antes a de se assemelhar à obra. Nisso consistia a sublimação estética; Hegel chamava geralmente a este comportamento a liberdade perante o objeto.

Garantia assim a dignidade ao sujeito que, numa experiência espiritual, se torna sujeito através da sua alienação, ao contrário do desejo filistino que exige à arte que lhe dê alguma coisa. No entanto, como tabula rasa de projeções subjetivas, a obra de arte desqualifica-se. Os polos da sua Entkunstung são os seguintes: por um lado, torna-se coisa entre as coisas; por outro, faz-se dela o veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas. A indústria cultural põe em andamento este mecanismo e explora-o (ADORNO, 1970, p. 29).

A massificação da cultura pela indústria do entretenimento capitalista no século XX desencadeou um processo de embotamento da capacidade de ouvir uma obra de arte musical, ao que Adorno chamou de regressão auditiva, incapacidade esta que atinge tanto as classes oprimidas quanto as opressoras:

Sem dúvida, subsistem diferenças sociais, porém o novo tipo de audição vai tão longe quanto a estupidez dos oprimidos atinge os próprios opressores; e diante da prepotência da roda que se impulsiona a si mesma se tornam suas vítimas aqueles que acreditam poder determinar sua trajetória (ADORNO, 1980, p.180).

Em relação aos ouvintes deseducados pela audição regressiva, fruto da

consolidação da concepção mercadológica no âmbito da produção artística, Adorno compara seus modos de apreciação artística ao comportamento infantil:

Entretanto, os ouvidos que somente têm capacidade para ouvir, naquilo que lhes é proporcionado, o que se lhes exige, e que registram o atrativo sensorial abstrato, ao invés de levarem os momentos de encantamento à síntese, constituem ouvidos de má qualidade: mesmo no fenômeno “isolado”, escapar-lhes-ão traços decisivos, isto é, precisamente aqueles que permitem ao fenômeno transcender o seu próprio isolamento. Existe efetivamente um mecanismo neurótico da necessidade no ato da audição; o sinal seguro deste mecanismo neurótico é a rejeição ignorante e orgulhosa de tudo o que sai do costumeiro. Os ouvintes, vítimas da regressão, comportam-se como crianças. Exigem sempre de novo, com malícia e pertinácia, o mesmo alimento que uma vez lhes foi oferecido. Para tais ouvidos, elabora-se uma espécie de linguagem musical infantil, que se distingue da linguagem genuína porque o seu vocabulário consta exclusivamente de resíduo e deformações da linguagem artística musical (ADORNO, 1980, p.184).

Fica claro, por conseguinte, uma convergência de pensamento dos dois autores acerca da banalização da arte e da regressão da capacidade de apreciação artística causadas pela indústria cultural, um mal decorrente do progresso tecnológico e da tônica capitalista de nossa sociedade moderna, mas que, contraditoriamente, possibilitou a alocação, por meio de mídias diversas, bem como pela facilidade de impressão e disponibilização de livros, do bem cultural a um número cada vez maior de pessoas. Esse fenômeno extraordinário da facilidade de acesso à cultura teve um lado perverso que se apresenta como a perda do hábito e da capacidade de se fazer e de se discutir arte no seio da sociedade comum. Tal fato cria uma diferenciação entre um grupo apto a compreender a verdadeira obra de arte e um grupo de pessoas alienadas e desinteressadas, manipulados pelos artifícios danosos da mecânica de dominação do capitalismo cultural.

Em meio a um período histórico de esmaecimento cultural, Osman Lins reage dando o melhor de si com uma criação literária sofisticada e carregada de um refinamento criativo insubmisso à indústria do entretenimento.

2.4 *Avalovara* - uma concepção arrojada

Segundo Lins, sua formação como escritor ocorreu através de Flaubert, de Stendhal, de Dostoievsky, de Tolstoi, grandes nomes do romance realista tradicional. Em suas assertivas transparece o esforço de um homem na busca do aprimoramento artístico, na busca de uma forma genuína da sua concepção de literatura que pretendia ser inovadora, mas, ao mesmo tempo, respeitosa e afirmativa em relação à tradição. É com responsabilidade que ele reconduz na sua obra nomes de artistas, criadores, das artes plásticas, da música, da literatura, da arquitetura, como Rembrandt (A 11, p. 81), Dante Alighieri (R 5, p. 19), Mozart (P 3, p. 211), Dostoievsky (A 13, p.103), um texto de Palladio a respeito de Chambord (A 13, p.103).

A concepção pitagórica de ordem e proporção serviu de inspiração para Lins construir o romance *Avalovara*. Indissociados da busca pela perfeição estariam a harmonia, o ritmo, a beleza, o amor, edificando a obra artística segundo padrões conduzidos por uma ordem numérica, ou por uma lei de proporções e simetria somente lembrada à medida que a obra de arte é recriada.

Produziu a sua obra mais importante com base em uma concepção estrutural oriunda do palíndromo³, composto de cinco palavras com cinco letras cada, SATOR, AREPO, TENET, OPERA, e ROTAS. As palavras são absolutamente simétricas e não só podem ser lidas em qualquer direção, sempre se chegando à frase completa. Cada letra está circunscrita por um quadrado menor, de forma que o quadrado maior é composto por um total de vinte e cinco quadrados. Superposta ao quadrado mágico há uma espiral, que no sentido horário, percorre todos os quadrados menores e, após completar 13 giros, atinge o centro do palíndromo, na letra N. A sequência de contatos que a espiral faz com os quadrados menores determina a disposição dos capítulos: R, S, R, S, R, S, R, S, O, R, O, A, S, A e assim por diante.

³ *Avalovara* é composto por oito temas, identificados pelas letras R, S, A, O, T, P, E e N, os quais se subdividem em partes ou capítulos numerados, de modo que A 11, por exemplo, corresponde ao décimo primeiro capítulo do tema A. As citações seguirão LINS, Osman. *Avalovara*. 5. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995, com a indicação da letra do tema e do número do capítulo, seguida do número da página.

Essa ordenação geométrica rigorosa da estrutura do romance se apresenta como um procedimento inovador na organização da composição literária. Em relação a isso, Igel (1988, p. 57) afirma:

Em *Avalovara* predomina a experimentação, ou expulsão de coordenadas tradicionais em favor de uma armação ficcional inovativa, em que a voz narradora se faz polifônica, e em que a história avança por segmentos pinçados por uma linha helicoidal invisível.

A erudição da escrita e a complexidade da estrutura do romance dificultam uma apropriação imediata, numa primeira leitura. Entretanto, ele se define como um escritor que busca a clareza para ser integralmente compreendido:

Faço outras coisas na vida mas só penso na ficção, na ficção tradicional e no mundo. Minha ficção e visão de mundo foram caminhando para um desgaste da forma tradicional, até chegar a conquistar uma certa visão pessoal da coisa, a ponto de tentar criações pessoais, onde eu devesse menos aos meus antecessores, nas tentativas que são necessárias e insubstituíveis (LINS, 1979, p. 223).

Ainda em relação ao *Avalovara*, Lins destaca dois pontos fundamentais para a gênese do romance:

O projeto básico da obra, seu arcabouço estão ligados à arte de narrar e aludem constantemente à ambiguidade da palavra. Lendo-o com atenção vê-se que tudo isto o atravessa gerando uma infinidade de motivos.

Outro afluente importante na obra era 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.” Ainda certos livros religiosos da Índia dizem que a representação do prazer amoroso é uma imagem da sílaba *Om*, a fórmula religiosa sagrada entre todas e que representa o Absoluto. O encontro dessas duas vertentes – de um lado a escrita e as narrativas, de outro o amor carnal e o corpo – naturalmente não surgiu por acaso. Eu lembraria aqui que uma das personagens, havendo nascido duas vezes (motivo gerado da idéia desse segundo nascimento que é nomeação das coisas) é, ao mesmo tempo, carne e verbo: as palavras perpassam pelo seu corpo, visíveis e audíveis (LINS, 1979, p. 175-76).

Lins, ao construir *Avalovara* planejou algo que remetesse à ordem cósmica. A história de Julius Heckethorn, com a construção do relógio, representa o cosmos na ambivalente convivência de ordem e desordem;

retrata um indivíduo na incansável busca da perfeição e da ordem em meio ao caos que o rodeia. Também a busca de Abel, por meio de Roos, de Cecília e depois da Inominada, visa alcançar o autoconhecimento e a realização da criação artística. O romance inteiro é o desvendar dessa procura do ser humano pela felicidade e pela realização em meio às imponderabilidades da existência, das constrições, do caos em momentos de opressão. O escritor ao escrever está frente ao caos do mundo e das palavras que irá reordenar em suas criações. A atividade artística encanta Osman Lins por representar um triunfo do cosmos sobre o caos.

Friedrich (1991, p. 141), ao abordar a lírica moderna, surgida na França com Baudelaire em meados do século XIX, destaca a tensão entre forças cerebrais, que viam o poema como um exercício do intelecto, e forças arcaicas, cuja meta era a livre expressão e o afastamento da logicidade. Nessa concepção estética, ganha proeminência a sonoridade linguística, a construção poética acima da inspiração, o uso de metáforas ambíguas. A percepção do poema precedia a sua compreensão. Esta ênfase no sensorio está presente em *Avalovara* em que a focalização em diferentes classes de sonoridades e imagens a caracteriza como uma obra concebida como totalidade.

A idéia de um todo formado por partes interrelacionadas tem a ver com o olhar de Osman Lins sobre o românico. Sua identificação com a arte medieval corrobora seu posicionamento em uma linha de construção artística aperspectívica, ou seja, ele não elabora suas obras focando todos os acontecimentos em um único narrador ou num determinado lugar. Essa percepção do mundo contrasta com o ponto de vista antropocêntrico do Renascimento em que o aspecto físico da vida humana assume posição relevante. Para Lins esse ponto de vista aperspectivo permeou o romance *Avalovara*:

[...] enquanto o Renascimento havia levado a uma visão perspectívica do mundo, naturalmente centrado no olho carnal, humano, a Idade Média levava a uma visão aperspectívica, devido ao fato exatamente de ser uma época não antropomórfica, uma época não antropocêntrica mas teocêntrica, de modo que os artistas, como reflexo da visão geral do homem medieval, tendiam a ver as coisas como se eles não estivessem fixados num determinado lugar. Isso levava a uma visão do mundo muito mais rica, não limitava a visão das coisas à condição carnal. [...] O convívio com as obras de arte, principalmente as obras de arte medievais, desenvolveu em mim uma

tendência que já se esboçava, de ver as coisas não perspectivicamente, mas aperspectivamente. O *Avalovara* é uma obra trespassada por esse problema, pela visão aperspectiva. Uma visão aperspectiva que não fixa a contemplação dos acontecimentos num determinado indivíduo e também não a fixa num ponto determinado do tempo e do espaço. O livro é todo penetrado do esforço no sentido de ver as coisas globalmente. Mas eu diria que isto é uma preocupação exclusivamente minha – talvez o traço dominante da arte contemporânea – um regresso ao aperspectivismo, o que me parece bastante curioso, porque numa época tão violentamente brutal e material como é a nossa, surge no mundo da criação artística uma visão das coisas que se opõe àquela visão antropocêntrica do homem renascentista (LINS, 1979, p. 213-214).

O aperspectivismo em *Avalovara* transparece no desenrolar das cenas em que os vários personagens no romance assumem a posição de narradores se situando em diferentes momentos históricos e lugares, no âmbito de uma estrutura composicional que não segue uma ordem linear. Assim, Julius Heckethorn na conturbada Europa das duas grandes guerras mundiais, Abel e as suas mulheres, Cecília e Roos, que se tornam uma só na Inominada, em suas viagens pela Europa mais moderna, por Recife, São Paulo e Rio Grande do Sul, têm suas ações entrelaçadas pelo movimento da espiral. Ora a narrativa é construída a partir do ponto de vista de Abel, ora de outra personagem - Hermelinda – Hermenilda – ou mesmo na de terceira pessoa por um narrador observador. O abandono do perspectivismo ocorreu no vanguardismo das artes modernas.

O autor rechaça o individualismo de um único narrador característico dos romances tradicionais, multiplicando os focos narrativos, com mais de um narrador, o que significa a diluição da autoridade. Revela-se nessa estratégia literária a concepção do cidadão e escritor Osman Lins sobre a autoridade e suas implicações sociopolíticas. O esforço dessa narrativa, com essa estratégia e também no que concerne às diferentes manifestações sonoras, é o de dar voz a uma coletividade, que é a essência da democracia.

Eliot⁴ sustenta a idéia da “despersonalização do sujeito-poético”, segundo a qual o poeta não seria um indivíduo a expressar unicamente suas emoções, mas seria um receptáculo de diferentes vivências, da tradição,

⁴ ELIOT, T.S. Tradition and individual talent. In: ELIOT, T. S. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. <www.bartleby.com/200/sw4.html>. Acesso em: 28 de março de 2010.

sensações do presente, frases, partes desconexas, aglutinadas em um todo coeso dentro de sua obra de arte. Quanto mais perfeito o artista, mais distanciado se torna de si, constituindo-se, assim, em um porta-voz de experiências e impressões importantes para os seres humanos. Não é ele um simples descobridor de novas emoções ou um irradiador de sua própria personalidade, mas um indivíduo que se propõe a resgatar emoções e vivências cotidianas presentes na coletividade.

As reflexões de Eliot podem ser estendidas para a análise de *Avalovara*, na medida em que as emoções de vários personagens ganham voz por intermédio de mudanças de focos narrativos em tempos e lugares diferentes, e de diversificados apelos sensoriais tais como descrições visuais e percepções sonoras. Abel considera a personagem "O" como uma representação do verbo, metáfora do romance, em vários momentos, a Inominada "O" é a voz coletiva do artístico e do literário. O próprio autor enfatiza que seus personagens não são uma réplica dele próprio, mas indivíduos com vida própria, com pontos de vista, personalidades e histórias de vida particulares.

As meticulosas e fartas descrições de cenas e de sons musicais e não musicais estão presentes em toda extensão do romance numa associação de linguagens de caráter narrativo-poético. A tradição e a inovação em Eliot têm paralelismo na obra literária de Osman Lins, a qual recupera a tradição (traz para o romance artistas do passado) ao mesmo tempo em que inova, cria formas novas. Na frase que segue, o trecho "nessas sementes" refere-se à tradição:

A voz que me fala, que me enlaça, que exalta a minha pele, o esplendor da minha carne, tudo nasce aí, nessas sementes, sim, não apenas o desejo, a força que elabora as palavras e as destila, mas também o timbre dessa voz, sua sonoridade, a voz, essa voz de bordões (O 12, p. 77).

Avalovara envolve a construção de diversos saberes relacionados às artes plásticas, à geometria, à música, aos aspectos sociopolíticos brasileiros, à filosofia, à religião e à mitologia. A conexão com a música transparece na narrativa. *Avalovara* tem sonoridade, ritmo e musicalidade. Em algumas passagens, ressaltam-se alguns aspectos mais rudes do cotidiano da vida das personagens, com palavras que produzem sonoridades duras, porém com uma

força e impetuosidade impressionantes, com repetições - ritmo.

Grupos de operários [...] núcleo ruidoso de geradores móveis, perfuratrizes elétricas, lanternas, esburacam o asfalto, ferramentas e avisos de HOMENS TRABALHANDO, esburacam perto do Correio, do Correio, o estridor das máquinas, chão e paredes das lojas estremecem, o estridor, abafam o estridor o ruído dos motores e as buzinas raivosas dos transportes que despejam, a cada dia útil, nesta área, quatro milhões e seiscentas mil pessoas, a cada dia útil, vindas de todas as nascentes de todas as nascentes dos ventos e depois e depois arrastam-nas de volta, o asfalto, operários esburacam o chão (R 20, p. 304).

A música faz parte do romance, de diferentes formas, tais como: referências a instrumentos musicais, a personagens músicos (Julius Heckethorn), a obras musicais (*Catulli Carmina* de Carl Orff, *sonata K 462* de Scarlatti), utilização de recursos rítmicos e onomatopáicos na produção de efeitos acústicos e musicais como elemento sonoro da linguagem. Ocorrem, também, referências sonoras que interagem com o vivido pelas personagens, criando uma ambientação que reflete a realidade sonora do momento (Salmo “In Convertendo Dominus” de André Campra, A 14). Permeia o romance, a vocalização da palavra, a referência ao uso da voz humana e aos vários tipos de instrumentos de corda.

No tema A, história de Abel e Roos na Europa, alguns trechos, fazem uma conexão com a tradição ao trazer cenas típicas da arquitetura e da música do período medieval (A 5, p. 36 e A 16, p. 134) e a menção aos tambores de Recife, cuja origem remonta aos invasores holandeses, que despertam em Abel as lembranças do “rataplã nas ladeiras de Olinda” (A 10, p. 67).

No tema T, história de Abel e Cecília, a cultura popular nordestina é representada através do folclore *O Pastoril* em Pernambuco; da família de Abel, cujos irmãos executam algum instrumento musical ou cantam; e das irmãs Hermelinda ou Hermenilda que, ao tocarem bandolim, interagem com os pássaros e gatos os quais acompanham a melodia em uma evolução polifônica e em uma harmonia quase humana.

As relações de Abel e “☺” estão distribuídas nas séries O, R, E e N e acontecem nas cidades de São Paulo, Ubatuba e Rio Grande. A maneira como é descrito o ápice do ato sexual de Abel e “☺” reproduz, quase de forma cacofônica, os sons ofegantes dos amantes que desfrutam do prazer carnal em

seus momentos mais efusivos. Simultaneamente, a cantata *Catulli Carmina*, de Carl Orff, conduz os momentos amorosos dos protagonistas com seu texto licencioso e sua música com uma marcação rítmica incisiva e contínua.

A descrição de aspectos sonoros é tão ou mais enfatizada do que as descrições visuais. Percebe-se, no desenrolar do romance, a valorização de instrumentos musicais em várias cenas, a descrição meticulosa de sons diversos (trovão, patas de cavalo, o bater das ondas na praia, a serra elétrica). A música dialoga com as artes plásticas das mais diversas maneiras, como no tema A, em que a pintura dos mestres holandeses é comparada a uma melodia: “a pintura de Vincent evolui das trevas, da fuligem, para ofuscantes trigais e girassóis; a luz perpassa como uma melodia através das mãos e das faces, nos quadros desses mestres holandeses” (A 11, p. 81). A linguagem verbal, em sua potência ambivalente e ambígua, absorve a linguagem pictórica, provocando o imaginário e a memória do leitor na reconstrução plástica das imagens evocadas, associadas a ritmos, a melodia.

Além disso, há dois pilares sonoros no romance *Avalovara* que têm intrigado críticos e leitores em geral. Trata-se da cantata *Catulli Carmina*, de Carl Orff, e dos sons do relógio de Julius Heckethorn, cujo bater das horas cheias, com fragmentos da *sonata de Scarlatti K 462*, permeia todos os momentos do romance que envolve o encontro final de Abel e “☺”.

O tema P contém a narrativa da construção do relógio por Julius Heckethorn. O artefato por ele cuidadosamente idealizado apresentava, para indicar a chegada das horas cheias, fragmentos da introdução da referida Sonata de Scarlatti, agrupados segundo uma lei meticulosa elaborada.

3 AVALOVARA – UM ROMANCE MUSICAL

3.1 Referências musicais explícitas

Uma leitura sob a perspectiva musical do romance *Avalovara*, de Osman Lins, permite descortinar um universo notável e fecundo de fatos referentes às tradições e às elaborações sonoras que não são apenas apêndices, mas fazem parte da própria estrutura e da concepção da obra. Relegar as cenas musicais a um plano secundário seria como desconsiderar a complexidade da criação de Osman Lins. *Avalovara* se mostra, em algumas partes, uma escrita sonora recheada de recursos que explicitam estados emocionais de seus personagens. A riqueza de detalhes das descrições envolve desde trechos de peças musicais eruditas e folclóricas, até os mais diversos sons de animais, de vozes e da natureza, permeia o romance do início ao fim, dando-lhe consistência rítmica e vida. Mesclam-se o erudito e o popular em diversos momentos da narrativa, o que fica evidenciado nas citações à cantata *Catulli Carmina* de Carl Orff e à *sonata K 462* de Scarlatti, bem como ao *Forró* e ao *Pastoril*.

A música só existe sob a batuta do tempo; tem começo, desenvolvimento e um fim. A essência da música é o ritmo, que somente existe graças à sequência de passado, presente e futuro. Ou seja, sem ritmo não haveria música e sem o tempo não haveria o ritmo e nem existência. Portanto, a natureza do tempo é a pulsação que se manifesta na vida, em que os ciclos de nascimento, vida e morte se reconstróem a cada momento, no âmbito do microcosmo e do macrocosmo. Esse ir e vir é reproduzido pelo movimento da espiral do tempo, que também impulsiona o movimento cíclico do relógio e, portanto, da vida.

A pulsação faz parte da existência em todas as esferas do universo animado e inanimado: respiração, pulsação cardíaca, movimento cíclico dos corpos celestes, sono e vigília, movimento oscilatório de moléculas e átomos, movimento orbital das partículas subatômicas, oscilação frequencial das ondas

eletromagnéticas, movimento oscilatório das ondas sonoras. O ritmo intrínseco aos infinitos timbres sonoros constituiu-se em combinações de pulsações sonoras de diferentes frequências. A música reproduz-se, assim como o ciclo da vida humana, a cada execução de uma peça musical.

Além do tema P, um dos oito temas de *Avalovara*, que explicitamente faz referência à *sonata K 462* de Scarlatti, há em outros temas uma absorção da linguagem musical pela linguagem verbal. O desenrolar das descrições sonoras conferem ao romance de Osman Lins uma vitalidade e um dinamismo impressionantes. Dada à estrutura fragmentada e espiralada do romance, as referências musicais, mesmo quando explícitas sob o ponto de vista de um leitor com conhecimento musical, não se apresentam de forma ostensiva, mas em pequenos fragmentos, ou alusões, dispersos no vasto campo narrativo. Assim, de fragmento em fragmento reconstitui-se o substrato musical clássico do *Catulli Carmina* (1943), de Carl Orff, e a representação ficcional do *Pastoril*, do folclore nordestino.

A arquitetura e a música da Idade Média que aparecem no tema A 5 e A 16 fazem um contraste entre música profana e música sacra. No período medieval, a música profana era representada pelas danças acompanhadas por instrumentos musicais como o xilofone, flautas doces, corneta, pandeiro, bandolins, harpas. As músicas eram tocadas ao ar livre, como diversão, e os cantores e instrumentistas se deslocavam entre cidades. A maioria das músicas profanas provém dos trovadores e eram executadas nas cortes europeias. Já a música sacra na Idade Média era considerada religiosa, feita para missas e cultos: o canto gregoriano, os motetes, os salmos, a missa e o réquiem. A música profana e a litúrgica são apresentadas no romance por meio de um casamento aos moldes medievais: “Aparece em meio à plantação, de braços dados, um casal de noivos, os acompanhantes dançam, alguém toca uma rabeça” (A 5, p. 36) e o casal de noivos ao som de xilofone, flautas-doces, uma corneta, pandeiro, bandolins, se dirige para a capela de onde vem um som de órgão. Em outra cena, “O vento e as ondas rosnadoras do lago misturam o hino sacro com a música profana executada no barco” (A 16, p. 134).

Osman Lins, ao narrar a execução do concerto do Salmo⁵ “In Convertendo Dominus” de André Campra⁶ utiliza-se do ornamentalismo acústico para descrever o ambiente do romance. Expressa plasticamente o local e o acompanhamento acústico que interage com a visualidade. Traz um ambiente moderno (década de 60) contrastando com o antigo (uma ancestralidade trazida pelo autor), detalhando a caracterização sonora ocorrida durante a execução musical do salmo, acompanhado por orquestra e cem vozes do coro:

Dezenas de pessoas seguem-nos, rápidas, entre as barracas dos vendedores de flores, haverá um concerto em Notre-Dame.

Sentamo-nos, frente a frente, sob o toldo verde do café. Todas as luzes estão acesas na praça. Passam veículos quase sem cessar e nem sempre consigo ouvir a voz de Roos, que orienta a conversa num sentido ao mesmo tempo neutro e pessoal.

A estátua de Carlos Magno, sob as luzes fortes da praça, parece revestida numa armadura de aço e claridade. Cessa um instante o desfile ruidoso dos veículos, flui de Notre-Dame a abertura de não sei que Marcha Triunfal, os calos dos construtores dos órgãos deslizam pelos tubos.

As cem vozes do coro descem das ogivas sobre a rue du Cloitre Notre-Dame, trituradas pelo barulho dos veículos. Parecem, mesmo assim, envolver numa pátina de sonho as cadeiras amarelas do café, suas lâmpadas cônicas, as luzes da praça, Carlos Magno entre as árvores com a armadura úmida e do outro lado do rio o perfil dos velhos edifícios.

Um rumor confuso se levanta, não sei onde, o rumor que vem de um grande forno aceso quando a tampa se abre. Funde-se com as vozes do coro e com a orquestra, mais uma vez vencendo a trepidação sempre menos intensa dos veículos. Conheço o que agora cantam: o Salmo "In Convertendo Dominus", de Campra. Colhe-se realmente entre canções quando em pranto jogamos as sementes? Notre-Dame, um navio ressoante entre os ruídos brutos da noite (A 14, p. 109 - 110).

Comparecem num mesmo fragmento o medievo na estátua de Carlos Magno e na imagem da Catedral de Notre Dame, o sacro do Salmo e o profano

⁵ O salmo é uma súplica coletiva de um grupo que passa por uma difícil situação e que clama a Deus. É um louvor sincero a Deus. Os salmos litúrgicos são compostos para uso litúrgico no Templo. O salmo geralmente implora e agradece o auxílio Divino. BORTOLINI (2000, p. 567) assevera que “o salmo é o clamor dos exilados. Nasceu para manter viva a fé no Deus da terra, da cidade, do povo.”

⁶ André Campra nasceu e morreu na França (Aix-en-Provence, 1660 – Versalhes, 1744). Foi um dos mais importantes compositores de música litúrgica no século XVIII. Destacou-se por composições de música sacra, desenvolvendo belas harmonias na construção de seus salmos e seus motetes. Foi mestre de capela em Arles, Toulouse e Notre-Dame de Paris. Compôs óperas-balés e tragédias líricas: L'Europe galante(1697), Les fêtes vénitiennes (1710). Como vice-mestre de capela do rei (1723) escreveu nesta época por volta de 30 motetes e um Requiem. Deixou também cantatas profanas (1708-1728).

dos ruídos dos automóveis, característicos do século XX.

Abel destaca a arte, comparando a pintura dos mestres holandeses (Van Gogh, Rembrandt, Franz Hals, Pieter, Pietersz, W. van Valckert) a uma melodia:

[...] estudo a evolução de Van Gogh, vagueio entre as mercadoras de flores (em muitos peitoris florescem gerânios), observo o vôo dos pombos, as resplendentes águias pousadas nos telhados (e as numerosas bandeiras hasteadas evocam sinos festivos). Como se estas impressões não fossem numerosas, em duas ou três se concentram, simplificando-se: pombos, gaivotas, flautas de metal, reflexos nos automóveis, nas bicicletas, nas águas; cortinas rendadas, sol nas vidraças, nuvens algodoadas, tudo forma uma só coisa, uma só palavra incompreensível e luminosa; a pintura de Vincent evolui das trevas, da fuligem, para ofuscantes trigais e girassóis; a luz perpassa como uma melodia através das mãos e das faces, nos quadros desses mestres holandeses, reinando com tamanha eloquência sobre a escuridão dos trajes e dos interiores que se tem a impressão de ouvir, mesmo em artistas menores, a mesma frase: "Pouco a pouco avançamos para a vidência" (A 11, p. 81).

Observação e expressão processam-se em fusão do visual, do sonoro, condensadas na linguagem verbal, concentradas em substantivos, palavras para atingir a simplicidade da vidência.

Vê em Anneliese Roos a chave para encontrar a cidade, quando então não haveria mais palavras para pronunciar, restando simplesmente a opção de cantar uma música, ato por si só significativo:

Vendo-a, encontrarei – e o verbo, neste caso, em si mesmo termina, é como se eu dissesse: cantarei. Canta-se uma ária, uma canção, disto não se pode fugir. Será preciso crescer, para que se compreenda o sentido do ato de cantar, o que se canta? (A 11, p. 80)

O leitor, com certeza deve se surpreender com precisão os detalhes sonoros que aparecem em muitas passagens como: “O leve e ritmado som dos sapatos de Cecília, com saltos de latão, percute no piso do alpendre. Passos rápidos, de quem necessita andar muito e vive com uma certa urgência” (T 6, p. 99). Pouco antes de conhecer Cecília, Abel tem visões alucinatórias e ouve ruídos: “Ouço (na estrada?) sons precipitados, cruzados, rodas e eixos, uma estrutura pesada desmembrando-se” (T 5, p. 89). O motivo sonoro se repete numa melodiosa sequência de elementos minerais:

Mas Cecília, a que não tem medo de leões [...] abre o portão.

Inicia, abrindo-o, uma frase metálica: o tilintar da pulseira no antebraço frágil, com pequenos astros e moedinhas de ouro, o ranger do ferro nos gonzos não lubrificadas, o badalo de bronze na campainha de cobre, suspensa de um arco flexível de aço. Cai a aldrava no encaixe, pesada. O mesmo ruído, o mesmo, de uma jaula cerrando-se. Cecília, a Madona dos leões? (T 5, p. 89)

Esse trabalho minucioso incorpora também os sons, usando atributos sonoros (timbre, duração, altura e intensidade): [...] “passa o trem do cais, devagar. Seu apito, nasal e poderoso, o mugir de um grande boi de ferro” (T 9, p. 138). “Soa o telefone, na mesa do Chefe. O som da campainha, estridente, agita os dois andares em silêncio” [...] (T 10, p. 148).

Ao mesmo tempo em que relata sobre Natividade (O 23, p. 236), a babá negra que criou Olavo Hayano e que vive no asilo pago por ele, no Jaçanã, descreve sua companheira de quarto, ressaltando a cultura italiana através da *tarantela*: “sempre cantando e dançando a tarantela, (um modo de evocar alegres e distantes manhãs napolitanas) [...] sua amiga dança a tarantela (O 23, p. 236-237). A *tarantela* é uma dança popular italiana, de caráter animado, dançada em círculo no sentido horário enquanto lenta, trocando a direção quando acelera o andamento. Utiliza compasso binário composto (6/8), quando cada um desses tempos se subdivide em três tempos.

No *Avalovara*, são inúmeras as referências à voz como um grande instrumento. A percepção de Abel em relação aos sons destaca a voz, instrumento de comunicação entre os seres, como fio condutor: “As vozes dos batráquios e dos tantos insetos, invisíveis, tecem na sombra, entecem, fios de voz enlaçam fios de voz” (T 13, p. 204). Também é realçada a voz de Anneliese Roos ao declamar num tom de salmodia os versos de Anacreonte: *La rose est te, charme des yeux, C'est La Reine qes fleusrs dans lês printemps écloses* (A 6, p. 39). O envolvimento do pai de ☺ com artistas e cantores de ópera mantêm em evidência a importância da voz ao longo da narrativa:

Meu pai fala pouco, através de uma corneta de chifre, que traz pendurada ao pescoço [...] Introduce a corneta na boca e a sua voz parece vir de longe, desfigurada e sem inflexões. [...] Seu estúdio, que também serve de quarto de dormir, tem as paredes cobertas com fotografias de artistas líricos dos anos 20 ou 30, quase todas com dedicatórias. Sobre um piano que jamais se abre, vê-se o seu retrato [...] O rosto do tempo em que ensina piano e minha mãe é ainda sua aluna. [...] enquanto o ouve falar de Stefania Doratti, de Del Nigro, das Corday, de Norma Bergantini (seriam esses os nomes?), personagens brilhantes, trágicas e voluntariosas como as das óperas,

e com as quais ele priva, cujos perfumes sente e de quem possui fotografias com dedicatórias. Participa de orquestras, move-se feliz em meio a uma população fictícia de sopranos, baixos, tenores, contraltos, barítonos, maestros, empresários, quase sempre estrangeiros, que se cruzam sob as bombalinas do Municipal [...] (O 13, p. 90).

Na sequência, aparecem as frustrações profissionais decorrentes de impedimentos auditivos e das dificuldades de comunicação do pai de '☺':

[...] Sem a orelha esquerda e tendo de falar por um chifre com aplicações de prata, ele perde os alunos e não mais é aceito nas orquestras. Reduz-se a afinar pianos (o único ouvido escuta por dois) [...] (O 13, p. 91).

A função da língua como articuladora dos sons da fala é o encontro verbal com a linguagem sensual:

As línguas tocando-se continuam a ser, em um nível mais concreto, instrumentos da fala. Palatal, alveolar, velar, constritivo, por vezes oclusivo o nosso beijo, linguagem afim à das palavras, não ulterior ou anterior, podendo contudo existir sem o verbo e passível de enriquecimento na medida em que este se amplie. Diálogo, é verdade, intenso e pouco variado: diálogo de amantes (E 5, p.288).

Ao longo da relação com a Inominada, Abel tem acesso às vozes e às palavras que perpassam o corpo de '☺', "carne e verbo", na unificação da cópula:

Então, percebo-me inundada, povoada de vozes, vozes no meu sangue, nas costelas, nos maxilares, nos cabelos, nos olhos, nas unhas, muitas vozes. Gritos e palavras nadando ou revoando em mim, eu invadida por uma multidão de vozes, eu desfeita em vozes. Como se eu fosse uma escultura de areia fina e cada grão uma voz, uma palavra e suas danações. Distingo claramente e de súbito, palavras soltas, tão próximas como se fossem ditas no meu quarto (O 15, p.117).

A voz humana é produzida pelas cordas vocais, nas partes vibrantes da laringe, impulsionada pelo ar que é expulso dos pulmões pelo diafragma, através dos movimentos respiratórios de inspiração e expiração. O som fundamental, rico em harmônicos, vai adquirir suas qualidades no pavilhão acústico formado pelas cavidades de ressonância, que realiza a filtragem e a ampliação dos sons produzidos pela glote. A valorização da voz se dá pela perfeita coordenação fonorespiratória que permite a produção livre.

Musicalmente, as vozes cantadas caracterizam-se pelo registro: grave, médio e agudo. Pertencem ao grupo feminino o soprano, voz aguda, o meio soprano, voz média, o contralto, voz grave e, ao grupo masculino, o tenor, voz aguda, o barítono, voz média, o baixo, voz grave.

A voz falada concentra-se nos tons mais graves e abarca de uma a duas oitavas da escala musical, devido às inflexões da voz durante a fala de que resultam as entonações sintáticas ou expressivas. Para alguns fonoaudiólogos, é uma das razões de haver mais distúrbios da voz falada entre as mulheres do que entre os homens, pelo abuso da voz de peito (MELLO, 1972, p. 135 et seq.).

Como primeiro instrumento de música colocado pela natureza à disposição do homem, a voz humana é a linguagem da alma que expressa os sentimentos e as emoções. O poder da voz pode seduzir, encantar, enfeitiçar, empolgar. Já no pensamento primitivo esse poder era reconhecido. Nas lendas de Orfeu, filho de Apolo, deus da luz, das artes, das predições, a voz de Orfeu era tão doce que fazia as feras se deitarem mansas aos seus pés. Quando Eurídice, sua esposa, morreu mordida por uma serpente andando no campo, ele desceu aos infernos para encantar as divindades infernais e arrebatá-las sua bem-amada.

Além da voz, abundam, no desenrolar do romance, referências a ruídos e sons dos mais variados tipos ocorrendo de forma simultânea em diversos trechos da narrativa. A premonição da morte de Cecília confirma as advertências auditivas, representadas por atributos sonoros:

Ouçó, de permeio com o rumor das ondas, o bater surdo e ainda distante, mas não muito, das patas do cavalo [...] lajes quebradas, ferragens.[...] Ouçó o rolar, sobre mim, do carro e do cavalo, um trovão duro, frio, rodeado de dentes e de garras de aço, [...] Cecília, imóvel, uma das pernas presa sob o pescoço torcido do animal (T 17, p. 269-270-271).

O “piano” é mencionado como um objeto de arte, instrumento musical que o pai de  tocava quando sua mãe era aluna: “Estou junto ao piano” (O 15, p. 118) [...] “vejo o piano Erard, coberto por uma ampla toalha de brocado, o piano junto ao qual minha mãe empena o seu destino” (O 17, p. 141) [...] “Saio de junto do piano e me sento no tapete, aos pés do jovem” (O 18, p.

145).

Através de uma analogia com sons, representa-se a violência do movimento político, do combate militar dos anos 60: “Passam na rua soldados a cavalo, as ferraduras batendo forte nas pedras. [...] Cães latem e silenciam, passa uma ambulância, há explosões longínquas. Alguém põe-se a gritar na Santa Casa” (O 18, p.147 - 148).

Na sua minuciosa elaboração textual, Osman Lins joga com as palavras, adensando os efeitos significativos, como na frequência de R, sonoridade circular do carrossel, que expressa com musicalidade ruídos e sons numa combinação de ritmo, de entonação, de acentos melódicos, de expressividade e de repetição do verbo ranger que surge do movimento circular do carrossel:

[...] eu no carrossel que range em torno do eixo, rangem as tábuas do piso se passa algum dos outros raros hóspedes; [...] range o mar nas bocas e nas barrigas dos peixes, ouço ou julgo ouvir, rosto contra rosto, um crepitar de chamas: as pranchas de carvalho rangem sob nossos pés, [...] propaga-se em ondas amplas o rumor do mar [...] Praia Grande a música estridente do parque e faz ranger a janela grossa, [...] rangem os baús e a cômoda, [...] rangem em mim os ossos, rumor da mala, aves noturnas rangem, rangem no ar (R 3, p. 15).

Os significados dos sons da fala são reforçados pelas próprias características emissivas das vogais e das consoantes. A discussão sobre a origem dos sons e os significados destes na fala já estava presente nos diálogos de Platão, “e a carne fez-se verbo”. Aparece no *Crátilo* (PLATÃO, 2001, p. 105), durante o diálogo entre Sócrates e Hermógenes, quando Sócrates percebeu que na letra ‘r’ a língua se detinha menos e vibrava mais, como se exprimisse o movimento:

Sócrates- [...] parece-me que o ‘r’ é como que o instrumento de toda a mudança, acerca do qual não dissemos por que motivo tem este nome. É manifesto, porém, que quer dizer a ação de mover-se. [...] pareceu ao que pôs os nomes que o elemento ‘r’ era belo instrumento da mudança, para expressar a mobilidade [...] no próprio fluir e em fluxo, onde imita a mobilidade através deste elemento, e depois no tremor e no áspero, e ainda em verbos como bater, esmagar, partir, quebrar, esmigalhar, fazer girar; em todos estes nomes, de uma forma geral, representa a mobilidade por meio do ‘r’. Na verdade, julgo que terá visto que é neste elemento que a língua menos se demora e mais vibra; e parece-me que foi por isso que o utilizou para formar estes nomes.

Nessa representação do movimento circular do carrossel, Lins utiliza um dos fenômenos formais da elaboração da poética, a repetição, como condição emotiva e rítmica que canta a sonoridade, característica do canto primitivo. SPINA (1982, p. 2) faz um estudo da poesia primitiva associada ao canto:

A poesia primitiva, entretanto, não é exclusivamente a poesia dos povos pré-letrados, mas a poesia que está ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva. É a poesia no seu estágio ancilar, isto é, subordinada à música e às vezes à coreografia, mas especialmente àquela.

Em muitas passagens de *Avalovara*, surpreende a unidade da expressão plástica do ambiente com o acompanhamento acústico dos sons. Assim é em relação às atividades de Natividade em que a regularidade rítmica dos bilros e o canto laboral da música folclórica da mulher rendeira detalham a caracterização sonora ocorrida durante a execução do trabalho manual:

Ouve-se um bater de roupa, de tapetes, de portas, de louça, de bilros, de talheres e a voz de Natividade cantando, voz alegre e forte, indo e vindo. [...] Vacilo entre contemplar, como um surdo, esse mover de boca e ouvir como se nada visse a sua voz rica em tons, agora calma e fresca, quase de criança, com rápidos acentos ásperos (R 9, p. 55). Natividade ante a sua almofada de rendeira, quatro bilros nas mãos. [...] Vai mudando sobre o risco os alfinetes e cruza em torno deles as linhas, os bilros de madeira estalando um contra outro, sempre quatro a quatro, um par na mão esquerda e um par na direita, abandona-os, toma outros dois pares entre muitos da almofada, trança-os. O rumor seco e breve das cabeças dos bilros, polidas pelo uso de anos, ressoa alegremente no silêncio. Natividade acha-o parecido com o dos corrupios ao vento e com o barulho de um fio d'água entre seixos. Põe-se a cantar em voz baixa. O menino em que concentra toda a sua carga de amor – e que às vezes assusta-a com seus olhos ao mesmo tempo rapaces e neutros – entreabre a porta, tesos e sem elegância, duro, o uniforme cinza com vermelhos no quepe: “Mamãe está dormindo no sofá. Não cante”. Ela interrompe a canção e a porta se fecha sem ruído. Estalam menos rápidos os bilros (R 10, p. 73).

Essa representação rítmica da poesia ligada à atividade de trabalho do homem, presente também nos *cantos de ofício*, remete “às idéias de Pitágoras, que descobre em todas as disciplinas perfeitas e no próprio mecanismo do universo uma subordinação à lei da harmonia, do princípio rítmico” (SPINA, 1982, p. 10). Percebe-se, no *Avalovara*, essa periodicidade rítmica, principalmente em fragmentos dispersos no tema R.

3.2 *Catulli Carmina* de Carl Orff

A cantata de Orff insere-se em um dos momentos culminantes do romance *Avalovara*: a relação carnal de Abel e a Inominada, sua morte e renascimento. As cenas de amor são pontuadas, na narrativa, por pequenos fragmentos do texto da introdução da cantata, em itálico, e também pela descrição do soar da cantata por meio de um long play cuja execução é iniciada pela Inominada 🎧.

3.2.1 Origem

Carmina é o plural de *Carmen*, palavra em latim que significa poema, canção, portanto, *Catulli Carmina* são poemas de Catulo. Gaius Valerius Catullus (Catulo) foi um dos mais importantes poetas romanos que escreveu poemas e elegias durante a época áurea do império romano. Poeta sensível e criativo, viveu de 84 a 55 a.C. em Roma, portanto, parte de sua vida transcorreu durante o período de império de Júlio César.

Seus poemas refletem uma sociedade cujos costumes apresentavam os primeiros sinais de decadência moral. O ponto central é o amor desmedido de Catulo por uma mulher bela e atraente, Clódia, cobiçada pela elite romana. Não se sabe ao certo se esse romance realmente existiu ou foi resultado da requintada criatividade ficcional de Catulo com a finalidade de tornar a sua obra mais interessante.

Em seus poemas, Catulo referia-se a Lésbia, cujo verdadeiro nome era Clódia, esposa de um cônsul romano, e neles expressou a paixão obcecada que sentia por essa mulher, parcialmente correspondida. Pela história contada nos poemas transparece o consentimento não velado de Lésbia pelo assédio de seus admiradores. Essa frivolidade amorosa de Lésbia causava desespero em Catulo, piorado quando ficou sabendo do relacionamento entre ela e um de seus melhores amigos, Caelius. Catulo mistura sentimentos de amor e de ódio, justamente por não poder possuir Lésbia inteiramente para si.

Segundo comentários de Oliva Neto, em sua tradução dos poemas de

Catulo (CATULO, 1996, p. 18), a literatura romana sofreu forte influência da literatura grega do período helenístico, que se inicia com a morte de Alexandre em 323 a.C. e termina com a queda do Egito em 31 a.C., último bastião do império helênico. Com o surgimento do império macedônico, nasce a concepção dos grandes impérios, no âmbito dos quais o sentimento nacionalista do habitante da *pólis* cede lugar ao sentimento universalista, em que cidadãos civilizados usavam uma língua comum, o *koiné*, uma forma de grego que podia ser falada desde Marselha até a Índia. A percepção sociopolítica de indivíduos que vislumbravam a *pólis* como limite de seus mundos transforma-se na crença da preponderância da razão. A cantata de Orff, com texto formado predominantemente pelos poemas de Catulo, é uma das referências musicais mais importantes do romance de Osman Lins. As características musicais e textuais transformam aquela obra musical no simbolismo perfeito para o ato criador que se inicia com a cópula de Abel e a Inominada. Cabe destacar a profunda influência do poeta helenístico Calímaco de Cirene⁷ (300 - 240 a.C.) sobre Catulo e seus contemporâneos.

3.2.2 Catulli Carmina & Avalovara

O compositor alemão Carl Orff (1895-1982), selecionou alguns poemas da obra de Catulo, especialmente aqueles que discorriam sobre o amor desatinado do eu lírico por Lésbia, bem como sobre a personalidade superficial dessa mulher e sobre suas estripulias, para compor a parte central de sua cantata, *Catulli Carmina*, estruturada em três atos, com cinco, duas e cinco partes, respectivamente para o primeiro, segundo e terceiro atos. O poema nº

⁷ Calímaco de Cirene (300 - 240 a.C.) foi um importante poeta do período helenístico que utilizou largamente a técnica da alusão, que consistia em reproduzir um trecho, um verso, ou apenas uma imagem de outro poeta para provocar no leitor a curiosidade de identificar o verdadeiro autor. Para poder se afirmar, em oposição ao estilo épico e lúdico do passado, esta nova poética, chamada também de alexandrina, cultivava a leveza, precisão e rapidez. Calímaco teve profunda influência sobre Catulo e seu grupo de neotéricos, ou poetas novos. Este termo foi utilizado por Cícero, contemporâneo de Catulo, a quem se referia com desdém como *neóteroi*, “juvenis”, com um sentido de imaturidade. Posteriormente foram chamados de “poetas novos”. Estes tiveram o mérito de incluir a poesia helenística latina no grupo da poética mais sofisticada da época, escrita em grego. A obra de Catulo teve forte influência não só durante sua era, mas também deixou suas marcas através dos séculos e até nossos dias, inclusive em autores americanos do século XX.

85, de Catulo, *Odi et amo*, que introduz os atos I e III, expõe a ambiguidade entre o amor e ódio que o eu lírico cultivava simultaneamente por Lésbia, sendo esse o tema central da obra. Observa-se nesta um jogo de tensões contrapostas: Eros e Sexus⁸, jovens e anciãos, o amor desmedido de Catulo e uma certa indiferença de Lésbia. Com exceção da quinta parte do terceiro ato, em que Orff utilizou os poemas de números 87 e 75, as demais partes utilizam um único poema para cada uma, conforme descrição a seguir.

Ato I

Parte 1 - Poema n° 85⁹ (Catulo encostado em uma coluna)

Odi et amo, quare id faciam, fortasse requiris./ Nescio, sed fieri sentio et excrucior. Ah!

Parte 2 - Poema n° 5¹⁰ (Catulo e Lésbia a sós)

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus./ rumoresque senum severiorum/ omnes unius aestimemus assis./ Soles occidere et redire possunt:/ nobis, cum semel occidit brevis lux,/ nox est perpetua una dormienda./ Da mi basia mille, deinde centum,/ dein mille altera, dein secunda centum,/ deinde usque altera mille, deinde centum./ Dein, cum milia multa fecerimus,/ conturbabimus illa, ne sciamus,/ aut nequis malus invidere possit,/ cum tantum sciat esse basiorum.

Parte 3 - Poema n° 51¹¹ (Catulo e Lésbia sentam junto a uma coluna)

Ille mi par esse deo videtur,/ ille, si fas est, superare divos,/ qui sedens adversus identidem te spectat et audit/ dulce ridentem, misero quod omnis/ eripit sensus mihi; nam simul te,/ Lesbia, aspexi, nihil est super mi vocis in ore/ lingua sed torpet, tenuis sub artus/ flamma demanat, sonitu, suoapte/ tintinant aures, gemina teguntur lumina nocte./ Otium, Catulle, tibi molestum est;/ otio

⁸ Sexus, do latim, diz respeito aos aspectos fisiológicos do desejo sexual, aos ímpetos instintivos, que buscam liberar a tensão. Refere-se à necessidade, onde a finalidade é o orgasmo. Eros, está ligado a elementos mais subjetivos que envolvem sentimento, ampliação do desejo, vontade de amar. Eros incorpora Sexus tendo como finalidade o cultivo do amor e a criação da vida (BATISTA [2007]).

⁹ Odeio e amo. Talvez queiras saber como?/ Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me. (Todas as traduções têm como fonte CATULO, Caio Valerio. *O Livro de Catulo*. Tradução comentada dos poemas de Catulo. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996).

¹⁰ Vamos viver, minha Lésbia, e amar,/ e aos rumores do velhos mais severos,/ a todos, voz nem vez vamos dar. Sóis/ podem morrer ou renascer, mas nós/ quando breve morrer a nossa luz,/ perpétua noite dormiremos, só./ Dá mil beijos, depois outros cem, Dá/ muitos mil, depois outros sem fim, dá/ mais mil ainda e enfim mais cem – então/ quando beijos beijarmos (aos milhares!)/ vamos perder a conta, confundir,/ p'ra que infeliz nenhum possa invejar,/ se de tantos souber, tão longos beijos.

¹¹ Ele parece-me ser par de um deus,/ ele, se é fás dizer, supera os deuses/ esse que todo atento o tempo todo contempla e ouve-te/ doce rir, o que pobre de mim todo/ sentido rouba-me, pois uma vez/ que te vi, Lésbia, nada em mim sobrou de voz na boca/ mas torpece-me a língua e leve os membros/ uma chama percorre e de seu som/ os ouvidos tinitam, gêmea noite/ cega-me os olhos./ O ócio, Catulo, te faz tanto mal./ No ócio tu exultas, tu vibras demais./ O ócio já reis e já ricas cidades antes perdeu.

exultas nimiumque gestis./ Otium et reges prius et beatas perdidit urbes.

Parte 4 - Poema nº 58¹² (Catulo adormece no colo de Lésbia, que o deixa dormindo e vai dançar na taverna diante de seus admiradores; entra Caelius; Catulo desperta)

Caeli! Lesbia nostra, Lesbia illa,/ illa Lesbia, quam Catullus unam/ plus quam se atque suos amavit omnes,/ nunc in quadriviis et angiporis/ glubit magnanimi Remi nepotes./ O mea Lesbia!

Parte 5 - Poema nº 70¹³ (Catulo observado pelos anciãos)

Nulli se dicit mulier mea nubere malle/ quam mihi, non si se Juppiter ipse petat./ Ha ha ha! Dicit : sed mulier cupido quod dicit amanti/ in vento et rapida scribere oportet aqua./

(Os anciãos aplaudem) Ha ha ha! Placet, placet, placet, optime, optime, optime!

Ato II

Parte 6 - Poema nº 109¹⁴ (É noite. Catulo está dormindo na rua em frente da casa de Lésbia. Num sonho, ele vê através de uma parede transparente da casa, e observa a si mesmo deitado na cama abraçando Lésbia passionadamente.)

Jucundum, mea vita, mihi proponis amorem/ hunc nostrum inter nos perpetuumque fore./

Dei magni, facite ut vere promittere possit,/ atque id sincere dicat et ex animo,/ ut liceat nobis tota perducere vita/ aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.

Parte 7 - Poema nº 73¹⁵ (Catulo desperta de seu sonho. Ele descobre que Caelius está com Lésbia, na casa dele. As paredes se tornam opacas, Catulo está na escuridão e desaparece.)

O mea Lesbia ! Desine de quoquam quicquam bene velle mereri/ aut aliquem fieri posse putare pium./ Omnia sunt ingrata. Nil fecisse benigne,/ prodest, immo etiam taedet obestque magis,/ ut mihi, quem nemo gravius nec acerbis urget/ quam modo, qui me unum atque unicum amicum habuit./

(Os anciãos aplaudem) Placet, placet, placet, optime, optime, optime!

Ato III

Parte 8 - Repete o poema nº 85 (Catulo junto à coluna)

Odi et amo, quare id faciam, fortasse requiris./ Nescio, sed fieri sentio et excrucior. Ah!

¹² Célio: nossa Lésbia, aquela tal Lésbia,/ Lésbia, aquela, única que Catulo/ amou mais do que a si e todos os seus,/ agora nos becos e encruzilhadas/ descasca os filhos de Remo magnânimo.

¹³ Minha mulher me diz que com ninguém se casa/ menos eu, nem se Júpiter pedir./ Diz. Mas o que a mulher diz ao amante ardente/ convém escrever no vento e na água rápida.

¹⁴ Minha vida!/, me dizes que este nosso amor/ será feliz aos dois, será eterno. Deuses grandes, fazei que prometa a verdade,/ que sincera e de coração o diga,/ e que nos seja dado, a vida inteira, sempre/ este pacto viver de amor sagrado.

¹⁵ Desiste de esperar de alguém alguma coisa/ ou crer que alguém será reconhecido./ É tudo ingratidão, em nada é bom ter feito o/ bem, não! dá tédio, mais: faz mal qual fez/ comigo, a quem ninguém mais grave e fundo fere/ que quem só eu de amigo teve e único.

Parte 9 - Poema n° 32¹⁶ (Ipstilla, uma jovem bonita, aparece na janela. Inflamado pela paixão, Catulo escreve uma carta a ela.)

Amabo, mea dulcis Hypsithylla,/ meae deliciae, mei lepores,/ iube ad te veniam meridiatum./ Et si iusseris illud, adiuvato,/ nequis liminis obseret tabellam,/ neu tibi libeat foras abire./ Sed domi maneat paresque nobis/ novem continuas fututiones./ Verum, si quid ages, statim iubeto;/ nam pransus iaceo et satur supinus/ pertundo tunicamque palliumque.

Parte 10 - Poema n° 41¹⁷ (Ameana, uma velha prostituta, assedia Catulo)

Ameana, puella defututa,/ tota milia me decem poposcit,/ ista turpiculo puella naso,/ decoctoris amica Formiani./ Propinqui, quibus est puella curae,/ amicos medicosque convocate:/ non est sana puella, nec rogare/ qualis sit solet aes imaginisum.

Parte 11 - Poema n° 8¹⁸ (Entre perambulantes amantes e cortesãs, Catulo procura somente por Lésbia)

Miser Catulle, desinas ineptire,/ et quod vides perisse, perditum ducas./ Fulsero quondam candidi tibi soles,/ cum ventitabas quo puella ducebat/ amata nobis quantum amabitur nulla./ Ibi illa multa tum iocosa fiebant,/ quae tu volebas nec puella nolebat./ Fulsero vere candidi tibi soles./ Nunc iam illa non vult: tu quoque, impotens, noli,/ nec quae fugit sectare, nec miser vive,/ sed obstinata mente perfer, obdura./ Vale, puella, iam Catullus obdurat,/ nec te requiret nec rogabit invitam:/ at tu dolebis, cum rogaberis nulla./ Scelestae, vae to! Quae tibi manet vita!/ Quis nunc te adibit? Cui videberis bella?/ Quem nunc amabis? cuius esse diceris?/ Quem basiabis? cui labella mordebis?/ At tu, Catulle, destinatus obdura.

(Entre os amantes, Catullus cambaleia e cai no chão. Caelius e Lésbia entram. Lésbia vê Catullus e chora amargamente para ele. Catullus chora para ela, porém a empurra para longe.)

Parte 12 - Poema nos. 87 e 75¹⁹ (Catulo apoia-se em uma coluna)

¹⁶ Peço minha boa, doce Hipsistila,/ minhas delícias, meus encantos, pede/ que eu vá dormir a sesta junto a ti./ E se pedires cuida disto: que outro/ não introduza entraves na portinha/ nem queiras tu sair por aí fora./ Mas fica em casa e vai te preparando/ para umas nove contínuas trepadas./ E se é que vais chamar-me, chama logo,/ que almoçado, deitado, e satisfeito,/ tanto a túnica eu furo quanto o manto.

¹⁷ Ameana, menina tão fodida,/ dez mil cobrou-me e muito bem contados,/ essa tal de nariz todo disforme,/ amante do falido Formiano./ Ó parentes, que tendes seu cuidado,/ amigos, médicos, mandai vir todos!/ Não é sã a menina nem costuma/ diante do espelho enxergar-se como ela é.

¹⁸ Infeliz Catulo, deixa de loucura/ e o que pereceu considera perdido./ Outrora brilharam-te dourados sóis./ quando ias aonde levava a menina/ amada por nós como ninguém será;/ lá muitos deleites havia que tu bem/ querias tu e ela não queria mal./ É certo, brilharam-te dourados sóis.../ Agora ela não quer: tu, louco, não queiras/ nem busques quem foge nem vivas aflito,/ porém duramente suporta, resiste./ Vai, menina, adeus, Catulo já resiste,/ não vai te implorar nem à força exigir-te/ mas quando ninguém te quiser vais sofrer./ Ai de ti, maldita, que vida te resta?/ Pois quem vai te ver? P'ra quem te enfeitarás?/ E quem vais amar? De quem dirás que és?/ Quem hás de beijar? Que lábios vais morder?/ Mas tu, Catulo, resoluto, resiste.

¹⁹ Poema 87: Mulher alguma pode se dizer bastante/ amada quanto amada é por mim Lésbia./ Em pacto algum jamais houve tanta confiança/ quanto a que em mim se viu em teu amor.

Poema 75: Tanto errou pensamento por tua culpa, minha/ Lésbia, por seu fervor tanto perdeu-se,/ que te querer não pode, se fores teu bem,/ nem deixar de amar, se todo seu mal.

87: *Nulla potest mulier tantum se dicere amatam/ vere, quantum a me Lesbia amata mea es./ Nulla fides nullo fuit umquam in foedere tanta,/ quanta in amore tuo ex parte reperta mea est.*

75: *Huc est mens deducta tua, mea Lesbia, culpa,/ atque ita se officio perdidit ipsa suo,/ ut iam nec bene velle queat tibi, si optuma fias,/ nec desistere amare, omnia si facias.*

Precede a parte teatral um prelúdio (*Praelusio*) em que moças e rapazes expressam seus desejos amorosos mútuos, observados por um grupo de anciãos, que, a certa altura, manifestam suas percepções acerca do amor e de suas ilusões, ridicularizando o amor eterno apregoado pelo coro de jovens.

O Epílogo (*Exodium*) repete o trecho inicial do prelúdio, enfatizando o ímpeto incontido dos jovens, que, desprezando as palavras dos anciãos e suas zombarias sobre o amor, dão seguimento aos seus intentos amorosos. Segundo Rosenfield (1992, p. 22-23), essa distinção tem clara relação com os costumes da época em que os *seniores* situavam-se no centro do poder, eram donos de terras e da maior parte das riquezas e eram possuidores de respeitadas linhagens, na maior parte patriarcais, enquanto que os *iovenes* tinham que conquistar seus privilégios e riquezas e estabelecer suas próprias linhagens por meio da conquista de outros territórios, da pilhagem, da demonstração de heroísmo e de bravura. Ao matrimônio ritualizado e muitas vezes oportunista dos *seniores* contrapunha-se o costume cultivado por jovens caçadores e guerreiros da união informal pelo rapto, pelo estupro ou pela concubinação temporária. Aos primogênitos eram destinados os privilégios da continuidade da linhagem familiar, de representação social do poder e do prestígio, de manutenção das riquezas de seus antepassados, com a nítida intenção de concentração de poder e de riqueza bem como de unificação. Os irmãos menores tinham que se submeter a um processo social de exclusão e passavam a compor exércitos de conquistadores que almejavam construir seus espaços de poder.

Tanto o prelúdio como o epílogo são acompanhados por quatro pianos e demais instrumentos de percussão (quatro tímpanos, castanholas, xilofone, xilofone tenor, dois glockenspiel, metalofone, litofone, maracás, três pandeiros, triângulo, bombo, três pratos, címbalo, tantã ou gongo) que, em conjunto com as palavras marcadas do texto em ostinatos prolongados, formam uma peça

em que o ritmo é o elemento mais importante e determinante do caráter desta obra musical. Os pianos são utilizados como instrumentos de percussão de modo que o soar de notas repetidas em um rápido e vivo ritmo ternário fazem da cantata um meio eficaz de expressão de sentimentos quase primitivos, em que o amor se mistura com vívidos desejos carnavais manifestos pelos jovens ardorosamente apaixonados. Destaca-se o termo '*Eis aiona*', que significa 'para sempre', repetido rapidamente ao longo de vários trechos da introdução. Também, no romance essa repetição está incrustada no tema O, em que o soar da cantata de Orff conduz o relacionamento amoroso de Abel com a Inominada: "*Eis aiona! Eis aiona!*" (O 7, p. 40) "Abel em mim, dentro de mim seu cabeçaço, seu punho, seu braço, dentro de mim as gargantas dos cantores, suas vozes longínquas, *eis aiona!*" (O 22, p. 215)

O texto da cantata, principalmente no prelúdio, é licencioso, o que certamente trouxe algumas dificuldades para que essa peça se tornasse mais conhecida. As seções intermediárias (atos I, II e III), das quais fazem parte os poemas que configuram os trechos teatrais da cantata, são executadas pelo coro sem nenhum acompanhamento instrumental. A peça é perfeitamente simétrica em sua forma. Orff põe em relevo a expressividade das palavras do texto, cuja pronúncia acentuada é tão ou mais importante do que o acompanhamento da percussão. Nesse sentido, o apelo à voz humana, à palavra falada, ao poema falado, ganha destaque em *Avalovara* aproximando a cantata da narrativa.

Catulli Carmina, estreada em 1943, é a segunda peça musical da trilogia que se iniciou com a apresentação bem sucedida, em 1937, de *Carmina Burana* e terminou com *El Trionfo di Afrodite*, em 1953.

Quando da composição *Catulli Carmina*, Orff inspirou-se na composição chamada *Les Noces* (1923, *As Núpcias*), de Igor Stravinsky, a qual descreve uma festa de casamento típica da Rússia. Tal qual Stravinsky, Orff usou em sua peça musical, além do coro e solistas, a mesma instrumentação. Há uma analogia entre ambas as peças no que se refere à estrutura rítmica, com ostinatos continuados e também na questão temática, envolvendo o amor e a relação conjugal.

Segundo comentários de Thomas (1990, p. V) em sua tradução sobre a

obra de Orff, *Catulli Carmina*, “este ballet do tipo 'madrigal-comédia' não é, entretanto, a representação teatral da vida e da obra de Catulo. Mais do que isto, ele (Catulo) é utilizado como um exemplo da experiência universal humana do amor e da dor”. Para Lins (1979, p. 165), “o amor teve sempre uma grande importância pelo que tem de exaltante, por envolver o problema da unidade e por repousar sobre o encontro tão misterioso de um ser humano com outro”. O amor humano representa um afluente importante na gênese do *Avalovara*. As três experiências amorosas vividas no romance por Abel reproduzem ao mesmo tempo o conhecimento do amor e a criação literária.

Referindo-se ao que motivou Orff a utilizar os poemas de Catulo em suas composições musicais, Thomas (1990, p. III), assevera:

Orff sentiu forte afinidade com estes poemas de Catulo – seu delicioso frescor e integridade, suas sonoridades sensuais e elegância provocante, sua desenfreada espontaneidade e sua intoxicante proximidade com os sentimentos, sem deixar de mencionar a atuação recíproca de níveis elementares e sublimados de refinamento de sensibilidade e de elocução.

Thomas (1990, p. VI), transcreve palavras do próprio Carl Orff sobre a estrutura musical única de sua obra:

'Em conformidade com a natureza do madrigal-comédia, *Catulli Carmina* foi composta para dançarinos e para ser executada por um coro 'à capela' dentro da orquestra. Entretanto a comédia não encontrou sua própria forma até que eu acrescentei seus movimentos externos. Para contrastar com o estilo 'à capela' de *Catulli Carmina* eu usei, pela primeira vez em minha obra cênica, uma orquestra puramente percussiva para acompanhar o coro nos movimentos externos. Estes instrumentos de percussão – e eu incluí dentre eles os pianos com suas variadas possibilidades em termos de toque e de técnicas de execução – foram particularmente bem adequados para intensificar o *stile eccitato* do texto que compreende principalmente pronúncias exclamatórias, provendo-o com um apropriado suporte sonoro'.

Há nessa composição um jogo entre exterior e interior que repercute no texto literário através de um ato íntimo de amor – paixão, realizado em uma sala, adornada por cortinas grossas, os motivos geométricos, os animais e as ramagens dos dois imensos tapetes, as decoradas poltronas de damasco, a mesinha de centro e o sofá com forro de veludo ouro, cercada por efeitos sonoros oriundos do ambiente externo, como o rumor dos carros, uma explosão longínqua que faz tilintarem os pingentes nos lustres de cristal (R 2,

p. 14).

O texto do *Praelusio* finaliza com a citação '*Lanternari, tene scala*' (Acendedores de lamparinas, segurem as escadas), que, segundo Thomas, tem um significado não só literal, conforme descreve:

A função da lamparina é a de atuar como um holofote, puxando cena dentro de cada cena para seu raio mágico e a iluminação acontecendo no sentido literal e figurativo da palavra, isto é para que as coisas sejam feitas não somente com base na aparência, mas que sejam transparentes. Uma progressão lógica conduz a um convite para ouvir e ver: *Audite ac videte: Catulli Carmina*. Uma lição é dada. Mas naturalmente isto não sucederá. A escolha passional do amor pelos jovens não pode ser conquistada: *trionfo d'amore* (THOMAS, 1983, p. VI),

As lamparinas, simbolicamente, deveriam mostrar o caminho correto, trazendo os jovens à razão e retirando-os de suas intenções impulsivas e superficiais para ver a realidade acima dos ímpetos passionais. O convite para ver e ouvir os poemas de Catulo, nos quais poderiam observar os desvarios amorosos do jovem autor e assim absorver seus desencantos, não comovem os jovens que, movidos pelos seus desejos arrebatadores, escolhem o caminho do amor.

O texto do *Praelusio* é de autoria do próprio Carl Orff, escrito ao estilo das comédias de Plautus²⁰. Na parte em que os anciãos tratam com escárnio a crença dos jovens na eternidade do amor, Orff incorpora em seu próprio texto citações de Catulo ou versos isolados.

Em cadeia intertextual, observa-se que Lins, no romance *Avalovara*, transpôs sintagmas, às vezes em latim, às vezes em português, significativos do prelúdio da cantata de Carl Orff para entrelaçar a linguagem musical com a verbal, evidenciando uma sintonia dessas formas artísticas. Percebe-se, assim, uma estreita relação da cantata com a narrativa, conforme pode se observar no texto da peça musical, a seguir apresentada em latim, com a respectiva tradução.

²⁰ Tito Macio Plauto ou *Titus Maccius Plautus* em latim (Sarsina, cerca de 230 a.C – 180 a.C) foi um dramaturgo romano, que viveu durante o período republicano. Chegaram até nossos dias 21 peças de sua autoria as quais foram escritas no período compreendido entre os anos de 205 a. C e 184 a.C. Ficou conhecido principalmente por suas comédias, que se constituem nas obras mais antigas em latim preservadas integralmente. Trata-se de adaptações de peças gregas a semelhança do que era feito com a mitologia e com a arquitetura romana. Suas peças serviram de inspiração para grandes escritores tais como Shakespeare, Molière e outros. <Wikipédia, a enciclopédia livre>. Acesso em: 18 nov. 2009.

PRAELUSIO

Juvenes, Juvencelae: ***Eis aiona****, eis aiona, **tui sum***.

Juvencelae: *Tui sum.*

Juvenes, Juvencelae: *O mea **vita****. Eis aiona, tui sum. Eis aiona!

Juvenes: *Tu mihi cara, mi cara amicula corculum es!*

Juvencelae: *Cornulum es!*

Juvenes: *Tu mihi corculum, tu mihi corculum!*

Juvencelae: *Corcule, corcule. Dic mi, dic mi, a te me amari?*

Juvenes: *O tui oculi, ocelli lucidi. Fulgurant, efferunt me velut specula*

Juvencelae: *Specula, specula tu mihi specula?*

Juvenes: *O tua blandula, blanda, blandicula, blanda, blandicula tua labella.*

Juvencelae: *Cave, cave, cave cavete!*

Juvenes: *...ad ludum prolectant*

Juvencelae: *Cave, cave, cave cavete!*

Juvenes: *O tua lingula, lingula, lingula. Usque perneciter, vibrans ut vipera*

Juvencelae: *Cave, cave, cave cavete, Cave meam viperam, nisi te mordet.*

Juvenes: ***Morde me****!

Juvencelae: ***Basia me****!

Juvenes: *O tuae mammulae...*

Juvenculue: *...Mammulae...*

Juvenes, Juvencelae: *...mammulae molliculae...*

Juvenes: *...dulciter turgidae, gemine pomo!! Mea manus est cupida, O vos papillae horridulae! Mea manus est cupida, illas prensare*

Juvenculae: *Suave, suave, lenire.*

Juvenes: *illas prensare, vehementer prensare*

Juvenculae: *O tua mentula, mentula, ...*

Juvenes: *Mentula...*

Juvenculae: *Cupide saliens ...*

Juvenes: *...peni peniculus...*

Juvenculae: *...velut pisciculus,*

Juvenes: *...is qui desiderat tuam fonticulam*

Juvenculae: *Mea manus est cupida, coda, codicula, avida, avida! Mea manus est cupida, illam captare.*

Juvenes: *Petulanti marticula!*

Juvenculae: *...illam captare.*

Juvenes: *Tu est Venus, Venus es!*

Juvenculae: ***O me felicem****, o me felicem!

Juvenes: *In te, in te, in te habitant Omnia gaudia, omnes dulcedines, omnis voluptas. In te, in te, in tuo amplexu In tuta ingenti amplexu Yota est, tota est mihi vita.*

Juvenculae: *O me felicem!*

Juvenes, Juveaculae: *Eis aiona!*

Senes: *Eis aiona! Eis aiona! Eis aiona! O res ridicula, **immensa***

* As expressões e palavras em negrito e marcadas com asterisco foram utilizadas nos temas E, N, O, R e T

stultitia! Nil, nihil durare potest tempore perpetuo Cum bene Sol nituit redditur Oceano, Decrescit Phoebe, quaemodo plena fuit. Venrum feritas Saepe, saepe, fit aura levis. Tempus, tempus amoris cubiculum non est, Sublata lucerna nulla est fides: Per fida omnia sunt. O vos brutos, vos stupidos, vos stolidos!*

Senex: *Lantenari, tene scaiam!*

Senes: *Audite, audite, audite ac videte: Catulli Carmina, Catulli Carmina!*

Juvenes, Juveaculae: *Audiamus!*

Tradução²¹

PRELÚDIO

Rapazes & Moças, casais, estão se divertindo juntos, observados por um grupo de anciãos.

Rapazes & Moças: *Para sempre*, para sempre, eu pertenço a ti*.*

Moças: *Eu pertenço a ti.*

Rapazes & Moças: *Tu és minha vida. Para sempre, eu pertenço a ti, para sempre!*

Rapazes: *Tu és minha querida, minha amada*, és o deleite do meu coração.*

Moças: *Tu és o deleite do meu coração!*

Rapazes: *Tu és o deleite do meu coração, tu és o deleite do meu coração!*

Moças: *Meu único amor*, meu único amor, Diga-me, diga-me, você me ama*?*

Rapazes: *Os teus olhos, teus olhos brilhantes, Fulgurantes, inspiram-me para te desejar ardentemente.*

Moças: *Meu desejo, desejo, tu és meu desejo?*

Rapazes: *Oh teus charmosos, agradáveis, sedutores; Teus charmosos, sedutores, lábios.*

Moças: *Tenham cuidado, tenha cuidado, tenha cuidado!*

Rapazes: *...elas nos atraem para seus jogos de amor.*

Moças: *Tenham cuidado, tenham cuidado, tenham cuidado!*

Rapazes: *Ah, tua língua*, tua língua, Sempre rápida, projetando-se como uma serpente*.*

Moças: *Tenham cuidado, tenham cuidado, tenham cuidado! Tenham cuidado com minha serpente, ela pode vos morder.*

Rapazes: *Morde-me*!*

Moças: *Beija-me*!*

Rapazes: *Oh teus seios*...*

Moças: *...seios...*

Rapazes & Moças: *...elásticos seios...*

Rapazes: *...suavemente túrgidos, como maçãs gêmeas! Minhas mãos estão desejando, Os teus mamilos pontudos*! Minhas mãos estão desejando segurá-los.*

Moças: *Delicioso, delicioso, muito prazeroso.*

Rapazes: *agarrá-los, ardentemente agarrá-los.*

²¹ Tradução para o inglês de Andrew Cottle, maestro e professor da University of Northern Colorado; tradução do inglês para o português de Martha Costa Guterres Paz.

Moças: O teu *pênis* *, teu *pênis*, ...

Rapazes: ...*pênis*...

Moças: ...*desejo de despertá-lo*,

Rapazes: ...*o pênis, pequeno pênis*,

Moças: ...*como um pequeno peixe*,

Rapazes:...*que deseja seu pequeno lago*.

Moças: *Minha mão está desejosa, esta cauda, esta pequena cauda está ansiosa, ansiosa! Minha mão está desejosa por segurá-la.*

Rapazes: *Pequenas mãos maliciosas!*

Moças: ... *querendo segurá-la.*

Rapazes: *Tu és Vênus, Vênus!*

Moças: *Quão feliz eu sou* *, *quão feliz!*

Rapazes: *Em ti* *, *em ti reside todo deleite, toda suave delícia, todo o prazer. Em ti, teu abraço, em teu ardoroso abraço, está tudo, toda minha vida.*

Moças: *Quão feliz eu sou!*

Rapazes & Moças: *Para sempre!*

Anciãos: *Para sempre! Para sempre! Para sempre! Que ridículo, total insensatez! Nada, nada pode durar para sempre assim como o sol que começa a bilhar sobre o oceano, a lua minguar, a mesma que justamente agora está cheia. A chama do amor muitas vezes muda, enfraquece, enfraquece para uma suave brisa. Tempo, o tempo para o amor não está no quarto de dormir. Sob a luz da lamparina (tu podes ver) não existe fidelidade: tudo é falácia. Ó vós idiotas, vós estúpidos, homens irracionais!*

Um ancião: *Acendedores de lamparinas, segurem as escadas.*

Anciãos: *Ouçam, ouçam e vejam! As canções de Catulo, as canções Catulo!*

Rapazes & Moças: *Nós ouvimos!*

A cantata de Carl Orff vem a ser a trilha sonora da relação amorosa entre Abel e "☺". A Inominada "☺" no romance constitui-se na "concretização do amor inatingido de Annelise Roos e a ressurreição do amor iniciador de Cecília" (GOMES, 1998, p. 178), personagens dos temas A e T respectivamente.

Diversos fragmentos do texto da cantata *Catulli Carmina* presentes na narrativa de *Avalovara* poderão passar despercebidos para o leitor que conhece a música e, para quem a conhece, pode levar a alguma interpretação ou compreensão. O texto do Catulo traz à tona a existência de uma linha, de um diálogo entre a tradição e a modernidade. Há uma conexão entre a relação amorosa de Abel e "☺" e o desenvolvimento rítmico da cantata *Catulli Carmina*. Esta análise, sob a perspectiva da música, aproxima momentos historicoculturais de gêneros diferentes, porém tratando de temas similares: o

amor e a volúpia, desvendando uma relação não só temática como também estrutural.

Curiosamente, a parte central da cantata de Orff correspondente aos três atos, é composta de doze partes que contêm ao todo doze poemas. A simetria formal da peça musical lembra a simetria perfeita do palíndromo e revela uma similitude surpreendente com a arquitetura musical do relógio de Julius Heckethorn do tema P. Quando se analisa a estrutura da cantata, descobre-se que, na verdade, ela é composta de treze partes, se considerarmos as doze partes que compõem os três atos, mais o prelúdio, um fragmento que também é utilizado para finalizar a obra musical. Essa estrutura da composição de Carl Orff estabelece uma relação numérica com os três grupos de fragmentos da sonata de Scarlatti, organizados sob as letras A, B, C para o soar das horas cheias do relógio de Julius Heckethorn. Melodia rítmica (tempo) e simetria formal no espaço narrativo estabelecem uma relação intrínseca com o palíndromo: as palavras simétricas dispostas no quadrado mágico e a espiral do tempo. A frase do palíndromo na verdade é constituída de três palavras originais: SATOR AREPO e TENET. Esta última não se repete porque é perfeitamente simétrica, espelhada na letra N. As outras duas, OPERA e ROTAS, são o resultado da inversão das duas primeiras, completando-se assim a frase com cinco palavras. Se forem considerados o Prelúdio e o Epílogo da Cantata de Orff, que encapsulam os três atos da parte cênica, nota-se que, da mesma forma que as cinco palavras do palíndromo, são cinco o número de partes totais que compõem aquela peça musical. Os aspectos formais do romance ditados pelo palíndromo, as três protagonistas femininas, a formatação da sequência de fragmentos da sonata de Scarlatti em três grupos, bem como a estrutura simétrica da cantata *Catulli Carmina* com seus três atos e doze poemas, estabelecem uma coesão quase metafísica ao romance. Lins procurou ressaltar a trindade, a ordem cósmica representada pela simetria perfeita, as imponderabilidades da vida humana representadas pela música e a incorruptibilidade do tempo representado pela espiral.

Osman Lins descreve detalhadamente, no tema S, a estrutura do romance com base no palíndromo. Uma análise focando aspectos musicais permitirá constatar um entrelaçamento notável entre os aspectos estruturais do

romance, com os poemas de Catulo e *Catulli Carmina*, de Carl Orff.

O romance *Avalovara* é uma alegoria do amor, numa concepção platônica da busca do conhecimento através da união física e espiritual. O início da relação amorosa de Abel e “☉” se dá ao som do disco da cantata *Catulli Carmina*, de Carl Orff, em que o coro exalta os anseios sexuais de rapazes e moças. É clara a interação da música com a narrativa em *Avalovara*: “Solta Abel as presilhas da meia e desnuda-me [...] “A penumbra da sala parece iluminar-se com a entrada imediata do coro. *Eis aiona! Eis aiona! Tui sum*” (O 6, p. 35).

A música de Orff acompanha os movimentos dos dois amantes, que se fundem, na cópula sobre o tapete, com os animais e plantas a ele pertencentes. A trilha *Catulli Carmina* finda com a morte simbólica do casal, com a morte na cópula: “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” [...] (N 2, p. 357).

O tapete é um universo, um paraíso onde plantas, peixes, pássaros e outros animais vivem resguardados e felizes. Os amantes interagem com esse tapete mágico, ao longo de suas relações amorosas. A esse respeito Igel descreve:

Emoção e análise finalizam-se na metragem quadrada de um tapete, o local onde teve início a circunavegação biográfica de Abel e da Mulher. Desta fase, ambos lançaram-se, ao espaço quadriculado de uma construção milenar, os recortes de suas vidas. A dele, iluminada pela busca do amor e da exatidão da escrita compromissada com a sua realidade circundante; a dela, orientada por um adejar de um pássaro fantástico e pela procura da satisfação sensual (IGEL, 1988, p. 156).

A cantata *Catulli Carmina* aparece como uma poderosa evocação sob cujo ritmo frenético e envolvente deslizam os momentos voluptuosos e ao mesmo tempo metafísicos dos amantes. É a preparação para a morte que traz em sua essência a criação, o surgimento da vida:

Bate o relógio algumas pancadas, trecho incompleto da frase musical que – dizem - só de tempos em tempos pode ser ouvida. Ponho um disco na vitrola: *Catulli Carmina*. [...] Nos pés descalços sinto os fios dos tapetes, os fios, poderia dizer que sinto os seus desenhos, cores, flores, motivos geométricos. *Eis aiona!* (Sempre) eternamente, sempre, a ti pertença. *Tui sum* (O 6, p. 35).

Lins coloca em sua narrativa as palavras mais significativas, em latim, que fazem parte do prelúdio da música de Orff. O próprio autor destaca a cantata como sendo o fio condutor do enlace amoroso de Abel com a "":

Soam guizos em um ponto qualquer do edifício ou no long-playing posto por ". Que significa essa música, ardorosa desde a abertura e destoando, com seu coro violento, seus timbales rebeldes, desta sala formada para exprimir aceitação e continuidade? Devo entender que tão ríspida cantata, moldada no que há de mais elementar no homem e governada, entretanto, por uma inteligência lúcida e sensível, constitui uma espécie de norma - ou de aspiração - para o rito carnal que iniciamos? (E 7, p. 297)

Peças dos nossos vestuários, arrancadas com crescente impudor e uma violência que parece imitar as vozes da cantata, jazem em vários pontos, sobre móveis ou no piso, algumas nos limites da sala (E 8, p. 302).

Mesclam-se o bater do relógio de Julius Heckethorn com os sons ritmados da cantata, em uma referência ao eterno, ao imutável, em contraposição ao transitório, ao mundano: "Os coros arcaicos e os versos latinos do long-playing, o compasso do relógio, nossas palavras gastas e mesmo assim verdadeiras, beijos mudos, gritos contidos, tilintar das pulseiras nos seus braços." (E 8, p. 302)

Essa miscelânea de sons parece tornar a leitura do romance audível, tal qual uma sinfonia com diferentes timbres sonoros oriundos de diferentes partes, inclusive os sons imaginários de animais que surgem do tapete:

Posso ouvir, através das vozes da cantata e da grande bateria associada às vozes, a marcha do relógio, a serra elétrica e murros numa porta, descontínuos (E 10, p. 314).

As vozes dos cantores alçam-se com ardor, um carneiro, rescendendo a jasmims, atravessa o tapete e cruza a sala, que dádiva oferecem os peitos? (E 11, p. 322)

Apesar da cantata, do passar dos veículos e da serra mecânica novamente ativa, ouço-a arfar e tilintarem as pulseiras nos alvos braços carnosos (E 12, p. 329).

Com o tremor das mãos, devo ter arranhado a outra face do disco, um choque rítmico e desagradável fere as melodiosas vozes dos cantores. As rodas dos automóveis, na avenida, deslizam e freiam, as rodas, rente a meus pés; o rumor da serra numa construção, agudo, atravessa meu corpo [...] (O 19, p. 172).

Osman Lins transpõe para o romance, por meio da cantata de Orff, a atmosfera voluptuosa nesta revelada, com frases muitas vezes repetidas pelos

amantes ao longo do ato amoroso: *Eis aiona, eis aiona* (O7, p. 40), *Em ti, em ti, em ti* (O 10, p. 57), *Morde me!* (O 10, p. 57), *Basia me!* (O 10, p. 57), *O me felicem!!* (O14, p. 97).

O texto da cantata se funde com a linguagem verbal numa sintonia notável entre música e narrativa das cenas de amor entre Abel e a Inominada:

Eis aiona, eisaiona (O7, p. 40).

Morde me. Basia me (O7, p. 41).

Morde me (O12, p. 77).

Beijo os bicos escuros, ele se volta aos poucos, beijo-lhe as costelas, fica de borco e eu beijo-lhe a cintura, as vértebras, as omoplatas, a nuca. *Em ti, em ti, em ti* - protesta o coro dos jovens - residem toda a alegria, todas as doçuras, todas as volúpias. Beijo-lhe o ouvido e trinco a pele do seu ombro (*em ti*), vou cerrando os dentes como quem aperta um parafuso, aos poucos (*Basia me!*) ele fica tenso, mordo com mais força, os animais do tapete correm alvoroçados entre os nossos corpos (*Morde me!*) eu deixo de morder, passo a língua sobre a marca vermelha dos meus dentes, mordo-lhe o pescoço e introduzo a língua no seu ouvido esquerdo, aí verto sem dizê-las algumas das palavras que anseio por dizer, ele torna a mover-se e fica novamente voltado para mim. *Em ti!* (O 10, p. 57)

O me felicem!! A carroça do Sol roda conosco nos campos de Capricórnio. Como sou feliz, que feliz sou, eu envolvida no meu júbilo, oh! eu, feliz? eis-me feliz, *o me felicem, o me felicem*, Abel (O14, p. 97).

O desdém dos desejosos jovens aos alertas dos anciãos sobre a temporalidade do amor (*immensa stultitia*) é o pano de fundo para o cenário que envolve Abel e  em seus ímpetos ardorosos.

A música de Orff continua: coro dos jovens, das jovens, coro dos anciãos. Proclamam os velhos a transitoriedade das paixões, *immensa stultitia* mas os jovens contestam ferventes de esperança (O 7, p. 44).

Adverte a música de Orff, pela voz dos anciãos, que nada perdura indefinidamente. Como se importasse o tempo nesta hora. Os hipopótamos da eternidade bafejam-me com seu hálito ardente. Onde os meus seios? Onde o meu colo? Braço. Dorso? Torso... Estas palavras - e outras escorregam, começam a descolar-se das partes do meu corpo por elas nomeadas (O 15, p. 118).

Ainda que apenas pequenos fragmentos da cantata estejam dispersos nos temas O e E, observa-se que ela toca por inteiro porque há transcrição de alguns versos centrais, conforme levantamento:

Distingo, nas vozes dos cantores, as palavras *aeternum, vita e amicitiae*. Abel beija-me os pés (O 19, p. 172).

Os beijos ferem-me a carne, susto a respiração, prendo entre as mãos sua cabeça e vejo que não pesa. *Aeternum, vita, amicitiae* (O

19, p. 174).

Ingratidão é o prêmio do mundo — dizem em alguma parte os cantores. Mas eu sou grata, eu sou grata, não na boca, e sim em toda a minha carne, a tudo que purgo para chegar a este minuto [...] (O 21, p. 209).

A música de Orff, cortada pelo rumor dos nossos beijos, dos meus suspiros fundos. Carta de Catulo à puta Ipsitilla: Permanece em casa, Ipsitilla, sem falar, espera-me, usa tuas artes e atavios, para que nove vezes o sacrifício amoroso seja por nós consumado! (O 21, p. 207).

Pode-se observar, pelo levantamento, que os momentos não se inscrevem de forma sequencial, linear, na narrativa, mas dispersam-se como movidos pela espiral.

3.2.3 Desdobramentos

A busca pela simetria, pelo equilíbrio parece ser uma obsessão de Osman Lins em seu romance. O amor como fonte de criação e realização é o ponto central em sua narrativa que culmina na cena de amor e morte de Abel e . Gomes (1998, p. 195) descreve o palíndromo como um símbolo de representação da união do sagrado, do amor e do conhecimento, constituindo-se as palavras em elementos místicos incorporadoras em si próprias do poder de tais atributos. Para ela, ritmo e palavra produzem uma espécie de encantamento que se materializa no amor de dois seres, símbolo da criação e da harmonia cósmica, enfim, do amor divino.

Em ressonância com o texto da cantata, a narrativa do romance remete a um texto do Antigo Testamento, o *Cântico dos Cânticos*, o qual, com refinado conteúdo poético, exterioriza profundos sentimentos amorosos, que mais uma vez desvelam o entremear do profano e do sagrado. É o rodeio verbal dos amantes que, com uma apurada linguagem sensual, faz uma amálgama entre esses dois aspectos inseparáveis. Mais uma vez Osman Lins explicita o cerne de sua construção romanesca: o amor, a busca pelo conhecimento por meio da palavra e o sagrado.

Trata-se de um relato poético da paixão do rei Salomão por uma jovem sulamita, a qual, guardando fidelidade a um jovem pastor, teria mantido distância das propostas do rei. O *Cântico dos Cânticos* ainda se mantém como

fonte inesgotável de inspiração literária.

O trânsito entre o místico e o profano traz à tona aquele texto do Antigo Testamento aludido. Alguns fragmentos desse texto impregnam partes do *Avalovara*, especialmente em O 12: “És bela e desejável. Quando transitas em meio à multidão, ouço teu rosto, como se fosse um cântico, um solene e jubiloso cântico alçando-se da brutalidade” (O 12, p. 74). O erotismo manifesto da linguagem traz em suas entrelinhas a idéia de uma busca mística: “Tua língua, pelo desejo aquecida, rescende a almíscar. Este é o odor com que a mariposa aquerônica chama o companheiro” (O12, p. 75).

A denominação de seu protagonista, Abel, lembra também as narrativas do Antigo Testamento, em que Abel é morto por Caim. Osman Lins transpõe para o romance a ideia, presente no livro sagrado, do sacrifício, pela morte, para o renascimento num paraíso eterno. É o momento da transformação final, fusão carnal dos amantes que se integram ao tapete em uma perfeita transmutação do mundano.

Em sua tese Gomes (1998, p.196) menciona: “O encontro de Abel e ‘O’ é o encontro do narrador com o texto. Essa fusão realiza o trânsito, através do amor físico (da cópula), ao conhecimento, à unidade com o Todo, ao sagrado”. Em seguida cita trecho do tema N 2 do romance *Avalovara* que elucida essa integração mágica:

[...] e cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim (N 2, p. 357).

Os temas R, O, E e N do romance *Avalovara* descrevem em seu cerne detalhes da relação carnal dos amantes, como uma longa preparação para o orgasmo final. Osman Lins mistura prosa com poesia, com sequências de palavras aparentemente desconexas e independentes, como um balbuciar de meias palavras e gemidos no apogeu do orgasmo que desfrutam Abel e ‘O’.

Cada um desses temas pode ser tratado como uma peça musical transposta para o universo literário: a forma da cantata *Catulli Carmina*, de Carl Orff, com seus treze fragmentos, relativamente curtos, assemelha-se a

algumas partes dos temas R, O, E e N, em que a cantata se faz presente como música condutora da volúpia envolvente dos amantes.

Nota-se que um dos temas (E) é a descrição do relacionamento amoroso entre os protagonistas, mas várias outras vozes, ou motivos secundários acompanham o tema principal, num movimento contrapontístico rico e consistente, configurando-se como uma elaboração polifônica com edificações sonoras representadas por temas variados, ricos em colorido e significado. A realidade e a fantasia, bem como a vigília e o sonho se misturam nessa conjunção polifônica, e, tal qual uma linha melódica principal com suas evoluções harmônicas verticais, conferem ao conjunto uma riqueza impressionante.

A ênfase na relação entre Abel e suas mulheres, em especial entre Abel e "☉", mais do que simplesmente descrever uma relação carnal, expõe uma busca pelos mistérios da criação. A morte dos protagonistas em um ato de amor os conduz à fusão do um com o todo, imagem do paraíso perdido, representado pelo tapete, o qual abriga um imaginário jardim repleto de animais e plantas. A cantata de Carl Orff dá movimento e vida à narrativa e se constitui em muito mais do que uma trilha sonora para o enlace amoroso dos protagonistas Abel e "☉". A análise nos mostra que *Catulli Carmina* é um dos pontos de referência para a construção do romance.

3.3 O *Pastoril*: a representação do folclore nordestino em *Avalovara*

Osman Lins descreve no tema T o folclore nordestino de Recife e de Olinda através dos atos de coser, tocar e cantar de Hermenilda e Hermelinda, da festa popular de celebração do Natal, o *Pastoril*, e da musicalidade da família de Abel.

A forma como é narrado o tema T traz várias vozes narrativas, ora Abel é o narrador, ora Hermelinda e Hermenilda, ora outra voz narrativa questiona Abel sobre os seus atos, ora um substrato mítico aflora sob a forma da tradição popular, da nomeação de Hemelinda e Hermenilda, da androginia de Cecília.

3.3.1 Origem

O *Pastoril* é uma recriação brasileira, trazido pelos portugueses vindos da Península Ibérica no século XVI, quando se fixaram no Nordeste, é encontrado em todos os Estados dessa região. Sua origem vem das canções natalinas espanholas denominadas *vilancicos*. A este respeito Damasceno²² (1970, p.8) descreve:

O *Vilancico*, que em toda sua trajetória andou sempre associado à música, encontrou na Espanha, principalmente, seu ambiente de eleição como forma musical e poética, a princípio acompanhado pela 'vihuela', instrumento de cordas semelhante ao alaúde, de origem árabe, e posteriormente pela guitarra, também de origem arábica, já em 1300 citada como guitarra sarracênica. [...] Segundo Ludwig Pfandl, além da vihuela, os *Vilancicos* utilizavam ainda o triângulo e as castanholas nos acompanhamentos.

O solo e refrão coral eram cantados por populares figurando pastores, nas representações da Natividade, com o repertório centrado no aviso dado pelos anjos aos pastores sobre a chegada do Redentor e na caminhada deles à manjedoura. Essa homenagem ao nascimento de Cristo inicia durante o ciclo natalino, que atravessa o mês de dezembro, indo até seis de janeiro, dia dos Reis Magos, encerrando-se com a queima da lapinha²³.

A queima da lapinha se dá no dia seguinte ao Terno de Reis, quando o presépio é desmontado e toda a folhagem seca que ornamentava e suas palhas são colocadas na fogueira, na porta da igreja. As pastoras cantam loas, cantos próprios da queima, e o público joga pedidos escritos ao Menino Jesus (ALVARENGA, 1950, p. 79).

Segundo Andrade (1950, p. 344) as representações de Natal surgiram no início do século X, formando importantes núcleos do drama litúrgico medieval e dividindo-se em três partes principais: a anunciação do nascimento

²² Discorre também que, a partir do século XVI, a união entre o verso e a música consentiu que os *vilancicos* incentivassem as classes sociais a transpor a temática de composição artística profana para o sagrado, assim como as produções sacras baseadas em ritmos e melodias populares. As composições (rimas e solfas) dos *vilancicos* ficaram no anonimato e só foram impressas as letras que repercutiam a proveniência folclórica.

²³ CASCUDO (1962, p. 575) difere de ALVARENGA (1950, p. 76) e ANDRADE (1959, p.344) no que se refere às datas quando escreve que “em Pernambuco e no Nordeste, os pastoris são cordões feitos em geral aos sábados do Natal até as vésperas do Carnaval”.

de Cristo aos pastores e adoração destes; a adoração dos três “reis do oriente”; o massacre dos inocentes.

Como dança dramática religiosa, o *Pastoril* é geralmente encenado diante do Presépio. O auge dos bailes pastoris se deu no século XIX e a sua fixação nacional foi no Nordeste e Bahia.

No ensaio *Viva o Pastoril*, Adriana Dória Matos traz referências do pesquisador Waldemar Valente²⁴, *Pastoris do Recife Antigo e Outros Ensaio*, sobre o período de apogeu do brinquedo, considerando o *Pastoril* como forma precursora do teatro popular. Daí a forte influência que sempre exerceu na vida social de Pernambuco e do Nordeste.

O *Pastoril*, numa época em que quase não havia clubes sociais, muito menos rádio e televisão, nem boites, nem “palhoças”, nem “infeminhos”, com poucos cinemas e raros teatros – estes, só esporadicamente funcionando com alguma companhia lírica, de operetas ou revistas – sem as inúmeras atrações que existem hoje, era acontecimento que o povo aguardava com ansiedade, e até num clima emocional e de suspense. Cada arrabalde tinha o seu perfil e o seu público (VALENTE, *apud* MATOS, s/data)²⁵.

Andrade (1950, p. 352) afirma que o *Pastoril* “é um fenômeno de imposição erudita, de importação burguesa, uma verdadeira superfectação, que jamais chegou a se nacionalizar propriamente, e nem mesmo a se popularizar”.

A composição da maioria das letras ou versos do *Pastoril* era feita por poetas conhecidos na Bahia e Pernambuco, havendo letras com mais de cem anos.

3.3.2 O *Pastoril* – religião e mito

O *Pastoril* é uma festa popular de celebração do Natal através da

²⁴ VALENTE, Waldemar de Figueiredo (Recife, 9 /11/ 1908 - 27/11/1992) foi médico, antropólogo, escritor, professor brasileiro e membro da Academia Pernambucana de Letras. <Wikipédia, a enciclopédia livre>. Acesso em: 21 set. 2009.

²⁵ MATOS, Adriana Dória. Ensaio Viva o Pastoril. Disponível em: <http://www.continenteonline.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1417&Itemid=130>. Acesso em: 21 set. 2009.

perspectiva cristã, de morte e ressurreição de Cristo. No romance, o folclore nordestino é representado junto ao povo, na praia e depois na casa da família de Abel, descrevendo a realidade histórica e temporal de Recife. O *Pastoril* traz, para o romance, as representações do sagrado e do profano.

Osman Lins transpõe para o *Avalovara*, um *Pastoril* rico na sua expressão artística e folclórica, composto de pessoas com poucos recursos: as pastoras vestem saias desbotadas, nem todas têm instrumentos musicais, um dos instrumentos da orquestra está desafinado (tambor rouco) e os músicos são descritos com vestimentas precárias (não têm sapatos). Essa caracterização evidencia a posição social de Cecília que tem contato com a população pobre, os camponeses e é assistente social no Recife.

Pode-se inferir que se trata da representação do *Pastoril* religioso porque, após a evolução e exibição na praia, as pastoras exibem-se na casa da família de Abel, conforme a tradição cristã de canto do Terno de Reis:

As pastoras, vibrando os pandeirinhos enfeitados com fitas coloridas, cantam na sala. Ecoam, ensurdecedores, nas salas e quartos da casa, os instrumentos e as quatorze vozes agudas das meninas (T 17, p. 266).

O *Pastoril* descrito é composto por dois cordões de pastoras, o encarnado e o azul, a Diana que pertence as duas alas, o Velho, que representa o poeta dos pastoris, e uma pequena orquestra composta de clarinete, pistão, bombardino, bombo e um tambor rouco. A maioria das pastoras apresenta-se com pandeiros, sendo que duas conduzem uma cesta de frutas (jambos, laranjas e mangas-rosa) e duas sobraçam flores (dalias, lírios e açucenas). As frutas, flores e trabalhos manuais que as pastoras carregam são leiloados antes do término da apresentação “açulando a rivalidade entre os partidários dos cordões azul e encarnado” (CASCUDO, 1962, p. 576).

Os maracás, utilizados pelas pastoras, e os pandeiros, pela Mestra e Contramestra, são os únicos instrumentos musicais fixos para acompanhar os cantos. Geralmente, as pastoras, com seus pandeiros ou maracás, cantam e dançam ao som da orquestra de pau e corda, trazendo clarinete, pistão, bombardino, bombo e trombone. Além dos mencionados, a orquestra poderá ter outros instrumentos o que conferirá uma maior riqueza de timbres à

execução musical. Assim, os recursos da orquestra definirão a variedade e a quantidade de instrumentos musicais do *Pastoril*. A orquestra poderá ter violões, cavaquinhos, bandolim e instrumento de sopro solista.

No *Pastoril*, além das pastoras, entre os personagens que se inserem nos cordões, geralmente há uma figura cômica, o Anjo, o Diabo, a Borboleta, a Cigana, a Camponesa. O Velho, que tem diversos apelidos e é como palhaço de circo, comanda as jornadas (cantos das pastoras), as piadas e as improvisações, mas não se vincula a nenhum dos cordões na coreografia.

Na representação do romance, a figura do Velho aparece como uma dramatização do poeta pernambucano do século XIX, Modesto Francisco das Chagas Canabarro. Ele compunha as letras dos *Pastoris* e estas eram musicalizadas pelo major Patrício José de Souza para uma Sociedade Natalense, fundada no Recife em 1840, com o fim exclusivo de representar *Pastoris* durante o período natalino (ANDRADE, 1959, p.354 e ALVARENGA, 1950, p. 80).

Entre os dois cordões, um homem já idoso, de barba e cartola, metido num fraque sovado, grita agitando as mãos: “Sou Modesto Francisco das Chagas Canabarro. Sou conhecido nestas paragens. Sou Modesto Francisco das Chagas Canabarro!” (T 12, p. 184)

A descrição do *Pastoril*, no romance, inicia na praia por meio da evolução de uma roda de metal com oito raios, enfeitada com fitas coloridas, cheia de guizos (T. 12, p. 183), trazendo quatorze meninas entre dez e treze anos com seus pandeiros (T. 12, p. 184). Cecília é cercada pelos dois cordões do *Pastoril*, sete figuras de um lado, com longas saias vermelhas; sete de outro, com longas saias azuis. O uso das cores azul e encarnado é uma tradição popular no Brasil, sendo empregadas principalmente nas lutas de cristãos (azul) e mouros (encarnado). No tempo dos brinquedos, as pastoras da faixa etária infantil à adolescência constituem o elemento básico na função do coro e dão maior significado ao *Pastoril*. O cordão encarnado é dirigido pela Mestra e o azul pela Contramestra²⁶. “O elemento masculino, quando existe, se encarrega de papéis secundários” (ALVARENGA, 1950, p. 77).

²⁶ ANDRADE (1959, p.359) diverge de ALVARENGA afirmando que o cordão azul é dirigido pela Mestra e o encarnado pela Contramestra enquanto que para ALVARENGA (1950, p. 77) e outros estudiosos do pastoril, o cordão encarnado é dirigido pela Mestra e o azul pela Contramestra.

Na dança dramática do *Pastoril*, Diana faz um papel intermediário no jogo das cantigas que se desenrolam entre os dois cordões, assim como Cecília no romance. Andrade (1959, p. 359) descreve a Diana como “uma figura híbrida” que permanece no centro do *Pastoril* e que pertence aos dois cordões. Diana, na representação, exerce um papel fundamental, como o de mediadora e de construtora de uma harmonia entre os dois cordões: azul e encarnado. Na mitologia grega, Diana está associada à deusa Ártemis, protetora dos animais, e que se desloca na natureza com um arco dourado acompanhada de animais. Pinturas a descrevem acompanhada de um cão ou de um veado. Diana é irmã gêmea de Apolo, mas nasceu antes dele e ao ver o sofrimento de sua mãe com o parto de Apolo resolve manter-se na virgindade, inclusive privilegiando as mulheres que faziam essa escolha.

Gomes (1998, p. 128) cita a ligação de Ártemis com Hecate e Selene, as quais representam a Lua. Traz à tona o caráter ambivalente de Diana, que, com sua androginia, simboliza a união do material e do espiritual, do nascimento e da morte, da degeneração e da regeneração, tal qual os ciclos da Lua que passam pela obscuridade das fases minguante e nova para o ressurgimento da vida com as fases crescente e cheia. É a temporalidade cíclica de morte e vida, da necessidade de morrer para poder renascer. À Diana (Lua) associam-se as velhas Hermenilda e Hermelinda, que com o fiar de suas agulhas controlam a criação e a morte. Por meio delas pode-se saber quem vai morrer e Abel assim prevê a morte de sua amada Cecília.

Conforme Kury (1996, p.107), Diana é a deusa assimilada Artemis. A Diana Nemorense tem correspondência com a Ártemis de Táuris, cujos ritos eram brutais. Segundo uma lenda, Ártemis levou Hipólito (filho de Teseu, morto por seus cavalos que se assustaram com o monstro enviado por Poseidon) ressuscitado e deu-lhe o nome de Vírbio, que significa “nascido duas vezes”, da mesma forma que a ☾, “nascida e renascida”.

Cecília também é portadora de ambiguidade, seu corpo é terra fertilizada e nele habitam corpos:

Cecília, [...] O rosto pálido e tenso, pálpebras cerradas, a respiração fora de compasso. Homens e mulheres, ociosos ou entregues a afazeres rústicos, inclusive os lavradores que com ela irrompem no chalé (plantam e capinam na carne de Cecília, sem que chegue a mim o rumor dessas tarefas), movem-se no seu corpo. São, seu

corpo e esses corpos, sobre a colcha de rendas e a toalha vermelha, de uma vez, corpos e espaço circundante, são corpos e também atmosfera — uma atmosfera aprazível, umbrosa e repassada de odores frutais (T 16, p. 249).

Cecília é um elo mediador, uma figura humanitária, metafísica, a confluência da espiritualidade e da materialidade. É o amor de Cecília o vínculo de passagem do físico para o espiritual, do profano para o sagrado, da escuridão para a luz. Constitui-se no instrumento para a obtenção da realização, e cujo processo Abel inicia com Cecília, que tem a chave para um mundo transcendente.

A virilidade de Cecília é percebida pela Gorda, mãe de Abel: “Olhos de fêmea e bonitos. [...] Senti na carne, quando ela se voltou para mim: o olhar soava grosso, com energia. Feito uma voz. Olhar de macho, Abel” (T. 13, p. 202), mas a androginia de Cecília aparece claramente no seu relacionamento com Abel “Entre os pêlos: seu pênis vibrante” (T. 14, p. 223). Abel descreve Cecília:

Conciliam-se, bem vejo, contrários em Cecília; e não posso isolar, na sua carne, a Mulher e o Homem. Macho e fêmea, ela não distingue os inconciliáveis fundidos no seu corpo. Ama-me, então, duplamente - mulher, homem - ou o macho difuso nela incrustado avalia-me com hostilidade? Há, neste caso, um teor de repulsa na sua entrega? Pode suceder que o macho e a fêmea cruzados em Cecília (contempla-me talvez com quatro olhos, dois de mulher e dois de homem) amem-se de um modo absoluto, conquanto incestuoso, amor impossível aos seres comuns. Todos os meus gestos, palavras, atos - segregado e só que sou — seriam um simulacro desse amor, trespassado de ilações misteriosas (T 15, p. 234 – 235).

No *Pastoril*, durante o desempenho da figura central, transparece uma relação de harmonia e equilíbrio entre Diana e Cecília. O entrelaçamento das pernas de Diana e de Cecília em meio aos cordões do *Pastoril* denota uma similaridade entre ambas, ou seja, Cecília, a personagem, tem os mesmos atributos de Diana, a figura mitológica. Gomes (1998, p. 128) atribui essa similaridade à relação com os animais, “com predominância evidente do leão, símbolo solar do poder e da sabedoria, identificado por Hermes-Mercúrio em sua duplicidade²⁷”. A Diana fica entre os dois cordões, vestida de azul e vermelho, com um laço das mesmas cores prendendo os cabelos, tocando um

²⁷ Na Hierarquia alquímica dos deuses, ele é o mais baixo, como “prima materia”, e o mais alto, como “lapis philosophorum” (JUNG, 1994, p.76). In: GOMES (1998, p. 128).

pandeiro redondo, maior que os das pastoras, enfeitado com fitas vermelhas e azuis evidenciando pertencer as duas alas:

As pernas da Diana e as de Cecília, dançando as da primeira, andando as da segunda, trançam-se (T 12, p. 184).
Seus pés e o grande laço vermelho e azul nos cabelos da Diana marcam o ritmo do canto (T 17, p. 266).

Da mesma forma que Diana, Cecília é andrógina e é seguida por portentosos leões, no meio dos quais circula, que a ela se submetem.

Na narrativa, os leões cedem lugar a “um carneiro nascido das areias” (T 12, p. 183) que surge dentre os vestidos das pastoras na apresentação do *Pastoril* na casa da Gorda: “Irrompe o carneiro de seus vestidos longos” (T. 17, p. 266). Esse acontecimento aparece no momento em que a família de Abel vive a festa do ciclo natalino em sua casa e todos interagem:

Eis-nos: o Velho com os joelhos dobrados, a cauda do fraque voltada para um lado e o gataco dentro da cartola, os músicos sustentando o trombone, o bombo, o clarinete, o pistão, o bombardino, as dançarinas estáticas, mãos a ponto de ferir os pandeiros, a Gorda conduzindo a exígua bagagem de Cecília, Cecília entre os músicos, de costas, porém com o rosto voltado para mim, rindo sobre o ombro e eu meio curvado, como quem fosse prender o carneiro nos braços (T 17, p. 266-267).

O carneiro em várias culturas simboliza a fertilidade, mas também, tem em si a força de ferir e, portanto, pode trazer a morte. Está associado ao fogo sacrificial e seu sangue provê o ressurgimento da vida, da prosperidade. Na narrativa, o carneiro aparece em várias circunstâncias que precedem a morte de alguns personagens, como a de Cecília (T 17). Na religião cristã, Abel é “cordeiro” imolado. O *Pastoril* remete ao nascimento de Jesus que também foi “cordeiro”. Carneiro/cordeiro poderá estar associado à morte de Cecília.

O término da jornada do *Pastoril* ocorre na praia com as loas (toadas, cânticos) e com a despedida final com canto e dança, sendo os textos de caráter religioso, celebrando o nascimento e infância do Menino Deus:

As pastoras marcando o compasso da música com os pés e os pandeiros enfeitados com fitas, iniciam uma loa. *Vinde, vinde, moços e velhos, vinde todos apreciar, como isto é bom, como isto é belo, como isto é bom e bom demais* (T 12, p. 184).
Com as pastorinhas, segue-nos, acompanhando a loa uma pequena orquestra: clarinete, pistão, bombardino, bombo e um trombone rouco (T 12, p. 184).

A morte trágica de Cecília deixa Abel revoltado, passando a ter uma visão completamente diferente do que significou o *Pastoril* para ele:

A grande roda, com seus inúmeros guizos, enferrujada e com fitas de crepe voando entre os raios, sai do mar e vem girando em minha direção. A roda passa por mim, refazendo o trajeto da tarde jubilosa em que Cecília e eu, com o *pastoril*, seguimos de mãos dadas pela praia. Mordo os ovos do engano e cuspo-os, mastigados. Porra! Santas velhas, de chifres nos peitos, os brancos pentelhos negreando de chatos, trepam com jumentos, com bodes, urrando orações negras. As pastoras, enrugadas, sujas, batem pandeiros feitos com couro de culhões, as bocas arrolhadas com caralhos. Destino putó e amargo. Todos se vão (T 17, p. 272).

Associando a morte de Cecília à morte da palavra, Abel, desesperado, rebaixa sua linguagem: “[...] todo eu me transformo no esgoto do verbo, cagando palavras mortas, cascas de palavras, dentro da morta, nem eu próprio as reconheço, estranhas, falar é nada e ninguém mais me ouve, eu não me ouço, ninguém mais, ninguém” (T 17, p. 273).

Atualmente, o *Pastoril*²⁸ sobrevive timidamente ao processo de massificação da cultura. Pesquisas tentando fomentar, preparar e divulgar vêm sendo feitas por incentivadores, como por exemplo, a etnomusicóloga Dinara Helena Pessoa que em Recife, participa de projetos voltados para o *Pastoril*, lançando CDs, entre eles, “Viva o cordão azul! Viva o cordão encarnado!”²⁹

3.4 A música de Hermelinda e Hermenilda

As personagens Hermelinda e Hermenilda são figuras mitológicas do destino ligadas à relação entre a vida e a morte; coser – vida, ferir – morte; agulha – linha da vida e da morte. Assemelham-se às Parcas da mitologia grega: “Não nos desvanece a função de conducentes. A agulha, artefato

²⁸ Os *Pastoris* são representados em diversos ritmos tais como o de valsinha, de maxixe e de marchinha. A marchinha influenciou a marcha rancho carioca, o frevo, o samba e a lambada. As letras e melodias geralmente variam e, nas representações, as jornadas seguem uma ordem de abertura e de encerramento.

²⁹ **CD** *Pastoril: Viva o Cordão Azul! Viva o Cordão Encarnado!*, Disponível em: <www.cultura.gv.br/.../vencedores-do-prmfa-de-1994-a-2008.pdf>. Acesso em: 11/mar.2009.

perfurante, fere? Também ajuda a coser. Hermelinda, Hermenilda. Agulhas, nesta fábula fiada pela Morte” (T 1, p. 52). As Parcas, ou Moiras na mitologia grega, são deusas do destino, retratadas como três velhas que tratam da vida e da morte: Cloto manipula o fio da vida, segura o fuso e tece o fio da vida, Láquesis é a que puxa e enrola o fio da vida e Átropos é a que corta o fio da vida. As duas Parcas ou Moiras, retratadas em Hermelinda e Hermenilda, têm a capacidade de descobrir o que acontece com Abel como também a de prever acontecimentos futuros. Fazem a ligação entre a vida e a morte, relacionando-se com Cloto e Átropos. Abel, no romance, é um escritor, cria a vida e a morte dos seus personagens, formando com Hermelinda e Hermenilda, a representação da tríade das deusas, assumindo Abel, como personagem, o papel de Láquesis.

Os nomes Hermelinda e Hermenilda conduzem ao herói mitológico grego Hermes, deus-mensageiro, símbolo de ligação entre os deuses e os mortais. Hermes teve três filhos com Afrodite sendo que um se denominava Hermafrodito e vivia simultaneamente como homem e mulher. Como Hermes é o que vai negociar, “flagra-se, então, na mitológica ascendência das irmãs Hermenilda e Hermelinda, o seu papel pragmático na apresentação de Cecília, mulher-homem, a Abel” (IGEL, 1988, p. 151).

Hermelinda e Hermenilda são ao mesmo tempo duas e uma, ora Hermelinda tem a mão no ar, prestes a ferir seu bandolim, ora a palheta de Hermenilda desperta as cordas tensas, rompe a imobilidade e fere com energia as cordas do instrumento (T 4, p. 78). O corpo de uma transmigra para a outra, ora Hermelinda ora Hermenilda:

Hermelinda e Hermenilda trespassam-se entre si. Basta que se cruzem no saguão, uma através da outra - e já os brincos mudam de orelhas e o abrigo de espáduas. As orelhas que elas trazem em maio aparecem em junho nas cabeças opostas; trocam de língua, de voz; seus quatro olhos mudam sempre de órbitas: uma transmigração se cumpre, uma troca perpétua. Hermenilda? Hermelinda? "Qual? As duas?" (T 5, p. 88).

Hermelinda e Hermenilda trazem como instrumento de referência, o bandolim, instrumento musical harmônico, da família dos cordofones de origem italiana (século XVI), trazido para o Brasil pelos portugueses nos séculos XVIII e XIX.

O bandolim é um instrumento da família de cordas dedilhadas ou beliscadas, pertencente ao grupo da guitarra, do violão, do alaúde, do banjo, da harpa, da lira e da “vihuela” usada nos *vilancicos*. Tem o formato de pera e costas abauladas, tal como as do alaúde, e é dotado de quatro cordas duplas de metal tocado com palheta. Sua afinação é em quintas sendo muito similar à do violino.

Na mitologia grega, a representação da música como manifestação dos sentimentos humanos era associada a Orfeu, que foi presenteado com uma lira por Apolo (o deus da música e da inspiração), revelando o teor divino impregnado na sua concepção. A música fazia parte de rituais sagrados como poderosa ferramenta de comunicação com o divino e era caracterizada por termos ambíguos e contraditórios.

Conta a mitologia grega que Hermes foi o construtor da primeira lira, usando a carcaça de uma tartaruga para estender nela sete cordas de tripas de ovelha.

A utilização do bandolim, como instrumento musical de Hermelinda e Hermenilda, tem estreita relação com o aspecto mitológico desse instrumento pelo fato de ele pertencer à mesma família de instrumentos da lira. O bandolim também está relacionado aos atos de coser, tocar e cantar de Hermenilda e Hermelinda, uma vez que os instrumentos de corda são os instrumentos musicais que mais se assemelham ao timbre da voz humana.

No romance, a representação musical do bandolim se dá na forma de uma valsa, dança de gênero musical erudito, com compasso ternário, ou seja, tem três tempos, sendo o primeiro tempo forte e os demais fracos: “Prossegue a música de Hermelinda, [...] em toda parte a evocadora valsa de Hermelinda [...]” (T 5, p. 88).

A valsa surgiu no início do século XIX, na Áustria e na Alemanha, inspirada em danças como o minueto (dança na qual os pares dançavam separados) e o *ländler*, uma dança regional da Áustria cujo nome identifica a localidade de origem (*Ländle*). Dividiu-se em três vertentes: valsa peça de concerto, valsa peça de salão e valsa dança. O apogeu da valsa ocorreu durante o século XIX desde o nível popular até o erudito. Tornaram-se especialmente conhecidas as valsas vienenses de Johann Strauss Filho, as

mais famosas compostas na década de 1860.

A valsa executada por Hermelinda e Hermenilda insere-se no contexto mítico da tríade das deusas Cloto, Láquesis e Átropos, tendo em vista seu compasso ternário.

A execução do bandolim de Hermelinda e Hermenilda reproduz três movimentos musicais, representados na quebra da linguagem verbal linear que se segmenta em três momentos:

- de suspensão:

Hermelinda [...] tem a mão no ar, à direita, prestes a ferir seu bandolim.[...] Os pássaros dos viveiros e os canários-do-império nas gaiolas fixadas à parede ou às colunas finas do alpendre, aguardam, os ouvidos ocultos na plumagem, que a palheta de Hermenilda desperte as cordas tensas. No degrau do alpendre: um gato deitado; outro junto ao portão; dorme um terceiro no peitoril da janela, a cauda pendente; à porta da sala de jantar, vindo em nossa direção, outro ainda, uma das patas levantadas. (T 4, p. 78)

- de início de movimento:

Hermentilda rompe a imobilidade e fere com energia insuspeitada as cordas do instrumento. O gato, na porta, pousa a pata no chão, o homem no outro lado da estrada baixa o braço e vai-se com os meninos, saltam os pássaros presos, erguem os bicos e de muitos modos soltam o canto, não só esses que eu vejo ou os que sei existirem, mas ainda outros de que não suspeito e que respondem a Hermentilda, de modo que o chalé aumenta, expande-se, revelado pela voz dos cantores nele ocultos. Pássaros cantam ainda no telhado e no quintal, sob as árvores frutíferas. [...] A cantoria dos pássaros volta ao bandolim, volta a Hermelinda, ela bate nas cordas com mais força e ânimo, a irmã bate palmas com suas mãos de cortiça, sem fazer barulho, os gatos, bichos de ouvido fino, continuam deitados ou se movem indiferentes, os cabelos brancos da bandolinista desarranjam-se, distende-se a pele, as rugas mais rasas, ela fecha os olhos e com os molares que restam vai mordendo a língua (T 4, p. 78-79).

- de fluência de movimento:

Prossegue a música de Hermelinda, a que os pássaros respondem [...] aves cantantes (corto e cruzo nomes de pássaros: papa-campinas, xeúnas, ós, galos-decapins, rios, curinás, caxéus, sagrabiás); o rústico instrumental, em toda parte a evocadora valsa de Hermelinda, em toda parte as gargantas ativas dos pássaros [...] (T 5, p. 88).

Desce a mão de Hermelinda, firme, sobre as cordas do instrumento. O gato, na porta, pousa a pata no chão, os pássaros soltam o canto [...] Também o canto dos pássaros soa, nítido, metálico. Cecília, com um sorriso, faz os leões subirem nos telhados balançando a cauda (T 6, p. 99).

O som do bandolim eleva o canto magnífico dos pássaros que entoam em coro, evocando no leitor a sensação musical de alegria, de elevação, de interação, de impulso da vida, de caráter triunfante e de vitória, caracterizando o andamento da música tocada.

As frases melódicas tocadas no bandolim pelas irmãs são como o fio da vida em que a cantiga é descosida à medida que é executada, da mesma forma que se desmancham os pontos cosidos pela agulha de Hermelinda, instrumento de criar vida, por meio de coser, e também de ferir ou de conduzir para a morte. Osman Lins realça a força da vida, por meio da linha musical da valsa quando narra o cantar simultâneo dos pássaros junto com a execução da música ao bandolim, em que a vida é sustentada pelo desenrolar da cantiga, como um alento para sua existência. O cantar e o tecer são reproduzidos pelos instrumentos de morte e vida: o bandolim e a agulha, que, por meio de linhas melódicas e da linha de coser, constroem e desconstroem a vida, num movimento pulsante, tal qual o ritmo presente no ato de coser e intrínseco ao ato musical. É a trindade simbólica de Hermelinda, Abel e Hermenilda, que, da mesma forma que as deusas mitológicas, criam, mantêm e destroem sob o impulso do ritmo ternário da valsa:

Tom e som. Eu e eu, Hermenilda e Hermelinda eis-nos, ajudantes da fábula que começa a tomar corpo e na qual dois amantes, por via e modo nosso aproximados, começam a enredar-se, cheios de alegria, de paixão e ainda mais de espanto. Temperar o bandolim. [...] Que faz a costureira com o que resta do fio? Cose, calada, a boca do cadáver. Aquém do além. Zás. Esta cantiga é descosida. Une-a um fio: a agulha (T 9, p. 137).

3.5 A música na família de Abel

Embora o romance *Avalovara* não apresente uma estrutura linear, pode-se montar uma linha cronológica da trajetória de Abel. Nota-se que há um entrelaçamento do tema A com o tema T. A história de Abel inicia com a sua adolescência no tema T, passa para o tema A, que tematiza sua viagem com bolsa de estudos para a Europa, onde tem contato com Anneliese Roos, e,

após, dá continuidade no tema T, em que Abel vivencia seu amor por Cecília.

Quando adolescente (T 2, p. 59), Abel fala sobre os seus doze irmãos músicos, sobre o fazer musical do casarão de Olinda, na praia dos Milagres, onde os sons dos instrumentos musicais se misturam com os sons do mar e da praia. Alguns de seus irmãos tocavam os instrumentos *flauta, bandolim, piano, violino, clarinete, viola*, dois *cantavam* e, em relação aos demais, não são mencionadas suas habilidades musicais.

Na Europa (A 8, p. 49), preocupa-se com o seu destino ou com uma parte dele “tão torto, apesar das ilusões da Gorda, quanto o de todos os meus irmãos e irmãs, com os seus inúteis instrumentos de música”, e lembra com saudades dos instrumentistas e cantores dos seus dezesseis anos, tempo em que sua família realizava a prática musical. O bandolim, instrumento musical harmônico, de Mme. Weigel, personagem do tema A, reforça a lembrança de seus irmãos: “Há sempre um bandolim [...] Fino instrumento [...] Mantenho-o, às vezes, no colo - este mudo sobrevivente de mais alegres dias -, como se amparasse coisas baldas e mortas” (A 13, p. 104). “O velho bandolim jaz de borco sobre uma poltrona” (A 18, p. 165).

Na volta de Abel da Europa, no casarão de Olinda, ao contrário da época em que o fazer musical de sua família era acompanhado e apreciado por amigos, se instaura o silêncio. Alguns instrumentos são guardados e abandonados: “Mudos com o violino de Cenira sem cordas, o bandolim de Leonor, o clarinete de Damião, a viola de Mauro, a flauta de Eurílio, o piano East Coker” (T 8, p. 125).

Ao final da história da família, estão mortos Eurílio (flauta), Damião (clarinete), Cesarino e Estevão. Leonor (bandolim) foi para um convento na Bahia, Janira (piano), foragida da polícia, vive num cabaré, Cenira (violino) casou com um dentista sem clientes e Augusto sumiu. Restaram Isabel (piano), Mauro (violino), Dagoberto (que cantava músicas tipo Nelson Gonçalves³⁰) e

³⁰ Mencionado em seus manuscritos (LINS, *apud* PEREIRA, 2009, p. 221). Nelson Gonçalves alçou uma carreira de sucesso principalmente a partir da parceria, na década de 50, com seu amigo Adelino Moreira, um letrista e compositor de músicas no estilo samba-canção, que compôs mais de 370 canções para serem interpretadas pela potente voz do cantor. Músicas românticas abordando arrebatadoras paixões perdidas ou imortais. Em estilo de boleros, foxes, tangos e samba-canções, fizeram parte do vasto repertório de Nelson Gonçalves. Seu timbre de voz e sua interpretação, conjugados aos tipos de canções interpretadas fizeram com que muitas delas fossem apropriadas a uma atmosfera de boemia e de curtição de rejeições

Lucíola (canto). E dessa família musical ficou “uma viagem no silêncio e na escuridão” (T 11, p. 167) e a lembrança: “Cruza o silêncio um som de bandolim e de vozes juvenis” (T. 15, p. 232).

3.6 A influência dos holandeses na música de Olinda e Recife

No tema A, Abel ganha uma bolsa de estudos e viaja para Paris onde conhece a alemã Anneliese Roos, seu primeiro envolvimento amoroso. O diálogo entre eles é realizado através do precário conhecimento do idioma francês de ambos, que estudam na Aliança Francesa. Na Europa, realizam excursões de trem, visitas a cidades e caminhadas pelas ruas, praças e avenidas. Abel vê no corpo de Roos cidades européias que interagem com os lugares que conhecem. Os relatos sobre as cidades, os monumentos históricos, a paisagem, as construções retratam a Europa dos anos 60 e sugerem uma viagem à época medieval. Quando Abel e Roos estão na cidade de Amsterdam as “vozes de homens cantando, risos, rufar de tambores, tropel” (A 1, p. 21) conduzem Abel à história e às influências culturais deixadas pelas expedições holandesas que invadiram o Nordeste no período colonial, em especial Olinda e Recife: “Ecoam as vozes [...] intraduzíveis. Soariam deste modo as vozes dos invasores - Joost van Trappen ou Caspar van der Ley -, os militares e mercadores flamengos que aportam a Pernambuco no século XVII?” (A 10, p. 65).

O passado revisita psicologicamente Abel pela qualidade da relação que ele estabelece com Roos. Quando a beija, o aceleração dos batimentos cardíacos o remete à invasão holandesa, às lembranças de sua terra natal “um rufar de tambor, é um grande tambor, surge do chão [...] nos segue, um estandarte sanguíneo ondulando entre lanças de metal sobre os chapéus de feltro cônicos, de abas amplas, um clarão (vindo de Roos?)” (A 10, p. 67). O bater ritmado do tambor faz com que se sinta “um tambor ressoante” (A 20, p. 199) e esta batida do tambor leva-o ao rataplã nas ladeiras de Olinda:

amorosas, prestando-se, por isto, a associação a um personagem cantor frequentador de cabarés e chegado a bebedeiras.

[...] somos atravessados como a própria rua pelos homens, pela mulher que os segue, os tambores vibram em nossos flancos, o estrépito das botas (o mesmo que estremece as paredes do Recife) repercute forte em nossos pés, o latejar dos seus sangues pulsa em nós e ouvimos sobre nossas cabeças descobertas o adejar do imenso estandarte cor de vinho (A 10, p. 67).

Musicalmente Abel associa esses tambores à influência dos holandeses na música brasileira, especialmente no Nordeste onde a marcação rítmica percussiva é bem explorada. A maioria dos ritmos brasileiros se originou da mistura de influências africanas e européias.

Na música nordestina, o Forró evidencia semelhanças com os ritmos binários portugueses e holandeses. Como gênero musical, o Forró originou-se do Baião. A diferença entre o Baião e o Forró é que o ritmo do Baião tem menos balanço, é mais quadrado e não tem o *swing* do Forró. Este tem o ritmo mais marcado e movimentado, tendo a guitarra e a bateria como instrumentos importantes de sua orquestração. Considerado como uma dança de origem nordestina, o Forró é praticado nas festas populares, sendo conhecido também por forrobodó.

Alguns atribuíam a origem da palavra *forrobodó* à designação em inglês *for all body* (para toda gente), uma referência a um baile popular aberto para todos. Mais precisa, no entanto, é a versão de que a palavra teria se originado do francês *faux-bourdon*, uma dança da Galícia que entrou no vocabulário galego-português como *fabordão* ou *fobordó*. Com o tempo passou a denominar um tipo de baile popular, barulhento e ligeiro, com o nome de *forrobodó*. Osman Lins cita o nome original, *fabordão*, no tema R:

Silenciamos. “O”, 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 (R 16, p. 261).

Vozes profusas vão e vêm no seu flanco, vozes no seu corpo, não nas paredes, indo e vindo, distantes, as vozes de um motim. Crava as unhas no meu dorso, passam músicos na praia, abraço-a com força, uma flauta, um violão, um trombone, uma rabeca, os pés descalços dos músicos na areia, nossos corpos oscilando, céu estrelado e grandes aves na praia olham passar os boêmios, ofusca-me nas trevas, fugaz, um arabesco, uma mulher segue à distância os quatro homens e ginga ao som da música (os passos miudinhos e os meneios de cabeça, as mãos levantando a saia), o céu empalidece sobre a linha do mar, duros cílices cortantes laceram-me a língua, o chapéu do rabequista é arrancado pelo vento, ele corre com o arco e

a rabeça no ar, os demais intensificam alegremente a música, oscilamos abraçados, rosto contra rosto, as tábuas rangem com o mover dos corpos, tão crispados este abraço que os meus punhos vibram, cada vez nos cingimos com mais veemência, não sabemos como interromper o abraço e decerto iremos agora rebentar em soluços. Fabordão (R 17, p. 279).

Na cena acima, Abel e a Inominada revivem momentos de convívio com o forró (fabordão), numa ambientação musical da festa popular nordestina, que se soma ao espectro sonoro elaborado em *Avalovara*.

O *fabordão* (falso bordão) é uma das mais antigas formas de polifonia vocal, a três vozes, em contraponto simples de primeira espécie. O que o diferencia é a transposição da nota fundamental, ou bordão, da voz mais grave para a voz superior, formando sequências sonoras de terças e sextas paralelas.

Desde o século XVII eram chamados de forrobodó os bailes frequentados pelo povo e, com o tempo, por ser mais fácil de pronunciar, passaram a ser chamados simplesmente de Forró (CASCUDO, 1988, p. 95).

Os instrumentos do Forró são a sanfona, o triângulo, a zabumba, podendo ter a rabeça, o pandeiro e o agogô. Os ritmos que compõem o Forró são o Baião, o Xote, o Xaxado, o Coco, o Vanerão e as Quadrilhas Juninas.

4 O RELÓGIO DE JULIUS HECKETHORN simetria, harmonia e associações

Além de uma ordem estrutural cuidadosamente elaborada a partir das palavras do palíndromo de Loreius, o romance *Avalovara* guarda uma relação com as quantidades e a ordenação dos fragmentos musicais do relógio idealizado pelo personagem do tema P, Julius Heckethorn (J. H.). Neste capítulo, trata-se da construção do relógio, da ordenação numérica dos fragmentos, das relações com a cantata *Catulli Carmina*, de Carll Orff. No tema P, o relógio de Julius Heckethorn, Osman Lins dá vida a um personagem obstinado pela busca do equilíbrio e da perfeição, representada na construção de seu relógio musical. Seu cuidadoso empreendimento expõe todos os passos do artífice, desde a idealização até a seleção esmerada dos materiais a serem utilizados na fabricação das peças. O zelo do personagem com a precisão de seu artefato reflete a preocupação do autor com a precisão numérica da estrutura do romance, a qual estabelece uma teia de conexões, abrangendo, conforme proposto, os aspectos musicais.

Em dois temas metaliterários, o P e o S, Osman Lins descreve em detalhes a estrutura do romance, ressaltando a origem de suas escolhas, bem como os fatos e dramas que cercaram a construção do relógio de J. H. Acerca desses temas, Gomes desenvolve a seguinte abordagem:

[...] S e P são predominantemente metaliterários: um expõe explicitamente a composição do romance e, na forma de narrativa dentro de narrativa com o conto “Ubonius e o unicórnio”, cria um campo de analogias entre a micronarrativa e o todo; o outro na forma de construção cuidadosa de um artefato – o relógio de Julius Heckethorn –, cujos cálculos rigorosos estão sujeitos ao imponderável, e cujo funcionamento, determinado por seu criador, depende também de fatores externos, mantém relação com a composição do romance. Em ambos são focalizadas a liberdade de criação, a apropriação do objeto criado e as relações sociais intervenientes (GOMES, 1998, p. 167-168).

4.1 Julius Heckethorn

A narrativa do tema P focaliza o personagem J. H. que, nascido em 1908, cresce em meio a carrilhões dos relógios da oficina de seu pai na Alemanha. Ao se mudar para a Inglaterra, terra natal de seu pai, por ocasião da deflagração da Primeira Guerra Mundial, adoece em razão da ausência dos sons dos relógios e, para curá-lo, seu avô contrata um professor de música que lhe ensina cravo. Com o fim da guerra, seu pai, que permaneceu na Alemanha, depara-se com a falência de sua loja de relógios e toma conhecimento da traição da esposa o que o leva a cometer suicídio. Sua mãe desaparece completando, assim, duplo infortúnio. Recebe esmerada educação, lê obras antigas e torna-se um amante da obra de Mozart. Ainda criança toma conhecimento do esboço de um relógio com triplo sistema sonoro, a partir da leitura de um livro impresso na Basileia. Esses escritos o acompanham por vários anos e alimentam seu sonho de construir um relógio diferente. Em Southampton entra como aprendiz em uma fábrica de relógios, tendo sido promovido a montador rapidamente em virtude de seus conhecimentos teóricos. De volta para a Alemanha, em Colônia, conhece a jovem Heidi Lampl, filha de um bem sucedido corretor, com quem se casa. A jovem está em tratamento de uma doença que gradativamente a leva à cegueira. J. H. passa a tocar piano em um hotel para prover as despesas da família. Movido por um desejo antigo e incontido, finalmente materializa a construção de seu relógio com três sistemas sonoros constituídos por fragmentos da introdução da *sonata K 462* para cravo de Scarlatti. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial o casal programa um exílio em um país americano. Porém, acentuam-se as dores oculares de Heidi, indo ela para Rotterdam, na Holanda, para submeter-se a tratamento médico. Acompanha-a J. H. que, entretanto, não permanece naquela cidade, deslocando-se para Haia. Posteriormente ela é morta em um bombardeio da Luftwaffe sobre Rotterdam.

Na construção do relógio fica evidente o casamento entre a profissão de relojoeiro e a sua atividade musical como cravista. Criado entre o soar de carrilhões, Julius, inventa uma máquina que o exterioriza por meio de suas

preferências: relógios e cravo. Apesar de sua forte inclinação por Mozart, a música de Scarlatti³¹ se lhe apresenta como mais adequada para compor seu relógio musical, em razão da grande quantidade de sonatas escritas por este compositor para cravo, seu instrumento preferido. Admira sobremaneira Gerberto de Aquitânia³², pelo seu saber e por ser o criador do relógio aos saltos. Por ele inspirado abandona definitivamente a idéia de um relógio contínuo a água ou a óleo. O mover-se aos saltos aproxima-se da rítmica do universo em todas as suas manifestações animadas; é mais condizente com a vida e o seu pulsar; e também tem uma relação com a música, que tem em sua gênese o ritmo. O estranho e sofisticado relógio de J. H. é uma peça musical, pois o tempo musical se insere no tempo implacável marcado pelo seu relógio. Surge como um observador permanente e condutor irreduzível do tempo ante as vicissitudes e turbulências que acompanha a vida e a morte dos personagens criados por Osman Lins.

Com a morte de Julius, fuzilado pelos nazistas na Holanda por causa da sua descendência inglesa, o relógio vai parar na embaixada brasileira na Europa, vindo para o Brasil após a guerra, quando foi vendido pelo embaixador à família de Olavo Hayano, que se torna o marido autoritário da Inominada, por quem o protagonista Abel se apaixona.

Todos os fatos e as narrativas até aqui apresentadas são detalhados ao longo do tema P. O relógio faz parte da ambientação sonora nos temas R, O, E e N.

³¹ Domenico Scarlatti (1685-1757) foi o maior compositor italiano do século XVIII. Não produziu obras de importância duradoura antes de sua primeira coletânea de sonatas para cravo publicadas em 1738. Suas composições de vulto surgiram no período de transição entre o barroco e o clássico, tendo sido um dos criadores da sonata clássica. Em 1721 deixou a Itália para trabalhar como músico na corte portuguesa. Em 1729 mudou-se para a Espanha onde passou o resto de sua vida a serviço da corte daquele país. Foi lá que compôs a maioria de suas 555 sonatas para cravo. As sonatas compostas a partir de 1745 tem dois andamentos sempre na mesma tonalidade, normalmente um deles no modo maior e o outro no modo menor. Algumas dessas peças apresentam os dois andamentos com climas contrastantes. Esta estrutura binária foi amplamente utilizada nas sonatas do final do período barroco e início do classicismo. As sonatas de Scarlatti são breves, muitas delas apresentando um caráter didático, e são identificadas por números, precedidos da letra K, no índice das sonatas organizado por Ralph Kirkpatrick. (GROUT & PALISCA, 2007, p.484)

³² Em P5 e P6 Osman Lins narra sobre a admiração de seu personagem, Julius Heckethorn, por Gerberto de Aquitânia, monge beneditino de Córdoba, profundo conhecedor da aritmética e cosmogonia árabes, inventor do mecanismo do relógio a saltos, e que se tornou papa, denominado de Silvestre II, no período de 999 a 1003.

4.2 O Relógio

O tema P descreve todas as etapas da construção do relógio musical idealizado por J. H. É a história de uma das peças fundamentais do romance: o relógio cujo soar das horas apresenta trechos desconexos da *sonata K 462* de Scarlatti e, em outro tema, pontua no espaço-tempo a relação amorosa de Abel e "☉". Trata-se de um artefato sofisticado e discreto, mas repleto de criatividade e de combinações matemático-musicais que refletem, em última análise, a vida de J. H. e o modo como a encarava. Numa combinação surpreendente de música, tempos, estética e filosofia sintetiza a ordem cosmológica e, ao mesmo tempo, a imprevisibilidade do curso da vida e de seus desígnios.

Os relógios - escreve J. H. - têm estreita relação com o mundo e o que representam ultrapassa largamente a sua utilidade. Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. Mais ainda: exprimem em números simples - tão simples que, ingenuamente, julgamos compreendê-los - o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e delicada dos astros. Vede os relógios de Sol. Pode-se, após alguma reflexão, continuar a crer que Anaximandro de Mileto, quando fabrica quadrantes, quer apenas facilitar a divisão do dia em horas? O que ele pretende é converter a luz solar, seu giro harmonioso, numa flor geométrica que feneça ao anoitecer (P 1, p. 143).

O projeto de um relógio atípico preenche as intenções de Julius desde criança. Música e medição do tempo o fascinam simultaneamente; para ele ambas têm vida própria e também lhe dão vida. A música povoa suas atenções com a escolha do cravo como seu instrumento predileto. A junção da música com o relógio reflete a confluência de ideais marcados pelas vicissitudes de sua própria existência, as quais motivam o projeto do relógio: um dispositivo com movimentos aos saltos. A escolha de um relógio que funcionaria aos saltos é apropriada à ideia de representar o universo em seu movimento cíclico, rítmico por natureza. A esse respeito o narrador do tema P assim descreve a escolha de J. H. e o que moveria tal escolha:

É, portanto, fundado em precedentes vários que abandona a ideia arcaizante da água ou do azeite como princípio motor do seu relógio, e opta em definitivo por um mecanismo a saltos. O tempo, flua ou não, repudia as interrupções, os seccionamentos. Contesta-se, no

entanto, a tendência do homem a imprimir-lhe um ritmo? Este ritmo surge - é conquistado - com o relógio a saltos.

A saltos move-se no corpo o sangue, a saltos atuam os pulmões, move-nos a saltos, mesmo as aves de mais tranqüilo vôo a saltos se deslocam, nadam os peixes movendo, a saltos, as barbatanas, dia e noite são saltos, ir e vir, passar e ressurgir, sim e sim, não e não, e a própria consciência que temos de existir não é contínua, toma-nos e foge, vez por outra assalta-nos, a saltos. Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos - e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras. Acentua ainda sua decisão: a presença, no mecanismo do relógio a saltos, do cabelo e das molas, corações metálicos da engrenagem, peças em espiral e, a seu modo, figurações palpáveis do tempo, tão claras qual se fossem, da palavra tempo, a representação ideográfica (P 6, p. 280-281).

A música carrega este pulsar continuado tal qual o pulsar da vida, em que os ritmos que lhe dão marcha retratam movimentos cíclicos, pulsantes, sustentadores do cosmos e da própria vida.

A espiral superposta ao quadrado mágico do palíndromo se constitui em uma representação perfeita para o tempo. Além de proporcionar a percepção visual de um movimento contínuo de uma linha sem começo e sem fim que se expande para o infinito, é também elemento essencial para a montagem de mecanismos de precisão aos saltos destinados a contagem dos tempos no interior dos relógios.

Considerando-se que foi no período clássico da música que os compositores tinham uma ideia quase obsessiva de busca pela perfeição, expressa pelas construções musicais simétricas, equilibradas, com regras bem precisas de estruturas sonoras verticais e de fraseado, tornam-se compreensíveis as razões que impulsionaram Osman Lins a utilizar a sonata de Scarlatti como peça musical que iria dar vida ao relógio de seu personagem J. H., o qual, com sua preferência por Mozart e Scarlatti, revela, também, uma busca incansável por essa harmonia cósmica.

A admiração pelo cosmos que Osman Lins imprime em seu personagem está expressa nas fontes bibliográficas que J. H. utiliza como referência para construção do relógio musical:

Por sinal, nos meses em que desenha o mecanismo, o livro que traz sempre consigo não é o *Arte de reloxes* ou a *Memória sobre o centro de oscilação do pêndulo*, de Jean Bernovilli de Basiléia, e sim, numa edição holandesa, o *Manual de astronomia árabe*, de Alfraganus (P 6, p. 282).

A própria vida cheia de percalços de Julius está refletida no projeto de seu relógio com trechos musicais truncados e à primeira vista desconexos da sonata de Scarlatti. Um personagem imaginário que ouvisse o bater das horas sem conhecimento de causa dificilmente imaginaria que por trás da aparente desordem reside uma lei que promove um encadeamento dos referidos trechos numa sequência lógica. Essas exposições de fragmentos musicais incongruentes contrapõem-se ao andar preciso e inevitável das horas, externando, por meio de aparato tão singular, o caráter impreciso e imprevisível da existência humana.

Avesso ao chamativo e extravagante, opta por um projeto cuja singeleza pode até não despertar atenção imediata. Preocupa-se com a precisão e, para tal, concentra-se na escolha de materiais apropriados e de mecanismos compensatórios que o torne invariável em qualquer lugar e sob qualquer condição. A idéia de universalidade está presente em sua construção. O inusitado e o criativo tornam-se os princípios básicos que norteiam a sua obra, que é construída com fragmentos musicais da sonata de Scarlatti para o soar das horas.

Os escritos que inspiraram J. H. a construir seu relógio são mencionados no tema P:

Num dos livros impressos pelos tipógrafos de Basileia e recenseados por Charles W. Heckethorn, encontra indicações, incompletas e vagas, é certo, sobre um relógio doméstico, provido de três sistemas de som e inspirado, em parte, no relógio de planisfério construído em 1344 por Santiago de Dondis, médico-astrônomo de Pádua: o tríptico aparato sonoro, uno e sincrônico em sua origem, deveria seccionar-se, ficando tão exposto ao acaso que bem poderia jamais voltar a ser ouvido na íntegra (P 4, p. 241).

A música de Scarlatti é metódica, com repetições e com um ritmo preciso e sem variações dinâmicas significativas. É como um bater sistemático de um relógio. Então nada melhor do que a escolha da *sonata K 462* que também numericamente se relaciona com a marcação das horas, pois a soma dos algarismos (4+6+2) resulta no número 12: a hora máxima de todos os relógios para compor a metade de um ciclo diário de tempo. Apesar de não ser um relojoeiro renomado, sua invenção o eleva a um patamar onde só habitam

os criadores excepcionais. Projetar e construir, o relógio, é um desafio incomum.

Em seu relógio, J. H. introduz elementos que visam provocar em todos, que diante dele se colocam, profundos questionamentos sobre a coexistência, neste Universo, entre a ordem e o caos, entre a fluida continuidade do tempo e as imponderabilidades da vida:

Também isto é visado por Julius: colocar as pessoas, frente aos sistemas de som do seu relógio, na mesma atitude de perplexidade que se sofre perante o Universo. Ainda uma intenção o orienta, representar o que há de aleatório em nossas existências. Sabemos, todavia, que o relógio de Julius Heckethorn, ou melhor, seus aprestos de som, obedecem a um esquema rigoroso. Sobre este rigor, assenta a ideia de uma ordem no mundo. Como introduzir, então, na obra, o princípio de imprevisto e de aleatório, inerente à vida? (P 8, p. 301)

A música tem como suporte o ritmo, cujo esqueleto é o tempo. A essência da música é o tempo, pois ela é reconstruída a cada apresentação. Tem um tempo inicial e final, diferentemente das artes plásticas cujas criações estão ali prontas para serem admiradas ou absorvidas. À semelhança da música, a obra literária tem um começo e um fim, um tempo de leitura e um tempo interno à narrativa. As palavras são como as notas musicais, cujo encadeamento forma frases que descortinam o sentido da obra.

Procurando estabelecer um elo entre as artes, pode-se afirmar que na música têm-se duas dimensões temporais: o tempo externo medido pelo andamento, pela duração de notas e da peça musical; o tempo interno resultado da experiência estética do ouvinte que pode perceber outros movimentos temporais no tempo externo da música. Este último se traduz pelo entendimento que o ouvinte tem da obra musical, que pode trazer em seu bojo um processo descritivo com um movimento temporal implícito ou uma manifestação de expressões internas do compositor que despertam no ouvinte sentimentos e estados de espírito estimulados por diferentes andamentos (Alegro, Moderato, Presto, Adágio) e pelo uso de escalas musicais apropriadas. A imaginação de cenas e emoções está intimamente ligada ao tempo. Na literatura as cenas desdobram-se no imaginário do leitor, conduzidas pela sonoridade das palavras. Na música, cenas e sensações permeiam a mente dos ouvintes esculpidas por frases musicais sustentadas

por estruturas sonoras sofisticadas. O tempo é a essência de ambas. Sem tempo não haveria música, não haveria a criação. O tempo traz em si a concepção do infinito, do interminável, do que não tem começo e nem fim. Então nada mais apropriado do que a música fraturada no relógio de Julius para representar o fluir contínuo e interminável do universo e da vida que nele existe.

Nesse sentido, o relógio de Julius Heckethorn apresenta três dimensões temporais: a das horas do relógio, a dos tempos musicais dos trechos desconexos da *sonata K 462* de Scarlatti, aglutinados na chegada de cada hora, e a dos tempos internos que permeiam a imaginação e as impressões do leitor quando se insere naquele mundo mágico da narrativa ficcional.

4.3 Os números em *Avalovara*

A partir da leitura de *Avalovara* focada nos números, percebe-se que o número três assume um significado importante para Lins na elaboração do seu romance. Também lhe são significativos os números 5 (metade de 10), 10 e 12. Estes dois últimos estão presentes na quantidade de compassos (10) da introdução da sonata de Scarlatti e na quantidade de fragmentos segmentados (12) desse trecho musical. Em entrevista inserida no livro *Evangelho na Taba*, Lins aborda essa identidade com os números e seu caráter ordenador:

Posso, entretanto, adiantar que a minha atração pelas estruturas de inspiração geométrica não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila C.Ghyka: *Esthétique des Proportions dans la Nature et Art* e *Le Nombre d'Or* [...] Também Pitágoras e a alquimia não são estranhos à minha atração pelas figuras geométricas. Quanto aos números, tem fascinado aos homens desde sempre. Na Idade Média, como podemos ler em Curtius, eram freqüentes as obras regidas por uma estrutura numeral. A *Divina Comédia*, baseada na tríada e na década é culminância dessa tendência. E o meu livro, já o disse mais de uma vez, constitui entre outras coisas, uma homenagem ao poema de Dante. É também construído com base na tríada e na década (LINS, 1979, p. 179).

Em outra entrevista ao *Jornal da Tarde/SP*, Lins revela sua predileção

por Matila Ghyka: “Além das artes visuais, outra influência importante foram os livros de Matila Ghyka: - Talvez seja a influência mais direta: a presença do geométrico na natureza e na arte. Foi em cima desses dois pólos que elaborei minha obra” (LINS, 1979, p. 173).

No próprio romance o narrador expõe de forma metaliterária sua preocupação em moldar a estrutura de sua obra segundo os ditames de uma rígida ordem numérica:

Inversamente, por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção, 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. Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas (S 4, p. 18).

Matila Ghyka, em sua obra *El Numero de Oro – I. Los ritmos*, discorre sobre o tetracto pitagórico, cuja importância metafísica fez com que fosse incluído no juramento de iniciação para a irmandade de Pitágoras. Esse juramento destinava-se a coibir a divulgação dos mistérios da seita para fora de seus limites e seu teor demonstrava a importância que lhe atribuíam seus adeptos: “Não, eu juro por aquele que transmitiu a nossas almas o tetracto no qual se encontra a origem e a raiz de natureza eterna” (GHYKA, 1968, p. 36). O tetracto é um triângulo formado por unidades numéricas, em que a base é composta por quatro unidades, a segunda linha por três, a terceira por duas e o topo do triângulo por uma unidade. Tem-se, então, uma sequência de 1, 2, 3 e 4 unidades cujo somatório é igual a 10 ($1+2+3+4=10$). Para os pitagóricos o número 10 simbolizava o Universo, ou o Ritmo da Alma do Mundo que, conforme será visto mais adiante, relacionava-se com a alma do homem por intermédio do número 5, ou seja, a metade de 10.

$$\begin{array}{cccccc}
 & & & & & 1 & =1 \\
 & & & & & 1 & 1 & =2 \\
 & & & & & 1 & 1 & 1 & =3 \\
 & & & & & 1 & 1 & 1 & 1 & =4
 \end{array}$$

A progressão 1, 2, 3, 4 contém também as qualidades harmônicas essenciais da escala musical: a relação 4:2 ou 2:1 representa as relações frequenciais, ou relações de extensão de uma corda, da oitava; a relação 3:2, representa uma quinta; a relação 4:3, representa uma quarta.

Tais relações foram descobertas por Pitágoras por meio da investigação do resultado sonoro advindo das sucessivas divisões em uma corda esticada. A conhecida série harmônica também é fruto dessas observações.

O número 5, como metade da década, tem um significado muito especial para os pitagóricos. É o número de Afrodite, deusa da união fecundadora, do amor gerador. É constituído pelo número 2, o primeiro número par, símbolo do sexo feminino, e mais o número 3, o primeiro número ímpar, assimétrico e masculino.

A esse respeito, Ghyka (1968, p. 40) faz as seguintes considerações:

A pântada é também o número da harmonia na saúde e na beleza realizadas no corpo humano. Sua imagem gráfica, o pentalfa ou pentagrama (pentágono estrelado) será, pois, por sua vez, o símbolo do Amor criador e da beleza viva, do equilíbrio na saúde (a beleza, a harmonia e a saúde são, para Platão, qualidades conexas e intercambiáveis) do corpo humano, que, projeção da alma no plano material, reflete como ela o grande ritmo da “Alma do Mundo” ou Vida Universal.

Lins, em seus manuscritos do *Avalovara*, reforça o significado desses números:

O número 1, origem dos demais, deve conter também a origem dos 2 princípios opostos, que constituem o princípio do mundo: o limitado e o ilimitado. Aos números ímpares correspondem o limitado (e correlativamente o limite); e o bom (assim como o reto, o repouso, o luminoso e o masculino); aos pares corresponde o ilimitado, o mau (assim como o curvilíneo, o movimento, o tenebroso e o feminino.) Esses opostos encontram-se no cosmos. – O 10, soma dos 4 primeiros números, tem uma grande força, enche tudo, atua em tudo, é começo e guia da vida divina, celestial e humana (LINS, *apud* PEREIRA, 2009, p. 229).

Com essas relações numerológicas os pitagóricos procuravam desvendar uma interdependência intrínseca entre estrutura e ritmo do microcosmo (número 5) e do macrocosmo (número 10). Nesse contexto o pentagrama assume um papel importante, tornando-se um símbolo do microcosmo, do amor e da euritmia, tanto é que veio a ser uma espécie de

senha secreta de acesso à sociedade pitagórica.

Uma concepção pitagórica fundamental no estabelecimento das relações harmônicas que envolvem a natureza e a arte é o número de ouro, ou seção áurea (GHYKA, p. 29 et seq.). Origina-se da relação apropriada entre dois segmentos contínuos de uma reta, em que a razão entre o maior (a) e o menor (b) resulta, a partir da equação matemática $(a+b)/a=a/b$, no número 1,618, chamado de divina proporção pelo monge bolonhês Fray Luca Paccioli di Borgo, o qual escreveu o tratado *Divina Proportione* ilustrado pelo amigo Leonardo da Vinci. Foi por intermédio da seção áurea, cuja construção rigorosa foi divulgada por Euclides, que Cláudio Ptolomeu solucionou os problemas gráficos de achar os lados do pentágono e do decágono regular inscritos em um círculo (GHYKA, 1968, p.46). É justamente essa proporção que rege as relações entre segmentos de pentágonos e decágonos regulares convexos e estrelados. Sendo o dodecaedro (poliedro regular com doze faces pentagonais) e o icosaedro (poliedro regular com vinte faces triangulares) ampliações no espaço do pentágono regular, nada mais natural que se encontre o número áureo governando relações lineares, planas e sólidas no interior desses volumes e também entre eles, quando inscritos numa esfera ou cubo. Ambos fazem parte dos cinco corpos platônicos: icosaedro, dodecaedro, octaedro (oito faces triangulares), cubo (seis faces quadradas), tetraedro (quatro faces triangulares).

Dentre esses corpos destaca-se o dodecaedro que, com suas proporções harmoniosas de 12 faces pentagonais, estabelece uma relação característica entre o número 5 e o número 12, ambos utilizados por Osman Lins na composição do *Avalovara*. O número de ouro também foi utilizado por ele, como se verá mais adiante.

Osman Lins planejou meticulosamente a construção do romance, tendo como ponto de partida o enigmático Palíndromo do escravo frígio Loreius, de Pompéia, de cinco palavras e cinco letras cada: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Para ele existem duas traduções possíveis: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou então “O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. À primeira atribui-se um sentido profano, em que o lavrador (com letra inicial minúscula) executa seu trabalho

de aragem da terra. A segunda interpretação carrega um significado místico: o Lavrador (com letra inicial maiúscula) como criador postado no centro do universo, que observa e mantém a sua própria criação. A respeito dessas expressões o narrador assim discorre:

O sentido exato da expressão, tão concisa, perder-se-á com o tempo, tornando-a ambígua. Aos contemporâneos de Loreius, porém, a sentença é de uma grande clareza e o seu único mistério consiste numa duplicidade de sentido. Diz-se: O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. E também se entende: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita. Esta última significação, portanto, atende também aos anseios místicos de Ubonius. Sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável (S6, p. 29).

A arquitetura da frase de Loreius, tendo como base o número 5 (cinco palavras simétricas com cinco letras cada uma) está em consonância com os ensinamentos pitagóricos que realçavam a importância fundamental desse número. Na estruturação do romance é destacada a formação pitagórica do comerciante Publius Ubonius, dono do suposto criador do palíndromo, o escravo Loreius:

A altura do ano 200 a.C. reside em Pompéia, então no auge do esplendor, o comerciante Publius Ubonius. Extremamente curioso, tende a especular sobre o incompreensível, viaja sempre que pode (vende, inclusive, produtos hindus) e hospeda mercadores em sua própria casa, com o único propósito de ouvi-los. Recebe, através do tempo e das distâncias, diluídos, adulterados, talvez ungidos de magia, resíduos da matemática egípcia, da astronomia babilônica e dos ensinamentos pitagóricos (S 5, p. 22).

Portanto, o sagrado e o profano estão presentes no romance, aparentemente incongruentes, mas, em essência, intimamente interligados, quase que fundidos em uma mesma idéia: a da criação.

A leitura dos temas de forma isolado evidencia que até o quarto capítulo de cada um, os fatos são pré-anunciados. Apresentam-se como captações do que ocorrerá depois, formatados como prefigurações as quais tomam a forma a partir do quinto capítulo. Este abre para o desenvolvimento e o aprofundamento daquilo que foi mencionado do 1^o ao 4^o capítulos.

Constata-se também, na estruturação da obra, uma submissão a números, que são muito caros para o autor, inclusive na quantificação de linhas de cada capítulo. Em uma Nota e em uma carta dirigida a José Otávio Bertaso,

diretor da Editora Globo S.A, depositadas no Fundo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros, datada de 24 de abril de 1973, Lins externa a forma de que se valeu para calcular a quantidade de linhas dos capítulos do romance, deixando entrever pequenas diferenças em função da tipologia e tamanho da letra a ser usada na impressão do livro:

O livro foi escrito - e está datilografado - de maneira a que cada linha conte 55 toques, o que corresponde, com grande aproximação, a linha em corpo 10 de uma edição normal de romance. E os vários temas são abordados mediante uma progressão aritmética, sujeita a pequenos erros. Desde a primeira página, vê-se, por ex., que o tema "R", ao surgir, apresenta 10 ou 11 linhas; ao voltar já são dedicadas 20 linhas (LINS, *apud* PEREIRA, 2009, p. 239).

Nos temas R, S, O, A, E, Osman Lins inicia o primeiro capítulo com 10 linhas e conclui os que seguem com uma quantidade sequencial de linhas múltiplas de 10. O primeiro capítulo do tema T contém 20 linhas, um múltiplo de 10. No tema P, que discorre sobre J. H. e a construção de seu relógio musical, o capítulo P1 finaliza com 12 linhas, sendo que os demais foram escritos com quantidades de linhas que se aproximam de múltiplos crescentes de 12. Nesse tema Lins estabeleceu uma correlação entre a quantidade de horas do relógio (doze horas a cada meio dia) e a dimensão dos capítulos revelando uma preocupação formal matemática.

A trindade surge como elemento essencial que sustenta os princípios da criação de várias religiões: a trindade cristã, a trindade hindu. Permeia o romance em diversos cenários. Manifesta-se, por exemplo, na Inominada "☉" em que três personagens se fundem numa só: a própria "☉", Cecília e Anneliese Roos. Essa questão aparece na narrativa em diferentes momentos:

Ambas, Roos e Cecília, não me ouvem em "☉", foz e confluência? [...] Sendo, cada uma, absoluta e por assim dizer ilimitada, nenhuma é tudo. Íntegras, não constituem, apesar disto, realidades solitárias: na sua integridade, unem-se em um todo — soma e sùmula de totalidades — não superior ou mais perfeito do que as unidades abrangidas (R 15, p. 227).

4.4 Os sistemas matemático-musicais do relógio de J.H

Julius Heckethorn secciona a introdução da sonata de Scarlatti em treze fragmentos, desconsiderando o décimo segundo num primeiro momento. Permanecem, então, doze fragmentos que são distribuídos segundo o ordenamento a seguir descrito.

Cria, desse conjunto, três sistemas designados pelas letras A, B e C: o primeiro é composto pelos fragmentos 1, 5 e 11, o segundo, pelos fragmentos 2, 4, 7 e 9 e o terceiro, pelos fragmentos 3, 6, 8, 10 e 13. Têm-se, então, uma sequência de 3, 4 e 5 fragmentos respectivamente para os três sistemas, que representam as medidas fundamentais dos lados de um triângulo reto (um dos ângulos tem 90 graus) em que a hipotenusa (=5) resulta da raiz quadrada do somatório do quadrado dos outros lados ($=3^2+4^2$). Esta equação singular consiste no teorema de Pitágoras, juntamente com a “divina proporção”, uma das jóias da matemática grega.

Para o grupo A o fragmento 1 soa após 4 horas, os fragmentos 1 e 5 soam após 1 hora e os fragmentos 1, 5 e 11 soam após 6 horas, fechando um ciclo de 11 horas. Para o sistema B o fragmento 2 soa após 2 horas, os fragmentos 2 e 4 soam após 2 horas, os fragmentos 2, 4 e 7 soam após 3 horas e os fragmentos 2, 4, 7 e 9 soam após 6 horas, fechando um ciclo de 13 horas. Para o grupo C o fragmento 3 soa após 4 horas, os fragmentos 3 e 6 soam após 3 horas, os fragmentos 3, 6 e 8 soam após 5 horas, os fragmentos 3, 6, 8 e 10 soam após 6 horas e os fragmentos 3, 6, 8, 10 e 13 soam após 3 horas, fechando um ciclo de 21 horas. Para os três grupos, as sequências de fragmentos se repetem indefinidamente, observando os mesmos intervalos.

Existe uma dada hora em que todos os fragmentos, menos o 12^o, são ouvidos e a introdução da sonata toca quase inteira. Este fato vai se repetir a cada 125 dias e três horas (125,125), resultado da multiplicação de 11 por 13 e por 21 horas e dividido por 24 horas. O número total de horas que separam uma audição integral dos doze fragmentos da sonata de Scarlatti de outra, igual a 125, $125 \cdot 24 = 11 \cdot 13 \cdot 21 = 3003$ (horas), é o mínimo múltiplo comum dos três números acima (11, 13, 21). Pode-se chegar a esses números pela

multiplicação 5x5x5 (esquemas A, B e C) cujo resultado também é 125. A relação de 13 com 21 evidencia que Osman Lins teria utilizado o número de ouro originado da Divina Proporção, 1,618, pois a multiplicação deste por 13 resulta em 21,034, de modo que, ao desprezar a fração decimal, chega-se ao número inteiro 21. Os dois números fazem parte da série de Fibonacci³³ (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34,...) em que cada elemento relaciona-se com o anterior por adição, respeitando-se a condição de serem números inteiros. À medida que os números tendem a infinito (a partir do 22º número da série) a relação a^n/a^{n-1} tende ao número áureo em sua forma precisa (1,61803399...). Mas por quê o número 13? Este é o ciclo temporal do sistema central, o sistema B, que representa Cecília. Esta pode ser interpretada como a personagem mítica hermafrodita, ambivalente tal qual a espiral que pode mover-se simultaneamente em duas direções, do passado para o futuro e vice-versa, e que, evoluindo em treze giros, guarda estreita relação com o relógio de J. H. e com os treze conjuntos de notas da sonata de Scarlatti.

Tem-se, assim, os números 125, 13 e 21, dos quais obtém-se o número 11 por meio da equação algébrica $125 = X \cdot 13 \cdot 21 / 24$, de modo que $X = 10,989$. Como os fragmentos musicais do relógio somente podem soar nas horas cheias, o número anterior fracionário deve ser arredondado para o número 11. Refazendo o cálculo $11 \cdot 13 \cdot 21 / 24$ chega-se ao número 125, 125, de modo que, convertendo-se a parte fracionária (0,125) para horas, obtém-se o ciclo de 125 dias e 3 horas ($0,125 \cdot 24$). Verificando-se a série de Fibonacci constata-se que o número 11 resulta da soma do número anterior ao número 13 (8) com o número anterior àquele que lhe antecede (3), ou seja, $11 = 8 + 3$. Coincidentemente, o número de horas do dia, 24, também é obtido do somatório dos dois primeiros números da sequência tríplice (11 e 13).

Julius acrescenta o 12º fragmento, separado do esquema tripartite, a ser repetido de 5 em 5 horas. Um dos números mais importante para os

³³ A série de Fibonacci originou-se da 10ª proporção enumerada por Nicómano de Gerasa: $(c-a)/(c-b)=b/a$. Após algumas operações matemáticas simplificadoras chega-se à equação $c=a+b$ (qualquer número da série resulta do somatório dos dois anteriores), a partir da qual, iniciando-se no número 1, obtém-se os elementos da série.

Nicómano era originário de Gerasa, colônia grega na Palestina fundada por veteranos. Foi um matemático neopitagórico que viveu no século I e do qual chegaram até nós as seguintes obras: Manual de Harmonia, Introdução a Aritmética e Telogúmenos Aritméticos (Aritmologia ou Mística do Número) (GHYKA, 1968, p. 19-20).

pitagóricos novamente se faz presente:

Resta ainda um pormenor: ainda que estejamos próximos, e despertos, e os escutemos, não teremos ouvido toda a frase musical, desde que Julius, como foi visto, subdividiu-a em treze partes. A penúltima, não incluída nos três sistemas descritos, associou-a a um dispositivo que a faz vibrar de cinco em cinco horas. Com semelhante recurso, salta de cento e vinte e cinco dias e três horas para seiscentos e vinte e cinco e quinze horas o ensejo de ouvir-se, sem falha, a frase de Domenico Scarlatti (P 9, p. 311).

O personagem artífice prepara a audição do 13º fragmento tendo como base harmônica o acorde de 7ª da dominante (V grau da escala), produzindo um estado de tensão que, ao não soar, retira da finalização da introdução da sonata toda a sua vitalidade e consistência. Em decorrência desse quarto sistema, haveria um momento em que a introdução inteira seria ouvida, e isso somente se repetiria 625 dias e 15 horas depois. Tal número de dias se deve à multiplicação de 3003 horas (125, $125 \cdot 24$ ou $11 \cdot 13 \cdot 21$) por 5 horas (repetição do 12º fragmento). Assim, obtém-se 15015 horas, que, dividido por 24 horas, resulta nos 625 dias e 15 horas anteriormente referidos. Novamente o número 15015 é o mínimo múltiplo comum de 11, 13, 21 e 5, o que significa que não existe intervalo de tempo inferior a esse que possa propiciar a audição integral da introdução da sonata de Scarlatti. Julius compara esse momento a um eclipse, pois o soar do trecho inteiro da sonata se assemelha àquele fenômeno celeste pela sua raridade:

Distribuir esses grupos de notas de tal modo que se percam uns dos outros dentro do relógio, soem separados e só de tempos em tempos voltem a reunir-se - constituindo essa reunião um evento pleno de intenções -, eis o objetivo de Julius. Voltar a ouvir, íntegra, a frase de Scarlatti, será como testemunhar um eclipse. Os eclipses, para ele, afiguram-se o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem - como tudo que merece existir e ser fruído - uma conjugação feliz de circunstâncias (P 8, p. 299 – 230).

Nas figuras 1 e 2 vê-se a representação de dois dias hipotéticos das combinações de fragmentos musicais da sonata de Scarlatti, em que os grupos A, B e C continuam a se repetir indefinidamente, segundo a lei anteriormente descrita. Na figura 3 podem ser vistas as sequências de fragmentos entremeadas pelas pausas, representadas no gráfico por espaços em branco.

Dia	Hora	Fragmentos da sonata de Scarlatti			
		Grupo A	Grupo B	Grupo C	12º fragmento
1º Dia	1		2;4;7		
	2	1			
	3	1;5		3	
	4				
	5				12
	6			3;6	
	7		2;4;7;9		
	8				
	9	1;5;11	2		
	10				12
	11		2;4	3;6;8	
	12				
	13	1			
	14	1;5	2;4;7		
	15				12
	16				
	17			3;6;8;10	
	18				
	19				
	20	1;5;11	2;4;7;9	3;6;8;10;13	12
	21				
	22		2		
	23				
	24	1	2;4	3	

Todos os 13 fragmentos soam reproduzindo a introdução da sonata de Scarlatti na íntegra. A semelhança de um eclipse tal fato somente virá a ocorrer depois de 625 dias e 15 horas, porque se fizermos $(11*13*21*5)/24$ obteremos o intervalo acima. Se excluirmos o 12º fragmento os demais trechos serão ouvidos depois de 125 dias e 3 horas. O defeito introduzido por J. Heckethorn, antecipando em 1 ou 2 horas o soar do 12º fragmento, pode fazer com que nunca seja ouvida a introdução da sonata de Scarlatti com todos os seus compassos.

Figura 1: Tabela com as associações por grupo da introdução da sonata de Scarlatti. Grupo (A, B, C) distribuídos nos ciclos de 11, 13 e 21 horas respectivamente – 1º dia

Dia	Hora	Fragmentos da sonata de Scarlatti			
		Grupo A	Grupo B	Grupo C	12º fragmento
2º Dia	1	1;5			12
	2				
	3		2;4;7	3;6	
	4				
	5				
	6				12
	7	1;5;11			
	8			3;6;8	
	9		2;4;7;9		
	10				
	11	1	2		12
	12	1;5			
	13		2;4		
	14			3;6;8;10	
	15				
	16		2;4;7		12
	17			3;6;8;10;13	
	18	1;5;11			
	19				
	20				
	21			3	12
	22	1	2;4;7;9		
	23	1;5			
	24		2	3;6	

Figura 2: Tabela com as associações por grupo (A, B, C) de fragmentos da introdução da sonata de Scarlatti distribuídos nos ciclos de 11, 13 e 21 horas respectivamente – 2º dia

		Introdução sonata Scarlatti: fragmento / compasso / acorde													
Dia	Hora	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12°	13	
		1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°				
		I	IV	VII7	I	IV	V7	I	IV	V7	I	IV	V7	I	
1° Dia	1														
	2														
	3														
	4														
	5														
	6														
	7														
	8														
	9														
	10														
	11														
	12														
	13														
	14														
	15														
	16														
	17														
	18														
	19														
	20														
	21														
	22														
	23														
	24														
2° Dia	1														
	2														
	3														
	4														
	5														
	6														
	7														
	8														
	9														
	10														
	11														
	12														
	13														
	14														
	15														
	16														
	17														
	18														
	19														
	20														
	21														
	22														
	23														
	24														

Figura 3: Tabela com a indicação dos fragmentos da introdução da sonata de Scarlatti dispostos segundo a lei de formação que rege a sua execução nas horas cheias. As pausas estão representadas pelos espaços em branco.

As tabelas (figuras 1, 2 e 3) explicitam a lei de formação para o soar dos fragmentos da introdução da *sonata K 462* de Scarlatti nas horas cheias do relógio de Julius Heckethorn. As diferenças de matizes em cada grupo servem para destacar os ciclos de 11, 13 e 21 horas atribuídos respectivamente para os grupos A (azul), B (verde) e C (vermelho). A vigésima hora do 1º dia seria um instante hipotético em que todos os fragmentos seriam executados e a introdução da sonata seria ouvida integralmente. Esse momento raro, segundo narrativa do autor, ocorreria a cada 625 dias e 15 horas, caso o defeito introduzido propositadamente por Julius no mecanismo de seu relógio não viesse a ocorrer.

Com o intuito de reproduzir em seu relógio o imponderável da vida humana, Julius introduz um defeito calculado por meio de um dispositivo feito com uma barra delgada de zinco que, pela dilatação decorrente da elevação da temperatura ambiente, faz com que o 12º fragmento seja antecipado de 1 ou 2 horas. Tal fato pode adiar indefinidamente a audição do trecho inteiro da introdução da sonata de Scarlatti, “denominada, por alguns adeptos do cravo, *Sonata de Heckethorn*” (P 9, p. 312). Esse conjunto de notas, que soaria de 5 em 5 horas caso não atuasse o defeito propositadamente inserido no mecanismo do relógio, representa o imprevisível inerente ao fluir da vida. Reforça essa idéia a utilização do número 5, símbolo do microcosmo. Sobre isso Osman Lins alude às intenções de seu personagem:

Sabemos, entretanto, que Julius tem motivos para introduzir, na ordem, um preceito de desordem. Que faz então? Fabrica de maneira imperfeita o dispositivo complementar, atingido - e portanto desregulado - sempre que a temperatura sobe, pela dilatação de uma delgada barra de zinco, posta de maneira apropriada. Assim, há momentos em que o penúltimo grupo de notas, chegando a hora de soar, não soa; inversamente, às vezes dá um salto, soando com uma hora ou duas de antecedência. O que decorre desta inexatidão é evidente: tanto pode antecipar a inserção das penúltimas notas na primeira confluência dos doze grupos restantes (aos cento e vinte e cinco dias e três horas), como pode adiar indefinidamente a conjunção perfeita das partes. Com tal imperfeição, o relógio de Julius alcança a perfeição. E como no projeto a que alude o incunábulo impresso em Basiléia, agora uma vida inteira pode decorrer sem que o mecanismo venha a repetir, da primeira à última nota, a introdução da sonata K 462 - denominada, por alguns adeptos do cravo, *Sonata de Heckethorn*. O valor simbólico que ele pretende incutir à sua obra foi alcançado: estudando-a, um indivíduo capaz de traduzir criptogramas lê quão incerto e entregue a imponderáveis é o destino humano; que a Ordem está sempre exposta a rompimento e que um pequeno fator tanto pode impedir como rematar as harmonias

(P 9, p. 311-312).

O sofisticado mecanismo musical do relógio contém em sua concepção a síntese do macrocosmo, em que os 10 compassos da introdução da sonata se encaixam como uma simbologia perfeita do universo, e do microcosmo, com o soar do 12º conjunto de notas, atendendo a um intervalo de tempo inexato, mas que se situa em torno de 5 horas. Os fragmentos melódicos se assemelham a astros celestes que se movem aparentemente desordenados, mas que, na verdade, submetem-se a uma ordem maior e que, de tempos em tempos, se alinham em um evento planetário raríssimo representado pela audição integral da introdução da sonata de Scarlatti.

Os detalhes numéricos do projeto do relógio de Julius Heckethorn são descritos no tema P8:

Sempre fiel ao cravo, escolhe, para trabalhar em seu projeto, a introdução da *Sonata em Fá Menor* (K 462), de Scarlatti. (Seria de esperar que preferisse uma passagem de Mozart, a quem não se cansa de admirar). Secciona a introdução em treze partes, numera-as pela ordem e, pondo de lado a penúltima, põe-se a manipular as outras doze. [...] Firmada esta preliminar, desenha e constrói três sistemas sonoros interrelacionados, designando-os pelas três primeiras letras do alfabeto. O sistema A reúne os grupos de notas 1, 5 e 11, funcionando com os intervalos de quatro, uma e seis horas, ou seja, cumpre-se em onze horas: soa, na primeira vez em que ocorre, o grupo de notas 1; na segunda, os grupos 1 e 5 soam; na terceira, os três. Este processo acumulativo repete-se nos outros dois sistemas. Outros grupos, quatro - o 2, o 4, o 7 e o 9 -, cabem ao sistema B, cujo ciclo é de treze horas, aos intervalos de duas, duas, três e seis horas. Maior é o sistema C, que abrange cinco grupos de notas: o 3, o 6, o 8, o 10 e o 13. Também seu ciclo é o mais longo de todos, com os intervalos de quatro, três, cinco, seis e três horas sucessivamente, totalizando, portanto, vinte e uma (P 8, p. 299-300).

As combinações de fragmentos que tocam numa determinada hora variam à medida que o tempo vai passando. Os fragmentos que não soam são substituídos por pausas que identificam ao ouvinte a ausência dos mesmos.

Em todos estes sistemas há interrupções. Exemplo: antes de soar, completa, a série C, observa-se um silêncio; este silêncio aguarda que ressoem (mas raramente ressoam) o grupo 1 do sistema A e o grupo 2 do sistema B; entre os sons do grupo 3 e os do grupo 6, nova pausa sobrevém e é aí que deverão vibrar, acontecimento também raro, as melodiosas notas dos grupos 4 e 5; o mesmo entre os grupos 6 e 8; entre o 8 e o 10; e entre o 10 e o 13 (P 8, p. 300).

Também se pode constatar que em várias horas não soa nenhuma nota

musical. Com esta aparente ociosidade e real imprevisibilidade, Julius quer demonstrar que por trás de uma ordem aparentemente imutável do universo existe o inusitado, o incomum, o inimaginável. Também pretende demonstrar a imprevisibilidade de certas situações que ocorrem em nossas vidas e sobre as quais não temos nenhum domínio.

Observa-se na narrativa que a concepção do relógio também espelha as vicissitudes da trajetória amarga em relação aos acontecimentos que permearam a vida do protagonista. Até posteriormente à construção do relógio a vida não lhe foi muito pródiga, pois a sua esposa, cega total, morreu num bombardeio dos nazistas à Rotterdam, na Holanda e ele próprio foi fuzilado pelo exército alemão pela sua ascendência inglesa.

4.5 Os treze fragmentos da *Sonata* de Scarlatti

A partir das indicações do tema P, tendo como base os conhecimentos musicais de harmonia³⁴, chega-se a formação dos treze fragmentos contidos nos dez compassos da introdução da sonata de Scarlatti. J. H. faz uma apropriação desses fragmentos para criar um sistema ternário A, B, C, descrito no capítulo P 8 e visualmente demonstrado no esquema conforme figuras 2 e 3. Uma análise meticolosa da estrutura vertical daquele trecho musical revela treze sequências harmônicas que se repetem essencialmente sobre os graus I, IV e V da escala de fá menor³⁵, que é a tonalidade da sonata. Na primeira sequência, aparece o acorde de 7ª diminuta sobre o VII grau que tem a mesma função tensional que o acorde de sétima sobre o V grau. Sobre o I e IV graus

³⁴ Diz respeito à parte da tecnologia musical que trata de tudo o que se refere à simultaneidade dos sons (ZAMACOIS, 1966b, p. 48).

³⁵ São duas as escalas básicas do sistema ocidental: escala no modo maior e no modo menor. Ambas são compostas de 7 sons ou graus (I até o VII), sendo que no modo maior os semitons situam-se entre o 3^o e o 4^o graus e entre o 7^o e o 8^o (1^o) graus. No modo menor os semitons situam-se entre o 2^o e o 3^o graus, entre o 5^o e o 6^o graus e entre o 7^o e o 8^o (1^o) graus. Neste modo, entre o 6^o e o 7^o graus forma-se um intervalo de 1 tom e meio. Entre os demais graus forma-se intervalo de 1 tom. Na escala de 7 sons da música ocidental, entre um dó e o dó imediatamente mais agudo (com o dobro da frequência) existem doze semitons. Dois semitons em sequência formam um tom (ZAMACOIS, 1966a, p. 86-97).

Scarlatti usou as tríades³⁶, enquanto que sobre o V grau, utilizou o acorde de 7^a ³⁷. Trata-se da mais básica progressão harmônica do sistema tonal, o pilar da evolução do repouso até a tensão e que confere à música ocidental a sua marcante característica dramática. Assim a introdução da sonata é formada pelas seguintes sequências harmônicas: I, IV, VII - 7^a dim.; I, IV, V7^a; I, IV, V7^a; I, IV, V7^a; I. Vê-se que são quatro progressões harmônicas, formadas cada uma delas por três acordes sobre o I, IV e V (ou VII) graus, finalizando no acorde perfeito maior sobre o I grau. Completa-se, assim, o ciclo de treze fragmentos. Na primeira progressão (I, IV e VII - 7^a dim.), a cada acorde corresponde um compasso, enquanto que nas posteriores, os acordes de IV e V estão situados num mesmo compasso, totalizando os dez compassos da introdução, conforme mostrado a seguir:

- 1^o fragmento: acorde perfeito maior sobre o I grau – 1^o compasso;
- 2^o fragmento: acorde perfeito menor sobre o IV grau – 2^o compasso;
- 3^o fragmento: acorde de sétima diminuta sobre o VII grau – 3^o compasso;
- 4^o fragmento: acorde perfeito maior sobre o I grau – 4^o compasso;
- 5^o fragmento: acorde perfeito menor sobre o IV grau – 5^o compasso;
- 6^o fragmento: acorde de sétima sobre o V grau – 5^o compasso;
- 7^o fragmento: acorde perfeito maior sobre o I grau – 6^o compasso;
- 8^o fragmento: acorde perfeito menor sobre o IV grau – 7^o compasso
- 9^o fragmento: acorde de sétima sobre o V grau – 7^o compasso;
- 10^o fragmento: acorde perfeito maior sobre o I grau – 8^o compasso;
- 11^o fragmento: acorde perfeito menor sobre o IV grau – 9^o compasso;
- 12^o fragmento: acorde de sétima sobre o V grau – 9^o compasso;
- 13^o fragmento: acorde perfeito maior sobre o I grau – 10^o compasso.

No segundo tempo do nono compasso entre as bases harmônicas do IV e V graus, vê-se uma apogiatura³⁸ dupla com um acorde de 4^a e 6^a sobre o I

³⁶ É um acorde (notas que soam simultâneas) de três sons formados pela fundamental, pela 3^a (maior ou menor) e pela 5^a (diminuta, justa ou aumentada). (ZAMACOIS, 1966b, p. 44-45)

³⁷ Quando, na designação do acorde pelo seu grau, consta um número adicional, pela harmonia tradicional significa que se trata de um acorde de quatro sons ou mais. No caso em foco, o numeral 7^a indica que sobre a tríade (acorde de três sons superpostos em intervalos de 3^{as}) repousa um som que faz um intervalo de 7^a com a fundamental do acorde. Deve-se ter em mente que na harmonia tradicional chama-se de acorde em seu estado fundamental (sem inversões) as superposições simultâneas de sons que formam entre si intervalos de 3^a (maiores e menores). Quanto aos intervalos, os de 2^a, 3^a, 6^a e 7^a se classificam em maiores, menores, aumentados e diminutos. Os intervalos de 4^a, 5^a e 8^a se classificam em justas, aumentadas e diminutas (ZAMACOIS, 1966b, p. 53-60).

³⁸ ZAMACOIS (1966b, p. 16) define apogiatura como uma notinha, de igual caráter que as notas comuns, que antecede à principal e ocupa o grau superior ou inferior desta. A distância que separa uma apogiatura de sua nota principal é de segunda maior ou segunda menor.

grau, o que poderia indicar, à primeira, vista um acorde perfeito maior sobre a fundamental da escala (fá m) em sua segunda inversão. Entretanto tal configuração harmônica, quando seguida por um acorde perfeito maior ou de 7ª sobre a dominante, tem a mesma função tensional de um acorde sobre o V grau, o qual é atraído ao encadeamento com a tônica.

A partitura que segue mostra os 13 fragmentos da introdução da sonata de Scarlatti identificados pela numeração inscrita em círculos e pelas cores diferenciadas atribuídas aos grupos de fragmentos que fazem parte dos sistemas A (azul), B (verde) e C (vermelho), conforme descritos no tema P 8.

Sonata em fá menor K462 1

Introdução

Andante (♩ = 120)

The score is divided into three systems of fragments:

- System A (Blue):** Fragments 1, 5, 10, 11, 12, 13.
- System B (Green):** Fragments 2, 4, 6, 7, 8.
- System C (Red):** Fragments 3, 9.

Harmonic analysis for the first system:

- Fragment 1: I(fá m)
- Fragment 2: IV(sib m)
- Fragment 3: V7(dó 7)
- Fragment 4: I(fá m)

Harmonic analysis for the second system:

- Fragment 5: IV(sib m)
- Fragment 6: V(dó 7)
- Fragment 7: I(fá m)
- Fragment 8: IV(sib m)
- Fragment 9: V(dó 7)
- Fragment 10: I(fá m)
- Fragment 11: IV(sib m)
- Fragment 12: V(apog. dupla fá-lá-> mi-sol)
- Fragment 13: V7(dó 7)

Figura 4: Partitura da introdução da sonata para cravo K 462 de Scarlatti com os 13 fragmentos grupo (A, B, C).

Normalmente unem ambas as notas um sinal de ligadura.

A sonata de Scarlatti revela uma coincidência de números muito significativa, tais como as quantidades de fragmentos da introdução (treze), o somatório dos dígitos que compõem o número que a identifica (*K 462*) e que levam ao número 12, o compasso ternário da sonata e o número de partes da mesma (três partes se for considerada a introdução como uma parte adicional). Nota-se que Osman Lins soube explorar com muita habilidade essas relações numéricas. A linguagem musical também não lhe é estranha, o que se percebe pela identificação dos treze fragmentos sonoros, a partir das mudanças de padrões harmônicos, utilizados na construção do relógio de Július Heckethorn.

4.6 Os três amores de Abel e a *Sonata* de Scarlatti: uma estrutura ternária

A disposição dos fragmentos musicais da sonata de Scarlatti nos grupos A, B e C não foi construída aleatoriamente, mas segue também um esquema que contém uma notável simetria e significado. O grupo A, que contém os fragmentos 1, 5 e 11 funciona como um envoltório de dois conjuntos, em que, do A para o C, os fragmentos 3 e 8 deste último grupo estão no centro desses conjuntos. Fazendo-se uma analogia com as três mulheres e Abel, à Anneliese Roos corresponderia o grupo A (azul), mais externo, com a qual Abel teve uma relação mais superficial. O grupo B (verde), poderia ser associado com Cecília, com quem Abel nutria um amor mais profundo. O tema principal da introdução da sonata está no fragmento B sendo Cecília, por ele representado, a substância, a alma do romance.

Tema principal da introdução da sonata (no grupo B)

Scarlatti

Figura 5: Fragmentos 4 e 7 da introdução da *sonata* para cravo *K 462* de Scarlatti pertencente ao grupo B, com o tema principal daquela parte da peça musical.

É o amor puro que envolve o ser total, íntegro, a confluência dos opostos em um único ser: o homem e a mulher. Trata-se de um amor culturalmente autêntico:

Este amor, embebido da ânsia, nunca vencida, de resgatar meus atos e escolhas infelizes, é magnificado com a circunstância de que no corpo de Cecília (Cecília: corpo e corpos, homens e mulheres, suas fábulas), eu ame de modo uno, não perturbado pela interferência purificadora - distanciadora, portanto, do espírito, seres numerosos e concretos. Fora do seu corpo, um amor como este é inviável ou realizável apenas como operação mental (T 15, p. 234).

Cecília, no tema T, recupera em Abel a conexão com as raízes culturais de sua terra natal, Olinda e Recife. Abel revive intensamente sua formação brasileira, a história do povo nordestino, os acontecimentos históricos como a conquista holandesa e as ocorrências sociopolíticas brasileiras que antecederam o golpe de 1964.

Mas é com a Inominada, representada pelo grupo C (vermelho), que Abel se realiza com toda plenitude, pois nela encontram-se as qualidades das outras duas, e ela se situa no ponto central desses conjuntos. Ao mesmo tempo, a Inominada é o fechamento de tudo, o caminho da realização, da liberação de qualquer esquema, caracterizado pelo último (13º) fragmento. Mas este fechamento requer um passagem pelo 12º fragmento, que tem, em razão do defeito introduzido por Julius Heckethorn em seu relógio, a possibilidade de não ser executado. Ele representa a imponderabilidade da vida humana e, quando soa, juntamente com todos os demais, é o ponto da realização espiritual de Abel e a Inominada, quando então todas as imponderabilidades foram deixadas para trás e a fusão com o tapete-paraíso chega a sua consumação final. O soar de todos os treze fragmentos anunciaria um fato raríssimo, tal qual um alinhamento dos planetas, que poderia trazer consequências inimagináveis. Coincide também com a finalização deste romance.

A ordenação da obra segue não somente a sequência das oito letras do palíndromo segundo o traçado da espiral sobre o quadrado mágico, como também os temas amoldam-se ao caráter atribuído a cada uma das letras em um poema místico de provável autoria de um contemporâneo de Ubonius:

Essa organização, fique em definitivo esclarecido, não foi inventada pelo romancista. Imita, ponto por ponto, o longo poema místico, provavelmente escrito por um contemporâneo de Ubonius, que o consagra ao Unicórnio. O poema ficou inconcluso e o único exemplar existente, aliás numa versão grega, acha-se em Veneza, na biblioteca Marciana, com trezentos mil outros manuscritos, todos preciosos. Vê-se, aí, à maneira de Incipit, em belos caracteres latinos, agrupadas cinco a cinco, as letras do quadrado mágico; sobre elas, com os centros no N, apagada em alguns pontos mas bastante visível, uma espiral encinábrio. O autor anônimo atribui a cada uma das oito diferentes letras um significado místico: A é a Cidade de Ouro; T, o Paraíso e a Unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso; R, a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos; E, a peregrinação humana em busca da sabedoria; O, a natureza dupla (angélica e carnal) do homem; P, o equilíbrio interior e o equilíbrio dos planetas, sendo o eclipse total sua expressão perfeita por representar o alinhamento exato, embora temporário, de astros errantes; N, representa a comunhão dos homens e das coisas. Esses temas, no poema, são abordados ou retomados na ordem em que a espiral cinabrina toca as respectivas letras. No presente livro, só a organização daquele antigo poema é conservada (S10, p. 84).

O romance aflora a percepção de que o autor teria adotado, com vistas a construção de cada tema de *Avalovara*, os significados encontrados no documento acima mencionado. Roos aparece no tema A e relaciona-se com a cidade de ouro (Abel e Roos se conheceram em Paris, a cidade luz) estando identificada pelo grupo A de fragmentos da sonata. A relação de Abel com Cecília ocorre no tema T, o mais longo de todos. Por ela Abel passa a sentir um amor intenso e profundo, conhece a unidade homem-mulher em um mesmo ser e presencia a sua morte. Os temas R, O, E e N narram a relação de Abel com a Inominada em sua busca pela sabedoria (ela é um ser formado por palavras) e pela realização final que ocorre com a unificação de ambos com o mundo transcendente do tapete paraíso habitado por uma natureza intocada e por dóceis animais. Aqui ocorre o fechamento de tudo, justamente o que faz o grupo C de fragmentos da introdução da sonata, em que o 13º conclui o soar da sequência de trechos segmentados da sonata de Scarlatti.

O esquema de formação dos três grupos A, B e C, pode ser visto a seguir.

Fragmentos:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Grau escala/ acorde:	I	IV	VII7	I	IV	V7	I	IV	V7	I	IV	V7	I
Sistema:	A	B	C	B	A	C	B	C	B	C	A		C

Figura 6: Disposição dos treze fragmentos da introdução da *sonata* para cravo *K 462* de Scarlatti nos três sistemas sonoros (A, B, C) do relógio de J. H.

Conforme pode-se ver no esquema acima, os números 10, 2 e 3 resultam das relações entre os números de cada fragmento dos diferentes grupos: 4 - 6 ($5-1=4$ e $11-5=6$) para o grupo A, 2-3-2 ($4-2=2$, $7-4=3$ e $9-7=2$) para o Grupo B e 3-2-2-3 ($6-3=3$, $8-6=2$, $10-8=2$ e $13-10=3$) para o grupo C. Ora, o somatório dos primeiros novamente resulta no número 10. No grupo B, o somatório do número central com qualquer número externo, resulta no número 5 e no grupo C, os somatórios dos números de qualquer extremidade também resultam no número 5. Os números deste grupo também revelam a dupla idade da renascida Inominada quando de sua morte: 32 e 23 anos.

Diversamente os ouço, dos meus trinta e dois e dos meus vinte e três anos. Dúplice, em meus pés, o hálito da sua boca: eu, uma mulher e duas, dois corpos unos que só eu conheço verdadeiramente e que de dois pontos distintos, de duas idades, agem, contemplam e fruem. Cada vez, Abel, que me beijas os joelhos, duas vezes o fazes (O 5, p. 31).

Os números 3 e 2 representam para os pitagóricos respectivamente o masculino e o feminino, de cuja soma obtém-se o número símbolo do microcosmo.

Antes disto o número 32 aparece como sendo a idade em que Abel conheceu a andrógina Cecília. Assim, infere-se que Osman Lins deixa vestígios de sua intenção de construir o romance com base em uma associação entre microcosmo e macrocosmo, representados respectivamente pelos números 5 e 10.

Os fragmentos dos grupos A (1, 5, 11), B (2, 4, 7, 9) e C (3, 6, 8, 10, 13) soam em intervalos de tempo de 4, 1 e 6 horas para o grupo A, de 2, 2, 3 e 6 horas para o grupo B e de 4, 3, 5, 6 e 3 horas para o grupo C. Aparentemente

inexiste alguma simetria nessas distribuições temporais, mas observando-se os números internos dos grupos B e C, chega-se ao número 5: este aparece explicitamente no meio do grupo C e no somatório dos intervalos centrais (2+3) do grupo B. Pode-se fazer uma relação entre microcosmo e macrocosmo ao considerar-se que, com Roos, Abel faz uma viagem pela Europa (uma trajetória externa em busca do conhecimento universal). Sob esta ótica, a soma do número externo à esquerda do grupo A (4) com o número do meio (1), resulta no número 5 ($=4+1$). Subtraindo-se do número do meio (1) do número externo à direita (6), resulta também no número 5 ($=6-1$). A soma dos dois (5+5) resulta, então, no número 10, o símbolo pitagórico do universo. Com a Cecília e a Inominada, Abel promove uma busca mais interna: com a primeira, relacionada ao conhecimento de seu país e com a segunda, de autoconhecimento como homem e como escritor.



Figura 7: Intervalos de tempo que separam o soar dos fragmentos da introdução da sonata para cravo K 462 para cada sistema sonoro (A, B, C) do relógio de J. H.

Notória também é a simetria musical que existe na sequência de fragmentos de cada grupo. No grupo B (2-4-7-9) os fragmentos centrais, 4 e 7, guardam entre si semelhança melódica e harmônica (ambos repetem o tema da introdução da sonata). No grupo C (3-6-8-10-13), os fragmentos iniciais, 3 e 6 apresentam semelhanças melódicas e harmônicas (linha melódicas similares harmonizadas com o V grau da escala de fá menor) bem como os fragmentos 10 e 13 (sequência melódica fá-dó-lá-fá decrescente e harmonizados com o I

grau) dispostos após o fragmento central.

4.7 Lógicas de composição e números emblemáticos

Os doze fragmentos que compõem os três grupos de notas guardam uma correspondência com inúmeros aspectos relevantes da cultura da civilização desde as suas origens. São ao todo doze signos zodiacais da astrologia tradicional, que com o sol no centro do círculo, levam ao número treze. Também doze foram os apóstolos de Jesus, que com este completam treze figuras místicas. Esse número foi transposto para os meses do ano, a partir da crença da influência dos signos do zodíaco sobre a terra.

Em relação a isto, GOMES faz as seguintes considerações:

O número é importante na composição de *Avalovara*, pois treze são os segmentos do sistema de som elaborado por Julius Heckethorn na montagem do relógio, que deve imitar a Ordem do Universo, e doze ou treze são os giros da espiral sobre o palíndromo. Desses giros resultam algumas combinações que tornam visíveis as palavras ORO, ASA, ROTA, TOPO, ARTE, PERENE. A oscilação entre doze e treze é reiterada: “doze ou treze anos de palavras sem fundo!” (R 22, p. 331) são palavras da injustiçada Natividade. Abel, ao realizar um rito arcaico (T 15, p. 231), tem doze ou treze anos. A importância do número doze está relacionada a sua abrangência e a sua simbolização – é o número dos meses do ano, dos signos do zodíaco, simboliza a totalização de um ciclo. Abel tem doze irmãos, no céu vê-se uma flor com doze pétalas (R 22, p. 331), o eclipse acontece às doze horas e cinco minutos. É como totalização de um movimento evolutivo que Abel vê a Cidade: “a Cidade vem a mim e mostra-se, com isso a caçada termina mas outra se inicia, pois a Cidade aparece-me inominada (o caçador abate um animal sem nome)” (E 17, p. 350). Confirmando a indicação de um movimento cíclico, a Cidade de Abel é construída sobre doze outras:

Sob a Cidade há outras, a Cidade existe sobre os ossos de doze outras cidades varridas pelo tempo ou por outros flagelos, sei que estas cidades suportam a sua altivez e que a água das cisternas, na Cidade, tem um sabor específico e mesmo inquietante de admoção e ameaça. O nome ou metáfora de nome, como a Cidade, deve repousar sobre doze cidades soterradas (E 17, p. 350).

A alusão à Cidade Eterna do Apocalipse, “A muralha da cidade tinha doze fundamentos com os nomes dos doze Apóstolos do Cordeiro (Apoc. 21, 14), é reforçada pelo sabor (...) inquietante de admoção e ameaça, indicando ao mesmo tempo, que o movimento continua, explicando-se, assim, a oscilação entre o doze e o treze, que pode indicar um recomeço, ou o perene recomeçar (GOMES, 1998, p. 218-219).

O número 12 é mencionado como sendo o tempo em anos em que o relógio de J. H. permanece no apartamento onde Abel e a Inominada se encontram: “Agora, aí está o relógio, há doze anos e meio aí está, ante tapetes sem vida e poltronas fanadas, elegante e sóbrio, soando de tempos em tempos, com os seus misteriosos sons” (P 10, p. 327).

Em uma citação à cidade misteriosa, alvo da procura de Abel, esta é avistada ao meio-dia: “A Cidade aproxima-se do vale ensolarado como uma nuvem de aves migradoras, a Cidade e seu rio, extraviada, tanto a procuro e agora surge na luz do meio-dia, pousa na plantação, sem nome e um pouco gasta no seu esplendor” (E 7, p. 299).

Osman Lins não perde a oportunidade de evidenciar o número 12, mesmo que de forma indireta, como resultado da soma de outros números (9+3), conforme pode-se ver num trecho do subtema R 16:

Gemini XII bate recorde no espaço e encerra com êxito sua missão (R 13, p. 160). [...] Cerca-os, arco agitado e compacto com quase dois quilômetros de raio, uma multidão que aos poucos emudece, mantida à distância por tropas bem armadas do 9.º Regimento de Infantaria e do 3.º Batalhão de Guardas (R 16, p. 262). [...] *Concluída com êxito missão da Gemini XII* (R 17, p. 276).

Gomes (1988, p. 11-12) alude às treze voltas que a espiral percorre até chegar ao tema central e final, o tema N. A trajetória da espiral toca os oito temas (oito letras sendo cinco consoantes e três vogais da frase do Palíndromo dispostas sobre o quadrado mágico) formando as seguintes sequências de letras que são os subtemas da estrutura do romance:

RSRS
 RSRS
 OROASAOROASA
 OROASAOROASA
 TOROTASATOROTASA
 TOROTARATOOTAA
 TOPOTARATOPOTARA
 TOPOTRTOPOTARTE
 PEREPERE
 PEREPERE
 PEREPERE
 ENEEE
 N

Esse rigor estrutural do romance sugere a existência de interessantes correlações com a construção do relógio musical de Julius Heckthorn. A forma

sonata, com uma sequência de temas apresentados na exposição, desenvolvimento e reexposição, traz à tona a finalidade de estabelecer uma forma tonal perfeita e simétrica, com início, meio e fim. Há nela uma sucessão temporal de tensão e repouso em que um fato depende do anterior e gera um posterior. Assim a sonata poderá ter uma relação com a espiral, referência temporal do romance, que por sua vez poderá representar em sua essência o relógio de Julius Heckthorn. Pode-se buscar no tema S do romance um sentido de continuidade dado à espiral:

Vereis, ao primeiro olhar, que a espiral não nos transmite um impressão estática: parece-nos, antes, vir de longe, de sempre tendendo para os centros, seu ponto de chegada, seu agora;... Nem a eternidade bastaria para chegarmos a término da espiral – Ou sequer ao seu princípio. A espiral não tem começo nem fim (S 3, p.16).

Por uma coincidência surpreendente o número doze passou a fazer parte, de forma implícita, da escala musical tonal a partir do período Barroco. Implícita porque são sete as notas da escala musical ocidental. Mas seriam essas notas oriundas da imaginação humana, ou o resultado de relações numéricas concretas e criadoras de um complexo sistema musical que deu origem à música como se conhece hoje em dia? E qual seria a conexão das sete notas com o número doze? Tais relações estariam em sintonia com vinculações similares presentes entre os corpos celestes, razão pela qual Wisnik (1989) faz um comparativo entre o que Pitágoras chamou de “harmonia das esferas” e a harmonia musical:

A mais completa e sistemática visão do cosmos musical, e da harmonia das esferas, encontra-se no final d’*A República* de Platão (onde o discurso sobre o equilíbrio da cidade não deixa de convergir, em alegoria, para a harmonia celeste concebida como harmonia musical). Trata-se do mito de Er, o Armênio, a quem é dado voltar da morte e contar o que viu. Seu relato epifânico desemboca numa descrição da máquina do mundo que pode ser perfeitamente reconhecida por nós, hoje, como uma grande vitrola cósmica: os oito círculos estelares (o zodíaco contendo os sete planetas) giram em rotação suave pendidos de um fuso, em várias velocidades (segundo os diferentes ritmos planetários). Sobre cada círculo gira uma Sereia emitindo um som diferente, “e todas elas, que eram oito, resultava um acorde de uma única escala”, dando a ouvir, podemos dizer, a gama de sons em seu estado idealmente sincrônico. [...] A cosmologia Platônica é um aparelho de som onde a música total contida no disco astrológico, em sua recorrência infinita, é movida pelas intervenções (estereofônicas) do tempo, reproduzida em ritmos diversos e em dois canais (como se o presente tocasse num canal, ou numa caixa de

som, o futuro noutra e o passado, que tem no mundo platônico uma precedência sobre as outras dimensões do tempo, tocasse as duas). A harmonia sofre pontuações temporais, suas intermitências rítmicas, seus pontos de ataque e repouso, de entrada e saída, sem deixar de soar na sua estática circularidade (WISNIK, 1989, p.92).

Primeiramente, fazem-se necessárias algumas considerações sobre a série harmônica, em que uma corda ao ser tocada, produz um som fundamental e diversos outros sons chamados de harmônicos, originados da subdivisão desta mesma corda, ao longo do tempo em que vibra, em segmentos cada vez menores, produzindo sons de menor intensidade e que passam a caracterizar o timbre daquela corda musical. Considerando a escala diatônica da música moderna ocidental com seus sete sons, começando pela nota dó, tem-se então: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si e novamente o dó. A divisão da corda ao meio produz um dó, mas numa altura mais elevada, uma oitava acima, em que a frequência deste novo dó é duas vezes a frequência do dó original, ou seja, uma relação $2/1$. A próxima nota resulta da divisão da corda em três partes, ou dois nós, produzindo a nota sol e que resulta numa relação frequencial de $3/2$. Por ser a quinta nota da escala diz-se que ela forma um intervalo de quinta com a nota fundamental dó. A próxima nota seria novamente o dó, resultado de uma nova subdivisão da corda vibrante em quatro partes, ou três nós, que forma uma relação intervalar de quarta com a nota anterior, o sol, resultando numa relação frequencial com esta de $4/3$.

Novas subdivisões produzem o mi, com um intervalo de terça maior em relação ao dó anterior, numa relação frequencial de $5/4$. A próxima nota a ser formada é o sol, que se relaciona com o mi anterior em um intervalo de terça menor, produzindo uma relação frequencial de $6/5$. Vê-se, pois, que as terças têm implícitas em sua relação numérica o número 5 e atribuem um caráter sentimental e afetivo para um acorde ou um intervalo: uma terça maior produz uma sensação de vigor, alegria, enquanto que um terça menor, uma sentimento de tristeza, reflexão, interiorização.

O primeiro intervalo de segunda maior, se forma entre o 7º e o 8º som, produzindo uma relação frequencial de $8/7$. Já a primeira segunda menor, ou um semitom, forma-se entre o 11º e o 12º som, produzindo uma relação frequencial de $12/11$.

A partir dessas proporções é possível extrair conclusões surpreendentes

acerca da percepção de consonância e dissonância, percepções essas de natureza subjetiva, mas que guardam uma relação com os números que as compõem. Observa-se que os primeiros intervalos da escala harmônica são considerados os mais consonantes para o ouvido humano e que são representados por relações numéricas mais simples. Os intervalos de segundas maiores e menores são percebidos como dissonantes e coincidentemente são caracterizados por frações mais complexas ($8/7$ e $12/11$). O famoso trítone, correspondente ao intervalo de quarta aumentada, que separa o fá e o si da escala de dó maior, foi considerado uma dissonância não permitida até bem pouco tempo na história da composição musical, guardando uma relação intervalar numérica de $45/32$.

Um intervalo de sétima menor, presente no acorde de sétima da dominante (quinto grau) de dó (sol, si, ré, fá), guarda uma relação harmônica dissonante (entre a fundamental e o último som), mas que, ao estar sustentado sobre o quinto grau da escala, o sol, caracteriza um momento de tensão que exige uma resolução para a tônica (dó). Essa atração é o resultado do efeito deslizante das relações intervalares de segunda menor (semitom), em que o si do dito acorde provoca um momento tensional e procura um deslocamento para o dó. Essa combinação de tensão com a sensação de matizes emocionais das terceiras maiores e menores é que confere à música tonal ocidental o seu caráter fortemente dramático.

A inversão da quinta ascendente a partir do dó conduz ao fá, que é o quarto grau da escala. A superposição de duas terças, maior e menor, ou vice-versa, formam uma tríade que, posicionadas de tal forma a terem na base o primeiro grau, o quarto e o quinto, produzem a sequência harmônica mais fundamental do sistema tonal.

A conjugação de uma quinta com uma quarta gera uma oitava, razão pela qual esses intervalos são os pilares para a formação da estrutura tonal. Assim, os sons de qualquer tonalidade de uma escala maior, a escala base do sistema tonal, são originários de uma sequência de sete quintas. Por exemplo, se for considerada a tonalidade de dó maior e, começando pelo fá, tem-se, então: fá, dó, sol, ré, lá, mi e si. Abrange-se aí, os sete sons da escala de dó maior. Rearranjando as notas numa sequência intervalar contínua obtém-se:

dó, ré, mi, fá, sol, lá e si. Desta série surgem cinco intervalos de segunda maior (1 tom ou 2 semitons) e dois de segunda menor (1 semitom), entre o mi e o fá e entre o si e o dó. Essa disparidade intervalar bem como a necessidade de se formar as escalas diatônicas (maiores e menores) com base em todas as sete notas, levou à necessidade de subdivisão do espectro musical de uma oitava em intervalos de semitons, gerando, deste modo, doze sons separados entre si por um semitom. Assim, entre o dó e o ré, surge o dó sustenido ou ré bemol. Portanto, são doze os sons da escala temperada do sistema tonal: dó, dó# (ou réb), ré, ré# (ou mib), mi, fá, fá# (ou solb), sol, sol# (ou láb), lá, lá# (ou sib) e si.

O número 7 adquire lugar de destaque no rol dos números relevantes, pois está inserido implicitamente no tetracto (ou tetraktys) como resultado da soma do número 3 com o número 4. No *Pastoril*, são sete pastorinhas de cada ala (vermelha e azul) cercando Cecília e Diana:

Eis-nos escoltados pelos dois cordões do pastoril, sete figuras de um lado, com longas saias vermelhas; sete de outro, com longas saias azuis, algumas desbotadas. Entre os dois cordões e de tal modo que parte do seu corpo trespassa o de Cecília, vai a Diana, vestida de azul e vermelho, sinal de que pertence as duas alas (T12, p.184).

No que concerne ao significado mítico do número 7, Spina (1982) faz as seguintes referências:

Os números encerram certas virtudes que estão em relação com os atributos da divindade em jogo, ou em relação com as próprias crenças do grupo nos fenômenos da natureza. Veja-se, por exemplo, que a gama de sete sons, comum entre os hindus, os árabes, os persas, os chineses, os gregos, está decalcada no valor sacramental desse número entre os antigos, número esse consagrado pela magia planetária. A lira heptacorde de Hermes testemunha essa afinidade mágica com o sistema planetário conhecido: Lua (ré), Mercúrio (dó), Vênus (si), Sol (lá), Marte (sol), Júpiter (fá), e Saturno (mi). E a gama enecorde, que aparece mais tarde, está também ligada a um sistema planetário mais desenvolvido, como atesta Plínio³⁹. A magia primitiva conferiu à música os elementos essenciais para a sua organização, e da música herdou a poesia as leis fundamentais de sua técnica versificatória. A composição dos ritmos musicais foi principalmente decalcada nos números 3 e 4 (e seus múltiplos). (SPINA, 1982, p. 68).

Wisnik (1989) alude a respeito das origens dos sete sons, da relação desses com o cosmos e sua numerologia:

³⁹ COMBARIEU, I, 1948, p. 39 *apud* SPINA, 1982, p. 68

A ordenação progressiva que se percebe na seriação interna do som, onde certas qualidades melódicas se revelam, regidas por quantidades numéricas, integra uma cadeia maior de similitudes que liga a terra e o céu e onde, num eco micro e macrocósmico, os astros tocam música.

Essa concepção teve larga influência, até pelo menos o Renascimento, sendo mantida e reinterpretada sob os mais diversos graus de simbolização e de literalidade, indo da ciência, à ética e à metafísica. Os planetas aparecem dispostos no universo como escala (que é um dos sentidos dados na Grécia ao termo “harmonia” – ordenação, equilíbrio e acordo que se depreende dos sons musicais, no modo como conciliam e põem em consonância a diversidade dos contrários). Os astros em questão são os sete planetas da astrologia antiga (Lua, Sol, Vênus, Mercúrio, Marte, Júpiter e Saturno), traçando no céu, em diferentes velocidades, o seu caminho reverso ao das estrelas fixas (as do zodíaco). O caráter heptatônico do modelo planetário tradicional coincide com a estrutura escalar heptatônica, e se constituem ambos em modos de apresentação da essência numerológica do mundo, que tem no número 7 um símbolo privilegiado. O intervalo de oitava, com sua relação de base de $1/2$, torna-se para os pitagóricos um símbolo harmônico, onde se combinam a unidade como limite, e o número 2 como expressão do ilimitado, a abertura para a não-unidade⁴⁰, equilibrados e conciliados através da consonância musical. A oitava contém no seu interior a quinta e a quarta, totalizando um conjunto de relações numéricas ($1/2$, $2/3$, $3/4$) que corresponde à *tetraktys*, uma das formas numéricas da perfeição, a série 1-2-3-4, cuja soma é 10; número 7, que se compõe do 1 e do 2 contidos no 3 e somados ao 4, é também uma das manifestações do princípio essencial que se concentra no número, e será interpretado tradicionalmente como uma harmonização do divino – 3 – e do humano – 4 -, correspondendo musicalmente à divisão diatônica do espaço interior à oitava (WISNIK, 1989, p.91-92) (grifos nossos).

Todas essas referências ao número 7, que aparecem de diferentes formas, estabelecem relações entre as atividades humanas, principalmente artísticas, com o sagrado.

O número doze está presente de forma expressiva nas representações musicais mais relevantes do *Avalovara*: os doze fragmentos que compõem os três grupos (A, B e C) da introdução da sonata de Scarlatti e as doze partes dos três atos da cantata de Carl Orff. Os doze sons (dos quais se retiram as sete notas que formam as escalas diatônicas) da música ocidental reforçam a escolha desse número emblemático. A equivalência do relógio de Julius com a espiral fica evidenciada quando se comparam os treze fragmentos da sonata com as treze voltas da espiral sobre o quadrado mágico que contém a

⁴⁰ Em seus manuscritos (LINS *apud* PEREIRA, 2009, p. 229) Osman Lins aborda sobre o significado dos números ímpares e pares como representação do limitado e do ilimitado, conforme citado em 4.3 Os números em *Avalovara*.

enigmática frase simétrica e que se constitui na base para a organização do romance *Avalovara*.

4.8 A Sonata de Scarlatti e a Cantata de Orff

Tanto a sonata de Scarlatti como a cantata de Orff se complementam na ambientação do romance. A sonata tem um fluir sonoro constante, sem sobressaltos ou variações rítmicas abruptas, com um andamento moderado, e, ao inseri-la no relógio em fragmentos aparentemente desconexos, J. H. pretendia conduzir aqueles que, diante daquele aparato se defrontassem, a uma reflexão sobre a intrínseca interconexão do homem com o universo, do microcosmo com o macrocosmo, do lado imponderável da vida humana com a rigidez das leis físicas que regem o universo, da influência deste e de suas estrelas sobre os acontecimentos marcantes que se interpõem no transcurso dos muitas vezes infrutíferos planejamentos que fazemos para nossas vidas. A sonata representa um momento de interiorização e de autoconhecimento, despertando uma emoção superior, que procura levar o homem ao encontro do que há de mais sublime dentro de si mesmo. Ela exterioriza o aspecto espiritual dos momentos de encontro entre Abel e a Inominada, fundindo nesta tanto a espiritualidade como esta corporeidade caracterizada pelo tom poético e lírico da narrativa, conforme se pode ver em um trecho do tema E, a seguir, transcrito:

O relógio - desligada a serra mecânica - soa a nosso lado e nós nos desprendemos: ouço claramente o carrilhão, descontínuo. (Meio oculto na massa um tanto revolta dos cabelos, o outro rosto, mudo e sufocado, espreita-me, tenso de significados). Ela pergunta, aludindo a conversações que em outros lugares e momentos, nestes poucos dias, revelam um ao outro - e também a nós mesmos - um pouco do que somos, se as pancadas do relógio, na sua incongruência real ou aparente, me dizem alguma coisa. Fala com naturalidade, as mãos amplas cruzadas à altura dos joelhos agora desnudos, mas o tom e as inflexões da voz não correspondem à simples pergunta que me faz: as palavras, veladas e um tanto dissonantes; como se escapassem - e escapam - ao seu domínio, enraízam-se em nosso abraço interrompido. - São estranhas, sim. Também a minha voz não me obedece e eu não a reconheço enquanto admito que o magnífico relógio soa de modo bem diverso do que estou habituado a ouvir. Sempre, acrescenta "☉", dá horas de um modo incongruente e não se

tem notícia de que alguém ouvisse toda a sequência de notas musicais, dispersas - diz-se - nos seus engenhos de som (E 6, p.291).

Por outro lado, a cantata, com seu acelerado ritmo ternário, em marcados ostinatos, valendo-se da voz humana como instrumento principal, acompanhada por uma percussão acentuada e vibrante, reproduz um ambiente quase primitivo em que voz e percussão se complementam, se alimentam, trazendo à tona sentimentos instintivos, poder-se-ia dizer, selvagens. No tema R transparece esse caráter um tanto selvagem do relacionamento sexual dos amantes.

A música de Orff é o veículo de representação do amor entremeado com o ímpeto sexual incontrolável dos jovens que se desejam ardorosamente, tanto na cantata quanto em *Avalovara*. O uso da voz e percussão retoma uma ambientação mais antiga da sociedade humana em que esses eram os únicos instrumentos disponíveis para que os indivíduos pudessem expressar sua musicalidade. Seus recursos rítmicos, com uma marcação ternária vívida, agitada e ininterrupta, lembram a batida cardíaca, também ternária, acelerada pela volúpia surgida da expectativa do encontro dos amantes.

A música de Orff continua [...] “Estou ouvindo seu coração bater. Bate como se eu ouvisse ao mesmo tempo a pancada e o eco da pancada. Conheci dois pássaros assim. Dois canários. Um repetia o canto do outro” (O 8, p. 44).

Na narrativa coincide esse ritmo primitivo com o ritmo do discurso verbal, por meio de frases aparentemente desconexas caracterizadas pela ausência de palavras, mas que expõem o ápice do prazer carnal entre Abel e a Inominada:

[...] armam-se os martelos do relógio o pêndulo um sistro ou alaúde eu mais e mais o teu corpo mais e mais a voz de grande e rebelde multidão e eis que nossos flancos e espáduas rompem-se abrem-se lascam-se fendem-se e a delícia dos acende os nossos e nós nos e o mundo se e jatos de chamas em torno do e todas as nossas bocas clamam como e quando nos parece haver enfim alcançado o limite supremo do canta o relógio e nota após nota flui a melodia fraturada na máquina e conhecemos o que poucos ou ninguém, vivam o que viverem... (N 2, p. 356)⁴¹.

As mãos descolando os nossos ventres avançando em direção ao

⁴¹ No exemplar de Osman Lins, com suas anotações, há a seguinte observação: “representa o inexprimível”.

rumor de laranjas expremidas 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 (E 17, p. 350-351).

Assim, a cantata, tanto com sua música como com seu texto, é a simbologia perfeita para o incontido desejo carnal que une Abel e Inominada. Representa a descoberta do corpo físico e verbal da Inominada, ou seja, a descoberta da linguagem. Mais do que servir de música de fundo, é o mote vivificador dos anseios voluptuosos que exercem forte atração entre ambos. Representa a junção do masculino com o feminino, um ato sagrado que conduz os amantes à tese final, à realização suprema caracterizada simbolicamente pela união dos amantes com o paraíso excelso do tapete em que coexistem pacificamente diferentes animais. E é justamente nesse momento final que soam todos os fragmentos da introdução da sonata de Scarlatti, com suas singelas sonoridades, anunciando um momento sublime do encontro dos pólos que se fundem e atingem a suprema compreensão:

Transitamos entre nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, boca e boca, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera, boca e boca (de quem?) coxas braços joelhos bunda orelhas (de quem?) membro garganta bainhas rorantes o prazer formando-se os colhões acesos cabeleiras ais (N 2, p. 354).

Tem-se aqui uma representação da androginia no momento de junção dos amantes em um só ser (homem e mulher que se fundem num ser andrógino com o alquímico casamento do sol e da lua).

4.9 O relógio de Julius Heckethorn e o eclipse

No tema P a narrativa evoca as intenções de Julius Heckethorn ao construir seu relógio musical: um vislumbre da possibilidade de soar integralmente os trechos fragmentados da introdução da sonata de Scarlatti, um fato raro tal qual a ocorrência de um eclipse, que possibilitaria então a confluência das imprevisibilidades para abrir caminho para o fato selado,

programado para acontecer:

Julius quer evocar as conjunções do cosmos, mas poeticamente; não apenas a móbil ordem celeste, mas a harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino (P8, p. 301).

Osman Lins inseriu seus personagens em situações e fatos históricos nos quais os números 3 e 12 se fizeram presentes, tal qual o eclipse lunar de 1966, que atingiu seu auge ao meio-dia (12 horas) e o qual foram lançados três foguetes em Rio Grande, mencionados nos temas R 5, R 7, R 8, R 13, R 18 e R 19. Abel e '☉' lá se encontraram e observaram a saída dos foguetes americanos em Rio Grande:

Não sei como, nossas mãos se encontram, estamos de mãos dadas, ela aperta-me os dedos e mostra o rastro no céu do primeiro foguete Nike Tomahawk (R5, p. 19).

A afluência à praia do Cassino, onde se erguem as rampas para o lançamento dos foguetes Nike-Apache, Nike-Hadac e Nike-Javelin, esvazia as ruas e as praças de Rio Grande. O rosto de '☉', alegre e talvez um pouco insubmisso, passa pelas sombras das árvores (R7, p. 32).

Sol e lua em alinhamento com a terra, aqueles representando o masculino e o feminino, respectivamente, atraem Abel e a Inominada para seu provável primeiro encontro, aparentemente casual, coincidindo, entretanto, com acontecimento de raro fenômeno celeste, em relação ao qual a narrativa oferece indícios de inexistência de acidentalidade:

Atraídos pelo eclipse, vindos eu do Nordeste e ela '☉' do Centro-Oeste, confluem as nossas trajetórias na Terra de um modo não de todo estranho ao fenômeno celeste. Que idade terá? Questão enleante. Seu rosto, animado por uma fugidia luz interior e uma espécie de sede (observa com exaltação as réstias, as paredes, os sons, o interior das casas), oculta outro ser, velado e pressentido. Outro ser: obstinado, multiplicador, jacente, dilacerado, rumoroso, enigmático e que me contempla de outra clave do tempo, açulando minha inclinação por tudo que gravita, como os textos, entre a dualidade e o ambíguo. Presidem este encontro o signo da escuridão - símile de insciência e do caos - e o signo da confluência: germe do cosmos e evocador da ordenação mental. Terra, espaço, Lua, movimento, Sol e tempo preparam a conjunção da simetria e das trevas (R 7, p. 32-33).

Essa concepção da bipolarização homem-mulher atribuída ao sol e à lua advém de várias crenças de diferentes povos e culturas, dentre elas da

alquimia medieval em que o casamento do sol com a lua (o eclipse poderia ser a representação desse evento) geraria um ser andrógino que morreria e novamente renasceria. Sobre isso Abel faz as seguintes correlações com Cecília:

Nos códigos alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício. Um símile impõe-se, por tudo isto, entre o andrógino e Jano, deus bifronte. Encontrando-o, adquirem as minhas relações com Cecília, assim o julgo, uma expressão insólita e mesmo assustadora. Indispensável, por enquanto, ao meu comércio com o mundo, chegar à compreensão, ainda que imperfeita, da função do caos e da sua natureza. Os dois rostos de Jano, gravados em tantas efígies monetárias, representam, leio talvez em Ovídio, um vestígio do seu estado primitivo: nas trevas onde o mundo ainda não existe, quando tudo é pesado e leve ao mesmo tempo, Jano, deus dos limiares – e, portanto, das partidas e das voltas chama-se Caos. Liga-se, simultaneamente, à ordenação e a desordem. Minhas indagações, neste caso, estão escritas em Cecília? (T15, p. 235)

As duas faces de Jano teriam então similitude com a duplicidade de Cecília, que estaria no centro da espiral, uma perfeita representação do eterno, do ir e vir, movimento do passado para o futuro, passando pelo presente:

Não representa a espiral, igual a Jano, um simultâneo ir e vir, não transita simultaneamente do Amanhã para o Ontem e do Ontem para o Amanhã? Não se conciliam, em seu desenho, o Sempre e o Nunca? Também não se deve esquecer que um dos símbolos preferidos pelos alquimistas era o do matrimônio entre o Sol e a Lua, representados como um hermafrodita, um corpo dúplice, apodrecendo num esquite. O pensamento que dominava esta representação - onde se viam, num corpo, duas cabeças, como as de Jano - era o da morte seguida da ressurreição. Tanto a espiral como a frase que temos sob os olhos parecem tensas dessas fusões de contrários (S8, p. 49).

A eternidade inerente à interioridade de Cecília relaciona-se ao amor que Abel manifesta por ela: "O meu amor por Cecília sobrepassa o seu brilho carnal. Inclui durável - e transformado - a sua decadência, estendendo-se a limites do tempo que ela desconhece" (T. 17, p. 266). Amando-a, o meu amor abrange numa espécie de múltipla e concreta individualidade o que em princípio é inapreensível e abstrato (T 9, p. 137).

Simultaneamente ao eclipse ocorria o funeral da Natividade:

Quatro homens carregam o seu caixão. Quando o Sol, ao meio-dia, escurece, ☾ e eu nos abraçamos, invasores de um firmamento ao

qual somos estranhos. Asas gigantescas cruzam a escuridão, sobe ao ar o Nike-Apache, o grande ser alado faz zumbir os telhados, agita as árvores, levanta o pó da praça e desliza sobre nós, com o seu canto rouco: pesadas pedras rolando num longo tubo metálico (R 8, p. 42).

Ainda referindo-se ao eclipse, o número 32 surge em alguns parágrafos, mais do que uma demarcação geográfica (paralelo 32), como uma indicação de representação da união do masculino (3-Abel) com o feminino (2-Inominada):

A partir de Rio Grande, ao longo de uma reta que, erguendo-se do paralelo 32, entre a Lagoa Mirim e a Lagoa dos Patos, alcança a cidade de Bagé, todos vindos, alguns, de países distantes, aguardamos o eclipse anunciado para esta manhã de novembro, sem nuvens e sem vento (R 6, p. 24-25).

Águas e terras, num oval que se inclina de Noroeste a Sudeste, sofrem a ação do eclipse. O ovo dessa noite rara e breve, cuja borda superior, nascendo no pacífico, une em um arco a Califórnia à Geórgia, corta o Atlântico e alcança, descendo, o extremo meridional da África, abrange as Caraíbas, o México, todo o continente sul-americano, extensa área deserta da Antártida, escurecendo à medida que se aproxima do núcleo: uma tangente sobre o paralelo 32, à altura das pastagens quase sempre planas da fronteira. Os foguetes, sobre as plataformas, três das quais já vazias, perfilam-se ao longo da praia do Cassino, potentes e precisos, apontados para os astros com seus bicos de aves aquáticas (R 16, p. 262).

Os desenhos⁴² constantes nos Anexos A e B, elaborados por Osman Lins, mostram a concepção de relógio de Julius Heckethorn.

⁴² PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano: os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo: USP. Dissertação de Mestrado, 2009. p. 3 e 63.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chega-se ao final do trabalho e depara-se com a extraordinária dificuldade de se concluir uma abordagem que teve como objetivos contribuir para a compreensão de um romance complexo da literatura brasileira – *Avalovara*, de Osman Lins; analisando-o como espaço músico-literário; dando ênfase à investigação da interconexão dos aspectos musicais com sua estrutura. Desentranhar desse intrincado romance, de nome não menos elaborado – *Avalovara* - as ricas e diversificadas expressões sonoras é um trabalho prazeroso de descobertas, excitante pelas perspectivas sugeridas, mas também incômodo, pelo acúmulo de vias de acesso oferecidas à leitura, pela sensação de inacabamento sempre presente.

Para a construção do romance, Osman Lins utiliza a tríade analogia, simetria e harmonia, adotando a concepção pitagórica dos números e a simetria e o ritmo exaltados por Platão e Pitágoras:

Por ora, temos de sustar esta exposição, forçado pela rigidez do plano há mais de dois mil anos estabelecido. Vindo a nossa espiral do exterior, são cada vez menores os seus giros. Inversamente, por uma necessidade de *simetria* e de *equilíbrio* na concepção, 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. [...] Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas *formas poéticas* (S 4, p. 18-19) (grifos nossos).

A narrativa valoriza a voz humana e os instrumentos de corda. Traz o presente, passado e futuro, manifesto nas personagens Hermelinda, Hermenilda e Abel. Pontua a relação das personagens Abel e a Inominada com a música de Scarlatti e de Carl Orff. Provoca o leitor, cooptando-o em sua racionalidade e sensibilidade, ao expor de forma detalhada a construção do Relógio de J. H. que, associado à sonata de Scarlatti, é a expressão alegórica da estrutura do romance.

Os aspectos literários e musicais se entrelaçam de várias maneiras, destacando-se aquelas em que Abel e a Inominada se relacionam. Nessa perspectiva, a concepção e construção do relógio de J.H, com sua complexa estrutura musical, é um dos pontos centrais do romance. Representa a

convivência entre a ordem e o caos, entre macrocosmo e microcosmo, entre a fluida continuidade do tempo e as imponderabilidades da vida.

Dessa forma, fica evidente a inevitável intersecção entre o profano e o sagrado, pólos aparentemente contrários, mas que ao longo da obra se completam para atingir a realização final: a morte de Abel e da Inominada. O renascimento no paraíso do tapete com seus animais e plantas possibilita a Abel alcançar a meta de sua busca pelo conhecimento, em fusão com sua amada, a mulher feita de palavras, nascida duas vezes, gerada na nomeação das coisas, pois “*o*” é, ao mesmo tempo, “carne e verbo”.

Em todos esses momentos relevantes da narrativa, a música se faz presente com o soar dos fragmentos da introdução da sonata de Scarlatti, inseridos no singular sistema musical, elaborado pelo personagem J. H. para seu intrigante relógio. Ao mesmo tempo em que a sonata serve de motivo estruturante, a reprodução da excitante cantata *Catulli Carmina*, de Carl Orff, se torna fio condutor do relacionamento dos protagonistas, vivificando as diferentes cenas do romance com brilho e ritmo.

A interpenetração do microcosmo com o macrocosmo fica explicitada quando se desnuda a lei que rege a execução da sequência de fragmentos musicais do sofisticado relógio de J. H., em que o 12º fragmento poderá soar ou não, em virtude de defeito proposital introduzido no mecanismo daquele instrumento de medição das horas. Esta imperfeição mecânica visa representar o imponderável da vida humana (microcosmo), tendo como pano de fundo as rígidas leis cósmicas as quais se submete o universo (macrocosmo).

As cenas da relação amorosa de Abel com a Inominada expõem um universo repleto de sensualidade, em que uma atmosfera mundana é reforçada pelo incisivo ritmo ternário e pelo texto licencioso da cantata de Carl Orff. A transcendência alcançada com a morte dos amantes e sua fusão com o paraíso do tapete é anunciada pelo soar da totalidade dos fragmentos da sonata de Scarlatti, ao que Lins compara a um evento extraordinário e raro, tal qual a um eclipse de alinhamento de planetas.

O soar da sonata de Scarlatti e da cantata de Orff, entretanto, não determinam uma prevalência do erudito sobre o popular, representado pelo *canto da mestre rendeira de bilro*, pelo *Pastoril* e pelo *Fabordão* do folclore

nordestino.

Nesse processo de aproximação de opostos, Osman Lins revela uma rígida ordem numérica na idealização do projeto de sua obra. Para tanto, tomou como base as notáveis relações numéricas apresentadas nos livros de Matila Ghyka, que retratam a tradição pitagórica, manifestada historicamente na matemática, na religião, na filosofia, nas ciências e nas artes (música, artes plásticas, literatura, arquitetura).

Em especial os números 3, 5, 7, 10, 12 e 13 parecem ser muito caros para Osman Lins. O simbolismo desses números sobrepassou a mera organização dos temas, impregnando também as escolhas de seus personagens e as construções musicais. A fragmentação dos dez compassos da introdução da sonata de Scarlatti em treze partes, doze das quais aglutinadas em três sistemas (A, B e C), é um exemplo vivo das intenções do autor. A escolha da cantata *Catulli Carmina* de Carl Orff para servir de trilha sonora do relacionamento voluptuoso de Abel e a Inominada, não foi feita por acaso. A divisão da parte cênica em três atos contendo um total de doze poemas, que pode chegar a treze se for considerado o texto do *Praelusio*, cinco dos quais compõem o primeiro ato e outros cinco o terceiro ato, demonstra a cuidadosa observância do autor a um rigoroso esquema numérico.

Treze é o número de horas do ciclo atribuído ao sistema B do relógio de J. H., número este que faz parte da série de Fibonacci, cujos componentes se relacionam por meio do número de ouro, exaustivamente mencionado por Matila Ghyka. Da mesma forma que os sistemas musicais do relógio, são três as mulheres de Abel. O sistema central B relaciona-se com Cecília (cronologicamente ela é a segunda mulher de Abel), a mulher andrógina, cuja ambivalência se assemelha ao deus Jano com suas duas faces, que lhe permitem olhar em duas direções temporais: o passado e o futuro. Cecília pode ser associada à espiral que transmite a impressão de movimento, centrípeto ou centrífugo, do passado para o futuro ou vice-versa. Em Cecília confluem o sagrado e o profano, sendo ela a chave para a iniciação e a realização espiritual de Abel.

O número sete aparece na narrativa, relacionado ao folclore *Pastoril* nos

dois cordões de pastorinhas, são sete para cada ala. A importância do número sete é ressaltada também por Spina e Wisnik. Spina alude ao valor sacramental do número sete na magia planetária, na música e na poesia. Trata da associação deste com a lira heptacorde de Hermes: Lua (ré), Mercúrio (dó), Vênus (si), Sol (lá), Marte (sol), Júpiter (fá), e Saturno (mi), segundo o qual, este encanto, concedeu à música elementos para a composição de ritmos baseados nos números 3 e 4 (e seus múltiplos), o que refletiu na técnica versificatória da poesia. Wisnick menciona o número sete associado à origem dos sete sons, à relação destes com o cosmos e, à sua numerologia como resultado do somatório dos números 4 e 3 do tetracto (ou tetraktys) pitagórico.

A análise de *Avalovara* descortina um amálgama de música, palíndromo, números e rigor estrutural, produzindo uma interrelação harmoniosa entre as partes e o todo. Todos esses fatores, meticulosamente inseridos na construção do romance, conferem a ele vida e densidade. A subordinação a uma ordem numérica reforça, no romance, a idéia de interpenetração do microcosmo com o macrocosmo. A narrativa sugere ao leitor a busca incessante de seus personagens pelo aprimoramento pessoal e pela realização trilhando o caminho da descoberta dos mistérios do universo e da inseparável conexão de todas as partes, sejam elas relacionadas ao pequeno ou ao grande. E nessa busca o ritmo está presente na forma de sons e números. Além da adoção de referências numéricas oriundas das teorias de Pitágoras, delineou seu romance tendo como esteio os princípios platônicos e pitagóricos de simetria e de ritmo.

Osman Lins construiu uma obra literária instigante na medida em que estimula o leitor a descobrir seus enigmas, muitos dos quais são percebidos após algumas releituras. Alguns temas importantes como, por exemplo, o que trata da construção do relógio de J. H., são apresentados com alguma minúcia. Entretanto, o autor não revela todos os detalhes que permitem descortinar toda a teia de interconexões, o que abre para o leitor um vasto leque de possibilidades de investigações e reflexões. Ele dá algumas pistas, deixando a cargo do leitor a tarefa de descobrir todos os caminhos. Muito provavelmente esta era a sua intenção como escritor, coerente com sua visão da verdadeira obra literária.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In Walter Benjamin et alii. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

_____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

_____. *Música Popular Brasileira: 'Lundu e Danças Afins'*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Martins, 1959.

BATISTA, Daniela (et al.). *A dissociação entre o Eros e o Sexo e suas conseqüências na sociedade contemporânea*. Científico, Salvador. v. 7, n. 1, 7 p., [2007]. Disponível em: <www.frb.br/ciente/PSI/PSI.BATISTA.etal.F2%20.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2010.

BORTOLINI, José. *Conhecer e rezar os salmos*. São Paulo: Paulus, 2000.

CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada*. Porto Alegre: Mercado Aberto/ São Paulo: EDUSP, 1999.

CATULO, Caio Valerio; OLIVA NETO, João Angelo. *O livro de Catulo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

CASCUDO, Luís da Camara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1962. 2v.

_____. _____. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 22. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.

DAMASCENO, Darcy. *Vilancicos seiscentistas*. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

ELIOT, T.S. Tradition and individual talent. In: ELIOT, T. S. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. Disponível em: <www.bartleby.com/200/sw4.html>. Acesso em: 28 mar. 2010.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz partitura da ação*. 2. ed. São Paulo: Plexus, 2002.

GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: uma cosmogonia literária*. 360 p. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Porto Alegre, 1998.

GROUT, J. Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

GHYKA, Matila C. *El numero de oro: ritos y ritmos pitagoricos en el desarrollo de la civilizacion occidental*. Buenos Aires: Poseidon, 1968, v. I e II.

HINDEMITH, Paul. *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*. Tradução de Souza Lima. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 4. ed., s/data.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo. T. A. Queiroz, 1988.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. 405 p.

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

_____. *Do Ideal e da Glória* – problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

_____. *Evangelho na Taba*: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Guerra Sem Testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Carta de Osman Lins*. 1972. Disponível em: <www.continenteonline.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2803>. Acesso em: 20 jan. 2009.

MANSION, Madeleine. *El Estudio Del Canto*: tecnica de la voz hablada y cantada. Buenos Aires: Ricordi, 1957.

MATOS, Adriana. *Viva o Pastoril*. Disponível em: <www.continenteonline.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1417&Itemid=130>. Acesso em: 21 set. 2009.

MELLO, Edmée Brandi de Souza. *Educação da Voz Falada*. Tradução Edições Gernasa e Artes Gráficas Ltda. Rio de Janeiro: Gernasa, 1972.

MENDONÇA, José Tolentino. *Cântico dos Cânticos*. Tradução do hebraico, introdução e notas por José Tolentino Mendonça. Lisboa: Cotovia, 1997.

ORFF, Carl. *Catulli Carmina*: Iudi scaenci. London: Ernest Eulenburg, 1990.

PLATÃO. *Crátilo*. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Stória Editores, 2001.

PLAUTUS. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Plauto>. Wikipédia, a enciclopédia livre. Acesso em: 12 mar. 2010.

PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano*: os trajetos da criação de *Avalovara* de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética. 309 p. Dissertação de Mestrado. Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

São Paulo: USP. 2009.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Figuras do amor medieval. In: *O Amor na literatura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992, p.22-23.

SADIE, Stanley. *Dictionary of Music and Musicians*. 2. Ed. New York: Grove, 2001. 4v.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente sonoro*. Tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: UNESP, 2001.

_____. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: UNESP, 1991.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das Formas Poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.

TALAMON, Gaston O. *História de La Musica Del Siglo XVIII A Nuestros Dias*. 5 ed. Buenos Aires: Ricordi, 1979.

THOMAS, Werner. Preface. In: *Catulli Carmina: ludi scaenci*. London: Ernest Eulenburg, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

UMA REDE NO AR - Os fios invisíveis da opressão em Avalovara, de Osman Lins. Disponível em: <www.um.pro.br/avalovara/>. Acesso em: 2009.

VALENTE, Waldemar de Figueiredo. Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br> Acesso em: 18 set. 2009.

_____. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Waldemar_Valente>. Wikipédia, a enciclopédia livre. Acesso em: 21 set. 2009.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAMACOIS, Joaquim. *Teoria de La Música*. 5. ed. Barcelona: Labor, 1966a. Libro 1.

ZAMACOIS, Joaquim. *Teoria de La Música*. 5. ed. Barcelona: Labor, 1966b. Libro 2.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2 ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: 2 ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; ALMEIDA, Décio. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GHYKA, Matila C. *El numero de oro: ritos y ritmos pitagoricos en El desarrollo de La civilizacion occidental: II. Los ritos*. Buenos Aires: Poseidon, 1968.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1979.

_____. *Música e Dança Popular: sua influência na música erudita*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1983.

MOURA, Ivana. *Osman Lins: O matemático da prosa*. Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife, 2003.

RIBEIRO, João. *O Fabordão: crônica de vários assuntos*. 2. ed. Rio de Janeiro:

São José, 1964.

PESSOA, Dinara Helena. *Viva o cordão azul! Viva o cordão encarnado!* Recife: Embratel, 2000. 1 partitura + 1 CD.

ORFF, Carl. *Catulli Carmina: Iudi scaenci*. London: Ernest Eulenburg, 1990. Partitura.

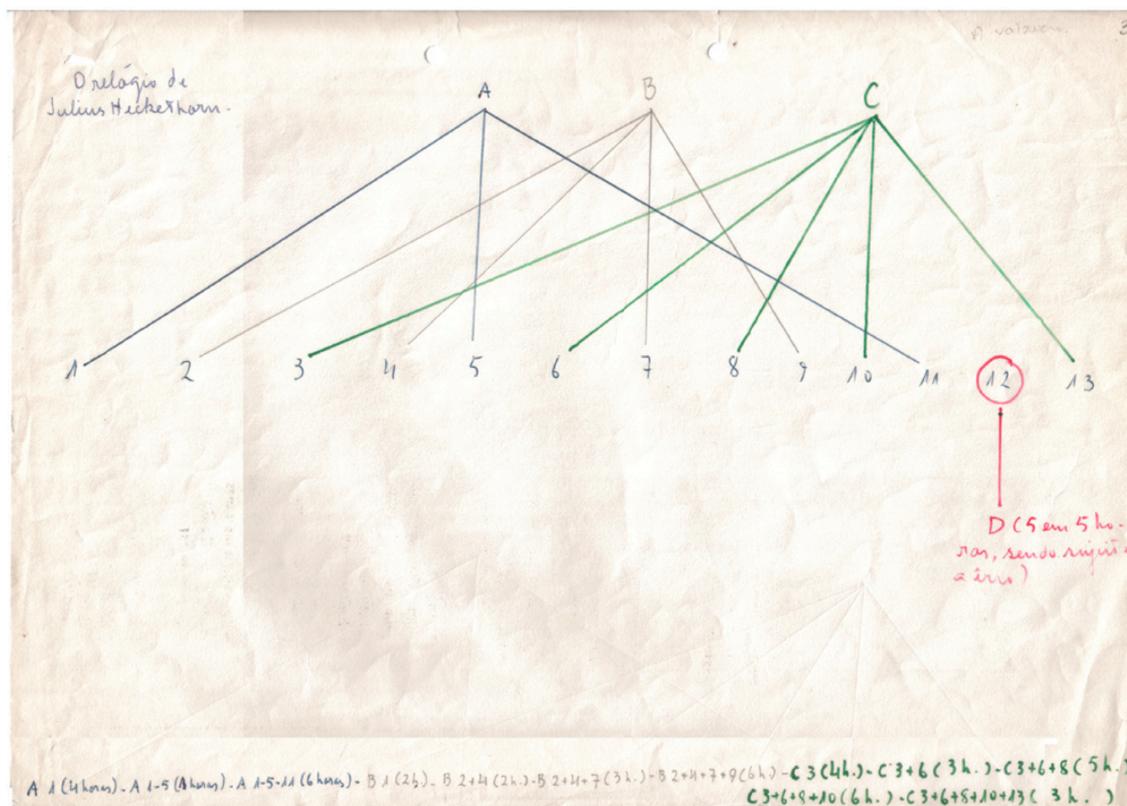
ORFF, Carl. *Cantata Catulli Carmina - Trionfo di Afrodite*. Kölner Rundfunk Sinfonie-Orchester, Kölner Rundfunkchor & Ferdinand Leitner. Alemanha: Arts Archives, 2005. CD.

PESSOA, Dinara Helena. *Viva o cordão azul! Viva o cordão encarnado!* Recife: Embratel, 2000. CD.

SCARLATTI, Domenico. *Great Keyboard Sonatas*. New York: Dover Publications, 1993.

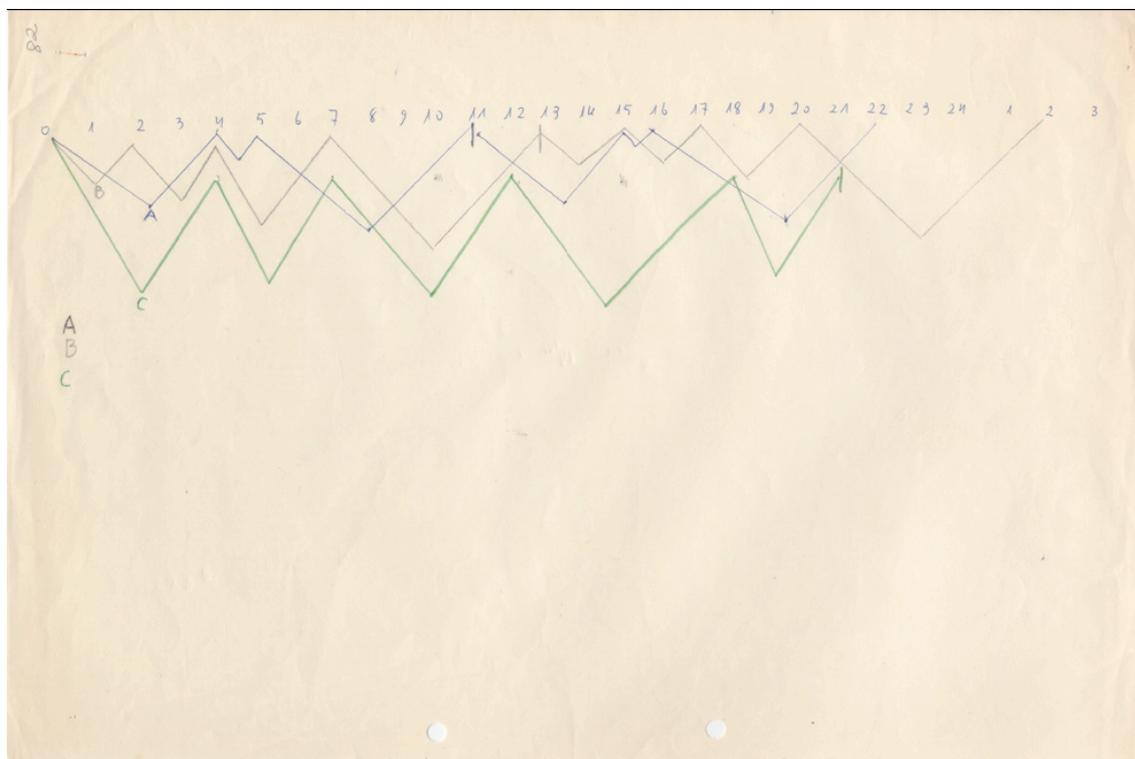
SCARLATTI, Domenico. *Sonata in F minor K 482*. Alemanha: Emi, 1995. CD.

ANEXO A – Desenho de Osman Lins: fragmentos A, B e C da Sonata K 462 de Scarlatti



Desenho de Osman Lins com os fragmentos da introdução da Sonata para cravo K 462 de Scarlatti associadas por grupo (A, B, C).

ANEXO B – Desenho de Osman Lins: disposição dos fragmentos *Sonata K 462* de Scarlatti no tempo



Desenho de Osman Lins, com os três grupos de fragmentos da introdução da *Sonata* para cravo *K 462* de Scarlatti dispostos ao longo do tempo e que soam nas horas cheias do relógio de Julius Heckethorn.