

## Do fular ao tapete (Uma leitura de *Avalovara*, de Osman Lins)

Sandra Nitrini\*

**RESUMO:** Em *Avalovara*, Osman Lins rompe as fronteiras entre literatura e pintura: assimila a linguagem da pintura e torna-a estilo em sua “escritura pictural”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e pintura, escritura pictural, gênero, estilo.

**ABSTRACT:** In *Avalovara*, Osman Lins breaks open the frontiers between literature and painting: he assimilates the language of painting and transforms it into style in his “pictorial writing”.

**KEYWORDS:** Literature and painting, pictorial writing, genre, style.

Um preâmbulo necessário: o fular e o tapete são dois motivos de *Avalovara*, instigante romance de Osman Lins, publicado em 1973. O fular aparece de modo discreto e escondido. O tapete atravessa literalmente o texto de *Avalovara*. Ambos relacionados à primeira e à terceira mulheres, parceiras fundamentais, junto com a segunda, na obstinada trajetória de Abel em sua busca incessante do amor, da compreensão do mundo e do ato de escrever, que se confundem com a procura da Cidade Ideal e do Paraíso. Ambos também emblemáticos da força visual da poética deliberadamente ornamentística, professada em *Guer-ra sem testemunhas* e cultivada com originalidade por Osman Lins, a partir de *Nove*, *Novena*, quando encontra seu modo peculiar de narrar e explora procedimentos da pintura e da arte da estampa.

É impossível ler *Avalovara* sem que se estabeleça uma relação imediata com essas artes visuais. Tal relação não se

---

\* Professora da Universidade de São Paulo (USP).

restringe à intersemiotividade explícita, por meio de paralelismos estabelecidos entre personagens e quadros, como ocorre com a *Madonna* de Bellini e Roos, a européia, primeira mulher do personagem-escritor. Recurso esse usual na literatura, por meio das figuras de linguagem (comparação e metáfora). Osman Lins enxerta no discurso recursos e procedimentos da pintura. Nisso reside um dos grandes achados que lhe garantem um lugar ímpar em nossa literatura. O autor pernambucano de Vitória de Santo Antão não rompe apenas as fronteiras entre os gêneros literários, mas também, num certo sentido, entre a literatura e a pintura, ao absorver procedimentos dessa arte visual, evidentemente, nos limites da natureza da linguagem literária. Poderíamos dizer que ele realiza a “escritura pictural”, nos termos de Daniel Bergez (2004). Diferentemente da *ekfrasis*, que é a descrição de uma obra de arte, a escritura pictural, além de designar implicitamente seu referente, como sendo de natureza pictórica, interioriza a linguagem da pintura, tornando-a também estilo. Seus primeiros romances e contos, *O visitante*, *O fiel a pedra* e *Os gestos* já sinalizam para mesclas de gêneros literários e para o forte apelo visual, no registro da arte mimética. *Marinheiro de primeira viagem*, livro que ficcionaliza seu retiro cultural por seis meses em Paris, em 1961, corresponde a uma espécie de rito de passagem na poética osmaniana. Para transpor literariamente sua imersão na arte contemplada nas catedrais, nos museus e nas exposições, o narrador direciona para o cotidiano um olhar por ela mediatizado, como já demonstrei em trabalhos anteriores. Isso vai se refletir nas descrições de personagens e espaços, sempre marcadas por analogias com quadros específicos ou por referências diretas a pintores, configurando-se, nesse livro de viagem, uma poética identificada com uma relação epidérmica com a pintura, rito de passagem fundamental para Osman Lins chegar à linguagem literária de *Nove*, *Novena* e *Avalovara*, tão marcada por traços pictóricos.

A absorção da linguagem da pintura pela escritura vinga e impõe-se como forma convincente, porque se re-

gistra numa linguagem literária antiilusionista. Osman Lins logra “inventar” ou transpor de modo criativo recursos e procedimentos que, coerentemente, amalgamados e entrelaçados, dão espessura à dimensão pictórica de sua linguagem antiilusionista: a fragmentação das estruturas narrativas, o narrador geômetra (construtor), o aperspectivismo, a personagem-verbo, o ornamento plástico, a descrição cromática, a linguagem alegórica e a dimensão insólita, recursos e procedimentos fundamentais, dos quais se vale Osman Lins em *Nove*, *Novena* e em *Avalovara*. De modo que o conjunto de sua obra me conduz à seguinte formulação teórica: a poética que se assume como literatura é aquela que mais se torna pictórica internamente. Essa afirmativa pode não ter alcance teórico geral, mas aposto na sua pertinência para descrever, compreender e interpretar a ficção do autor pernambucano.

A relação da literatura de Osman Lins com a linguagem pictórica movimenta-se em mão dupla: influxos de fora que o levam a fazer transposições literárias e citações explícitas (neste último caso, apenas em *Avalovara*) e demandas internas de sua poética que, por sua própria natureza simbólica, fala por imagens concretas.<sup>1</sup>

Na excursão ao Vale do Loire, Abel criva seu olhar em Roos, num encontro relâmpago:

Nas espáduas um casaco azul-marinho que realça a alvura do seu colo e o amarelo-canário do suéter. A saia cinza atenua esse contraste de cores. Favorecida ainda pelos ondulantes verdes das elevações e o azul desmaiado do céu na linha do horizonte, sustém Roos um ramalhete à altura do queixo, como se aspirasse a seu perfume, conquanto só a rosa, fresca e vermelha tenha algum para mim; serão também olorosas as papoulas e os gerânios? As flores refratam suas púrpuras no rosto de Roos, que me parece invulgarmente vivido em sua meditação.

Receio perturbar, aproximando-me, a feliz conjunção de cores, linhas e volumes. Sobressai, no centro da paisagem ensolarada, a figura solitária de Anneliese Roos, como, nos museus, certas obras de preço, colocadas, longe das demais,

<sup>1</sup> As relações desse romance com a pintura têm sido objeto de estudos de Ermelinda Ferreira (2005), divulgados em seu livro *Cabeças compostas* e em alguns artigos. Também Regina Dalcastagnè (2000) e Ana Luiza Andrade (1987), no que diz respeito a *Avalovara*, dedicaram-se a esse tema. Assinalo também que o próprio Osman Lins, em muitas entrevistas sobre *Avalovara*, referiu-se à artes visuais dentre suas fontes.

de modo a serem contempladas em sua integridade, sem dividir com outra, com nenhuma, o espanto do observador. Sei, no entanto, que ela em breve será abordada, sairá do lugar ou moverá o braço. (Lins, 1973, p.43-4)

Descrita como se fosse o motivo de um quadro, essa cena funda-se na experiência de um instante que reúne elementos numa confluência harmoniosa e que lhe proporciona a sensação do mágico e do transcendente. Essa confluência de valores vivenciada pela personagem demanda e justifica a particularidade da escritura pictural desse momento da obra. Por meio do introjetado estilo pictural, a literatura assegura a perenidade desse instante, num quadro composto por palavras de um narrador cuja experiência contempla a fugacidade do tempo. Em *Avalovara*, quando se desfaz a confluência de valores, que abalará a sensação de eternidade do mágico e transcendente, o tema da fugacidade do tempo será abordado por Abel e Roos, mediante a declamação em francês de versos do lírico grego Anacreonte. Movimento semelhante já ocorrera em *Marinheiro de primeira viagem*. No fragmento “A moça”, a experiência vivenciada pelo viajante no trem, enquanto contemplava a moça sentada, numa situação que também reunia elementos numa confluência harmoniosa, como se fosse um quadro pré-renascentista, ele esquece o tempo, tomado pela ilusão de eternidade que só uma obra de arte pode oferecer. Quando a ilusão do quadro se desfaz, irrompe a vida, o encanto desaparece e impõe-se o tempo de modo especial, quando se senta, no lugar da moça, uma senhora de negro. O fluir abrupto de quarenta anos concretiza-se textualmente na passagem de um parágrafo para outro.

Tal coincidência poderá revelar, se for confirmada em outros trechos, um traço da poética de Osman Lins, no que se refere à linguagem literária: a sensação do belo transcendente e da eternidade só se pode formalizar numa pintura literária, isso é, numa linguagem literária congelada, como se fosse um quadro; enquanto a tematização da fugacidade da vida é mais propícia para os trechos narrativos, de prosa poética ou poesia.

O quadro de *Avalovara* não divide espaço com referências pictóricas reais, mas traz ressonâncias das *Madonnas* pré-renascentistas. Tanto é assim, que Roos será também relacionada por Abel à *Madonna* de Bellini, duas vezes:

Consgo fazê-la entender que, pelas reproduções, ela parece o modelo de uma *Madonna* com Bambino, de Giovanni Bellini, existente em Milão e relacionada, dizem, com o Retábulo de Pesaro? Penso, Roos, se Bellini recebeu, como uma espécie de antecipação, a graça de vê-la? (ibidem, p.149)

Essa analogia surge nas indagações de Abel, quando no trem, a caminho de Lausanne, Roos lhe solicita que não desça nessa cidade, naquele movimento de ir-e-vir, que lhe é próprio. Roos aceita a proposta de unir-se a Abel em Milão, caso esse desista de descer em Lausanne. Nesse momento, irrompe a referida analogia. Dentre tantos desencontros, em Milão ambos vivem momentos harmoniosos, embora não se realize o que Abel tanto deseja. A referência ao quadro de Bellini evoca um mundo harmô-



Giovanni Bellini. Pinacoteca di Brera, Milão.

nico e luminoso, de enlace entre o terrestre e o divino, uma das facetas, dentre outras, do que Abel tanto persegue. Mas como Roos é a primeira mulher importante que surge na longa trajetória que conduz Abel àquela extremamente carnal e feita de palavras, os elos com a *Madonna* de Bellini, com todas as evocações significativas, só podem ser analógicos por aquilo que prometem como um futuro distante.

Outra referência a esse mesmo quadro de Bellini é verificável, quando os dois se encontram em Paris e ela lhe declara abertamente que não o ama: “Através de que meandros, de que jogos de espelhos colocado no tempo a viu Bellini?” (ibidem, p.188).

Atente-se para a subversão de óptica com que Abel estabelece a relação entre Roos e a pintura de Bellini, nas duas manifestações analógicas: Roos é que serviu de modelo para a *Madonna*. Em ambos os trechos, é reiterada a questão do tempo: as pontas juntam-se por algo inexplicável, como a graça de vê-la por antecipação, ou de algo explicável, mas ainda a ser deslindado. Em *Marinheiro de primeira viagem*, um dos procedimentos para ficcionalizar sua experiência na Europa foi justamente o de valer-se do olhar mediatizado pela arte, de tal modo que a analogia entre as personagens e os espaços com quadros não deixa dúvidas de que sua fonte é a pintura. Em *Avalovara*, em que a experiência real é ficcionalizada com requinte, opera-se o deslocamento da fonte nesse jogo analógico com a pintura. O quadro remete à personagem e não vice-versa. E isso só é possível num registro literário antimimético, com estilo pictural.

Nessas ocorrências e em outras que ainda serão examinadas, as referências à pintura submetem-se ao comando de significações da busca de Abel e entram na tessitura do texto como intertextos. Num romance marcado por estilo pictural, a pintura assume também a função de intertexto, ao lado de, por exemplo, *Werther*, de Goethe, *Moby-Dick*, de Melville, e muitas outras referências literárias, eruditas ou não, além de outros registros artísticos.

Na mesma linha, de óptica inversa, no sentido de que o quadro não é o ponto de partida para a analogia com Roos, mas o contrário, encontramos a referência a Rembrandt, no trecho que focaliza Abel perambulando por Amsterdã, à procura de Roos:

Imagino: ela atravessa o mundo com o encargo de não deixar que a noite prevaleça. Na luz com que Rembrandt assina os quadros ou no reflexo das chamas sobre uma peça de metal, sobre uma garrafa, sobre um rosto, inclino-me a ver, é irresistível ressonâncias de Roos. (ibidem, p. 92)

Sendo a primeira mulher participante do processo de sua busca, Roos é a luz que faz face às trevas, mas é uma claridade que ofusca, que não deixa ver. Essa imagem propiciada pelo jogo entre luz e trevas é utilizada com frequência por Osman Lins em seus ensaios e entrevistas, quando se refere ao ato de escrever. Por mais clara que pareça, a obra antes de ser realizada lhe é escura. Escrever é o único meio de que dispõe para “abrir uma clareira nas trevas” que o cercam.

Toda a reflexão sobre sua busca, enquanto perambula por Amsterdã, é enxertada de referências à pintura holandesa:

[...] vagueio entre as mercadoras de flores. Observo o vôo dos pombos, as resplandecentes águias pousadas nos telhados... tudo forma uma só coisa incompreensível e luminosa; a pintura de Vincent evolui das trevas da fuligem, para ofuscantes 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 trajés e dos interiores, que se tem a impressão de ouvir, mesmo em artistas menores, a mesma frase: “Pouco a pouco avançamos para a vidência”. (ibidem, p.93)

Em Roos parecem confundir-se todas essas vertentes, anunciando que a busca obstinada de Abel chegará à luz que deixa ver, no sentido de sua conscientização sobre seu país, sua compreensão do mundo, sua compreensão do

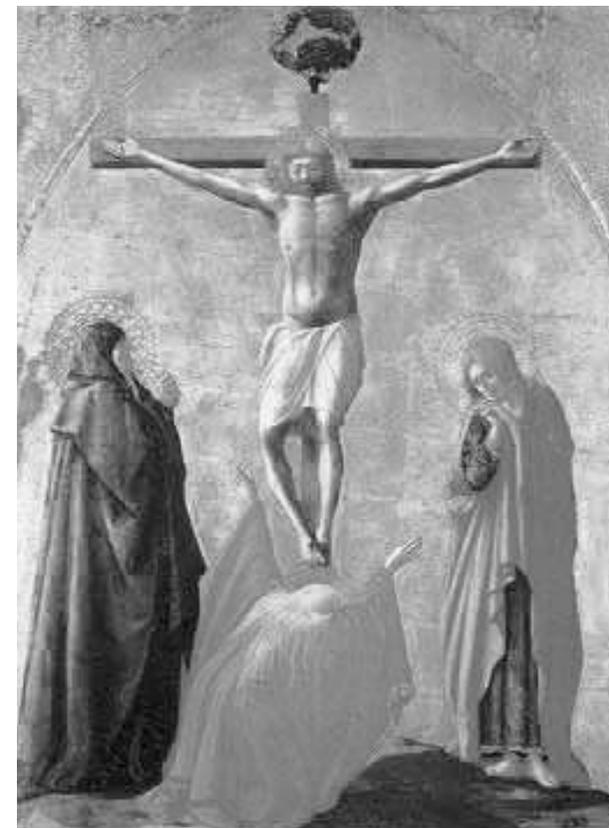
absoluto, a realização amorosa e o ato de escrever. Lembremos que ele se apresenta para Roos como um escritor ainda verde: terá de vivenciar a busca obsessiva para chegar à vidência, à claridade que não ofusca, o que só será possível quando atingir o paraíso com a mulher de São Paulo.

Quando se prepara para novo ciclo de viagem, depois da vã caçada na Itália que o leva a crer que não existe mais a Cidade, um dia entrevista, novas reflexões irrompem, no bojo das quais surge mais uma analogia com a pintura:

Posso cruzá-la e não a reconhecer. Lembro-me também de que muitas obras de arte existem desmembradas, como o políptico de Masaccio realizado em Pisa, onde só chego a ver a figura de São Paulo, a única que resta na cidade, indo encontrar o Calvário— isolado do conjunto — em Nápoles: santos e fragmentos do friso interior acham-se em Berlim; em Londres, A virgem e o Filho. Com anjos músicos em torno. A ansiada Cidade pode ser, como este, um políptico disperso e se for nunca a encontrarei. Pelo menos não a encontrarei de todo. (ibidem, p.218)



Políptico de Pisa: Martírio de São João Batista. Masaccio, 1426. Berlim, Museu de Staatliche.



Políptico de Pisa: Crucificação. Masaccio, 1426. Nápoles, Museu de Capodimonte.

A reincidência da imagem do retábulo disperso, por meio de obras concretas, Retábulo de Pesaro e Políptico de Masaccio, para se definir imagetivamente o objeto da busca de Abel, ora consubstanciado em Roos ora na Cidade (embora ambos se confundam), revela com clareza que a personagem osmaniana busca a completude: unir o disperso. Aos retábulo e políptico incompletos ligados à personagem Roos, com quem Abel, escritor ainda verde, não consegue se realizar amorosamente, contrapõe-se o tapete paradisíaco, sobre o qual se realiza a cena da relação sexual com a terceira mulher. Mas entre o retábulo e o tapete interpõe-se o falar.



*Políptico de Pisa: A Virgem e o Menino. Masaccio, 1426. Londres, National Gallery.*



*Políptico de Pisa: São Paulo. Masaccio, 1426. Pisa, Museu Nacional.*

No momento em que Abel se dá conta de que a busca é longa, desponta de modo claro no texto de *Avalovara* a explicitação de uma das facetas do objeto de sua busca, o livro que pretende escrever, a partir da própria experiência. Dela faz também parte o contato com códices, incunábulo, realizações artísticas que a viagem está lhe propiciando, como também tudo ainda o que está por vir na sua relação com Cecília e com a mulher de São Paulo. Dentre os misteriosos livros a que teve acesso na Biblioteca de Veneza, chegou-lhe a versão grega de um poema místico cuja apresentação em italiano dá as características do texto: “Seu fundo é a espiral. Um dos temas, a busca do Nome. O autor consagra a obra ao Unicórnio” (ibidem, p.220). Os leitores de *Avalovara* reconhecem com facilidade a coincidência desses elementos comuns ao poema místico e ao próprio romance de Osman Lins.

Essa informação ocorre num diálogo que trava com Roos, quando lhe dá de presente um fular que trouxera de Veneza: “um grifo cercado de borboletas e feito de seres estranhos” (ibidem, p.219). Abel revela-lhe que escolheu o fular porque o desenho central lembra o poema místico, cujo tema apresenta liames estreitos com a busca por ele empreendida. Roos retira-o do pescoço, “olha-o com expressão indecifrável e depois estende-o sobre os ombros” (ibidem, p.220). A estamparia do fular correlaciona-se com os motivos paradisíacos do tapete, reforçando no nível do detalhe poético a particularidade alegórica da composição das personagens. Roos não responde ao amor de Abel e não compreende o significado do desenho do fular e de sua relação com a busca do personagem-escritor. Mas tampouco ela o despreza, porque nos encontros posteriores que terá com Abel, o fular completa seu vestuário, numa espécie de *leitmotiv* alegórico do paraíso.

Num dos últimos encontros entre os dois, quando Abel segue de trem para Londres, “ela acena com o bicho cercado de borboletas” (ibidem, p.230). O estampado zoomórfico (homólogo dos motivos paradisíacos do tapete) rodeia o corpo de Roos, mas não se confunde com ele. O fular

acena para o objeto da busca: o amor e a palavra. O tapete paradisíaco acolhe o objeto encontrado – o amor entrelaçado com a palavra – na alegórica cena da relação sexual entre Abel e a mulher de São Paulo. E no final do romance, os corpos de Abel e de sua amada, depois de assassinados, confundem-se com os motivos paradisíacos, como se fizessem parte da trama do tapete.

Abel, escritor-filósofo, vale-se da referência da pintura, para transmitir suas idéias, inquietações e reflexões por meio de imagens concretas, referências e analogias pictóricas na narrativa por ele assumida, revelando-se como escritor. Assim procedeu Osman Lins para ficcionalizar “seu retiro cultural” na Europa, em *Marinheiro de primeira viagem*. Também seguiu esse caminho, incrementado, porém, com a inclusão de alguns procedimentos inovadores, o construtor geométrico de *Avalovara*, cuja composição rigorosa, a partir de um plano, para muitos excessivamente limitador, pode ser comparado com a de qualquer pintor, para quem a criação está sempre submetida ao tamanho da tela que vai pintar. Palavras de Osman Lins, no encontro entre escritores, realizado em Aracaju, em 1976, quando se referia à crítica ao excessivo rigor na construção de *Avalovara*. Nessa ocasião, revelou que o primeiro título pensado para *Avalovara* fora “A arte de tecer o romance”.

Tela e tapete encontram-se nas reflexões de Osman Lins sobre a estrutura de seu romance. Quadros, retábulo, políptico, fular e tapete tecem-se na composição do estilo pictural de *Avalovara*, que, entrelaçado com sua estrutura fragmentária, contribui para dar forma à busca incessante de Abel para unir o disperso.

## Referências

- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Brasília: Editora UnB, 2000.

FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas*: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins. São Paulo: Edusp, 2005.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo: Summus, 1963.

\_\_\_\_\_. *Nove, novena*, São Paulo: Martins, 1966.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto* (*Nove, novena* e o novo romance). São Paulo: Hucitec/INL, 1987.

## A inscrição do feminino/masculino na literatura e na arte contemporâneas

Tania Alice Feix\*

**RESUMO:** O ensaio busca investigar as modalidades da representação do homem pela mulher no contexto da arte contemporânea, focando especialmente as produções artísticas literárias, teatrais e plásticas. Baseando-se principalmente no trabalho de algumas artistas francesas, analisa-se a maneira como se realiza a inscrição do masculino/feminino na arte contemporânea a partir dos paradigmas sociais e artísticos atuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Masculino, feminino, arte contemporânea, França.

**ABSTRACT:** This essay seeks to investigate the modalities of the representation of men by women in the context of contemporary art, focusing especially on literary, dramatic and plastic artistic production. Based mainly on the work of selected French artists, it analyses the way in which the inscription of the Masculine/Feminine into contemporary art is accomplished on the basis of current social and artistic models.

**KEYWORDS:** masculine, feminine, contemporary art, France.

Invertendo os esquemas tradicionais da representação do corpo da mulher pelos homens, as artistas mulheres tomaram definitivamente em mãos as rédeas da criação nos setores de literatura, artes plásticas e cênicas, redefinindo as polaridades e traçando novos eixos para a representação do relacionamento masculino/feminino.

De que modo artistas de relevância no contexto internacional da arte contemporânea, como a escritora Camille Laurens ou as artistas plásticas e *performers* Sophie Calle, Louise Bourgeois ou Annette Messager, inscrevem o masculino/feminino nos seus processos de criação? Consi-

---

\* Professora adjunta de Estética e Teoria Teatral da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).