



Cecília: uma surdez em mim *Cecília: a deafness in me*

Ermelinda Maria Araújo FERREIRA¹

Em homenagem aos quarenta anos do romance *Avalovara*, e aos noventa anos de nascimento do escritor Osman Lins.

Resumo: A ideia geral desta pesquisa consiste em mostrar como os princípios básicos de consciência ecológica defendidos pelo *World soundscape project* de Murray Schafer subsistem no âmbito do exercício de criação de ambientações muito específicas por Osman Lins no romance *Avalovara*, como uma peculiar apropriação e releitura de um ainda incipiente, nos anos 1970, discurso preservacionista da natureza, que aparece transformado na defesa da natureza de um discurso reiteradamente ameaçado de extinção no século XX: o romanesco.

Palavras-chave: Osman Lins. *Avalovara*. Ambientação espacial. Paisagem sonora.

Abstract: The general idea of this research is to show how the basic principles of ecological consciousness defended by Murray Schafer's *World soundscape project* subsist in Osman Lins's exercise of creating very specific ambiances in the novel *Avalovara*, as a peculiar appropriation and rereading of a still incipient, in the 1970s, a preservationist discourse of nature, which appears transformed into the defense of nature of a discourse repeatedly threatened with extinction in the twentieth century: the novel.

Keywords: Osman Lins. *Avalovara*. Space environment. Soundscape.

23

Cecília e o diabo na noite de Natal

Devo aceitar o meu estado de banido do Éden. Não inauguramos, eu e ela, um mundo. Mundo algum. Nenhum. Não estamos separados ou isentos do mal. O mal, quinhão e herança, faz parte de nós. Ao contrário, porém, dos afortunados solitários do Éden, estamos longe de ser protagonistas de alguma fábula de queda e expulsão: nascemos expulsos e caídos. Temos, com isto, a alternativa de aceitar a condição de degradados e realizar, em ações densas de generosidade e de cólera, a nostalgia do Jardim.
Osman Lins, *Avalovara* (T13, p. 236)

A considerar o projeto de Murray Schafer sobre os sons em extinção a serem preservados por ações diretas; e a considerar a insistência de Osman Lins em resgatar algumas tradições populares em sua obra, reativando-as em novos contextos, cremos que a alusão ao pastoril em *Avalovara* não é gratuita. Trata-se de um folgado ancorado na

<http://dx.doi.org/10.24024/23579897v28n2a2019p23038>.

¹ Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, líder do Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose (<http://www.neliufpe.com.br>), pesquisadora do CNPq | E-mail: ermelindaferreir@gmail.com

memória do povo ibérico, e fortemente arraigado à cultura da região Nordeste do Brasil. Em seu estudo sobre o tema, Mércia Pinto afirma que festividades conhecidas como pastoril, baile pastoril, lapinha, presépio, etc., remanescentes das formas do teatro religioso medieval, são ritos pouco pesquisados e de confusa classificação. Em *Danças dramáticas* (1934), por exemplo, Mário de Andrade relutou em incluir o folguedo, que lhe pareceu de menor relevância, por existir exclusivamente no Nordeste e misturar elementos da cultura erudita à popular. “Quanto mais se tentou definir e caracterizar o evento, mais ele fugiu”, diz a autora. “Isto acontece porque a celebração coexiste numa região fronteira com a superposição de períodos históricos e culturais, e com o convívio de forças seculares e religiosas. Sua heterogeneidade e a característica informal, extraoficial das fontes, dificulta uma visão clara de causa e efeito em seu desenvolvimento” (PINTO, 2002, p. 68).

Em linhas gerais, contudo, o pastoril revive a jornada dos pastores a caminho de Belém para louvar a Sagrada Família. Os pastores compõem, portanto, o cenário principal da lenda. Na forma e no estilo mais conhecidos, o pastoril emerge no século XIX como evento popular, acompanhando a diversificação dos grupos sociais resultantes do crescimento das cidades costeiras do Nordeste do Brasil. Os pastores eram apresentados em casas de famílias abastadas, ao lado dos presépios montados nas salas de visitas. Grupos populares, compostos por músicos, empregados, escravos, viúvas e mães solteiras, em procissão, pediam licença para entrar nas casas, cantavam, dançavam e seguiam. Até seis de janeiro, quando havia a festa da queima das palhas da manjedoura, essas funções faziam parte das atividades de pequenas cidades e vilas. Diferentemente da desordenada e violenta caracterização do entrudo carnavalesco, a ambiência do pastoril era tranquila. Segundo Pinto (2002, p. 69), o predomínio da participação feminina mostrava que a *performance* das pastoras fazia parte de sua educação e era um lugar de exibição de seus dotes de mulher.

O pastoril representava os dois lados da hierarquia social da época. Durante a festa de Natal, emergia o mundo dividido entre ricos e pobres. A ideologia vigente no pastoril pregava que os subordinados ao poder deveriam aceitar a pobreza com resignação e alegria. A caridade, nunca a justiça, era a única saída para a miséria. No ideário religioso católico, os pobres deveriam se reconciliar com a vontade de Deus e aceitar o seu destino, enquanto os ricos deveriam cultivar as virtudes da empatia e da compaixão. O pastoril foi, assim, mensageiro do “novo tempo”, do nascimento do Deus que salvava do fogo do inferno, mas que legitimava a exploração da terra e do povo.

A ritualização do patriarcalismo nordestino no pastoril também exibia a verdadeira natureza das relações familiares, oprimidas pelo poder masculino. As pastoras mostravam as duas faces da mulher nessa sociedade: a santa e a prostituta. Celebravam a Virgem Maria, mulher-mãe, reforçando os atributos dos papéis femininos como sinônimos do comportamento monogâmico dentro do casamento; mas as danças eram encenadas por mulheres simples, muitas descasadas, abandonadas e alijadas da proteção do homem, sendo sexualmente exploradas pelos mesmos patriarcas que presidiam as cerimônias domésticas.

Não surpreende que tais características tenham parecido a Osman Lins uma profícua alegoria dos propósitos críticos da história de Cecília, em *Avalovara*, já antecipados pela curiosa inserção do maligno na novela infantil *O diabo na noite de Natal*. Escrita a pedido de uma filha, a história se passa numa festa de Natal que ocorre numa casa de fazenda – possivelmente inspirada no *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, pela presença de “Lúcia” (a Narizinho, das *Reinações*) – e é palco de uma bizarra confluência de citações que convocam desde personagens dos quadrinhos americanos, como o Super-Homem, até figuras extraídas das lendas populares de diversas procedências, como o Amarelinho, do Norte, e o Negrinho do pastoreio, do Sul. Não há lapinha, mas a virgem comparece como uma anônima acompanhante do personagem de Saint-Exupéry, o Pequeno Príncipe, que simboliza Jesus. O enredo consiste no embate das pastoras, estrelas da festa, com um demônio, que aparece sem ser convidado e tumultua a celebração. Osman Lins explica:

Veremos, aqui, uma porção de personagens, quase todas conhecidas. Você deve tê-las encontrado no cinema ou em outros livros. Há também um grupo de meninas que os leitores, se moram, por exemplo, em São Paulo ou no Amazonas decerto não conhecem: as pastorinhas. O pastoril, do qual elas fazem parte, é um brinquedo, um folguedo popular, muito conhecido no nordeste do nosso país e comum na época do Natal. Compõe-se de dois “cordões”: o encarnado e o azul. Usam as pastorinhas a cor do seu cordão. Dançam e cantam, batendo pandeiros, canções que ninguém sabe mais quem compôs. Essas canções ou loas são simples: algumas muito bonitas. Uma das figuras do pastoril veste-se de encarnado e de azul e pertence aos dois cordões: é a Diana. ... As pastorinhas começaram a cantar: ‘Meu São José/dai-me licença/para o pastoril entrar/Viemos/para adorar/Jesus nasceu para nos salvar’ (LINS, 2005, p. 5).

O papel das referências musicais na criação de uma paisagem sonora compatível com a ambientação pretendida no capítulo Cecília entre os leões, de *Avalovara*, é fundamental. Por isso, esse folguedo parece ser a base do plano literário-musical do enredo, traçando uma linha de continuidade com o capítulo anterior, Roos e as cidades – que evoca, por sua vez, a tradição do trovadorismo medieval, fonte do cancionero popular. Tanto a literatura de cordel quanto o auto de Natal foram trazidos para a região Nordeste do Brasil pelos portugueses, ali encontrando um solo fértil para o seu enraizamento e difusão ao longo do tempo. A estrutura híbrida do enredo do capítulo T – dividido entre o cordão vermelho da “esquerda”, que vivia a agitação das lutas pela posse das terras e em defesa dos trabalhadores; e o azul da “direita”, que tentava manter o padrão burguês nas cidades; confluindo, ambos, na imagem de Cecília, uma hermafrodita – acompanha a estrutura bipartida do folguedo em dois cordões rivais, com a Diana conciliando os contrários. Há, ainda, a figura de Abel, protagonista da história, cujo nome evoca a fábula bíblica do Gênesis, quando Deus manifesta a sua preferência pela oferta do pastor, em detrimento da oferta do agricultor, gerando a disputa que acaba com o assassinato de Abel por Caim. O homem violento destrói o homem de fé – oposição que se revela sugestiva ao enredo. O pastor, agradecido, aceita o que recebe, enquanto o lavrador luta contra Deus, contra os homens e contra a natureza. A humildade e a simplicidade do pastor, que cuida das almas como de seu rebanho, contrapõem-se à rebeldia do lavrador.

A questão do feminino também parece fundamental, pois as famílias que protagonizam a história nada têm de “sagradas”, no sentido moralista: são falhas e humanas, e é desta humanidade que o autor parece retirar a sacralidade de suas vidas. A família de Abel, com doze irmãos, é composta do Tesoureiro, que retira a mãe de um prostíbulo, já com três filhos de vários pais, e tem com ela mais oito, criando ambos um nono, fruto de relação extraconjugal do marido. Apesar disso, a casa é iluminada e alegre, cheia de calor, abundância, música e festa. Mesmo depois, quando os filhos crescem e vão viver seus relacionamentos disfuncionais e problemáticos, repletos de traições, desencontros e até crime (uma das moças chega a assassinar os próprios filhos), é ainda no chalé que Abel e Cecília vão encontrar abrigo e proteção contra a perseguição da família da moça, que exige o casamento. A ex-mulher de Abel, inconformada com o abandono, persegue o ex-marido de todas as formas, e acaba cometendo o suicídio. Embora, com sua morte, os protagonistas tenham ficado livres para legitimar sua relação – recompondo, assim a imagem da “Sagrada Família” do presépio, hipocritamente homenageada nas celebrações natalinas pelo patriarcalismo em vigor –, o episódio causa um sentimento ambíguo em Abel:

A quem atinge, na verdade, o tiro? No fundo, Abel, desejas que eu morra. Pois bem, assim seja. Um balaço no ouvido. Estoura a voz da Gorda: ‘Matou-se porque quis’. Certo. Morta, porém, consegue provocar em mim esta alegria suja. Injeta para sempre um sentimento predatório, um pus, no sangue dos meus dias com Cecília. ... Eu desejava essa morte. Sim, isto. Mas estou ciente, enquanto assim decido, do quanto há de precário e duvidoso nesta solução absurdamente desejada e de súbito possível. Não é mais, porém, o que eu desejava. Assume agora a forma de um combate, raivoso e inútil, contra um ser intangível, situado além do círculo dos vivos e portanto imune (LINS, 1986, T17, p. 308).

A influência do folguedo no arcabouço estruturante desta história é, portanto, fulcral. Daí, talvez, a homenagem de Osman Lins, que cita o nome de Modesto Francisco das Chagas Canabarro, um dos raros autores conhecidos dessas cantigas de Natal, e responsável pelos autos que acompanham o desfile das pastoras pela praia, nas suas duas aparições, no início e no final da história de Cecília:

Antes que mergulhem os pássaros, novo rumor se inicia, este em Cecília: soalhas de pandeiros. Respondem logo ao rumor, à direita, com um pouco mais de intensidade, outros tantos pandeiros, tangidos por meninas entre dez e treze anos. 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 às duas alas.* No pandeiro redondo, maior que os das pastoras, e que ela faz soar com os braços levantados, também esvoaçam fitas vermelhas e azuis. Das mesmas cores é o grande laço que prende os seus cabelos crespos. *As pernas de Diana e as de Cecília, dançando as da primeira, andando as da segunda, trançam-se.* Nem todas as meninas trazem pandeiros. Duas conduzem uma cesta com jambos, laranjas e mangas-rosas; duas sobraçam dalias, lírios e açucenas. As pastoras iniciam uma loa, marcando o compasso da música com os pés e os pandeiros. A noite vem chegando. *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!”* ... Com as pastorinhas, segue-nos, acompanhando a loa, uma pequena orquestra: clarinete, pistão, bombardino, bombo e um trombone rouco. No

bombo está escrito “DEIXA FALAR”, seu portador, desdentado, ri com alegria, dançando ao compasso da jornada. Os músicos, de cor escura e vestidos pobremente, não têm sapatos (LINS, 1986, T12, p. 212).

No Brasil, a tradição medieval ibérica dos trovadores deu origem aos cantadores-poetas populares que vão de região em região, com a viola nas costas, para cantar os seus versos. Eles apareceram nas formas da trova gaúcha do Rio Grande do Sul, do calango em Minas Gerais, do cururu em São Paulo, do samba de roda no Rio de Janeiro e do repente nordestino. Ao contrário dos outros, este último se caracteriza pelo improvisado – os cantadores fazem os versos “de repente”, como um desafio a outro cantador. Não importa a beleza da voz ou a afinação – o que vale é o ritmo e a agilidade mental que permita encurralar o oponente apenas com a força do discurso.

A métrica do repente varia, bem como a organização dos versos: existe a sextilha, a septilha, e variações mais complexas como o martelo, o martelo alagoano e o galope à beira-mar. O instrumental desses improvisos cantados também varia: daí que o gênero pode ser subdividido em embolada (na qual o cantador toca pandeiro ou ganzá), o aboio (apenas com a voz) e a cantoria de viola. O repente se insere na tradição literária nordestina do cordel, de histórias contadas em caudalosos versos e publicadas em pequenos folhetos, que eram vendidos nas feiras pelos próprios autores. Uma tradição que inspirou clássicos da literatura brasileira e outros famosos dramas nordestinos de inspiração natalina, a exemplo do conhecido auto de João Cabral de Melo Neto.

Se a intenção de Osman Lins, como a de outros autores nordestinos eruditos, era resgatar a tradição dos cantadores e repentistas regionais, por que não teria ele situado o episódio de Cecília numa cidade interiorana? Aventamos a hipótese de que o autor talvez estivesse optando por uma referência musical implícita a um gênero específico da literatura de cordel: o chamado “galope à beira-mar”. A história do segmento T é narrada por duas velhas tocadoras de bandolim, moradoras da cidade de Olinda, cujos discursos se embatem e se confundem à moda dos repentistas. Há uma associação entre o cantar e o tecer. O cenário é a praia, não por acaso designada “dos Milagres”, e o clímax – na verdade um anticlímax – acontece à beira-mar, num desfecho trágico que evoca literalmente um “galope”, uma vez que a personagem sofre um acidente fatal num cabriolé puxado por um cavalo desgovernado: “*Ouço*, de permeio com o rumor das ondas, o bater surdo e ainda distante, mas não muito, das patas do cavalo”. À morte de Cecília, segue-se o lamento de Abel, com termos pejorativos comuns à certa tradição de folhetos cordelistas, e com a menção à subsequente surdez dos ouvintes:

O mar devora o lugar onde Cecília morre. Então, fico de quatro pés, ponho a testa no chão, enfito os dedos nas beiradas do sedenho, e brado, cago, brado, clamo para o mundo, puto, soluçando, puto da vida, falo pelo rabo, entre os dentes do cu que a terra come, cago no chão com a boca, 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. O mar bate nas pedras*” (LINS, 1986, T17, p. 314).

O galope à beira-mar, estilo de cordel em forma de décima de versos compridos, é considerado um belo e difícil gênero de improviso. Criado à beira da Praia de Iracema em Fortaleza, Ceará, pelo violeiro José Pretinho, e assim chamado por abordar temas praianos, o galope à beira-mar é constituído por estrofes de dez versos de onze sílabas, sempre constando no final do estribilho a palavra “mar”. Não escapa ao leitor a observação de que o tema e a ambiência semântica do episódio de Cecília são fortemente alusivos ao gênero, e que a palavra “mar” pontua muitos parágrafos da história, como um estribilho.

O gênero se imiscuiu na MPB, sendo usado em trabalhos de artistas tão diversos quanto o cantor Elomar, o roqueiro Raul Seixas e o cantor paraibano Zé Ramalho. Zé Ramalho pertence a uma casta de poetas devedora e herdeira dos trovadores medievais. Seu estilo único, permeado de referências a imagens apocalípticas, profecias de beatos sertanejos e figuras mitológicas, tem um tom surrealista. É dele o *Galope à beira-mar*:

*Eu entendo a noite como um oceano
Que banha de sombras o mundo de sol
Aurora que luta por um arrebol
Em cores vibrantes e ar soberano
Um olho que mira nunca o engano
Durante o instante que vou contemplar
(...)
E até que a morte eu sinta chegando
Prossigo cantando, beijando o espaço
Além do cabelo que desembaraço
Invoco as águas a vir inundando
Pessoas e coisas que vão se arrastando
Do meu pensamento já podem lavar
Ah! no peixe de asas eu quero voar
Sair do oceano de tez poluída
Cantar um galope fechando a ferida
Que só cicatriza na beira do mar
É na beira do mar*

Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand fala de um regime diurno e um regime noturno das imagens, que vai aparecer nos textos regionalistas nordestinos, quando de seu mecanismo migratório do sertão para a capital, com o abandono do elemento “fogo”, presente na paisagem desértica do interior, e a busca do elemento “água”, abundante no litoral. *Morte e vida Severina* é um texto emblemático dessa diáspora, acompanhando o percurso do sertanejo em busca de alívio e de futuro. O texto, porém, não tem nenhuma alegria, e segue o compasso de um réquiem. Até o nascimento da criança, que não ocorre nas águas limpas do mar, mas à beira do mangue, na lama negra e viscosa da mesma miséria *severina*, carece de esperança.

A função deste auto, portanto, é mais legitimar do que reivindicar, celebrar do que contestar – através do personagem destituído de tudo – a cara do homem do Nordeste. Foi contra essa identidade que Osman Lins deliberadamente criou, na dúbia Cecília, a imagem de Jano, deus bifronte: contando uma história onde o medievalismo e o atávico

fado deste povo ecoa, sim, mas sob uma nova face, grávida de amor, beleza, música, dança, brisa, força, mudança. É essa alegria, essa confiança, essa fé na imagem restaurada do nordestino – conquanto fadada, ainda, ao aniquilamento, pela devastadora força do imaginário vigente – que ele contrapõe à severa dureza dos textos de seus precursores.

Durand surpreende a presença, no regime diurno, da luta dos opostos, e estuda os símbolos nictomórficos (ligados à noite), teriomórficos (relativos a animais) e cata-mórficos (relativos ao fenômeno da queda). Este último estaria ligado ao mergulho e à aceitação do inconsciente, que precisa ser domado e usado a favor do homem, em lugar de ser negado por ele, ou visto como uma ameaça. Como no gênero cordelista do galope à beira-mar, que exige a tematização do mistério, o capítulo de Osman Lins também é orientado pelo signo da noite, em torno da qual gravitam as metáforas e os símbolos-chave do folgado pastoril. O mar simboliza o mundo fenomênico, o espaço primevo de transição entre o informal e o formal, entre o caos e o cosmos. As águas escuras do oceano são como o ventre da mãe natureza e o reino do inconsciente, e tudo isso se associa à noite, por oposição à lucidez da vigília-razão-claridade, solar e racional, posta em prática pela tradição da literatura *engajada*, em seus momentos de hegemonia nas décadas de 1930 e de 1970 no Brasil.

Novela de Cavalaria à beira-mar

A noite é para os olhos o que o silêncio é para os ouvidos.

Baltasar Gracián

Cecília – uma surdez em mim.

Osman Lins, Avalovara (T7, p. 130)

Cecília vem do nome de família romano *Caecilius*, proveniente da palavra em latim *caecus*, que significa “cego”. Era um sobrenome possivelmente usado para homenagear um ancestral que era cego. Mas também era uma expressão associada à sabedoria, à capacidade de “enxergar”, num nível mais profundo, o mundo e os homens. O nome ficou bastante popular na era medieval graças à legendária figura de Santa Cecília, considerada mais tarde a padroeira dos músicos e da música.

No capítulo “T: Cecília entre os leões”, de Avalovara, o autor adota uma perspectiva temporal inusitada, quebrando a expectativa do desfecho da história, que culmina com a morte da protagonista. Desde o princípio, sabemos que ela vai morrer. Como Tirésias, o profeta cego da mitologia grega² – ou como um profeta bíblico apocalíptico –, porém, o narrador vai desatando, retrospectivamente, num tom de aviso, a intrincada série de

² Na mitologia grega, o cego Tirésias, de Tebas, ficou famoso por ter passado sete anos transformado em uma mulher. Era filho do pastor Everes e da ninfa Chariclo. Certa vez, orando no monte Citorão, Tirésias encontrou um casal de cobras venenosas copulando, e ambas se voltaram contra ele. Ele matou a fêmea, e imediatamente tornou-se uma mulher. Anos depois, ao orar no mesmo monte, encontrou outro casal de cobras venenosas copulando. Matou o macho e tornou-se novamente um homem. Por Tirésias ter se tornado tão ciente a respeito de ambos os sexos, Zeus deu-lhe o dom da mántis, vidência ou previsão. Em Édipo Rei, de Sófocles, Tirésias afirma: “Como é terrível saber, quando o saber de nada serve a quem o possui”.

eventos que culmina com o acidente na Praia dos Milagres, como se buscasse desvendar para o leitor as causas do desenlace final. Há um sentimento de fatalidade e da inevitabilidade do destino, próprio das tragédias gregas, e o coro é perpetrado pelas vozes de Hermelinda/Hermenilda, “agulhas, nesta fábula fiada pela morte”:

Prostrado no cimento úmido da cisterna, o nome estropiado que articulo é outro – não o de Ercília, a viúva do meu tio – e eu falo como de dentro da cegueira. Um cego, ainda. Só quando prendo em minhas mãos o rosto de Cecília, ferida de morte, só então vejo claro: é o seu nome, o seu e não o de Ercília, que desliza no tempo e faz-se audível aqui entre os meus dentes cerrados: é a sua vida, a sua, não a minha, que recebe a sentença nesta noite; *sou eu que marco a sua hora – e também o lugar, e a circunstância – não me deixando colher, morrer, presa da minha rede. ... e no fundo do meu ser decomposto eu deploro não haver mergulhado, morrido afogado, enredado nos meus fios. Eu a salvaria, com isto, para tão outras manhãs!* (LINS, 1986, T4, p. 88)

De todas as histórias de *Avalovara*, esta seria a que melhor resgata a ambiência dos romances regionalistas brasileiros. É bem verdade que, ao nomear Abel, o protagonista, como o pastor de ovelhas; irmão de Caim – o agricultor preterido no afeto divino –, Osman Lins evoca as principais atividades do campo, que implicam o domínio da natureza, com a domesticação da selva a serviço do homem. A escolha pelo nome Abel, o favorito, o assasinado, em lugar de Caim, importa pela natureza profética de sua oferta a Deus, o cordeiro, que antecipava o sacrifício de Jesus. Essa história é emblemática por conter o gérmen do mal, que subjaz à espécie humana desde os primórdios, e que se traduz nos enredos das disputas por terra e poder no campo, levados à ficção por escritores como Ariano Suassuna, entre tantos outros que reescreveram as novelas de cavalaria no sertão brasileiro. Mas, sobretudo, por conter também a esperança da redenção, no anúncio da boa nova que viria com a promessa do Cristo: “bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra”.

Há, em *Avalovara*, uma confessa homenagem ao gênero regionalista em geral, de Jorge Amado a Guimarães Rosa, merecendo aquele uma alusão à construção da personagem “Gorda”, mãe do protagonista Abel; e merecendo este uma referência à composição de Cecília como uma personagem hermafrodita, uma espécie de Diadorim às avessas. Mas enquanto Diadorim é uma revelação de inusitada e intocada feminilidade no cerne masculino de uma história de guerra e de cangaço, Cecília é uma revelação de virilidade guerreira no ambiente feminino de uma história de amor e de erotismo.

Se no capítulo “A: Roos e as cidades” enfatiza-se uma geografia física, fria e silenciosa, em T enfatiza-se uma geografia humana, movimentada e ruidosa. O trabalho engajado em causas sociais da protagonista Cecília, bem como as notícias sobre os movimentos das ligas camponesas trazidas pelo pai de Abel, o Tesoureiro, ornamentados no texto pela enumeração de figuras simples, do povo, cria uma atmosfera de realismo e calor humano. Os dramas existenciais vivenciados por essas personagens são intensos e verdadeiros, dramas de sobrevivência, de angústia, de dor, de alegria; de vida e de morte, enfim; muito diferentes da estilização artificial, eminentemente literária, do drama amoroso do capítulo A.

O título do capítulo T remete francamente ao episódio da Bíblia *Daniel na cova dos leões*. O livro de Daniel, no Antigo Testamento, assim como o Apocalipse, no Novo Testamento, pertencem a um tipo de literatura que floresceu entre 200 a.C. e 100 d.C., e que se caracterizava pela narração de visões e imagens simbólicas vagas, bizarras e sobrenaturais. Tratava de catástrofes cósmicas e iminentes, mostrando as forças do bem vencendo as forças do mal. Daniel é, contudo, considerado um livro mais histórico do que profético na Bíblia hebraica, porque o seu personagem teria servido muito mais nas cortes dos reis gentílicos, como um estadista.

Para Daniel, era necessário empreender a construção de um mundo novo, a partir de alguns critérios: assumir a responsabilidade pelo fracasso histórico de um sistema que se corrompeu completamente, provocando a ruína de toda a nação; compreender que a simples reforma de um sistema corrompido não gera nenhuma sociedade nova, apenas reanima o velho sistema, que, cedo ou tarde, acabará sempre nos mesmos vícios; e converter-se a Javé, assumindo o seu projeto, e a partir daí construir uma sociedade justa e fraterna, voltada para a liberdade e para a vida. Só assim todos poderiam participar igualmente dos bens e decisões que constroem a relação social a partir da justiça.

Retirando a “conversão a Javé”, muitas dessas reflexões e preocupações coadunam-se com as que deflagraram os movimentos sociais que desembocaram no golpe militar de 1964 no Brasil, instaurando o regime ditatorial que durou vinte e um anos, e que adotou uma diretriz nacionalista, desenvolvimentista e de oposição ao comunismo. Apesar do repúdio da filosofia marxista e ateísta às religiões, é geralmente aceita a influência dos princípios cristãos no desenvolvimento inicial do comunismo.

De qualquer modo, é para o cenário dos pródromos do golpe militar, e para o ponto nevrálgico da luta campesina na região Nordeste do Brasil, que Osman Lins convoca a história bíblica de *Daniel na cova dos leões*, pondo a sua Cecília, deliberadamente, no lugar do profeta/estadista, num momento em que a sua flagrante fragilidade torna-se uma força. Vítima de uma intriga de seus desafetos, invejosos da estima que gozava do rei Dario da Babilônia, Daniel é condenado à morte pelo suplício de ser trucidado pelas feras. Embora contrariado, Dario cumpre a lei, e sela a cova de Daniel, esperando que a sua fé possa salvá-lo. De fato, Daniel escapa ileso, reforçando, assim, a primazia do seu credo, que foi promulgado a todos.

A personagem Cecília também é descrita como uma criatura simultaneamente forte e frágil. Híbrida de macho e fêmea, ela ora se apresenta doce, amorosa e sensual, livre de preconceitos e amarras, engravidando de um Abel, ainda casado, com quem vive um tórrido romance; ora é retratada como uma destemida militante política, independente e rebelde, leitora de livros “subversivos”, que trabalha na área da saúde e da previdência (tema que Osman Lins retomará no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*) e dedica seus dias às causas sociais.

Essa militância faz repercutir no texto a importância específica da palavra “leão” no vocabulário osmaniano, que é frequentemente utilizada como sinônimo de “fogo”. Não são raras as vezes em que ele recorre à associação, como mostra o elucidativo Décimo Primeiro Mistério da narrativa “O retábulo de santa Joana Carolina”, de *Nove, novena*

– uma das doze introduções alegóricas deste texto –, construído como uma adivinhação na qual o paralelo se define:

O que é, o que é? Leão de invisíveis dentes, de dente é feito e morde pela juba, pela cauda, pelo corpo inteiro. Não faz sombra no chão; e as sombras fogem se ele está presente, embora sejam, de tudo que existe, a só coisa que poupam sua ira e sua fome. A pele, mais quente que a dos ursos e camelos, e mesmo que a dos outros leões, aquece-nos de longe. Ao contrário dos outros animais, pode nascer sem pai, sem mãe: é filho, às vezes, de dois pedernais. *Ainda que devore tudo, nada recusando a seus molares, caninos e incisivos, simboliza a vida. Domesticável se aprisionado, é irresistível quando solto e em bandos. Nada o enfurece mais que o vento* (LINS, 1987, p. 129, grifos nossos).

O calor evocado pelas imagens do fogo é um elemento importante na ambientação de um texto “regionalista”, mesmo para Osman Lins, cuja proposta era buscar um regionalismo às escuras e sem sotaque, ou seja, distante do calor das disputas políticas e dos estereótipos literários que reeditavam e buscavam legitimar, nos anos 1970, o modelo do romance *engajado* de 1930 como um “lugar” privilegiado para a denúncia social em tempos de ditadura militar. A recusa do autor de se alinhar nestas hostes é clara, embora não baseada num qualquer projeto de indiferença ou alienação. Ao contrário:

Numa sociedade como a nossa, da qual, mais ou menos como os seus clientes do Hospital Pedro II, desconfio e que não me atrai, é, com *atritar as consciências – até que estas igualmente, façam-se em chamas e incendeiem o arcabouço velho* –, o que resta fazer. Ambas, vê-se bem, atividades mais ou menos gratuitas, e, em certo sentido, fora da lei. Estou longe de ter as virtudes exigidas para incendiar as consciências, como faz, na zona canavieira, Francisco Julião. Falta-me a energia cega dos reformadores; e com a minha tendência, talvez arcaica, para raciocinar com todos os dados dos problemas, custaria muito a decidir-me sobre os valores que devem ser incinerados ou substituídos. *Nem, ao menos, sei dizer com segurança se a profissão que você exerce, fraterna e retificadora, é mesmo adequada à realidade que vivemos*. Ela pode dar um sentido à sua vida. Mas, verdadeiramente, tem sentido hoje? Não sou capaz de responder, Cecília. Resta-me, então, por este modo recusando todas as estúpidas formas oficiais de viver, isto que suponho ficar na minha alçada – *intentar maquinações com as palavras. Projeto desesperado e enleante* (LINS, 1986, A17, p. 211, grifos nossos).

Não obstante este capítulo se passe na cidade de Olinda, região urbana e litorânea, o tratamento dado aos cenários, personagens e enredo é marcadamente regionalista, se considerarmos o grande apelo conferido ao elemento folclórico e pitoresco de uma região ainda não “globalizada” na época. O fato de a história ocorrer à beira-mar, porém, acrescenta ao espaço narrativo o elemento eólico, seja como brisa revitalizante, seja como ventania³ – que acirra as chamas, enfurecendo-as; mas também agita as ondas do mar, produzindo as estrondosas ressacas que ressoam ao longo do capítulo. Assim, o ar (sopro, alento), na releitura do “regionalismo” literário por Osman Lins, parece ser uma

³ “O vento, com força crescente, sopra sobre mim vindo dos manguezais e infla-me, infla-me, eu cresço. Não só o vento: sou invadido pelo vento e pela rapidez. Infla-se o meu peito contra o vento como a vela do relevo, enfuna-o a rapidez – e de repente, coitada no ar, na velocidade, ocupa-o sem nele caber, feita de vento e de aceleração, a imagem de Cecília” (LINS, 1986, T13, p. 234).

condição de reavivamento simbólico do *fogo* (energia, criatividade, vontade) através da ênfase de sua ação sobre a *água*, enfraquecendo, assim, o poder do alegorismo ígneo da convenção, que parecia destinado a fazer arder eternamente, no velho cenário infernal da miséria, o povo nordestino e sua literatura.

Talvez a ressimbolização do calor neste episódio – tanto o da pele dos leões, que passa a ser sensual e acolhedora no corpo de Cecília; quanto o da energia solar, revitalizante, que surge como um elemento positivo, erótico; contrabalançado pela presença da noite, fria e oculta, e da influência lunar, percebida nas marés – seja uma tentativa de restituir ao nordestino representado em verbo o direito a uma maior densidade e riqueza existencial, que não esteja ligada apenas à miséria do corpo: à expectativa do dia sem aflição e do amanhã sem desespero. Uma tentativa de produzir um discurso que não se resume, enfim, apenas ao “açulamento da virtude de *exigir* nos que aceitam por norma não ter direitos no mundo” (LINS, T17, p. 306).

A complexa simbologia terra/água/fogo/ar surge, por isso, ancorada à imagem do hermafrodita: a uma Cecília plena de paradoxos, mulher e homem, sagrada e profana, litorânea e interiorana, noturna e diurna; e à temática da história de um amor ardente, à qual o gênero romanesco se aferra desde as origens. É, portanto, pelo *amor* – seja o de Abel por Cecília, pessoal e erótico; seja o de Cecília pelo seu povo, coletivo e ágape, capaz de abranger em seu corpo todos os desvalidos e sofredores, e de morrer por eles em sacrifício – que Osman Lins elabora uma alternativa ao romance político engajado dos anos 1970⁴.

A ambientação sonora contribui muito para a sugestão dessa alternativa. Toda a sonoplastia criada para o cenário da casa onde mora Cecília, por exemplo, “num bairro ainda sossegado de Recife, de nome denso e duro”, *Casa Forte* (choupana e castelo, simultaneamente) – e acompanhada das duas velhas tecedeiras e tocadoras de bandomolim –, oscila entre os sons da natureza, de uma época idílica e natural que remonta às pastorais, e uma críptica sonoplastia de metais que acompanha a personagem. Por isso, a “*percussão* do som dos sapatos com *saltos de latão*, no piso do alpendre” transforma a aludida leveza de seus passos – “andar de lavadeira” – no andar de uma condenada, arrastando correntes nos pés. São muitas as alusões à sua condição de prisioneira, instaurada no momento de sua aparição na história, no portão da casa das velhas – “figura alada e plena de graças, sustentada por um impalpável *arcabouço de virilidade*” – quando é literalmente introduzida por uma “frase metálica”:

⁴ A posição de Abel, alterego de Osman Lins e também escritor na história, chega a ser repetitiva ao longo deste episódio: “A revolta nos engenhos talvez seja hoje, no Brasil, o único movimento que não constitui diversão e improvisação. Mas, por razões íntimas de que, para ser franco, desconfio, nem sequer em espírito eu participo dessa luta. Além disso, não sou um homem de agir, no sentido comum da palavra” (A 16, p. 176). Por isso, o conto que escreve ao longo deste capítulo narra a história de velhas octogenárias presas à sua decrepitude, e que desejam apenas, cada uma, testemunhar o fim de suas irmãs. O conteúdo alegórico é claramente assumido: “representação talvez do mundo que conheço e onde velhas vozes – inclusive em mim – buscam impor verdades cuja substância esgotou-se para sempre” (T17, p. 308).

Mas Cecília, a que não tem medo de leões – *as grades e a sombra vertical das grades barando seu vestido amarelo* –, 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, suspensão 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?* (LINS, 1986, T5, p. 103, grifos nossos)

Dois cenários são simultaneamente visíveis, como os dois gêneros que se trespassam, em seu corpo híbrido – demarcando o enantiomorfismo que preside a estrutura deste romance, fundado na imagem especular de uma frase palindrômica⁵. Um, aparentemente inócuo, o da casa tranquila onde moram as velhas, cercadas de gatos – “bichos de ouvido fino” –, e do canto de pássaros – “ouvidos ocultos na plumagem” –, todos engaiolados (as velhas fabricam as gaiolas de junco): *“papa-campinas, xeúnas, ós, galos-de-capins, rios, curinás, caxéus, sabriás”* (papa-capins, graúnas, curiós, galos-de-campina, xexeús, sabiás), nomes que aparecem *feridos*, “cortados e cruzados”; e outro, o de um cárcere medieval, antecipado pelo cenário do chalé da família de Abel na Praia dos Milagres, na cena de seu suicídio frustrado aos dezesseis anos, quando pensara em se atirar no fundo de um poço.

Dezesseis anos depois, Abel encontraria Cecília. Mas, na cena de abertura do capítulo, o rapaz está jogando a rede que aprisionará a moça no futuro. A sonoplastia é semelhante à da casa de Cecília na Alameda das Ubaias: de um lado, o alarido feliz das vozes, dos cantos e dos instrumentos musicais que vêm do interior do chalé. De outro, o ruído soturno, medievalizante, da ambiência alegórica que caminha paralela ao relato realista, e para a qual o símbolo do poço exerce um forte efeito:

Só, sob a cobertura – *estalam as folhas de zinco*, nas noites mais quentes. ... Jogo outra vez a tarrafa, ouço o chapejar soturno dos *aneis de chumbo e dos fios encerados*. O peso dos aneis não está bem calibrado, a trama fecha-se lenta e os peixes – pouco numerosos – fogem a tempo. Assim escapa, entre as malhas da busca, o que procuro e cuja natureza desconheço. Mas cuidado, Abel. Atenção para a rede. Seguram-na? Não há, embaixo, *ganchos ou ferrolhos* em que possa ter-se emaranhado. Que, então, prende-a dentro da água escura, multiplicando por mil ou dez mil os seus pesos de chumbo? (LINS, 1986, T2, p. 68, grifos nossos)

A alusão medievalizante, que soa subliminarmente na história, é atualizada na paisagem sonora citadina, do cenário burocrático do emprego de Abel, na sucursal de um banco, dominado pelos ruídos da modernidade: “O som doméstico das xícaras vai atravessando os gritos dos caixas e da clientela, o *tilintar* dos telefones, o *bater* das

⁵ Enantiomorfismo ou imagem enantiomorfa consiste na simetria de dois objetos que não podem se sobrepor. Um exemplo simples é o das imagens formadas ao espelho, ou numa câmara escura, na qual aparecem invertidas. A base estrutural de Avalovara ancora-se num enantiomorfismo verbal: um palíndromo. O quadrado Sator designa uma estrutura composta por cinco palavras latinas: Sator, Arepo, Tenet, Opera, Rotas, que podem ser lidas indistintamente da esquerda para a direita e vice-versa, ou de cima para baixo, e vice-versa. No centro do quadrado, a palavra Tenet forma uma cruz. Algumas conjecturas sobre o significado desta frase propõem um duplo significado, que alude a práticas agrícolas e astrológicas: “O lavrador mantém a charrua nos sulcos” e “O Criador mantém o mundo em sua órbita”. No episódio em questão, o narrador se interroga: “Subsistirá ou não, dentro do mundo, o oposto do mundo? O universo: também um andrógino?” (T16, p. 289).

máquinas, os *apelos* das campainhas, os *disparos* dos carimbos” (T7, p. 129); e às vezes surpreende os personagens no meio da rua: “No esmalte dos veículos refletem-se as lâmpadas, acesas prematuramente. Cerca-nos o tumulto urbano desta hora. Rolam as *portas de ferro* nas lojas, fecham-se com lentidão os *cofres-fortes*, os escritórios vão silenciando. Os elevadores chegam lotados aos andares térreos” (TT9, p. 157).

Na superfície, porém, a natureza segue o seu curso, e os homens caminham mergulhados na inconsciência de seus destinos. Assim, os pássaros cantam em Recife, e as ondas explodem contra as pedras em Olinda. Certo dia, Cecília anuncia: “- Abel, eu estou grávida. Tenho um filho seu dentro de mim”. Segue-se a esta revelação uma série de agressões físicas e morais ao casal perpetradas pelos irmãos de Cecília, supostamente em obediência aos códigos medievais de honra, resistentes no Nordeste, que exigem a reparação do “erro” mediante o sacrifício da criança, pela impossibilidade do casamento de seus pais, uma vez que Abel não é livre. A Gorda oferece uma solução: que se recolham ao chalé de Olinda, sob sua proteção. A gravidez adquire o seu significado metafórico:

Forma-se, com o embrião no ventre de Cecília, outro embrião de gestação mais curta, um embrião que nos envolve, que nos faz luminosos, mais leves, ferozes, desdenhosos, maiores e sua plenitude tem de coincidir com o minuto preciso do desfecho. Como se chama? Aleluia? Glória? Exultação? Tem nome? (LINS, 1986, TT17, p. 308)

Mas a morte vai colher Cecília num passeio na Praia dos Milagres, quando tudo parecia bem e “resolvido”, após o suicídio da primeira mulher de Abel. Aparentemente acidental, é agenciada por um cavalo, elemento fundamental no gênero precursor do romance regionalista: “O cavalo ergue a cabeça e nos conduz para o fim”. O cavalo que puxa o cabriolé onde passeiam os dois amantes, tropeça num rochedo e cai num precipício. A tentativa de fecundação do texto com a preservação de características do antigo *engajamento*, político e religioso – aspecto ao qual Cecília se aferra – é malograda, e fracassa. Ou já teria nascido sob o signo da condenação, daí os ecos das correntes e a sonoplastia metálica medieval que a acompanha desde o princípio. Tudo se ordena para culminar neste desfecho, ou seja, tudo já estava previsto pelo autor, cuja intenção era aniquilar Cecília, enquanto receptáculo da memória de um gênero, para liberar suas potencialidades para outras histórias.

O cortejo final, no cabriolé, é significativo, pois o cavalo segue por entre escombros, um espaço de ruínas e de um passado consumado:

Vamos pela praia dos Milagres e as rodas do cabriolé encontram a cada volta pedaços de paredes meio enterrados na areia, restos de portas ou de vigas, lajes quebradas, ferragens. As grandes pedras amontoadas ao longo da costa para deter o martelar constante e cada vez mais mordente das ondas vão sendo vencidas pelas águas. *Mas as águas são verdes sob a manhã e o céu azul já não entra pelas janelas dessas moradias destruídas: inunda, com sua luz, os cubos antes formados pelas paredes em pó* (LINS, 1986, T17, p. 311, grifos nossos).

A predominância do elemento água, da cor verde e do céu azul repaginam o descolorido e exaurido cenário regionalista: “cubos antes formados pelas paredes em pó”. É

perfeitamente clara a alusão ao agente da aniquilação de tudo o que, em Cecília, incomoda o escritor: “A mão que vai tomar as rédeas do animal e fazê-lo recuar em direção ao aclave de pedras, postas à ribamar para deter as águas, é a mesma – pérfida e desta vez mais ativa – que segura no fundo da cisterna a rede”. Tendemos a crer que seria a morte, porém, “aquele” que segura a rede e induz o jovem Abel a mergulhar no poço, no início do capítulo, é também o que milagrosamente a libera, salvando-o – a ele e não a Cecília, “para tão novas manhãs”. A mão que salva Abel é, portanto, a que não erra nem titubeia ao eliminar Cecília, e pertence àquele a quem não interessa a contenção das águas para a preservação da seca. Mais ativa que a mão divina, que não impediu o assassinato do pastor pelo lavrador, Osman Lins desfere este golpe fatal, numa belíssima homenagem, mas indubitavelmente definitiva, à tradição regionalista:

De súbito, atravesso um pórtico, um limite (ouço as vozes dos irmãos, os sons dos seus instrumentos) – e aceito, fendido da cabeça ao calcanhar pela visão da minha fraqueza absoluta, aceito a verdade, resignado, *como os privados dos bens vagos e concretos da Terra*, amoldo-me à verdade, e começo a viver no mundo sem Cecília (LINS, 1986, T17, p. 313, grifos nossos).

Essa proposta é traduzida numa surpreendente alegoria que mobiliza todos os elementos da natureza quando da aparição apoteótica do objeto amado, no momento da consumação do encontro sexual de ambos, e durante a qual o discurso engajado da moça, que ainda se faz ouvir na paráfrase do narrador, é percebido como “um trecho impresso fora do lugar”. Pois o que está em andamento nas sucessivas descrições de atos sexuais ao longo deste livro é um grave trabalho de *fecundação*: transformação alquímica dos metais das palavras, pelo fogo do amor, na busca da *Pedra Filosofal (Lapis Philosophorum)*⁶: marco fundador de um novo romance que Avalovara busca inaugurar, em meio às jaulas que o cercam:

Todo o ar da Terra já se move na sua direção, com insetos e pássaros, atraído pela voragem e talvez sigam-no as águas. Será por isto que o mar brame tão forte? ... Ouço o meu nome, pronunciado com voz cantante e levemente rouca. Volto-me: Cecília está de pé, nua, sob os fogos, com seus cabelos curtos e seu corpo de efbo guarnecido de seios, seguida por uma coorte de leões cujos pelos fulvos refletem ao mesmo tempo a lua e as chamas volantes. Sinto que o ar – e a vida com ele – é sugado de dentro do meu tronco. Descerro os dentes, sai o ar da boca, um vômito, vomito o ar que prendo na boca e onde leio, como traços de sangue, a palavra *fogo* e o nome de Cecília. Campo e céu apagam-se – e o vento esmaece. Cecília continua de pé à minha frente, o peso do corpo repousando sobre a perna esquerda, dominando os leões, sob o luar. ... *Suas palavras, em torno: fala de lutas, mas não sei o que diz. Ouço-a como se lê, perturbando o texto e crescendo certo mistério à leitura, o trecho impresso fora de lugar* (LINS, 1986, T14, p. 254, grifos nossos).

⁶“Nos códices 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... Minhas indagações estão escritas em Cecília?” (LINS, 1986, T15, p. 270).

Apesar do realismo da história, e da natureza agressiva e vulgar da maioria dos diálogos⁷ – a anos-luz das conversas elegantes, eruditas e literárias de Abel com a europeia Roos –, o texto resvala constantemente no universo do maravilhoso, seja o das grandiosas teofanias bíblicas baseadas em manifestações da natureza; seja o das histórias de trancoso⁸, e do fantástico das lendas e mitos populares oriundos das novelas de cavalaria⁹ que se integraram ao imaginário do sertanejo nordestino, incorporando-se à sua cultura do campo, e às revelações e temores populares traduzidos no universo dos romanceiros e da literatura de cordel.

Assim, o corpo de Cecília, namorado de perto pelo escritor, fecundado com sua própria e herética substância neste capítulo eminentemente nostálgico de Avalovara, finalmente desfaz-se em caos, liberando todo o ódio, toda a dor, toda a vergonha, toda a caridade, toda a compaixão, todos os entes miseráveis, enfim, que o habitavam e o sustinham. O discurso de Abel, varado de dor e frustração na história, ecoa em fúria no brado solitário de Osman Lins – não destituído de entusiasmo – que domina toda a cena. Blasfemo e pornográfico, o final do capítulo transforma-se na encenação patética de uma missa negra, que se rebela – algo ironicamente, algo luciferinamente – contra a tradição sagrada da literatura “regionalista”, trazendo para as aras os componentes sacrificiais da sacerdotisa e da criança não batizada (e não nascida), cujas imagens parecem extraídas de um quadro de Hieronymus Bosch:

Estou ajoelhado ante o corpo sem vida de Cecília (adeus, tardes felizes e filho que não tenho!) e sondo os seus arcanos, a sua prodigiosa substância. Um círculo de papas, nus, as mitras inclinadas sobre um poço, os sedenhos voltados para o Sol, vomitam no abismo. A vida: merda e breu. ... Freiras centenárias, de hábitos arregaçados, enfiam lixo e bosta nas tabacas sangrentas. Um velho, de cócoras, se esporra na mão. 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 puto e amargo. Todos se vão ... (LINS, 1986, T17, p. 314).

⁷ Filho de uma ex-prostituta, retirada da vida pelo Tesoureiro, que também adotou seus três filhos de pais desconhecidos (entre eles, Abel), o personagem, um “homem de letras”, circula num ambiente ambíguo: apesar de alegre e refinadamente musical, com seus irmãos retratados como instrumentistas, as conversas são rasteiras e a linguagem, chula.

⁸ Em Portugal, no século XVI, fez sucesso entre os letrados lusitanos a obra “Contos de proveito e exemplo”, de Gonçalo Fernandes Trancoso. Neste livro, Trancoso reuniu histórias que compunham os relatos orais que o povo construía acerca de algumas figuras e fatos considerados marcantes na História ibérica. Desses relatos emergiram casos extraordinários, situações inverossímeis, levando muitos a associar as histórias de Trancoso – como ficaram conhecidas até hoje – a relatos fantasiosos, quiçá mentirosos, comuns na tradição oral, tanto em Portugal quanto no Brasil.

⁹ As novelas de cavalaria medievais constituem uma das mais ricas manifestações literárias de ficção em prosa da literatura peninsular. Podemos considerá-las, sobretudo as da matéria da Bretanha (ligadas às aventuras da corte do rei Artur e da Távola Redonda), verdadeiros códigos de conduta cavalheiresca. De carácter místico e simbólico, relatam aventuras penetradas de espiritualidade cristã e subordinam-se a um ideal místico, que sublima o amor profano. Na Península Ibérica, surge no século XIV o Amadis de Gaula, romance que oferece o paradigma do perfeito cavaleiro, destruidor de monstros e apaixonado pela donzela Oriana. Este novo desenvolvimento da matéria da Bretanha foi o ponto de partida para uma fecunda ramificação do gênero no século XVI, a partir do Dom Quixote de Miguel de Cervantes.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.
- BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CAZNOK, Yara Borges. **Entre o audível e o visível**. São Paulo: UNESP, 2008.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERREIRA, Ermelinda. Ecologia acústica e ecologia literária: as propostas de R. Murray Schafer e Osman Lins. *In*: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda. **Osman Lins: 85 anos. A harmonia de imponderáveis**. Recife: EDUFPE, 2009.
- GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Brasília: Editora da UNB, 2006.
- GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold. (Orgs.) **The ecocriticism reader**. London: The University of Georgia Press, 1966.
- GRACIÁN, Baltasar. **A pocket mirror for heroes**. New York: Current Doubleday, 1996.
- LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LINS, Osman. **Avalovara**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LINS, Osman. **Nove, novena**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LINS, Osman. **O diabo na noite de Natal**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.
- LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social**. São Paulo: Ática, 1974.
- LINS, Osman. **Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus, 1977.
- LINS, Osman. **Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus, 1979.
- MARTINS, Edson Soares. **O romance e seu direito ao grito: mimeses e representação em A hora da estrela e A rainha dos cárceres da Grécia**. 2010. 236 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.
- PINTO, Mércia. Pastoral: educação sentimental e construção do imaginário numa festa popular brasileira. **Linhas Críticas**. Brasília, v. 8, n. 14, jan./jun. 2002.
- RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- VASSALO, Lígia. **O sertão medieval**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em: 22.10.2019

Aprovado em: 27.10.2019

Para referenciar este texto:

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Cecília: uma surdez em mim. **Lumen**, Recife, v. 28, n. 2, p. 23-38, jul./dez. 2019.