



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

**CARLA ALVES RIOS**

**“A BALA DOS DESARMADOS”**: A figura alegórica como inscrição política em  
*Avalovara*, de Osman Lins

MONOGRAFIA

Brasília – DF

2018

Carla Alves Rios

**“A BALA DOS DESARMADOS”**: A figura alegórica como inscrição política em  
*Avalovara*, de Osman Lins

Volume único

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a conclusão da Graduação em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva literatura pelo Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

**Orientadora:** Professora Doutora Luciana Barreto Machado Resende

Brasília

2018

## **Resumo**

Na consciência da opressão da Ditadura, durante o período máximo da censura, Osman Lins publica o romance *Avalovara*. Nessa perspectiva, incapaz de falar abertamente sobre qualquer assunto, mas não tendo no silenciamento uma opção válida, o autor vale-se da construção alegórica para as críticas pretendidas a um sistema agressivo. Dessa maneira, o presente trabalho busca analisar como, segundo o conceito de Walter Benjamin, constrói-se a figura alegórica na obra brasileira, em especial sobre os recortes do Iólipo, Olavo Hayano, e 'C', a mulher-palavra. Portanto, será possível compreender a natureza dos dois como formas de crítica e resistência, assim como entender suas construções associados aos conceitos de monstruosidade na literatura e o mal enquanto discussão filosófica humana. Assim, a obra será entendida como uma composição complexa a qual, em seu caráter alegórico, participa de constante renovação interpretativa.

**Palavras-chave:** Avalovara, Osman Lins, alegoria, Walter Benjamin, opressão.

## **Abstract**

Knowing that Brazilian's military dictatorship was really oppressive, during the maximum period of the censorship, Osman Lins releases the romance *Avalovara*. In this perspective, unable to speak freely about any subject, but not having in the silence a valid option, the author uses the allegoric construction to the critics he wanted to do to an aggressive system. In this way, this essay pretends to analyse how, according to Walter Benjamin's concept, the allegoric image is built in the Brazilian book, especially over the characters of Iólipo, Olavo Hayano, and the word-woman. Therefore, it will be possible to understand their natures as ways of critic and resistance, and also how they associate with the concepts of literary monstrosity and the evil as the human philosophic discussion. Ergo, the narrative will be understood as a complex composition which, in its allegoric ways, participates of constant interpretative renovations.

**Palavras-chave:** Avalovara, Osman Lins, allegory, Walter Benjamin, oppression.

## Agradecimentos

### Agradeço

à Universidade de Brasília, local de crescimento individual e coletivo, meu lar nos últimos quatro anos;

à minha mãe Cecília, fonte inexorável de carinho, afeto e conselhos, de cujos sonhos me fiz mulher (guerreira e forte em seu reflexo) e ao meu pai Carlos, pela sempre persistência em mim;

à minha caríssima orientadora, Luciana Barreto, por concordar, com a loucura dos que ainda se dignam a amar a Literatura, em me orientar nesse final de percurso tão importante, marcando de grandíssimo conhecimento essa pesquisa e de carinho e companheirismo minhas indagações pessoais. Em especial, por ser meu Norte em tempos difíceis, meu refúgio de resistência;

a todos os professores que de várias formas marcaram minha vida acadêmica, constituindo tanto do que hoje sou e parte integrante do que serei;

a Elizabeth Hazin, por ter me apresentado e sido meu primeiro-motor na pesquisa sobre Osman Lins, e, conseqüentemente, na vida acadêmica, além de sua existência maravilhosa que causa júbilo e risadas certas;

ao meu querido Grupo de Estudos Osmanianos, nossa família gatacal, cujos esclarecimentos sempre se fazem tão necessários, minha fonte de saber e discussões enriquecidas por pessoas incríveis e presenças que pretendo levar para a vida;

aos meus avós Creuza e Natalino e na memória de meus avós Rogério e Doralice, cuja ausência me traz saudades;

à minha família, por ser origem de oportunidades e lar de aconchegos;

aos meus irmãos Caio, Carina, Iara e Rafael, por serem complementares às minhas falhas, assim como meus três sobrinhos Lucca, Victor e Bruna, de cuja existência me regozijo;

ao meu maior conselheiro, Pietro von Doellinger, pelas suas capacidades de me inspirar e encorajar cada um de meus passos;

à minha melhor amiga, Mariana Zarath, coração que bate fora de meu corpo, minha única parte alheia a mim (e a melhor delas), por todos os anos de companhia e encorajamento, sem os quais eu indubitavelmente não teria chegado até aqui;

aos meus amigos Bruna Magalhães, Carolina Resende, Mateus Avelino e Victoria Panta, por terem ouvido em algum momento minhas lágrimas e compreendido meus estresses;

aos meus amigos de terras frias, Jona Winarska-Braun e Vladimir Winarski-Braun, na certeza de que a amizade desconhece distâncias;

ao famigerado Grupo Amigo, por ter sido companhia desde um amigo oculto do primeiro semestre até todos os momentos tormentosos dessa graduação: Camila dos Santos, Giselle Alves, Isabela Brandizzi, Isadora Carvalho, Isáias Adriano, Luísa Braga, Matheus Ely, Matheus Leopoldino, Rafaella Freitas, Sarah Nascimento, Victor Guerra, Vitória Oliveira e Yally Schayanny, e para que continuemos fazendo parte das vitórias uns dos outros;

a todos aqueles que, como Osman Lins, recusam-se ao silenciamento e gritam ao grotesco da opressão.

*Yet I would lose no sting, would wish no torture less;  
The more that anguish racks, the earlier it will bless;  
And robed in fires of hell, or bright with heavenly shine,  
If it but herald death, the vision is divine!*

– Emily Brontë. The prisoner (1846)

## **SUMÁRIO**

1. Introdução .....	9
2. As trilhas alegóricas e o tecido ficcional .....	14
3. “Ele vem”: O Iólipo e a monstruosidade literária .....	26
4. “Angélica e carnal”: a duplicidade na mulher- palavra .....	38
5. Conclusão .....	47
Bibliografia .....	52



## 1. Introdução

A construção do texto osmaniano e de seu tecido ficcional vale-se de diversos elementos literários, teorias e formas construtivas que o colocam como escritor engajado com o fazer artístico e a discussão política. É como um recurso de estrutura que se insere a perspectiva alegórica, a partir do conceito de Walter Benjamin, no romance do escritor pernambucano Osman Lins, *Avalovara*, o qual reflete de maneira metalinguística a história de um autor em busca de seu livro. É-nos apresentado, ao longo da obra, o personagem Abel, brasileiro, numa jornada de formação dupla: forma-se a si mesmo como ser no mundo e como escritor, na relação entre autor e obra. Em tal processo, o protagonista conhece e relaciona-se com três mulheres: Roos, a europeia em que se fazem cidades imemoriais e rios antigos em sua pele; Cecília, figura andrógina a qual se refere ao erotismo e sexualidade, e ♀, mulher cuja identidade se faz em símbolo, duplamente nascida e a união literal entre ser e signo, representação, palavra.

Nessa perspectiva, sabendo que o momento histórico de publicação do romance é a Ditadura Militar brasileira, no ano de 1973, tem-se um dos mais intensos períodos de repressão e cerceamento de direitos na história do Brasil. Outorga-se, em 1968, o Ato Institucional nº 5, conhecido como AI-5, responsável por centralizar as forças de governo, cada vez mais, no presidente imposto, além de possibilitar a extensão da ditadura até a vontade deste. Dessa maneira, fundamenta-se, também, no AI-5, a forte censura e impossibilidade de oposição, de tal forma que fossem proibidas peças de teatro, livros, filmes, músicas e reportagem os quais mostrassem uma visão subversiva das imposições ditatoriais.

Nesse contexto, mesmo impossibilitado de falar abertamente, Lins não se exime da importância social da escrita enquanto aquela que não se cala, na perspectiva necessária de construir não apenas crítica, mas arte, conforme exposto pelo próprio autor em seu livro *Evangelho na taba*:

O escritor, no dizer de Sartre, é aquele que se opõe. A literatura será, sempre, uma negatividade. Concordo plenamente. A função do escritor, nestas alturas, ou sempre foi essa a sua função, é resistir às pressões, às forças destrutivas que ameaçam pulverizar o homem. (LINS, 1979, p.162).

Forçadamente silenciado, é preciso buscar formas de cumprir a premissa do escritor. Logo, Osman Lins constrói figuras alegóricas para, mesmo marcando abertamente a sua opinião, driblar o cerceamento que lhe foi imposto: um homem que veementemente se recusa à conveniência e à mudez. É assim que se observará algumas imagens dentro do texto, a fim de explicar como funcionam os processos alegóricos, como Olavo Hayano, o Iólipo (espécie

humanoide presente na obra, mas que se difere por sua pessoal atração à crueldade, sua particular admiração às formas opressoras e suas características ditatoriais); a terceira amada de Abel, a mulher-palavra, ☺, e seu duplo caráter e figuras que as circulam enquanto também expressões de alegoria para a construção da obra e de um universo literário.

Esse motivo é justificado, também, pelo próprio título do livro: *Avalovara*. Pássaro inspirado na tradição budista, o Avaloktçvara é um ser mitológico oriental do início, numa referência ao princípio, já que o sol e a lua nascem de seus olhos, os ventos vêm de sua boca e a terra, de seus pés. O nome da narrativa é uma referência a tal ser, constituindo, também um pássaro, cuja formação é feita por várias outras pequenas aves. Segundo o próprio escritor, esse processo se dá de forma a alegorizar o romance em si, narrativa formada de várias pequenas narrativas. Então, é possível afirmar a forma progenitora da alegoria enquanto motor-primeiro e mote inspiradora da obra, na ideia de que o Avaloktçvara também tem em si uma concepção iniciática.

Deve-se lembrar, também, que era preocupação de Lins não apenas a reflexão sobre seu tempo e as formas de criticar e resistir, mas ainda uma indeclinável necessidade artística, um modo de não filiar a arte somente às denúncias à censura, de maneira a se lembrar que essa é, primeira e sem caminho de fuga, objeto artístico, obra de arte literária. Portanto, se, por um lado, o silenciamento não é um caminho possível, por outro, a literatura não pode se empobrecer e resumir-se às críticas, como propõe:

Existe ainda outro tipo de reação: o autor que se volta exclusivamente contra a censura, esquecendo que o interesse do escritor é o mundo. Por uma questão de dignidade, de paixão pela liberdade, o indivíduo pode se escravizar. (LINS, 1979 p. 209).

Tal perspectiva se fortalece na sabedoria osmaniana, desenvolvida no livro *Do ideal e da glória*, de que a liberdade é objeto da literatura, quase como sua matéria-prima e que, sem essa, tendo a ideia de editoras e mercado, o autor não produzirá a melhor obra. Não obstante, é clara a oposição da liberdade do ofício às algemas simbólicas provocadas pela censura. É preciso ser livre – e verdadeiro consigo – para a produção de um livro verdadeiramente artístico, indubitavelmente literário:

O que o escritor deseja é realizar e entregar, aos seus semelhantes, principalmente aos que falam a sua língua, obras às quais haja consagrado o melhor de si mesmo. Trabalhar submisso a restrições, sob encomenda, é necessário para outros ofícios. No seu, a encomenda e a restrição correspondem exatamente à morte do ofício. A liberdade é seu clima. (LINS, 2018, p. 67).

Portanto, o escritor se coloca ali como homem de seu tempo, o qual usa da arte para falar sobre a sociedade: desde evocações como a do foguete de sondagem usado pela NASA para enviar instrumentos à atmosfera, Nike-Apache, até a elucidação da forma para usa-la como maneira de criação artística, Osman Lins traz elementos que situem sua obra na perspectiva da integração. Assim, não é possível negar engajamento na construção artística, mesmo que essa não sirva única e exclusivamente para a comprovação de sua tese, mas também para a elucidação de formas. O chamamento constante de elementos cotidianos e aspectos temporais ajuda na construção, de modo que não se possa negar a importância desses na narrativa, mas não há fixação por eles, servindo mais para situar o leitor no texto do que de fato como eixo condutor, de maneira a configurar um protesto, porém não construindo um romance de tese.

Entre a opressão ditadora e a fórmula restrita, Osman Lins procura um caminho que não apague a literatura de sua plenitude: não a empobreça, tampouco a aniquile. Nessa busca, encontra como solução o processo alegórico, o qual, por um lado, permite a construção de críticas que passarão dissimuladas aos olhos da censura e, por outro, não apague a forma literária de escrita, na sabedoria de que a literatura é sempre, irremediavelmente, representação (e jamais coisa em si).

Para compreender tal processo de criação, é preciso discutir o conceito de alegoria segundo a perspectiva de Walter Benjamin, norteador dessa análise, construído principalmente no livro *Origem do Drama Barroco Alemão*. Separa-se, para o filósofo alemão, três ideias relacionadas à palavra: o “nome”, o “signo” e a “alegoria” (BENJAMIN, 1984, p. 59).

Em primeiro lugar, o nome corresponderia a um momento inicial, colocado no antigo testamento, de que Benjamin por vezes faz uso, como o tempo do paraíso quando, em sua conversa direta com Deus, Abel – o bíblico – tinha a linguagem como manifestação. Nessa perspectiva, o nome não era a representação da ideia, mas ela própria, o nome é o próprio objeto: não apenas significado.

Após esse momento, graças à expulsão de Abel do paraíso pelo pecado inicial, perde-se a perfeição da língua. O signo é, então, a degradação do nome, a linguagem que nunca mais sairá de sua simples forma representativa. Ele é, então, não mais o próprio objeto, mas sua sombra, representação. Além disso, pode ser ainda usado como simples instrumento de comunicação, subvertendo a ideia original. Por isso, o signo adquire sua dimensão simbólica, já que, a partir daí, sempre arbitrará apenas o significado, jamais voltando para sua forma primeira. O retorno ao paraíso não é possível e, por esse motivo, torna-se também impossível a

forma de manifestação enquanto objeto pleno, a língua humana – em sua característica de comunicabilidade e reprodutibilidade – e jamais voltará à plenitude do nome. Desse modo, está para sempre fadado o homem à representação.

É nesse sentido que a alegoria surge na obra. A partir da representação simbólica e da relação subjetiva que essa estabelece com a coisa, ou seja, com o objeto em si, a alegoria é uma forma representativa. Por essa lógica, em sua etimologia, de origem grega, a palavra significa “outro discurso”, ou seja, um discurso escondido dentro do próprio discurso, à espera de desvendamento. Dessa forma, numa relação necessária com o outro, essa se esvai de sentido próprio, sendo a ela vital o processo de recontextualização semântica.

Nessa perspectiva, segundo Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*:

Etimologicamente, a alegoria consiste num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra. Pondo de parte as divergências doutrinárias acerca do conceito preciso que o vocábulo encerra, podemos considerar alegoria toda concretização, por meio de imagens, figuras e pessoas, de idéias, qualidades ou entidades abstratas. O aspecto material funcionaria como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional. (MOISÉS, 1992, p. 15).

Essa imagem é consonante à ideia proposta por Benjamin, haja vista sua afirmação de que a alegoria não tem sentido por si mesma. Para isso, ela ocorre em dois processos, sucessivamente transcorrendo para o processo de fragmentação alegórica: desconstrução, em que se coloca o objeto alheio do sentido em si, sendo precisos os recursos de descontextualização e de dessemantização, ou seja, a retirada de sentido. Após esse meio, é preciso construir o texto novamente, em um diálogo com outros, chamado pelo autor de reconstrução, em que a alegoria, agora após um método de contextualização e semantização, adquire novo sentido, vinculando sua existência a esses procedimentos internos que relacionam sua existência com outros objetos, contextos e interpretações. É, portanto, ainda a alegoria uma imagem de si, mas também representa a dialogia do outro.

Ainda para Benjamin, essa ocorre em dois processos diferentes, a depender de seu momento histórico: inicialmente, surge a alegoria “cristã”, colocando em contraponto a noção do homem e do universo, na oposição entre imensidão do mundo e limitação do ser, na estética religiosa de crença no infindo de Deus e na perfeita criação divina. Uma tentativa, enquanto a noção etimológica do signo religião a qual remonta à ideia de “tomar com atenção” a partir da construção de *relegere*, ou seja, ler novamente, de retratar o processo alegórico em que se torna necessário um sistema de formação dupla. Logo, pela metodologia previamente descrita, o

processo de releitura é feito na própria produção alegórica pelo movimento estabelecido por desconstrução-reconstrução.

A partir de uma análise especial do poeta simbolista Baudelaire, Benjamin ressignifica os contextos motores da nossa sociedade contemporânea, substituindo a perspectiva cristã por uma análise “moderna”, cujos valores religiosos são substituídos por, entre outras coisas, consumismo. Logo, a alegoria, enquanto uma voz do outro, formada de modo a depender sempre da contextualização, assume não mais a função de representar os dilemas existenciais daqueles que creem em Deus, mas de retratar a imagem hodierna de degeneração e distanciamento dos homens.

Haja vista o exposto, Osman Lins toma o processo alegórico como um de seus métodos composicionais, a fim de trazer sua inscrição política sem o apagamento da perspectiva literária. Assim, associa-se ao conceito de que “A ideia é algo de linguístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra” (BENJAMIN, 1984, p. 58), a partir do momento em que compreende o resgate da palavra como símbolo e, enquanto representação, alegoria. A própria personagem  $\text{O}$ , uma das principais do romance, se insere nesse raciocínio, tendo seu nome como signo e sua pele constituída de palavras, com línguas conhecidas e ignotas que percorrem seu corpo como veias ou o sangue que nelas correm. Logo, é preciso, para compreender os propósitos políticos do autor, assimilar a alegorização de que faz uso, a fim de refletir sobre a construção textual.

## 2. As trilhas alegóricas e o tecido ficcional

Com o objetivo de representar, no texto, figuras que levem a sua compreensão, Osman Lins deixa pequenas pegadas literárias que remetem à interpretação progressiva do romance. A exemplo das marcações temporais de realidade trazidas pelos lançamentos dos foguetes e pelas manchetes da Ditadura Militar, bússolas para entender o tempo na obra, as figuras alegóricas constroem o texto como forma de marcar a presença de ☺ e os caminhos que levam à interpretação do Iólipo e da própria mulher-palavra. Dessa forma, há outras alegorias, as quais encaminham o entendimento do leitor, que circulam o texto.

Uma delas é descrita na linha narrativa “O: História de ☺, nascida e nascida” e fala sobre o suposto pai da mulher-palavra. Antigo músico, tocava piano na orquestra, mas, após uma corrente de decadência, cabe a ele somente a plasticidade de um corpo sintético:

Meu pai é alto e fala pouco, através de uma corneta de chifre, que traz pendurada ao pescoço por uma corrente de prata. Introduz a corneta na boca e a sua voz parece vir de longe, desfigurada e sem inflexões. Impossível ler o que dizem seus olhos: fita-me, por vezes, longamente, como se eu não estivesse à sua frente, como se ele contemplasse uma recordação. Sempre de boina. A boina, posta de banda, ajuda a manter no lugar uma orelha postiça, rósea, de borracha. Seu estúdio, que também serve de quarto de dormir, tem as paredes cobertas com fotografias de artistas líricos nos anos 20 ou 30, quase todas com dedicatórias. Sobre um piano que jamais se abre, vê-se também seu retrato, os cabelos ondulados, o queixo voluntarioso, os olhos fitos um pouco à direita da objetiva, cheios de ardor e confiança, presos a realidades ilusórias, o cândido e desassombrado olhar de quem não percebe o giro das espadas. (LINS, 2005, p. 100).

A figura do pai de ☺ é costurada, como uma obra de colagem ou uma arte cubista. O personagem se constrói como uma justaposição de próteses. Sua própria voz lhe foi negada, sendo preciso ao homem que fale por uma corneta, num processo continuado de silenciamento. Sua orelha, também sintética, não impede o homem de ouvir, já que “o único ouvido escuta por dois” (LINS, 2005, p. 102), mas, ainda assim, a aparência o faz perder seu lugar no meio social que envolve a arte, sendo, desse modo, condenado à vida de bancário e de afinador de pianos.

Essa representação é feita em oposição à imagem que se põe sobre o piano, de um pai jovem e cujos olhares não percebem a precedência de um mal, já que “o giro das espadas” (LINS, 2005, p. 100) pode ser considerado uma manifestação violenta, uma espécie de preparo para o ataque, como um espadachim que manobra sua espada antes de avançar. Dessa forma, faz-se um contraponto entre o homem que foi (o jovem de olhos cheios de ardor), o que é (uma figura decadente e, até medonha) e quiçá o que poderia ter sido. Nem mesmo ☺ conhece o que

deixou seu pai assim, sendo a ela colocadas apenas indagações, mas é possível associar a imagem do pai a da própria arte, degradada por uma ditadura.

No fragmento “R: ☺ e Abel: encontro, percursos, revelações”, as manchetes, como o lançamento do Gemini XII, mostram que o eixo narrativo se passa aproximadamente em 1966. Nessa época, ☺ tem 32 e 23 anos, colocando a infância da personagem, quando ela cai do elevador do edifício Martinelli e nasce de si mesma, tornando-se, então, corpo dentro do corpo, condenada à eternidade como duas e uma, com a idade de nove e zero, no ano de 1943, em que, historicamente, no Brasil, acontecia a ditadura do Estado Novo desde 1937. São trechos da Constituição outorgada no ano do golpe:

ATENDENDO às legítimas aspirações do povo brasileiro à paz política e social, profundamente perturbada por conhecidos fatores de desordem, resultantes da crescente a gravação dos dissídios partidários, que, uma, notória propaganda demagógica procura desnaturar em luta de classes, e da extremação, de conflitos ideológicos, tendentes, pelo seu desenvolvimento natural, resolver-se em termos de violência, colocando a Nação sob a funesta iminência da guerra civil;

ATENDENDO ao estado de apreensão criado no País pela infiltração comunista, que se torna dia a dia mais extensa e mais profunda, exigindo remédios, de caráter radical e permanente;<sup>1</sup> [...]

Em vista disso, é possível perceber, já na Constituição da época, os elementos de repressão de direitos, de cerceamento à liberdade de pensamento e de manifestação, bem como as premissas violentas que precedem a ditadura. Não há recorte histórico que justifique a restrição de direitos, o corte à oposição e o uso de violência como forma de repressão.

Nesse contexto, o pai de ☺ representa a arte reprimida, condenada a configurar, em seu corpo-símbolo, a manifestação artística. Sua forma em meio a ditadura, descrita pela narradora-personagem da linha O, é vista como um modo de interferência: se, por um lado, há a oposição orgânico-sintético, há, em paralelo, ao lado oculto, ou seja, simbólico, a relação arte-opressão. O corpo disforme do pai é a forma distópica da arte num período ditatorial, sua boca que não fala e precisa de um artifício é o aniquilamento da expressão, seus ouvidos – um sintético e outro que escuta pelos dois – são a tentativa de afastamento entre arte e mundo e a incapacidade da ditadura de fazer com que o artista não escute, não ouça, não sofra.

Ainda assim, não é possível negar a característica de fruição da arte, pois as formas monstruosas, como a do pianista, são alvos de estranhamento. Refere-se também a uma

---

<sup>1</sup> BRASIL. Constituição (1937). Constituição dos Estados Unidos do Brasil. Diário oficial da União, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1937.

característica de um público consumidor que costuma prezar o belo, desejar o regozijo da forma na arte (ignorando sua forma dual de beleza e feiura, seu caráter inexoravelmente crítico), e que, incapacitada de aceitar o grotesco, silencia-o e afasta-o. Conquanto, não é possível eximir sua existência, a qual continua reduzida, mas que persiste, falando pela corneta, ouvindo com o outro ouvido, mantendo-se perto do piano afinando-o.

A produção artística se cala, o belo do meio se cala, mas a existência continua. Afinar pianos é a maneira de sobrevivência no período conflituoso e, sendo reduzido a uma forma de reprodução, àquilo que prepara para outro, ainda se manifesta o modo de uma resistência silenciosa, de uma incapacidade de se afastar da pulsão.

Por outro lado, a figura da mãe de ☹ é quase como um todo uma imagem de apagamento. Suas retratações de rebeldia são poucas frente a outras formas de resistência que se apresentam ao longo do romance. A mãe não possui muita identidade, sendo uma figura apática do texto, relacionando-se, também, com a ocupação das mães de feitora de chapéus, dado que esses objetos são referentes a um processo de obliteração, sendo os acessórios uma maneira de escondê-la. Dessa maneira, a mãe é literalmente apagada, como uma forma de alegoria do esquecimento, conforme retratado no seguinte trecho:

É a primeira vez que vejo à luz crua do dia e o que mais me surpreende é a pele de seu rosto: alva, transparente e como friável, dando a impressão de desfazer-se. Não me parece impossível que, para empoar-se, tenha apenas de passar no rosto uma esponja ou lixa, empoando-se com a própria pele esfarelada. Sua pele então desfeita em pó sob o atrito da esponja, da lixa. (LINS, 2005, p. 135)

O apagamento da mãe chega a ser literal, trazendo em seu corpo uma decomposição inconteste: não leva a uma putrefação imediata, mas, por outro lado, associa-se com a desintegração progressiva. Sua imagem é omissa, marcando um posicionamento do autor, contrário ao silenciamento, uma vez que as ações silenciosas são, para a narradora ☹, formas também opressoras, quiçá assassinas: “Espera que venham trazer as notícias da minha morte. Os indícios coincidem, as negligências: chaves nas portas e telas de aço que um pardal esburaca” (LINS, 2005, p. 108).

É possível, então, pensar sobre a reflexão de ☹ sobre a figura de seus progenitores quando se pergunta “São meus pais? Ou são meus assassinos?” (LINS, 2005, p. 107). Ainda que as atitudes tomadas pelos pais da narradora da linha O não sejam propriamente agressivas, ou necessariamente criminosas, sua ponderação traz uma forma de cogito sobre a ligação que se estabelece entre a culpa e o silenciamento. A composição da mãe é sempre feita como um



modo de violências simbólicas, formas agressoras, inférteis e sem saída. Mesmo em sua agressividade, parece omissa e apagada, na oposição ao pai, cujas manifestações são viscerais:

Meus pais discutem. As ofensas que proferem são cada vez mais duras. Ele leva a corneta à boca e arranca do esôfago, com esforço, expressões ultrajantes. Sem altear a voz, sem demudar o rosto, sem empalidecer, ela devolve os agravos recebidos, enquanto tenta abotoar um vestido negro, que se adapta mal ao seu corpo. (LINS, 2005, p. 131).

A materialização da mãe é feita como, de fato, alguém que já aceitou a condição de defunto e é associada a um fantasma, mero espectro, facilmente dissolvido nas formas da vida. Contudo, a mulher, mesmo condenada a uma não-existência, ainda assim opta pelo marido, sendo, então, fortemente reprimida por sua própria mãe, a qual, incapaz de aceitar e lidar com as diferenças das duas, condena a sua filha, sentenciando-a a uma quase morte.

É preciso, então, observar o total desprezo que a avó de ☺ possui pelo pianista. Referências análogas ao Iólipo cercam a senhora, cujas representações sempre se valem de cheiro de cavalo ou aparência equestre – ela é referida também como aquela que monta o cavalo. Dessa forma, ao se pensar que sua imagem é associada às classes altas, sabendo-se que seu marido tinha uma profissão socialmente privilegiada, a escolha da filha por se casar com um professor de piano causa o exílio familiar em que vive a mãe de ☺, privada do convívio com os pais e irmãos: “Minha mãe aceita a condição de morta, sabe estar morta para os pais desde o casamento” (LINS, 2005, p. 153).

Logo, refere-se não só a um ato de insubordinação da mãe, mas a forte retaliação da avó passa a ser compreendida na figura de opressora. A representação de cavalo, cujo cheiro sempre contorna a presença do Iólipo, Olavo Hayano, também circunda a avó, ilustrando a associação que há entre as classes dominantes e as presenças ditatoriais, assim como a escolha da senhora por afastar a filha pela sua preferência mostra o desprezo direcionado às formas artísticas e às classes menos privilegiadas. Assim, constrói-se a figura de uma matriarca que, frente aos oprimidos, escolhe o lado do opressor.

Aparece de chapéu, pintada em excesso para sua idade, longo colar de pérolas sobre o vestido negro, nas mãos, sempre desassossegadas, a bolsa e um pequeno chicote de cabo prateado, como se fosse passear a cavalo. Há em seu todo uma evocação equestre. O modo de ocupar a poltrona, ereta, o peito alto ornado com o colar de pérolas, as pernas unidas e voltadas para a sua direita, de modo a ficarem de perfil, o que salienta a linha e o brilho ainda juvenis dos tornozelos, tão idênticos aos de minha mãe, tudo faz lembrar uma pessoa que cavalga à amazona. (LINS, 2005, p. 153).

A presença do chicote também é deveras expressiva, na construção da imagem dessa avó distante. Comumente associado às punições corporais, é forma de domínio e controle. Remetendo aos grandes escravocratas no período pré-abolição, é símbolo de poder e soberba, não importando as desfortunas, representando a supremacia indiscriminada. Tal imagem é reiterada no porte de amazona da avó, com seu jeito altivo o qual remete a uma superioridade, de forma a olhar, montada num cavalo imagético, todos os outros por cima.

Não é possível ignorar, também, o escorpião dourado que nos olhos da avó habita: “Agora, tenho-a à minha frente, vejo-a de frente e esqueço a pomba, o mugido do touro, os fogos, o cheiro do leão: flutua, no seu olho esquerdo, um diminuto escorpião dourado.” (LINS, 2005, p. 133). Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier & Gheerbrant:

Segundo uma lenda do Mali, o escorpião diz: *Não sou um espírito dos elementos e tampouco um demônio. Sou o animal fatal àquele que o tocar. Tenho dois cornos e uma cauda que torço no ar. Os meus cornos chamam-se, um, a violência, o outro, o ódio. O estilete da minha cauda chama-se buril de vingança. Só ponho no mundo uma vez: a concepção que, para os outros, é sinal de crescimento, para mim é sinal de morte próxima* (HAMK, 10).

Como animal noturno, por causa de sua cauda cuja ponta é um tumor cheio de veneno que alimenta um ferrão sempre retesado e pronto para picar fatalmente aquele que o tocar, ele encarna o espírito belicoso, mal-humorado, sempre escondido e rápido em matar. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988, p. 384).

Estando o escorpião situado no olho da senhora, representa a forma como ela é possivelmente vista pelos outros, já que seria impossível, especialmente a ☿, que tem pela imagem inicial da avó um fascínio, ignorar a criatura que vive em seus olhos. Associado à morte e ao que a causa, o escorpião é uma ilustração frontal da senhora, é a própria representação dessa, causando a imagem de que é, também, o que de alguma forma a define, ao menos nos olhos dos outros.

Não obstante, o escorpião quiçá justifica a dureza e crueldade estabelecida na relação entre a mãe e a avó de ☿. Haja vista que, para o animal, a gestação, como explicitado por Chevalier e Gheerbrant, é o prenúncio de uma morte, numa espécie de pré-falecimento, a mãe é então o anúncio da morte da avó, de alguma forma (ou ao menos segundo os olhos da senhora). O problema da insubordinação é algo deveras sério àqueles que prezam pela ordem social, de tal maneira a ser demasiadamente problemática a existência de uma pessoa rebelde e indisciplinada que, nesses atos, questiona uma estrutura vigente na sociedade.

É também necessário refletir a relação oposta: se, por um lado, influencia o escorpião a forma como a senhora é vista, ela também é influenciada por ele. Já que o artrópode reside em seu olho, ele inelutavelmente afetará o molde como a senhora vê o mundo ao seu redor. Nesse sentido, coloca-se na avó uma espécie de lente, uma lente caótica e que traz imagens mortíferas, da qual essa não consegue escapar ao ver o mundo, tampouco fugir de ser rotulada por ela.

A avó, então, após a descoberta da queda de ☾ no poço do elevador do Martinelli (mas provavelmente sem saber que, ali, nasce de si mesma), resolve buscá-la e levá-la, mesmo contra sua vontade – já que ela foge diversas vezes – para morar consigo e com o avô. Essa imposição é feita sem diálogo, apenas como uma decisão que a própria senhora toma e comunica à mãe, excluindo totalmente a possibilidade de escolha da família. Até mesmo as posses de ☾, representações físicas de memória e identidade, são negadas pela avó, uma vez que “Não admite que eu leve nenhum dos meus pertences, considera-os inúteis e substituíveis” (LINS, 2005, p. 154).

Então, se, por um lado, os pais são assassinos simbólicos por meio da apatia, a avó o é pelo apagamento que coloca sobre sua neta. Mas, ainda assim, ☾, na sabedoria de seu trajeto já, de alguma forma, traçado, faz o caminho com os avós, indo morar com eles para, assim, conhecer Inês, a empregada da família. Essa também se faz como uma predecessora de Natividade (babá da família de Olavo Hayano), marcando os percursos já determinados de ☾ e a inexorabilidade que está intrínseca na mulher-palavra.

A empregada da família, Inês, é imagem de aceitação a ☾. Mesmo que não tenha um alto grau de instrução (ao contrário, por exemplo, do avô), a mulher busca compreender a menina enquanto sua completude e complexidade, na manifestação da linguagem. Portanto, mesmo que então ☾ já tenha nascido de si mesma e pressuponha seu nome (sabendo que a expressão nomeadora é associada a uma construção identitária), Inês, ao buscar esse nome, mostra seu desejo de profundo conhecimento do ser-signo:

Olha-me dentro dos olhos, afetuosamente, dando-me sempre nomes novos, Amália, Creusa, Sofia, Cristina, Maria Alice, a cada novo nome eu sinto-me atingida, cada novo nome parece mais profundo, uma incursão no cerne do meu ser. Inês vai inventando outros nomes, como se tivesse a esperança de vir a descobrir o meu nome real, não o de registro ou de batismo – meras aparências –, mas o meu, o verdadeiro, o que eu própria ignoro e o que lhe consinta realmente penetrar em mim, abra-me, um nome que seja como o segredo de um cofre. (LINS, 2005, p. 156).

Inês é figura que busca convencer ☺ a ficar depois de todas as suas fugas e tentativas de retorno ao Martinelli – o prédio-torre em que morava a narradora da linha O com seus pais e de onde ela nasce de si mesma. Desse modo, sua maneira de exercer a afetividade é argumentativa e a mulher, por meio das formas comuns, vale-se das palavras conhecidas na tentativa de encontrar o nome da, então, menina-palavra. Não conhecendo o momento inicial benjaminiano em que coisa e signo coincidiam, a mulher então busca chamá-la de nomes quaisquer que lhe são conhecidos, sem saber, contudo, que a menina jamais seria apenas signo, como é um nome, mas completude e o paradoxo da união dicotômica.

Além disso, Inês marca sua insubmissão no momento em que se recusa a simplesmente aceitar o seu destino, imposto pela avó de ☺, e protestar à sua maneira. Quando, após o crescimento da mulher-palavra, a senhora opta por demitir a empregada, essa rasga seu uniforme, encorajada por ☺. Sabendo que a roupa é uma forma de pré-julgamento social, em que se colocam rótulos e títulos nas pessoas (enxergando-as como se deseja), o ato de cortar com a tesoura o traje de empregada é a recusa ao estereótipo imposto a ela pela senhora, constituindo a sua forma de resistência a esse símbolo:

Mas também estende a mão e recebe a tesoura. Corta em dois o vestido que tenciona lavar. Corta-o em dois, em quatro, em oito, vinte pedaços, pica-o, os fragmentos caem no chão de cerâmica vermelha, na sua mala, na cama patente, na mesa-de-cabeceira, na cadeira de vime, ela executa com método a operação, mostrando a espaços incisivos (mas agora têm algo das presas de um cão que ameaça morder), não há mais o que cortar, ela fecha a mão sobre a tesoura, senta-se na cama, hesita, levanta o braço – são quatro horas da tarde e faz calor, golpeia o colchão três, quatro vezes. (LINS, 2005, p. 225).

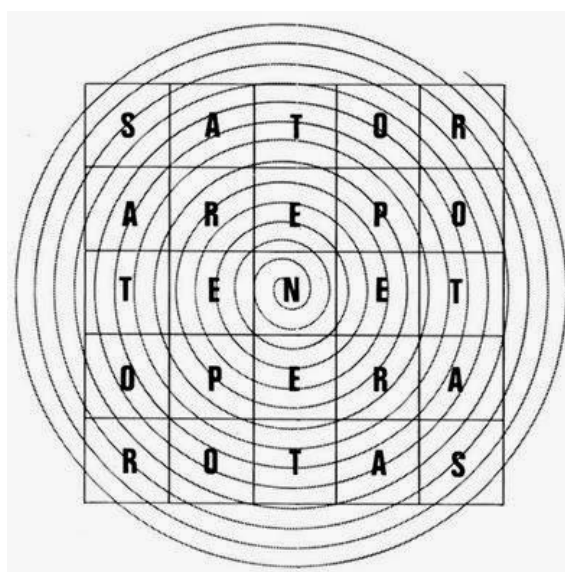
Inês, com sua objeção simbólica, a qual se espalha por aquele ambiente que a cercava (na forma dos fragmentos de roupas espalhados pelo chão, mala, cama, mesa e cadeira), é anunciadora de uma segunda importante personagem na trama narrativa de ☺, já posterior à aparição do Iólipo: Natividade <sup>2</sup>.

Responsável por cuidar de Olavo Hayano desde pequeno, a personagem é a babá da família do Iólipo. Grande parte dos momentos em que aparece, em especial no seu enterro,

---

<sup>2</sup> É preciso relacionar, aqui, a identidade das duas personagens com a imagem de Cecília. Segunda amante de Abel, não está contida apenas nela a representatividade social, ainda que essa seja como uma iniciadora, aquela que abre os olhos do escritor às causas da justiça. Contudo, tecido como a dialética hegeliana (em que se estruturam tese, antítese e síntese), a personagem ☺ contém em si também Roos e Cecília, conforme observado por Abel. Nesse sentido, Natividade e Inês, enquanto manifestações do povo na forma da escrita – a mulher-palavra –, são constituintes necessárias do aspecto humano de ☺ e sua proximidade e compreensão a outras classes.

consta do eixo narrativo “R: ☉ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”. Ao explicar o significado de cada letra constituinte do palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS – escolha formal a qual norteia o romance, disposta, dentro do quadrado mágico, a espiral que perpassa o quadrado, que indica, por sua vez, a ação do humano na incapacidade de aceitar o infinito, ilustrado pela espiral, conforme imagem abaixo – na linha narrativa “S: A espiral e o quadrado”, o narrador afirma que a letra R é “a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos” (LINS, 2005, p. 94).



(LINS, 2005, p. 18)<sup>3</sup>

Não é à toa que, então, os fragmentos R são lares de Natividade. Sua figura é popular e essa possui voz apenas no seu enterro, sendo que, somente depois de morta, migra da periferia para o centro – um movimento representativo, na construção sociocultural brasileira, de retorno à Canaã, a terra prometida. Assim, representa a continuidade do silenciamento imposto à Inês. Se, por um lado, esta só teve voz quando demitida, aquela – tendo servido ao Iólipo – precisou de sua morte para alcançar a libertação: Natividade só recebe falas marcadas com travessão depois de morta.

<sup>3</sup> O palíndromo é uma frase ambígua, significando, simultaneamente, “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” e “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”, sendo que, sobre o segundo significado, o narrador da linha S afirma que “Sobre o campo estável, o mundo, reina uma vontade imutável.” (LINS, 2005, p. 37), representando, assim, a estrutura formal do livro: o quadrado e a espiral, respectivamente. Dessa maneira, a própria forma progenitora do romance se constitui enquanto alegoria, na perspectiva de que essa se constitui no processo de dessemantização (feita pelo tempo, já que a frase, em grego, já não possui mais significado direto) e semantização (feita por Osman Lins, na escrita de *Avalovara*).

Além disso, a infertilidade da personagem é a marca da falta de herança e legado, pois o seu sobrenome (em contraposição a Olavo Hayano, que quase sempre é chamado com os dois nomes) nunca é evocado, sem conhecer seu passado, permanecendo também sem transmitir sua sabedoria para outrem: é negado a ela, inclusive, o amor carnal:

Natividade não conhece os pais e muito menos os avós, não tem notícias de irmãos, tios, sobrinhos, morre virgem e as ancas enchem-se de rugas sem que um noivo apareça. (LINS, 2005, p. 316).

É preciso lembrar, também, que a mulher faz trabalhos manuais, sendo rendeira. A partir da consciência da situação educacional brasileira, em que, muitas vezes, marca-se o descuido com classes mais baixas, resta ao indivíduo menos escolarizado a representação do ofício manual. Natividade traz essa construção com suas rendas, as quais ela se recusa a parar, numa forma de trazer a memória da manufatura e, também, de se recusar ao silenciamento completo, conforme observado no fragmento:

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 quem concentra toda a sua carga de amor – e que às vezes assusta-a com os seus olhos ao mesmo tempo rapaces e neutros – entreabre a porta, teso 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. (LINS, 2005, p. 83).

A resistência exercida por Natividade e Inês é concomitante com a ideia de uma luta simbólica, amplamente utilizada na época da Ditadura. Sobre isso, na dificuldade de um embate aberto contra as forças armadas, a alternativa é a resistência simbólica do povo:

A maioria das formas assumidas por essa luta não chegam a ser exatamente a de uma confrontação coletiva. Tenho em mente, neste caso, as armas ordinárias dos grupos relativamente desprovidos de poder: relutância, dissimulação, falsa submissão, pequenos furtos, simulação de ignorância, difamação, provocação de incêndios, sabotagem, e assim por diante. (SCOTT, 2011, p. 219).

A personagem evoca, desse modo, a alegoria das classes populares, comumente com baixa escolaridade, cuja representação se faz no apagamento social. Sua aceitação é, então, voltada para a religião, já que acredita, quando morta, que será recebida por Deus, numa promessa distante:

Natividade ergue as mãos e confessa às outras duas velhas cheia de alegria: “Acreditam? Estou sentindo um perfume de terra! Vou ser recebida! Vou ser recebida por Deus!”. (LINS, 2005, p. 316).

Contudo, mesmo essa figura divina, a promessa e a chegada ao paraíso são fontes do processo narrativo em que só se descreve o conhecido, construindo uma narratividade – assimilação a qual pode ser feita, inclusive, no que tange a estrutura fonética do nome da personagem: Natividade.

Esse conceito, desenvolvido por Ricoeur e Greimas em *On Narrativity – New Literary History* (1989), a narratividade constitui força da narrativa no que diz respeito à integração histórico-cultural, ou seja, relacionando como cada texto, em diferentes épocas, foi lido e recebido ao longo da história e por diversas classes sociais, de tal maneira a associar-se com a recepção de determinado público. Nesse sentido, o termo está numa relação direta com o receptor, já que essa estabelece a relação entre história e meio narrativo: os contextos pessoais de cada indivíduo são, então, considerados como matéria da narrativa.

É possível observar essa ideia no texto conforme a própria imagem da personagem do céu, sendo descrito por ela como:

[...] dos muros do Paríso, cujo odor é o mesmo, tem de ser o mesmo, da terra sobre a qual anda sem rumo certo até que endureçam os joelhos e onde só se conhece a servidão, o favor, os disfarces da solidão. (LINS, 2005, p. 316).

Aqui, é possível observar o próprio conteúdo vivido por Natividade, sua colocação enquanto ser no mundo, sendo transformada em matéria narrativa a partir da ideia de que sua construção particular do divino é transfigurada pelas suas próprias experiências e seu mundo conhecido. Constrói-se, assim, sua imagem não só relacionada às classes populares, mas também a esse processo narrativo que se recusa a excluir a experiência individual (como faz Inês ao chamar ☺ de nomes comuns, mas ainda tentando descobrir o seu nome real) e os indivíduos marginalizados da matéria literária – lembrando que, conforme citado previamente, Natividade só faz sua migração ao centro postumamente.

Por fim, o primeiro relacionamento de ☺, seu primeiro amor, Inácio Gabriel, também faz parte de um processo formativo necessário para a construção da personagem como ela é. Trata-se, contudo, também de uma alegoria, a partir do momento em que todas as referências constitutivas do garoto – a começar pelo seu nome – fazem uma referência à mitologia cristã. Segundo Gilbert Durand, o mito é

um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico, que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias. (DURAND, 1997, p. 62).

Nessa relação, uma vez que, como processo simbólico, o mito passará, indeclinavelmente, pela dimensão criativa, faz-se o modelo primeiro de construção fictícia literária. Não que a mitologia possua valor unicamente enquanto narrativa – e sem desmerecer quaisquer religiões do mundo –, mas deve-se entender que a forma criativa mitológica é uma forma embrionária de literatura. Nessa ideia, Antonio Candido afirma:

Sabemos que um grande número de mitos, lendas e contos são etiológicos, isto é, são um modo figurado ou fictício de explicar o aparecimento e a razão de ser do mundo físico e da sociedade. (CANDIDO, 1972, p. 83).

Não sem propósito, é da relação de Inácio Gabriel e ☉ que surge o Avalovara, o pássaro-romance, num processo construtivo indispensável entre os dois. Ainda assim, a morte do jovem, posta como uma espécie de predestinação, é uma forma de mostrar a separação necessária entre a linguagem e as expressões literárias, tendo em vista que, segundo Cassirer:

A linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma informação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. (CASSIRER, 1985, p. 106).

Tendo ☉ como alegoria da palavra, como a própria mulher palavra, alegoria das alegorias, e Inácio Gabriel na sua forma representativa de anjo com uma relação que suscita o aparecimento do pássaro, tem-se a ficção iniciada por meio do processo alegórico. Contudo, a morte de Inácio Gabriel é necessária para o desenvolvimento completo de ☉, uma vez que ainda será preciso sua relação com o Íólipo e a petrificação do Avalovara para que, então, a completude seja alcançada com Abel no tapete.

Na trilha alegórica que cumpre o movimento de espiral em torno de ☉, conforme exposto neste capítulo, fazem parte o Martinelli (com seus pais e seu segundo nascimento); a avó e a imposição de seu destino; a insubordinação de Inês, antecessora de Natividade; a figura angelical progenitora do Avalovara, Inácio Gabriel.

Por fim, em seus caminhos, com a ambiguidade de formas nebulosas, insere-se ainda a figura do Íólipo, sufocando-a com seu cheiro de cavalo, tornando-a infértil com sua glande



fria, dando-lhe, na construção dupla, prazer e dor, júbilo e horror, mas, indubitavelmente, compondo de maneira irreduzível os seus percursos.

### 3. “Ele vem”: O Iólipo e a monstruosidade literária

Após ir morar com a sua avó, durante o velório de seu avô, ☹ conhece o jovem Olavo Hayano, processo importante de sua constituição e de cujo caminho jamais escaparia. A presença dessa criatura em sua vida é predestinada, como o Portador, um mal necessário ou talvez até mesmo parte importante de si mesma. A natureza ambígua da mulher-palavra, materializada sempre na figura de duas e uma, duplamente nascida, caracterizando a dicotomia saussuriana a qual inevitavelmente circunda o signo linguístico, torna necessária a presença do iólipo em seu percurso<sup>4</sup>.

Espécie diferente da humana, um iólipo é conhecido e descrito por ☹ nas linhas narrativas “O: História de ☹, nascida e nascida” e “R: ☹ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”, na primeira como os acontecimentos que circundaram a vida da mulher-palavra e, no segundo, enquanto diálogo com Abel, já conhecedora da não-humanidade de Olavo Hayano e descrevendo-o, portanto, enquanto raça de destruição. É significativo o fato de que é ela quem dá existência a ele no romance, contando como ele é e, dessa maneira, por meio da sua voz faz-se a vida da criatura.

O Iólipo, enquanto alegoria, é mais do que a representação opressora: ele é a própria opressão<sup>5</sup>. Em seu próprio ser, sua figura, sua imagem, há intrínseca a imagem de quem silencia, de quem agride, de quem oprime. Cada um de seus traços constitui como a forma castradora desse mal na existência humana, e o seu próprio propósito parece ser a destruição completa, numa infertilidade contagiosa:

– A esterilidade dos iólipos parece comprovar a sua natureza acidental ou experimental. Como se uma corrente negativa, ainda em formação, sondasse às cegas, através deles, a possibilidade de surgir em série e encerrar o ciclo humano. A glândula dos iólipos é gélida. (LINS, 2005, p. 303).

A imagem desse ser cujo objetivo, consciente ou não, parece ser a erradicação da raça humana, traz a crítica – e uma forma de driblar a censura – de um regime ditatorial militar o qual representa em sua história a violência e o medo. Não é à toa que Olavo Hayano é um

<sup>4</sup> Sabe-se que há poucos iólipos por geração, o que representa sua infertilidade, segundo ☹: “Sabe-se que o número de iólipos, em cada geração, não chega a seis no mundo.” (LINS, 2005, p. 206).

<sup>5</sup> Aqui, é preciso refletir sobre a estrutura narrativa osmaniana, em que, mesmo nas figuras insólitas e as criaturas monstruosas, quase não há a estranheza ao estranho. Dentro do espaço romanesco, há uma naturalidade das figuras estranhas e distópicas, as quais, então, são partes constitutivas de um mundo que aceita essas formações. É, portanto, uma extrapolação real, mais do que um realismo fantástico, respaldando, assim, as críticas do autor à sociedade, sem se afastar dessa.

militar e junta em si esse significado complementar<sup>6</sup>, uma marcação histórica do que representava a opressão na época e os seus males. O desejo de erradicação da espécie humana, a prevalência forçada desse sobre os outros e a sua existência esterilizadora são a ditadura recorrendo à violência como uma forma de destruição quase total de um regime conhecido.

Qual é, então, o propósito do monstro? Não é possível afirmar que sua perpetuação depende da exclusão do outro, já que ele mesmo não se reproduz. De fato, se precisa dos seres humanos para se perpetuar, por que ainda assim parece pretender destruí-los? A resposta é a violência pela violência, o medo pelo medo, a dor pela dor, já que, para a pergunta de ☹ sobre um outro caminho, Abel responde: “Para dizer a verdade, não vejo qual. Uma saída? A opressão infiltra-se nos ossos e invade tudo” (LINS, 2005, p. 33).

Ainda assim, frente ao momento em que rui o Estado democrático e que não se faz mais possível a oposição, os participantes da democracia colocam-se como os exímios da culpa, como vítimas apenas da opressão. O que Lins busca mostrar, também, com a figura dos iólipos, em especial por meio da figura de seus pais, é que há uma culpa inerente a todos, ainda que o desejo principal seja sempre a terceirização dessa:

Embora a formação do Iólipo seja pouco explicada, os pais sempre acham que o responsável é o *outro*, ainda que jamais externem essa convicção. Os olhares afáveis trocados entre marido e mulher fazem supor que cada um procura consolar o outro do infortúnio. Mas o que existe mesmo no fundo desse olhar é ódio, um ódio não expresso e que assume aspectos inocentes: decifrar palavras cruzadas, negligenciar a própria higiene ou mesmo vencer a todo custo na vida. (LINS, 2005, p. 208).

Essa relação familiar interna é a forma representativa da sociedade. Quem são os pais de uma ditadura, senão a própria estrutura social que, ignorando seus sinais, desconhecendo sua formação, permite sua instauração, legitima sua existência e reforça a necessidade de sua presença? O que é esse ódio ao outro, essa culpa alheia, senão a nossa necessidade de negar envolvimento com as mesmas atrocidades que criamos? A culpa da instauração de um processo opressor é, também, da permissividade. Portanto, é mais fácil julgar o outro por esse resultado do que a si, odiando-o por ações não-alheias. Logo, há três caminhos possíveis segundo o narrador: a alienação, representada nas palavras cruzadas; o auto-martírio na negligência da própria higiene – mas que, de alguma forma, também afeta esse outro – e a necessidade de

---

<sup>6</sup> As forças militares não necessariamente representam opressão. Em um período, contudo, ditatorial, em que os portadores da força decidem se voltar contra a população, suas atitudes são desleais e seus danos, irreparáveis.

afastamento com a ideia de vencer na vida, no pensamento social de que tudo está justificado pela ambição.

A mesma maneira de mostrar uma relativa culpa social é também mostrada na imagem da mãe dos iólipos. A progenitora do monstro sofre com sua gravidez – mas apenas ao final dela, quando não é mais possível impedir essa dor, esse sofrimento. A punição se dá, em primeiro lugar, na pessoa que a gera, mesmo que se possa afirmar inocência pelo desconhecimento, pela ignorância do fato. Ainda assim, a forma de machucar e ferir a sua progenitora – tornando-a não apenas infértil fisicamente, mas fazendo com que até mesmo a ideia de outro filho seja algo medonho e raiz de sofrimento. A dor daquela que o gesta é a forma de lembrança do pecado imperdoável:

– Mesmo que fosse possível, à mãe de um Iólipo, conceber ainda, não é de esperar que se arriscasse: a placenta do Iólipo assemelha-se a um ouriço. Seus espinhos, claro, não magoam a gestante durante a gravidez. Mais ou menos assentados, só começam realmente a crescer e endurecer, pode-se dizer que por malícia, nas duas ou três últimas semanas que antecedem o parto. São implantados, sobre a placenta, em várias direções. Imagina-se a dilaceração que provocam. É como se a mulher parisse garfos ou cacos de garrafas. Nunca, por mais que viva, volta a curar-se inteiramente das feridas e sofre até a morte de hemorragias temporárias. Mesmo as que, por acaso, se submetem à cesariana, padecem com os espinhos. Não é preciso acrescentar que pai e mãe nunca ficam solidários ante essa experiência. (LINS, 2005, p. 174).

O sofrimento da progenitora é eterno, na noção de que a eternidade é o período de sua vida para um ser mortal. Não é possível, àquele que vive e sofre na opressão, o esquecimento. As cicatrizes de uma ditadura são frequentes na construção da memória, chegando ao físico, muitas vezes. As consequências são reais e quiçá necessárias, na sabedoria de que o esquecimento é perigoso à existência social de uma democracia. É preciso conhecer, refletir e sentir as sequelas da violência<sup>7</sup>, a fim de não repetir a história, na consciência de que, conforme afirmado por Edmund Burke: “Um povo que não conhece sua história está condenado a repeti-la”.

Nesse sentido, como uma forma de recusa ao silenciamento do escritor, são transmitidas – como o pai de ☹, por exemplo – no próprio corpo do monstro as figuras que representam suas características de opressão. Sua própria existência, como descrito

---

<sup>7</sup> No Brasil, esse papel é desempenhado pela Comissão da Verdade, em um meio social que insiste na lei da anistia geral e irrestrita. Incapaz de punir os responsáveis pelas atrocidades ditatoriais, a comissão busca ao menos trazer uma consciência sobre esses males e um fechamento àqueles que permanecem sem saber a história de seus queridos.

anteriormente, é no macrocosmo da obra uma ameaça à humanidade e, no microcosmo, uma ameaça à plenitude da mulher-palavra e seu amante, Abel.

Logo, é necessária para a compreensão de como o autor vê tais figuras uma análise dos aspectos formativos dos iólipos. Dois deles já foram elencados acima, na relação do que ele faz a outrem (a infertilidade que impõe a sua mãe e a dor de sua gestação, tendo a placenta em formato de espinhos; além de como essa existência afeta a relação dos pais de Olavo Hayano no que tange ao julgamento). Contudo, há formas do próprio iólipo que compõem o processo alegórico de uma opressão:

Ela descreve o rosto brutal e verdadeiro desse indivíduo chamado Olavo Hayano, o rosto só visível na obscuridade. Quando ouve o homem rressonar, apaga a lamparina, escruta-o. Tem duas vezes a idade do Olavo Hayano diurno e as sobrancelhas eriçadas avançam sob a frente estreita em direção às têmporas: aí descem, cercando as pálpebras pesadas. (LINS, 2005, p. 325).

As duas faces de Olavo Hayano são motivos de estranhamento. Na sabedoria de que a segunda só se mostra no escuro, é possível associa-lo, em primeiro lugar, com a estética sombria de Goya, cuja premissa também são a crítica e a denúncia social, na obra “O sonho da razão produz monstros”:



*O sonho da razão produz monstros* (1799), Francisco de Goya

Aqui, as figuras macabras cercam o sono metafórico, na representação dos perigos do adormecer: principalmente se pensarmos que a figura deitada parece um escritor/leitor, já que é possível ver, sobre a mesa, papéis. A imagem obscura de Olavo Hayano são os seres macabros os quais circundam esse ser adormecido: sua face só se mostra no escuro porque é somente aí, quando as coisas estão escondidas (nos sonhos da razão), que a opressão e a ditadura espalham-se e, assim, instauram seu regime de caos<sup>8</sup> e ódio.

Nesse sentido, a própria relação estabelecida entre a obra e o texto já nos mostraria o caráter cruel do Iólipo. Haja vista que os seres noturnos são trazidos por meio da sua imagem referenciando-os, ele próprio figura em si uma representação medonha, a qual é a única forma possível de lidar com a opressão.

É preciso pensar, também, que sua idade – duas vezes a do Olavo Hayano diurno – representa o pessoal apreço de um conservadorismo fracassado às ditaduras. Por isso, a representação da forma velha do monstro é uma imagem ultrapassada, inerente às ditaduras e à dominação.

Além disso, sua sobrancelha, a qual se espalha pela face, circulando os olhos, traz uma imagem metamorfoseada de bicho e homem. Já que a imagem repleta de pelos normalmente se associa aos animais, sua forma híbrida (quase como um lobisomem, talvez), associar-se-ia com a proposição de Bakhtin sobre o grotesco, o qual afirma que se relaciona a outros corpos e ao mundo (BAKHTIN, 1993, p. 278).

Dessa maneira, a imagem híbrida é necessária pela sua relação com o outro, seu efeito que nele é causado. O grotesco nunca o é, para Bakhtin, por si só, mas é construído em uma conjuntura social maior. Logo, a imagem própria do Iólipo só se torna grotesca verdadeiramente pela sua relação com os outros e em especial por uma relativa legitimação dada por ☺ no processo narrativo.

Prosseguindo com a descrição de sua verdadeira face, ☺ narra que

As orelhas de Hayano, peludas, moles e longas, descem até o pescoço com verrugas. Parece, mesmo dormindo, dizer a si próprio: “Toda injustiça que eu fizer terá sempre o nome de justiça. Sobram-me a força e a indiferença necessária para usar a força. A força, sem isto, não nos pertence”. O mais

---

<sup>8</sup> Segundo o próprio Abel, ao falar sobre a ditadura, “– O modo exasperado e ostensivo como a opressão venera a ordem faz-me supor que disfarça uma filiação ao Caos.” (LINS, 2005, p. 51)

assustador é que, nesse espectro trevoso, falta uma parte do rosto. “Uma parte do rosto?” “Sim, há um vazio.” (LINS, 2005, p. 326).

Aqui, a representação de Hayano novamente se assemelha a uma forma que traria repulsão aos homens – se seu verdadeiro rosto pudesse ser visto à luz. Verrugas são marcas que causam ojeriza. A orelha peluda se associa de novo à imagem de um animal. A sua injustiça legitimada, a qual é repetida ao nível de exaustão na tentativa de tornar realidade (é preciso repetir mesmo dormindo algo em que se acredita?), mostra a ação impositora do uso da força. A indiferença é o afastamento de sua visão desleal da sociedade.

Contudo, mesmo com todas essas representações horrendas que levam ao insólito, ao grotesco, ao apavorante, o principal problema é o vazio de seu rosto. Na perspectiva humana, o vazio é o mais incômodo dos males, aquele que nos lembra de uma solidão existencial. Ele assusta porque nenhum humano consegue, de alguma forma, enxergá-lo de verdade. Olavo Hayano carrega-o, contudo, em seu próprio rosto, sendo a estampa do mais incômodo à sociedade e não podendo, no momento do escuro, quando sua verdadeira face é revelada, esconder o vazio que o compõe.

Por outro lado, a sua autoimagem, a forma com que se relaciona ao mundo e até mesmo seus sonhos também constituem uma espécie de tortura a ele. Sempre sonha com mortos (os quais ele só reconhece depois), trazendo uma mensagem não só ao desejo – entendendo-se sonhar como sinônimo de almejar –, mas também ao sonho como um inconsciente incontrolável. Não se visa, aqui, ignorar a parte constitutiva de culpa do Iólipo, mas compreender um processo pelo qual influencia também sua horrenda forma.

[...]olha vez por outra para o filho através dos olhos apertados, com uma expressão relutante, mas louvando-o, exaltando-o, ele há de obter as graduações mais elevadas, todos hão de ver isto, descrevo a sua .voz, rolando na garganta entre paredes espessas de gordura, seu riso vindo do esôfago sem que um traço do rosto embotado pela enxúndia se altere, descrevo o ar de realização de Hayano, a serenidade com que ouve as palavras opressas de Bilia, é evidente a confiança dele nas promoções com tanta insistência e firmeza anunciadas, afligem-no apenas o zumbir nos ouvidos e os sonhos de que sempre se queixa, únicos de que se lembra, onde só os mortos aparecem, raivosos, em mil situações, isto e nada mais torna-o apreensivo, eu descrevo os zumbidos e os mortos raivosos que se debatem nesses pesadelos [...] (LINS, 2005, p. 253).

Os mortos que habitam seu sonho são uma forma de moldar o pensamento. Não obstante, até mesmo sua relação com o mundo por meio da audição é comprometida por um zumbido constante. Representa-se, assim, uma incapacidade de escutar, o que condiz com sua

dimensão silenciadora. Ao contrário do pai de ☹, cuja prótese dos ouvidos não o impedem de afiar piano, Olavo Hayano não consegue se concentrar em essencialmente nada graças ao constante zumbido. Assim como a avó da mulher-palavra, cujo escorpião que lhe habita os olhos transforma sua maneira de ver o mundo, o zumbido do Iólipo mostra sua incapacidade de ouvir. Portanto, todos os motivos que deveria poder ouvir, todas as reclamações (sabendo que os cinco sentidos são uma forma de relação do interior – indivíduo ao exterior – mundo –, de maneira a transmitir mensagens), são afastados dele mesmo, já que não dispõe desse alcance em nível concreto ou simbólico.

Não obstante, sua glândula fria – tornando infértil a mulher em quem penetra – é forma punitiva de quem quer que aceite em si essa maldade à espécie humana. A opressão e a ditadura tornam inférteis todos aqueles que com elas corroboram, não só como punição, mas também como um lembrete constante das consequências desse processo. Dessa forma, essa penetração fria, descrita pela mulher-palavra como um estupro, mostra que não há espaço para a neutralidade num relacionamento com a opressão. Portanto, graças a formação de um terreno estéril, faz-se um lembrete dos malefícios opressores.

Os rostos ocultos dos iólipos são até mesmo visíveis a eles. Não ignora um opressor a opressão cometida, mas justifica-a com o uso da força e na certeza de que não há injustiças que possam ser cometidas para um bem maior <sup>9</sup>:

- Dos doze para os treze anos, o rosto do Iólipo começa a ser visível no escuro. Qualquer um pode vê-lo nessas condições. Até ele.
- A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é a bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres.
- Nem todos enxergam o Iólipo na escuridão com a mesma nitidez. Alguns percebem apenas um halo muito leve; outros o distinguem com um relevo de xilogravura. (LINS, 2005, p. 243).

O fato de nem todos enxergarem os iólipos com a mesma nitidez – ao menos não o seu rosto oculto, escuro – se relaciona com a consciência que nem sempre vem para todos. O rosto é mais claro para um do que para outros, pois alguns se recusam a vê-lo e, dessa forma, enxergam-no de maneira suave, mas ainda presente, pois é impossível ignorá-lo completamente. Mesmo quando se busca não o ver, ele está lá, como um lembrete constante

---

<sup>9</sup> Esse “bem maior” é justificado de diversas maneiras ao longo da história. A suposta ameaça comunista, por exemplo, foi apenas uma justificativa para a concretização de um desejo antigo. Seu verdadeiro rosto, horrendo, é visível até mesmo para ele.



dos males ocorridos. Sempre há formas de alienação que levam ao desconhecimento. Ainda assim, a figura do iólipo é o lembrete constante de um fracasso democrático<sup>10</sup>. Sua representação leva à incapacidade de neutralidade frente a essa figura: por isso é medonho.

Sabendo-se que o trecho se trata de um diálogo entre ☹ e Abel, a interferência do escritor na fala da mulher-palavra é incisiva e não circunstancial. Aponta-se para um momento de resistência, uma fala marcada pela necessidade de se denunciar, de falar, de expressão. É a marca da incapacidade de uma ditadura em silenciar completamente, mesmo frente aos horrores. Coloca-se, aqui, a palavra claramente como uma forma de revanche, de tal maneira que ela instrumentalize uma resistência.

Ainda assim, Abel vale-se de uma intromissão para construir esse trecho. Aparentemente desconectada à fala de ☹, mostra-se, na verdade, complementar a ela. Associa-se, então, às manchetes da Ditadura Militar que perpassam a linha narrativa R, já que essas também parecem mera intrusão de um discurso no outro, mas não se mostram despropositais. Há ali uma marca do real, a intervenção dele no fictício, sua presença necessária na construção de uma narrativa – relacionando-se com o que já foi citado sobre a relação de Osman Lins com a sociedade e a arte romanesca. Além disso, é um lembrete – como a fala de Abel – daquilo que não pode ser esquecido e que, aparentemente intrometido, na realidade complementa os sentidos dispostos na obra.

Não obstante, Abel cita a podridão, o corpo em putrefação, a carcaça. Essa imagem é várias vezes repetida para evocar o campo semântico da opressão, conforme dito por ☹ a Abel: “O pior de tudo, Abel, é quando a gente aceita a carcaça podre e decide viver com ela na carne.” (LINS, 2005, p. 207). A dimensão do escatológico reitera o processo formativo do verdadeiro rosto do iólipo: ambos impossibilitam a neutralidade. O processo de decomposição envolve, também, a desconstrução da forma – como Olavo Hayano com seu rosto verdadeiro – causando uma certa ojeriza, um medo, e sendo piorado com um cheiro forte e contundente. O odor do militar é diferente. Sua presença circula-se, como a avó de ☹, com a figura do cavalo, em especial o seu fedor.

---

<sup>10</sup> O desconhecimento da população sobre os verdadeiros rostos é tão grande que, ainda hoje, 54 anos após o golpe militar, há o ressurgimento de discursos totalitários os quais legitimam a opressão da ditadura em contrapartida a problemas sociais contemporâneos. Logo, as mazelas da opressão são menos evidentes para uns que para outros e, por isso, causam estranhamento àqueles que a veem, já que, para fazê-lo, é necessária a escuridão instaurada.

Atravesso o quarto, nua, abro o guarda-roupa, procuro uma camisa sem tantos enfeites. Dou com a vista num coldre. Vazio? Debruço-me, sopeso-o: contém uma pistola e cheira a cavalo. (LINS, 2005, p. 256).

O animal, segundo o Dicionário de Símbolos é:

Uma crença, que parece estar fixada na memória de todos os povos, associa originalmente o cavalo às trevas do mundo ctoniano, quer ele surja, galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar. Filho da noite e do mistério, esse cavalo arquetípico é *o portador de morte e de vida a um só tempo* [...] (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988, p. 203, grifos meus).

Como o portador da morte, e de vida, coloca-se Olavo Hayano como um ser misterioso, cujos males causados são, de alguma forma, necessários à formação de ☹ e do retorno ao paraíso. Não se pode esquecer, aqui, uma referência indireta feita na morte de Cecília, uma vez que essa morre por um acidente a cavalo:

O cavalo, ainda atrelado, debate-se nas pedras. Mundo filho da puta. O corpo de Cecília libera os seus entes: enfermos e famintos, gente sem vez, que a sua compaixão — também morta — procura resgatar. Rodeia a Terra um hálito hediondo de peidos, de cus arrombados e sujios. Estou ajoelhado ante o corpo sem vida de Cecília (adeus, tardes felizes e filho que não tenho!) e sondo os seus arcanos, sua prodigiosa substância. (LINS, 2005, p. 290).

É feita uma referência a Olavo Hayano nessa estrutura, dado que o cavalo é fortemente associado a ele. Tendo em Cecília a representação do popular, corpo em cuja existência todos são abrigados, sem espaço para preconceito e sendo um abrigo aos desabrigados, não deixa de ser uma representação opressora a sua morte ocasionada pelo animal. Simbolicamente, ali, mata-se o lar de todos aqueles que nela habitavam, tirando justamente um espaço dessas classes marginalizadas. Não obstante, o escatológico, novamente, apresenta-se como forma de constituir esse ambiente da opressão.

Congruente a isso, ainda na definição de Chevalier & Gheerbrant, o animal “é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988, p. 203). A característica humana do iólipo é, quiçá, o mais assustador que há em si. Assim como o monstro de Frankenstein de Mary Shelley, o Dorian Gray de Oscar Wilde ou o Drácula de Bram Stoker – monstros canonizados literariamente – sua aproximação ao humano é assustadora porque ocasiona a impossibilidade de negação da monstruosidade inerente a nós. Ele existe como figura necessária e portador, mas também como um lembrete das barbáries cometidas, em especial pelo próprio homem (o dr. Frankenstein seria, inclusive, mais cruel do que seu monstro, segundo Julio Jeha).

O mesmo se dá com monstros: eles estão por um aviso ou um castigo por alguma ruptura de um código – por um mal cometido. A disjunção não precisa ser apenas entre domínios cognitivos; elas podem se dar entre a ideia que temos do que é próprio de uma coisa ou um ser e a coisa ou o ser. (JEHA, 2007, p. 22).

A constituição do Iólipo transcorre por meio do segundo processo descrito. Sendo humano, a ideia que se tem do homem não se configura como esse ser de figuração transfigurada em crueldade grotesca. Contudo, a presença dessa espécie ali – a qual é confundida com um indivíduo comum até quase sua puberdade – mostra o medo pelo que não é humano, não necessariamente pela figuração disforme, mas por uma quebra de expectativa:

— O que aterra no rosto fosforescente do Iólipo é ser quase sempre invisível. Também o modo como se revela: na obscuridade. Ele se oculta como um duende dentro do rosto diurno. Como um duende? Não, como um estranho. Alguns são belos, lembram a face de um anjo, e mesmo assim amedrontam. Que sucede, então, quando, além da sua mudez e da sua estranheza, esse rosto é disforme? Assim Olavo Hayano. Nele, o rosto oculto, fora do meu alcance, é de monstro. (LINS, 2005, p. 280).

Contudo, mesmo a figuração de Olavo Hayano, analisada anteriormente, não parte do fantástico, mas é o próprio do humano (sobrancelhas, orelhas, verrugas) desfigurado de maneira a se tornar medonho. É uma versão humana corrompida para a punição do próprio ser humano, como uma lembrança daquilo que se quer esconder. Ninguém sabe ao certo o porquê de sua existência, mas o fato de ela estar lá, espreitando, é assustador por si só.

Ainda assim, mesmo diante de todo o horror causado pelo Iólipo, há um aspecto indubitavelmente positivo de sua existência e da reação que gera às pessoas: ele ainda amedronta. E se ele ainda causa medo, ainda há na humanidade algo de bom, pois não está acostumada à plena corrupção humana.

De maneira semelhante, em nossa percepção, quando um fenômeno tende a se repetir, ele se torna “natural”, desde novidades da moda até coelhos geneticamente modificados, desde perseguições políticas até extermínio em massa. (JEHA, 2007, p. 22).

Tendo a sua imagem inerentemente associada ao humano, é nesse sentido que se entende a relação dele com ☺. Seria uma forma de amor, desejo ou fascínio? Compreendendo, a partir do exposto, o Iólipo como o monstro da opressão, a figura humanoide que tem como objetivo representar em si um mal, sua relação com a mulher-palavra é apenas o caminho natural seguido pelas Ditaduras, um fascínio gerado pela necessidade de controle.

— Apesar do zumbido, posso distinguir muito bem os outros sons, os verdadeiros sons e apreciá-los. Por exemplo: gosto muito de ouvir a sua voz.

O olhar é fixo e desconfiado. Todos os seus traços — e não apenas o terno, um pouco usado, um pouco justo — parecem tomados de empréstimo.

— Na verdade, há ainda em sua voz alguma dissonância. Um tilintar infantil. Isto, sua voz talvez tenha alguma coisa de infantil. Ao mesmo tempo, é uma voz de mulher, com um timbre próprio. Nenhuma aspereza. Através do zumbido, posso muito bem perceber isto. (LINS, 2005, p. 230).

O seu fascínio se mostra pela incapacidade de entender o caráter de duplicidade da mulher-palavra. Signo e ser, as duas vozes de ☹ são a consequência de ela ter nascido de si mesma. Ainda assim, Olavo Hayano insiste em perceber a diferença entre elas e chamá-la de apenas uma voz, como apenas um ser, ignorando o seu caráter duplo, impondo a ela uma visão dele mesmo, sem saber, contudo, que tal controle é impossível.

Rejeita, sem explicações, minhas tentativas de trocar um adorno ou de dispor os móveis a meu gosto. Não consente sequer que eu determine a respeito de vestidos: acompanha-me às lojas e escolhe-os por mim. Cerceador, corta-me os passos. Pai e patrono. (LINS, 2005, p. 261).

A forma de controle de Olavo Hayano reside naquilo que ele pode ver. Espera que mudando a aparência, mude-se a essência. Por isso, tenta impor a forma que deseja ver em ☹, manipula seu contexto, cerceia sua liberdade. Contudo, a sua incapacidade de perceber a condição de duas em uma de ☹ torna-o incapaz de controlá-la verdadeiramente, de tal forma que, aqui, ele faça uso da imposição da aparência. Sabendo que, segundo Saussure, o signo linguístico é formado, entre outras, pela dicotomia significante-significado, e que Osman Lins busca representar essas bipartições na perspectiva dupla de ☹, alterando-se somente o significante – como a palavra se apresenta, seus recursos fonéticos – não é possível alternar o signo inteiro, pois permanece-se o significado.

Ainda assim, essas atitudes fazem ☹ recorrer a estratégias de resistência semelhantes às de Inês e Natividade, formas silenciosas de embates simbólicos que reiteram a ela mesma a sua natureza complexa. Por isso, ela afirma que

[...] toda a minha rebeldia consiste em esconder, para que não sejam examinados, os livros que estou lendo e em despedir as empregadas, cujos uniformes passam de Antônias a Franciscas, a Rítas, a Edwiges. <sup>11</sup>(LINS, 2005, p. 261).

<sup>11</sup> Aqui, faz-se uma referência aos atos da própria resistência brasileira da Ditadura, tendo de esconder os livros considerados subversivos, mas sabendo da necessidade de continuar a tê-los.

Por fim, a petrificação do pássaro formado de pássaros, alegoria do autor sobre a criação romanesca, é também expressiva para a manifestação da imagem do Iólipo.

Fere-me o sexo de Hayano, duas vezes me rasga, gélido, e então eu sinto o Avalovara, o pássaro, deixado em mim pela passagem de Inácio, dobrar-se sobre si, transido, como se a fria glândula de Hayano fosse a vinda de um inverno rigoroso e súbito: a ave perde o bico e a voz, reduz-se a um esqueleto, gravado em mim como na pedra o esqueleto de um fóssil — sem a voz, sem a plumagem. (LINS, 2005, p. 255).

A forma que assume o pássaro na intrusão de Hayano é o momento do romance em tempos de censura: perde a forma de manifestação e, assim, a possibilidade de expressão narrativa. Contudo, é necessário saber que os seus silenciamento e petrificação não são a sua morte, ele não se exime da existência, estando ali, petrificado, silenciado, mas permanecendo vivo.

O Iólipo é o caminho de ☺, seu destino e parte inexorável de sua formação. Está até mesmo na consciência da mulher palavra a necessidade desse relacionamento: ele é o Portador, parte de sua sina. É preciso o momento com Olavo Hayano para adquirir a completude com Abel e é a sua violência, enquanto homem e monstro, que abre as portas do paraíso. Hayano, portanto, é essa representação de trilho.

Não apenas isso, eles são complementares. Há uma parte inegável de congruência entre ☺ e o Iólipo. Mesmo com todas as violências, a mulher-palavra não se exime dessa. Logo, é preciso a ela o conhecimento dessa parte de si mesma para alcançar o objetivo da busca, a completude, o tapete. O Iólipo é o Portador não só literalmente — já que é o seu tiro o responsável por enviar os amantes ao paraíso —, mas também de forma figurada, uma vez que sua imagem é fonte de um conhecimento o qual apenas por ele poderia ser trazido.

#### 4. “Angélica e carnal”: a duplicidade da mulher-palavra

Na construção do romance *Avalovara*, ☺ comporta em si a função representativa de alegorizar a palavra. Suas formas são ambíguas, ela diz línguas existentes, mortas e fala também idiomas inventados e todas as suas representações estão no plano linguístico. Dessa forma, sendo mulher, é também uma forma linguística, a qual constitui seu ser, metafórica e literalmente.

Quando ela, aos nove anos de idade, cai do poço do elevador do prédio onde mora – o Martinelli –, nasce de si mesma. Sua existência tem outra dentro de si mesma, sendo sempre duas e uma. É somente quando adquire seu caráter dual que lhe é dada a habilidade da fala e a sua primeira palavra – “Inferno!” – já exclui de si a possibilidade de uma interpretação maniqueísta.

De fato, há representações de ☺ que chegam inclusive a se assemelhar à figura dos iólipos, com seus dois rostos, um dentro do outro:

Um monstro anacrônico. Trespassam-se em mim os meus dois nascimentos e as filhas desses nascimentos, dois corpos num, só um deles é visível; o outro, espreitador, apenas se revela pela voz que se alterna com a do corpo visível, ou pela dentição extemporânea, ou, ainda, por manifestações menos evidentes. Ao sabor dessas alternâncias, meus períodos, irregulares e às vezes lancinantes, sem que ninguém saiba, oscilam. (LINS, 2005, p. 194).

O seu próprio rosto oculto remete à face noturna do Iólipo. Uma vez que assombra os outros a sua forma desfigurada de humano, ☺ também causaria, de alguma forma, esse espanto, com seus olhos dentro dos olhos. Ela aceita, enquanto narradora, a monstruosidade em si. Inclusive, a própria representação do monstro, Hayano, é-lhe ambígua, já que, enquanto o Iólipo é a sua sina, ela sente, por ele, também prazer – o qual alterna júbilo e horror.

Hayano entra no quarto, aproxima-se de mim e tira-me a grinalda. Eu o desejo, é um desejo ácido, com gosto de vinagre, ardo de desejo e ardo de pavor: queria fugir, mas quero ficar, fico (o pacto firmado na noite em que luto e luto no chão, luto, até que surge a manhã, estabelece: seremos uma e uma, una, para tudo o que vier, somos uma, sou uma), ele me inclina sobre os lençóis, o abajur ao lado da cama está aceso, a lâmpada pendente de um fio está acesa e se reflete no espelho oval do centro, com qualquer coisa de meticuloso nos gestos Hayano despe-me a camisa rendada, cai sobre mim, frases ditas por um homem ecoam em algum quarto próximo, Hayano rompe-me o hímen, os himens, o lustre sobre nós, cristais e objetos de prata oxidando-se aos poucos na penumbra, as palavras do homem ecoam sem resposta, presa entre os braços de Hayano eu me debato, de prazer e de horror

eu me debato, ele conhece-me, estupra-me, grito de ebbriez, choro de medo. (LINS, 2005, p. 255).

A relação medo e prazer respalda o caráter também monstruoso de ☹. Apenas deleita-se pela opressão quem, de alguma forma, aceita-a, ou ao menos é capaz de se entregar a ela. O ato, enquanto desigual, é descrito como um estupro, mas há relativo fascínio da personagem por esse grotesco. Habitam nela características igualmente monstruosas e de salvação. Indefinida, tem em sua forma as representações possíveis da palavra – ou seja, desdobráveis infinitas.

Nesta sala: deitada no tapete, a perna direita flexionada e a coxa repousando sobre o flanco de Abel: em outra sala, escura, eu ainda, um ser escuro, olhando para as salas contíguas, umas iluminadas, outras não, eu — velha?, matura? —, pensando sombras, agindo. Meu ato: uma sombra. (LINS, 2005, p. 186).

Sombra de si mesma, o seu caráter duplo é também a desconfiguração de um indivíduo padronizado, aliando-se, portanto, ao grotesco. Há iluminação em sua existência, mas também sombras, escuridão e a consciência dessa duplicidade verte-se em chave para a compreensão de ☹ na sua integridade. Não é possível esquecer que ela nasce de si mesma e, por isso, é duas. Sendo duas, então, todas as representações lhe são possíveis.

Inclusive, em parte, toma para si os papéis de Olavo Hayano no entendimento de seu caráter. Ainda sem conhecer o Iólipo, ela acaba por se responsabilizar por uma vingança contra os primos, já que eles, enquanto ela ainda não nascera de si mesma e não estava completa, tratavam-na com crueldade:

São estes, estes, este menino e sua irmã, são estes que me salgam os olhos e me furam com alfinetes nos dias em que vou de um quarto a outro interrogando-me sobre o meu próprio nome e flutuando num mundo inconsistente. São estes? Então cabe-me a vez de torturá-los. (LINS, 2005, p. 189).

Não é à toa, então, que a linha narrativa em que ☹ é a narradora-personagem seja a designada com a letra O. Intitulada “História de ☹, nascida e nascida”, tal eixo demonstra, segundo a descrição contida em “S: A espiral e o quadrado”, “a natureza dupla (angélica e carnal) do homem” (LINS, 2005, p. 94). O que melhor para representar o homem do que a própria palavra, a qual distingue o ser humano dos outros animais que habitam a Terra? A natureza da linguagem não pode ser una porque a própria espécie humana não o é.

Mas por que a escolha por essa forma construtiva? Como a figura de ☹ é necessária em sua ambiguidade para a inscrição do romance e, ainda, foco deste trabalho, a forma política que Osman Lins constrói em sua obra? A recusa ao maniqueísmo é uma mostra política, assim como a vontade de mostrar a palavra e compreendê-la como igualmente perigosa. Tirar da arte da escrita a possibilidade da opressão é uma maneira de terceirização de culpa, mas expô-la em sua totalidade constitui um atestado de compreensão social.

Enquanto ☹ é a mulher-palavra, e sabendo que essa representação da palavra, segundo Benjamin, só nasce, como previamente citado, após a expulsão do Paraíso, a palavra, em seu caráter duplo, é também alegórica. Haja vista que a possibilidade de representação nasce com o surgimento de um intermediário entre ser e representação (no momento do Paraíso o próprio dizer era a coisa), o ente interposto nessa relação é representativo e, enquanto representação, é alegórico. Portanto, enquanto alegoria da palavra, ☹ figura, além disso, a alegoria da própria alegoria.

Na sabedoria de que esse processo criativo surge da representação, é após a expulsão do Paraíso que se tem a formação do método alegórico (se a forma e o significado são homólogos, não há espaço para a interpretação). Logo, apenas quando o Abel bíblico sai do Éden é que se desenvolve a alegoria. Essa é, então, fruto do mal, sabendo-se que a expulsão se dá por um pecado – o pecado do questionamento. Assim também é ☹ e, como marcação de sua parte pecaminosa, uma serpente habita suas costelas.

Talvez haja nascido comigo, e renascido, uma serpente — Ira. Envenena a imagem do meu pai, da minha mãe (são realmente meus pais?, nós temos pais?), debate-se contra as paredes forradas de papel marrom, contra as flores encardidas das paredes entre as quais passo uma infância e inicio outra, contra, morde o mundo. Trago esta serpente em mim, enroscada nas costelas e não me abalo a escondê-la: suas escamas, por vezes, despontam em minhas unhas, por vezes seu corpo contrátil me enche a boca e eu cuspo-o, enrola-se no meu pescoço e espreita serpente por cima de meus ombros — direito ou esquerdo — os que são dóceis e tudo aceitam sem queixa. (LINS, 2005, p. 188).

Na mitologia cristã, esse animal é o pecado humano inicial, uma manifestação de Lúcifer. Ao persuadir Eva e fazer com que ela e o Abel bíblico comam o fruto proibido, há o primeiro ato de insubordinação humana do imaginário coletivo. A partir daí, há todo o espaço para o questionamento. Ela reside em ☹ num caráter visceral, próxima às suas costelas, as quais remetem ao necessário para se viver, aos órgãos vitais. O questionamento é inerente à palavra, não é possível separar os dois. A expulsão do Abel bíblico do Éden e a interpretação



benjaminiana desse fato mostram que junto do questionamento vem a representação da palavra. Caso contrário, seria possível a permanência no Paraíso após a indagação, mas o ato de expulsão é a prova de que não podem coexistir a imagem pura (momento inicial da linguagem) e a interrogação: esta exige a subjetividade, o outro e a alegoria.

Contudo, graças à ação de Inês, a serpente adormece durante quase toda a relação da mulher-palavra e de Olavo Hayano, já que só haveria uma possibilidade de cumprir esse destino sem o espaço da indagação. A opressão não aceita o questionamento.

Voa Inês sobre as coisas, voa entre mim e as coisas, e distrai este réptil, adormece-o. Experimentando, através de nomes sempre substituídos e nunca repetidos, ingressar no meu ser e conhecê-lo, tece-me nas coisas, no dia-a-dia da casa, na temperatura das salas e em tudo que esta ilha amena contém e irradia. Uma encantadora de serpentes. (LINS, 2005, p. 188).

É por isso que a única saída da mulher-palavra, na consciência de seu apagamento por se deixar dominar, é marcar em si mesma a violência. Por essa razão, pega a arma de Hayano e atira em si própria. A arma dele e o ato dela configuram a sua forma de denúncias, já que a palavra sofre com a presença da opressão, com as ações dela mesma. Não se pode esquecer que, embora a arma seja do Iólipo, o ato violento é executado por ☺. Se, no seu primeiro ato que pode ser considerado suicida (a queda do elevador com o velocípede), ela nasce de si mesma, nesse segundo gesto ela forma a marca de sua própria violência em seu corpo, completando ainda mais a sua incompletude.

Meus gestos e as circunstâncias que os cercam lembram um cerimonial. Como um autômato, volto ao guarda-roupa, abro a porta e curvo-me. Um cão ladra e responde. As luzes do navio latejam nas paredes, mais rápidas que antes. Tiro a pistola do coldre, volto a fechar a porta, retrocedo alguns passos, fico no centro do quarto. Que dizem os projetores?... Entra e sai da penumbra o perfil de Olavo Hayano. Dou volta à fechadura, cruzo a porta que abre para o corredor. Insegura, distancio-me. Algo, na cena, reflete um determinado momento da minha vida e eu tenho clara consciência disto. Bate uma porta, longe. Estouram as ondas contra as pedras. Volto ao quarto e deixo a porta aberta. A outra, em outro andar, continua a bater. Sento-me ante os espelhos ovais do toucador. O cão late ainda. Os projetores do navio não cessam de pulsar. Meu rosto e meu vestido — o busto alto, as rendas, braço direito, olhos, os cabelos caindo sobre os ombros — surgem e desaparecem, triplicados. Eu abro o colo, apalpo a carne do peito e volto sobre mim o cano da pistola. A explosão ressoa como no fundo de uma cisterna. (LINS, 2005, p. 258).

Contudo, o seu adormecer não é a morte. Assim, quando ☺ decide pela insubordinação, tomando atitude direta contra Hayano, a serpente acorda e, a partir daí, é

impossível retomar o controle sobre a sua esposa. As resistências simbólicas evoluem, nesse momento, para o ato no tapete.

Cresce o cão à medida que se deita, ou se levanta, ou come, ou rosna. Há agora no seu peito, furando o couro, um bico. Um bico adunco, como se uma ave de presa, embutida no cão, tentasse dilacera-lo, e sair. Nenhum dos meus gestos escapa ao seu olhar canino e como que munido de presas amoladas. Sai do letargo a serpente, enleia-se nas minhas costelas outra vez, estende a língua bífida. Sonda o tempo. (LINS, 2005, p. 263).

☹ não se exime da agressividade. Na verdade, a belicosidade mostra-se imprescindível para a personagem, de tal maneira que a serpente apenas sobreviva após uma manifestação agressiva. É preciso representar também a maldade, já que sua duplicidade não torna necessário o grotesco. A palavra e, então, a literatura, não podem jamais fugir de representar o mal. Em verdade, segundo Bataille, seria mais do que um mero direito, mas uma obrigação, enquanto a única que pode fazê-lo, uma vez que “a literatura é o essencial ou não é nada” (BATAILLE, 2015, p. 9).

A literatura não é inocente e culpada, devia, no fim, confessar-se tal. Só a ação tem direitos. A literatura, eu o quis, lentamente, demonstrar, é a infância enfim reencontrada. Mas a infância que governasse teria uma verdade? (BATAILLE, 2015, p. 9).

Enquanto palavra, não é possível que ☹ fuja de sua culpa, tampouco force a não existência de um fato. Com efeito, possibilita a existência do Iólipo, conferindo-lhe voz, representando-o no texto. Escolhe representar a maldade, não podendo declinar dela. Representa, inclusive, o próprio aspecto monstruoso. Não deixa de, em alguma forma, desejar Olavo Hayano: ela o quer também, ao mesmo tempo que o teme. Seu caráter não comporta apenas uma formação simples, mas uma dupla-formação.

Fazer o Mal pelo Mal é exatamente fazer de propósito o contrário daquilo que se continua a afirmar como o Bem. É querer o que não se quer – já que se continua a ter aversão pelas potências más – e não querer o que se quer – já que o Bem continua a se definir como objeto e o fim da vontade profunda. (SARTRE, 1946, p. 80-81).

O desejo de ☹ pelo Iólipo apresenta-se como uma manifestação do Mal pelo Mal na concepção sartriana. Ela tem a consciência de seu caráter opressor, dos medos que circundam sua existência e, ainda assim, sabendo da maldade íntima nesse ser que nem mesmo conhece, escolhe deixar-se relacionar com ele. Esse fato é reiterado na reflexão feita por ela: “Senti prazer? Sim, mas ignoro se esse é realmente o que se deve sentir.” (LINS, 2005, p. 256). Nessa consciência, as várias representações além do Iólipo seriam possibilidades, mas em seu

destino há ele, então o seu caminho a conduz até ele. Logo, a mulher-palavra deseja o indesejável.

Aqui ela se faz claramente como uma representação necessária do mal. Ainda assim, é próprio do humano e, portanto, da palavra, essa duplicidade representativa. Não temos caracteres morais fixos, mas nos fazemos justamente na exceção:

Sem escrúpulos – se não tivéssemos a preocupação de observar pesados interditos – não seríamos seres humanos. Mas esses interditos, tampouco poderíamos observa-los sempre – se, por vezes, não tivéssemos a *coragem* de infringi-los, não teríamos mais saída. Acrescenta-se a isso que nunca seríamos seres humanos se nunca tivéssemos mentido, se não tivéssemos, ao menos uma vez, tido a coragem de ser injustos. (BATAILLE, 2015, p. 129).

A palavra não se exime, não foge do humano. Nesse paralelo, o homem também não foge do mal. Ainda assim, há uma pretensão de escondimento ocasionada pelo medo. Por isso, cabe à palavra a representação do mal – por meio da Literatura – na ausência de outra saída viável.

A parte monstruosa de ☹ é a consciência da opressão da linguagem, a qual também constitui uma ditadura. Caso contrário, jamais seria possível a uma figura totalmente livre a sua subordinação ao Iólipo, quem dirá união. Sabendo disso, ela assume e descreve esse papel, na percepção também de sua predestinação a tal contingência. Dessa maneira, já que a palavra existente após a expulsão do Paraíso escapa da sua perfeição, esta evocará, como ordenadora do caos, um conjunto de regras, precisará manifestar-se numa língua. Aí, já se acaba toda a liberdade e instaura-se um regime permanente de ordens e regras.

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jakobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer do que aquilo que ele obriga a dizer. Em nossa língua francesa (e esses são exemplos grosseiros), vejo-me adstrito a colocar-me primeiramente como sujeito, antes de enunciar a ação que, desde então, será apenas o meu atributo: o que faço não é mais do que a consequência e a consecução do que sou; da mesma maneira, sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos; do mesmo modo, ainda, sou obrigado a marcar minha relação com o outro recorrendo quer ao *tu*, quer ao *vous*; o suspense afetivo ou social me é recusado. Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão, discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada. (BARTHES, 2015, p. 13-14).

Logo, é uma manifestação da palavra a sua parte ditadora, enquanto impõe regras e classifica elementos. Ainda assim, é possível uma saída a essa característica, a qual se faz com a própria linguagem, construindo-se enquanto literatura e tendo, em sua dimensão simbólica, todas as possibilidades expressivas.

Na língua, portanto, servidão e poder se confundem inelutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode haver liberdade senão fora da linguagem. (...) Mas a nós, que não somos cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura. (BARTHES, 2015, p. 16-17).

No romance analisado neste texto, o momento de concretude da literatura não é outro senão o encontro dos amantes no tapete. Objetivo de uma busca que circunda o protagonista, faz com que a mulher-palavra e o escritor adentrem o Paraíso. Portanto, é nessa própria imagem (do escritor que penetra a palavra, a qual, em si, aceita-o) que se alegoriza a construção literária.

Tal fato é ratificado quando o Avalovara, petrificado desde o estupro de Olavo Hayano, sem bicos ou plumagem, renasce com a presença de Abel, restaurando, então, a forma completa do romance após o seu processo formativo.

O céu sobre mim, com o peso dos seus astros. Meu corpo vê os astros. O céu é negro, os luzeiros são negros, e as aves ligeiras, e as árvores frutíferas, e eu, e a planície na qual estou deitada. O Avalovara renasce no betume, livre da mudez e da imobilidade a que está condenado desde a hora em que Olavo Hayano me estupra com sua glândula fria; empluma-se o esqueleto de fóssil incrustado na minha carne (como, na memória, um nome), desata-se, leve, com seus ossos de ar, fogo de artifício rompendo as trevas compactas. Abro os olhos: Avalovara, o pássaro do meu contentamento. (LINS, 2005, p. 260).

A cena, construída principalmente a partir da imagem de um cosmo negro, um mundo escuro, empreende um jogo de oposição barroco entre luz e sombra. O pássaro, renascido, é a luz de uma existência entre trevas, o apontamento para uma saída. O renascer do romance é a completude literária após o processo formativo de ☺ e Abel<sup>12</sup>. O fogo de artifício que rasga a escuridão é uma forma comemorativa, marcando, por vezes, o início de um novo ciclo –

---

<sup>12</sup> A partir da análise de *Avalovara* como um romance de formação, não se forma apenas Abel na relação tríplice Roos-Cecília-☺, mas também a própria mulher-palavra na mesma concepção de três partes: Inácio Gabriel-Iólipo, Abel. Atingindo a sua completude um com o outro, são possíveis a manifestação artística e a produção da Literatura.

como na celebração do Ano Novo – e, por outras, uma vitória – a exemplo da forma brasileira de comemorar a Copa do Mundo.

O próprio texto transmite a formação da literatura e do campo simbólico como uma forma de libertar-se das amarras impostas linguisticamente.

Inversamente, as palavras de uso claro vão ocupando o campo do discurso, desfaz-se a possessão ou demônio verbal e ☺ revela-me, não com minúcias e clareza, mas de um modo críptico e simbólico, como se lesse, ubíqua, nas mãos que visse entre as suas, o próprio destino, revela-me o que da sua vida acredita saber e o que sabe.

Ama-se o que em quem se ama? O que, em quem amamos, faz com que o amor se manifeste? O ser (visível) ou sua história, que ouvimos? ☺ e eu ante o eclipse: leio no mundo e sou instruído, sem palavras, sobre os olhos que me espreitam de dentro dos seus olhos. (LINS, 2005, p. 207).

A desnecessidade de intermediação linguística entre os amantes é a marca de uma literatura a qual está sendo produzida por eles e que será concretizada no tapete. Na relação entre escritor e palavra, não é necessário o intermediário, de forma que se possa acabar com as restrições inerentes à linguagem. O símbolo é o caminho para essa forma, podendo, assim, quebrar uma suposta objetividade restritora e construir uma forma expressiva de liberdade – a qual, precisa-se lembrar, pode ser chamada assim justamente por não se proliferar e impor-se a ninguém: a liberdade individual não basta.

Portanto, sabendo do fato de que a libertação apenas de um e a continuidade da opressão não são o suficiente, no ato sexual dos amantes que concretiza a manifestação literária sempre há a interferência externa. O tempo inteiro são descritas coisas do mundo exterior – que tangem ao real, como objetivo inalcançável do literário – e que não o deixam se desvincular completamente da realidade.

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; mal vejo minhas mãos, os olhos turvos. Eu na sala, de pé, curvada sobre o disco em movimento. Um choque rítmico. O rastejar no tapete e os repetidos beijos em torno dos meus pés, tiros que por pouco errassem o alvo. Distingo, nas vozes dos cantores, as palavras *aeternum, vita e amicitiae*. Abel beija-me os pés. (LINS, 2005, p. 186).

Não apenas uma influência das outras artes – o canto é parte constituinte e necessária do ato sexual –, mas também a presença do externo constitui-se enquanto forma do sexo

alegorizando a Literatura. Por isso, os carros e motos são interferências tão importantes nesse momento.

Destarte, a manifestação da Literatura não se faz por si mesma, mas num jogo de interferências – palavra, escritor, real – que se constituem na transfiguração real *versus* fictício. A matéria literária só se alcança por meio desse processo de formação da palavra, em congruência ao processo de formação do escritor, descrito também nas linhas “A: Roos e as cidades” e “T: Cecília entre os leões”, que não integraram a análise neste trabalho. A chegada ao Paraíso configura a plenitude de um processo alegórico e, para isso, faz-se necessária até mesmo a figura do Íólipo, enquanto monstro que guarda os portões. Como forma de manifestação do mal, não há o silenciamento. Apenas assim, pela representação mais ampla, é possível realmente se atingir um estado de Literatura consciente, a qual, por assim dizer, não se exime de suas funções e recusa-se completamente ao silenciamento.

## 5. Conclusão

Diante do exposto, é possível entender que, entre as amarras da censura, a opção única era uma forma narrativa que possibilitasse interpretações várias. Por isso, as formas alegóricas de Osman Lins, tão fortes no romance *Avalovara*, marcam uma impossibilidade de silenciamento, uma vontade de comunicação.

Nesse sentido, desde as formas de elucidação desse romance até sua formação enquanto espiral e quadrado inscrevem Lins como um escritor de seu tempo: não seria necessária a existência do quadrado – uma forma geométrica estática, ordenadora – se não fosse a espiral, o imprevisível, o caos. Complementares de forma única, representam o próprio homem que, num momento controvérsico, caótico, busca para si a dura responsabilidade de ordenar o desordenado.

Desse modo, as variadas e complexas figuras alegóricas de *Avalovara* demarcam a necessidade de espalhamento desse *modus operandi* crítico, a fim de que não esteja relacionado somente como circunscrito ao campo do engajamento social – o que resultaria, de fato, em mais um desserviço. Mesmo a decadência, na figura do pai de ☹, ainda é resistente quando se recusa ao silenciamento apesar de mutilado. Portanto, contrapõem-se, na linha narrativa O, a forma paterna e a perpetuação da filha, sabendo, também, que formas representativas primitivas – como as pinturas rupestres – foram responsáveis pelo início da narrativa na humanidade.

Não obstante, Natividade e Inês são personagens da resistência popular, de modo a não haver espaço para a completa aceitação. As estratégias silenciosas e amplamente utilizadas por elas para a manifestação de sua voz são o próprio povo, que, se não necessariamente conhece uma forma de antagonismo direto, vale-se de formas indiretas de executá-los – as quais não são menos válidas, mas configuram um processo necessário de findar a ditadura. Não apenas passivas, mas com maneiras de oposição diferentes, essas personagens trazem em sua existência a população historicamente oprimida, porém não aceitam uma situação de apatia e recoem a formas conhecidas de reação.

Logo, também não se apresenta como desproposita a presença da avó de ☹ como uma pessoa distanciada e fria, uma figura incompreensiva (não porque é incapaz, mas por desejar sê-lo). O modo com que ela tece seu relacionamento com o pai da mulher-palavra,

a vontade de desconsiderar todas as posses da menina, tudo isso é significativo como reflexão desse universo, o qual, aparentemente tão diferente, alinha-se com o nosso pela compreensão alegórica.

Por sua vez, figuração máxima da opressão, Olavo Hayano possui em suas próprias formas a Ditadura, quem dirá suas ações. Seu rosto é desfigurado ao grotesco, porém só se mostra no escuro. Segundo Paul Ricoeur, o mal, enquanto visto como tal para o humano, somente o é pela incapacidade que temos de nele penetrar. Apresentando-se como mistério, temos um medo do desconhecido, pois a compreensão do mal o impediria de sê-lo. O rosto noturno do Iólipo é o mal, é o mistério, o incompreendido, o desconhecido. Afinal, sequer os propósitos dessa raça que, humanóide, diferencia-se do humano, são conhecidos.

Não cabe, ainda assim, a Osman Lins a representação maniqueísta. O mal e o bem enquanto totalmente separados não são uma forma de existência possível para o autor. É por isso que ☹ contém em si a representatividade maligna, mas também, por tal razão, que o próprio Iólipo apresenta uma forma de sofrimento. Sabe-se que os zumbidos em seu ouvido incomodam-no, assim como os mortos que habitam seus sonhos. Esse padecer resulta numa relativa humanização, já que os infortúnios são um modo de nos relacionar e ainda uma forma de união.

Mesmo assim, é preciso dizer, que em nenhum momento esse sofrimento é construído de maneira a legitimar as ações do Iólipo. Apenas buscando reaproximá-lo ao humano, o que lhe confere uma característica sentimental. Em contrapartida, ☹ é associada ao grotesco por uma necessidade construtiva de tê-la enquanto completude da palavra. Tudo é abarcado por ela. Uma suposta predestinação ao Bom seria inviável para a manifestação política real: a idealização da Bondade – mesmo na Literatura – configura uma forma cruel de alienação<sup>13</sup>.

Então, enquanto filia ☹ ao Mal, Osman Lins impossibilita o processo de escrita de ser a salvação única de todos os problemas, ele torna a Literatura também uma forma maligna no sentido de constituir uma fonte problematizadora. Assim, são necessárias outras medidas por parte de uma sociedade, não podendo creditar apenas à palavra toda a

---

<sup>13</sup> Cito aqui a literatura abolicionista do século XIX, com figuras como Castro Alves. Lutando pela liberdade dos negros, esqueceram de lutar por seus direitos, idealizando essa conquista como o fim dos males. A situação atual dos descendentes dos escravos no Brasil mostra que sua luta não focava na mudança real e as consequências desse abolicionismo platônico são sentidas por eles até hoje.



representação de resistência. De fato, caso ☹ tivesse sido ligada a uma noção de Bom inquestionável, seriam desnecessárias todas as outras formas de resistência que não partissem dela.

A ideia, por outro lado, de Mal e Bom como estéticas complementares, bem como a Literatura, conforme descrita por Bataille, como indubitavelmente culpada aponta para um imperativo constante de atenção e vigília, inclusive por parte do público leitor, inclusive à Literatura. Ao ser casada com a opressão, nem tudo que a mulher-palavra diz tem um fim justificado em si mesmo. Tendo o seu lado monstruoso, ela precisa representar – e, assim, denunciar – o Mal.

Osman Lins, compreendendo esse processo, transmite para a alegoria uma responsabilidade narrativa pertencente a ele, entendendo-a como uma forma de responsabilidade. As manchetes que perpassam o eixo narrativo R, marcações temporais e manifestações do real na narrativa, são a chave para a compreensão dessas alegorias, já que situam temporalmente o romance na Ditadura Militar brasileira.

É possível que esteja certa a concepção de que um escritor não escreve para os seus contemporâneos, mas eu não conheço pessoalmente a posteridade. O homem que eu conheço e sobre o qual posso escrever é o que vive a mesma aventura que eu. (LINS, 1979, p.169).

Por meio dessa sentença, ele não foge de seu tempo, não esconde suas premissas ou objetivo maior. Essa ideia reverbera em vários autores os quais, diante das mazelas de seu tempo, tomam-na como objeto artístico necessário para a verdadeira obra de arte. A noção de eternidade artística é frágil, já que sequer está definido o limite do homem. Mas o crime da indiferença aos problemas de seu tempo, esse não é permitido ao escritor.

Essa mesma ideia é evocada por Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “Mãos dadas”:

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história  
 Não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela  
 Não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida  
 Não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins  
 O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes  
 A vida presente

(ANDRADE, 2012, p. 99-100).

Aqui, a recusa por temas considerados universais marca a necessidade do autor de se valer do tempo presente enquanto matéria literária e expressão poética. O coletivo, então, não suprime o individual – e nem vice-versa – mas há um complemento na relação eu e outro que se estabelece aqui na manifestação do poeta.

Ainda assim, mesmo o seu contexto histórico sendo partida para a produção literária, Lins (e Drummond, claro) atinge um estado de universalidade. O recurso alegórico é o porquê desse resultado. Haja vista que no conceito de alegoria coloca-se uma relação ao outro, uma interpretação dada por ele, é preciso entender que o outro carregará também seus próprios conceitos. Logo, na relação necessária da alegoria, haverá uma constante atualização de significados<sup>14</sup>.

O texto, então, ainda que não fale propriamente sobre, ainda se relaciona com o momento sociopolítico brasileiro da atualidade. Ainda que não seja premissa desta análise constatar os elementos de convergência entre eles, é preciso enumerar os perigos de manifestações pró-ditadura, marcando um retorno ao contexto histórico de Lins. *Avalovara* configura, portanto, um texto de aviso a essas situações, ainda que marque um período supostamente passado, pela sua construção alegórica.

Portanto, no contexto atual, é preciso refletir sobre os temores dispostos no romance. Qualquer impedimento à liberdade de expressão – seja ela manifestada pela arte, pelo jornalismo ou até pelas pesquisas acadêmicas – é uma ameaça à democracia e, numa sociedade estabelecida como tal, há uma culpa generalizada. Enquanto cidadãos, somos também guardiões dos direitos adquiridos.

Contudo, há um problema social brasileiro associado à apatia, às indiferenças – seja ao social, seja ao artístico. Sobre isso, Lins afirma:

Mais eficaz, em alguns casos, que a Censura, mais anuladora que a prisão e distanciando-se de seu país com o peso de um degredo, age em torno do escritor brasileiro, impedindo o desenvolvimento de suas faculdades, a realização de seus planos e restringindo ao mínimo a ressonância do que escreve e publica, uma indiferença que é a nossa morte. (LINS, 1974, p.190-1).

---

<sup>14</sup> Claro, não basta a mera colocação da individualidade. Contudo, a partir dos elementos e dos aspectos que possam ser comprovados intratextualmente, a característica de atualização de significados permanece. Logo, há uma constante renovação do fazer literário.

Dessa maneira, *Avalovara* é um aviso de um tema extremamente atual: os perigos da opressão e da ditadura, e como a própria palavra – na figura de ☹ – pode também funcionar para o cerceamento de direitos. Nesse sentido, precisamos compreender a atualidade da alegoria para que, analisando as denúncias feitas da obra, não nos calemos também sobre o nosso próprio momento.

Em vista do exposto, seja como maneira de resistência à censura ou como uma forma de constante atualização, o uso alegórico é marca política do autor. Assim, não apesar, mas graças aos problemas sociais de seu tempo, Lins constrói o romance *Avalovara*. Possibilita-se, assim, o voo eterno do pássaro romanescos na Literatura, impossibilitando o esquecimento de um horror que a sociedade brasileira, querendo se esquecer, precisa de constantes lembranças.

## BIBLIOGRAFIA

**1. Bibliografia de Osman Lins**

LINS, Osman. *Avalovara*. 6. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Problemas inculturais brasileiros*. Recife: Editora UFPE, 2018.

\_\_\_\_\_. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

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

\_\_\_\_\_. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1961.

\_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

**2. Bibliografia sobre Osman Lins**

ALMEIDA, Hugo (org). *O sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

GOMES, Leny da Silva & HAZIN, Elizabeth (org.). *A escrita do mundo: letras, imagens e números (ensaios sobre a obra de Osman Lins)*. 1 Ed. Porto Alegre: Metamorfose, 2016.

GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth & SILVA, Odalice de Castro (org.). *O reverso do tapete e a escritura de Osman Lins*. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2012.

HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez & BONFIM, Maria Aracy (org.). *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.

HAZIN, Elizabeth (org.). *O nó dos laços: Ensaio sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

\_\_\_\_\_. (org.). *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, CNPq, 2014.

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

MACHADO, A.M. *Osman Lins e a nova cosmogonia latino-americana*. in Colóquio Letras 33, (1976), p. 30-39.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

### 3. Bibliografia Geral (fundamentação teórica)

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 1*. 5 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*. 8ª ed. São Paulo: Papyrus, 2004.
- BAKHTIN, M. *Questões de estética e de literatura*. 3ª ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *In: Ciência e Cultura*. SBPC, v. 24, n. 9, 1972.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHEVALIER, J & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio: J. Olympio, 1988.
- CURTIUS, Ernst. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GUSDORF, George. *A Palavra: função, comunicação, expressão*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- GREIMAR, A. & RICOEUR, P. On Narrativity – New Literary History. *In: A Journal of Theory and Interpretation*. 1989: Spring, p. 20-23.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.
- JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. *In: JEHA, Julio (org.). Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance*. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.

REIS, C. & LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *O mal*. Campinas: Papyrus, 1988.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Galimard, 1946. In-16, p. 80-81.

SAUSSURE, S. *Curso de Linguística geral*. 26ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

SCOTT, James, C. "Exploração normal, resistência normal", In: *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 5. Brasília, janeiro-julho, 2011.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.