

A HORA DO ÍOLIPO – CRIAÇÃO E OPRESSÃO EM AVALOVARA, DE OSMAN LINS*

Regina Dalcastagnè
Universidade de Brasília

*Era uma noite; e as cobras se enlaçavam
destronadas; e um mundo
se peria.*
Jorge de Lima

As trevas abrigam o duvidoso, o incerto, escondem o que germina. Sob a proteção da noite, arrastam-se seres disformes, inacabados. Seres que, com pequenas mutações, vêm acompanhando o homem desde o momento em que ele teve de abandonar o Jardim, expulso por um anjo, traído por uma serpente. Do lado de fora estava o desconhecido, o que não lhe era dado. No desamparo da noite, em meio ao murmúrio das sombras, o homem se deparou com o não nomeado e teve medo. Desde então existem os monstros – são grandes ou pequenos, têm muitos braços ou nenhum, várias cabeças, olhos, pernas demais; têm rabos, chifres, pêlos sobre o corpo. Podem ser humanos, ter aspecto animal, possuir galhos e folhas. Toda combinação é válida, toda anomalia é possível¹.

Ao longo dos séculos os homens têm alimentado o medo construindo monstros, para logo em seguida combatê-los. Mas eles sobrevivem à perseguição – foram habitar lugares distantes, se esconderam no porão das casas, infiltraram-se na alma das pessoas. Escaparam à noite para entrar nos relatos dos viajantes, estão nos quadros, esculpido nas catedrais, descritos nos livros. Com o tempo alcançaram as telas do cinema e as páginas das revistas. Hoje percorrem estudos, fazem parte de tratados específicos. Já não são o desconhecido, mas nem por isso se tornaram menos atemorizadores. Afinal, falar sobre monstros ou expressá-los através da arte não impede que eles continuem transitando pelos sonhos, habitando as zonas sombrias da existência humana. Talvez sejam uma necessidade. Já que não podemos atravessar a vida sem enfrentar a noite, pode ser mais fácil povoar o escuro do que aceitar o vazio.

O monstro simboliza, na tradição bíblica, as forças demoníacas, irra-

* Este artigo é uma versão modificada de um dos capítulos de minha tese de doutorado, intitulada *Uma obra em movimento: leitura(s) de Avalovara, de Osman Lins* e defendida Universidade Estadual de Campinas em 1997.

¹ Para uma tipologia do monstro, ver KAPPLER, *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, p. 157-257, e LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental*, p. 115-75.

cionais: "Ele possui as características do disforme, do caótico, do tenebroso, do abissal"², evocando o período anterior à criação, anterior à ordem. Filho do caos e das trevas, o monstro seria o elemento nocivo, o mal que assola a história dos homens. Isso se concordássemos com a premissa básica — a de que a ordem é o pólo positivo e o caos, a ameaça a ser debelada. Sempre que se dá ordem ao caos, sempre que algo é criado, inúmeras possibilidades são abandonadas, esquecidas no limbo, deixadas para outra hora. Negar o caos é impor uma ordem, sujeitar os homens a uma escolha já feita, impedir que novas criações se realizem. Assim, não é o monstro, habitante das cavidades sombrias, das virtualidades remotas, que adoce o mundo, mas a ordem que, ao cimentar a vida, o contamina.

Tanto Olavo Hayano quanto ☉, personagens do romance *Avalovara*, de Osman Lins³, são seres ligados às forças noturnas, ao inferno e ao inconsciente. Mas se ela é aquilo que gera, que se faz em meio à escuridão, alimentada pela fúria e pelo isolamento, Hayano, ao contrário, é "um oco, um orifício por onde o mundo se esvazia" (*Av*, 246). Identificado como o Iólipo, cujo verdadeiro rosto só pode ser visto no escuro, Olavo Hayano, o marido de ☉ é representação da esterilidade em todos os níveis da existência. Já ao nascer, torna árido o ventre da mãe, separa os pais, e se faz ele próprio infecundo. Nada produz, a não ser a injustiça e a violência: "Parece, mesmo dormindo, dizer a si próprio: 'Toda a 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'" (*Av*, 352). Por isso mesmo, ele é a imagem da destruição que percorre o livro, da impossibilidade de criar.

Os iólipos não surgem no romance feitos indivíduos entre outros tantos — personagens que emergem no mundo como quem nasce e aos poucos se torna alguém. Eles são minuciosamente descritos, ao longo do livro, por ☉. Talvez porque "o pensamento mítico, o símbolo e o monstro, têm de passar pela formalização verbal"⁴. A palavra, que ☉ transporta em si, serviria então de intermediário entre "a imaginação e sua epifania, sua manifestação '*hic et nunc*'"⁵. Ou seja, é através do relato de ☉ que o Iólipo se concretiza. Suas palavras, mais que reveladoras, são constituintes. Ela não está simplesmente descrevendo um monstro, ela o está elaborando a partir de uma massa amorfa, de uma existência impalpável, mas funesta.

Segundo ☉, os iólipos possuiriam uma natureza accidental 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" (*Av*, 327). Até os doze anos só duas coisas distinguem o Iólipo das outras crianças: "em todos os seus sonhos, em todos, surgem imagens de

² CHEVALIER e GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, p. 614.

³ LINS, *Avalovara*. Todas as citações do romance serão indicadas no corpo do texto, com a abreviatura *Av*.

⁴ KAPPLER, *Op. cit.*, p. 266.

⁵ ID., *ibid.*

mortos com acessos de ira; e há, em torno dele, ou dentro dele (impossível saber) um vazio" (Av, 303). Após essa idade, seu rosto secreto — diferente daquele visto na claridade — pode ser percebido no escuro. Alguns são belos como anjos, apesar de igualmente amedrontadores, mas Olavo é monstruoso.

Seu rosto noturno tem duas vezes a idade do outro, as sobrancelhas são eriçadas e avançam em direção às têmporas: "ai, descem, cercando as pálpebras pesadas" (Av, 351). Seu nariz é grosso e brutal, o lábio superior é largo e o queixo, quadrado. Seus dentes são grandes e ele tem o "riso de quem se sabe invulnerável" (Av, 352). As orelhas de Hayano, "peludas, moles e longas, descem até ao pescoço com verrugas" (Av, 352). Mas o mais assustador é que, "nesse aspecto trevoso, falta uma parte do rosto" (Av, 352). O fato de Olavo possuir um rosto monstruoso, próximo às figuras zoomórficas de Hieronymus Bosch ou aos demônios de Pieter Bruegel, é menos significativo de sua função dentro do romance do que o de faltar-lhe um pedaço da face.

Essa ausência não está ligada à idéia de incompletude, de algo que ainda está por se fazer, mas à do vazio, que o Iólipo é e representa: "A substância das coisas" passa através de Olavo Hayano "e transita para o Nada" (Av, 303). Isso é que o faz tão poderoso e absurdamente assustador, não suas sobrancelhas diabólicas ou suas orelhas peludas. O "monstro", aqui, esconde algo infinitamente mais terrível do que ele próprio. Olavo não simboliza o mal, não representa o inferno, nem os demônios que o habitam, não compartilha da força germinativa do caos e da escuridão. Ele é uma reação negativa, destruidora, totalmente contrária a qualquer engenho da imaginação, a qualquer expressão de liberdade. Como militar, inscrito num período histórico marcado pela opressão, Hayano é guardião e representante da ordem.

É contra e apesar dele que Abel, protagonista do romance, escreve. Mas é igualmente assim que produzem o servo Loreius e o relojoeiro Julius Heckethorn, em outros tempos e em outros lugares, em duas outras linhas narrativas de *Avalovara*. Haveria um Iólipo para cada um deles? É o mesmo vazio, a mesma e freqüente possibilidade de anulação absoluta que os atemoriza, embora em graus e circunstâncias diferentes. Loreius, vivendo na Pompéia de 200 a.C., é o escravo a quem seu senhor promete a liberdade em troca de uma frase significativa que possa ser lida, indiferentemente, por todos os lados e sentidos, mantendo-se sempre igual, e que represente "a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino" (Av, 24). Em vigílias desesperadas, o servo busca sua frase. Vai descobrindo-a em sonhos e em sua própria história, montando um quadrado mágico onde, sem saber, aprisionará sua vida.

Ao ter diante de si a frase, o primeiro impulso de Loreius é correr até Publius Ubonius, seu amo, e fazer a devida troca. Porém, dono de sua obra, "já não se considera nem se sente escravo" (Av, 41). Intimamente livre, deci-

de guardar a descoberta para si e revelá-la apenas na hora da morte, determinando que as palavras assinalem sua sepultura. No entanto, muito antes disso Loreius se perde entregando seu segredo. Imprudente e vaidoso, fala de sua descoberta à uma cortesã, que imediatamente a retransmite a seu amante, que, por sua vez, a vende a Publius Ubonius. Roubado no que possui de mais íntimo e seu, Loreius volta a ser um escravo e se mata, deixando para o senhor uma herança conspurcada.

Já Julius Heckethorn, contemplador do universo e amante dos eclipses, constrói um relógio que evoca a ordem astral e o aleatório da vida, mas que não deixa de marcar as horas dos homens. E essas horas trazem a II Grande Guerra, com os horrores das ocupações e do extermínio nazista. Perdido em meio a um tempo que prescindiu de seu artefato, Julius é fuzilado pelos alemães e os papéis que guardam o segredo do relógio são incinerados. Nada resta além da máquina, que atravessa os anos como o palíndromo mágico percorre os séculos — sem que seu sentido possa algum dia voltar a ser decifrado por inteiro. Tanto o relógio de Julius Heckethorn quanto a frase de Loreius são, em medidas diferentes, uma afronta às forças repressoras da época.

Porém, são essas mesmas forças que destroem seus criadores. Uma sociedade escravocrata não pode aceitar um servo que se liberte a si próprio, assim como um regime totalitário tem de negar aquele que afirma e exalta o imprevisível da vida. Por isso, em toda opressão há sempre ameaças — que causam o medo, que pode paralisar o criador, que pode contaminar a obra. Caso ela sobreviva, resta ainda o recurso da violência contra o artista. Fazê-lo calar é romper o elo entre criador e criatura, desmontar parte da mágica da criação humana. E isso pode ser feito tanto através da eliminação física, quanto dos sutis mecanismos ideológicos que levam à alienação do artista. É nessa rede, que ameaça, anula e mata, que podemos encontrar a figura sinistra do iólipo.

Mas não só aí. Sua presença — embora sendo ele um vazio, ou justamente por isso — cresce e se espalha, invadindo outras manifestações humanas: “Sob a opressão, os atos mais simples — comprar um selo postal ou alegrar-se — são atingidos e transformam-se em núcleos de interrogações. Toda alternativa faz-se dilemática e nenhuma opção pode desconhecer isto”, diz Abel (*Av*, 304). Olavo Hayano provoca a discórdia entre os pais ao nascer e prossegue incitando o ódio no mundo, invulnerável. Abel, mesmo sem saber, está desde sempre em confronto com Olavo — é a eterna luta entre a criação, representada por um, e a opressão, simbolizada pelo outro. Idêntica batalha, aliás, vivida por Loreius e Julius Heckethorn. Abel, que vem depois, como que aproveita as experiências anteriores, resguardando-se das falhas e da ingenuidade dos outros — que, de certa forma, voltaram as costas para a realidade e foram apunhalados por ela.

Ciente do tempo em que vive e do qual compartilha, Abel acomoda em si o conflito entre a busca de um texto que possa inseri-lo na eternidade

e outro que o reintroduza no mundo dos homens. Ou seja, entre um texto de grande afinação poética, que lhe permita "alcançar o cerne do sensível" (Av, 223), e outro que se ocupe com a superfície do real — e portanto com o tempo histórico (no caso, o regime de 64 no Brasil): "Procuro entrever e nomear um fragmento do que jaz sepultado sob as aparências. Assoma, entretanto, nos meus textos conflituosos e híbridos, a História — dissolvente, sem integração possível — em uma de suas manifestações mais sórtidas. Um quisto: cáustico e arbitrário" (Av, 328).

Essa presença clandestina nada mais é que sua impossibilidade de ser indiferente, de fechar os olhos diante do que acontece ao seu redor:

"Pode um artista manter-se fiel às indagações que mais intensamente o absorvem e realizar sua obra, ignorando a surdez e a brutalidade, como se as circunstâncias lhe fossem propícias — a ele e à obra. Talvez se convença de que deste modo a preserva e se resguarda da infecção. Engana-se ou procura enganar? Isto, não sei. Sei que obra e homem, ainda assim, estão contaminados e, o que é mais grave, comprometidos indiretamente com a realidade que aparentam desconhecer. Ele e sua obra resgatam uma anomalia: testemunham (testemunho enganoso, bem entendido) que a expansão, a pureza e a soberania da vida espiritual não são incompatíveis com a opressão, e nos levam mesmo a indagar se esta, além de as admitir, não propicia grandes percursos do espírito" (Av, 339-40).

As palavras de Abel, aqui, são também palavras de Osman Lins. O que se expressa é a preocupação de um autor que está escrevendo um livro sobre o amor e sobre a criação, mas que não pode se furtar de sua revolta contra o momento histórico. E, mais que isso, evidencia-se a angústia de alguém que luta, desesperadamente, para não ser arrastado a uma posição contrária a si próprio e a seus valores, a uma posição freqüentada por lugares-comuns e pretensas boas razões. A idéia da possível "compatibilidade" entre beleza e opressão, a que se refere Abel, talvez não seja defendida abertamente, mas basta puxar pela memória que logo lembraremos de alguém que achou justo e inteligente dizer que sem a censura (leia-se ditadura) não teríamos as belas canções de protesto de Chico Buarque de Holanda, por exemplo.

A posição de Abel é visceralmente contrária à essa glamourização do embate entre criação e repressão: "serei sempre inferior, como homem e arte, ao que seria em outras circunstâncias. Tornamo-nos, sob a opressão, piores do que éramos" (Av, 364). Consciente disso, ele segue ruminando suas dúvidas. As mesmas, na verdade, que atormentavam os autores brasileiros da época⁶. O escritor de *A festa*, de Ivan Ângelo, expressava essa angústia com a clareza daqueles que enxergam a doença mas não conseguem conceber o remédio: "imagino histórias que tenho vergonha de escrever porque são alienadas e tenho medo de escrever histórias participantes porque são

⁶ Ver DALCASTAGNÈ, *O espaço da dor*.

circunstanciais”⁷. A simples necessidade de optar entre uma coisa e outra já indica um impasse na criação artística.

Produzir em meio a esse empecilho leva ao desgaste e, muitas vezes, à frustração — o que pode conduzir à completa negação da arte. É o que propõe Aleixo, personagem de *Bolor*, do português Augusto Abelaira: “Os artistas, todos os artistas, penso muitas vezes, deviam emudecer, pôr-se entre parêntesis até que o mundo se transforme. Com vontade ou sem ela, dão satisfação às necessidades vitais de beleza, não de todos os homens, mas somente de alguns: e os piores”⁸. O que se coloca agora vai muito além da questão *o que* produzir, chegando ao *para quem*. Mais um dilema a ser enfrentado pelo artista. O terceiro, e mais arriscado deles, é o *como* produzir — como expressar a dor e a revolta de um tempo sem trair suas vítimas, sem transformar seu sofrimento em algo belo e consumível.

Adorno, num texto fundamental, afirma que a literatura engajada acaba por “sugerir — intencionalmente ou não — que mesmo nas chamadas situações extremas, e principalmente nestas, floresce o humano”⁹. O que pode se desdobrar em “uma metafísica sombria, que faz o possível para conceber atrocidades em ‘situações-limites’, as quais passam então a ser aceitas na medida em que revelam o que existe de autêntico nos homens”¹⁰. Esse risco é certamente tão grave quanto o da indiferença, que tanto incomoda Abel:

“A indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: se não é — e só isto — um disfarce da cumplicidade. Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim — de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infectado, dentro das tripas do cão? Ouço: “A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos.” Não, não serei indiferente” (Av, 354).

Tomada a posição, Abel escreve e, em algum momento, percebe que não são dois textos paralelos que surgem, mas apenas um e o mesmo. Uma escrita que já nasce contaminada pela opressão e que não se pretende pura ou elevada apesar dela. Aleixo, o equivalente português à angústia de Abel, não consegue parar de pintar, contrariando todas as suas teorias a respeito da arte num período de opressão. Sem pretender se ver livre do problema, ele faz uma tentativa: pinta o quadro de uma mulher nua, extremamente bela de rosto, mas com um corpo repelente, coberto de chagas. Depois, esconde suas feridas sob uma camada de tinta especial, que se de-

⁷ ÂNGELO, *A festa*, p. 123.

⁸ ABELAIRA, *Bolor*, p. 70.

⁹ ADORNO, “Sartre e Brecht: engajamento na literatura”, p. 34.

¹⁰ ID., *ibid.*

comporá com o tempo, revelando a obra original: "Ao fim de algum tempo, o bom burguês, comprador de uma genial Vênus para seu repouso, para embelezamento da sua sala de estar, verá aparecer uma imagem repugnante. E, pelo menos como artista, deixarei de contribuir para o sossego dele"¹¹.

Aleixo, na verdade, não tem certeza de que a tinta vai descascar um dia, mas a podridão estará sempre lá, oculta, aguardando, dizendo de si. É uma arte infeccionada, como o livro que Abel escreve, como o próprio *Avalovara*. Uma arte que não resolve seus dilemas, mas que também não se deixa vencer por eles, que não se intimida nem se deixa anular. A "solução" de Aleixo é, obviamente, provisória, circunstancial. Assim como a decisão de Abel, lúcida e justa, mas precária, como todas as decisões tomadas num contexto de opressão:

"Dentro de mim ou dentro da noite, procuro ouvir as respostas. Não pretendo ser limpo: estou sujo e sufocado, nos intestinos de um cão. Angustia-me, claro, reconhecer que a sombra da opressão infiltra-se nas minhas armações e envenena-as. Por outro lado, isto me causa uma espécie de alegria negra. Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo — mas com o seu cheiro de podridão" (*Av*, 383).

Esse cheiro dá a *Avalovara* a aparência da Vênus de Aleixo — é sim um belo romance, mas aflora aqui e ali o irremediavelmente feio, o doloroso e o contaminado. E sequer é preciso esperar que a tinta caia, basta seguir a leitura, lenta em alguns momentos, acelerada em outros, para esbarrar em seus tumores. A poesia do livro, sua plasticidade, a erudição explícita do autor, nada está posto de forma a obscurecer esse aspecto. Bem pelo contrário, toda a beleza de *Avalovara* se organiza e se desloca para fornecer contraste. A ditadura brasileira irrompe no romance das mais diferentes maneiras, seja pela aflição que ronda as personagens, sempre confusas e frustradas com sua atuação ou falta de, seja através de manchetes de jornal, que, em sua dura concisão, dão conta do impacto das más notícias.

Nada é verdadeiramente bonito aí, nem a angústia dos protagonistas, nem as manchetes copiadas dos periódicos. Tudo é muito direto e claro, sem recursos, marcando a diferença com o resto do texto, ricamente trabalhado. José Donoso, um outro autor, falando de uma outra ditadura latino-americana, dizia, em *Casa de campo*, não querer que a elite chilena entendesse ou mesmo se reconhecesse em seus livros. Por isso, no lugar do "fetismo extremado" de suas obras anteriores — que embora desagradável era absorvido e aprovado porque útil — passaria a utilizar um "preciosismo também extremado", inútil e portanto imoral¹². Assim, ele escreveu um belo romance, onde o requinte e a sofisticação narrativa se entrelaçam a uma profunda crítica à opressão — ainda que ela não seja explícita.

¹¹ ABELAIRA, *Bolor*, p. 72.

¹² DONOSO, *Casa de campo*, p. 400-1.

O "preciosismo" de Donoso equivale, em certa medida, à "estética do ornamento" defendida por Osman Lins. O ornato, para o autor de *Avalovara*, era o que unia o homem ao mundo. Ao abandoná-lo, o artista moderno teria deixado de ser um elo entre sua obra e o universo: "Pois o ornamento, convocando para determinado objeto (concebido este último termo em sua máxima amplitude) sugestões que não lhe são inerentes, *tece o mundo*"¹³. Por isso as cidades, os mitos e os monstros, por isso um romance estruturado como uma catedral medieval. Repleto de elementos buscados de outras artes, a própria linguagem do romance — sempre múltipla, dissonante ou harmoniosa — é construída de forma a evidenciar-se a si mesma, recuperando incessantemente seu mistério, seja através de construções inusitadas, seja com o recurso a outros textos.

A aproximação com obras alheias é fundamental para a leitura de *Avalovara*. Se a *Bíblia* é a primeira referência — tanto em sua mitologia quanto em sua linguagem: há trechos que transpiram o *Cântico dos cânticos* — *A divina comédia*, de Dante Alighieri é o exemplo. Osman Lins dizia que seu romance era uma homenagem aos versos do poeta florentino¹⁴. Da concepção rigorosa da estrutura da obra à vontade de apreender a plenitude das coisas, passando ainda por uma série de pequenas alusões, *Avalovara* rende seu tributo a Alighieri. O longo percurso de Abel através da vida e da arte abarca, em determinado sentido, céu, purgatório e inferno. Se Dante contou com a condução de Virgílio e Beatriz para sua travessia, Abel teve como guias as três mulheres que amou: Anneliese Roos, Cecília e ☉.

Estabelecido o paralelo, é preciso observar a inversão do trajeto. Abel — ao contrário de Dante, que primeiro visita o inferno para depois chegar ao purgatório e, enfim, ter acesso ao paraíso — começa seu percurso fascinado pelas luzes de Anneliese, "cardume de fogos" (*Av*, 260); atravessa a humanidade amando Cecília, que "é ela e outros" (*Av*, 158); e atinge os mistérios das sombras através de ☉, "eclipse, transparência, trevas" (*Av*, 260). Mas como o romance de Osman Lins possui uma estrutura circular, ☉ é a um só tempo inferno e paraíso, englobando ainda os homens em sua existência histórica (o que, aqui, está sendo identificado ao purgatório, pelo simples fato da Terra ficar entre o céu e o inferno). Ela, ☉, hora e lugar de confluências, é a síntese da travessia.

Os primeiros versos da *Divina comédia* — "A meio do caminho desta vida/achei-me a errar por uma selva escura,/longe da boa via, então perdida"¹⁵ — situam no ano de 1300, segundo as anotações do tradutor, a experiência que dá origem ao poema. O "meio do caminho" seria uma referência à "metade da vida humana, provavelmente a idade de 35 anos"¹⁶. Como Dante nascera em 1265 fecha-se o cálculo. Mas o que importa aqui não é a

¹³ LINS, "O escritor e a sociedade", p. 207-8.

¹⁴ LINS, *Evangelho na taba*, p. 179.

¹⁵ ALIGHIERI, *A divina comédia*, v. 1, p. 101.

¹⁶ O tradutor para o português é Cristiano Martins. Ver primeira nota em ID., *ibid.*

marcação histórica da obra, e sim a coincidência de idades. Abel também tem cerca de 35 anos quando se encontra com ☉. Ela, que abriga no corpo a “fúria e a solidão” (Av, 322), será sua guia e sua selva escura. Abel a percorre ao mesmo tempo em que a segue, atraído pelo “irrevelado [que] se move em sua carne, o ainda escuro e não aqui” (Av, 323).

☉ transporta em si a experiência da vida e a história dos homens. Não sabe de onde vem, não conhece seu nome, mas existe e compartilha suas interrogações. Como um peixe que “salta um dia acima da vastidão do mar e vê o Sol e um arquipélago onde se movem cabras” (Av, 26), ela salta da eternidade, breve instante em que avista o mundo dos homens, e então retorna “aos abismos marinhos” (Av, 26). Emergir, para ela e para todos, é indagar; mas nem sempre o momento é propício, nem sempre há luz nessa hora,

“assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluarado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estralchado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar” (Av, 50).

Toda essa construção metafórica fala da possibilidade de uma transcendência, mas não esquece de seus perigos: “não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar?” (Av, 50). Não há lugar para a ingenuidade em *Avalovara* — tudo possui riscos, tudo implica, tudo compromete. O salto do peixe a que se refere ☉ é o equivalente à necessidade da busca que persegue Abel. Mas indagar não é uma ação livre de conseqüências. Nem o peixe que tenta fugir à escuridão, nem o homem que procura respostas podem se julgar inteiramente alheios ao que virá. Assim, o peixe tem os olhos devorados por um outro mar e o homem descobre na Cidade procurada a contaminação, o asco, a doença.

Apesar disso eles prosseguem — a busca de Abel recomeçará repetidas vezes e ☉ continuará emergindo e submergindo ao longo de todo o livro, ainda que isso a deixe aos pedaços. O encontro entre os dois é a reunião de uma mesma angústia, vivida de formas diferentes e resolvida de maneira incompleta. Juntos, eles se fazem inteiros, se preenchem: “Ela responde, com a fúria e a solidão que ressoam em sua carne, a obscuros vazios que me roem” (Av, 322). Ansioso por respostas e pelo texto que pretende produzir, Abel os imagina envoltos em luz, expectativa que compartilha com os místicos medievais. É ☉, com sua experiência de trevas, que lhe aponta o engano: “Os começos jazem na sombra” (Av, 35). É ela, inominada, sempre cercada por seres da escuridão, que lhe abre as portas da noite.

Toda a existência de ☉ até os nove anos de idade é uma preparação

para a queda, para o retorno à escuridão. O ensaio se dá no próprio Martinnelli, o prédio sujo e decadente em que vive a infância. Ali, ela adquire a noção da verticalidade, mastiga seu silêncio, entra em simbiose com um mundo abandonado pela luz:

"Exploro, solitária, no elevador ou nas escadas, os longos corredores onde pendem do estuque globos de luz jaspeados, uns sem lâmpadas e outros com lâmpadas de poucas velas. Do mesmo modo que se empreende conhecer um bairro, eu empreendo a conquista desse pequeno mundo vertical, quase sempre mal iluminado, de corredores, portas, salas, degraus, números, esse mundo sem árvores, sem vento, sem horizonte, sem firmamento, um mundo ecoante, repetitivo, onde cada andar, com alterações insignificantes, se superpõe ao seu próprio reflexo ou imagem" (Av, 105-6).

Um mundo a que ☉ retornará muitas vezes, sempre que tiver necessidade de compreender ou de fugir. As luzes a cegam, ferem seus olhos, são intoleráveis como o ente que transporta, ainda criança, dentro de si — peixe, ave ou embrião (Av, 60 e 352). É na semi-obscuridade que ela resplandece, dando vida a cores esmaecidas, ressuscitando, com o toque dos pés, plantas e animais de um velho tapete. Sem saber de onde vem ou quem fez seu corpo, ☉ observa os pais e descobre que não foram eles: apenas o transmitem, "como um texto de dez mil anos, reescrito inúmeras vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, uma oração clara, antes familiar, tornada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original se desvanece" (Av, 28).

Ciente desde sempre da própria necessidade de indagação, ☉ busca um código de acesso ao mundo. Ouve tudo, distingue as palavras em meio aos ruídos, mas aos nove anos de idade ainda não fala — "pareço um cão humano ou uma possessa infantil, uma criança carregando em si o demônio da compreensão e da mudez" (Av, 29). Seu corpo cresce enquanto a queda se prepara, a espera: "Não faltam, em toda parte, abismos, fossos, não faltam, e quando faltam, se faltam, achamos dentro de nós um vão onde cairmos" (Av, 60). E é assim, em busca do acesso, em busca do nome irrealizado, que ☉ se precipita, atira-se no poço do elevador com o seu velocípede, "eu e o meu mundo, eu e as três rodas que giram em derredor de mim, e tudo escurece e nessa escuridão eu sou novamente formulada, eu, novamente sou parida, sim, nasço outra vez" (Av, 29).

Nascer outra vez, aqui, não significa apenas ter escapado à morte, nem "nascer outra", no sentido de transformar a vida em função do desastre. O que se dá é o surgimento efetivo de um segundo corpo incrustado no primeiro: "Já não contemplo no meu corpo a criatura-em-mim, já não existem escamas, plumas ou asas temporárias; pés, tronco, mão e rosto, inseridos nos meus, pertencem-me; tenho nos meus olhos os seus olhos, aos meus incorporados" (Av, 79). É o corpo de um recém-nascido, que vai crescer, se expandir ali, marcando, definitivamente, um espaço de conflito — "Vejo sa-

bendo e vejo sem saber, vejo tendo visto e vejo sem ter visto nunca: inauguro este dúplice olhar nunca fundido num só" (Av, 79).

Ao mergulhar na escuridão, © inaugura seu "acesso ao ciclo da identidade", do delimitado – entre murmúrios, reconhece o próprio nome (Av, 67). Então atravessa as noites, longas e sem dias, montada num unicórnio que traz uma pata ferida: "Passamos por cidades escuras, rios de lama negra, galgamos montes de trevas e descemos encostas ainda mais sombrias" (Av, 79)¹⁷. Quando regressa, ainda muda, © evoca seu nome, pronuncia-o em si, faz com que se dilua em seu corpo (Av, 81). Aos poucos, vai montando palavras, imaginando combinações e possibilidades inexistentes, criando vocábulos. Ao gritar, enfim, sua primeira palavra, é o inferno que invoca, com espanto, ódio e amargura.

Fala então como possessa, sem parar, dias e noites, engolindo as palavras enquanto a voz se extingue, movendo os lábios ainda que a exaustão a abata. Fala de si e dos outros, dos homens que virão e da vida que terá, daquilo que viu e do que jamais poderia imaginar. Palavras que fogem de seu entendimento, eventos que se apresentam fragmentados e fora de ordem (Av, 113). Faz-se Cassandra, com o dom da profecia – comunicado por uma serpente – e sem a dádiva da persuasão¹⁸. Mais tarde, já na casa da avó (de onde foge repetidas vezes, incomodada com o excesso de luz que entra pelas janelas), © volta a sentir o impulso das palavras... e fala, só que, desta vez, em alemão (Av, 167).

Essa espécie de transe que © atravessa é um fenômeno normalmente ligado à religião. A glossolalia ("dom sobrenatural de falar línguas desconhecidas", de acordo com o dicionário) não é uma manifestação isolada, aparece em todos os séculos e nas mais afastadas comunidades. Segundo Octavio Paz, o "falar em línguas" sempre foi considerado "um sinal da possessão divina ou, alternativamente, da demônica"¹⁹. Tomando a definição de uma antropóloga norte-americana, que diz que a glossolalia é uma das manifestações de certos "estados alterados da consciência"²⁰ que se caracterizam pela excitação de várias funções psíquicas e físicas, Paz lembra que no extremo oposto estariam as experiências que tendem ao silêncio e à imobilidade – como a ioga²¹. ©, em sua existência dupla, transita de um pólo a outro, vivendo entre a palavra e o silêncio.

Não vamos, aqui, reduzir a experiência de © a uma possessão. Indo por esse lado, chegaríamos à conclusão de que essa história de ter uma ou-

¹⁷ Esse "passeio" de © por cidades escuras é, de alguma forma, paralelo ao trajeto de Abal pela Europa. Ambos buscam o conhecimento de algo que os persegue, mas enquanto ele procura em cidades banhadas por luz, ela tateia nas trevas.

¹⁸ Ver GRIMAL, *Dicionário da mitologia grega e romana*, p. 77.

¹⁹ PAZ, "Leitura e contemplação", p. 10.

²⁰ Paz faz questão de sublinhar que "para a antropologia moderna a expressão 'alteração da consciência' não significa anormalidade patológica ou perturbação psíquica: a dissociação da consciência é um transe, um verdadeiro trânsito, por natureza passageiro e que não afeta o sujeito em sua conduta e atividade diárias". ID., p. 11.

²¹ ID., *ibid.*

tra dentro de si não passa de uma reação esquizofrênica. © é uma sofisticada personagem literária, não um caso clínico. Ela mantém uma relação estreita com as palavras — não só as abriga em seu corpo como também foi chamada à vida por elas, do que tem plena consciência: “Quem me pare outra vez? De quem sou filha, eu, na segunda vez em que nascô? De uma palavra? Ordena alguém: ‘Nascel’, e então obedeço, sou nada?” (Av, 60). Falar como uma possessa, em português, alemão, em qualquer outra língua ou língua nenhuma — já que ninguém entende mesmo o que diz — é, a um só tempo, uma necessidade literária e existencial.

© tem de expressar o que vê. De que adiantaria possuir o dom do vaticínio se ele não pudesse ser comunicado? Ainda que não a ouçam, © precisa dar vazão às palavras que a percorrem; caso contrário, ela perderia a razão de ser. Por outro lado, o fato da personagem ter conhecimento de seu próprio destino é mais um recurso utilizado por Osman Lins para “presentificar” o mundo de *Avalovara*. Toda a história de ©, nascida e nascida, é um grande agora, feito de lembranças e previsões — seu presente é povoado de passado e futuro²². © é uma mulher, mas é também uma personagem cujo corpo acolhe palavras; ela desce ao inferno, ela pula no poço do elevador, ela trafega pelo próprio inconsciente; © fala durante dias e noites porque seu autor quer assim, porque está possuída por forças demoníacas, ou simplesmente porque sente necessidade de dizer o que traz em si, após nove anos de silêncio.

O que caracteriza © é exatamente a fúria que guarda. Dentro de seu corpo, enrolada às suas costelas vive uma serpente — Ira —, que ela não faz questão de esconder: “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” (Av, 200-1). Inês, a babá contratada pelos ricos avós de ©, assume a função de encantadora de serpentes: “Voa Inês sobre as coisas, voa entre mim e as coisas, e distrai esse réptil, adormece-o” (Av, 201). Chamando © por nomes sempre diferentes e nunca repetidos, ela corta suas garras, domina sua revolta, torna-a adequada ao meio em que vive.

Alienada em relação a si e ao mundo, calam-se as vozes no corpo de ©, desaparece a máquina que a procurava nas noites do Martinelli — a máquina que mói e despeja nela as coisas e os eventos (Av, 135) —, some, também, o Avalovara, pássaro de suas vigílias. © é desconectada do universo das palavras, dos sons e dos acontecimentos. Cada vez que submerge na escuridão — ao jogar-se no poço do elevador, ao casar-se com Olavo Hayano, ao atirar contra o próprio peito — ela busca o restabelecimento do contato, a via de acesso. Ao inquirir a noite sobre seu nome, ao indagá-lo nos cheiros,

²² O mesmo poderia ser dito a respeito de Abel que, embora não possuindo o dom da profecia, tem vez ou outra visões — como a que lhe fornece o nome e o destino de Ceclia, muitos anos antes de seu primeiro encontro.

nas cores e nos ruídos, © procura mais que a si mesma, ela quer a palavra nomeadora — aquela mesma que Abel persegue quando sai ao encalço da Cidade: “uma espécie de metáfora, que, concisa, expresse um ser real e seu evoluir e as vias que nele se cruzem, sendo capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos não existam” (Av, 404).

Em meio ao silêncio e à escuridão, © atravessa sua história, alimentando a fúria, negando legitimidade a toda espécie de dominação. Seu corpo, que esconde palavras e sons, acolhe as experiências anteriores de Abel — representadas por Anneliese Roos e Cecília. Através delas, sua carne abriga homens e cidades, lhes dá voz e espaço para a criação. © é o livro, o texto que Abel descobre e escreve. Mas é também a mulher que ele ama e que completa sua existência. É o ser que lhe oferece o conhecimento do inferno sem obrigá-lo a ir até lá. © é a noite, com os rumores que a fecundam, com os insaciáveis movimentos de tudo o que germina. Ela é a vida, que briga, incansavelmente, contra sua própria negação.

Bibliografia

- ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. 2ª ed. Amadora: Bertrand, 1970.
- ADORNO, Theodor W. “Sartre e Brecht: engajamento na literatura”, In: *Cadernos de Opinião* n° 2. Rio de Janeiro, 1975, p. 28-37.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*, 2 v. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1984.
- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 5ª ed. S. Paulo: Summus, s.d.
- CHEVALIER, Jean e Alain GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DONOSO, José. *Casa de campo*. Séptima edición. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. de Victor Jabouille. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, s.d.
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. S. Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental*. Paris: Klincksieck, 1973.
- LINS, Osman. “O escritor e a sociedade”, In: *Guerra sem testemunhas*. S. Paulo: Ática, 1974.
- LINS, Osman. *Avaloaara*. S. Paulo: Melhoramentos, 1973.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. Org. Julieta de Godoy Ladeira. S. Paulo: Summus, 1979.
- PAZ, Octavio. “Leitura e contemplação”, In: *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.