

Ética e estética em *Avalovara*, de Osman Lins

Maria Lucia Guimarães de Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

O papel do escritor na sociedade e a possível contribuição da literatura para a realidade social e política do Brasil foram preocupações de primeira ordem para Osman Lins. Não apenas em entrevistas e escritos teóricos o escritor externou suas reflexões, mas também as absorveu e incorporou romanescamente. Em *Avalovara*, obra magna do autor pernambucano, o amplo espectro temático e a liberdade do arrojo criador favoreceram esta absorção. Aqui, a atitude participante se entretêce tão intimamente na malha narrativa do romance, que ética e estética se vinculam e consorciam. As formas segundo as quais este consórcio se articula e configura constituem a matéria de investigação do presente estudo. Para levá-lo a cabo, será realizada uma leitura extensa e minuciosa do romance que evidencie uma de suas vertentes fundamentais: escrever durante regimes ditatoriais.

Palavras-chave: escrita; opressão; alegoria; ética romanesca; estética.

Abstract

The role of the writer in society and the possible contribution of literature to the social and political reality of Brazil were major concerns for Osman Lins. Not only in interviews and theoretical writings did he manifest his ideas, but he also absorbed them literarily and gave them artistic treatment. In *Avalovara*, Lins' masterpiece, the amplitude of the thematic spectrum and the liberty granted by the creative boldness favored this absorption. In this novel, the social and political commitment is so intimately intertwined in the narrative web that ethics and aesthetics merge. The modes by means of which this bond is contrived and portrayed constitute the matter of the present essay. To carry it through, an extensive and detailed reading will be conducted in such a way as to highlight one of the novel's capital threads: writing under periods of dictatorship.

Keywords: writing; oppression; allegory; novel's ethics; aesthetics.

Aprendi por mim e em mim que a angústia é uma linguagem: ela expressa a rebelião da vontade do ser contra tudo o que o oprime ou ameaça anulá-lo.
(LINS, 1979, p. 131)



A maior força do escritor no mundo é ser escritor. É como se numa sala entrasse um pássaro.
(LINS, 1979, p. 148)



O papel do escritor perante a sociedade sempre foi um ponto capital para Osman Lins. Em *Guerra sem testemunhas* e nas entrevistas compiladas em *Evangelho na taba*, a questão recorrentemente vem à tona, mostrando não apenas o comprometimento do escritor, como também o fato de que este engajamento estava no horizonte de suas preocupações nas obras que escreveu. Diz ele em entrevista publicada originalmente na revista *Escrita*, em 1976:

Eu aceito a história, e me volto para a história, aceito os meus compromissos diante da história e não quero renunciar a eles, principalmente levando em conta o momento histórico em que nós vivemos no Brasil. [...] É possível que se eu vivesse num mundo mais justo, num país mais justo, eu pudesse me entregar de maneira mais tranquila à minha inclinação para uma visão cósmica do homem. [...] estou naturalmente voltado para o universo, mas continuo ligado de maneira profunda à realidade do meu tempo, ao dia-a-dia, aos acontecimentos diários do meu povo. E é possível até que isso prejudique os meus escritos, que venha dar aos meus escritos uma certa carência de unidade. Não faz mal. Eu aceitei esse risco. O que eu não quero é me dissociar dos problemas, do drama do homem brasileiro, do meu povo (LINS, 1979, p. 219).

Não somente em escritos teóricos, portanto, ou exposições públicas, deu o autor vazas a esta tendência participante. Em *Avalovara*, romance escrito entre os anos de 1969 e 1972 e publicado em 1973, a questão recebe tratamento sensível, incisivo e contundente, sem nenhum prejuízo, a meu ver, da coerência e coesão interna da obra. Pelo contrário: a questão é literariamente absorvida, “ensamblando-se” poeticamente à engrenagem romanesca.¹

Ao longo do tema R,² “ e Abel: encontros, percursos, revelações”, em precisas e agudas inserções, Osman Lins veicula, pela boca de Abel, a questão premente: qual deve ser o papel do



¹ Em O2, , a terceira mulher com quem Abel se envolve, define-se como “ensamblada”. O verbo *ensamblar* significa “reunir ou fazer labores em, embutir, entalhar”. Nesse sentido, “ensamblada” seria, como ela própria esclarece, “incrustada em si”. É de notar desde logo que as noções de *entalhar*, *incrustar*, *fazer labores em* dão ao verbo ENSAMBLAR um fundamental caráter artístico. Mais precisamente, *ensamblar é unir peças fazendo encaixar suas partes, construir uma coisa ajustando as partes que a compõem de modo a formar um todo coeso*. O verbo é especialmente usado no jargão dos carpinteiros. Agora a palavra se reveste de uma **significação metapoética** e pode ser estendida a uma reflexão sobre o próprio romance como **obra construída** que se realiza pelo **encaixe preciso de partes umas nas outras**, compondo um **todo harmonioso**. Em especial para um romance de elaboração complexa e multifacetada como *Avalovara*, a palavra *ensamblada* cede uma chave hermenêutica, pois a noção de “ensambladura” fornece uma perspectiva concreta e artesanal para o trabalho de construção romanesca. Tanto no que diz respeito ao amplo espectro temático do romance quanto no que se refere à operação artística de manufatura da forma, o termo se revela pertinente e valioso, porque em ambos os planos, conteúdo e forma, são múltiplos os encaixes, as dobraduras, os trespasses, os engastes, os arranjos, os finos ajustes. A palavra “ensamblada” pressupõe uma ORQUESTRAÇÃO, que, além de apreender o concerto de temas e o travejamento estrutural da obra, acentua-lhe a musicalidade, já presente nos acordes musicais do relógio de Julius Heckethorn e na cantata de Carl Orff que acompanha o rito carnal de Abel e . Como veremos neste estudo, a preocupação participante engasta-se tão perfeitamente nos meandros romanescos, que ética e estética “ensamblam-se” de modo admirável.

² A título de sumário esclarecimento para os leitores não familiarizados com a obra: a organização arquitetônica de *Avalovara* se perfaz a partir das letras da frase latina SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, que dá origem ao famoso quadrado Sator. Cada uma das oito letras diferentes introduz um Tema que retorna sistematicamente a cada vez que uma hipotética espiral corta o quadrante correspondente à letra. Esta concepção do livro e suas implicações envolvem uma ordem de reflexões muito diversa da que norteia o presente estudo, razão pela qual ela não será abordada neste momento. O protagonista do romance é Abel, escritor em busca de uma Cidade, que lhe foi revelada aos 16 anos, nas águas de uma cisterna. Desejoso de vivenciar o amor como integralização de vida, sexo e pensamento, ele se envolve com três mulheres: Roos, Cecília e a mulher que procura o próprio nome e é representada pelo símbolo . Antes de se envolver com Abel,  foi casada com o militar Olavo Hayano.

escritor durante um regime de exceção? É possível fechar os olhos para a realidade e insular-se num projeto literário? Deve-se colocar o escrever a serviço de causas políticas para guardar-se da alienação? Como conciliar criação e participação? Como proteger a liberdade do escrever sem alienar-se? Como construir uma obra complexa, elaborada, ambiciosa, sem respaldo imediato no real e ainda prestar contas ao seu povo e à História?

Inicialmente, Abel introduz a figura cancerígena da opressão. Em R6, ele afirma que “a opressão infiltra-se nos ossos e invade tudo” (LINS, 1974a, p. 28); em R8, ele explica que “a ordem, para o opressor, é um reflexo degenerado das leis que regem o Cosmos: rigidamente concebida, tende à petrificação” (p. 48).³ Em R14, ele retoma as mesmas ideias e as elabora um pouco mais:

— A opressão, se instaurada como norma e ainda mais quando se manifesta com instrumentos precisos — quase sempre revestidos de uma aura sacral —, apossa-se de um modo absoluto do mundo moral: uma réplica da gravidade no mundo físico. Infiltra-se nos ossos e invade tudo. Infecciona o mundo. Infecciona o mundo, eu disse? Sim, isto. Uma doença (p. 221).

Um exemplo eloquente da rigidez decorrente da deformação da noção de ordem é o avô de , conforme ela mesma relata em O19. Magistrado que se quer ilibado, ele se empenha em “estar em dia com as leis e a jurisprudência”. Por outro lado, “receia que se altere a concepção de justiça que possui quando ingressa na magistratura”: “Ninguém pode surpreender-me numa incongruência”, diz ele. “Desafio quem for a encontrar, dentre todos os meus pareceres, um só que contradiga o outro”, orgulha-se. O resultado, como constata , é que “um parecer do avô, ancião exemplar, é um coágulo” (p. 199-200). A ordem, aqui, não é o contraponto da desordem, uma simetria feliz que resulta da interpenetração dinâmica do caos e do cosmos, mas a imagem de uma petrificação, uma paralisia que impõe uma organização única, exclusiva, que se quer vigente para sempre.

Introduzida a opressão, Abel a conecta ao escrever e lança a problemática que o aflige como escritor e, como escritor e como homem, considera de primeira ordem: como pode o escritor dar realização a uma obra relevante, autônoma, literariamente sofisticada e nova, e, simultaneamente, responder ao seu tempo, posicionar-se politicamente, contribuir socialmente? É possível acomodar “pureza” artística e sujeira generalizada?

A conexão explícita é feita em R15:

— Sei bem: há, tem havido outros males na Terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado (p. 261).

³ Doravante serão indicadas apenas as páginas do romance, citado conforme sua segunda edição.

A questão retorna em R17:

— Pode-se supor que um projeto literário pouco comprometido com a superfície do real — e portanto com o tempo histórico —, não contradiz, em princípio, a gramática dos opressores. No nível em que indaga e se organiza, seguiria o seu curso naturalmente e sem dilemas (p. 318).

No entanto, “dividido entre um obstinado projeto criador e a cólera ante um mundo armado de garras, nas patas, no rabo, nos olhos, nas línguas” (p. 319), ele constata lucidamente:

— Há textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas [...]. Textos realizados com serenidade, e, vistos sob certo ângulo, não contaminados pela opressão. Ora, nenhum indivíduo, instituída a opressão, subtrai-se ao seu contágio. Nenhum indivíduo e comportamento algum (p. 330).

Em R19, Abel é ainda mais incisivo:

— Pode um artista manter-se fiel às indagações que mais intensamente o absorvem e realizar a 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 se 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 [...] (p. 340).

Em R20, a questão ressurgue, e começam a esboçar-se algumas respostas. Surge a metáfora fundamental dos “intestinos de um cão”, que será posteriormente retomada. Em tempos de opressão, o escritor está, queira ou não, preso “dentro das tripas do cão” e não há como, por uma deliberação alheadora do espírito, “manter-se limpo”, não infeccionado. Certo de que “um projeto criador, mesmo que seja regulado pela ambição de ampliar a área do visível”, não goza do “privilegio da indiferença”, e ciente, sobretudo, de que “a indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos”, Abel toma a decisão de não ser indiferente (p. 354).

Em R21, Abel tece rápidas considerações sobre o impacto da opressão nos homens — “Tornamo-nos, sob a opressão, piores do que éramos” — e sobre a figura do opressor, sua irremissível e indelével culpa (p. 364). Mas é em R22, em breve e aguda inserção, que se formula, a meu ver, a resposta do romance às questões levantadas. Depois de declarar categoricamente: “Não pretendo ser limpo: estou sujo e sufocado, nos intestinos de um cão”, Abel lança a sua máxima, que se configura, segundo penso, como a **ética do romance**: “Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo — mas com o seu cheiro de podridão” (p. 383).

Compreende-se agora, à luz desta declaração, a sujeira que se infiltra sob a beleza, a nota pútrida e sórdida que contamina e transmuda passagens de alta voltagem lírica, ao longo de todo

o romance. Recorrente e deliberadamente, mistura-se o belo ao asqueroso, e não se esquece jamais que, sob o aroma agradável das mais altas conquistas humanas, respira um miasma pestilento que sabe a vômitos e fezes.

Por ocasião da separação de Roos e da morte de Cecília, Abel profere dois violentos discursos escatológicos. Ambos são suficientemente fortes e expressivos em si mesmos, e a sua sujidade, por assim dizer, não escapa ao leitor. Relidos, no entanto, na chave da dilatação hermenêutica que proponho, a força infecta que os propulsiona e a beleza que se lhes associa adquirem um vigor ainda mais taxativo. Disse Abel em A21, quando perdeu a estrangeira: “Ejaculo meu ódio, meus testículos soluçam, choro pelo pênis, ouço-o gemer”. Pouco adiante, concitando o caos e a aniquilação do mundo, ele exorta: “Desabem as paredes, arsenais inteiros voem pelos ares, incêndios se alastrem, apodreça a água nos reservatórios, rachem-se os esgotos, voem os telhados, vergastem o ar os cabos telefônicos” (p. 298-299).

Muito mais brutal ainda é o despejo verbal ocasionado pela morte de Cecília em A17. Nas palavras carregadas de nojo e dor, é como se falasse diretamente, na articulação retumbante e malcheirosa das entranhas repulsivas do mundo, a podridão. Pelas palavras de Abel, pronuncia-se o esterco, em sua dicção concreta e fétida:

Rodeia a Terra um hálito hediondo de peidos, de cus arrombados e sujos. [...] Um círculo de papas, nus, as mitras inclinadas sobre um poço, os sedenhos voltados para o Sol, vomitam no abismo. A vida inteira: merda e breu. [...] Levanto-me, olho em redor, vejo-me só. Então, fico de quatro pés, ponho a testa no chão, enfio os dedos nas beiradas do sedenho, e brado, cago, brado, clamo para o mundo, puto, soluçando, puto da vida, falo pelo rabo, blasfemo pelo rabo, entre os dentes do cu que a terra come, cago no chão com a boca, todo eu me transformo no esgoto do verbo, cagando palavras mortas, cascas de palavras, dentro da morta, nem eu próprio as reconheço, estranhas, falar é nada e ninguém mais me ouve, eu não me ouço, ninguém mais, ninguém. O mar bate nas pedras (p. 313-314).

Tanto no caso de Roos quanto no de Cecília, a irrupção escatológica vem justaposta a momentos de claridade, iluminação e beleza. Abel acabara de evocar Roos como “a ofuscante, a clara, [...] a irisada [...]” (p. 297). Cecília, por sua vez, pouco antes do passamento, tinha “o rosto fulgurante e todo o corpo inundado por uma alegria que jamais externou de modo tão pleno e evidente”. Extasiado, Abel a descrevera: “Reveste-a uma fulguração que me cega. [...] Cecília esplende mais que este amanhecer de maio” (p. 311). Beleza e podridão enlaçam-se, pois, de modo inextricável, e o poeta não resguarda uma à custa do banimento da outra. A ética que preside ao seu romance é inteiramente avessa a esta purificação forçada.

A deliberação de salvar das tripas o que pode ser salvo, sagrando-o, portanto, pelo ato poético, mas preservando o seu cheiro de podridão, manifesta-se no próprio corpo de Cecília. Lá estão abrigados seres desprotegidos e desamparados, das escalas mais desassistidas da sociedade. O triste cortejo deixa o corpo da assistente social, perdendo, com sua morte, o único recinto de acolhimento:

O corpo de Cecília libera os seus entes: enfermos e famintos, gente sem vez, que a sua compaixão — também morta — procura resgatar. [...] Esfarrapados, doentes, trôpegos (surgem de onde?), deixam o corpo de Cecília como quem deixa uma cidade empestada” (p. 313).

O corpo luminoso e irradiante de Cecília não recusava o feio, o doente e o sujo, e ele mesmo se transfigura, agora, em câmara contaminada.

É de notar que a decisão de Abel de não ser indiferente decorre diretamente da convivência com Cecília. “Ser cambiante e povoado” (p. 286), cujo corpo é habitado de seres, Cecília é ela e outros. Os corpos dentro do seu corpo, homens e mulheres entregues a afazeres rústicos, agem segundo seus próprios impulsos. Eis uma forma altamente poética e visceral de *materializar* o ser ela uma *assistente social*: Cecília acolhe e abriga o outro em si, sem exercer prepotência.

“Cecília, portadora de corpos, romã de populações, não é — ao contrário de mim — um ser à parte”, reconhece Abel em T12 (p. 210). A jovem andrógina é pessoa e ao mesmo tempo mundo, âmbito restrito e espaço circundante, corpo e atmosfera, “uma atmosfera aprazível, umbrosa e repassada de odores frutais” (T16, p. 287). As características que distinguem a moça, o símbolo da romã na curiosa imagem, a realidade vegetal que nela se corporifica, permitem associá-la à figura mítica da Grande Mãe, a suprema divindade do Mediterrâneo oriental antes do florescimento da cultura grega. Deusa das florestas milenares, das montanhas, dos planaltos escarpados, cujo ventre prodigaliza uma numerosa e variada fauna silvestre, a Grande Potnia é representada com seios proeminentes, em pé ou acocorada, as ancas parturientes desmedidamente largas, o umbigo enorme, e rodeada de animais, ladeada de leões — “Madona dos leões” é o epíteto de Cecília —, cingida de serpentes, acompanhada de leopardos, touros e cervos. Personificação viva do Sagrado, todas as coisas que existem só se tornam reais na medida de sua participação no corpo da deusa.

Amando Cecília, Abel ama “de modo uno, não perturbado pela interferência purificadora — distanciadora, portanto, do espírito, seres numerosos e concretos” (p. 270). Experiência desta magnitude, concreta e não mental, somente é realizável no corpo dela. O amor dos dois tem, pois, além da vivência erótico-amorosa, uma nota social decisiva na trajetória humana de Abel. Quando a penetra, ele diz com grande sensibilidade em T16, ele é “admitido ao mundo do seu corpo” e vive uma experiência vertiginosa de conhecimento, franqueada por suas “passagens no cerne de Cecília” (p. 287). É flagrante a **fusão entre vida, amor, sexo e conhecimento**. O conhecimento não se adquire pela consciência, mas pela *experiência*; ele não é teórico, distanciado, isento, neutro, mas *trágico, passional, encarnado, vivo*; ele não é fruto de abstração, mas de concreção, toque, tato, corpo; e ele não se resolve na mente, mas lança o vivente ao abismo, à vertigem, à queda, ao caos. Esta talvez seja a lição máxima de *Avalovara*, cuja consumação se celebra na relação entre Abel e ☉.

A convivência entre esterco e beleza, miséria e dádiva, que constitui, como apontei, a ética do romance, se testemunha também, e de modo ainda mais eloquente, na ligação entre ☉ e

o Edifício Martinelli. O próprio edifício, ícone do luxo e da modernidade que se converteu em cortiço, reúne por si só as noções contraditórias de brilho e deterioração. Mas a relação adversativa se intensifica quando se recorda que o Martinelli é o berço de \odot , pátria de seus dois nascimentos. Dependem diretamente do Martinelli — lugar sujo, mal iluminado, torpe, onde coexistem advogados, prostitutas, famílias, molestadores e um estuprador circula livremente (p. 105-106) — a ave que incrusta a segunda \odot na primeira, o *descensus ad inferos* — queda que desencadeia o segundo nascimento —, a aquisição da linguagem, a máquina do mundo e o dom profético. Todos estes extraordinários dotes e atributos deixam \odot quando ela se muda do Martinelli para a rica e tradicional residência dos avós maternos.

Abel frisa explicitamente o conúbio entre o belo e o infecto, quando em O12, durante o rito carnal, elogia e exalta o corpo de \odot :

Teu corpo é uma câmara sombria e acolhedora, cercada de miasmas. Afluem a este recinto, purificados (ou apenas evocados?), o hálito nauseante dos pregoeiros da Bolsa, o negro oxigênio expirado pelas fábricas, as exalações dos mortos e dos automóveis, o odor de sepulcro que flutua ante os cofres abertos e as caixas-registradoras, o pós das demolições, o suor dos oprimidos, as fezes revolvidas nos esgotos pelas escavadoras mecânicas, tu mesma abrigas algumas podridões, mas, em ti, o mundo transfigura-se (p. 85).

A correlação é ostensiva e categórica. Ainda mais reveladora é a frase seguinte, que imbrica inequivocamente o *trabalho transfigurador do corpo de \odot* e a *operação poética de escrita do livro*: “Como em um texto onde ecoem as penúrias do mundo, mas denso e rítmico, e escrito amanhã” (p. 85). A beleza arquitetônica e construtiva da obra (= texto denso e rítmico) salva o que pode ser salvo das tripas do cão (período obscurantista e pestilento da opressão), sem alienar-se da hediondez dos tempos em curso, mas, pelo contrário, deixando perceptível e audível, nos entrelaços da beleza, o cheiro de podridão e os ecos do horror (onde ecoem as penúrias do mundo). O desdobramento metalinguístico permite ler na formulação a cifra da ética do romance. Velada, mas penetrantemente está se dizendo que a intervenção artística no real é a única articulação capaz de salvar o que pode ser salvo. E, como a escritura impõe um exercício de distanciamento crítico (escrito amanhã), ela consegue performar a reversa harmonia do radioso e do podre.⁴

Talvez o momento mais significativo em que se pronuncia a ética do romance seja em R22. O eclipse acabou de atingir a conjunção máxima. O equilíbrio começa a desarmar-se e o Sol reaparece. No estreito e breve umbral entre o alinhamento especialíssimo e raro que propiciou o eclipse e o retorno ao cotidiano — mágico limiar entre o extraordinário e o ordinário, ponto de convergência entre o caos e a ordem —, Abel tem acesso a “duas verdades ligadas à essência de \odot ”




⁴ A relação entre Abel e \odot , bem como os desdobramentos de sua ligação com Cecília, não serão desenvolvidos neste ensaio, por fugirem ao propósito imediato do estudo. O mesmo vale para a elaboração “densa e rítmica” do próprio romance. Todos estes aspectos demandam considerações extensas e complexas e por isso se reservam para outros estudos.

e ao mundo”. É Jano, deus das portas e dos limiões, que, “à reveladora claridade desse relâmpago regirante”, “rompe — unindo-o em seguida — o véu das coisas”, “restringindo”, percebe Abel de imediato, a sua “insciência” (p. 381). Realça-se a forte dicção em /r/ que articula a passagem, a modo de sublinhar sonoramente a ruptura que rasga o umbral.

O azul e os astros são anulados por “uma transparência fugaz”, e Abel vê “o verdadeiro céu”. Mas — surpresa e espanto — ele não é esplêndido, radioso, cumulado das grandezas e luciforiedades platônicas. “Menos belo e confortável que o céu de nuvens, planetas e quasares — e simultaneamente mais perturbador”, ele se descobre “um céu lavrado pelo uso, sólido, evocando, na cor e na penúria, [...] mesmo na textura, um velho muro riscado ou uma porta de privada, com os seus desenhos e inscrições” (p. 381). A imagem é chocante, na sua simplicidade e perfeita desidealização. O “verdadeiro céu”, uma “porta de privada”! Todavia, ela é profundamente coerente com a ética do romance e se integra na constelação imagética que configura a ensambladura da beleza e da podridão. Além disso, a visão de Abel se distingue por um comovente toque humano, que traduz, não a reverência sacral e a inatingibilidade filosófica, mas o traço da busca e da inquietação do homem, tentando acesso, vincando diálogo, lançando redes para se orientar em meio a sinais desconcertantes:

A profusão de signos [...] atesta a procedência das sondagens e convicções dos homens, sempre induzidos a recortar em zonas, casas, mansões, quadrantes e círculos a vastidão estelar, povoando-a de deuses, animais e veículos. Como saber, porém, se o que vejo são vestígios do sobressalto humano, ou se a escrita nesse muro demarca a nossa passagem, ou ainda se as letras e figuras — geométricas, fabulosas e domésticas — nele sobrepostas nunca foram traçadas, desde sempre estão, para sempre estão, consistindo o trabalho dos homens em ver (com que olhos?) e deslindar, na superfície velada que contemplam, algumas possíveis armações que os sustentam e os salvam do desamparo em que nascem? (p. 381).

Olavo Hayano e a alegoria da ditadura militar

Em O18,  se refere àquele que haveria de ser seu marido: “Vejo Olavo Hayano, com meu duplo olhar, como ninguém o vê, vejo-o em relevo, o quepe sobre os joelhos, figura num este-reoscópio”. Abrangendo-o na sua forma carnal, ela nele surpreende “o consternador vazio que se esconde sob sua carne precívél” (p. 168). Postado à sua frente, ele “tem o ar de um intruso sobrenatural” (p. 168), e todos os seus traços “parecem tomados de empréstimo” (p. 247). No dia em que o conheceu, ainda rapaz, aspirante a oficial das Forças Armadas,  sentira no escritório, ainda antes de vê-lo, “uma presença estranha, arfando (mas em silêncio)”, e o detectara: “Um ritmo. Não, não uma presença: um oco, um orifício por onde o mundo se esvazia” (p. 246), um “sorvo” (p. 248). Apesar de constatar o “fosso” que existe entre eles,  sabe que este homem é “algo a cumprir. Um rito”, e se dispõe à travessia: “Ligar-me a Olavo Hayano é como atravessar um

passo, com lodo até a boca, para chegar — talvez — ao outro lado” (p. 247). Tudo a respeito do rapaz é inquietante, e ele confessa à O° que um rumor o aflige noite e dia, um zumbido constante, penetrante, contínuo, e que há “mortos coléricos” nos seus sonhos (p. 246). Tão logo se casam, ele se revela “cerceador”, “pai e patrono”, não deixando a O° sequer a liberdade de escolher seus vestidos. Na penosa convivência diária com o marido, O° aspira “o vazio de Hayano como quem aspira um odor de ossos” (p. 281).

Antes da entrada em cena de Hayano, o leitor começa a receber informações acerca de um tipo de ser humano denominado *iólipo*. As inserções se desfiavam ao longo de todo o romance no Tema R, com uma entrada importante no último segmento do tema O, “História de O° , nascida e nascida”. Os registros sobre o iólipo são feitos por O° , e a sua fala, no tema R, é sempre introduzida por um travessão. Ficamos sabendo que os iólipos não têm irmãos mais novos, pois tornam para sempre estéril o ventre materno (p. 36); que o iólipo se incrusta em outro ser humano como um corpo estranho que destrói a vida (p. 48); que a placenta do iólipo assemelha-se a um ouriço e que o parto é lancinante, “como se a mulher parisse garfos ou cacos de garrafas”, jamais curando-se das feridas e sofrendo até a morte com hemorragias (p. 185); que os iólipos eles mesmos são estéreis (p. 224); que poucos discernem o rosto do iólipo na escuridão, mas que a face que então exibem, monstruosa, diversa do que se vê na claridade, é o seu verdadeiro rosto (p. 261); que em seus sonhos, desde crianças, “surgem imagens de mortos com acessos de ira” e que há em torno ou dentro dele “um vazio” (p. 303); que a glândula dos iólipos é gélida (p. 327).

O cotejo entre a descrição do marido de O° e as informações sobre o iólipo já terá deixado transparecer a revelação: Olavo Hayano é um iólipo. Coincidem as referências ao monstro (O18 e R14), ao rosto somente visível na escuridão (O18 e R15), aos mortos raivosos (O22 e R16), ao vazio (O22 e R16), à glândula gélida (O23 e R19). Em R16, a conexão é explícita: “O que aterra no rosto fosforescente do Iólipo é ser quase sempre invisível. [...] 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” (p. 302).

Em O22, fica claro que O° profetizara esta verdade sem compreendê-la, sem nem mesmo conhecer Hayano. A longa passagem (p. 271-273) se reporta ao primeiro surto profético, que teve lugar em O14. Em O23, O° está vivenciando os acontecimentos profetizados naquela ocasião. Ela tem as idades de 14 e 23 anos e vive sua noite de núpcias com o agora tenente-coronel do Exército, Olavo Hayano. Ainda sem abarcar a inteira verdade sobre ele, mas pressentindo um perigo iminente, ela atenta contra a própria vida. As inúmeras menções que faz, em seu relato a Abel, ao corpo estranho e nocivo incrustado em si — gato podre, bicho morto, carcaça podre, seixo ou animal — se referem à presença infecta de Hayano dentro dela e visam a justificar o ato extremo. Chama especial atenção a frase que fecha o segmento O23: “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” (p. 277).

A cisterna conecta o episódio a Abel. Embora os dois ainda não se conhecessem, [☉] já estava se movendo para ele, não somente a partir de regiões remotas no tempo e no espaço, como em O1 — “para mim se dirige há tanto tempo que não mais se recorda desde quando”, dissera Abel (p. 20) — mas neste plano encarnado e imanente. O tiro no peito é parte da trama de convergências e encaixes que enlaça Abel e [☉], levando-o ao Paraíso. A menção à cisterna deixa dito este não-dito, ao modo de um oráculo.

A compreensão de quem é Hayano e do que motivara o tiro só se afigura a [☉] nove anos mais tarde. Ela está com as idades palíndromas de 23 e 32 anos e já conhece Abel. Durante o rito carnal, numa superposição contínua e complexa de Abel e Hayano, em que se alternam o presente e o passado, [☉] finalmente enxerga. Vale frisar a força propiciatória do sexo e o papel preponderante desempenhado pelas confluências e conjunções. É neste *instante*, vertical e profundo, que chega ao fim o silêncio do corpo de [☉], que retorna o pássaro Avalovara, que Abel realiza o tão desejado encontro amoroso total e que se entremostra a Cidade. Trata-se, portanto, de um LIMIAR. É *então* que o segredo quanto a Hayano se desvela e uma porta se abre:

Uma explicação insinua-se de modo enigmático neste acender, neste apagar. Peças esparsas conjugam-se e eu julgo entrever a razão por que meto uma bala no peito em minha noite de núpcias. Desvela-se a estrutura até aqui incompleta e inacessível à parte mais grosseira do meu entendimento. [...] O Avalovara (as asas bem abertas, os pequenos saltos ondulantes) move-se em torno de mim e de Abel. [...] vozes instigadoras falam no meu corpo, vão e vêm [...] — e eu vejo a resposta exigida sem trégua ao longo desses anos, sim, vejo como saltei em minha noite de núpcias, enquanto giravam no quarto os refletores, por sobre um elemento insólito e perdido no tempo [...], vejo-me reatar, voltando contra mim o cano do revólver, a sequência descrita nos dias em que estou narrando a minha vida, vejo o que sei e apesar de tudo preciso ver com os olhos para que seja pleno tal conhecimento, vejo. Hayano é um iólipo (p. 284).

Acrescentando, agora, à descrição de Olavo Hayano e às informações sobre o iólipo as diversas inserções em itálico sobre os governos militares, tiradas, em tempo real, de notícias de jornais (R6, 7, 10, 11, 14, 16, 17, 18 e 21), chega-se a uma completa percepção de quem é Hayano no romance:

HAYANO = IÓLIPO = ALEGORIA = FIGURAÇÃO
DA DITADURA MILITAR ENCARNADA DA OPRESSÃO

Não é necessário dizer que a manobra alegórica empresta à ditadura militar todas as características atribuídas a Hayano e ao iólipo. São particularmente pungentes as noções de esterilidade, de vazio e de cerceamento, e doloroso o retrato dos estragos perpetrados no solo mátrio, ventre que jamais se recupera das feridas infligidas.

Natividade e a alegoria do povo brasileiro

O Tema R é atravessado por uma ocorrência que retorna sistematicamente, numa espécie de construção *fugata*: o cortejo fúnebre de Natividade. Com exceção de uns poucos segmentos, a linha narrativa se interpola em todos os demais episódios de R, com maiores ou menores inserções. Natividade foi ama de leite de Olavo Hayano, de quem cuidou a vida toda, com desvelos de mãe ao filho.

O inicialmente cadete e mais tarde tenente-coronel Olavo Hayano é, como se mostrou, uma alegoria da ditadura militar. Dentro do contexto de sentido relativo a este personagem, e a ele estreitamente vinculada, Natividade se reveste, a meu ver, de uma função igualmente alegórica. Ela seria a **alegoria do povo brasileiro**, submetido e esmagado, mas carregando utópicas esperanças e anseios, pelo regime de opressão.

Dentro de uma chave de leitura favorecida pela ampliação alegórica, pode-se compreender melhor, e valorizar, as entradas inopinadas e até certo ponto fastidiosas desta sequência narrativa. Durante seu lento e longo cortejo, que atravessa parte da cidade de São Paulo — metonímia, talvez, de um Brasil “desenvolvido”, mas cheio de contrastes e cercado de pobreza —, alternam-se e superpõem-se momentos de Natividade viva e morta. Ficamos conhecendo a vida de privações desta negra virgem e solitária, sua dedicação integral e cega aos patrões junto aos quais “envelhece servindo” (R18, p. 331), seus filhos imaginários (“Morre virgem e as ancas enchem-se de rugas sem que um noivo apareça”) (R19, p. 342), seu ofício de rendeira (fiava belos e precisos trabalhos manuais que primavam pela inventividade e gosto) (R18, p. 331), o “terreno ermo e ladeiroso nos confins da Zona Norte” que há anos vinha pagando em “infindáveis prestações” até descobrir que caíra num golpe (“Doze ou treze anos de palavras sem fundos!”) (R22, p. 382).

Natividade é *qualquer* cidadão brasileiro e, ao mesmo tempo, *todos* os cidadãos brasileiros espoliados e desassistidos, a *parte* e também o *todo*, alegoria, metáfora e metonímia. A análise de seu nome dá suporte a esta interpretação. “Natividade” vem do latim *natus* (= nascido), de que derivam *nascimento*, *natal*, *natureza*, *nação*. Todas estas acepções acrescentam substância semântica ao romance e iluminam o significado da personagem no livro, em especial dentro do núcleo de Olavo Hayano. É, portanto, a *nação brasileira* que se representa através de Natividade, a triste ideia de um *nascer morrendo* — **nascimento e enterro fundidos numa só figura** —, de um vir-à-luz natimorto, porque oprimido e sufocado, de vida e morte confundidas, dada a falta de perspectiva e a estreiteza de horizontes das quais padece o país.

Sob este ponto de vista, a superposição de planos temporais e a contínua oscilação entre episódios da vida e juventude da negra e seu corpo morto dentro do caixão, mais do que uma técnica narrativa ágil e oportuna, funciona, no plano temático, como um amalgamamento da vida e da morte, comunicando sub-repticiamente a noção de que *a vida*, por ser travada em seu fluxo floral, *já é uma espécie de morte*. Com Natividade, encena-se alegoricamente o enterro de uma nação sob o regime ditatorial.

O nome Natividade também se associa às festividades de Natal. Em um dos trechos do percurso do cortejo, mencionam-se uns “cartazes de rua” com o letreiro “Boas festas!” (R18, p. 331). O caráter festivo da ocasião é, no entanto, solapado, por se tratar, não de uma procissão comemorativa de natalício, mas de um préstimo fúnebre. Em vez de um berço e uma manjedoura, um féretro, um esquife, um ataúde. A referência ao Natal não é, contudo, um dado cronologicamente preciso, porque logo adiante o cortejo atravessa ruas onde rebentam as “flores pascais das quaresmeiras” (R21, p. 365). O detalhe se exhibe, então, a modo alegórico, com função irônica, a frisar a inversão de papéis entre o nascer e o morrer.

Nos fundos do nome Natividade talvez ressoe, ainda, a palavra Nativismo, movimento de incorporação poética do nacional que constituiu uma linha de atuação político-participante do Arcadismo brasileiro. Introduzindo no romance a figura alegórica de Natividade, Osman Lins está prestando contas, como escritor, ao povo brasileiro, e procurando, a seu modo, efetuar uma ação que seja, a um tempo, poética e político-social. O esforço chama particular atenção num romance em que o refinamento formal e a pesquisa estética são levados a alturas significativas. Aquieta-se, com isso, certamente, o espírito do escritor, que se cobrava insistentemente a participação. Desse modo, seu projeto literário não se desengajou da preocupação política. E é como *escritor*, no ato propriamente dito de *escrever um romance*, cujo personagem central, numa autorreflexão em abismo, é também um escritor, que Osman Lins *responde incisivamente* à desoladora condição do Brasil de seu tempo. Este é mais um modo de ressaltar o compromisso ético de *Avalovara*.

Algumas passagens do romance esclarecem e sustentam as afirmações acima. Em R18, destacam-se as imagens que subsidiam a ética do romance, com sua determinação de não separar a beleza da sujeira: “[...] o silêncio, a inércia e a *podridão* do seu corpo, *encantando* os lugares onde irrompe” (p. 331; grifos meus). É interessante, neste segmento, o realce à arte quase sacral da mestra rendeira (“desenhos rituais das rendas”) e o modo como se exprime a harmonia da sua execução. Bordar lhe era quase inato; na precisa imagem verbal, repercute seu nome: “Indispensáveis à mestra rendeira — para que *nasçam* de seus dedos, na almofada, as malhas e desenhos rituais das rendas — espírito inventivo, gosto, conhecimento dos pontos e juízo seguro sobre o valor dos efeitos” (p. 331; grifo meu). Especialmente notável, ao final desta passagem, é a expressão “este anacrônico cruzeiro entre o asilo e o jazigo”. O termo *cruzeiro* carrega uma série de sutilezas e ditos subterrâneos, que desconstroem a compunção solene que um cortejo fúnebre implicaria, transformando-o em espetáculo, esporte, *show*, pompa exterior e faustosa, que se presta ao arruído e à demonstração espalhafatosa, mas não se coaduna com o sentimento do luto. Esta nota discordante reaparecerá mais tarde.

Em novas imagens, no segmento R20, enlaça-se o belo ao repulsivo, o limpo ao sujo, o puro ao fétido: “[...] avançam em curvas, cantora e melodia, mordidas pelos ratos e saúvas do báratro, turvadas pelo lixo da enxurrada, sucessivamente *lustradas* pelas águas dos condutos e *contami-*

nadas pelas podridões e fezes e mênstruos e urinas e escarros e vômitos e fetos abortados que descem pelas bocas dos vasos sanitários” (p. 353-354; grifos meus). O polissíndeto da sequência final confere consistência física, quase concretude à enumeração, fazendo dela uma massa material que apela a todos os sentidos corporais.

Sobressai também, no trecho imediatamente anterior ao citado acima, uma referência imprevista e inesperada à Cecília, deslocada de seu Tema:

Sua voz [de Natividade] ecoa, forte e comovida, sob os alicerces dos prédios, nos obstruídos corredores do subsolo, a voz das horas em que tece na almofada as rendas corrente cheia, flor no quadro, riso de Cecília ou coroa de rainha, seguem, voz e rendeira, subterrâneas, cortadas pelos fios elétricos e pelas vozes dos cabos telefônicos (eis, Natividade, o amor e o rompimento, as transações, os processos, as edificações, as demolições) [...] (p. 353).

Como acomodar a inusitada menção à Cecília ao que está em curso no segmento? Estaria Cecília sendo evocada pelo contexto da tecelagem, determinante em seu Tema? Ou a associação se daria pelo fio que lhe cortou a vida precocemente (o amor e o rompimento), numa manhã em que transbordava de luz e alegria (riso)? Ou porque, também no seu caso, edificações e demolições se mostraram solidárias? Ou ainda porque — hipótese bem menos aparente, mas mais engenhosa, por repousar numa conexão sutil — a pobre Natividade seria um dos tantos seres desvalidos que encontraram acolhida e morada no corpo da assistente social? Recordemos: Cecília passeando de mãos dadas com Abel pelos parques, praças e praias, entre risos, afetos e palavras, enquanto os corpos-no-seu-corpo se moviam livremente, entregues a seus afazeres rústicos...

Em R21 são de novo loquazes as sequências que corroboram a ética do romance. Particularmente violentas e contundentes são as imagens do enterro de Natividade atravessando o corpo das detentas do presídio feminino, com a exposição final da cara desdentada da “menina negra que, iludida, canta no algodão” (p. 365-366). Estranha e bizarra, por entre a morta e o presídio que exalam um “mesmo cheiro de ossos no monturo”, é a referência a um “Ser, de costas para todos”, que “gane pelo avesso a palinódia” (p. 365). Palinódia é um poema de retratação, um desmentido. Ganir *pelo avesso* a palinódia significa anular a retratação, desmentir o desmentido, e, portanto, confirmar a mentira, ratificar o dito insultuoso. A inversão denuncia, em supostos atos ou falas reparadores, um caráter hipócrita. Ganir, por sua vez, é o gemido que se associa aos cachorros. A imagem se constela, então, com a do cão em cujos intestinos está preso todo aquele que sofre a opressão ditatorial.


O Ser é talvez a materialização do miasma que emana da opressão, o hálito podre dos porões da ditadura, a encarnação do espírito do horror, da estranheza e da dubiedade. Em R19, eis que ele se dá a ver pela primeira vez como companheiro de Olavo Hayano: “O oficial do Chrysler percebe um novo acompanhante e nele reconhece o Ser: sem chapéu, a cabeça perpétua e o na-


riz pouco a pouco, move-se rente às coisas com gestos relativos, voltado para o centro” (p. 338). Familiar ao tenente-coronel, ele retorna em curtas inserções até o final do Tema R, em imagens sempre enigmáticas, que sugerem retrocesso, contrariedade, travamento, paralisia, falta de sentido. Adotando o “sentido do regresso” (R19, p. 338), sem jamais coincidir, nele só existindo o lado oposto (R19, p. 342), sempre de través, contrário (R21, p. 368), “o Ser, esfomeado, morde os dentes com um tinir de esporas e contorce a volta, ido” (R22, p. 382), mas deixa no romance a exalação incômoda da sua presença nociva.


No último retorno da linha narrativa de Natividade, o destaque fica por conta do curioso torneio cartorial, protocolar, que assume a linguagem no instante do sepultamento da rendeira:

Erige-se, perto, um alto andaime cilíndrico. Os operários movem-se num mundo de tratores, compressores, tábulas, betoneiras rotativas, bombas centrífugas e auto-aspirantes, motoniveladoras, serras zumbidoras, tijolos, cal, guindastes — e a Torre avulta, cônica, oca. Ora. Colocados os bilros no devido lugar, cruzam-se na ordem indicada pelo risco os fios neles enrolados. Variados são os cruzamentos; e o número de bilros corresponde em geral à complexidade da renda. Então. Reduz-se, pequeno limão seco, o estômago vazio de Natividade. Assim. Fígado e baço desfazem-se em vorazes lagartas negras. O pulmão dilui-se, papel úmido e usado, sujo. Pois. A saber. Uma serpente insinua-se por entre as cinerárias, penetra no caixão e morde — como um cão morde um osso — o coração assustado e poeirento da morta. Os operários interrompem a construção da Torre. Então. Assim sendo. Afinal (p. 384).

As fórmulas, realçadas pela pontuação, dão à passagem um ar postiço, falso, de solenidade retórica e vazia, traduzindo a impostura da “homenagem” póstuma à “ótima empregada”, “sempre dócil” e “obediente” que “merece o túmulo da família” (p. 382). O efeito é análogo ao obtido pelo emprego da palavra “cruzeiro” para referenciar o cortejo funerário, conforme apontei anteriormente.

O préstito fúnebre é imponente: há um carro mortuário, seguido de um automóvel militar oficial com seis soldados, e mais o Chrysler dirigido por Olavo Hayano, onde também estão seus pais e sua então esposa, . Na despedida, “o homem e os velhos choram, sem mover-se” (p. 383). Hayano se emociona, mas o amor que vota à negra parece apenas “cívico”, como o que se guarda à Pátria, o que concorda com a noção de que Natividade é uma alegoria do Brasil.

, contudo, destoa da postura geral. Esteve “a ponto de ceder, de aderir à cena”, mas “protestando”, assume a raiva de Natividade e indigna-se em seu lugar. A ela cabe o pensamento que desmascara a hipocrisia e carrega a denúncia contundente e precisa que resume toda a linha narrativa de Natividade: **não ver quitação na condescendência**, recusar o jogo magnânimo, circunstancial e passageiro: “A vida é pesada no dia a dia e esta hora não quita coisa alguma. Nada. Nada. Nada” (p. 383-384).

Salienta-se a atitude de  no enterro: ela observa tudo “retraída”, a “mão crispada e um

pouco para trás, *como quem traz uma pedra para atirar num cachorro*” (p. 383; grifo meu). Mais uma vez a opressão é comparada a um cão, numa demonstração ulterior da coerência imagética do romance. E percebe-se que a terceira mulher com quem Abel se envolve só aparece referida pelo símbolo \odot em conexão com ele (Temas R, E e N) ou no seu próprio Tema (O). Associada a Hayano, ela é apenas “a mulher do oficial” (p. 383).

Vale observar ainda as justaposições irônicas que compõem a cena do sepultamento da ama de leite de Olavo Hayano. Por si sós, e teatralmente, elas argumentam o efeito sarcástico e mordaz que se quer comunicar:

Morte	/	Desenvolvimento, progresso
(de Natividade = povo brasileiro)		(Torre oca e cônica sendo erigida)
Arte da Tecelagem	/	Decomposição
(evocação dos bilros da rendeira)		(seu corpo degradando-se, apodrecendo)

Por fim, numa vertente do romance que tem na alegoria a sua chave, compreende-se que os pais de Hayano sejam figuras alegóricas também. Seu pai pouco é mencionado. Todavia, a informação “A bengala do pai fere o asfalto rachado” (p. 382) confere-lhe uma brutalidade, uma grosseria. Sua mãe é mais referida e tem até nome: Bilia, palavra que a relaciona à bílis e ao fel. Ela era uma mulher “baixa e compacta” quando acompanhou o jovem cadete Olavo Hayano à casa dos avós de \odot . Com o passar do tempo, engorda desmesuradamente até se tornar uma mulher obesa, que \odot evoca em um de seus surtos proféticos: “[...] Bilia, cabelos aparados sobre a nuca vermelha, ingerindo sem pausa chocolates e doces, [...] descrevo 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” (p. 272). A última menção que lhe é feita, em R22, diz: “A mãe, obesa, anda a passos de cágado para não cair, move com dificuldade a cabeça e os olhos míopes são dois ânus” (p. 382).

Lidas na chave alegórica, as características dos pais de Hayano ganham contornos mais graves. Ao pai, mais cedo descrito como “alto, o queixo de mula, sentando-se em diagonal por causa das dores constantes na coluna” (p. 272), conviriam os epítetos de rude, bronco, atravessador. A mãe, mais rica em detalhes e nuances, transfere à pátria comandada pelo regime militar as propriedades doentias da obesidade mórbida, da gula, da lentidão, do atraso, da miopia e da podridão.

Cumpre acrescentar que a gordura, em si mesma, não é vista como atributo problemático. Pelo contrário. Duas outras personagens são gordas, e nelas a gordura agrega um sentido simbólico inteiramente diverso. A primeira é a mãe de Abel, alcunhada “A Gordá”. Ex-prostituta, fertilíssima e prolífica, mãe de 12 filhos, resolvida, liberada, experiente, transgressora, autêntica e desbocada, a ela caberia a palavra cunhada por Guimarães Rosa “prostitutriz”, que reúne as noções de meretriz (= doadora de amor), matriz e nutriz. Espécie de *Magna Mater*, nela as formas

opulentas e largas testemunham fecundidade, fartura e generosidade.

A segunda personagem gorda do romance é justamente a protagonista, [⊙]. Agora, a gordura significa exuberância, voluptuosidade, hierofania sensual, corporalidade em êxtase, propositalmente em ruptura com os padrões estéticos vigentes. E é com grande delicadeza e cuidado que a sua farta compleição é retratada no romance. Em entrevista ao *Jornal da Tarde* em 1974, Osman Lins declara sua atração por mulheres do biotipo de [⊙]: “Em pintura, é muito comum ver mulheres gordas maravilhosas. Mas em literatura dificilmente algum escritor dá um lugar de honra a elas. [...] Em *Avalovara*, a personagem principal é uma mulher redonda, grande e gorda. E a dificuldade foi encontrar expressões dignificantes para esta heroína porque gorda sempre recebe adjetivo pejorativo. Acho que consegui” (LINS, 1979, 172).

Abel e a Cidade

A Cidade aparece em todos os Temas que têm Abel como narrador. Acompanhando as entradas da Cidade ao longo da narrativa, um dado relativo ao romance fica muito evidente: a sua configuração palindrômica. Como em outras linhas narrativas — o rito carnal, por notável exemplo — as *primeiras* menções, ainda cifradas, à Cidade, se reportam ao *final*, quando Abel tem a revelação completa do que buscara. O que se diz em R2 — “Que liga esta hora à visão da Cidade descendo sobre o vale como um pássaro?” (p. 14) — e em R4 — “A Cidade navega pelos ares, em silêncio, pousa no vale” (p. 17) — já é o que está acontecendo no presente, mas esta sequência só será retomada em E7: “A Cidade aproxima-se do vale ensolarado, como uma nuvem de aves migradoras, a Cidade e seu rio, extraviada, tanto a procuro e agora surge na luz do meio-dia, pousa na plantação, sem nome e um pouco gasta no seu esplendor” (p. 344-345).

Em sua evolução espiralada, após rápidas inserções no presente, o romance volta-se ao passado, às andanças de Abel pela Europa à procura da Cidade. Depois, recua a um passado mais afundado no tempo, com o episódio da cisterna e a revelação da “incumbência” de Abel: buscar a Cidade. Apenas com o início do tema E, [⊙] e Abel: ante o Paraíso”, a cena retoma o presente, e o livro se reencontra consigo mesmo, confirmando a feição circular e a vocação palindrômica. A partir de E3, as indicações esboçadas em R2 e R4 encontram seguimento, e a Cidade vai-se aclarando.

Em E15, ela começa a exibir a sua natureza — uma formação bélica (p. 398) —, mas é em R17 que se descortina plenamente a sua envergadura militar: cingida por “uma trílice muralha com dispositivos de defesa — torreões e ameias” (p. 403), ela “existe sobre os ossos de outras doze cidades varridas pelo tempo ou por outros flagelos”, e a água de suas cisternas tem “sabor de admonição e ameaça” (p. 404). Sobre “o esplendor e harmonia da Cidade, pesa uma nota sombria. Tem a Cidade, na sua deslumbrante riqueza, algo de um cadáver podre e perfumado” (p. 406-407). A Cidade se revela, afinal, a súplica da História Humana de lutas e vitórias: arte e

guerra, beleza e violência, poesia e podridão. A notável imagem do cadáver podre e perfumado, que resume a Cidade, insere-se na constelação imagética que vimos rastreando e uma vez mais convalida a ética do romance.

A Cidade é a imagem do fausto e da grandeza a que uma civilização pode chegar, conquistas, no entanto, a que quase ninguém tem acesso, porque excludentes e elitizadas. O poderio militar, mesmo quando visa apenas proteger, oprime e sufoca, inviabilizando a aproximação real de “homens com seus detritos e tumultos”, e levando, em seu “isolamento monstruoso”, à “mudez” e à “insanidade” (p. 407). A “deplorável solidão da Cidade” (p. 409) a embebe de melancolia. Seus pomares se afiguram “beluosos” (p. 409), isto é, repletos de feras, suas ramagens e flores são apenas figuras esmaltadas nas belas e reluzentes faianças.

Vamos chegando ao fim do romance e da jornada de Abel. A Cidade, que cumulava de expectativas e de cuja busca fizera sua missão maior na vida, oferece-se à sua contemplação e desvela inesperados arcanos:

Contemplo a Cidade, radiosa e insulada, sobre o canavial, contemplo as águas imóveis, os palácios brilhantes como quartzo, as colunas muito altas e, de súbito, como se tivesse nas mãos um pássaro de plumagem sedosa e multicolor, e, soprando-a, descobrisse no pássaro um animal escamoso, minado de piolhos, pústulas e vermes, a Cidade, sem nada perder da pompa visível, revela o seu asco, a sua doença, suas camadas maléficas, até aqui dissimuladas (p. 410).



O nojo é o reverso do brilho, o doente é a face oculta do belo, mas a Cidade é *uma só*, a *mesma*, perfumada e podre. As metáforas mais uma vez se alinham com a trama simbólica do romance. Reafirma-se à exaustão o empenho criativo em propor uma **poética** que seja, ao mesmo, uma ética, uma PO-ÉTICA, na qual não se admite a fraude de se ocultar o cheiro da violência, o fedor da ganância e o câncer da opressão por detrás da beleza ofuscante.

Cumpramos ressaltar que a plena revelação da Cidade, tanto em seu esplendor quanto em sua podridão, se conquista pelo rito carnal, em seu momento de maior intensidade amorosa, ápice físico e espiritual, quando atingem o clímax não apenas os dois amantes, no gozo integralizador do corpo e do espírito, mas também o romance, que, em suas páginas finais, alcança o auge das convergências, dos encaixes e simetrias. Frise-se, contudo, que nem aqui — instante supremo, preparado desde remotos e longínquos outroras, *momento raro e único de beleza extrema* —, nem aqui, a cegueira sobrepuja a clarividência adquirida: fede, por sob a beleza do mundo, o hálito da miséria, da feiura e do sofrimento decorrentes da violência instituída e generalizada.

Esta é a doença do mundo. A ditadura militar é uma de suas faces mais sinistras. A opressão é a sua consequência imediata. Como escritores, Osman Lins, autor do romance, e Abel, escritor-dentro-do-romance em sua construção em abismo, não se furtam a tematizar e diagnosticar estas questões. Não se privam, contudo, de cultivar, evidenciar e propor o belo, salvando-o das tripas

do cão. Se a beleza não obsta a podridão, a podridão não anula a beleza. Pelo contrário, quase a impõe. Nasce assim *Avalovara*, “empenhado na decifração e também no ciframento” daqueles “planos e camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (p. 62). A decifração outorga a desembaçada percepção do mundo em seu componente *lustral e contaminado*. O ciframento tece malhas e fios para a captação e urdidura dos encontros, percursos e revelações que preveem e suscitam o engajamento cósmico do homem, meta última de Abel, e, em última análise, do próprio Osman Lins. Elementos essenciais da ética do romance, decifração e ciframento convocam-se e favorecem-se reciprocamente.

Nas últimas ocorrências da Cidade no romance, chama atenção a dificuldade que experimenta Abel em se desvencilhar desta concepção mitificada: “[...] quero arrancar-me à Cidade e não posso, grito um pedido de ajuda, mas quem iria acudir-me, a minha voz é uma voz de condenado” (p. 411). O apelo é mais dramático porque o apego à Cidade não é uma injunção externa (prisioneiro contra a sua vontade), mas um reclamo interno, de alguém que, mesmo ciente do subsolo de piolhos e pus que infectam a Cidade, mantém o seu fascínio: “Aterrado em face da Cidade e como um homem que não pode mais contar com as próprias forças eu berro, uma expressão humana, mas a voz é cuincho, grita um porco por mim, grito com boca de suíno, pensando em quanto erro em buscar essa Cidade única, ostentosa e ameaçadora” (p. 412). Leia-se aí, talvez, a insensatez humana e o apreço doente que temos ao poder, ao fausto, à glória e a uma determinada concepção de História como apogeu, vitória (sobre outros), expansão territorial, estabelecimento de superioridade, em suma, vontade de potência. O fastígio e a riqueza da Cidade decorrem, afinal, de conquistas sangrentas e da interminável ambição e ganância do homem.

Não há, então, salvação neste mundo belicoso? Há, pelo menos, uma forma de saúde. As duas perdas amorosas sofridas por Abel, sua índole naturalmente fechada e sobretudo a viva consciência do “clamor dos massacrados”, do “protesto dos roubados”, do “gemer dos enganados”, do “ranger de dentes dos mudos” (R17, p. 319) bloquearam-lhe, de certa forma, o amar. Entre os muitos proventos com que o amor de  o agracia está o salvá-lo da cólera “ante um mundo armado de garras” e restaurar-lhe a capacidade de amar, com isso nutrindo e substanciando o seu “obstinado projeto criador”. Não de um amor edulcorante ela fala, mas de um amor que seja, ele mesmo, uma forma de combate, e, como tal, venha munido da força de afirmar-se. À interpelação angustiada de Abel “O que será de nós?”,  responde com simplicidade, mas com arrebatamento, e com suas palavras, encerro este estudo:

“Morreremos, Abel!”, o que significa “Aqui estamos, havemos de morrer mas ainda estamos vivos e afinal a vida, longa ou breve, dura apenas um dia, ninguém vive dois dias, ninguém, importa que haja nesse dia uma hora, um minuto, um instante que ilumine o resto e fure os socavões, os sótãos, eu te amo, com garras e dentes, ama-me. Vem a penúria? A desolação dos tempos? Vem o apocalipse? As bestas flageladoras? Venham. Estamos enlaçados. Vivos estamos. Amamos. Garras e dentes” (p. 321).

Referências

LINS, Osman. *Avalovara*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

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

Minicurrículo

Maria Lucia Guimarães de Faria é professora adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui graduação em Letras pela Universidade de Brasília (1983), mestrado em Teoria da Literatura pela mesma instituição (1987) e doutorado em Ciência da Literatura pela UFRJ (2005). Pertence à Comissão Permanente de Organização do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea promovido pelo Setor de Literatura Brasileira da UFRJ.