



Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas

REPRESENTAÇÃO E RESISTÊNCIA
a ditadura militar brasileira em *Avalovara* (1973), de Osman Lins

Cauê Augusto Maia Baptista

Brasília, 2013

REPRESENTAÇÃO E RESISTÊNCIA
a ditadura militar brasileira em *Avalovara* (1973), de Osman Lins

A presente dissertação, de autoria exclusiva do abaixo assinado, é apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do grau de mestre em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

Mestrando:

Cauê Augusto Maia Baptista

Orientadora:

Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin

Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin

Dra. Bernardina Maria de Sousa Leal

Dr. Alexandre Pilati

Dra. Adriana Araujo

Brasília, 2013

RESUMO

A presente dissertação propõe a análise dos recursos estilísticos e narrativos utilizados na representação da ditadura militar brasileira no romance *Avalovara* (1973), em que Osman Lins condensa toda sua força criadora e sua postura crítica, na realização de obra que homenageia o rigor do ordenamento cósmico, sem abrir mão do compromisso ético de resistência à opressão de seu tempo histórico. Servirão de bússola para esta investigação as funções textuais do ser sobrenatural Iólipo, mais completa alegoria da opressão e da esterilidade militares.

Palavras-chave: *Avalovara*, representação, ditadura militar, opressão, Iólipo, ofício literário, resistência.

ABSTRACT

This paper proposes the analysis of stylistic and narrative resources used in the representation of the Brazilian military dictatorship in the novel *Avalovara* (1973), in which Osman Lins condenses all his creative power and his critical stance, in performing work that honors the rigor of cosmic ordering, without giving up the ethical commitment of resistance to the oppression of his historical time. Serve as a compass for this investigation the textual functions of the supernatural being Iólipo, the more complete allegory of oppression and military sterility.

Key-words: *Avalovara*, representation, military dictatorship, oppression, Iólipo, resistance.

à Camila, meu mar

às ruas
aos vinte centavos

Em memória do Zé Mané,
símbolo felino deste tríplice afeto.

Primeiramente, agradeço a Deus, que me predestinou à classe média no dia da escolha do meu berço.

Segundamente, agradeço à minha mãe, que, ao custo de seu próprio e árduo trabalho, pagou os mais caros colégios particulares visando pra mim o privilégio de uma universidade pública gratuita.

Agradeço também a esta Universidade de Brasília, que me carimba de mérito, e à tinta da caneta do Reitor que me reconhece um título e um pronome de tratamento, e novamente me traz à existência pelo papel impresso e arquivado.

Agradeço sobretudo e, principalmente, sem ironia, a todos que seguem hoje explorados, violentados, reprimidos, torturados, desaparecidos e mortos para o bom posicionamento dos mestres nesta sociedade desigual.

o Redentor usa gravata
o carimbo é sua cruz
só papel suporta verdade

O referido é verdade, tenha fé.

O projeto de pesquisa que viria a se desenvolver na presente dissertação foi elaborado a partir do meu ingresso, em 2010, no Grupo de Estudos Osmanianos (GATACO), sob orientação de Elizabeth Hazin. Posteriormente tive acesso também ao arquivo Osman Lins do Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Minha primeira leitura de *Avalovara*, portanto, foi simultânea ao acesso a datiloscritos e manuscritos do autor, correspondências, entrevistas, reportagens e críticas sobre o livro, presentes no arquivo do Fundo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP, além de constantes conversas com a orientadora e outros membros do GATACO.

Foram de crucial importância a revisão textual, incentivos e conversas com Diego Augusto Maia Baptista, Manoela Hoffman de Oliveira e Luiz Augusto de Carneiro Campos.

Essas influências viriam a fortalecer minhas convicções acerca da relevância dos temas aqui abordados.

SUMÁRIO

1. Introdução	p.10
2. <i>Avalovara</i> : romance de formação	p.16
3. O ofício literário: rigor e compromisso	p.32
4. Iólipo: alegoria da opressão militar	p.46
5. Conclusão	p.61
6. Bibliografia	p.67

*Ainda vão me matar numa rua.
Quando descobrirem,
principalmente,
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade.*

P.Leminski

1. Introdução

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

(LINS, 1979, p.169)

O romance *Avalovara* (1973) busca abranger a universalidade do ordenamento cósmico, e simultaneamente se inserir na particularidade de seu tempo histórico. A tensão gerada por essa proposta audaciosa, antes de ser camuflada por meio de um texto unívoco ou consensual, evidencia-se, escancara-se no contraste entre discursos antagônicos e descontínuos, quebras de ritmo narrativo e sucessivas alternâncias temáticas.

Avalovara se reconhece e se apresenta desde o princípio como texto ficcional. Os mecanismos da estrutura narrativa estão expostos numa organização cartográfica, que evidencia a localização de cada fragmento de cada uma das 8 linhas narrativas. O leitor é instado a percorrer uma trajetória particular dentro da obra, escolhendo entre seguir a seqüência das páginas, ou dar prioridade à continuidade de cada uma das narrativas, sendo esta última a recomendação de Lins aos tradutores de *Avalovara*

"O conselho que eu lhe daria e que acho importante é o seguinte: fazer a tradução por partes. Isto é: o tema R, o tema S, etc. Pois cada tema tem a sua atmosfera própria, seus ritmos próprios, um campo lingüístico especial, seus modismos".¹

¹ Carta de Osman Lins a Maryvonne Lapouge (tradutora de *Avalovara* para o francês), em 29/05/1973, presente no IEB.

O reconhecimento declarado de seu caráter ficcional liberta *Avalovara* da verossimilhança realista. Diferentemente do gênero fantástico que, segundo Todorov é "a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 1981, p.16), *Avalovara* aproxima-se mais do gênero maravilhoso. As personagens aqui não se assombram ou estranham fenômenos que seriam impossíveis diante das leis naturais que conhecemos.

A personagem nomeada por ☉, símbolo inventado por Lins, cujo nome sequer é pronunciável, talvez seja a expressão máxima dessa exploração dos recursos próprios da linguagem escrita, em particular da arte do romance. ☉ descreve a si mesma, e as palavras que a compõem manifestam-se dentro da narrativa, não como metáforas ou da comparações, mas constituídos da mesma essência que as cidades, os móveis e objetos descritos.

"Assim como um tecido poroso absorve a umidade, vai meu corpo bebendo, permeável, os desenhos do tapete. Projetam-se em minha carne e ossos, ângulos brancos, barras, franjas fulvas, ramos, gamos rubros, coelho, flores, pássaros, folhas de cor imprecisa" (LINS, 1973, p.45).

A complexidade da relação entre os diversos enigmas e assuntos abordados e mesmo a linguagem poética tendem a eclipsar, numa primeira leitura desavisada, o forte componente de crítica social presente no romance, que ganha densidade a partir da relação, também problematizada no texto, entre os múltiplos símbolos ali presentes.

A metalinguagem cumpre o papel de elucidar e atribuir novos significados às sucessivas alegorias de processo criativo, e acompanha, sempre reformulada, o desenvolver das 8 linhas narrativas fragmentadas, que se entremeiam numa sucessão matematicamente ordenada.

Cada linha apresenta metáforas próprias, seu campo semântico e uma linguagem diferenciada, à forma da arte barroca, ornada de motivos novos, que por sua vez se relacionam com os demais. O foco narrativo também é alterado, oferecendo novas perspectivas, novos espaços e novos tempos históricos.

A alternância das linhas obedece ao rigor do palíndromo inserido no quadrado mágico, em sua relação dinâmica com a espiral. Sendo a estrutura regida por estes

dois símbolos, cada novo elemento que adentra o corpo do texto é discutido, reavaliado, reformulado à medida que a espiral converge rumo ao centro do quadrado que a limita.

A cuidadosa descrição de fenômenos celestes, relacionados à história de amor entre os protagonistas, o escritor Abel e ☉, mulher feita de palavras, confere à narrativa do ato sexual dos dois um status de cosmogonia, enquanto "relato da criação do mundo" e "princípio organizador", "identificado com o sopro ou espírito (*spiritus*), com a palavra" (CHEVALIER, 2009, p.295).

Este componente mitológico, que narra por meio de arquétipos acontecimentos anteriores à humanidade, ao longo do texto, progressivamente é reinterpretado, no embate com a dialética da História. Ganham corpo e densidade as críticas ao regime militar brasileiro e a expressão de uma postura libertária e democrática que expressam na prática uma postura de rigor e compromisso diante do ofício literário e das representações do mundo social.

Como enunciado em sua última página, *Avalovara* foi escrito em São Paulo, entre 22 de novembro de 1969 e 1º de dezembro de 1972, período em que vigia o Ato Institucional nº5. Mais que uma maneira casual de encerrar seu texto ficcional (em lugar da tradicional palavra "FIM"), o intervalo espaço-temporal ali exposto, à forma das cartas, confere ao texto um caráter (inclusive) de documento histórico, fato que corrobora dada percepção da função da intelectualidade:

"Para [Alfred] Grosser - incansável crítico do esquecimento histórico - a base sólida para a construção de uma sociedade não ameaçada pela violência do retorno do reprimido - por aquelas práticas ou apetites hediondos que, um dia, nossos antepassados utilizaram ou manifestaram - é o re-conhecimento efetivo do que ocorreu em nossa história". (FRANCO, 1998, p.17)

O tempo da narrativa do desfecho de *Avalovara* é o ano de 1966, durante o mandato do Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, primeiro presidente da ditadura militar brasileira, instaurada em 1º de abril de 1964, (data que "por motivos vinculados ao folclore da pátria e seus usos e costumes (...) foi recuada para 31 de março") (SILVA, 1989, p.15).

A época foi marcada por cassações de mandatos de políticos de oposição e

pelo fechamento do Congresso Nacional, questões abordadas entre as diversas manchetes de jornal esparsas pelo romance: "*Parlamentares acatam os atos punitivos de Castelo Branco. Renuncia o presidente da Câmara*" (LINS, 1973, p.367).

Castelo Branco tomou posse poucas semanas depois do golpe, como definia o primeiro dos Atos Institucionais - forma jurídica que marcou o governo autoritário, de prerrogativa do Executivo e sem a necessidade de aprovação pelo Congresso Nacional.

A repressão violenta de manifestações populares e as prisões políticas seriam traços marcantes do regime, justificados publicamente pela manutenção da ordem, pelo respeito à hierarquia e às instituições e pelo combate a inimigos insondáveis, como a "ameaça comunista".

Já no 1º de abril, dia do golpe (e da mentira), "a sede da União Nacional de Estudantes (UNE) no Rio de Janeiro foi incendiada (...), e a Universidade de Brasília (UnB) foi invadida" (SILVA, 1989, p.15). Desde o início, portanto, expressou-se uma tentativa de dominação sobre os espaços de produção e difusão de conhecimento, renunciando a relação conflituosa do governo com a intelectualidade e o campo artístico, que perpassaria os 40 anos da ditadura:

"Paralelamente ao controle da bibliografia sugerida e lida nas universidades, o regime militar tentava fiscalizar os jornais da grande imprensa e da imprensa alternativa" (CARNEIRO, 2002, p.163).

A fixação pela manipulação ideológica da população, chegaria justificar a criação de todo um aparato estatal especializado na censura dos meios de comunicação e da produção cultural. A atividade intelectual deveria estar alinhada ao projeto de poder dos militares, sem expor mazelas ou levantar críticas, como se as denúncias fossem o mal em si, e não um caminho para superá-lo:

"Sempre existiu tendência repressiva contra as obras de arte que espelham a realidade social. Assim, os problemas sociais são atacados na sua expressão artística e não mais nas suas causas efetivas" (ARINOS, 1989, p. 30).

Progressivamente a ditadura concentrou o poder decisório nas mãos do Executivo, concedendo ao presidente poderes apenas concebíveis em caso de guerra, reduzindo liberdades e suspendendo direitos civis como o voto e o *habeas corpus*.

A perseguição política, a tortura, a prisão e/ou a morte, sem julgamento, de estudantes, artistas e opositores, tornaram-se, admitidas publicamente ou realizadas em porões, as políticas oficiais do Estado em sua relação com a sociedade. Diante da intransigência deste regime, Abel será enfático:

"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. (LINS, 1973, p. 354).

A tarefa do escritor diante de tais impedimentos nada teria de trivial, antes requerendo uma dedicação ferrenha e uma reflexão constante sobre o mundo natural e a sociedade, com um forte componente moral e de responsabilidade para com seu povo e seu tempo. Diante da injustiça, a imparcialidade não deixa de representar um posicionamento político.

Estas características não eliminam, antes somam-se ao trabalho artesanal de construção de uma estética própria, oriunda de uma íntima urgência por expressão, e não pela repetição de alguma possível fórmula bem sucedida. Em entrevista depois compilada em seu *Evangelho na Taba*, Lins fala sobre *Avalovara*, numa formulação acerca da autenticidade do texto literário:

"O meu romance, então, será de vanguarda na medida em que todo livro autêntico é de vanguarda: na medida em que responde a necessidades profundas do escritor e não a receitas" (LINS, 1979, p. 167).

Não pretendemos esgotar todas as formas como a ditadura está representada em *Avalovara*, nem remontar cada um dos símbolos a ela associados. A proposta aqui não é a dissecação de um corpo inerte, mas a percepção do movimento potencial que este romance resguarda.

Exaurir todas as múltiplas possibilidades interpretativas do romance seria tarefa para uma vida inteira, ou mais. Tentar retirar cirurgicamente do texto apenas o que remete ao golpe militar brasileiro e ao seu contexto histórico, apresentando este excerto como suficiente seria mais uma redução.

A leitura aqui proposta será no sentido de identificar e discutir os recursos utilizados por Osman Lins em sua perspectiva, compartilhada por Abel, de recusa da indiferença. Serão apresentados três eixos temáticos principais, aprofundados em seus respectivos capítulos, mas que perpassam todo o trabalho.

O primeiro apresenta uma leitura de *Avalovara* enquanto romance de formação. A trajetória de aprendizado de Abel por meio de suas três experiências amorosas. Roos, a fase da procura - imperativo estético. Cecília, a fase de transição - literatura social. ☺ - síntese e plenitude. Uma breve incursão na geometria do espaço-tempo. O rigor matemático da estrutura, símbolo do controle do autor sobre sua obra.

O segundo diz respeito ao ofício literário, o rigor e compromisso a ele associados por Osman Lins. Combate ou adesão: A inexistente hipótese da indiferença diante da opressão. A responsabilidade do escritor para com seu povo e seu tempo histórico. A fase de transição do escritor, Cecília e o caráter social da literatura, as multidões silenciosas. O enterro de Natividade. A palavra e a coisa, a plenitude literária possível num contexto de opressão. Um "gato padre" incrustado na espinha, a "intromissão" da opressão no romance, aparentemente à revelia da busca por plenitude.

O terceiro aprofunda a análise da função do Iólipo na narrativa: alegoria maior da esterilidade, da opressão e da violência cerceadora. O coronel Olavo Hayano e a representação do regime militar brasileiro, a censura. A genealogia do monstro: a criação do ente Iólipo pela descrição de ☺. As formas brechtianas de resistência à opressão. O relógio de Julius. A linguagem: campo de batalha.

Concluiremos que a censura não é o único dos impedimentos à literatura. Uma breve digressão acerca das novas manifestação do Iólipo. A importância da literatura na transformação do mundo social. O imperativo da memória das grandes catástrofes políticas do passado.

2 - *Avalovara*: romance de formação

A narrativa de *Avalovara*, composta de múltiplas narrativas menores acompanha seu protagonista-narrador, o escritor Abel, no trajeto de suas dúvidas, conflitos e aprendizados. É sobretudo a partir de três experiências amorosas que seu olhar se modifica, e também sua postura diante do mundo e de seu ofício.

Em ordem cronológica, Roos, Cecília e ☺ são as mulheres por quem Abel se apaixona e por meio das quais sua visão de mundo e de seu ofício se transformam. São as etapas de sua formação individual, num processo entre o ritual religioso, o ato sexual e o domínio de uma técnica.

Numa aproximação com a literatura fantástica, a alemã Roos tem o corpo constituído por cidades: é a própria imagem da Europa e, por extensão, da cultura européia, a partir da visão idealizada de um jovem brasileiro. A relação platônica, permeada por entraves de comunicação, desencontros, é como a tentativa de apropriação da língua e da arte européia por parte do escritor Abel, em sua passagem pelo velho mundo.

Roos é o amor que não se concretiza no plano carnal, a beleza inalcançável. É a fruição estética sacralizada pelos museus, a arquitetura medieval, os castelos e as grandiosas e ornamentadas igrejas góticas. É a representação, em suma, do belo e do intocável.

Esta primeira experiência, frustrante em alguma medida, apresenta Abel numa condição quase passiva, de espectador diante do seu objeto de desejo. A imagem da Cidade Ideal descendo das nuvens, vislumbrada por Abel, traz também esse componente de idealização e distanciamento que será a tônica de sua relação com Roos.

Assim como a Cidade imaginada, redentora, não chega a se materializar, não tem o seu verdadeiro nome descoberto, a promessa de amor suscitada por Roos não se concretiza. No percurso de Abel enquanto escritor, Roos poderia ser associada à etapa da procura, momento de experimentação estética e de anúncio de futuras descobertas.

Esta busca, inconclusa, não é de todo vã. Aguça os sentidos de Abel, que apura seu olhar sobre o espaço ao seu redor. A beleza das cidades refletidas em Roos instiga Abel a seguir buscando, apropriando-se, pela descrição, das diversas cidades

por onde passa. Os sucessivos silêncios e recusas de Roos, ampliados pela barreira da linguagem estrangeira, terminam por se sobrepor a uma possível identificação plena entre ela e o escritor brasileiro.

O princípio de composição de Roos encontrará diversos paralelos ao longo das narrativas: a ideia da unidade constituída por inúmeras unidades menores. Como os vitrais das catedrais visitadas por Abel na Europa, a descrição de Roos ganha cor, perspectiva e densidade a partir da composição de fragmentos irregulares, da tensão entre matizes e formas variadas.

O próprio pássaro que dá nome ao romance é outro desses seres maravilhosos, e carrega o elemento vertiginoso da multiplicidade constituinte da e fundida à unidade. Se numa visão distanciada vê-se um pássaro enorme, à medida que ele se aproxima, descendo num vôo em espiral, vão-se notando pássaros cada vez menores, como as células deste organismo vivo:

"O Avalovara, assustado, desce do relógio, sobrevoa um segundo o dorso de Abel e vem pousar no tapete. Duas ou três penas se desprendem, esvoaçam, retornam ao seu corpo". Descubro: é um ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas. Pássaro e nuvem de pássaros" (LINS, 1973, p.282).

As três mulheres pelas quais Abel se apaixonou seguem o mesmo princípio de multiplicidade, espécie de representação da busca interminável pelo cerne da individualidade, da descrição precisa, a imagem totalizante, que motiva o aperfeiçoamento do olhar, em percepções sempre mais agudas.

O corpo de Roos é formado pelas cidades européias que Abel visita, e por aquelas que apenas deseja conhecer ou imagina. Ruas, praças e parques movem-se em seu corpo, de forma que a cada novo olhar sobre Roos, Abel tem um acréscimo em sua percepção, uma nova descoberta acerca daquela mulher e daquele continente.

É um duplo exercício de desvendamento. Abel olha Roos e vê as cidades: sucessivos fragmentos de lugares cuja beleza ele descobre a partir do corpo dela. Por outra via, longe de Roos, Abel viaja sozinho, conhece novas paisagens, e na arquitetura dessas cidades estrangeiras intui o corpo desejado dessa mulher esquiva. Abel olha as cidades e vê Roos.

Em cada cidade européia que visita, Abel vislumbra (ou tenta desvendar) algum traço da personalidade e da constituição deste amor platônico. Move-o o desejo de compreendê-la, de possuí-la. Desejo e motivação que serão levados adiante, em suas posteriores experiências amorosas, direcionados a novos focos, e com novos elementos agregados.

A beleza de Roos é insuficiente, porque distante. Falta a Roos, em sua relação com Abel, o componente carnal, humano, fundamental para a plena realização do amor e da literatura. Apesar de belo e desejado, o corpo de Roos é formado por "cidades vazias de seres humanos", (LINS, 1973, p.152) o que torna impossível a aproximação plena e impede a identificação entre ela e Abel.

A relação amorosa de Abel que cronologicamente se segue a Roos é com Cecília, e apresenta espécie de contraponto em relação à primeira. Cecília tem a matéria de seu corpo formada por homens e mulheres, é hermafrodita, contendo ambos os sexos. Cecília é constituída de pessoas em movimento, de seus corpos e seus anseios.

Repete-se aqui o princípio de pluralidade anunciado anteriormente. Sendo Cecília esta espécie de cardume de seres humanos, a sua personalidade não pode ser reduzida a uma imagem plana. Esta vivência reforça a visão que Abel vai construindo do amor e da literatura. É justamente a multiplicidade, o movimento e a dúvida que o instigam. O que motiva o encanto, no amor e na escrita, talvez seja a ausência da resposta simples, inequívoca.

A história de Cecília, contada na linha narrativa "T - Cecília entre os Leões" representa um avanço da trajetória do escritor Abel sobre a literatura de cunho social. Recifense como Abel (e Osman Lins), assistente social, Cecília é profundamente ligada ao seu povo, em especial à parcela socialmente marginalizada.

À imagem do ocorrido com Roos, é pelo olhar de Cecília que Abel desenvolve seu interesse, incorpora em sua concepção de homem e de escritor novas percepções do mundo. A partir do contato íntimo com todas as pessoas que habitam Cecília, Abel desenvolve compaixão pelos pesares e o reconhecimento de sua parcela de responsabilidade para com aqueles que sofrem.

Com Cecília, Abel supera a idealização e o distanciamento, por meio de um amor carnal e humano. Não se trata mais de um ingênuo amor unilateral, e esta superação representa também um novo momento na auto-percepção de Abel, que se apropria de forma mais consciente de sua própria trajetória e de sua identidade.

"Devo aceitar o meu estado de banido do Éden. Não inauguramos, eu e ela, um mundo. Mundo algum. Nenhum. Não estamos separados ou isentos do mal. O mal, quinhão e herança, faz parte de nós. Ao contrário, porém, dos afortunados solitários do Éden, estamos longe de ser protagonistas de alguma fábula de queda e expulsão: nascemos expulsos e caídos. Temos, com isto, a alternativa de aceitar a condição de degradados e realizar, em ações densas de generosidade e de cólera, a nostalgia do Jardim". (LINS, 1973, p.236)

Enquanto alegoria do processo literário, a necessária superação da ingenuidade traz o ônus da responsabilidade. A literatura organiza, seleciona, e com isso, recria o mundo, dá relevo e eco para experiências individuais e coletivas, altera, amplia e suprime sentidos, memórias.

A constante renovação da linguagem nas artes e nas ciências é reflexo da incapacidade do ser humano de retorno ao uno. Na pluralidade do mundo social, com seus preconceitos e contradições, não existe unanimidade possível. Resta apenas a idealização do momento mítico, anterior à descoberta da distinção entre o bem e o mal, representado na fábula católica do Jardim do Éden.

É em meio ao caos que se move o escritor. É a aparente desordem do mundo, a impossibilidade de apreendê-lo todo no primeiro olhar, que estimula seu desejo de compreensão. E é a inexorabilidade da morte e a incapacidade de apreensão da totalidade das coisas que torna tão relevante cada escolha. A desordem é pressuposto da mudança, do inesperado, do surpreendente.

O escritor exerce sobre as palavras o seu empenho, na organização e controle sobre o texto, visando refletir o mundo, mas expressando também a particularidade de um indivíduo. Ser sensível e imperfeito, pertencente a um tempo histórico delimitado, socialmente condicionado por elementos estranhos à sua vontade e anteriores a ele.

Diante da impossibilidade da abolição da violência e do sofrimento do povo a que pertence e se refere, o escritor que não deseja ser mais uma agente dessa opressão encontra um dilema permanente. Mesmo o caminho de resistência contra esses mecanismos, muito mais poderosos que ele e que ameaçam destruí-lo, não está dado, precisando ser criado ao longo do percurso, quase que às cegas.

Se um anseio estético impelia Abel para a beleza inalcançável de Roos, como o espectador que observa as esculturas expostas numa galeria de arte e não pode tocá-las, na relação com Cecília um novo fator se agrega, sem eliminar o encantamento suscitado, antes aprofundando-o.

Permanece a experimentação estética que Roos sintetiza, agora numa chave visceral e também falível, humana. Através de Cecília, o espaço da narrativa de *Avalovara* é tomado pelas presenças das mulheres e dos homens que habitam seu corpo, que dela confluem para o texto, penetrando também Abel:

"Acompanham-nos (e da sua presença estamos penetrados) homens e mulheres do povo: estivadores, caixeiros, engraxates, pescadores, marafonas, lavadeiras, artistas de circo, empregadas domésticas, costureiras, caiadores de paredes, lavadeiras, camelôs, enfermeiras, vendedores de grampos, de pássaros, de alfinetes, mestras de primeiras letras, pedreiros, sacristães". (LINS, 1973, p.288)

O dilema que permanecerá - agravando-se - até o final do romance será o do alcance da harmonia, esta "nostalgia do Éden", diante da consciência da impossibilidade do retorno ao estágio que antecederia o medo e a brutalidade. O artista é incapaz de eliminar o que há de podre no mundo, de forma que pudesse falar apenas do amor e da virtude sem ser ingênuo ou cúmplice da exploração que no mundo persiste.

Ignorar a existência da podridão seria cultivá-la, imersa na massa das coisas incompreendidas. Enquanto não abarcada pela compreensão humana, a ameaça permanece sem contornos, sem localização precisa, indistinta e assustadora, contaminando o que ali pudesse haver de esperançoso.

A criação de palavras específicas para identificar fenômenos distintos representa esse esforço da humanidade de domínio sobre o desconhecido. Antes de ser criada a primeira palavra para nomear a escuridão, certamente que a noite era mais temível, porque indistinta dos seres e dos riscos que a habitam.

Talvez por isso, em diferentes culturas, a noite seja um dos arquétipos mais antigos, carregada de uma energia fértil, dando à luz seres e potências celestes que concebe a partir da desordem que a precede:

"Para os gregos, a noite (nyx) era a filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano". (CHEVALIER, 2009, p.639)

É por meio da linguagem que o ser humano se apropria do mundo, desmistifica-o, estabelece oposições, contrariedades e semelhanças e constrói o conhecimento e a cultura. Para o escritor, o processo de apuro da linguagem é esforço incessante, na investigação da natureza dessas forças e das relações de parentesco entre elas:

"— Empenho-me na conquista de uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas - pela sua índole secreta - da linguagem e assim do conhecimento. Existem, mas veladas, à espera da nomeação, este segundo nascimento, revelador e definitivo. Consigo, por vezes, rápidas passagens -, alcançar o cerne do sensível". (LINS, 1973, p. 223)

Este anseio poético-filosófico de compreensão encontra, entretanto, barreiras bastante concretas. Ainda que não existissem limites sensoriais e cognitivos, a defesa da democratização do entendimento acerca dos fenômenos do mundo não é valor unânime. Em particular, aqueles que desejam perpetuar seu domínio (político, econômico, religioso, etc.) não têm qualquer interesse em que os oprimidos desvendem os mecanismos dessa exploração.

O desconhecido incita o medo, que por sua vez reveste o poder de roupagem sagrada, intangível, destituindo a legitimidade de possíveis críticas por parte de quem ignora seus códigos secretos. Como num processo kafkiano, o réu sequer será capaz de compreender a natureza do delito de que é acusado, caso não esteja familiarizado com o linguajar e os procedimentos jurídico-legislativos.

Sob a perspectiva de prevenir a profanação, que "em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens" (AGAMBEN, 2007, p.66), os não-iniciados são excluídos do acesso aos rituais particulares das estruturas de poder político. A tentativa de intromissão é tomada como sacrilégio, freqüentemente sendo reprimida com ferocidade, em defesa da "manutenção da ordem".

Fecha-se o círculo vicioso. Aqueles que teriam condição de tornar a sociedade mais equânime não têm interesse, e os que teriam interesse de superar a dominação a que estão submetidos não têm condições efetivas de manifestar seu descontentamento nos termos exigidos para que suas reivindicações sejam consideradas legítimas.

Os vencedores tentam consolidar (entre eles) as regras do jogo político, visando perpetuarem-se no poder, e os derrotados são privados inclusive da clareza acerca dessas regras. Porém este jogo é dinâmico, e segue permeado, interna e externamente, por inúmeras pressões antagônicas.

A participação política tem custos significativos, em tempo, dinheiro, dedicação, conhecimentos prévios. O que os regimes autoritários fazem é aumentar enormemente estes custos, criminalizando expressões contrárias, proibindo a circulação de informações, censurando meios de comunicação, impedindo a livre reunião de pessoas, perseguindo adversários, etc.

A desigualdade social e o analfabetismo cumprem funções importantes nesse jogo, reduzindo a parcela de indivíduos e grupos capazes de gerar pressão política sobre as instituições, nos moldes e na linguagem definidos pelos próprios participantes destas instituições como os legítimos.

Falamos aqui de práticas bastante difundidas, presentes em medidas diferentes em todas as sociedades humanas, em qualquer período da história: miséria, exploração, prisões políticas, exílio forçado, proibição de partidos, tortura, escravidão, assassinato.

Todas essas práticas visam controlar física e simbolicamente a população, impedir a mobilização política das classes exploradas e a organização dos interesses dispersos na sociedade. Estas barreiras extras à participação popular pretendem circunscrever a tomada de decisões políticas a esferas cada vez mais seletas, como aponta Bourdieu:

"A concentração de capital político nas mãos de um pequeno grupo é tanto menos contrariada, e portanto mais provável, quanto mais desapossados de instrumentos materiais e culturais necessários à participação ativa na política estão os simples aderentes - sobretudo o *tempo livre* e o *capital cultural*". (BOURDIEU, 1989 p.164)

Aquele que se dedica à criação artística tanto pode ser um agente na

reprodução deste círculo vicioso quanto pode lutar contra ele, denunciando seus mecanismos de opressão. Osman Lins coloca-se entre aqueles que combateram as forças dominantes de seu tempo, com as armas de que dispunha, no exercício do ofício que escolheu, movido pela convicção de que não há justiça sem liberdade:

"Temos, todos nós, a consciência de um compromisso com a palavra, com a língua materna e também com o povo a que estamos ligados, que procuramos entender e cujo destino, não importa em que medida nos conheça, nos preocupa a todos" (LINS, 1979, p.51).

Em *Avalovara*, o embate entre criador e opressão é traço comum a todas as alegorias de criação artística presentes. Há sempre alguma força (identificada ou não) contrária à mudança, ao amor, à fertilidade e à compreensão do mundo. Loreius, o criador do quadrado mágico que organiza a estrutura de *Avalovara* é um escravo na Pompéia de 200 a.C.; Julius Heckethorn fabrica seu relógio maravilhoso, dúplice homenagem ao ordenamento do Cosmos e à imperfeição do mundo social, durante a ascensão do nazismo, na Alemanha; Abel vive a sua fase de plenitude amorosa durante a ditadura militar brasileira.

O ofício literário enquanto uma batalha solitária e continuada contra a dominação é imagem recorrente na obra de Osman Lins. Seu ensaio/novela *Guerra sem testemunhas* carrega desde o título essa noção, reforçada em seu *Evangelho na taba*:

"Quando se é verdadeiramente um escritor, quando se assume em definitivo e com todas as conseqüências esse encargo, a luta não cessa. O escritor é um homem em guerra. Consigo próprio, com as palavras, com as correntes literárias triunfantes, com o editor, com a estrutura social, etc". (LINS, 1979, p.145)

Nas três alegorias de processo criativo citadas, os criadores desempenham seus combates particulares, e terminam tragicamente destruídos, direta ou indiretamente, pelas forças contrárias ao impulso de criação. Loreius, traído e sem o reconhecimento da autoria de sua criação, comete suicídio; Julius é fuzilado pelos nazistas, os registros que elucidavam o funcionamento de seu relógio são queimados; Abel é

assassinado por um tenente-coronel da ditadura.

Cada uma destas alegorias combate sua força antagônica. No confronto, o criador é destruído, mas sua criação resiste, atravessando a história como um ato de resistência. Os sentidos originais, imaginados pelos autores da obra se perdem, ou se alteram, diante de novas realidades históricas, mas o ímpeto criador ali representado persiste.

A cada nova descoberta, Abel reavalia seu ofício, expõe, renovados, seus conflitos acerca do papel desempenhado pelo escritor na sociedade, e duvida da existência de uma postura pacífica para o exercício da literatura diante da opressão:

"— Há textos com preocupações idênticas aos meus, voltados para a decifração e mesmo para a invenção de enigmas (o que também é um modo de configurar o indizível). 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". (LINS, 1973, pp.329-330)

Abel chega a questionar a própria legitimidade de seu ofício literário, Julius pensa em destruir o seu relógio quando os nazistas chegam ao poder, Loreius não conta ao seu amo a frase. São todas reações, menos ou mais conscientes, diante das forças dominantes. O anseio pelo desvendamento do mundo é elemento comum aos três, assim como aos três acomete o conflito de criar beleza diante da tirania.

A arte superficialmente bela poderia ser utilizada para atenuar a gravidade da violência, poderia apaziguar e entreter os opressores, poderia tornar mais palatável a vida do encarcerado. São todos efeitos indesejados por Lins, e que, à sua forma, cada um desses três criadores alegóricos deseja evitar.

As indagações de Abel são sucessivamente reformuladas, sem que se chegue a uma solução definitiva. A exposição da incerteza e a constante desconfiança diante de convicções que se apresentem imutáveis parecem ser o caminho adotado por Osman Lins, e compartilhado por suas personagens.

Como se cada nova relação de Abel abarcasse as anteriores, somando-se e dialogando com elas, as cidades vazias de Roos, por meio da presença de Cecília, tornam-se agora povoadas. Cecília traz em si um povo específico, carregado de cultura, brasileiro, nordestino, mas não apenas. Cecília é a própria imagem da

humanidade, que por meio de seu amor passa a fazer parte também de Abel:

"Na substância da sua carne mortal, conduz Cecília o íntegro e absoluto ser de cada figura que atravessa a praça, e não só dos homens e mulheres que agora povoam a praça e os arredores, mas também dos que ontem a povoaram, dos que em maio ou junho a povoaram, dos que no ano findo a povoaram, dos que hão de a povoar ainda amanhã, destes e dos que em outras partes existem ou existiram, sim, nenhum está ausente em definitivo do corpo de Cecília. Cecília, deste modo, é ela e outros. Amando-a, o meu amor abrange numa espécie de múltipla e concreta individualidade o que em princípio é inapreensível e abstrato". (LINS, 1973, p.158)

Se Roos tem o corpo constituído de cidades despovoadas, ao se relacionar com Abel, Cecília representa a vida humana ocupando esses espaços vazios. A partir da relação com Cecília, Abel se identifica com seus conterrâneos, estabelece laços de afinidade e sensibiliza-se com seu sofrimento, adquire sobre eles um senso de responsabilidade.

Estas mulheres e estes homens firmam em Abel um sentimento que permeia o romance desde o seu título: a compaixão. O amparo e auxílio àqueles que sofrem é justamente a função mítica da divindade que dá nome ao romance. Em entrevista de 1973, Osman Lins elucida a origem do nome:

"Um pássaro imaginário. Inveneti esse pássaro, não o nome. Pensava guardar para mim o segredo, mas revelo-o. Há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol, e a Lua; de sua boca, os ventos; de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é Avalokiteçvara. Não foi difícil, aproveitando esse nome, chegar ao nome claro e simétrico de 'Avalovara', que muitas pessoas acham estranho". (LINS, 1979, p. 165)

Cecília marca a entrada do componente social para o Abel escritor, sua fase de transição. A partir de então Abel se apropria de sua identidade de forma mais consciente, reconhecendo sua responsabilidade para com seu povo e seu tempo. Às multidões que habitam Cecília, entretanto, lhes falta ainda a voz, como descreve Abel:

"os homens e mulheres que nos cruzam estão vivos, mas mudos — e o seu clamor ou os seus risos enterrados". (LINS, 1973, p.288)

O reconhecimento e a referência ao sofrimento de seus semelhantes não é suficiente. Evitar o assunto, escrever um romance de formação focado apenas na busca de plenitude amorosa, espiritual e artística, ignorando a dor alheia seria contaminar o texto de uma presença funesta.

Uma espécie de monstro que transitaria por trás do texto, imerso entre as lacunas do não dito. Não há neutralidade possível. Diante da opressão, a imparcialidade serve apenas ao opressor, que pode perpetuar o seu domínio sem contratempos. Quem se omite torna-se cúmplice, e quem combate sujeita-se à mesma violência que denuncia.

Como, por que, para quem escrever literatura? É legítima a condição do intelectual, distanciado da escassez e com acesso a bens culturais que grande parte da sociedade sequer sabe que existem? Qual é o impacto da literatura numa sociedade desigual como a brasileira, num de seus períodos mais sombrios? Como realizar obra digna diante de tamanhos riscos: o desinteresse das editoras, a censura do governo, o descaso da mídia, a incompreensão da crítica e a indiferença do público? Qual sentido de mudança pode trazer um romance da complexidade de *Avalovara* num país que tão pouco valoriza seus escritores?

Apresentar abertamente o conflito é a medida adotada, não como solução confortável, mas como alternativa ao silêncio. No fragmento T12, endereçando-se a Cecília, Abel compara o ato de revolta dos cassacos da zona canavieira, que incendiavam as plantações, ao do escritor, que atritando palavras, até que produzissem faíscas, também poderia botar fogo em valores retrógrados ou equivocados.

Ainda que seja possível atear fogo às consciências, falta a Abel a certeza dos valores a serem incinerados, e quais deveriam ser substituídos. Não almeja Abel o papel de juiz, não pretende condenar ou conduzir por força de lei o raciocínio alheio. Pode apenas propor (não impor) aos seus semelhantes, na formulação mais precisa que consiga, suas considerações.

A renovação de princípios, a elucidação de fenômenos e a reflexão crítica sobre estes processos são traços comuns às diferentes alegorias do processo criativo apresentadas. Cada um dos criadores move-se contra inimigos específicos, que precisam ser também identificados, diferenciados do bloco indistinto da opressão.

O momento histórico vivido por Abel (e Osman Lins) é o da ditadura militar. Um dos recursos utilizados para ressaltar a violência do período é a inclusão, de forma abrupta, de manchetes reais do período. Estes trechos de notícias publicadas cumpre uma função de contrapeso diante do expresso caráter ficcional e alegórico do romance, como viria a explicitar em outra entrevista, de 1974, o próprio Osman Lins:

"O fantástico exige ser contra-balançado pela presença de elementos reais, no sentido ordinário. Sem isto, o texto correria o risco de debilitar-se. (...) Muitos dos elementos naturalísticos de *Avalovara* estão lá para legitimar o que, de outro modo, seria inaceitável. Para soldar o incrível ao natural. Quanto às referências a eventos sociopolíticos, representam uma intromissão deliberada do histórico no místico" (LINS, 1979, p.178).

Aqui novamente surge a sensação de vertigem, causada por uma súbita quebra de ritmo e de temática da narrativa, como se fôssemos arrastados de volta à terra por uma força gravitacional repentina, que nos arrancasse da órbita dos fenômenos intergalácticos que observávamos.

Inesperadamente, impondo-se entre unicórnios e tartarugas ancestrais, símbolos férteis de eternidade, irrompe a presença seca e impessoal da linguagem jornalística: "*Cassações e suspensões de direitos políticos: aguarda-se nova lista ainda hoje*" (LINS, 1973, p.301)

A inserção dessas manchetes parece responder a um imperativo ético, no objetivo de não silenciar sobre determinado tempo. As principais questões levantadas acerca da opressão e o posicionamento do escritor Abel diante desses temas aparecem na forma do diálogo descontínuo entre ele e a terceira mulher com quem se relaciona depois que Cecília, grávida de Abel, morre acidentada.

Esta mulher, múltipla como as anteriores, tem seu nome representado pelo símbolo ☺. Seu corpo é constituído por palavras, alegoria da própria literatura, e do reconhecimento de sua qualidade ficcional. A relação dialógica entre esta mulher feita de palavras e o escritor, conexão de identidade intelectual, de troca de confidências e também relação de amor carnal, representa a síntese de suas outras experiências amorosas:

"Roos e tu, Cecília. Eu vos amei e amo e este amor é integral, não mais pobre ou limitado que qualquer outro amor, sim. Vejo, mesmo assim, que vos amo de modo parcial, conquanto absoluto. Pondera e mede, Abel: o que agora começa a aceitar é como se ouvisses, triplicado, em três pontos de um grande pátio em silêncio, a mesma voz pronunciar teu nome. Agora, a ti te unes, vens e vens, eras três e agora, sendo um, és tríplice - e o mesmo nome, o mesmo, é, de uma vez, ouvido três vezes. Isto". (LINS, 1973, p.321)

Personagem duas vezes nascida, ☺ condensa todas as palavras presentes e hipotéticas, e por conseqüência toda a possibilidade de conhecimento estruturado. Sua função nesta cosmogonia é análoga à do "Átomo primordial", anterior ao *big bang*, que condensaria numa só partícula a totalidade da massa e da energia e que, expandindo-se, daria forma e movimento a todo universo (HAWKING, 2001, p.22).

O verdadeiro nome de ☺, insondável como esta partícula primeira, representa a busca interminável pelo cerne da realidade, um dilema insolúvel num universo dinâmico. Diante da impossibilidade de identificação da causa primeira das coisas, o que se estudam são seus efeitos. Assim o universo, assim o nome de ☺.

É ☺ quem narra sua própria história, desde seus nascimentos até o encontro com Abel, na linha "O - história de ☺, Nascida e Nascida". Esta mulher, cujo verdadeiro nome não será revelado, é representação dessa busca inconclusa, expressa também na Cidade Ideal imaginada por Abel.

Tendo o corpo feito de palavras - esta segunda manifestação do mundo - ela abarca todas as experiências de Abel. Cidades habitadas, pessoas e suas vozes, animais e seres maravilhosos, na forma de seus nomes, fluem de seu corpo para o texto. Se às cidades de Roos faltavam pessoas, e às pessoas de Cecília faltava a voz, como num processo dialético, ☺ incorpora as duas, acrescentando novos elementos:

"Então, percebo-me inundada, povoada de vozes, vozes no meu sangue, nas costelas, nos maxilares, nos cabelos, nos olhos, nas unhas, muitas vozes. Gritos e palavras nadando ou revoando em mim, eu invadida por uma multidão de vozes, eu desfeita em vozes. Como se eu fosse uma escultura de areia fina e cada grão uma voz, uma palavra e suas danações". (LINS, 1973, p.136)

É por meio do amor e da compreensão de ☺ que as palavras de seu corpo contaminam Abel. E é assim, juntos, em meio ao ato sexual, num caminho ascendente de compreensão, plenitude amorosa e orgasmo, que ambos serão assassinados pelo marido traído de ☺.

Novamente, a quebra do fluxo da narrativa ocorrerá relacionada a uma dessas forças alegoricamente associadas ao cerceamento da liberdade criadora. O marido traído da mulher constituída de palavras é o tenente-coronel do regime militar brasileiro, de nome Olavo Hayano.

Esta personagem agrega simultaneamente os componentes histórico e mítico de *Avalovara*. É um agente armado inserido num contexto político marcado pela repressão. Por outro lado, é também o indivíduo de uma raça sobrenatural, representante atemporal dessas forças coercitivas que visam impor sobre o mundo social, por meio da violência, uma ordem arbitrária e artificial.

O diálogo descontínuo entre ☺ e Abel, que perpassa todo o romance, trata sobretudo da vida sob a opressão do regime militar, do ofício da escrita neste contexto e da apresentação do ente Iólipo e suas características, descritas como num livro escolar de biologia.

A linguagem didática, impessoal, da descrição do Iólipo é contraposta às falas incisivas e críticas sobre o contexto político vigente, provocando um estranhamento que está também associado a este ser, também chamado de intruso, cuja presença provoca o incômodo de um corpo estranho inserido na coluna dorsal.

"— O rosto que se pode ver na escuridão, completamente diverso do que se vê na claridade, é o rosto verdadeiro do Iólipo.

— 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" (LINS, 1973, p.261).

O Iólipo adentra o romance, a exemplo do trecho acima, pelo relato de ☺, que nos apresenta a existência e as características desse ser. As palavras de ☺, "mais que reveladoras, são constituintes. Ela não está simplesmente descrevendo um

monstro, ela o está elaborando a partir de uma massa amorfa". (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 164)

O esforço de ☺, que dá existência ao ser que a destruirá, não é irrefletido. É no diálogo com Abel que o Iólipo é concebido, na discussão acerca da vida e da literatura diante da opressão. Trazer à luz este monstro, nomeá-lo, significa uma tentativa de diferenciá-lo daquilo que se deseja preservar, mas não é suficiente para aprisioná-lo, não anula sua violência.

A nomeação apenas localiza a força contra a qual o ímpeto criador se debate, não elimina esta força, sequer diminui os seus efeitos. Como antecipa a fala de ☺, em novo trecho de seu diálogo com Abel, esta tentativa de isolamento apresenta impedimentos:

"— 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" (LINS, 1973, p.221).

Se ☺ é a partícula primordial desta cosmogonia, talvez ao Iólipo caiba o papel do buraco negro: esta força gravitacional incalculável, que toda matéria consome e de onde nem a luz retorna. Formado a partir de uma estrela de grande massa que se extingue após consumido todo seu combustível nuclear, que se contrai, provocando uma deformação tão grande no equilíbrio do universo que o próprio espaço-tempo chega ao fim (HAWKING, 2001, p. 24).

(A função e as características do Iólipo serão discutidas detalhadamente no terceiro capítulo sob uma perspectiva diferente, mas que não invalida esta. Indicamos aqui aos astrofísicos que venham a ler este trabalho uma leitura mais aprofundada deste ser sob a chave da Teoria da Relatividade de Einstein).

Na percepção de ☺ enquanto corpo de linguagem, esta força gravitacional que aprisiona a sua matéria e sua luz representa a subtração de palavras. O Iólipo representa os limites da literatura, a ameaça de sua destruição.

A censura não deixa de ser uma veneração à palavra e seu poder. É precisamente por identificar no conhecimento um potencial transformador, que o

conservadorismo tenta controlá-lo. O caráter de interdito que cerca o poder autoritário, à forma desta "aura sacral", dialoga com o conceito de religiosidade presente em Agamben:

"Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso" (AGAMBEN, 2007, p.66)

Diante da identificação do Iólipo, e da percepção da impossibilidade de destruí-lo, o diálogo entre os amantes se desenvolve numa reflexão acerca da postura a ser tomada. Amantes ilegítimos, o escritor e a literatura, identificam a existência de um antagonista que visa a destruição de ambos, e conscientemente lançam-se em oposição a ele, num movimento de desespero lúcido, sem a ilusão da vitória.

Este movimento, praticamente suicida, é adotado por ambos diante da recusa da alternativa - a aceitação passiva do autoritarismo: "— O pior de tudo, Abel, é quando a gente aceita a carcaça podre e decide viver com ela na carne". (LINS, 1973, p.222)

3 - O ofício literário: rigor e compromisso

Avalovara (1973) é considerado por Osman Lins o marco de sua plenitude literária (LINS, 1979, p.182), condensando sua capacidade criadora e a expressão de sua postura particular diante do ofício da literatura. Além do rigor intelectual e do árduo trabalho de artesanaria inerentes à arte do romance, seria preciso um duplo comprometimento por parte do escritor: com a língua, na busca da expressão precisa do mundo, e com seu povo e seu tempo histórico.

A realidade fantástica é a cada momento relativizada por digressões metalingüísticas que discutem a própria função das alegorias apresentadas, e compartilham abertamente com o leitor as incertezas da personagem-narradora Abel em sua formação de escritor.

A interrupção brutal das trajetórias dos amantes Abel e ☹, assassinados pelo marido traído, não pode ser considerada mero crime passionai. A função de cada uma dessas personagens, e de seus atos, é desenvolvida aos olhos do leitor, de forma a aprofundar cada um desses sentidos. Longe de representar uma fuga da realidade, o maravilhoso e o ornamento visam proporcionar relevo a dados aspectos, que a descrição literal não seria capaz de ressaltar. Os símbolos e seus significados são como que "invocados" por necessidades do texto:

"Atingem-me bem mais a imperícia românica, a radiosidade do gótico e o nosso desmesurado barroco. Situando-me, voluntariamente e por uma tendência cada vez mais forte, na linha do imaginário e do ornamental, procuro exercer sobre o real, através do romance, uma ação criadora no sentido mais amplo. A realidade que manipulamos ordinariamente surge então mais rica" (LINS, 1979, p. 165).

Ornamento, aqui, não deve ser entendido no sentido de acessório ou superficial. Antes, relaciona-se à profusão de símbolos e alegorias que dão corpo ao romance. Os animais que ornem o tapete da sala da casa de ☹ não são meras aparências, eles atuam, ganham vida no contato com o corpo dos amantes, passam a

ornar também seus corpos, intensificando significados que seriam inalcançáveis numa descrição realista da mesma cena.

☺ é a própria alegoria da literatura. É na relação amorosa entre ela e Abel que ele se apropria de forma mais consciente de seu ofício, sintetizando os aprendizados obtidos em suas relações anteriores. A relação de amor e cumplicidade com ☺ é a plenitude literária de Abel.

É para esta mulher-literatura que o escritor confia suas angústias e esperanças, e é na relação com ela que firma sua postura diante da opressão. É ☺ quem vai lhe apresentar (e ao leitor) a existência da força antagônica que destruirá ambos. Os corpos dos amantes assassinados pelo Iólipo então se fundem com o tapete de motivos orientais da sala da casa de Olavo e ☺, perpassados por todas as palavras formadoras do corpo de ☺.

A relação entre estes símbolos é pensada, discutida, questionada, modificada, num processo contínuo de reflexão sobre a linguagem e o mundo que esta visa representar. Desde as elucidações dos mecanismos que regem a estrutura do romance, apresentadas na linha narrativa "S", há um senso de rigor, de controle do criador sobre sua criação, de responsabilidade sobre a obra.

Não se trata do mero relato de conclusões prévias, consolidadas, mas do registro de uma jornada, com seus percalços e descobertas. Já nas primeiras páginas do romance, é-nos informado que "pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho" (LINS, 1973, p.15).

A etimologia da palavra *símbolo* remete às metades separadas de uma moeda, pedra ou telha, um objeto que é dividido, de forma a ser carregado por cada um dos pólos de uma dada relação, representando a autenticidade da mesma. Dois amigos que se separassem levariam cada um a metade deste objeto partido, para que num possível reencontro a reunião dessas partes comprovasse materialmente a existência daquele laço imaterial (CHEVALIER, 2009, IntroduçãoXXI).

O símbolo, portanto, desde a raiz de seu sentido, representa essa tentativa de aproximação entre o concreto e o intangível. Esta é também a motivação expressa em *Avalovara*, tendo na alegoria e no ornamento elementos de sua força expressiva. A reformulação e recorrência de imagens e conceitos configura o processo de apuro da descrição, no caminho sempre inconcluso de aproximação entre o nome e o nomeado.

A distância intransponível entre palavra e coisa apenas ressalta a necessidade de um trabalho árduo sobre a linguagem, na busca de evitar efeitos e interpretações indesejados e ressaltar, no mundo disperso, desordenado e em movimento, o que há de permanente e relevante. Em carta de 1974, Osman Lins afirma ser *Avalovara* um "romance sobre a arte do romance", "uma extensa alegoria sobre o romance e sobre a palavra", e continua:

"Toda essa cadeia de pares que atravessa o livro (andrógino, dois nascimentos etc.) decorre da dicotomia significado-significante. Mas acontece que, quando a gente se põe diante da palavra, vê-se diante do mundo" (Carta de Osman Lins a Laís Corrêa, 21/03/1974).

Cada um dos pólos de cada um dos pares é representado por meio de recursos estilísticos e de linguagem assimétricos, específicos, que dialogam com a natureza desses opostos complementares. Um desses pares, importante para a reflexão que propomos, é o *histórico-mitológico*.

O componente mitológico é representado numa linguagem poética, ricamente ornamentada de símbolos de eternidade e de movimento incessante, como o Cosmos, o palíndromo, o relógio, a espiral, a religiosidade. Reforçam a realidade fantástica desse pólo o ritmo, a métrica, as rimas e as aliterações, numa tentativa de expansão da capacidade de compreensão acerca dos fenômenos da natureza e da humanidade.

Em oposição / complementação ao mito, numa expressão da impossibilidade humana de transcender sua natureza terrena, transitória, a face histórica desse duplo é apresentada em *Avalovara* de maneira crua, violenta, como se à revelia da vontade de seu autor. As manchetes da época, indiferentes aos fenômenos celestes, impõem-se sobre o texto: "*Caberá ao Congresso decidir se as eleições de 1970 serão diretas para governadores e Presidente da República*". (LINS, 1973, p.84). Os símbolos associados a este pólo são de um naturalismo violento, como o gato podre e o seixo aquecido incrustados na carne. A imagem do quadrado também se associa a este pólo, em seus limites definidos:

"Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada - e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de

papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz" (LINS, 1973, p.19)

O enterro de Natividade, empregada dos pais de Olavo Hayano, que o cria, é outra dessas alegorias associadas à história brasileira. Natividade é pobre e negra, sonha ter filhos, mas não consegue, impedida pelas obrigações de seu trabalho. Ela almeja possuir um terreno, sua casa própria, e junta o que consegue de seu salário ao longo de toda sua vida, para ao final perceber que foi enganada num golpe de empresários inescrupulosos, que fogem com seu dinheiro sem entregar-lhe sua propriedade.

O cortejo fúnebre de Natividade é transcrito, como que em câmera lenta, ao longo da linha "R", passando pelas ruas engarrafadas de São Paulo. Será enterrada no jazigo da família de Hayano, como se isso redimisse toda uma vida de exploração. Natividade é a própria representação da nação brasileira, sob o jugo da ditadura que ascende, revestida de cerimônias oficiais, ritos e condecorações:

"Dois únicos veículos acompanham o carro fúnebre: uma viatura do exército e um Chrysler negro, com algum uso, lataria e vidros espelhados. O motorista, mãos firmes no volante, ignora o tumulto, estilo de ação que repudia e considera ameaçador (não vá proliferar, na desordem, algum princípio insólito). No seu rosto espesso e impassível, na rigidez da postura, pressente-se uma espécie de susto resguardado por poderes. Como se a arma que pesa na cintura, no coldre cheirando a cavalo, não lhe trouxesse nenhuma segurança e ele sempre esperasse, sem jamais dignar-se a olhar para trás, uma bala no cachaço. O calor acelera o fácil apodrecimento de Natividade, no caixão de pinho, sob as flores da vida". (LINS, 1973, p.183-184)

Tanto na História quanto nos mitos há o combate e o horror. Não se trata de um embate maniqueísta. Apesar de toda as referências à mitologia católica, a noção de pecado, a culpa cristã e o inferno são relativizados a partir de outros princípios filosóficos, existenciais e de outras religiões.

As divindades orientais, que também perpassam o romance, contribuem com outra noção de religiosidade, na perspectiva da evolução espiritual contínua presente no budismo. O próprio pássaro Avalovara é associado à compaixão, não à ausência de pecado ou à perfeição. Como no yin-yang taoísta, a luz e as trevas são forças complementares, não excludentes:

"O Yin e o Yang, embora representem dois contrários, jamais se opõem de modo absoluto, pois entre eles sempre há um período de mutação que permite uma continuidade; tudo, homem, tempo, espaço, ora é yin, ora é yang; tudo tem a ver com os dois simultaneamente, por seu próprio futuro e dinamismo, com a sua dupla possibilidade de evolução e involução" (CHEVALIER, 2009, p.969).

A tensão gerada entre o mito e a história é inerente à humanidade, que sendo capaz de imaginar deuses eternos, é incapaz de superar sua própria mortalidade. A ameaça que paira sobre o destino de ☺ e Abel não é a História, o desejo deles não é suprimir o tempo e aderir ao mito. A ameaça é a violência específica do tempo em que vivem, representada pelo Iólipo, alegoria do regime militar e dos esforços pelo controle e impedimento da renovação das idéias e da sociedade.

Como anuncia Auerbach, "a lenda ordena o assunto de modo unívoco e decidido, destaca-o da sua conexão com o mundo", enquanto que "o histórico contém em cada indivíduo uma plethora de motivos contraditórios, em cada grupo uma vacilação e um tatear ambíguo" (AUERBACH, 1987, p.16).

Enquanto a descrição da relação sexual de Abel e ☺ ocupa páginas e páginas, aproximando o ato carnal a um ritual sagrado, alquímico, cosmogônico, existencial, as manchetes da época da ditadura militar irrompem sem anúncio, secas, em itálico ou caixa alta, como cortes de navalha no corpo da trajetória de amor e compreensão que se construía fluida e em ritmo crescente.

A metalinguagem confere outra conotação ao componente maravilhoso do romance, amplifica a ressonância de determinadas vozes e ressalta a função de alguns símbolos na narrativa, na medida que discorre, questiona e desenvolve a função destas mesmas alegorias ao longo do texto.

O quadrado e a espiral, símbolos do espaço romanescos e do tempo da narrativa, respectivamente, representam também a estrutura e o ritmo de desenvolvimento das 8 linhas narrativas do romance. A linha narrativa "S - A Espiral

e o Quadrado" se dedica à elucidação destas funções, numa reflexão objetiva e direta acerca do processo criativo de *Avalovara*.

Tendo na espiral infinita uma representação de seu anseio de eternidade e de compreensão do todo, o autor depara-se inevitavelmente com suas limitações humanas. Não são apenas as limitações sensoriais e cognitivas que impedem a apreensão da totalidade. A plenitude da compreensão encontra barreiras na inexorabilidade da morte e na impossibilidade de transpor plenamente a distância entre a subjetividade alheia, a incapacidade de saber e de sentir exatamente como sente o outro.

A certeza da morte nos condiciona a um tempo histórico limitado, nos contamina de valores, idéias e preconceitos próprios desta época, estruturas de linguagem particulares e passíveis de esquecimento, mudança e incompreensão. Outras tentativas de transposição destas barreiras, como o sexo, a religião, a arte, a ciência, também são trabalhados em *Avalovara*, um mosaico imperfeito.

A imperfeição é inerente à natureza humana e a imposição de qualquer suposta definição particular de perfeição de ordem significa opressão. O aleatório, e mesmo o equívoco, o erro, em *Avalovara*, estão no campo semântico do humano, do imprevisto, e portanto da esperança, da compaixão, da curiosidade e da possibilidade do novo.

Seres limitados, nascidos num ponto determinado desta espiral infinita, e com a morte inevitável, somos submetidos à comunicação e suas falhas como forma de troca de experiências, sensações, anseios. O autor precisa, assim, impor sobre sua obra um limite arbitrário, um início e um fim, um foco, sem os quais seria impossível a compreensão humana. O componente histórico age sobre o mito, em *Avalovara*, à forma do quadrado: delimitando-lhe o espectro.

Este quadrado é associado imagetivamente à folha de papel, igualmente finita, e por extensão ao romance, à literatura. Não é possível se falar de tudo num espaço e num intervalo de tempo restritos, não é possível contarmos ou conhecermos todas as histórias, nem podemos nomear todas as coisas, compreendê-las todas. O limite é inerente a nossa condição de animal mortal, dotado de sentidos parciais, o que apenas amplia a relevância da escolha do objeto. Em *Rainha dos Cárceres da Grécia*, Osman Lins voltaria a esse tema numa formulação precisa:

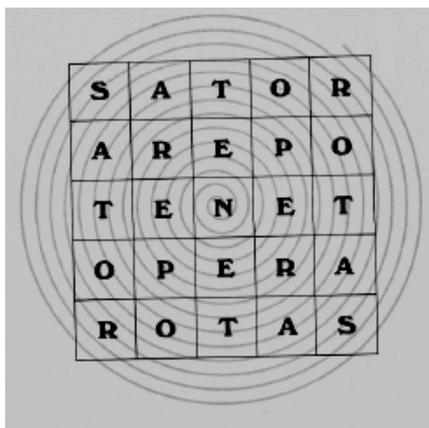
"Quando o narrador, no variado mundo, elege os seus temas, define uma atitude e não só em relação à vida: também diante da literatura. Diz, com sua opção, até que ponto, comprometido com a nomeação das coisas, é também comprometido com as coisas nomeadas e qual o gênero desse compromisso" (LINS, 1976, p. 57-8).

A origem do quadrado mágico é ficcionalizada na linha "S", numa das muitas alegorias de processo criativo da arte do romance ali presentes. Nesta alegoria, o escravo Loreius é desafiado a criar uma frase que pudesse ser lida indistintamente em todas as direções e que representasse simultaneamente "a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino" (LINS, 1973,p.24).

Obcecado pelo desafio, que tem como prêmio a sua liberdade, ele passa os dias absorto pelo enigma, e as noite sonhando com ele. Quando numa noite o unicórnio lhe aparece em sonho e lhe apresenta a solução do problema, ele acorda sentindo-se livre, e decide não revelar a resposta ao seu amo. Termina contando a frase a uma cortesã, que conta ao seu amante, que por sua vez vende a frase ao amo de Loreius.

Ferido em sua dignidade e perdida sua chance de liberdade, Loreius comete o suicídio. Não lhe é reconhecida a autoria deste palíndromo inserido no quadrado mágico, "que as crianças logo riscam nas paredes e os bebedores, com vinho, nos balcões das tavernas" (LINS, 1973, p.42). O criador morre, porém sua criação resiste ao tempo como símbolo de rigor e capacidade criativa.

A cada uma das 8 letras da frase palindrômica de Loreius "SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS" corresponde uma das linhas narrativas de *Avalovara*, conforme apresentamos abaixo. A espiral indica o ordenamento da sucessão das linhas narrativas:



LINHAS NARRATIVAS

- R - ☉ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações**
- S - A Espiral e o Quadrado**
- O - História de ☉, Nascida e Nascida**
- A - Roos e as Cidades**
- T - Cecília entre os Leões**

P - O relógio de Julius Heckethorn

E - ☺ e Abel: ante o Paraíso

N - ☺ e Abel: o Paraíso

A relação geométrica da estrutura, associada ao rigor do palíndromo, reflete a necessidade de controle do autor sobre sua criação, diante do risco de deixar de fora o que seja imprescindível, ou de se perder no emaranhado potencialmente infinito de assuntos do universo.

O sentido original da frase latina estaria perdido no tempo, inalcançável no que um dia representou ao povo extinto de uma língua morta. A tradução apresentada para a frase, portanto, é imperfeita, contendo uma dupla possibilidade interpretativa: "*O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*", numa possível metáfora da criação literária, e "*O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*" (LINS, 1973, S6, p.32), enquanto alegoria do ordenamento cósmico pela vontade divina.

É difícil encontrar elementos fortuitos na escrita de Lins, e mesmo a aleatoriedade e o erro parecem incluídos em medida calculada, de forma a cumprirem sua função, que também é discutida no texto. A cadeia de pares que perpassa o livro apresenta relações particulares entre si, alterando-se mutuamente em seus sentidos iniciais.

As características atribuídas a cada um dos pólos de cada par muda em função da progressão da leitura e do surgimento de novos símbolos. Assim, por exemplo, cada um dos elementos do par *ordem-caos*, recorrente no texto, apresenta nuances e alterações quando relacionada a cada um dos elementos do outro par *humanidade-Cosmos*.

Enquanto relacionada à esfera divina do Cosmos, do imutável, do eterno, e da origem das coisas, a ordem é uma força criadora, fértil, dinâmica, como indicam as atribuições do arquétipo *noite* já citado. O caos, aplicado ao ordenamento das leis da física representaria a destruição deste equilíbrio dinâmico, ou aquele momento anterior ao surgimento do universo. De toda forma, uma força contrária à manifestação do Cosmos como hoje se apresenta, e cuja compreensão escapa ao ser humano.

Por outro lado, em se tratando do mundo social, histórico, transitório, imperfeito, mutável, a tentativa de imposição de um ordenamento eterno tão rígido quanto as leis da física que regem o universo é uma força destruidora, estéril. A imperfeição e a incapacidade de compreensão da totalidade fazem parte da natureza humana, mas não anulam o desejo de permanência e plenitude, associado em muitas culturas à religiosidade.

Este dilema encontra eco nas outras alegorias do processo criativo presentes no romance. Julius Heckethorn introduz em seu relógio o princípio da aleatoriedade, um dispositivo que torna impossível a plena compreensão de seus mecanismos, e evita a previsão das condições necessárias para a realização completa da melodia que a intervalos irregulares soa em seu mecanismo.

Outra dessas alegorias de processo criativo presentes é o da cartografia: um mapa é incapaz de substituir ou descrever perfeitamente os mares e os continentes, e nem por isso deixa de auxiliar os navegantes, de motivar a sua travessia. Nem por serem os mapas imprecisos deixam de alcançar seus destinos os viajantes.

O ofício literário, ainda que análogo ao do Criador, precisa reconhecer-se humano, propenso ao erro, precisa lidar com a falha e com a incompletude do mundo social. Isto incluiria a discussão acerca das oposições ao avanço dessa compreensão, e formas sempre renovadas de contorná-las. Em seu *Evangelho na Taba*, Lins já anunciava este aspecto:

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

No fragmento "R8", ☺ e Abel conversam sobre o momento de opressão em que vivem, a ditadura militar e sobre os dilemas de um escritor diante desta realidade. Diz Abel: "A ordem, para o opressor, é um reflexo degenerado das leis que regem o Cosmos: rigidamente concebida, tende à petrificação" (LINS, 1973, p.48) Essa degeneração viria de uma interpretação equivocada do par *ordem-caos* quando relacionado ao *humanidade-Cosmos*.

Para que exista liberdade, para que seja possível o aprendizado, é preciso que haja também espaço para o erro. Neste paradoxo da arte do romance, para aproximar-se da plenitude literária, o escritor deveria aceitar, acolher e negociar com o imperfeito, com o desconhecido e com o aleatório.

O assassinato e a censura, talvez as menos sutis das forças que ameaçam o livre pensamento, são apresentados em *Avalovara* como que à revelia, interrompendo o fluxo vertiginoso da narrativa, promovendo uma ruptura neste texto ricamente ornamentado, repleto de belas imagens e declaradamente movido por um ímpeto de busca da plenitude (amorosa, espiritual, literária).

Antes de anular o conteúdo social do romance, o componente maravilhoso ressalta-o pela contradição. Como uma balança em equilíbrio oscilante e frágil, em que de um lado houvesse toda a beleza e a força criadora, e do outro, a opressão e o vazio.

O primeiro aparecimento de notícias de jornal em *Avalovara* acontece no fragmento "R6": "*Castelo Branco adia 'sine die' a execução de novas cassações de mandatos*" (LINS, 1973, p.26). Aparentemente deslocado, o trecho não é anunciado, nem discutido diretamente.

Mais do que apenas índices temporais, essas manchetes proporcionam a elaboração de uma postura crítica diante de um contexto histórico específico. Momento em que o silêncio e a subserviência eram imposições, e a mera expressão de discordância era passível de punição. Ainda no fragmento "R6", pouco após a notícia citada acima, ☹ dirá a Abel:

“De súbito, a gente sente na carne um corpo estranho e deseja arrancá-lo. Nada abstrato, o desespero. Uma raiz, Um seixo aquecido, incrustados num ponto qualquer do tronco. Um gato podre” (LINS, 1973, R6, p.27).

Algumas destas imagens serão retomadas noutros fragmentos e ou noutras linhas narrativas, num hipertexto cuidadoso, construindo uma complexa rede de símbolos que dialogam e se auxiliam na descrição da relação entre o ofício literário, seus motivos e seus impedimentos. A descontinuidade do diálogo entre o escritor e a literatura torna gradual a compreensão do seu conteúdo, que vai sendo modificado a partir do desenvolvimento das demais narrativas.

A interpretação em separado dessas unidades não prejudica, antes complementa o entendimento que se formará com a percepção do todo ao qual fazem parte, numa representação, ao nível da estrutura do romance, daquele princípio que orientará a composição das personagens principais: a unidade que funciona tanto em si, como enquanto parte um todo maior.

São, assim, micro-narrativas alegóricas da narrativa maior. Em cada um dos fragmentos do diálogo entre os amantes é possível reconhecer a súplica do destino trágico de ambos, que só se tornará evidente ao final da leitura do romance:

— Não há saída, Abel? Nenhuma?

— Para dizer a verdade, não vejo qual. Uma saída? A opressão infiltra-se nos ossos e invade tudo (LINS, 1973, p.28).

Entre 1964 e 1978, período em que "as obras dos intelectuais de esquerda continuaram sendo visadas e apreendidas como 'provas do crime de subversão'" (CARNEIRO, 2002, p.163), escrever um livro com forte componente crítico era, no mínimo, um risco calculado.

Não é possível escapar ileso: ou se combate a violência, ou torna-se mais um de seus agentes. Mais à frente, no fragmento "O18", ☹ voltará a enunciar a função deste iólipo particular, seu marido:

"Olavo Hayano, postado em minha mente, tem o ar de um intruso sobrenatural, reunindo em si os sentidos de isca e de advertência. Por trás dele se esconde o meu destino, do mesmo modo que ele próprio se oculta sob a opacidade do seu nome" (LINS, 1973, O18, p.169).

A forma brutal como o contexto sociopolítico brasileiro se insere no corpo do texto de *Avalovara* encontra uma equivalência alegórica na imagem do "gato podre" e do "seixo aquecido": esta presença estranha, opressora, inserida a contra-gosto, cujo incômodo as personagens principais do romance sentem, denunciam, e contra o qual se debatem.

"— A aceitar que subsista em nós o seixo ou gato podre, preferimos morrer. Viver não nos parece impossível, amargo ou difícil. Você não age

contra a vida: inclusive, quer viver. Mas o ódio contra a presença instalada no seu tronco é mais forte do que tudo" (LINS, 1973, p.337).

O dilema aqui é que não existe solução limpa. Se não se pode aceitar passivamente a presença desta podridão, referir-se apenas a ela seria um empobrecimento da literatura, da pessoa do escritor, e conseqüentemente um desrespeito com seus leitores:

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

O escritor que se dedica à literatura não pode abrir mão de seu compromisso com a linguagem, escrevendo apenas sobre os males de seu tempo. Tampouco seria legítimo isolar-se, ignorando as mazelas de seu povo. O caráter social da literatura se torna ainda mais relevante num momento histórico particularmente violento como o que Osman Lins escreveu *Avalovara*, durante a vigência do AI-5.

O medo era amplamente propagado, cumprindo papel crucial no projeto de poder levado a cabo pelos militares, tornando tão mais necessária quanto mais perigosa a resistência e a oposição. Como Florestan Fernandes esquematicamente resume:

"O medo pânico [de uma revolução comunista no Brasil], contudo, preencheu duas funções: 1. promover a identificação da sociedade civil com a militarização do Estado e das estruturas políticas; 2. justificar o uso sistemático da violência organizada contra quaisquer pessoas ou grupos suspeitos de atividades subversivas" (FERNANDES, 1976, p.115).

A ditadura propagava o medo para justificar sua própria truculência, numa tentativa de controle físico e simbólico da sociedade. Evitar o tema da opressão, enquanto a literatura era criminalizada, seria conceder aos poderosos o seu aval, seria absolver esses atos, por legítimos, seria minimizar o impacto desta violência sobre a própria qualidade da escrita. Seria estar preso e não falar das grades.

Não se remeter a este contexto funesto seria um desrespeito aos que compartilharam daquela experiência e principalmente aos que morreram diante da tortura. Seria subjugar também o impacto dessa violência sobre a qualidade da escrita: o escritor, temeroso pela sua segurança, e desejando ver publicada sua obra sem interferências, muitas vezes terminava por se impor uma autocensura, evitando questões que seriam do seu interesse, mas que sabia serem condenadas pelo governo.

A qualidade das relações sociais também é comprometida, diante da desconfiança generalizada que se instaura, quando o seu vizinho é estimulado a denunciar atitudes suspeitas, e pessoas são presas pelos livros que têm em casa e outras atitudes corriqueiras:

"— 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. Mais: mesmo sendo a opressão um fenômeno brutal, o peso e o significado dos atos, na sua vigência, crescem na medida em que abrangem o domínio do espírito. Segue-se que o ato criador é particularmente exposto a tal emergência". (LINS, 1973, pp.303-304)

Uma das funções da literatura seria o não-esquecimento da história, por meio de uma releitura artística da mesma. Osman Lins preocupava-se com o seu povo, considerava-se responsável, enquanto intelectual, e no dever de reportar-se a ele, ao registrar e difundir as informações a que tinha acesso.

Os níveis de compreensão pretendidos pelo romance são astronômicos, em sentido literal, "Ciência que trata da constituição e movimento dos astros" (FERREIRA, 1975, p.151), o que não elimina o componente social e histórico. Ao expor crônicas da vida sob a ditadura, alinha-se Osman Lins, em sua atividade intelectual e artística, ao que defende Renato Franco como forma de superação da barbárie:

"Enquanto não ajustarmos conta com nosso passado recente e não admitirmos que ele é tecido por inúmeras atrocidades - que, enfim, ele comporta uma gigante dimensão de horror - não lograremos eliminar a violência de nosso cotidiano e nem, tampouco, deixaremos de viver em um 'estado de exceção', o qual, infelizmente, ainda não se extinguiu, ao

contrário - como profeticamente assinalou Walter Benjamin -, ele tem sido, para a maioria, permanente" (FRANCO, 1998, p.17).

Não há negociação possível com a opressão, nem saída ilesa. O caminho discutido e adotado por Lins é o do combate declarado à opressão, ainda que talvez não percebido imediatamente em *Avalovara*, porque fragmentado e imerso entre múltiplos ornamentos.

Os fatores que limitam a livre realização do ofício literário, ainda que em alguma medida possam ser contornados, interferem na qualidade do texto produzido, contaminando-o. A resistência à opressão impõe seus custos, que não são ignorados por Abel:

"Serei sempre inferior, como homem e artesão, ao que seria em outras circunstâncias. Tornamo-nos, sob a opressão, piores do que éramos. Na melhor das hipóteses, somos assassinados ou aprendemos a amar a violência" (LINS 1973, R21, p.364).

O escritor não está apartado da sociedade, e por outro lado, não pode abrir mão de suas motivações pessoais, sob o risco de comprometer a autenticidade de seu texto, que estaria atrelada a um ímpeto individual de expressão, não à imposição de urgências externas. Se o ofício da escrita emerge de anseios do indivíduo, é para a sociedade que ele converge, e é nessa relação que a literatura se concretiza.

4 - Iólipo: alegoria da opressão militar

O Iólipo é um monstro, o medo e o asco que inspira são proporcionais à função que desempenha na narrativa, ao valor de interdito que ele carrega. Ele antecipa o desfecho da narrativa principal, e paira sobre as demais, como uma ameaça sobrenatural e um alerta acerca dos riscos de enfrentá-lo, como a simbologia de sua natureza indica:

"O monstro simboliza o guardião de um tesouro, como o tesouro da imortalidade, por exemplo, isto é, o conjunto das dificuldades a serem vencidas, os obstáculos a serem superados, para se ter acesso, afinal, a esse tesouro, material, biológico ou espiritual" (CHEVALIER, 2009, p. 615).

Esta entidade é a mais completa representação da violência em *Avalovara*. Enquanto esta manifestação particular desse monstro, localizada no Brasil durante a ditadura militar, o tenente-coronel Olavo Hayano desenvolve um relacionamento de dominação com sua esposa, ☹.

Entre eles se estabelece uma relação assimétrica de poder que ultrapassa a desse homem e dessa mulher específicos. Diante das funções fantásticas destes seres, a opressão que ☹ sofre é compartilhada pelos símbolos que ela carrega. Assim, a interação desigual que se estabelece entre esses indivíduos representa também um desequilíbrio entre os valores que eles representam.

Ao cercear a movimentação de ☹ e organizar o ambiente onde vivem de forma contrária à vontade dela, Olavo está impondo também limites sobre a literatura, que tem nesta mulher a sua alegoria:

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

serpente pelo sopro de Inês, toda a minha rebeldia consiste em esconder, para que não sejam examinados, os livros que estou lendo" (LINS, 1973, p.281).

Ao adornar o espaço e o corpo de ☺ de elementos alheios ao desejo dela, Olavo está agindo como age o censor diante da literatura, ao impedir que esta se expresse livremente. É a repetição, na esfera privada, do princípio de interdição que motiva, na esfera pública, o desrespeito à liberdade de expressão.

Por meio de sua ação sobre ☺, Olavo tenta delimitar a atuação dela nos moldes da esterilidade, que é a característica mais abrangente e marcante do Iólipo. Olavo escolhe seus vestidos, tentando modificá-la, mas só o consegue na aparência, na superficialidade.

☺ lê escondida e oculta seus livros, e quando o marido sai, altera a disposição dos enfeites da casa, escolhidos todos por ele, e que ela detesta. Está com isso expressando formas cotidianas de resistência, que manifestam a não-adesão aos valores dominantes de forma indireta, evitando o confronto aberto.

A História, quando se volta para estudar os valores defendidos pelas classes subalternas, o faz geralmente em momentos de revolta popular violenta, considerando que na maior parte do tempo, os explorados aderiram aos valores definidos pela classe dominante como "interesses da nação". É como se o povo, que ao permanecer pacífico, expressasse uma concordância com as justificativas apresentadas para a desigualdade social e outras mazelas.

Era como se a população tivesse comprado a idéia vendida pelo governo, como no provérbio, quem cala consente. Num exemplo, é como se o povo reconhecesse o mérito e apoiasse a política de concentração de renda que marcou toda a ditadura, mas que teve sua expressão mais poética durante o governo do Marechal Costa e Silva, na forma da alegoria econômica do Ministro da Fazenda Delfim Neto que dizia ser preciso "primeiro crescer o bolo para depois dividir".

A resistência cotidiana é uma manifestação mais sutil das lutas de classes, e sobretudo mais barata. Como já foi dito, a participação política implica em custos, de tempo, dinheiro, etc. Estes "modos brechtianos de resistência", para usar a expressão feliz de James Scott, não necessitam de justificativa, podem ser realizados individualmente, de forma desorganizada, reduzindo muito os custos associados à formação de um grupo de guerrilha, por exemplo.

É desses meios que se utiliza ☹, na maior parte do tempo, para manifestar seu desacordo com a dominação a que está submetida. São meios sobretudo utilizados por aqueles que percebem não terem condições de lutar abertamente contra um Estado militarmente organizado:

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

☹ não aderiu ao discurso de Olavo, não concorda com o ordenamento estéril que ele tenta impor por meio da intimidação. Estas formas cotidianas não serão as únicas expressões de discordância. Ao final do romance ☹ e Abel optam pelo confronto declarado, ainda que numa forma também pacífica de resistência.

Abel e ☹ estão fazendo amor no tapete da sala de entrada da casa onde ela mora com Olavo, quando este chega e os surpreende. Ainda que se pudesse imaginar que talvez eles não esperassem por sua chegada, por que não escolher outro local diante do risco da chegada do marido?

Os amantes estão cientes destes riscos, parecem decidir confrontá-lo abertamente. O caminho para este confronto não se dá, entretanto, na lógica violenta do Iólipo. A resistência deles se dará por meio do amor, declarado e explícito, aos olhos do monstro.

O ofício de Abel também precisa ser levado em conta. O amor carnal da mulher feita de palavras com o escritor é alegoricamente a realização da obra literária em sua plenitude. O escritor tampouco aceita a submissão ao jugo do Iólipo. A relação de amor - proibida - entre escritor e literatura será realizada à revelia das ameaças e da superioridade do monstro em termos de capacidade de aniquilamento.

Não se trata apenas da força física ou das armas de fogo que, na condição de militar, Olavo possui, mas sobretudo da disposição para usá-la sem hesitação. Observando este Iólipo em seu sono, ☹ o define:

"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". (LINS, 1973, p.352)

Ainda que sejam militarmente mais fracos que ele, os amantes não podem aceitar inertes o seu domínio. Enquanto alegoria de um regime autoritário, talvez o que este monstro proteja, impedindo seu acesso, seja justamente a possibilidade de uma sociedade justa, o acesso às informações censuradas, as fraquezas e incoerências da opressão.

A força bruta não precisa de bons argumentos para legitimar-se, é auto-suficiente. Sua ação prescinde de argumentos, porque é voltada exatamente para eliminar a discordância. Grande parte de seu poder vem precisamente da ausência de compaixão, da incapacidade de sensibilizar-se pelo sofrimento alheio.

A tendência do Iólipo de impor seu modo de ver o mundo sobre a literatura representa a censura. Esta característica está associada à própria constituição de seu corpo: "O mais assustador é que, nesse espectro trevoso, falta uma parte do rosto. "Uma parte do rosto?" "Sim, há um vazio" (LINS, 1973, p.352).

Mais que uma força em sentido oposto, mais que uma opinião contrária, o Iólipo representa a anulação, o desejo de supressão da alteridade, a aversão a todo ímpeto de criação e de renovação social e lingüística. O vazio e a esterilidade são marcas disso.

Além de serem sempre homens, representando a dominação masculina, são todos estéreis, tornando também infértil o útero que o gera. O Iólipo é, portanto, sempre o filho mais novo, ou único. Sua mãe não tornará a conceber, e o pai em geral tampouco vem a ter outros filhos, ainda que não esteja biologicamente impedido.

Acontece que o Iólipo, desde a infância tende a trazer uma aura de discórdia entre seus pais, a distanciá-los um do outro, que mutuamente se culpam pelo sofrimento que (não sabem, mas) é ampliado pela presença deste ser sobrenatural. Desde a concepção, o surgimento do Iólipo está associado à dor e à dilaceração:

"— Mesmo que fosse possível, à mãe de um Iólipo, conceber ainda, não é de esperar que se arriscasse: a placenta do Iólipo assemelha-se a um ouriço. Seus espinhos, claro, não magoam a gestante durante a gravidez. Mais ou menos assentados, só começam realmente a crescer e endurecer,

pode-se dizer que por malícia, nas duas ou três últimas semanas que antecedem o parto. São implantados, sobre a placenta, em várias direções. Imagina-se a dilaceração que provocam. É como se a mulher parisse garfos ou cacos de garrafas. Nunca, por mais que viva, volta a curar-se inteiramente das feridas e sofre até a morte de hemorragias temporárias. Mesmo as que, por acaso, submetem-se à cesariana, padecem com os espinhos. Não é preciso acrescentar que pai e mãe nunca ficam solidários ante essa experiência". (LINS, 1973, p.185)

Como indica a destruição que proporciona ao útero que o gera, a Iólipo não é apenas um "Portador" da esterilidade, mas também um seu "Agente". O vazio que o constitui não é estático, ele se move em direção contrária a toda criação. Analogamente ao buraco negro que suga toda a matéria e luz que adentram sua órbita, "a substância das coisas passa através do Iólipo e transita para o Nada" (LINS, 1973, R16, p.303).

As coisas que perpassam este monstro simplesmente deixam de existir. Não encontram qualquer matéria fecunda, qualquer resposta. A imagem reflete a opinião de Lins sobre a censura. Ao eliminar o que lhe desagradava, sem explicações, pela mera imposição da força, o censor evita o diálogo, suprime o confronto.

"A censura me entristece e me preocupa. Desde que haja interferência na criação artística, existe também interferência na perfeita captação dos fragmentos do mundo. A censura é uma apropriação indébita. É depredadora, porque não utiliza aquilo de que se aproveitou nem permite que outros tomem conhecimento. A comunidade é espoliada porque não recebeu intacto o que era do seu direito receber". (LINS, 1979, p.209)

O Iólipo é a própria antítese de ☺. Ela é duas, num só corpo, nascida e nascida, tem dois pares de olhos, dois sexos, quatro braços, duas idades. Carrega o princípio da multiplicidade fértil e fertilizante. Sendo também a literatura e a linguagem, ela contém todas as palavras, e a potencialidade do surgimento de outras:

"Sou, nessa hora, a partir dessa hora, a foz terrível das coisas, o ponto ou o ser para onde converge, com suas múltiplas faces, o que o homem

conhece, o que julga conhecer, o de que suspeita, o que imagina e o que nem sequer lhe ocorre que exista" (LINS, 1973, p. 135)

Tendo seu verdadeiro rosto visível apenas na escuridão, o Iólipo não é facilmente identificável. Não se manifesta às claras. Antes do início da puberdade, poucos sinais o distinguem. "A gestação do Iólipo é exatamente igual à das outras crianças. Os mesmos sinais e o mesmo tempo. Os pais aguardam-no sem susto. Inocente e sorrateiro, o monstro". (LINS, 1973, p. 225).

Até os doze anos, além da sensação de discórdia entre os pais e os sofrimentos causados durante a gestação e o parto, apenas duas coisas distinguem o Iólipo. Seus sonhos invariavelmente trazem a imagem de mortos em fúria, e em torno dele, ou dentro dele existe um vazio. Sequer a criança que sonha pode ter certeza de que se tratam de mortos, e nem todos percebem o vazio que o acompanha.

É na puberdade que a sua verdadeira face que começa a se expressar. O rosto do Iólipo passa a ser possuído de uma espécie de fluorescência, podendo ser visto na escuridão. Nem todos que o cercam percebem sua face oculta com a mesma intensidade.

Só então será manifestada sua esterilidade. A incapacidade de reprodução dos indivíduos desta espécie se reflete na raridade com que surgem: "Sabe-se que o número de iólipos, em cada geração, não chega a seis no mundo" (LINS, 1973, p.82). A natureza accidental (ou experimental) inferida pela escassez de seus indivíduos poderia estar associada a certa profecia de fim do mundo, "como se uma corrente negativa, ainda em formação, sondasse às cegas, através deles, a possibilidade de surgir em série e encerrar o ciclo humano" (LINS, 1973, p.327).

Como já foi dito aqui, a identificação deste ser alegórico, por meio da nomeação e da reunião de suas especificidades, visa distingui-lo de outros valores e outras práticas que se deseja resguardar da podridão. A mera presença do Iólipo carrega o caráter de intromissão, de invasão violenta, de apropriação indevida.

O ódio, a sujeira e o desentendimento acompanham este ser em cada uma de suas aparições. "*Presidente da República baixa mais dezenove decretos-leis*" (LINS, 1973, p.222-223). A forma intempestiva da inserção destas notícias da política interna brasileira reforça a função do Iólipo enquanto alegoria do regime militar.

É já nesse tom de ruptura e contaminação a primeira aparição do Iólipo, no fragmento "R7". O parágrafo que descreve o primeiro encontro entre Abel e ☉,

vindos de origens distintas, mas ambos atraídos pelo desejo de observar um eclipse, é finalizado com uma manchete de jornal da época, que será imediatamente seguida pelo início do diálogo entre os amantes. Transcrevemos abaixo esta primeira aparição, em seu contexto aparentemente estranho ao ser que será apresentado, mantendo o grifo de Lins:

"Presidem este encontro o signo da escuridão — símile de insciência e do caos — e o signo da confluência: germe do cosmos e evocador da ordenação mental. Terra, espaço, Lua, movimento, Sol e tempo preparam a conjunção da simetria e das trevas. *Marechal Costa e Silva apóia o voto indireto.*

— Os iólipos nunca têm irmãos mais novos do que eles. Tornam para sempre estéril o ventre onde são gerados" (LINS, 1973, p.36).

Aqui podemos perceber o prenúncio de recursos que serão utilizados até o fim do romance na representação da ditadura militar. Elementos astronômicos - Terra, Lua, Sol - e categorias filosóficas como tempo e espaço são contrapostos abruptamente ao contexto histórico, provocando estranhamento e quebra de fluxo narrativo.

A linguagem poética e ornamentada referida ao cosmos se choca contra a crueza da manchete transcrita em itálico. Em seguida, é apresentado o Iólipo, numa voz que só mais a frente descobriremos se tratar de ☺.

Sua atuação e sua presença, entretanto, extrapolam o tempo e o espaço da ditadura brasileira. A esterilidade e opressão que sustentaram este regime encontram manifestações bem mais antigas. Olavo Hayano é um caso exemplar, a partir do qual se identifica o que nele há de comum à espécie dos iólipos, e o que há de particular enquanto indivíduo.

Seu aspecto trans-histórico permite a representação da ditadura brasileira, mas também dos valores que esta reproduzia, anteriores a ela. A defesa violenta da ordem, a intransigência, a tentativa de subjugar e dominar os ímpetus sociais de mudança, a ausência de compaixão e de solidariedade, também estão presentes noutras épocas, sob manifestações diversas.

O autoritarismo impõe sobre o mundo social uma perspectiva degenerada de ordem, que se pretende tão inegociável quanto leis da física. As leis da sociedade não

são imutáveis, acompanham a evolução da história, sujeitas que estão à revogação de antigos valores.

A natureza prescinde de causas existenciais. Não precisa justificar suas leis. O único ser que carece de sentidos para existir é o humano. Os outros não precisam de causas ou explicações para seus atos. Movem-se por instinto, simplesmente são. Diferentemente da humanidade e suas leis, o mundo natural não necessita de motivos.

O ser humano é o único que tenta estabelecer princípios de causalidade. A construção desses conceitos é também um processo político, histórico e dialético. Ao longo do tempo, antigas certezas são questionadas, em face de novos acontecimentos e novas relações de poder.

Se a escravidão hoje é legalmente tratada no âmbito do crime, e não mais do direito à propriedade privada, como no Brasil colônia, é porque a relação de forças na sociedade foi alterada, por meio de muitas lutas. A redefinição desses conceitos é também um processo de disputa no campo lingüístico, uma batalha pela palavra.

O respeito à hierarquia é fundamental na estruturação da lógica militar, visando engessar esse processo de redefinição de conceitos. Um soldado jamais poderá questionar as ordens de um general, por mais absurdas que sejam, sob pena de crime de insubordinação.

A hierarquia não é em si o mal. O ordenamento de valores é pré-requisito inclusive para a mudança. Se em dado momento histórico o direito à vida e à liberdade foi considerado maior do que o direito à propriedade e a escravidão foi criminalizada, é porque houve uma alteração desta hierarquia de princípios, diante de um novo equilíbrio de poder na sociedade. O que se deve combater é a imutabilidade deste ordenamento de valores.

A ciência e a arte são construídas coletivamente a partir de experimentações e avaliações de resultados, que agregam novas interpretações acerca de antigos fenômenos. Em *Avalovara* a renovação e o aprendizado estão também associados ao amor, que seria eleito como motivação existencial dos protagonistas.

A percepção degenerada das leis naturais aplicada ao mundo social visa impedir a criação de novas idéias. Por meio da imposição violenta do respeito a uma hierarquia de patentes militares e a regras arbitrárias que se pretendem tão rígidas quanto as do mundo natural, a ditadura visava barrar a alteração ou supressão de antigos valores e o estabelecimento de novas relações de poder.

Esta é uma força contrária ao desenvolvimento da própria história. É esforço

deliberado de manutenção de uma ordem social violenta tomado por aqueles que são beneficiados por ela. A tentativa de controle das esferas de produção de conhecimento, por meio da censura, da cooptação e da intimidação, está incluída no âmbito da luta política:

"A produção das representações do mundo social, que é uma dimensão fundamental da luta política, é o quase-monopólio dos intelectuais: a luta pelas classificações sociais é uma dimensão capital da luta de classes e é através deste viés que a produção simbólica intervém na política. As classes existem duas vezes, uma objetivamente e outra na representação social mais ou menos explícita que delas fazem os agentes e que é um objeto de disputa" (BOURDIEU, 1983, p. 2)

O conceito de Iólipo é uma demonstração prática do posicionamento de Osman Lins neste campo de batalha. Ao criar um conceito novo para definir as forças contrárias à criação de novos conceitos, Lins está em combate declarado contra essas forças.

Seja enquanto o ser trans-histórico, seja enquanto esta manifestação específica, Olavo Hayano, sua aparição remete ao mau presságio, à ameaça que virá a se concretizar no desfecho da narrativa. É na relação dele com ☹ que o papel desempenhado pelo Iólipo se torna mais evidente:

"A função dele é cercar-me, romper-me, demolir em mim o que está construído, tentar impor-me o seu mundo, o seu modo. Um combate prolongado. Ao mesmo tempo, não está previsto que alguém, seja quem for, obrigue-me ou induza à travessia. Tenho de ir por mim, por mim, com o ar de quem não saiba que a catástrofe é certa e como se movessem-me esperanças. Eu, um cofre ataviado e a certeza no fundo - uma ampola de veneno" (LINS, 1973, p.247).

O duplo nascimento de ☹ está associado também àquela dualidade entre significante-significado. Ela nasce uma primeira vez, e até os nove anos vive em silêncio, sem pronunciar uma palavra sequer. Como que impelida por uma força gravitacional desconhecida e externa, ☹ pedala em seu triciclo, enfeitada, rumo ao vazio, caindo no poço do elevador.

Ao invés de morrer na queda, ela nasce uma segunda vez. Não é um renascimento ou uma renovação, é sim o nascimento de um segundo ser, que passa a coabitar seu corpo. Deste dia em diante, ela é dupla. Ao conhecer Abel, ela tem simultaneamente 32 e 23 anos.

É a partir deste segundo nascimento que ☺ adquire o dom da fala, num eco do que diz Bourdieu presente em *Nove, Novena* - "Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e, quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra" (LINS, 1966, p.117).

Se *Avalovara* pode ser lido também na clave de um romance de formação, isto não se deve apenas à trajetória de descobertas e percalços de Abel. A história de ☺ também pode ser interpretada dessa forma. O desenvolvimento moral e estético da concepção de literatura que nos é apresentada parte, sobretudo, das experiências individuais dessas duas personagens.

São sobretudo as respectivas experiências amorosas de ☺ e de Abel que modificam seus olhares sobre o mundo, até que a relação entre eles venha a ressignificar os aprendizados pregressos:

"A estrutura tríplice de Abel - Roos, Cecília e ☺ - reflete-se na estrutura de ☺ formada por Inácio Gabriel, Olavo Hayano e Abel. Inácio Gabriel tem função similar à de Roos no sentido em que ambos são prenunciadores: esta anuncia a vinda de Cecília enquanto o primeiro prepara a vinda de Abel". (ANDRADE, Ana Luiza *Osman Lins: crítica e criação* Ed. Hucitec 1987 p.200)

Este não é o anúncio cronológico da relação seguinte de ☺ (seu casamento com Olavo) mas a preparação para a experiência de amor totalizante dela com Abel. O que se anuncia é a concepção de afeto atrelado à troca, à identificação, ao entendimento e à compaixão.

Amar e receber afeto não são processos passivos, nem de apropriação do outro. Não há a disputa entre mútuas vivências anteriores, pelo contrário: cada uma soma-se, multiplica-se a partir das que a sucedem, que são como etapas preparatórias:

"Como Inácio Gabriel, que te anuncia, sabes, saberemos, Abel, que as doações têm exigência e que não é bastante abrir as mãos, os braços, as

pernas, os olhos, boca, ouvidos, não basta existir para bem receber, sabemos que receber é acolher, guarda, multiplicar e também devolver, sim, sabemos". (LINS, 1973 p.34)

A noção de amor presente na trajetória de Abel, um afeto progressivo, que modifica o próprio ser que ama, que amplia nele a capacidade de percepção do mundo, é partilhada por ☺. É a partir de experiências amorosas particulares que se molda a própria concepção acerca do que é o amor.

As experiências posteriores virão a agregar novos elementos, sendo beneficiados pelos aprendizados já acumulados. É através de Inácio que o pássaro Avalovara chega até ☺, é pelo afeto dele que esse ser misericordioso passará a acompanhar a trajetória dela, e por sua vez alcançará também Abel:

" Fizemos tudo, Inácio? Dissemos tudo? Não. Mas o pássaro, este, o inquieto pássaro que em mim fazes surgir e cujo nome, sei, é Avalovara, não emudece, nem parte, nem morre com a tua morte". (LINS, 1973, p.279)

Este pássaro, aprisionado pela presença do Iólipo, ressurge, renovado, quando da relação sexual de ☺ e Abel, como se novamente invocado por esse ritual de amor. "O Avalovara renasce no betume, livre da mudez e da imobilidade a que está condenado desde a hora em que Olavo Hayano me estupra com sua glande fria". (LINS, 1973, p.279)

Abel é o amante ilegítimo de ☺, e no entanto é quem busca compreendê-la. É entre eles que se desenvolvem os laços de afinidade e afeto que ambos traziam de relacionamentos anteriores. O ressurgimento do pássaro Avalovara indica a continuidade da promessa de amor inconclusa por Inácio Gabriel e por Cecília, ambos mortos prematuramente.

Esta interpretação não compete com outra, que leva em consideração também os elementos maravilhosos que constituem ☺ e o Iólipo. Outras conotações são possíveis quando se considera a relação oficial entre este representante sobrenatural da arbitrariedade, que exerce sobre a mulher constituída de palavras o seu domínio.

O destino dos amantes assassinados pelo Iólipo é diversas vezes antecipado ao longo do texto, e ainda assim pode causar surpresa, pela forma fragmentada como é construída a narrativa e pelas variações de ritmo, que cumprem também sua função:

"A fragmentação do discurso de Abel resulta de uma limitação imposta pelo mundo - a opressão - que interrompe o processo criativo nos momentos críticos de seu percurso. O lado Opressivo de Abel é Olavo Hayano, personagem que corporifica a estratégia do poder, impondo-se como interdito, censor da linguagem. Olavo Hayano, militar marido da amante de Abel, é o seu limite, a ameaça constante na continuidade das relações dialógicas romanescas. Através de Olavo Hayano o texto se retrai provocando as distâncias que desintegram a metáfora, suprimindo o sexo, anulando a identidade. Olavo Hayano é o proibido, o limite dos espaços". (ANDRADE, 1986)

A morte dos amantes não é o único mau agouro de *Avalovara*. O suicídio de Loreius, o fuzilamento de Julius, a Cidade ideal que não se materializa, a morte de Cecília grávida, e de Inácio Gabriel ainda jovem, o gato podre, o enterro pomposo de Natividade, que em nada modifica a exploração de seu trabalho por praticamente toda sua vida.

Não é a morte, em si, a imagem do impedimento ou do fim. Sequer é contrária à idéia de evolução espiritual, pelo contrário: o sacrifício é traço comum aos rituais místicos, simbolizando "a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina" (AGAMBEN, 2007, p.66).

Numa perspectiva budista, em que a manifestação terrena da vida é apenas uma etapa no caminho de evolução da alma, a morte não está associada ao mal, e sim a outro, entre tantos, estágios de aprendizado. Para que obtenha sucesso em transpor a barreira do divino, entretanto, o sacrifício deve ser realizado "através de uma série de rituais minuciosos" (AGAMBEN, 2007, p.66).

A narrativa detalhada do ato sexual de Abel e ☉ e os símbolos a ele relacionados mais se assemelham ao ritual religioso. A última das linhas narrativas - "N - ☉ e Abel: o Paraíso" - é também o centro do quadrado mágico, para onde todas as outras narrativas convergem, guiadas pelo movimento da espiral. Aqui a sensação de vertigem é proporcionada por novos recursos:

"(...) boca contra boca lançamos sem governo gritos e gemidos e palavras cortadas meu amor que maravi eu e ovelhas e cães se enlaçam em nossas bocas e gazelas e leões revoam mariposas também em nós heliantos florescem ejaculo os testículos beleza filha da puta a do seu rosto bala na agulha o Portador falha no relógio o penúltimo grupo da seqüência delícia extrema (...)" (LINS, 1973, p.412).

A ausência de pontuação, as orações entrecortadas, a presença de palavras incompletas, a multiplicidade de símbolos. Como na iminência do orgasmo, todos estes recursos contribuem para o acréscimo do ritmo da narrativa. Esta iminência, entretanto, é também a do assassinato de ambos, presente na figura do Portador, outro dos nomes do Iólipo e da bala na agulha.

Outro símbolo da impossibilidade da plena realização da literatura diante da opressão: a falha no penúltimo grupo da seqüência da introdução da música tocada pelo relógio da sala, cuja invenção está descrita na linha narrativa "P - O Relógio de Julius Heckethorn".

Se os relógios comuns tocam suas badaladas a intervalos constantes, ao invento maravilhoso de Julius seria praticamente impossível prever o momento preciso da realização de cada uma das seqüências da introdução da *Sonata em fá menor* (K 462), de Scarlatti nele embutida.

Dada a complexidade da lógica matemática que rege os intervalos a que soam as seqüências, apenas aqueles que tivessem acesso às anotações de Julius (destruídas pelos nazistas) seriam capazes de antever precisamente a execução do próximo fragmento.

A complexidade dos cálculos que o criador do relógio introduz em seu maquinário é uma homenagem às conjunções necessárias aos fenômenos celestes. Assim como o eclipse solar requer um alinhamento raro e preciso entre as órbitas do sol, da lua e da terra, os ciclos irregulares de realização das seqüências foram rigorosamente estabelecidos por Julius.

A realização completa da melodia, entretanto, estaria condicionada ainda a outro fator, completamente imprevisível. Ele introduz no relógio um dispositivo de aleatoriedade, na forma de uma peça de metal que, a depender da temperatura e seu correspondente grau de dilatação, aciona ou não todas as seqüências.

O ritual realizado por ☺ e Abel reunia todas as conjunções matemáticas para a plena realização da melodia. Neste maquinário que reverencia o ordenamento cósmico, falha precisamente o dispositivo que representa o acaso e a imperfeição do ser humano.

Diversos indícios aqui expostos já apontavam para a impossibilidade da realização plena do amor e da literatura diante da opressão. A incompletude da Sonata parece vir a reforçar esta noção. Não se trata aqui de especular se o ritual sagrado de Abel e ☺ obteve êxito ou não em alçar os dois ao plano divino.

Avalovara está longe do tipo de leitura que se esgota na elucidação de seu enredo, à imagem de alguns romances policiais onde a principal motivação do leitor para chegar ao fim da narrativa é o desvendamento de um crime. Mais importante que o destino são as descobertas da travessia.

O compromisso de Osman Lins era voltado para o seu povo e para a linguagem, não para o final feliz de suas personagens. A punição ou não de Olavo sequer chega a ser problematizada. A narrativa de *Avalovara* se encerra no assassinato dos amantes.

As forças de que Olavo é um legatário são muito maiores, muito anteriores a ele. Mesmo a destruição de um desses entes nada teria de redentora, diante da manutenção de sua espécie e do que ela representa. Neste acréscimo de sentido proporcionado pelas características sobrenaturais do Íólipo, a luta que se trava é pelo resgate, entre as garras do monstro, daquilo que não lhe pertence. Não existe a ilusão de superá-lo:

"— 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". (LINS, 1973, p.383)

Como realizar um ritual de pureza e assepsia, de homenagem ao amor e à arte, estando de tal maneira contaminado? Se numa cerimônia sagrada "basta que os participantes toquem essas carnes [destinadas aos deuses] para que se tornem profanas" (AGAMBEN, 2007, p.66), o ritual aqui realizado, em tão adversas condições, não possui a

ilusão de um desfecho apaziguador.

A infecção representada pelo Iólipo no corpo de *Avalovara* é a medida adotada diante da alternativa da indiferença. A cuidadosa elaboração deste monstro e a forma como ele interage com as demais alegorias do romance demonstram uma postura contundente diante de seu tempo e de seu ofício.

5. Conclusão

É importante ressaltar que a censura não é de forma alguma o único impedimento (sequer o maior) ao livre exercício da literatura. A realização conscienciosa de obra literária no Brasil continua encontrando inúmeros entraves, recusas e desestímulos.

Osman Lins viveu sua plenitude literária num momento em que a aversão à produção de conhecimento era escancarada. Ali, o Iólipo, orgulhoso, não fazia qualquer questão de se dissimular, antes escancarava-se. Ainda que sob a promessa de Geisel, de uma "distenção lenta, segura e gradual" o Ministro da Justiça de seu governo, Armando Falcão conseguiu entrar para a história como

"(...) o maior censor do Brasil em todos os tempos: mais de 500 livros proibidos, além de centenas - e às vezes milhares - de filmes, peças de teatro, músicas, cartazes, jingles e diversas outras produções, entendidas como artísticas e culturais, censuradas entre 1974 e 1978" (SILVA, 1989, p. 15)

A maior parte destes livros eram proibidos por seu teor sexual, preocupação que parece estar atrelada ao autoritarismo: "medroso, temendo a explosão, incontrolável talvez, da energia orgástica, o poder sempre se interessou pela sexualidade" (SILVA, 1989, p. 17)

Felizmente *Avalovara* não foi um desses livros interditados, apesar de sua descrição minuciosa e explícita de atos sexuais, palavrões, e mais importante que isso, para a possível sensibilidade dos censores, forte e ainda mais explícito componente de crítica direta ao regime militar.

É possível aqui inferir outra das características dessas instituições que "têm tido para a sexualidade uma obsessão só encontrável entre os tarados quando à procura" (SILVA, 1989, p. 18), que talvez tenha sido a responsável pela publicação de *Avalovara* sem contratemplos: "só não há mais vítimas dessas censuras porque as poderosas pessoas em questão lêem muito pouco, sobretudo lêem pouca ficção

brasileira contemporânea" (SILVA, 1989, p. 39). Ainda que a leitura não fosse a prática mais difundida entre os poderosos (e talvez precisamente por isso),

"Temiam-se os homens de vasta cultura. Professores e estudantes de Ciências Humanas e Ciências Políticas incomodavam. Temiam-se as críticas ao regime, as denúncias de torturas, as passeatas estudantis, o humor dos caricaturistas, as peças de teatro" (CARNEIRO, 2002, p.165).

Se em *Avalovara* a arte do romance e a relação entre literatura e opressão são temas de destaque apresentados por alegorias, em *Guerra sem testemunhas* o ofício literário é tratado numa perspectiva mais analítica (ainda que o componente ficcional não esteja de todo excluído), discutindo também o mercado editorial, a crítica, a censura, o leitor e a relação com a sociedade. Esta persistência demonstra o compromisso assumido por Osman Lins diante de seu tempo.

O campo literário, com suas regras e seus cânones, à semelhança das instituições políticas, é avesso à entrada de não iniciados. Se o escritor ou escritora consagrados ainda encontram dificuldades para publicar seus livros, divulgá-los e alcançar o público, os iniciantes muitas vezes desistem antes de serem lidos. Vez ou outra algum consegue criar um público a partir de blogs ou redes sociais da internet, e com isso atrair a atenção da mídia e conseqüentemente de editoras, mas não é a regra.

Os conflitos com a linguagem, as dificuldades inerentes ao processo criativo e à representação da realidade, hoje talvez modificados diante de outro momento histórico, persistem. O advento da internet tornou mais difusa e dinâmica a produção de conteúdo e mais horizontal o contato entre emissor e receptor.

A censura não existe mais enquanto instituição governamental, porém os grandes conglomerados de mídia ainda são os principais responsáveis pela pauta e pelo enquadramento de notícias, numa forma de produção de conteúdos bastante hierárquica. Acima do jornalista estão editores, anunciantes e proprietários dos meios de comunicação, que filtram a partir de seus interesses políticos e econômicos o que pode ser ou não divulgado. A literatura em geral não é privilegiada nesse processo.

A lógica do livro enquanto mercadoria que se legitima apenas pelo número de vendas ainda rege as grandes editoras, que seguem apostando nos *best sellers*, sobretudo estrangeiros, que já foram testados e aprovados pelo público de outros países. Dos 55 mil títulos publicados em 2010, dois terços foram reedições.

Vivemos hoje diante de novas manifestações do Iólipo. O ímpeto transformador de que *Avalovara* é símbolo tem no livre acesso e expressão do conhecimento as suas ferramentas necessárias, que encontram hoje outros inimigos, talvez mais mascarados. A opressão que este monstro representa encontra na censura e no assassinato as suas formas menos sutis, nem por isso as mais bem sucedidas:

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

O analfabetismo, a desigualdade social, a desvalorização simbólica do livro e do escritor, parecem ter tornado obsoleta a censura estatal institucionalizada. O monstro agora se apresenta com novas roupagens, exigindo novos esforços na identificação de sua verdadeira identidade.

A posição privilegiada do intelectual, em termos de educação, status e inserção nas instituições de prestígio, como a mídia e a academia, antes de isentá-lo da reflexão crítica e de um posicionamento político contundente, obriga-o a isto, sobretudo numa sociedade desigual como a brasileira. O intelectual precisa retornar à sociedade o que esta abriu mão para que ele pudesse desenvolver o seu trabalho.

Isso não significa suprimir as correntes conservadoras de pensamento, pelo contrário. É preciso que todos sejam ouvidos, que os melhores argumentos de cada pólo prevaleçam. As únicas vozes que devem ser silenciadas são aquelas que se empenham em silenciar as demais, que desejam se impor pela autoridade.

Já foi falado aqui da importância (política) da literatura na construção das representações acerca do mundo social. Reforçamos aqui: o objetivo desse processo dialógico não é a supremacia de um dos lados, mas o aprimoramento de um discurso que é o resultado desse embate entre discordâncias:

"É importante que o espaço onde é produzido o discurso sobre o mundo social continue a funcionar como um campo de luta onde o pólo dominante não esmague o pólo dominado, a ortodoxia não esmague a

heresia. Porque neste domínio, enquanto houver luta, haverá história, isto é, esperança". (BOURDIEU, 1983, p. 5)

O poder autoritário que antes atribuía à União Soviética fonte da ameaça maior, passou a procurar seus inimigos em lugares cada vez mais etéreos para justificar seus massacres. Hoje o combate às drogas, para citar um exemplo, justifica diariamente a invasão de casas nas favelas e o assassinato de jovens pobres, principalmente negros, nas periferias.

A queda do muro de Berlim marcou o fim da guerra fria, esvaziando o discurso da "ameaça comunista" estrangeira enquanto legitimação da violência. Desde então, mecanismos cada vez mais velados vem sendo desenvolvidos para cooptar, desorganizar e deslegitimar alteridade.

O "Ame-o ou deixe-o" da ditadura brasileira carregava esse princípio nacionalista, chamando de terroristas e agentes comunistas infiltrados aqueles que desejavam maiores investimentos em educação, distribuição de renda ou maior participação popular na tomada de decisões políticas e no prestação de contas sobre investimentos públicos.

Hoje, mais de vinte anos depois da redemocratização do Brasil, presenciamos reivindicações semelhantes sendo reprimidas com a mesma violência de outrora. As manchetes são todas de junho de 2013, mas parecem retiradas de *Avalovara*, prenunciando a entrada do Iólipo na narrativa:

"REPÓRTER É ATINGIDA NO OLHO POR BALA DE BORRACHA DURANTE COBERTURA DAS MANIFESTAÇÕES" (Portal R7, 13/06/2013)

"POLÍCIA APREENDE ARMAS BRANCAS E LIVRO NA CASA DE SUSPEITO DE VANDALISMO" (Portal Folha de S. Paulo, 26/06/2013)

"MORRE EM BELÉM GARI QUE INALOU GÁS LACRIMOGÊNICO EM PROTESTO" (Portal Estadão, 21/06/2013)

"CONFRONTOS NA FAVELA DA MARÉ DEIXAM 9 MORTOS NO RJ" (Portal Terra, 25/06/2013)

"REPÓRTER DE *CARTACAPITAL* É DETIDO POR PORTAR
VINAGRE" (Portal CartaCapital, 14/06/2013)

As manifestações pacíficas organizadas contra o aumento de passagens de transportes públicos em diversas capitais foram violentamente reprimidas por parte da Polícia Militar. Diante da indignação popular com a truculência policial, foram realizadas novas manifestações, maiores, e agregando novos grupos e novas reivindicações, de correntes muitas vezes contrárias entre si.

Há um sentimento difuso de descrença nas instituições políticas, e uma forte manipulação dos meios de comunicação dominantes sobre o enquadramento dado às reivindicações. A mídia pauta sobretudo as cenas de violência e depredação, relegando a segundo plano o teor das contestações e o que pudessem trazer de contribuição para discussões relevantes da atualidade.

Vemos hoje, novamente, livros apreendidos, jornalistas sendo presos no cumprimento de suas funções, manifestantes pacíficos agredidos e assassinados pela polícia. Paralelamente a isso, aproveitando a onda de reivindicações, presenciamos o ressurgimento de discursos que sustentavam a ditadura militar, como a defesa da moralidade e da ordem, o combate à corrupção, o nacionalismo vazio e a defesa do fim dos partidos políticos (FAUSTO, 2002).

Em momentos como o nosso, em que antigos discursos apresentam-se como inovadores, esquecendo ou procurando omitir as práticas que defenderam, cresce a importância de textos como *Avalovara*, que ao não silenciarem diante das idiosincrasias de seu tempo assumem o caráter de alerta.

A Cidade Ideal sonhada por Abel não descera das nuvens. Não há realidade nova que se construa despregada da história de sua terra, com toda a violência que ela carrega. E uma nova sociedade, mais justa e menos violenta não será criada a menos que se aproprie de seu passado, que aprenda com ele e identifique a raiz das forças esterilizantes:

"A memória social não pode jamais deixar de reconhecer as catástrofes políticas, os assassinatos coletivos, o massacre dos humilhados e ofendidos, a barbárie, a tortura sórdida contra vítimas indefesas: ela é o único instrumento para sabermos do que nossos antepassados foram capazes" (FRANCO, 1998, p. 17).

Não há imparcialidade possível, nem esta seria desejável. O emissor do discurso precisa se responsabilizar pelo que defende, precisa reconhecer (e expor) o seu lugar (social e historicamente) particular de fala, precisa qualificar seus argumentos e submetê-los à crítica, com isso colaborando para o aprimoramento da representação do mundo, esta tarefa sempre renovada e compartilhada por toda a humanidade.

Nenhum discurso pode se pretender o único ou último: o diálogo é preciso. Ao menos esta é a leitura que fazemos da obra e da postura pública de Osman Lins, com a qual concordamos, e que justifica as digressões aqui apresentadas.

Avalovara suscita enigmas que o ultrapassam e, como toda boa literatura, aguça os sentidos para coisas ocultas, que talvez já existissem e que apenas não víamos. É no diálogo com a literatura que o escritor fortalece e altera suas convicções. É neste confronto, neste gesto de amor e compaixão que todo entendimento se manifesta.

6. Bibliografia

Obras de Osman Lins

- LINS, Osman - Nove, Novena. São Paulo. Livraria Martins Editora, 1966.
- _____ - *Avalovara*, Melhoramentos, São Paulo, 1973.
- _____ - *Guerra sem testemunhas* Editora Ática, São Paulo, 1974.
- _____ - *Evangelho na taba - Outros problemas inculturais brasileiros*, Summus Editorial, São Paulo, 1979.
- _____ - *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo. Cia. das Letras, 2005.

Documentos de arquivo

- Carta de Osman Lins a Laís Correa de Araújo - Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP. Localização: Fundo Osman Lins / Série Correspondência / Caixa 5 - 21/03/1974.
- Carta de Osman Lins a Maryvonne Lapouge (tradutora de Avalovara para o francês). Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP. Localização: Fundo Osman Lins / LIT / AVALOVARA / Caixa 3 - 29/05/1973

Outros autores

- AGAMBEN, Giorgio *Profanações* Boitempo Editorial, 2007.
- ANDRADE, Ana Luiza - "Avalovara - obra síntese de Osman Lins". Em *Suplemento Literário (Estado de S. Paulo)* de 19/07/1986.
- ARINOS, Afonso - apud SILVA, Deonísio - *Nos bastidores da censura - sexualidade, literatura e repressão pós-64* Ed. Estação Liberdade / São Paulo 1989 p. 30
- AUERBACH, Erich - *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1987.

- BARRETO, Francismar Ramírez - "Apenas visível à luz da escuridão". Em *Interdisciplinas*, V. 9, pp. 167-172, 2009.
- BOURDIEU, Pierre - *Meditações pascalianas*. Trad. Sergio Miceli. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2001.
- _____ - *O poder simbólico*. Ed. Bertrand Brasil, 1989.
- _____ - "Os intelectuais estão fora do jogo? (entrevista a François Hincker) - Extraído de BOURDIEU, Pierre. 1983. *Questões de sociologia*. Marco Zero. Rio de Janeiro, 1983.
- FAUSTO, Boris - *História do Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- CAMARGO, Flávio Pereira - "Osman Lins: o escritor e o ato de escrever". Em *Todas as Letras* (São Paulo), volume 10, n. 2, pp. 41-47, 2008.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci - *Livros proibidos, idéias malditas - o DEOPS e as minorias silenciadas*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2002.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. - *Dicionário de símbolos*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2009.
- DALCASTAGNÈ, Regina - *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília. UNB, 1996.
- _____ - *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara de Osman Lins*. Brasília. Ed. UnB, Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2000.
- FERNANDES, Florestan - *Circuito fechado: quatro ensaios sobre o "poder institucional"*. Huicitec, São Paulo, 1976.
- FERREIRA, Carolina Duarte Damasceno - "Facetas da metalinguagem em Avalovara, de Osman Lins". Em *XI Congresso Internacional da Abralic*. USP - São Paulo, 2008.
- FRANCO, Renato - *Itinerário político do romance pós-64: "A Festa"* Editora Unesp, 1998.
- HALL, Stuart - *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HAWKING, Stephen (tradução de Korytowski) - *O universo numa casca de noz*, Ed. Arx, 2001.
- HAZIN, Elizabeth - "À luz do meio dia ou os começos jazem na sombra". Em *Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 9, p. 159-163, 2009.

- JARDIM, José Maria - "A invenção da memória em arquivos públicos". Em *Ciência da Informação* - Vol 25, número 2, 1995.
- WHITE, Hayden - *El contenido de la forma*, tr. Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós Básica, 1992.
- SILVA, Deonísio da - *Nos bastidores da censura - sexualidade, literatura e repressão pós-64* - Ed. Estação Liberdade, São Paulo, 1989.
- SCOTT, James, C. "Exploração normal, resistência normal", em *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 5. Brasília, janeiro-julho, 2011.
- SOARES, Marisa Balthasar. *Tempo de Avalovara (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)*. Tese de doutorado. USP, São Paulo, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Editora Perspectiva, SP, 1981.

Notícias da internet / 2013

Portal R7 - (13/06/2013), <http://noticias.r7.com/sao-paulo/reporter-e-atingida-no-olho-por-bala-de-borracha-durante-cobertura-das-manifestacoes-14062013>

Portal Folha de S. Paulo - (26/06/2013),
<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/06/1301767-policia-apreende-armas-brancas-e-livro-na-casa-de-suspeito-de-vandalismo.shtml>

Portal Estadão - (21/06/2013), <http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,morre-em-belem-gari-que-inalou-gas-lacrimogeneo-em-protesto,1045335,0.htm>

Portal Terra - (25/06/2013), <http://noticias.terra.com.br/brasil/policia/confrontos-na-favela-da-mare-deixam-9-mortos-no-rj,d5c124c71bb7f310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>

Portal CartaCapital - (14/06/2013),

<http://www.cartacapital.com.br/tv/especiais/reporter-de-cartacapital-e-detido-por-portar-vinagre>.