

## **DA ESCRITA DO CORPO À CONQUISTA DA NARRATIVA: OS PERCURSOS ALEGÓRICOS DE AVALOVARA, DE OSMAN LINS**

Raul Gomes da Silva<sup>1</sup>

293

**Resumo:** O trabalho analisa o romance *Avalovara* (1973), do escritor brasileiro Osman Lins, buscando compreender, na obra, os processos de composição do corpo das três mulheres protagonistas: Anelise Roos, Cecília e ☹ (Inominada), como sendo alegorias metalinguísticas da construção da narrativa. Acredita-se que a escrita do romance é problematizada no corpo dessas mulheres, que se convertem em metáforas do espaço romanesco, do tempo e da linguagem literária. Esses corpos são eles mesmos e outros, pois transmutam-se em enunciados distintos daqueles que comumente se atribui à personagem do romance. Estabelece-se, no estudo, um diálogo com o conceito de alegoria, de Walter Benjamin (2016), e com as reflexões de Antonio Candido (2007) sobre a personagem de ficção.

**Palavras-chave:** corpo; personagem; narrativa; alegoria.

Ao tratar da personagem de ficção, Candido (2005, p. 60) nos diz que ela pode apresentar-se de duas maneiras: “como seres íntegros facilmente delimitáveis” ou “como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”. Nesta análise, busca-se compreender a personagem de acordo com esse último postulado, ou seja, como um ser que engendra singulares processos de escritura.

Essas maneiras peculiares de composição da personagem romanesca podem ser percebidas na literatura do escritor pernambucano Osman Lins, especialmente a partir de *Nove, Novena* (1966), quando sua escrita sofre modificações significativas em virtude da sua busca por novas formas de inscrição. Essa nova forma de conceber o fenômeno literário é resultado do seu contato com a arte medieval, com a estética gótica e com os vitrais da arquitetura barroca

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria literária e Estudos Comparados no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da UFMS. É bolsista capes. E-mail: [raul.avlis@gmail.com](mailto:raul.avlis@gmail.com).

quando de sua viagem, em 1961, à Europa, por ocasião de um estágio na Aliança Francesa. A partir desta experiência, Lins empreende uma ação criadora que se coaduna com ornamentos alquímicos, matemáticos e geométricos, conforme se constata nos romances *Avalovara*, de 1973, e em *A Rinha dos Cárceres da Grécia*, de 1976.

Especialmente no que se refere ao romance *Avalovara*, pode-se dizer que é uma narrativa considerada pela crítica uma das realizações mais bem sucedidas da literatura osmaniana. Em prefácio à primeira edição, Antonio Candido afirmaria: “*Avalovara* representa na literatura brasileira atual um momento de decisiva modernidade, porque ‘o autor exerce uma vigilância constante sobre o romance com rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas’” (CANDIDO, in: LINS, 1973, p. 11).

Ao levar em conta essas novas posturas assumidas pelo escritor, este estudo objetiva analisar a concepção da personagem feminina no romance *Avalovara*, com o intuito de compreender os processos de composição do corpo das três mulheres protagonistas: Anelise Roos, Cecília e  $\mathcal{O}$  (Inominada) como sendo alegorias metalinguísticas da construção da narrativa, tendo em vista que, conforme afirmou o autor, “*Avalovara* é um romance sobre a arte do romance, uma extensa alegoria sobre o romance e a palavra”<sup>2</sup>. Walter Benjamin (2016, p. 196) escreveu que a alegoria dá acesso a um saber oculto, que através dela quer-se dar expressão “não às suas características naturais, mas àquelas que, por assim dizer, lhe emprestamos”. Assim, crê-se que as reflexões propostas nesta análise se prestam a desdobrar aspectos singulares do projeto escritural de Osman Lins e de seu interesse por novas maneiras de conceber a construção literária.

---

<sup>2</sup> ARQUIVO OSMAN LINS. IEB/OL/Correspondência, cx. 5, 21/03/1974; apud BAPTISTA, 2014, p. 21. In: HAZIN, Elizabeth [org]. *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, CNPq, 2014.

A construção literária de Lins parece ultrapassar a compreensão linear e ordinária que habitualmente se convencionou atribuir à literatura e mesmo à personagem. Essa, engendra densas formas de criação que permitem um olhar mais atento sobre seu corpo e as atitudes elegidas em sua composição. Surge daí o interesse por observar como é construído o corpo da personagem feminina e como tal composição contribui para novas possibilidades de leitura da personagem na narrativa de Osman. Em nossa análise, percebemos que o corpo adquire importância fundamental no interior do romance e torna-se elemento decisivo para o entendimento da sua totalidade. Nossa hipótese é a de que o corpo transfigura-se no lugar onde são operacionalizadas questões cruciais para a construção do romance: o espaço literário, o tempo e a linguagem. Este texto, portanto, busca mostrar que a escrita e conquista de *Avalovara* dá-se através da leitura e da compreensão das dimensões corporais de suas personagens, que se convertem em metáforas do tecido composto da trama.

Podemos, a título de exemplificação, dizer que o corpo recebe diferentes abordagens segundo autores diversos, podendo ser definido como um complexo de relações de força, no sentido nietzschiano; como fluxo de energia e desejo, numa percepção deleuzeana/guattariana; como jogo da *différence*, no sentido derridiano; como utopia, numa visão foucaultiana, entre tantas outras perspectivas que demonstram a sua relevância quer seja para a filosofia, quer seja para a literatura.

Na acepção desses filósofos, o corpo constitui um instrumento importante para o desenvolvimento de técnicas, poderes e saberes, porque ele não se resume apenas à natureza física, mas engendra potências que podem ser aumentadas ou diminuídas de acordo com experiências espaço-temporais e segundo a relação que estabelece com outros corpos. Daí que nos questionamos sobre o tratamento que é dado ao corpo no texto osmaniano. Por isso, fazemos a seguinte pergunta: o que é e o que pode significar o corpo na narrativa de Lins? Certamente que não conseguiremos responder com exatidão a essa

questão, mas gostaríamos de pensar uma análise que nos conduzisse a compreender um pouco mais sobre a relevância deste elemento na escrita de Osman Lins.

*Avalovara* traz em sua malha cerrada a saga de Abel, o escritor protagonista que, movido pela ânsia da procura, do encontro afetivo com três mulheres e com a palavra criadora – *encontro*, do latim *incontrare* que significa “(descobrir, compreender, reunir, atinar)”<sup>3</sup> – movimenta-se no tempo, na espiral, para unir-se de maneira plena ao amor e à palavra literária. À procura da expressão artística, do amadurecimento pessoal enquanto escritor brasileiro e do pleno domínio das técnicas de criação, ele empreende uma busca que está “desde sempre ligada a um texto futuro, um livro que pretende se fazer possível” (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 32-33). À altura do fragmento R9 ele dirá:

Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelham-se um pouco às de um desmemoriado minhas relações com o mundo. Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) assemelha-se ao nome de uma Cidade: seu alcance ultrapassa-o – como um nome de cidade –, significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados (LINS, 1973, p. 64)

Para alcançar a realização literária que deseja, Abel tem de perfazer um caminho que envolve um trabalho consciente da palavra, explorando seus limites e fazendo a linguagem transcender à compreensão ordinária e linear das coisas. No fragmento A17 do texto, ele afirma: “o livro que em segredo aspiro escrever possui como tema central o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção” (*ibidem*, p. 179).

<sup>3</sup> Devemos a Cacio Ferreira o empréstimo deste termo, que lucidamente ressalta a importância do *Encontrare* em *Avalovara*. In: HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy [orgs.] *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014. p. 99.

Anelise Roos, Cecília e  $\text{O}$  (inominada) representam de maneira clara esse atravessamento e transposição, visto que elas formam a tríade – e ao mesmo tempo a unidade – de seu amor pela palavra.

Os três corpos se apresentam como materialidades plenas de significações a moverem Abel por espaço e tempo distintos. É, porém, no corpo da mulher não nomeada, o último deles e o que comporta os dois anteriores, que o escritor finda seu percurso, porque alcança a plenitude da palavra e do ato de escrever, motivo de sua constante busca no mundo. Com a *mulher-literatura*, Abel alcança o Paraíso e ali morre, no segundo passo da letra N, sobre o tapete de motivos orientais, no apartamento da mulher não nomeada, em São Paulo.

Mas, antes do encontro com o *corpo-linguagem*, o escritor precisa atravessar o limiar da palavra. Na visão de Benjamin (2009, p. 535), “o limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra”. É exatamente esse o movimento que constitui o corpo de Anelise Roos, posto que sua composição é feita desde um conjunto denso de informações que parecem assinalar, na carne da mulher, uma cartografia de diversas cidades. No quarto passo da espiral sobre a letra A, e antes mesmo de empreender incursão pelo castelo de Chambord, ele dá, sem grandes esforços, um esboço dos traços de Roos:

Poderei, entretanto, descrever as cidades que flutuam no seu corpo como refletidas em mil pequenos olhos transparentes? Como dizer que penetro nesses olhos – olhos ou dimensões – e constato que as cidades aí, são ao mesmo tempo reflexos de cidades reais e também cidades reais? Inumeráveis, íntegras, eis as cidades de Roos, erigidas nos ombros, nos joelhos, no rosto. Conheço, invasor, as suas ruas, seus edifícios desertos, seus veículos vazios, suas árvores, pássaros, insetos, flores e animais (nenhum ser humano), e os rios sob pontes frágeis ou magníficas. Haia, Roma, Estrasburgo, Reims, Granada, Hamburgo. Sim, falar de tudo isto será refazer em outra direção, com idêntico malogro, os meus limitadores diálogos com Roos (LINS, 1973, p.33).

Ao descrever a personagem, surge aqui uma imagem peculiar: cidades como que superpostas ao corpo desenham algo de incorpóreo, que ultrapassa os limites da materialidade. Não há aí um corpo, não no

sentido comum da palavra, ele se torna uma outra coisa, desdobra-se por intermédio de mecanismos de espacialização. O olhar de Abel espacializa e reconfigura os limites do corpo de Roos, ampliando suas dimensões e profundidades, estabelecendo relações bem como conexões com as cidades e sua geografia, numa espécie de absorção de um espaço que ora remete ao urbano, ora a um território desabitado de seres humanos; para chegar à mulher, para atingi-la e para construir no seu corpo uma topografia móvel a partir da percepção de um espaço real, que duplica e espelha o corpo a fim de torná-lo imagem de um espaço vivido, Abel faz tudo isso como quem deseja apreender uma paisagem, delimitar seus contornos e regiões, como um navegador que acabara de explorar uma geografia nova.

No entanto, o que implica dizermos que o espaço percebido por Abel é, de alguma forma, transfigurado, recriado no corpo de Roos? Como afirmarmos que as cidades visitadas e percorridas são totalmente outras, que ganham agora contornos e traços distintos na carne da mulher? Em suas considerações acerca da obra de Nikolai Leskov, Walter Benjamin (1994, p. 201) lucidamente esclarece: “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Parece que vemos em Benjamin uma reflexão bastante esclarecedora. E, no instante mesmo em que lemos a assertiva do autor, pensamos acerca das experiências de Abel e do modo como elas estão incrustadas em sua narrativa: o espaço percebido é reordenado sob novas significações no corpo de Roos, que não permanece imune a estas formas de escrituras; antes, contamina-se pelo jogo de simultaneidade entre aquilo que é visto e o que é narrado. É de se esperar que desta relação surjam novas modalidades de espacialização e de corporalidade, uma vez que os limites entre corpo e espaço são dissolvidos pelo caráter de inseparabilidade da personagem com o lugar que não só a caracteriza, mas constitui sua própria materialidade.

Abel parece ter plena consciência de que não se pode permanecer imune ao espaço, porque talvez sabe que ele nos questiona de diferentes maneiras: “afetivas, históricas, funcionais”<sup>4</sup>, os espaços constroem discursividades, produzem subjetividades por meio de seus enunciados. Talvez por isso ele faz surgir da percepção de um espaço concreto – cidades, ruas, rios, pontes e edifícios – um espaço fluído, flexível, abstrato, um mapa móvel, que conecta regiões e lugares no corpo da mulher, construindo uma cartografia de suas experiências, afetos e movimentos pelas diversas cidades percorridas, tornando a mulher a própria personificação do texto que escreve, da palavra inalcançável que tanto procura nos manuscritos das bibliotecas europeias, inscrevendo no corpo um mapa, uma geografia de cidades:

Vejo o azul brando das veias – rios – sob a pele. Ponho-me a cantar, extasiado, em face das cidades fluviais, dispersas nos seus pés, joelhos, coxas, engastadas na carne, feitas carne, como que irradiadas, de dentro, dos ossos, por prismas entrecruzados (LINS, 1973. p. 220- 221).

Impossível não pensarmos que a atividade do narrador associa-se ao trabalho do cartógrafo, visto que Abel desenha, com palavras, uma espécie de geografia do corpo, um corpo que se assemelha às cidades, a um espaço irreal, de contornos e limites precisos. Roos comporta uma rota, um percurso que o conduz ao entendimento de si, de sua realização amorosa e literária. Com a espacialização do seu corpo, a topografia construída em sua carne, ele ordena, aos poucos, a escrita, que terá seu ponto máximo em outro corpo, o de  $\mathcal{O}$  (Inominada), a *mulher-palavra*.

Escrever um corpo que revele algo de seu fazer literário constitui uma tentativa de alcançar o ornamento da palavra e de sua expressão artística; para isso, é preciso reinventar as imagens dos lugares que visita, criar uma representação visual do espaço urbano no corpo, converter as cidades reais em reflexos de cidades reais: a leitura das

---

<sup>4</sup> Nos referimos ao texto Espaço e corporeidade, presente em GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: editora 34, 2012, p. 140.

idades, neste caso, constitui não em uma reprodução do visível, mas em tornar estas cidades visíveis por meio dos instrumentos da linguagem (GOMES, 1994). Assim, de algum modo, as experiências de Abel são ampliadas em Roos, tornando-a imagem aberta, dupla, uma e duas, seu corpo revela-se como cartografia dinâmica das cidades e de seus enunciados.

A visão de Abel é elemento fundamental para a compreensão das dimensões corporais, porque é por meio dela que espaço se apresenta ao leitor. O que Abel vê se acrescenta ao que não pode ser visto por Roos, que desconhece as imagens que se desprendem do seu corpo, justamente pelo caráter intangível da personagem: “Roos, uma visão, um impossível, a fugidia, a próxima, a ofuscante, a clara, a quase, a que entrevejo, a que perpassa, [...], a intangível, a vinda inconclusa, o perene ir” (LINS, 1973, p. 297). À medida que a mulher se mostra inatingível, mais ele a busca, a constrói, mais delimita seus contornos e arquitetura, como se vê no fragmento seguinte:

Oh, essas ruas tortuosas, essas paredes de edifícios sagrados ou profanos, esses canais, esses muros, toda essa arquitetura varia, inclusa no corpo de Roos – e tão afortunadamente que não me surpreendo ao ver, no rosto puro e simétrico, luzes vindas de dentro, sim, do sumo da sua carne (não do mundo exterior) e que nascem, por exemplo, dos reflexos do Sol, nas águas de Veneza (*ibidem* p.127).

O espaço percebido por seu olhar analítico transmuta-se na construção de um corpo que engendra cidades discursivas. Apreender, destruir e reconstruir estes espaços em Roos constitui o cerne do trabalho do escritor-protagonista, que busca perpassar com êxito os caminhos tortuosos da sua escrita. Abel não está preocupado em contemplar as cidades como um viajante de rotas definidas por estas excursões turísticas, seu olhar e trajeto são outros e muito mais próximos das ruas. Vem daí seu interesse em saber com o que as cidades compõem e quais conexões pode criar entre corpo e espaço vivido, o que pode fazer emergir de sua relação com a mulher e a topografia urbana.

A personagem conecta o trajeto de diferentes cidades no corpo, diminuindo não só os limites territoriais entre estas cidades, mas também a distância entre os elementos constitutivos do texto ficcional. O corpo se transforma no próprio mapa de cidades, convertendo-as em estruturas móveis, e, portanto, fundindo-as por meio da justaposição e da simultaneidade com que são articuladas na carne da mulher.

Como Roos, Cecília também apresenta uma construção que parece seguir o mesmo percurso quanto à problemática do corpo. Contudo, os enunciados que se desprendem desta personagem não são os de mapas geográficos, mas de androginia. A mulher nordestina concilia no corpo os opostos, homens e mulheres, o que nos faz pensar acerca da busca pela unidade através da junção dos contrários masculino e feminino. É possível visualizar isso no fragmento T15:

Conciliam-se, bem vejo, contrários em Cecília; e não posso isolar, na sua carne, a Mulher e o Homem. Macho e Fêmea, ela não distingue os inconciliáveis fundidos no seu corpo. Ama-me, então, duplamente – mulher, homem – ou o macho difuso nela incrustado avalia-me com hostilidade? Há, neste caso, um teor de repulsa na sua entrega? Pode suceder que o macho e a fêmea cruzados em Cecília (contempla-me talvez com quatro olhos, dois de mulher e dois de homem) amem-se de um modo absoluto, conquanto incestuoso, amor impossível aos seres humanos. Todos os meus gestos, palavras, atos – segregado e só que sou – seriam um simulacro desse amor trespassado de ilações misteriosas (LINS, 1973, p. 270).

Marcada por um forte desejo de reintegração das forças contrárias, o (re)encontro com a unidade integral, orgânica e psíquica, as reflexões em torno do corpo de Cecília voltam-se para mundo antigo, para a totalidade primordial e para as especulações sobre o nascimento do mundo, o começo por excelência: um retorno ao antepassado, à unidade perdida, ao cosmogônico e ao mito do andrógino a que se refere Platão em *O Banquete*.

As reminiscências platônicas atestam que a natureza humana era constituída por figuras masculinas e femininas, e por um terceiro ser que se formava pela junção dos dois primeiros: o andrógino. Este,

porém, por sua potência totalizante e altamente poderosa ameaçava a Zeus, que o cingiu em duas partes, duas metades imperfeitas que, desde então, buscam se unir novamente para formar o todo inicial: a androginia era a representação de uma unidade total e poderosa, “nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor” (PLATÃO, 2003, p. 23).

O andrógino encerra a representação da perfeição e da sabedoria porque são seres dotados de poderes e de um alto grau de espiritualidade. Assim, o mito do andrógino corresponde ao plano cósmico, à reintegração da unidade-totalidade. A certa altura do fragmento T16 encontra-se um registo que ilustra bem essa busca pela junção dos antagônicos masculino-feminino: “Cecília e eu [Abel], ajoelhados, somos um. Seus, no corpo que formamos, perna e braço esquerdos; meus o braço direito, a perna direita; duas as nossas cabeças, subsiste um seio, o esquerdo, em nosso busto” (LINS, 1973, p. 288).

A união do corpo masculino ao feminino é uma integração total cujo resultado é a própria dissolução da oposição homem-mulher. O objetivo é atingir outro nível, “não ser macho nem fêmea<sup>5</sup>” (ELIADE, 1969, p. 135), transcender a um estado de força, alcançar uma unidade sem fissura e autônoma em si mesma, tal qual a androginia divina presente nas antigas teogonias gregas, nas culturas orientais e mesmo latino-americanas, como a dos Incas, onde há registros de deuses de identidades andróginas.

O corpo de Cecília mostra-se bissexual, isso pode ser verificado desde o próprio nome da personagem, como no fragmento T3 em que Abel questiona: “Cercírlia. Cercília. Ercília, talvez? Cecília” (LINS, 1973, p. 78). Com o *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, Gomes (2013, p. 21) diz que “Ercília é grafia modificada do nome “Hersília/o, do latim Hersília: deusa da mocidade, derivado do nome Herse, por sua

---

<sup>5</sup> Tradução nossa.

vez o mesmo que o grego ársen: masculino, viril, potente”<sup>6</sup>. A etimologia do nome deixa claro o caráter duplo da personagem, que se descortina para o leitor como um ser andrógino, um corpo habitado por figuras masculinas e femininas.

Todavia, esta impossibilidade de definir o sexo da personagem não é à toa, o corpo de Cecília não pode ser só feminino ou só masculino porque ele é um corpo multidão, um corpo onde habitam outros seres; daí a impossibilidade de delimitar e de fixar sua identidade sexual: seu corpo é ele mesmo e outros, uma materialidade multiplicada em função de uma coletividade: o povo nordestino. Isso se verifica no fragmento:

Evocam, essas presenças alheias, as suas próprias matrizes, existentes no corpo encantado de Cecília? Serão, ao contrário, matrizes dos entes concretos que transitam nesse corpo e o formam? Como saber? Sei apenas que os viajantes frente aos guichês ignóbeis da Estação Rodoviária e o velho esqualido que vigia a inútil borboleta enferrujada; os vendedores de peixe na Praça do Mercado; as prostitutas nas sacadas da Rua Bom Jesus, mostrando a língua ao ritmo das músicas que as vitrolas tocam altos nas salas; a população dos mocambos sob a negra ferragem deteriorada na Ponte Velha e o cego no Cais de Santa Rita, agitando alguns níqueis, tristemente, numa bacia de queijo, sem ninguém por perto, o tilintar das moedas tornando o Cais mais desértico, todos podem existir na carne de Cecília – e o meu amor, abrangendo-os, liga-os a mim com laços cuja natureza me escapa (LINS, 1973, p. 215).

O corpo de Cecília deixa de ser individual e dá lugar às memórias coletivas do Nordeste, demuda-se em outros inúmeros corpos: de prostitutas, de velhos, de vendedores, dos sujeitos comuns e daqueles que, não raro, ocupam posições menores no contexto social. É nesse sentido que o corpo pode ser pensado como agente revelador de narrativas outras, dos indivíduos que integram espaços marginalizados na sociedade. Nesse caso, o tempo mítico de que falamos anteriormente

---

<sup>6</sup> Ver: GOMES, Leny da Silva. Avalovara: um romance de formação. In: Hazin, Elizabeth [org]. *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora da universidade de Brasília. 2013, p. 21.

acaba se tornando a desculpa necessária para problematizar o próprio tempo diacrônico e as questões de ordem sócio-históricas.

No que se refere ao corpo de  $\text{O}$  (Inominada), a última personagem feminina e a que encerra a procura de Abel pela realização do romance, podemos dizer que ele é, dentre os três corpos, o que não tem nome, representado apenas por um símbolo, um sinal gráfico que o identifica. A ausência de nome é motivo de reflexão da própria personagem que, sozinha, narra uma das linhas temáticas de *Avalovara*: O – História de  $\text{O}$  (Inominada), Nascida e Nascida. À altura do fragmento O4 ela dirá:

Sei que haverá um código, um sinal para chamar-me. Procuo descobri-lo no confuso ir e vir das coisas que me cercam. Será um som, será um odor, será uma cor, uma claridade? Por vezes, percutem um martelo, ou me deparo com a fachada de um prédio, ou vejo desenhos num muro, ou cravo as unhas na pele. Fico perguntando se alguma dessas coisas é o meu nome: o soar do martelo, a parede brilhando, os riscos no cimento, a dor que sinto. Assim vivo, nesta comunhão, que me multiplica e atormenta, assim vivo, até precipitar-me para baixo no meu velocípede, eu e o muro, e as três rodas que giram em redor de mim, e tudo escurece e nessa escuridão eu sou novamente formulada, eu novamente sou parida, sim, nasço outra vez. (*Idem*, p. 29).

$\text{O}$  (Inominada) não possui apenas um nome, mas vários – daí a impossibilidade de nomeá-la; o que acontece é que ninguém a ele tem acesso, seu nome está guardado “como o segredo de um cofre”<sup>7</sup>, nem mesmo ela sabe como se chama: os diversos nomes da mulher só se manifestam quando o escritor ordena as palavras contidas no seu corpo, quando as utiliza para nomear as coisas, dando-lhe sentido, ou seja, o corpo de  $\text{O}$  (Inominada) é a palavra nomeadora de tudo que há, a palavra que, ao encontrar com escritor, com Abel, ganha significação. É só ele quem a transforma em linguagem, em texto:

Quem fez meu corpo? observo meus pais demoradamente, compara-os entre si, comparo-os comigo e vejo: não foram eles. Tão de longe vem meu corpo que eles esqueceram o que

<sup>7</sup> HAZIN, Elizabeth. Como um segredo de um cofre: reflexões acerca de uma personagem feminina em Osman Lins. Ângulo, abril/set., 2010. Disponível em: <<http://www.unifatea.edu.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/737/505>> Acesso em: 10/10 2017.

significa. Transmitem-no como um texto de dez mil anos, reescrito inúmeras vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, uma oração clara, antes familiar, tornada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original se desvanece (LINS, 1973, p. 28).

Aos nove anos de idade, quando  $\text{O}$  (Inominada) cai no poço do elevador do Edifício Martinelli, em São Paulo, ao invés da morte, ela nasce outra vez, mas agora por meio da palavra. Seu corpo, duas vezes nascido, é receptáculo de um signo que precisa ser compreendido, de uma escrita espiralada, uma grafia misteriosa, um texto completo em si mesmo, *corpo-palavra*, artefato verbal transmutado em imagem do mundo:  $\text{O}$  (Inominada) é uma figura geométrica pensada, trabalhada para atingir a expressão máxima da linguagem literária. Mas, quando o escritor finalmente atinge o cerne da linguagem, torna-se ameaça para o mundo. Abel e a *mulher-literatura* chegam ao Paraíso, ao ponto N da espiral, e ali são assassinados por Olavo Hayano, marido de  $\text{O}$  (Inominada) e representante da ditadura militar brasileira.

Assim, vemos que os três corpos apresentam-se como materialidades que engendram três enunciados: o primeiro, o de Anelise Roos, traz à tona questões ligadas à problemática do espaço, que deixa de ser apenas um lugar físico para ganhar outro tratamento no corpo da mulher; o segundo, o de Cecília, transfigura o tempo histórico em tempo mítico para falar da impossibilidade de definir o corpo em masculino ou feminino, porque tal corpo é ele mesmo e outros: uma multidão; o terceiro, o de  $\text{O}$  (Inominada) articula reflexões sobre a escrita, o trabalho do escritor com a palavra criadora: artefato de difícil manejo.

Podemos afirmar, portanto, que a ação criadora empregada em *Avalovara* volta-se para si mesma, problematizando sua própria construção e deflagrando-se; não por coincidência Osman afirma em uma de suas entrevistas que *Avalovara* possui uma linguagem metaficcional e alegórica. É nesse ponto que reside o caráter inovador

da escrita osmaniana, ela não se fixa apenas nas questões miméticas, mas subverte as próprias categorias da narrativa, posto que o “alegórico tem de encontrar formas sempre novas e surpreendentes” (BENJAMIN, 2016, p. 195) de inscrição. Na escrita alegórica “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa” (*Ibidem*, p.186). Daí que as personagens, nesta narrativa, acabam revelando-se como agentes enunciativas do trabalho literário, elas tornam-se o próprio foco da narração, porque convertem-se no recurso através do qual o autor articula a construção da obra, que passa, necessariamente, pelo corpo destas três mulheres: a narrativa é inscrita na carne destas personagens.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Rolf Tiedemann; Willi Bolle [org]; tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1994.
- \_\_\_\_\_. *A origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção* [et. al]. São Paulo: perspectiva, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A Garganta das Coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Brasília: editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- ELIADE, Micea. *Mefistofeles y el andrógino*. Madrid: ediciones guadarrama, 1969.
- FERREIRA, Cacio José. *Encontrare* In: HAZIN, Elizabeth; Barreto, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy [orgs.] *Palíndromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.
- GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: um romance de formação*. In: Hazin, Elizabeth [org]. *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora da universidade de Brasília. 2013.
- GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco. 1994.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: editora 34, 2012.

HAZIN, Elizabeth. *Como um segredo de um cofre: reflexões acerca de uma personagem feminina em Osman Lins*. Ângulo: abril/set., 2010. Disponível em:

<<http://www.unifatea.edu.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/737/505>> Acesso em: 19 set. 2017.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1973.

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

PLATÃO. *O Banquete*. Disponível em:

<<http://revistaliteraria.com.br/PlataoOBanquete.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2017.