



**DESCONSTRUÇÃO
DA IDEOLOGIA
AUTORITÁRIA EM
AVALOVARA, DE
OSMAN LINS, A
PARTIR DA PINTURA
DE AMBROGIO
LORENZETTI**

Fernando Oliveira

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em sua segunda fase literária, Osman Lins amadureceu um estilo e uma estética experimentalista pessoais, como produto dos esforços de revisão, efetuados de uma obra para outra. Essa nova fase na vida do escritor pernambucano inicia com a obra de narrativas *Nove, novena*, publicada em 1966, passando pelo romance *Avalovara*, de 1973, indo até o romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de 1976. Nessa segunda fase, marcada, sobretudo, por um experimentalismo estético, dá-se uma renovação da estrutura narrativa, instaurando uma ruptura-fusão dos gêneros literários, sobrepujando os limites canônicos do conto, da novela, do romance e do ensaio. Exemplificando: enquanto alguns escritores centravam seu processo de inovação estética na sintaxe, como o fez Guimarães Rosa, Osman Lins, indo mais além, o centrava na estrutura (Cf. Lins, 1979, p. 173).

Os processos narrativos experimentalistas de Osman Lins, por exemplo, podem ser vistos através do uso de sinais gráficos e geométricos, para representar o espaço narrativo, as personagens e os narradores, sinais vistos, especialmente, em *Nove, novena* e *Avalovara*. Este último, para se ter uma ideia geral, foi construído sobre um quadrado localizado dentro de uma espiral circular, a qual faz surgir as linhas narrativas. Nesse quadrado há um palíndromo latino – *Sator arepo tenet opera rotas* – traduzido como “o lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. Cada letra dessa frase palindrômica constitui o índice de temas, ou capítulos da obra, o que evoca a linguagem-desdobramento dos anagramas. Esse processo rigoroso de construção faz a palavra ser tematizada com precisão matemática em *Avalovara*, de modo que esse romance pode ser lido de várias maneiras, não obedecendo, necessariamente, a ordem tradicional cronológica, mantendo, com isso, a característica palindrômica.

A espiral simboliza o infinito, o universo, com o percurso da existência humana, caracterizada por fins-começos e vice-versa, obedecendo a um percurso que vai do Caos à Ordem, busca do equilíbrio primordial. Esse percurso, em *Avalovara*, é elencado pela personagem Abel, através do amor de três mulheres, Roos, Cecília e a Mulher-sem-nome , sobretudo da derradeira, representada por um símbolo gráfico esférico, com um ponto no centro, e duas asas superiores. O quadrado representa os percursos pelo(s) espaço(s) narrativo(s) do romance, além do estado caótico do espaço humano-terreno, o qual – somado à espiral, representativa da ordem cósmica – gera, nessa intersecção geométrica, o equilíbrio decorrente da passagem do caos ao cosmo, da expulsão ao retorno do Paraíso.

Outro recurso utilizado por Osman Lins foi o imaginário medieval. O romancista pernambucano deixou claro, em uma de suas entrevistas, que o que mais o marcou, quando esteve na França, foi “o contato com os vitrais e com a arte românica, a arte medieval em geral” (Lins, 1979, p. 212). O imaginário medieval, com seus mitos,

com seu bestiário e seu universo maravilhoso, surge na segunda fase de Osman Lins a partir de *Nove, novena*, alcançando uma culminância estruturalmente inovadora em *Avalovara*, fundindo tradição e modernidade.

Neste trabalho, analisaremos um elemento desse imaginário maravilhoso canalizado para a ideologia política, já em seu tempo: a demonização do governante tirano através da pintura medieval, especificamente a partir dos afrescos da *Alegoria do Bom e do Mau Governos*, de Ambrogio Lorenzetti (c.1290-c.1348). Nesse contexto, inseriremos o conceito de *antiphysis* (Lima, 1980), num movimento retroativo, ou seja, a *antiphysis* pode ser vista na arte medieval desses afrescos de Ambrogio Lorenzetti, especialmente no afresco do *Mau Governo*. Depois, faremos uma leitura desse conceito em *Avalovara*, especificamente através de um personagem desse romance: Olavo Hayano, representação da ideologia política do regime de 1964, no Brasil. À vista disso, considerando que o século XX se caracterizou pelo surgimento implacável de regimes políticos totalitários (como o nazismo) e autoritários (como as ditaduras na América Latina), Osman Lins, crítico de seu tempo, desconstrói sutilmente a ideologia política dominante no Brasil: o regime de 1964.

Avalovara se constitui, conforme nossa leitura, no que Marilena Chauí chama de “antidiscursos da ideologia” (1981, p. 21), usado sutilmente por Osman Lins, para fazer uma crítica ao poder político preponderante em seu tempo. Isso faz de *Avalovara* um romance literariamente engajado, fazendo da literatura a via para o discurso negativo que mina a contradição inerente à ideologia, pois aquela é camuflada nesta (e por esta) por um ufanismo nacionalista de unificação social que procura esconder as diferenças conflituosas da sociedade (Cf. Chauí, 1981, p. 21/23). Nesse sentido, como contraponto da ideologia dominante do regime de 1964, ou seu antidiscursos, esse romance osmaniano põe no horizonte da aurora dos conflitos do seu tempo a utopia do retorno do Paraíso, que – termos sociológicos – aponta para uma sociedade livre da opressão, do caos. Assim, como lembra Paul Ricoeur, parafraseando Mannheim, o contraste entre ideologia (sustentada pela classe dominante) e utopia (defendida pela classe subprivilegiada) se dá pelo fato de que “as ideologias olham para trás, ao passo que as utopias olham para frente. As ideologias se acomodam à realidade que justificam e dissimulam, ao passo que as utopias enfrentam a realidade e a fazem explodir” (Ricoeur, 1977, p. 88). A ideologia é “obturaçãõ do possível” (Idem, 1977, p. 71), dos horizontes utópicos, mas o projeto utópico aponta para uma sociedade primordial.

Além de reflexões a respeito do conceito de *antiphysis* (Lima, 1980), elencaremos reflexões de Marilena Chauí (1981), com as reflexões do crítico Anatol Rosenfeld (1976) sobre a polêmica relação entre literatura e ideologia. Outrossim, com o conceito de engajamento literário (Dalcastagné, 1996) e, nesse contexto, com reflexões do próprio Osman Lins (1969; 1979).

PINTURA MEDIEVAL E A ANTIPHYSIS DO GOVERNANTE TIRANO

Mesmo durante a Idade Média, na qual o governo era visto como representação da autoridade divina sobre a Terra, é constatável que somente os bons governantes é que se tornavam dignos de fazer parte dessa representação. Com isso, nos deparamos com uma visão teológico-política das esferas dominantes da sociedade medieval, não só a política, mas também a religiosa (especificamente o clero católico), atingindo o ápice com o que se convencionou chamar de *cesaropapismo*: união entre a Igreja e o Estado. Daí também o fato de reis medievais professarem o catolicismo, e tentarem fazer políticas públicas sob a égide católica. Não obstante, a arte pictórica medieval não poupou os reis que não eram dignos de serem representantes de Deus na Terra. Surge, assim, um protótipo do governante tirano, totalitário, com requintes de crueldade demoníaca. Essa perspectiva do governante tirano, conseqüentemente demonizado, pode ser vista em afrescos de um notável pintor medieval: Ambrogio Lorenzetti (c.1290-c.1348). Ambrogio Lorenzetti, juntamente com seu irmão Pietro, nasceram na República de Siena, uma próspera cidade da Itália; foram alunos de Giotto. Supõe-se que ambos foram vítimas de uma peste que se abateu na região, em 1348. Mas o legado pictórico de ambos os eternizou na história artística do Ocidente Medieval. Esse legado pode ser visto no Palácio comunal de Siena, no qual estão pintados os conhecidos afrescos de Ambrogio Lorenzetti, elaborados entre 1337 e 1339, na Sala do Conselho, a pedido da República sianense.

Os afrescos são *A alegoria do Bom e Mau Governos*, reflexos de uma filosofia teológico-política, segundo a qual o bom governante é uma metáfora do Reino Celestial ou de Cristo, ao passo que o mau governante é uma metáfora do Reino das trevas ou do Diabo (Cf. Costa, 2009). Vejamos essas metáforas antitéticas nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti:



AMBROGIO LORENZETTI (C. 1290-C.1348). ALEGORIA DO BOM GOVERNO (C. 1337-1340)

Por causa da brevidade deste trabalho, só nos deteremos na análise da figura do governante, encarnação do Bom Governo. Entre outras leituras, o semblante do monarca evoca a face de Cristo, portando um centro de justiça e o escudo da verdade, e como o Messias, julga os inimigos da *comuna* à sua esquerda, presos. À sua direita e à direita dos inimigos da *comuna*, vinte e quatro conselheiros fiéis. Ao mesmo tempo, o monarca se encontra cercado das nove Virtudes. Acima, no céu, as três Virtudes teológicas, a fé, a esperança e o amor. Em volta de seu trono, as seis virtudes da vida terrena: Força e Magnanimidade, Temperança e Prudência, a Justiça e a ociosa Paz (Cf. Duby, 1979, p. 263). Por outro lado, o mau governante aparece como ser diabólico:



AMBROGIO LORENZETTI (C. 1290-C.1348). ALEGORIA DO MAU GOVERNO (C. 1337-1340), DETALHE

Para Duby (1979, p. 263): “O Mau Governo aparece sob os traços dum príncipe do Mal, escoltado por potências de confusão, a Desordem, a Avariza, a Vã Glória, o Furor, e que calca aos pés a Justiça”. O governante diabólico usa uma capa amarelada. Esse outro simbolismo da cor amarelada não ocorre gratuitamente. “O homem medieval habitua-se a reconhecer o mal nas personagens e nas superfícies amarelas” (Le Goff, 1989, p. 28). Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 41), “quando o amarelo se detém so-

bre esta terra, a meio caminho entre o mundo alto e o mundo baixo, ele não arrasta na sua esteira mais que a perversão das virtudes da fé, da inteligência, de vida eterna”. Ademais, “o tirano diabólico de Lorenzetti ainda possui um animal de estimação a seus pés: um bode negro, outra marca [simbólica] do mal” (Costa, 2009, p. 09).

Na entrada da Sala do Palácio de Siena, o espectador-visitante se deparara com a alegoria do Mau Governo, da esquerda para a direita, para depois se deparar com a alegoria do Bom Governo, evocando uma espécie de viagem dantesca. É oportuno, sob o ponto de vista do real, ressaltar a veracidade dessa alegoria de Ambrogio Lorenzetti, pois, conforme o medievalista Georges Duby (1979, p. 311), “no século XIV, quase todas as comunas de Itália se inclinaram sob o poder dum tirano”, com destaque para os tiranos de Verona e Milão, “chefes das velhas raças de dentes compridos”.

No processo de desfiguração pictórica que Lorenzetti instaura sobre o mau governo vemos uma antecipação do conceito de *antiphysis*, utilizado por Luiz Costa Lima para analisar alguns contos de Jorge Luiz Borges (1980), em sua obra *Mimesis e modernidade*. O uso desse conceito contribuiu para a revisão da *mimesis*. Mas por não ser conceituada explicitamente na *Poética*, a *mímesis* sofreu “séculos de tradição deformante” (Lima, 1980, p. 229). *Mímesis* passou a denotar um processo pelo qual o *mímema* é visto como “naturalmente semelhante a seu referente. Não é por acaso que a conversão da *mímesis* em *imitatio* se firmou durante o Renascimento, em cuja produção pictórica a *diferença* aparece apenas de forma implícita” (Lima, 1980, p. 232-233). Essa atitude, segundo entendemos, inverte a tese aristotélica da supremacia da Poesia sobre a História, visto que a mimese como *imitatio naturae* se reduz à reprodução historiográfica, a mero documento histórico localizado de hábitos sociais. Nesse sentido:

A *mímesis* faz passar a convenção por natureza. Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da *mímesis* é, pois, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista. Do Renascimento ao final do século XIX, o realismo identificou-se sempre, cada vez mais, ao ideal de precisão referencial. (COMPAGNON, 2003, p. 106)

O questionamento da confiança do realismo na *physis* como meio da *mimesis* se dará por meio da *antiphysis*, exemplificada na obra de Jorge Luiz Borges, e assim definida: “uma inversão ficcional que de imediato significa o questionamento da realidade; [...] não há um questionamento da *mimesis* que não seja um questionamento da *physis*, porque a [...] *antiphysis* supõe a declaração de não identidade de seres” (Lima, 1980, p. 238). A ficção como *antiphysis* concebe a vida como “experiência de pesadelo”. Essa *antiphysis* instaura “uma literatura do fantástico e esta, uma experiência do horror” de modo que “a aniquilação ficcional da realidade não provoca alívio” (Lima, 1980, p. 241), cujo propósito é desconstruir o mundo das aparências.

A literatura do fantástico abarca uma constelação de imagens que procedem do maravilhoso medieval, do qual seres sobrenaturais fazem parte, concernindo, também, ao conflito entre o Bem e o Mal. Para além das distinções conceituais entre “maravilhoso” e “fantástico”, há a convergência de ambos para o irreal, o sobrenatural. Para os medievais, o maravilhoso atuou como “um contrapeso à banalidade e à regularidade do quotidiano” (Le Goff, 1989, p. 24), e a literatura moderna, quando instaura um retorno acentuado ao mito, é para também ir de encontro a uma realidade circundante e insuportável.

Assim, lançando mão das representações do Diabo no imaginário cristão, Ambrogio Lorenzetti, para atacar a ideologia autoritária e/ou despótica dos governantes tiranos de Verona e Milão, recorre pictoricamente a essas representações para denunciar a opressão política levada a efeito por tais tiranos. Esse processo artístico de desconstrução da situação político-social opressiva de Verona e Milão ocorreu para atacar uma das funções da ideologia: a dominação, a qual, conforme Paul Ricoeur (1977, p. 72), se relaciona com “o sistema de autoridade”, cuja pretensão é justificar a dominação. Portanto, a demonização dos regimes políticos tiranos e maus já era vista na arte pictórica medieval, cujo exemplo é-nos apresentado pelos afrescos de Ambrogio Lorenzetti, desrealizando grotescamente tais regimes por meio da *antiphysis*.

AVALOVARA E O REGIME DE 1964: ANTIPHYSIS E ENGAJAMENTO LITERÁRIO

Antes de refletirmos sobre a relação conflituosa entre o romance *Avalovara* e o regime de 1964, especificamente mediante Olavo Hayano, personagem que a sugere, é oportuno que façamos considerações sobre a

ideologia e sua implicação-concretização através desse regime político brasileiro. Originalmente significando “atividade científica que procurava analisar a faculdade de pensar” (Brandão, 2004, p. 19), a “ideologia” tratava das relações científicas entre o ser humano e a natureza, não as elucidando por meio da metafísica, da teologia e da psicologia, devido ao cientificismo utilizado como método de explicação. Posteriormente, no tempo de Napoleão Bonaparte, o termo *ideologia* sofre um deslocamento semântico pejorativo. Napoleão designou os ideólogos franceses de “abstratos, nebulosos, idealistas e perigosos (para o poder) por causa do seu [deles] desconhecimento dos problemas concretos” (Reboul apud Brandão, 2004, p. 19). Assim, a ideologia passa a representar sério perigo para a ordem estatal estabelecida. Com similar atitude condenatória, Marx e Engels atacaram o abstracionismo intelectual e filosófico da Alemanha, o qual desconsiderava os cidadãos, em seu comércio e em sua atividade, como realidade empírica e como produção da verdadeira reflexão ideológica.

Infelizmente, esse distanciamento culminaria com a predominância das ideias da classe dominante sobre a sociedade. Com isso, Marx e Engels chegam à concepção da ideologia como sendo “um instrumento de dominação de classe, porque a classe dominante faz que suas ideias passem a ser ideias de todos” (Brandão, 2004, p. 21). Assim, a ideologia se desloca de uma compreensão conceitual aparentemente inócua, quando constituía um ideário filosófico-intelectual, para uma atividade de exercício de poder através da classe dominante. À vista disso, mais tarde, a ideologia forneceu ferramentas, por exemplo, para o totalitarismo, pois “as grandes potencialidades das ideologias não foram descobertas antes de Hitler e de Stálin” (Arendt, 1999, p. 520). Irrompem, no século XX, governos tiranos que – através do poder político – dominariam despoticamente as sociedades de seu tempo, governos que passaram a ser conhecidos como totalitários, como os de Hitler e Stálin. Com isso, a ideologia se instrumentaliza em discurso do poder, tendo o Estado como representante e ao mesmo tempo dominante da sociedade, de modo que de regime democrático, a sociedade passa a ser vivida sob um regime totalitário, ou autoritário.

O totalitarismo, que é uma forma de imperialismo, compartilha de características arbitrarias com o autoritarismo, como a centralização do poder no chefe único, mais a força militar, tendo um partido político único, usando o terror (torturas) para dissipar atitudes reacionárias. O totalitarismo é mais comum na Europa. Todavia, o regime autoritário não tem um projeto de expansão imperialista, nem faz eclodir guerras para conquistar territórios além das fronteiras nacionais, sendo mais local-nacional, e ge-

ralmente é bipartidarista. As ditaduras são a expressão exemplar do autoritarismo, cujos modelos acontecidos no século XX são a de Pinochet (no Chile) e de Strossner (no Paraguai). No Brasil houve a de Vargas e o regime de 1964. Geralmente, as ditaduras ocorrem na América Latina, com exceção para a ditadura de Franco, na Espanha.

Visto que a literatura não está alheia ao seu entorno social, escritores sempre tiveram a preocupação de construir obras que procurassem denunciar realidades político-opressoras. A partir de 1964, no caso do Brasil, o país entrou numa era em que uma nova ideologia autoritária passou a dominar-manipular a nação brasileira: o regime da ditadura militar. Assim, uma nova crise político-social irrompe sobre o país, após o governo dos “cinquenta anos em cinco”. Nesse contexto de crise, conforme Luiz Antonio de Assis Brasil, em orelha do ensaio “O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro”, de Regina Dalcastagnè (1996, grifo nosso): “Alguns autores ousaram. Uns, jogando-se frontalmente contra o sistema – e suportando as consequências. Outros, estabelecendo códigos parafrásicos e simbólicos que escaparam à vigilância dos senhores do momento”. Ambas correntes de escritores mostram que, conforme Anatol Rosenfeld, as grandes obras de arte são incapazes de colocarem-se “a serviço da corrupção de ideias”, de modo que “resiste à função corruptora da ideologia”, desmascarando “pelo menos até o ponto mais avançado atingido pela consciência de cada época” (1976, p. 59). Isso porque a ideologia, quando se impõe ou se instaura como um sistema dos interesses de uma classe, mascara “a negatividade subjacente”, de forma que “se deve considerar tal função como contrária à essência da literatura” (Rosenfeld, 1976, p. 58).

Nesse sentido, Osman Lins (1969, p. 274), em *Guerra sem testemunhas*, vê a indissociabilidade entre o escritor e a política partidária, pois “um desses aspectos servirá ao outro, será absorvido pelo outro”, de modo que o escritor terá de optar pela literatura, pois com ela tem um pacto, pacto de fidelidade às palavras. Do contrário, o escritor deveria abandonar a literatura, para se relacionar com “o comício, o panfleto, o cartaz, talvez a guerrilha. Todos estes meios seriam mais apropriados à ação política propriamente dita que à literatura” (Lins, 1969, p. 274-275). Por conseguinte, Osman Lins não simpatiza com a chamada *literature engagée*: “a responsabilidade invocada e exigida pela literatura *engagée* nem sempre escapa de se transformar em válvula de escape, fuga ao verdadeiro empenho que é o do escritor com o mundo” (Lins, 1969, p. 62). Por “válvula de escape” entenda-se por engajamento partidário-panfletário, o qual se contrapõe “ao verdadeiro empenho”, que é o engajamento literário do escritor contra a ideologia polí-

tica, em prol do mundo. Na obra literária engajada, “a ideia de engajamento não pode ser confundida com a de panfleto”, conforme Regina Dalcastagnè (1996, p. 19). O engajamento literário é caracterizado pela denúncia social, “pela contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade”, acolhendo a dor das vítimas, “como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras” (Dalcastagnè, 1996, p. 24-25).

O autor de *Avalovara* partilha do engajamento literário: “cabe então ao escritor sustentar com a máxima energia o diálogo com o mundo e com os seus semelhantes. Externar com maior ou menor eficácia a nossa visão” (Lins, 1969, p. 255). Osman Lins foi um dos escritores que optaram por romances reveladores de “códigos parafrásicos e simbólicos”, códigos que foram (e são) decodificados por leitores atentos, partindo do conhecimento do complexo universo inoculado na ficção osmaniana. O romance *Avalovara*, publicado em 1973, se distingue de outros romances publicados durante o regime militar, como *Reflexos de baile*, de Antonio Callado, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, pois essas obras se propuseram a “esmiuçar a vida sob a opressão [do regime de 1964]” (Dalcastagnè, 1996, p. 16). *Avalovara*, no entanto, usando as palavras de Dalcastagnè (1996, p. 16), traz “a ditadura apenas como um pano de fundo para o desenvolvimento de outras tramas”. Noutras palavras, a ditadura não se coloca como foco principal, mas como parte do conflito-enredo da relação amorosa do personagem-escritor Abel com três mulheres, especialmente com a terceira, não nominada, de quem Abel se torna amante, sendo ela casada com o militar Olavo Hayano, para fazer uma desrealização da condição ilusória de real em que vivia o Brasil, ou seja, para fazer uma *antiphysis*.

Olavo Hayano é a representação simbólica do regime militar de 64, denunciado sutilmente em *Avalovara*. A personagem , Mulher-sem-nome, antes de encontrar o seu amor definitivo no personagem Abel, casa com Olavo Hayano. Posteriormente, enquanto ele dorme, ela passa a descrever o rosto do seu marido. No decurso da descrição da face dele, ela percebe – finalmente – que Olavo é um *iólipo*, com um rosto transcendente, uma face de monstro:

- Nem todos enxergam o Iólipo na escuridão com a mesma nitidez. Alguns percebem apenas um halo muito leve; outros o distinguem com um relevo de xilogravura. - O rosto que se pode ver na escuridão, completamente diverso do que se vê na claridade, é o rosto verdadeiro do Iólipo. - O verdadeiro rosto do Iólipo não é necessa-

riamente horrível. O que apavora não é o aspecto monstruoso do rosto; e sim o fato de que se trata de um rosto diferente, oculto a nossos olhos quando iluminado e que se revela justamente quando não existe nenhuma claridade. - O que aterra no rosto fosforescente do Iólipo é ser quase sempre invisível. Também o modo como se revela: na obscuridade. Ele se oculta como um duende dentro do rosto diurno. Como um duende? Não, como um estranho. Esse rosto disforme? Assim Olavo Hayano. Nele, o rosto oculto, fora do meu alcance, é de monstro (LINS, 1973, p. 261-262 / 302).

Noutro momento, é Abel quem fala a respeito da descoberta de , quando ambos estão abraçados numa manhã, contemplando proas num lago:

Ela descreve o rosto secreto e verdadeiro desse indivíduo chamado Olavo Hayano, o rosto só visível na obscuridade. Quando ouve o homem rressonar, apaga a lamparina, escruta-o. Tem duas vezes a idade do Olavo Hayano diurno e as sobrancelhas eriçadas avançam sob a frente estreita em direção às têmporas: aí, descem, cercando as pálpebras pesadas. “Brutal e grosso o nariz, de narinas largas; o lábio superior extenso; extenso e quadrado o queixo”. Vejo [diz Abel], através de sua descrição, a boca do intruso entreaberta na sombra, os dentes largos, o riso de quem se sabe invulnerável. As orelhas de Hayano, peludas, moles e longas, descem até o pescoço com verrugas.

O mais assustador é que, nesse espectro trevoso, falta uma parte do rosto. “Uma parte do rosto?” “Sim, há um vazio” (Lins, 1973, p. 351-352).

Noutro momento narrativo é dito que o vazio está “em torno dele ou dentro dele (impossível saber)” (Idem, 1973, p. 303). Noutro momento, a personagem , vendo o rosto-identidade de Olavo Hayano, toma conhecimento pleno de quem é, de fato, ele:

A escuridão do quarto, um rosto inesperado (ou esperado?) surge da sombra, dotado de uma luz mortiça e enevoadada, um rosto impalpável e como que plasmado em fósforo – e eu vejo a resposta exigida sem trégua ao longo desses anos, vejo o que sei e apesar de tudo

preciso ver com os olhos para que seja pleno o tal conhecimento, vejo, Hayano é um iólipo (Lins, 1973, p. 284).

O “vazio” e a face tenebrosa e dupla de Olavo Hayano trazem implicações quanto à ideologia. Vale ressaltar que o “vazio” do iólipo corresponde a sua esterilidade (Cf. Lins, 1973, p. 264-275). Conforme Marilena Chauí (1981, p. 21), “através da ideologia, são montados um imaginário e uma lógica da identificação social com a função precisa de escamotear o conflito, dissimular a dominação e ocultar a presença do particular, dando-lhe a presença do universal”. Nesse sentido, a dupla face de Olavo Hayano, ou a dupla face da ideologia política de então, forja uma face humana aparente, que ilude-dissimula, e oculta uma face verdadeira, terrificante, a face da opressão autoritária. Essa atitude da ideologia ocasiona uma ilusão na sociedade, de modo que “o dominante se reveste de generalidade e de universalidade que anulam e ocultam a realidade de classes”. Ou seja, “a ideologia oferece à sociedade fundada na divisão e na contradição interna uma imagem capaz de anular a existência efetiva da luta, da divisão e da contradição: constrói uma imagem da sociedade como idêntica, homogênea e harmoniosa” (Chauí, 1981, p. 27).

Um recurso de ilusão de unidade social é o ufanismo nacionalista aliado ao discurso científico do progresso-desenvolvimento, além de outros dois ocultamentos da face verdadeira da ideologia: “o da divisão social e o do exercício do poder por uma classe social sobre outras”, conforme Chauí (1981, p. 28). Assim, o “vazio” e a dupla face de Olavo Hayano representam o discurso da ideologia com aparência de completude. Viesto que a ironia é uma característica do romance moderno, o uso da *antiphysis* para desconstruir a ideologia autoritária do regime de 1964, em Olavo Hayano, pode ser vista como paródia de sua aparência humana, mostrando através dos rostos diurno e noturno a contradição dessa ideologia. Assim, a sociedade controlada-manipulada pela ideologia totalitária, ou autoritária, é uma *antiphysis*, uma inversão do real primordial da harmonia social, harmonia que aparecerá no final de *Avalovara*, quando Abel e  andam no Paraíso.

Fazendo um diálogo com a pintura de Ambrogio Lorenzetti, o iólipo representa o *Mau governo* e o estado paradisíaco, mostrado no final do romance, o *Bom governo*. Assim como Ambrogio fez uma *antiphysis* dos maus governantes de seu tempo medieval, Osman Lins, através do iólipo, faz uma *antiphysis* do mau governo da ideologia opressora do regime de 1964, recorrendo à representação do grotesco, característica do fantástico. Com isso, a *antiphysis* é usada como “uma inversão ficcional que de imediato significa o

questionamento da realidade (Lima, 1980, p. 238), e a realidade questionada por ambos, Osman Lins e Ambrogio Lorenzetti, é a da sociedade vitimada pela opressão tirânica. Portanto, a *antiphysis* se instaura como um antidiscurso da *physis* ideológica, ou da ilusão referencial imposta com aparência inócua pela ideologia, de modo que a *antiphysis* como fenômeno crítico no texto literário fissa a *physis* da ideologia.

Em todos os fragmentos romanescos levantados, percebe-se que a descrição do iólipo, especialmente do rosto, assemelha-se relativamente a certas descrições medievais do Diabo, constantes das narrativas de visões e aparições desse ser às pessoas. Por vezes, o Diabo aparecia abertamente, sem disfarces, ao passo que noutras vezes ele se revelava com disfarce, o que acontece com o iólipo, em *Avalovara*, aparecendo para a personagem  com a forma de um belo jovem. Jacques Le Goff narra algumas dessas aparições (geralmente, noturnas), baseando-se em fontes medievais:

O Diabo perseguidor, em geral, não disfarça. Aparece às suas vítimas sob aspectos repugnantes. O monje Raul Glaber viu-o numa noite, antes do ofício de matinas “no mosteiro de Saint-Léger de Champeaux, no princípio do século XI. “Vi aparecer-me ao pé do leito uma espécie de homenzinho horrível de se ver. Tanto quanto pude apreciar, era de baixa estatura, tinha o pescoço fino, a cara muito magra, uns olhos muito negros, a testa rugosa e crispada, as narinas estreitas, a boca saliente, os lábios grossos, o queixo fugidio e muito estreito, uma barbicha de bode, as orelhas peludas e aguçadas, os cabelos eriçados e emaranhados, dentes de cão, crânio bicudo, o peito inchado, uma corcunda nas costas, as nádegas trementes e vestimenta sórdida” (Le Goff, 1983, p. 201-202).

Mas para , o iólipo apareceu com uma aparência de belo rapaz, jovem sedutor, exigindo da personagem mulher um percurso-busca para saber que ele era de fato um iólipo, um monstro maligno. Da mesma forma, para as mulheres medievais, o Diabo aparecia com a forma de um belo jovem, como aconteceu com Santa Justina, segundo a obra *Lenda Dourada*. No entanto, Justina, depois de algum tempo, percebendo “o espírito maligno, repeliu-o com o sinal da cruz” (Le Goff, 1983, p. 202). À vista disso, o monstro iólipo é uma figuração do Diabo, além de ser uma metáfora da ausência esterilizante do poder criativo, da falta de liberdade, pois “como militar, inscrito num período histórico marcado pela opressão, Hayano é guardião e representante da ordem” (Dalcastagné, 2000, p. 165). Ademais,

há outra leitura importante acerca do iólipo: a aparência tenebrosa de sua face remete para um instrumento da ideologia, quando usada pelo totalitarismo, por exemplo: o terror, o qual é a essência do regime totalitário. Assim, especialmente nos regimes totalitários, ou autoritários, ideologia e terror andam de mãos dadas. Conforme Hannah Arendt (1989, p. 518), “o terror tem de eliminar não apenas a liberdade em todo sentido específico, mas a própria fonte da liberdade que está no nascimento do homem e na sua capacidade de começar de novo”. Essa característica do terror, como instrumento da ideologia totalitária, segundo entendemos, remete para duas características do tipo de governo que a segue: o poder arbitrário e o medo:

De um lado, o poder arbitrário, sem o freio das leis, exercido no interesse do governante e contra o interesse dos governados; e, de outro, o medo como princípio da ação, ou seja, o medo que o povo tem pelo governante e o medo do governante pelo povo – eis as marcas registradas da tirania no decorrer de toda a nossa tradição” (Arendt, 1989, p. 513).

Assim, o uso da tortura, do suplício e da perseguição letal contra os “rebelados” é uma manifestação tirânica do medo-terror imposto pela ideologia totalitária, ou autoritária. Portanto, a face noturna e tenebrosa de Olavo Hayano sugere o terror e o medo como instrumentos da dominação do regime de 1964, e a nossa história registrou a passagem assustadora dessa ideologia no país, casos de tortura, perseguição e morte.

Anjos e demônios fazem parte do maravilhoso medieval. Partindo dessa fonte, segundo entendemos, Osman Lins cria um ser fabuloso – o iólipo – figuração do Mal, e que condiz com o repertório de seres que compõe o maravilhoso medieval. Assim, influenciado por esse maravilhoso, Osman cria, com sua engenhosidade, um maravilhoso próprio, incluindo o pássaro Avalovara. A raça dos iólipos age como filhos espirituais do Mal, usando o despotismo tirânico como expressão do caos em nome de uma suposta ordem: “o modo exasperado e ostensivo como a opressão venera a Ordem faz-me supor que disfarça uma filiação ao Caos” (Lins, 1973, p. 48). Os tiranos do autoritarismo e do totalitarismo se disfarçam sob a aparência da boa ordem política, mas agem exercendo um caos opressivo sobre a sociedade dominada por eles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para os medievais, o maravilhoso atuou como “um contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano” (Le Goff, 1989, p. 24). A compreensão que Osman Lins tinha do suposto mundo real é concebida em termos desse maravilhoso, que supera esse mundo: “o mundo é uma caverna, fechada e escura. Dentro dela, um dragão. É com ele que lutamos. Muitos lutam, mas a maioria é tragada” (Lins, 1979, p. 147). O dragão é visto “como um símbolo demoníaco” (Chevalier e Gheerbrandt, 2009, p. 349); a Bíblia o afirma em Apocalipse 12:9, ao falar da expulsão celestial do grande dragão, o Diabo. Essa declaração de Osman Lins foi dada em uma entrevista de 1969, na época da ditadura do regime militar, ano em que iniciava a composição do romance *Avalovara*. Esse dragão é transplantado na figura do íolipo Olavo Hayano, para denunciar o verdadeiro real em que se encontrava o povo brasileiro: o real da opressão, palavra que aparece diversas vezes em *Avalovara* (Cf. Lins, 1973, p. 48/260-261/304/367), para denunciar sutilmente o regime militar de 1964. Para o autor de *Nove, novena*, o real, tal como se nos apresenta, na aparência, “é uma escuridão cegante” (Lins, 1979, p. 147). Por essa razão, Osman sempre se manteve acordado defronte desse real, através de uma obra romanesca consciente de seu tempo e crítica. Assim, Osman Lins entendia que o escritor tem uma missão social e um engajamento literário, sem que a arte seja posta sob domínio político partidário, de modo que o romancista não porá na obra a visão política, mas a visão “de um criador de ficção” (LINS, 1979, p. 158). Por isso, na obra literária engajada, “a ideia de engajamento não pode ser confundida com a de panfleto”, conforme Dalcastagnè (1996, p. 19). O engajamento literário é caracterizado pela denúncia social, “pela contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade”, acolhendo a dor das vítimas, como o lugar em que a voz e a história dos vencidos se retece e em que a memória é preservada para ser modelo e vergonha históricos para as próximas gerações.

REFERÊNCIAS

- ARENDRT, Hannah. *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Crítica e ideologia. In: CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1981.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- COSTA, Ricardo da. *Um Espelho de Príncipes artístico e profano: a representação das virtudes do Bom Governo e os vícios do Mau Governo nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (c. 1290-1348?)*. Site. Disponível em. www.ricardodacosta.com . Acesso em junho de 2009.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
- _____. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: Editor da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: 2000.
- DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade: 980 - 1420*. Lisboa: Estanta, 1978.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso no Ocidente medieval*. In: LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *A civilização do Ocidente medieval. Vol. 1*. Lisboa: Estanta, 1983.
- _____. (Dir.). *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Imprensa, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

----- . *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins, 1969.

----- . *Evangelho na taba: novos problemas culturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Elos 01).