

Literatura

O intertexto canônico em *Avalovara*¹

SANDRA NITRINI

TALVEZ Osman Lins tenha sido um dos escritores brasileiros que mais refletiram, ou pelo menos explicitaram suas reflexões sobre o ato de escrever e ficcionalizaram o exercício “problemático da literatura”, valendo-se aqui das palavras de Borges, desde os primeiros passos de um escritor verde até a conquista da expressão na sua maturidade. *Avalovara* condensa essas questões de modo significativo.

“Os escritores escrevem na descendência de alguma coisa, eles inventam um mundo fictício depois de outros romancistas que já inventaram o mundo antes deles” nos diz Robbe-Grillet (2005, p.10). Osman Lins contestou sempre a ascendência atribuída pela crítica a seu romance *Avalovara*. Colocaram-no na linhagem de Joyce, de Faulkner, dos novos romancistas franceses, dos escritores latino-americanos contemporâneos, em especial de Cortázar de *Rayuela*, de Lezama Lima do *Paradiso*, e de Borges de *Aleph*. No entanto, fazia questão de revelar suas fontes “situadas na tradição literária mais longínqua. Dante ‘na medida e na estrutura’; Rabelais, na ‘desmesura e na construção de um ou dois personagens’; Matila C. Ghyka ‘na presença da geometria, na natureza e na arte’, além de Pitágoras, dos alquimistas e dos artistas plásticos em geral”. Embora caiba, nesse caso específico, dar crédito a essas revelações do autor, na contramão de que se deve desconfiar sempre do que o criador fala a respeito de sua obra, não será esse o caminho seguido para tratar do diálogo de *Avalovara* com algumas obras canônicas. Tampouco será aquele apontado pela crítica.

A literatura se estabelece numa relação com o mundo e numa relação consigo mesma, com sua história, com a história de suas produções, com a longa caminhada de suas origens. Enfim, ela carrega sua própria memória, consubstanciada na conhecida e polêmica teoria da intertextualidade (Samoyault, 2008). Alguns dos ascendentes de *Avalovara* serão desentranhados de sua própria interioridade, na qual é explicitada, de modo indireto, como veremos mais adiante, *A divina comédia*, de Dante, uma das fontes reveladas pelo autor em entrevistas. Mas nem todos os ascendentes admitidos no plano da ficção foram revelados em entrevistas. Dentre esses, salientam-se os diálogos estabelecidos com *Werther*, de Goethe, *Moby Dick*, de Melville, e *La modification*, de Butor.

Essas obras se unem em torno de uma experiência comum, vivenciada por seus personagens: a viagem e a busca de algo inapreensível ou, aparentemente, inapreensível. Essa experiência também será partilhada por Abel, o personagem-

escritor do romance brasileiro, reiteradamente anunciado por seu próprio autor como uma alegoria do romance. E é significativo que *Avalovara*, alegoria de romance, mantenha diálogo com obras canônicas que tematizam explicitamente a viagem e a busca de algo difícil, inapreensível, motivos nucleares do gênero épico.

Osman Lins mencionou Dante em muitas entrevistas como um dos inspiradores de *Avalovara*, o que não ocorreu nem com Melville, nem com Goethe. De fato, a relação desse romance com a *Divina comédia* é ampla. As ressonâncias dessa obra medieval em *Avalovara* estendem-se na concepção estrutural da obra, na linguagem simbólica, na numerologia e no ritmo poético de seu discurso. Em todos esses casos, trata-se de um diálogo difuso, que não permite um cotejo direto, mas que assinala a imersão de Osman Lins no universo literário de Dante e seu aproveitamento naquilo que lhe interessa para compor seu discurso literário específico, no Brasil, em pleno século XX, sob o signo da construção racional, geométrica e simbólica e da arte da poesia que mescla realidade e fantasia.

A arquitetura de *Avalovara* baseia-se na ideia da espiral e do quadrado sobre o qual se estende em todas as direções o famoso palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS.² No romance esse palíndromo é inventado por Loreius, um escravo de Pompeia para obter sua liberdade, conforme combinara com seu senhor Publius Ubonius. Loreius suicida-se ao dar-se conta de que Tyche, cortesã a quem revelara o palíndromo inventado e o contrato estabelecido entre ele e seu senhor, o transmitira a seu amante, o qual, por sua vez, o vendera a Publius.



Palíndromo

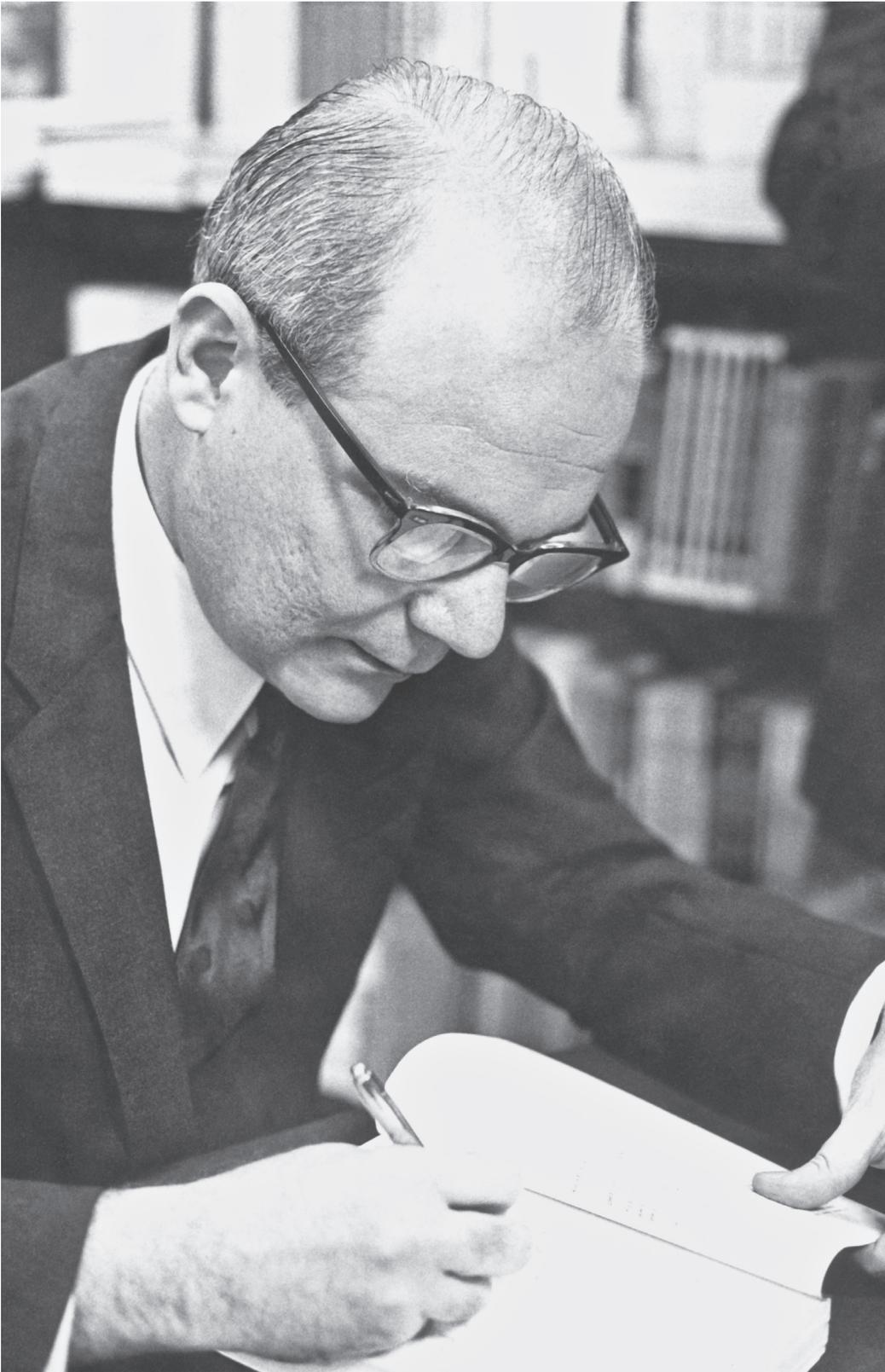
Uma das possibilidades de tradução para o palíndromo é *O criador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita*, atribuindo-lhe o caráter de alegoria do Criador e da Criação e do escritor que domina o texto. Assim o plano rigoroso de *Avalovara* concretiza, na sua estrutura e linguagem literária, um dos pontos fundamentais do ideário de Osman Lins: a narrativa é uma cosmogonia.

Diante da página em branco, o escritor encontra-se diante do caos do mundo e do caos da palavra que ele vai ordenar, operando, desse modo, uma nova passagem do caos ao cosmos. O quadrado palindrômico é a imagem do espaço cósmico e da página do livro. A figura de uma espiral, símbolo do tempo, sobrepõe-se ao quadrado palindrômico. No seu movimento giratório, ela perpassa os 25 pequenos quadrados relativos às letras do palíndromo. Às oito letras diferentes correspondem oito temas retomados alternadamente, segundo uma progressão rigorosa (10 linhas do texto, na sua introdução; 20 linhas, no segundo fragmento etc.). De modo que *Avalovara* “aglutina narrativas menores, breves unidades temáticas, pássaros miúdos”³ como qualquer outro romance, de acordo com a concepção e as palavras do próprio Osman Lins. A sucessão de temas é governada pelo giro da espiral em direção ao N, centro do quadrado e final de *Avalovara*.

Sob essa arquitetura rigorosa e com ela se confundindo, desenvolve-se a viagem de Abel, o jovem escritor nordestino brasileiro, entre Paris, Recife, São Paulo, na sua busca incessante do amor, da compreensão do mistério do mundo, do ato de escrever, condensados na busca da Cidade Ideal, concomitante a seu processo de conscientização das condições sociais, econômicas e, sobretudo, políticas do Brasil de então.

Depois de se relacionar com Roos, a europeia, feita de cidades, Abel encontra em Recife Cecília, a andrógina que encerra seres humanos em seu corpo. Atenta à realidade do país e interessada pelas Ligas Camponesas, desperta o jovem escritor para problemas políticos. Esse começa a indagar sobre a necessidade de participação do artista e demonstra seus temores sobre sua inutilidade numa era de méritos tecnológicos. Mas é com a mulher, que mora em São Paulo, identificada por um sinal gráfico, extremamente carnal e ao mesmo tempo feita de palavras, que chega ao término de sua grande viagem. Essa mulher, carne transmutada em verbo, por excelência, opera a fusão ideal das duas anteriores. Com ela Abel atinge a plenitude do amor e do ato de escrever. Essa indicação sucinta do insólito processo de composição desses personagens com forte apelo visual e da relação entre eles dá mostras suficientes de como se prestam a leituras alegóricas.

O romance é permeado de violência, nas diferentes linhas temáticas, correspondentes às várias estórias de *Avalovara*, desde aquelas que remetem à metalinguagem até aquelas que colocam em cena Abel imerso no mundo, às voltas com sua família, com suas mulheres e com personagens próximos a elas. O ápice da violência ocorre quando o marido da não nomeada a flagra com Abel, na alegórica cena de união sexual sobre o tapete com motivos paradisíacos no apartamento de São Paulo, e os assassina. A violência se presentifica também nas estruturas sociais e políticas que regem a vida dos personagens, indiciada pela inclusão de trechos de jornal relativos a acontecimentos do Brasil, sob a ditadura militar. Essa manifestação intertextual híbrida, com a convivência dos discursos literário e referencial, revela o claro comprometimento de Osman Lins com seu tempo.



O escritor pernambucano Osman Lins (1924-1978).

A primeira referência à *Divina comédia* situa-se na narrativa *Ö e Abel: Encontros, Percursos e Revelações*, segmento R/5, quando é focalizado o encontro dos amantes: “Rápido encontro sob as árvores, ao cair da noite, junto à estátua de Dante Alighieri. Ö dá-me o braço. Contornamos lentamente os fundos da Biblioteca Municipal, protegidos pelas ramagens que diluem e fragmentam a luz das lâmpadas” (Lins, 1973, p.20-1).

Essa menção a Dante, intimamente relacionado ao espaço, não constitui propriamente o que se entende por intertextualidade. No entanto, apresenta densidade significativa, quando nos damos conta de que é com essa mulher que Abel atingirá o paraíso e com ela vai compor também as outras duas linhas narrativas de *Avalovara: Ö e Abel: ante o Paraíso* e *Ö e Abel: o Paraíso*.

O termo paraíso explicitado em *Avalovara* no título de duas de suas linhas narrativas é a declaração aberta do diálogo estabelecido com *A divina comédia*. Abel atinge o paraíso com a mulher feita de palavras, a última das três que marcaram sucessivamente sua busca da Cidade Ideal e do paraíso. A mulher feita de palavras é a mais carnal de todas e é com ela que Abel vai chegar ao paraíso, vale dizer, atingir o amor absoluto, a compreensão do mundo e o ato de escrever. A Beatriz, a musa inspiradora de Dante, objeto de um amor platônico, à qual o poeta vai unir-se após a morte, quando chegar ao paraíso, depois de passar pelo inferno e purgatório, contrapõe-se a mulher de São Paulo, objeto de um amor que contempla também a carne, e mais do que musa inspiradora, é aquela que permite a realização concreta de Abel como escritor.

No início de percurso de Abel com a mulher de São Paulo, a inominada, aparece o paraíso num horizonte distante, atrelado a uma referência a Dante. Quando se encontra com Roos, a primeira mulher, diante da lápide de Leonardo da Vinci, ele entrevê subitamente em sua cabeça “uma cidade de ruas tortuosas, fria e ventosa, apesar do sol que a inunda, porém com grandes e alvos templos revestidos de mármore” e diz para si mesmo: “É a pátria de Dante” (ibidem, p.52).

Essa visão repentina de Florença na cabeça de Roos provoca em Abel reflexões a respeito de sua busca, que será longa: levará anos e anos “buscando aquele ponto onde se conciliam o arisco e o verbo”. Imerso em reflexões sobre sua busca naquele passeio cultural, a visita ao túmulo do gênio toscano permite-lhe ampliar a linhagem daqueles que são “perseguidos pela ambição de arrombar portas fechadas, com a vantagem de que as abre ou quase sempre as abre como o florentino, cujos coices abrem o Paraíso”. Estão postas aqui diretamente a viagem de Dante ao paraíso (uma busca longa) e sutilmente a autoinserção de Abel na linhagem dos que ambicionam “arrombar portas fechadas”. Equivale a dizer: buscar novas formas na literatura, formas inusitadas que dessem conta de sua visão de mundo.

A narrativa “Roos e as Cidades” abriga ainda os intertextos de *Werther* e *Moby Dick*. Aliás, nela se concentra o maior número de ocorrências intertextuais.

Talvez porque corresponde à primeira etapa da busca atormentada de Abel, escritor ainda verde, e de seu relacionamento com a mulher alemã, com quem não consegue concretizar seu amor. Está muito distante ainda daquele *ponto onde se conciliam o arisco e o verbo*, tem de buscar ainda muito para *arrombar as portas fechadas*.

A certa altura, Abel desloca-se até Amsterdã para onde Roos fora trabalhar temporariamente. Mal consegue vê-la e, enquanto vaga entre os canais, as ruas e os museus, ainda com a expectativa de conseguir o que tanto almeja, isto é, encontrar-se com Roos, faz ponderações nas quais se entrelaçam a busca de Roos e a busca da Cidade:

Contudo, é possível que eu venha a descobrir, na Cidade, alguma coisa – e a minha atração por Anneliese Roos, meu interesse por ela, a continuidade com que me ocupa, desde o domingo em Amboise, a mente e os sentidos, leva-me a perguntar, incerto, se acaso não me espera, na Cidade procurada, a claridade – ou então um objeto, um ser de que a claridade constitua a substância mesma ou o avesso. Porque a claridade é a marca de Roos. Uma claridade que não ajuda a ver e que talvez ofusque. Ainda assim, Roos, essa cidade, impressiona-me por sua oposição às sombras. Imagino: ela atravessa o mundo com o encargo de não deixar que a noite prevaleça. Na luz com que Rembrandt assina os quadros ou no reflexo das chamas sobre uma peça de metal, sobre uma garrafa, sobre um rosto, inclino-me a ver, é irresistível, ressonâncias de Roos. Algo assim impulsiona o capitão Melville. Entregar-se ia ele a uma busca tão obstinada se a baleia que o faz revolver sem descanso o Oceano fosse de uma cor azulada como os demais cetáceos – e não branca? (ibidem, p.92)

Em ambos os casos, isto é, de Abel e Ahab, trata-se de uma busca obstinada. A intertextualidade espessa-se ainda mais porque o objeto de cada busca tem também algo em comum: a claridade (de Roos) e a brancura (da baleia). Ambas são esquivas, com a diferença de que “cidades são maiores que baleias e não nadam com a mesma rapidez”, no que Abel “leva vantagem sobre o infeliz herói de Melville”, palavras do personagem osmaniano, numa segunda manifestação dialógica de *Avalovara* com *Moby Dick* (ibidem, p.99).

Realizado o encontro entre Roos e Abel em Milão, ela retorna a Paris e ele prossegue sua viagem pela Itália. Percorre muitas cidades, numa viagem sem trégua, perfazendo mais de dois mil quilômetros, numa busca desenfreada, indo de Milão a Verona, de Verona a Pádua, de Pádua a Veneza, de Veneza a Ravena, de Ravena a Ferrara, de Ferrara a Florença, de Florença a Pisa, de Pisa a Roma, de Roma a Nápoles, de Nápoles a Assis, de Assis a Arezzo, de Arezzo a Milão.

Ao refletir sobre a insensatez de seu itinerário, decide não ouvir as vozes interiores que lhe apresentam a escassez de suas posses. Vai continuar a busca:

Persuado-me que a Cidade, por pouco que se identifique – e não foi seu aparecimento que impôs esta convicção, desenvolvida com o raciocínio, mas a evocação de alguns antecedentes e o exame de símiles – emite uma luz prestigiosa. Ahab, para citar apenas um exemplo, assumiria o encargo que o destrói, aceitará a exigência de sua longa caçada, não fosse Moby Dick, um ser desme-

surado e no qual se encarna “tudo o que remove o sotavento das coisas?” Este princípio, até certo ponto incontestável, vale-me. (ibidem, p.179)

Nessa ocorrência intertextual, mais uma vez direcionam-se os holofotes para a relação entre a natureza da busca e a singularidade de seu objeto, cujos atributos destacados são a desmesura e a força destruidora. Num certo sentido, ao invocar a experiência de Ahab, Abel não deixa de se projetar nele. “A evocação de alguns antecedentes e o exame de símiles” – palavras do personagem osmaniano – não deixam dúvidas quanto à sua opção em estabelecer sólidas relações de afinidade com esse personagem obstinado de Melville, anunciando por esse viés seu destino. Sua busca será tão longa quanto a dele. Como Ahab foi destruído pela baleia, Abel também morrerá quando atingir a Cidade Ideal, que se confunde com a plena realização no amor, na compreensão do mundo e no ato de escrever. Não será morto pela mulher de São Paulo (que encarna o objeto de sua busca), mas por causa dela e junto com ela, quando o marido traído os flagra no apartamento.

A evocação do exemplo de Ahab apazigua a ansiedade de Abel. Assim como Ahab não se interessava mais em caçar as baleias que surgiam em seu caminho, apesar dos prejuízos econômicos, porque queria concentrar seus esforços na busca de Moby Dick, Abel não se sente mais tentado a descer em todas as cidades por onde passa. Seleciona para visitar aquelas que lhe apresentam algum interesse, seu olhar torna-se mais *analítico, agudo e cauteloso*. Não considera mais esses dias desperdiçados. Tudo o que viu, códices e incunábulo e realizações artísticas, lhe transmite instruções sobre o livro que em segredo pretende escrever e “cujo tema central seria o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção”.

Nesse momento, em que se dá conta de que a busca é longa, já desponta de modo claro no texto de *Avalovara* a explicitação de uma das facetas do objeto de sua busca, o livro que pretende escrever, a partir da própria experiência. Dela faz também parte o contato com códices, incunábulo, realizações artísticas que a viagem lhe propicia, como também tudo ainda que está por vir na sua relação com Cecília e com a mulher de São Paulo.

Entre o desencontro em Amsterdã e o encontro em Milão, Abel e Roos se veem num café em Paris:

Sentamo-nos frente a frente, sob o toldo do café. Todas as luzes estão acesas na praça. Passam os veículos quase sem cessar e nem sempre consigo ouvir a voz de Roos, que orienta a conversa num sentido ao mesmo tempo neutro e pessoal. Muitas aves no Brasil? Se li, de Goethe, o Werther. Que acho da cena final entre o herói e sua bem-amada. O que busco no mundo... (ibidem, p.127)

A referência a *Werther*, diferentemente das ocorrências intertextuais anteriores, sempre na voz de Abel, é emitida por Roos. Como se sabe, o personagem Werther suicidou-se com a pistola que tomara emprestado de Alberto, a pretexto de uma viagem que supostamente iria fazer. A pedido do marido, quem

entrega o revólver ao criado de Werther é a própria Carlota, por quem o herói de Goethe está perdidamente apaixonado.

No dia anterior, Werther fora visitar Carlota, cujo marido, de quem ele era amigo, viajava a serviço. É a essa cena que Roos se refere. Nesse encontro, sob um clima tenso, concretiza-se a aproximação física entre os dois, num beijo apaixonado, seguido de uma imediata separação, provocada por Carlota, ciosa de garantir fidelidade ao marido.

Essa irrupção intertextual veicula sutil e discretamente a antecipação da resposta definitiva que Roos dará aos apelos afetivos e amorosos de Abel. Tal manifestação explícita é antecedida, também, por outra, implícita, que reforça, com muita sutileza, o teor da relação fugidia e gélida da parte de Roos para com Abel. Trata-se do episódio em que o pássaro ferruginoso aproxima-se da mão de Roos, como se essa fosse um bebedouro, numa remissão à cena em que, durante uma visita de Werther a Carlota, um canário, ao qual ela alimenta, pousa sobre seus ombros. Ocorre que, quando Carlota o alimenta, o pequeno animal beija-lhe os lábios. E ela faz que o pássaro também beije os de Werther. Representando um momento de aproximação mais íntima, essa cena dá ensejo a um diálogo entre os dois e prepara, junto com outros eventos, o beijo do último encontro entre eles.

Diferentemente, em *Avalovara*, o pássaro não propiciará uma aproximação entre Abel e Roos. No momento em que se aproxima das mãos de Roos, Abel bate palmas, o pequeno animal esvoaça, foge, ela se levanta e dá-lhe as costas. Isso ocorre logo depois de o próprio Abel, dado a ler nas coisas representações de sua vida, como nos indica o narrador, ao dizer para si próprio: “suba o pássaro à mão dessa estrangeira e estou para sempre enredado num barão ” (ibidem, p.56).

Essas duas ocorrências intertextuais reiteram o sentido da relação entre Abel e Roos, antecipando seu final, em que cada um segue seu destino. Ela pergunta a Abel a respeito do último encontro entre Carlota e Werther e continua seu discurso. Talvez nem lhe interesse saber o que ele pensa a respeito dessa cena. Valendo-se da referência literária, anuncia-lhe obliquamente que nunca se efetivará a relação entre eles. Nesse momento, Abel ainda ignora que Roos é casada. De qualquer modo, essa situação não constituiria mais um empecilho intransponível, no contexto do século XX, para a união entre os que se amam. Diferentemente de Carlota que tem uma forte inclinação afetiva por Werther, Roos não ama Abel. Ela não se projeta em Carlota, mas de uma certa maneira anuncia que Abel terá uma morte trágica, por amor desmesurado a uma mulher casada. Essa interpretação do intertexto de *Werther* faz sentido se pensarmos que a mulher de São Paulo contém as duas que a antecederam. Se a referência ao fim de *Werther*, no diálogo entre Abel e Roos, pode levar à leitura de que o relacionamento entre eles não vai se concretizar à semelhança do que ocorre com Werther e Carlota, também anuncia implicitamente o fim trágico de Abel,

que será assassinado juntamente com a mulher de São Paulo, por Olavo Haya-
no, o marido traído. Werther e Abel se irmanam nos fins trágicos em nome do
amor absoluto. Fins trágicos com tonalidades diferentes, em consonância com
a trajetória e o tempo de cada um: Werther, transtornado e irrealizado, suicida-
se, como herói romântico. Abel, personagem-escritor brasileiro da década de
1970, conscientizado e plenamente realizado, é assassinado juntamente com a
mulher amada e com ela atinge o paraíso. Não vai encontrá-la, depois da morte,
no paraíso, como ocorrera com Dante e Beatriz. O paraíso está concretamente
representado na alegórica cena da relação sexual no tapete com motivos paradi-
síacos.

Ao “intertextualizar” *A divina comédia*, *Werther* e *Moby Dick*, Osman Lins
vivifica para o leitor de *Avalovara* essas obras da memória literária, mediante a
explicitação do diálogo, disponibilizado para qualquer leitor atento. Quanto ao
romance de Butor, o movimento é diferente. Sua memória literária só será con-
signada pelo leitor que tiver lido *La modification*.

O diálogo entre esses romances consubstancia-se em ecos de uma obra
em outra, permitindo uma leitura comparativa em várias situações, mas sempre
sob o signo da reminiscência. Osman Lins opta por não explicitar o diálogo com
seu contemporâneo. Talvez isso se explique pela proximidade e até pelo fato de
ter entrevistado Michel Butor, no início dos anos 1960, em Paris, quando, além
de se mostrar um leitor atento e crítico de *La modificaiton* e de outros livros de
Butor, o entrevistou como seu par, estabeleceu com ele um diálogo de escritor
com escritor.

A estrutura de *Avalovara* remete ao teor da conversa entre Osman Lins
e Michel Butor a respeito da imobilidade da obra de arte. Na entrevista, fica
patente que ambos concordam com a necessidade de se enveredar em poéticas
que dessem conta do mutável mundo novo em que vivem. *Avalovara* assenta-se
numa tensão entre o mutável e o imutável, da qual decorre a aparência de uma
estrutura aberta, permitindo ao leitor adentrá-la de diversas maneiras, mas que,
no fundo, é rigorosamente arquitetada por um construtor onipresente, em per-
feita consonância com a concepção de que a narrativa é uma cosmogonia.

La modification coincide, para resumi-lo em poucas palavras, com o exame
de consciência que faz Léon Delmont, fechado numa cabine de terceira classe:
ele sonha, medita sobre seu passado, sobre o presente e sobre seus projetos fu-
turos durante as 22 horas de viagem de trem Paris-Roma. Representante nessa
cidade da firma de máquinas de escrever Scabelli, faz constantemente viagens a
Roma. Mas essa é uma viagem especial, porque está atrelada a uma grande deci-
são que pretende tomar: abandonar a família e assumir seu relacionamento com
Cécile, para quem arranjou um emprego em Paris.

Nesse romance, a ideia de viagem compreende o sentido literal do deslo-
camento de um lugar a outro e o do movimento do espírito. A viagem especial
de Paris a Roma confunde-se com a viagem interior de Delmont à qual o leitor

tem acesso por meio do foco narrativo, situado num “aqui” e “agora”, manifestado na segunda pessoa que, de fato, corresponde à primeira.

Roma, a cidade eterna, onde se encontra tudo o que se deseja, representa o paraíso para Léon. Mas essa cidade também lhe é fatal: entrar em Roma equivale a se buscar, o que se confunde, do ponto de vista psicológico, com uma descida aos infernos, levando-o a uma tomada de consciência. A cidade da luz lhe trará o esclarecimento indispensável para se encontrar, mas ele sofrerá as penas de um condenado ao inferno, antes de sair renovado.⁴

A viagem na sua interioridade faz que Léon Delmont se dê conta do significado de Cécile em sua vida: seu aporte rejuvenescedor acha-se vinculado à sua localização em Roma, cidade mítica para ele. Deslocá-la para Paris e viver o cotidiano com ela, longe de Roma, só lhe trará a experiência que já vivencia com Henriette, a esposa. Ao invés de substituir uma por outra, o que corresponderia à profunda modificação de sua vida, objetivo primeiro dessa especial viagem de Paris a Roma, ele acaba optando por manter a situação atual de sua vida afetiva, como consequência de sua viagem interior. A saída que se lhe apresenta é o ato de escrever. Ambas as mulheres são substituídas pelo desejo de produzir literatura, na sua busca de rejuvenescimento e completude. No final, o leitor dá-se conta de que acabou de ler o livro “escrito” por Léon Delmont. O romance se confunde, portanto, com o livro escrito pelo personagem, assim como se confunde com sua viagem especial para Roma e com sua descida aos infernos.

Contrariamente à relação entre Léon Delmont com Henriette e Cécile, as mulheres com as quais Abel se relaciona não são substituídas pelo ato de escrever, mas se ligam intimamente a ele, de modo que também entre elas não há substituição. O objeto da busca de Abel amalgama amor, ato de escrever e compreensão do mistério do mundo, que se confundem com a Cidade Ideal.

Temas relacionados ao ato de escrever perpassam os segmentos narrativos embaralhados e atravessam o romance, confundindo-se com suas histórias de amor. É impossível dissociar os conteúdos semânticos do objeto da busca de Abel, um jovem escritor do Nordeste brasileiro, em plena década de 1960. Ela é motivada por preocupações de ordem filosófica e pelo desejo de encontrar sua identidade como escritor, o que passa necessariamente pelo processo de conscientização de Abel ante o contexto social e político do Brasil de seu tempo, enquanto a de Léon Delmont é impulsionada por descontentamento pessoal com sua vida medíocre de burguês parisiense, no pós-guerra dos meados do século XX.

Dos vários aspectos remissivos de um romance ao outro, saliento a associação de Roos com a claridade, permitindo aproximá-la de Cécile sempre relacionada à cidade iluminada; o encontro de Anneliese com Abel em Milão, o que representa um momento (fugaz) em direção a uma resposta positiva à demanda amorosa de Abel, justamente numa cidade da Itália, embora não seja a Roma mítica de Léon; a composição inusitada de Roos, que é feita de Cidades, em contraposição à ligação estabelecida entre Henriette e Paris, de um lado, e

Cécile e Roma, de outro; a busca da Cidade Ideal e da Cidade Mítica por Abel e Delmont; as constantes referências a Abel, leitor efetivo, em contraposição a Delmont, que não lê o livro adquirido na estação, pouco antes de entrar no trem; as referências às tentativas de Abel, escritor ainda verde, em contraposição à segurança e coerência com que Léon cria em sua mente ficções envolvendo seus companheiros da cabine de trem; o entrecruzamento da busca do amor, Cidade Ideal e do ato de escrever, em *Avalovara*, em contraposição à substituição de uma pela outra, em *La modification*.

A viagem de Abel à França e as outras pela Europa trazem embutido, desde o início, o caminho encontrado para atingir a Cidade Ideal. Abel já se apresenta como escritor para Roos. Nesse sentido, ao contrário de uma modificação, como ocorre com o projeto inicial de Delmont, o de Abel se mantém até o fim: seu percurso é estabelecido em razão da realização do que almeja. Daí a busca obstinada e o diálogo explícito com *A divina comédia*, *Werther* e *Moby Dick*.

Diferentemente de Léon, Abel consegue a unidade absoluta, depois de uma busca obstinada, sem fazer nenhuma concessão com a mediocridade da vida burguesa (como empregado do banco), com a mentalidade tacanha e aproveitadora de seu meio familiar, com os riscos que corria ao se relacionar com as mulheres, especialmente a de São Paulo. Diferentemente de Dante, atinge o paraíso e a mulher amada de modo concreto antes da morte. Diferentemente de Werther, o suicida irrealizado no plano do amor, Abel é assassinado no decorrer de um apaixonado ato de amor. Diferentemente de Ahab, Abel não é morto pelo objeto de sua busca, mas morre junto com a mulher amada.

Como Dante, como Werther e como Ahab, Abel, encravado em seu tempo e espaço, realiza uma difícil trajetória em busca do absoluto. Como seus antecedentes, morre, sinalizando que, mesmo tendo alcançado ainda em vida a Cidade Ideal, essa não cabe em nosso mundo. Nesse sentido, seu interlocutor implícito, Léon, que se alinha com todos esses símiles na busca do absoluto, deles se desgarra: optou por um caminho que o diferencia do homem mediano, mas não o aproxima daqueles que rompem os próprios limites na sua busca obstinada. Daí, talvez, apenas os ecos de um diálogo não assumido textualmente, em *Avalovara*.

Notas

1 Artigo publicado originalmente no livro *Tramas y tramas II*, com o título “La búsqueda de lo absoluto diálogo de *Avalovara* com algunas obras canónicas”, Rosario, Universidade Nacional de Rosario, 2008 (org. de Graciela Cariello, Graciela Ortiz e Marcela Ristorto), com pequenas alterações.

2 Foi incluído na primeira edição de *Avalovara* com texto explicativo da estrutura do romance e dos significados do palíndromo, assinado pelo poeta José Paulo Paes.

3 Entrevista a Esdras do Nascimento, *O Estado de S. Paulo*, 12.5.74, reproduzida em Lins (1979, p.175-81).

4 Formulação inspirada da leitura de Van Rossum-Guyon (1970) e Struebig (1994).

Referências

- LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus, 1979.
- ROBBE-GRILLET, A. *Préface à une vie d'écrivain*. Paris: Seuil, France-Culture, 2005.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- STRUEBIG, P. A. *La structure mythique de La modification de Michel Butor*. New York: Peter Lang, 1994. (American University Studies).
- VAN ROSSUM-GUYON, F. *Critique du roman* (Essai sur *La modification* de Michel Butor). Paris: Gallimard, 1970.

RESUMO – O intertexto canônico de *Avalovara* concretiza-se neste artigo a partir do diálogo desse romance de Osman Lins com *A divina comédia*, de Dante, *Werther*, de Goethe, *Moby Dick*, de Melville, e *La modification*, de Butor. Essas obras se unem em torno de uma experiência comum de seus protagonistas: a viagem e a busca de algo inapreensível, motivos nucleares do gênero épico.

PALAVRAS-CHAVE: Intertexto, Viagem, Gênero épico, Literatura comparada.

ABSTRACT – The canonical intertext *Avalovara* materializes in this article from the dialogue with Osman Lins's novel with *The Divine Comedy*, by Dante, *Werther*, by Goethe, *Moby Dick*, by Melville, and *La Modification*, by Butor. These works are joined around a common experience of their protagonists: the journey and the quest for something inapprehensible, nuclear reasons of epic genre.

KEYWORDS: Intertext, Travel, Epic genre, Comparative literature.

Sandra Margarida Nitrini é professora doutora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. É autora de *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*, *Literatura comparada: história, teoria e crítica*, entre outras publicações. @ – snitrini@usp.br

Recebido em 28.5.2010 e aceito em 7.6.2010.