



MODESTO
CARONE*

Resumo

Trata-se do posfácio do romance *Avalovara*, de Osman Lins, escrito em 1976, para compor o volume de sua tradução alemã (feita por Marianna Jolowicks), que saiu pela Editora Suhrkamp. Destinado ao leitor estrangeiro, este texto inédito no Brasil situa *Avalovara* no contexto da Literatura Brasileira e na tradição dos romances inovadores, invocando, também, a problemática do “horizonte de expectativas” da estética da recepção.

Abstract:

This is the afterword to Osman Lins's novel *Avalovara*, written in 1976, as part of its German edition (translation of Marianna Jolowicks), published by Suhrkamp. Meant for the foreign reader, this text situates *Avalovara* in the context of Brazilian literature and in the tradition of innovative novels, also calling upon the problematic of the “horizon of expectations” of reception theory.

Palavras-chave

Romance; contexto;
tradição; recepção.

Keywords

Novel; context;
tradition; reception.

*Avalovara*¹ é um romance que propõe e estimula uma leitura criativa. Nele o leitor pode desfrutar o prazer da descoberta ao se deixar surpreender pelo novo. Essa novidade abrange, simultaneamente, a matéria e a estrutura do livro. Isso quer dizer que aciona realidades estranhas à nossa rotina cotidiana numa forma narrativa que também é pouco usual. Nesse sentido ele pode, para alguns, parecer obscuro. Cabe, no entanto, indagar em que consiste essa obscuridade.

A primeira resposta que ocorre é que esse romance tende a chocar certos hábitos de leitura e compreensão de um texto narrativo. Em outros termos, isso significa que não se encaixa facilmente no “horizonte de expectativa” (*Erwartungshorizont*, para usar a expressão consagrada por Hans Robert Jauss) de um número considerável de leitores. É preciso lembrar, porém, que essas expectativas são condicionadas por uma determinada tradição literária. Quando esta, já consolidada em normas e cânones (explícitos ou não), se vê desrespeitada, a obra que veicula a violação se torna “difícil”, quando não “incompreensível”. O leitor que realiza essa experiência inclina-se, em geral, a se deixar invadir por um sentimento de desconforto que, no extremo, às vezes chega à irritação: afinal, não são todos os que se comprazem em sentir frustrados seus hábitos ou ver suas certezas abaladas.

É evidente que, a essa reação *conservadora*, se pode opor a satisfação da descoberta a que de início nos referimos. A novidade, entretanto, é vivida, em grande parte, à custa de uma momentânea perda de padrões conhecidos de avaliação. É por esse motivo que o novo, em arte como em literatura, sempre provoca uma certa desorientação. Tem sido esse, sem dúvida, o mecanismo básico que explica o afastamento do grande público em relação à lírica moderna – embora o problema não possa ser reduzido a isso.

No que diz respeito ao romance, o estranhamento provocado por textos experimentais e de vanguarda não é menor. Mas mesmo narrativas que não se apegam ao experimentalismo de uma maneira radical – como aquelas que deixam até de *narrar* qualquer coisa – têm encontrado obstáculos para alcançar o chamado público médio. Isso se deve, em larga medida, ao fato de que esses romances, embora mantenham laços discerníveis com a tradição, já não obedecem aos lineamentos da Poética que informava as histórias de um Balzac ou de um Tolstói, para citar apenas dois narradores “consumidos” em âmbito mundial. Pois a narrativa moderna já não apresenta a mesma progressão linear, a mesma estrutura fechada, a mesma univocidade, o mesmo narrador definido e onisciente do *Père Goriot* e de *Ana Karenina*.

Para tornar explícitos os contornos e os limites da técnica de narrar desenvolvida pelos dois escritores citados, basta lembrar, como contraste, o tipo de composição romanescas usada por Alfred Döblin em *Berlin Alexanderplatz*. Os recursos de colagem e montagem, a

* Ex-professor da Universidade de São Paulo e aposentado pela Universidade Estadual de Campinas.

¹ Osman Lins, *Avalovara*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, trad. de Marianna Jolowicks. A primeira edição no Brasil foi publicada em São Paulo, Melhoramentos 1973.

multiplicidade de vozes, os coloquialismos, a própria concepção de “herói” (que na verdade é uma cidade), atualizado por Döblin, já fornecem bons elementos para uma distinção entre maneiras *tradicionais* e maneiras *modernas* de escrever um romance. Em relação ao século passado, o modo narrativo peculiar de *Berlin Alexanderplatz* foi certamente uma *inovação*. Inovações como essa intensificaram-se muito no correr do século XX, a tal ponto que, hoje em dia, a narrativa de Döblin pode parecer-nos até mesmo “clássica”, porque de alguma maneira já incorporada não só ao gosto literário culto, como também a uma modalidade aceita de visualizar o mundo fragmentário em que vivemos, seja em Berlim seja em São Paulo. (Essa circunstância reforça, por outro lado, a noção de que o choque estético, provocado pela quebra de normas consagradas de linguagem, atende, na verdade, a uma necessidade histórica do conhecimento e de suas formas de representação artística.)

No caso de *Avalovara*, as inovações são de natureza vária e devem ser refletidas dentro de contextos diferentes. Um deles é o contexto estético em que se diferenciam as modalidades modernas de ficção. Aqui, as inovações podem ser analisadas em função de artifícios técnicos usados pelo autor na execução da obra. O outro contexto é dado pelas coordenadas que informam a prosa brasileira atual, onde *Avalovara* assume sua identidade nacional. Começemos pelo último.

Existe um consenso no sentido de que a literatura brasileira *contemporânea* se estrutura a partir de 1930, acompanhando a evolução da realidade econômica, social, política e cultural do país. Precedido imediatamente do Modernismo, lançado na Semana de Arte Moderna, em São Paulo, em 1922, o período contemporâneo das letras brasileiras recebeu desse movimento uma herança importante: o “direito permanente à pesquisa estética” e a escolha dos seus temas e preocupações nos quadros da realidade nacional.

Sem maiores especificações, é possível dizer, no entanto, que, principalmente nos seus primórdios, o Modernismo foi arrastado pela euforia da libertação, deixando, talvez por isso, de aprofundá-la. Esse aprofundamento veio acontecer nos anos 30. De modo geral, é a partir dessa época que se organizam as tendências, ainda vigentes, de um pensamento e de uma literatura voltados para o exame crítico do seu próprio estatuto e de suas relações com a realidade brasileira. Embora não seja fácil separar com rigidez os momentos internos do período que vem de 1930 até nossos dias, é possível destacar algumas de suas linhas de força, capazes de situar a prosa de Osman Lins e o romance *Avalovara*. São esclarecedoras, nesse sentido, as distinções feitas por Alfredo Bosi em sua recente *História concisa da literatura brasileira*². O crítico e historiador paulista assinala, no romance brasileiro de 30 para cá, quatro tendências, segundo o grau de tensão entre o “herói” e o seu mundo: 1. *romances de tensão mínima*, nos quais as

personagens mal se destacam da estrutura e da paisagem que as condicionam (Jorge Amado, Érico Veríssimo); 2. *romances de tensão crítica*, onde o herói se opõe e resiste às pressões da natureza e do meio social (Graciliano Ramos, José Lins do Rego); 3. *romances de tensão transfigurada*, onde o herói procura superar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade (Guimarães Rosa, Clarice Lispector); 4. *romances de tensão interiorizada*, onde o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação, submetendo o conflito (seria este, entre outros, o caso de Osman Lins)³.

A distinção entre esses tipos de romance (segundo um esquema teórico de Lucien Goldmann) evidentemente não é rígida, uma vez que existem áreas limitrofes até mesmo dentro da obra de um único autor. Assim, em Osman Lins, o nível psicológico pode ser ultrapassado pela tensão metafísica, capaz de desvendar nexos menos devassáveis entre o eu, o outro e os objetos. Por isso não é raro que, nele, se manifeste a passagem do psicológico puro ao experimental. Isso significa que o fluxo psíquico das personagens é trabalhado em termos de pesquisa *no próprio universo da linguagem*. Cumpre notar, porém, que a experiência formal, nesse autor, fica em geral centrada no modo de organizar o todo narrativo, e não no nível estrutural da língua (como ocorre em James Joyce ou, para citar um caso brasileiro conhecido, em Guimarães Rosa). É o que se observa, por exemplo, nas narrativas de *Nove novena*, que abrem caminho para *Avalovara*. Pois o que se vê, nestes textos do escritor pernambucano, não é simplesmente o movimento de sondagem psicológica das figuras, mas o arrojo da concepção novelesca, a paixão construtiva, o uso de símbolos gráficos com função narrativa e, não raro, o hermetismo resultante da nomeação poética de realidades visceralmente ambíguas. Em *Avalovara*, esses recursos e processos se desdobram e radicalizam: assim é que, nesse romance, a construção se torna *temática*, um sinal gráfico vira personagem e um fluxo onírico e surreal percorre o livro.

Em termos gerais, o romance é dominado pelo contraste entre rigor e fantasia, aqui enlaçados numa aliança desconcertante. Pois o geometrismo da composição é justamente o recurso capaz de canalizar o vôo livre da imaginação. Tanto é assim que, no espaço ficcional de *Avalovara*, o caos tende ao cosmos, e o indivisível se vê poroso à verbalização. (É nessa medida que o próprio livro pode ser entendido como uma metáfora da criação e do conhecimento poético.)

Essa cooperação de contrários, que marca a singularidade de *Avalovara*, pode ser visualizada no jogo que se arma entre as figuras da espiral e do quadrado. A primeira, símbolo de uma energia sem limites, se desdobra num espaço e num tempo infinitos. Para empreendê-los nos domínios do conhecido, o autor lança mão de outra figura – a figura delimitada e delimitadora do quadrado. É dentro deste que o romance vai se articular:

² Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970.

³ *Ibidem*, p.439-40.



Sendo a espiral infinita, e limitadas às criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e educadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz. (p.18-19)

O corte principal da obra aparece, neste trecho, claramente configurado. Mas não só isso como, também, a decisão do artista de *controlar* o seu projeto, na medida mesmo em que o explica ao leitor através de uma das vozes que narram o romance.

Estabelecida a íntima conexão entre a abertura da espiral e o fechamento do quadrado, novos elementos se acrescentam à composição. Assim, o quadrado se divide em outros menores, que serão ocupados pelas letras de um palíndromo inventado por um dos personagens (o escravo frígio Loreius): SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS (o lavrador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita).

Essa frase, cujos sentidos possíveis funcionam como comentários à atividade vigilante do artista em face da obra, pode ser lida indiferentemente da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo e de baixo para cima, sem se alterar. Não é demais lembrar que tal mobilidade e reversibilidade, que chega sempre ao mesmo resultado, remete à concepção de um romance feito de espaços abertos e fechados, tendentes a estruturar um mundo simultaneamente múltiplo e idêntico a si mesmo.

Como se desenvolve, porém, neste livro engenhoso, a tradicional *ação narrativa*? Novamente nos termos em que colaboram (e colidem) a fluência da espiral e a rigidez do quadrado. Mais precisamente: as 25 letras da frase latina distribuem-se pelos quadrados menores em que o maior se decompõe. Apenas oito delas são diferentes uma das outras, e a cada uma corresponde um *tema*. A linha espiral, movendo-se de fora para dentro do quadrado, vai tocando, à sua passagem, sucessivamente, todas as letras, culminando no N central, verdadeiro *umbigo* do romance. Com isso os temas tornam-se orgânicos e recorrentes, e sua progressão – acompanhando o rodopio da espiral – se vê balizada, de começo a fim, não só pelo acúmulo das peripécias, como também por um número crescente de linhas, toda vez que eles são retomados. Na edição brasileira, cinco temas (correspondentes às letras R, S, O, A e E) evoluem segundo o número 10 (dez linhas no primeiro fragmento, vinte no segundo, trinta no terceiro, e assim por diante); na história do relógio de Julius Heckethorn (letra P), a progressão obedece ao número 12, em que se divide um mostrador; o tema de Cecília (letra T) atende à progressão 20, e o N, núcleo vertiginoso do final, não se submete (deliberadamente...) a nenhum controle.

No sistema peculiar de compartimentação do fluxo narrativo, engendrado pelas voltas da espiral sobre a sucessão dos quadrados, embaralham-se as dimensões de tempo e espaço: é por isso que a ação decorre simultaneamente no presente e no passado, fixando-se rápida ou refletida, nas paisagens segmentadas de um móvel-geogra-

fia. A essa alternância cronológica e de planos visuais corresponde uma dispersão do foco narrativo, que tanto pode ser representado por uma narrador em terceira pessoa como por uma personagem do livro, seja ela homem ou mulher. Modifica-se, assim, a todo o momento, o próprio *tom* em que os vários temas são tratados, através das mudanças de registro da linguagem: tome-se, como exemplo, a diferença que há entre o sopro lírico que percorre o tema T (Cecília entre os Leões) e o tom de narrativa factual do tema P (O Relógio de Julius Heckethorn).

Nesse tecido de oposições centra-se a ambigüidade fundamental do próprio romance, uma vez que é no rigor da construção formal que se desenvolvem *histórias de amor*. Pois, reduzido ao seu núcleo temático dominante, o que *Avalovara* transmite são as experiências amorosas de um homem e três mulheres, situadas em planos diferentes de espaço, tempo e intensidade. Uma, ele ama na Europa; a segunda, em Pernambuco, e a terceira em São Paulo. Nenhuma delas, no entanto, é retratada nos moldes de uma estética naturalista empenhada em reproduzir fielmente o que se convencionou chamar de realidade; antes, elas participam, enquanto personagens, da trama dialética de verossimilhança e transfiguração que sustenta o projeto ficcional do livro. Assim sendo, a primeira, Roos, se vê dimensionada por um mosaico móvel de cidade reais; a segunda, Cecília, se desdobra, andrógina e mítica, no sexo oposto; e a terceira, intensamente carnal, se materializa num emblema gráfico (Ö), onde, por sinal, se reúnem os símbolos da Trindade e do ouro alquímico. Através da última, que opera a fusão ideal de todas, o personagem-narrador, Abel, atinge a plenitude do amor – e a plenitude no amor – seguindo *percurso e revelações* que o colocam, primeiro *ante* e, ao final, no Paraíso. Dessa maneira integram-se, nessa figura (no sentido literal e metafórico da palavra), as características de espaço da primeira mulher e de tempo (com suas fábulas) da segunda. Isso significa que aqui novamente se interpenetram a poesia e a geometria, a deliberação e a fantasia, o cálculo e o onirismo, segundo os termos em que, no livro, se dá a passagem do inarticulado para o verbal, do caos para a ordenação, do real para o surreal, do contingente para o absoluto.

Sendo assim – e para terminar este esboço de leitura de um romance *sui-generis* – não é de admirar que as pontas da espiral, soltas no infinito, pareçam tocar-se na imagem culminante do tapete pleno e perfeito dos dois amantes – sonho verossímil da utopia erótica realizada e alvo autoprojeto do livro. Pois é ele mesmo que, ao se desprender dos constrangimentos da necessidade, se vê inaugurando o espaço de liberdade de onde agora emite os seus sinais.

Ao leitor criativo fica a incitação para interpretar tais sinais, seguindo o caminho de surpresa e conhecimento aberto por esse pássaro exato e fantástico que realmente se chama *Avalovara*.