

ESTRATÉGIAS DE DIÁLOGO FICCIONAL EM *AVALOVARA*, DE OSMAN LINS

Antonio Ricardo Ribeiro Cidade*

O escritor escreve um livro mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra (...) quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê.

MAURICE BLANCHOT

Introdução

Começamos este ensaio dizendo que *Avalovara* é um livro que “se quer” livro desde o início. Com isso, queremos dizer que a estratégia de diálogo ficcional que primeiro se destaca no romance de Osman Lins é a estratégia metaficcional. “Fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo-se a si mesma” (BERNARDO, 2010: 9), a “metaficção é a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o estatuto ficcional e o método usado em sua escritura” (Lodge, 1992: 213, *apud* BERNARDO, 2010). Tematizando o próprio fazer literário antes mesmo do início da narrativa, as epígrafes escolhidas pelo autor, por exemplo, se apresentam como indicações das estratégias utilizadas na composição da obra: o método de composição numeral e temático, a comparação entre obra e cosmos, a primazia da palavra enquanto instauradora de realidade, e um autor interessado em discutir o seu próprio fazer literário, compartilhando seus métodos, escolhas e preferências com o leitor, já se apresentam como algumas estratégias que se farão constantes ao longo de todo o livro. A esse respeito, Antonio Candido, na apresentação do romance de Osman Lins, observa que *Avalovara* é “um livro que não tem medo de se apresentar como livro, como maquinismo montado, como não-realidade” (LINS, 2005. p. 9). A consciência crítica do autor irá pontu-

* Mestrando em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, sob a orientação da Prof^á. Maria Lucia Guimarães de Faria.

ar toda a narrativa, não deixando nunca o leitor esquecer que está diante de uma obra de ficção. Seu “caráter fictício de empresa deliberada” (p. 8) é enfatizado a todo instante por um narrador autoral que faz questão de afirmar que o construtor exercerá “uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas”. (p. 25)

A quebra da ilusão representativa traz algo de libertador para o leitor. Na medida em que ganha acesso à planta baixa do romance, na medida em que vai conhecendo suas coordenadas e seus elementos constitutivos, ele assume, por um momento, o ponto de vista do autor diante da obra sendo criada. Apoderar-se do “como” a obra foi feita e como pôde ser feita permite ao leitor retomar as operações que presidiram à fatura da obra por parte do autor. Pode, então, ascender de uma leitura passiva a uma leitura concriativa, uma leitura que seja capaz de transsubstanciar-se em experiência para quem lê, em experiência que permita, ao mesmo tempo, à obra o representar-se a si mesma e ao leitor o re-significar a si próprio no mundo. É nesse sentido que Gadamer (2015, p. 155) afirma que “a obra de arte ganha o seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta.” Entretanto, não é a subjetividade do leitor, representada pela diversidade de leituras que se pode fazer do mesmo livro, nem a subjetividade do autor, representada por sua biografia e pelas escolhas que fez ao criar a obra, o que define o ser da obra de arte. Pois, como notou o filósofo alemão, (2015, idem) “o ‘sujeito’ da obra de arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte.”

Avalovara se apresenta como uma obra literária de arquitetura altamente elaborada e plena de convites à participação do leitor. Essas ofertas de participação aparecem na forma de aspectos não descritos e diálogos não falados que ativam as faculdades do leitor, permitindo que ele recrie, através da imaginação, o mundo representado na obra. A imaginação é a responsável por traduzir e transferir o universo criado pelo autor para dentro da mente do leitor, fazendo com que este perceba o texto como um evento real. Exemplo disso é a terceira mulher de Abel, que não tem nome e é representada por um símbolo que se assemelha a um círculo com duas abas e um ponto no meio. Aqui, o leitor é convidado a participar ativamente na construção de sentidos do texto; neste caso, havendo-se com o desconforto causado pelo vazio representado pelo nome da personagem (Abel e ...), o leitor percebe que o vazio da imagem acústica pode ser preenchido substituindo-se o símbolo por um nome de sua escolha – Ela, ou Maria, por exemplo. Pode, por outro lado, não dar nome nenhum ao símbolo, e encará-lo como uma suspensão na narrativa, uma *fermata* prosódica, símbolo do inominado, do vazio, e do nada. Em ambos os casos, o leitor passa a perceber o texto como um evento real, pois, no primeiro caso, o nome escolhido para substituir o símbolo carrega uma ou mais imagens que estão intimamente ligadas à experiência do leitor, e no segundo caso, a referência simbólica ao nada abre-se a indagações de cunho filosófico que só ganham existência a partir das imagens criadas na mente do leitor. Em *Avalovara*, o vazio é germinal, porque é ele que permite a adesão da imaginação inesgotável a todas

as leituras possíveis do romance. É, portanto, na imaginação que leitor e texto convergem pondo a obra em movimento.

Se, como afirmou Luigi Pareyson (1993, p. 245), “o segredo da obra consiste em seu ser lei para si mesma, regra individual da própria formação, modo de fazer inventado”, cabe perguntar que “leis” presidiram à gênese de *Avalovara*. Que “regras individuais” criam sua forma original? Já dissemos que a metaficção se nos apresenta como estratégia principal do romance. Intertextualidades, alusões, paralelismo estrutural e, sobretudo, um narrador autoral que tematiza o próprio escrever desde o início do livro, são as manifestações mais importantes da metaficção em *Avalovara*. Veremos agora como a estratégia metaficcional estrutura o romance e determina seu tema central.

1. Imagens e conceitos fundamentais em *Avalovara*

I. I. A ESPIRAL E O QUADRADO

Sobre a espiral e o quadrado ergue-se toda a estrutura dinâmica do romance concebido por Osman Lins. O plano arquitetônico do romance, seguindo “uma geometria rigorosa e oculta” (p. 7), repousa sobre uma espiral contida em um quadrado. O quadrado, por sua vez, se divide em quadrados menores, cada um correspondendo a uma letra. Cada letra corresponde a um tema da narrativa. A passagem da espiral sobre as letras determina o retorno cíclico dos temas, que são oito, e retornam em seguimentos cada vez maiores. Os temas narram a estória de Abel e as três mulheres que amou: Cecília, Roos, e a terceira mulher, representada por um símbolo, e que aqui chamaremos de “a inominada”; juntos, ao fim, os dois alcançarão a plenitude amorosa no exato momento em que a espiral, tocando a última letra, mergulha no último tema, situado no centro do quadrado.

Segundo o narrador autoral que narra o tema S intitulado “A espiral e o quadrado”, o primeiro elemento da construção do romance é a espiral, uma entidade aberta que “não tem começo nem fim”. Ela é “infinita e ilimitada”, e possui um duplo movimento: de dentro para fora e de fora para dentro. Em uma direção parece vir de “distâncias impossíveis” e convergir para o seu centro; na direção oposta parece ampliar-se “em direção a espaços cada vez mais vastos”. A espiral “começa no Sempre e o Nunca é o seu termo” (LINS, 2005, pp. 22-24). Na mundivisão do narrador, a espiral é uma entidade cujo modo de ser é marcado pela ambiguidade. Sua extensão e direção desafiam a razão ao mesmo tempo em que denunciam a limitação do raciocínio lógico na compreensão do mundo. Imagem fundamental estreitamente ligada ao ser humano, a espiral é encontrada em todas as culturas. Seu poder simbólico tem sido usado pelo homem ao longo de sua evolução. No período paleolítico, era gravada sobre as estatuetas de ídolos femininos – *Potnia*, a Grande Mãe – como símbolo da fertilidade. Na África, para muitos povos, a espiral simboliza o dinamismo da vida.

O quadrado, ao contrário da espiral, é uma entidade fechada, evocadora “das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos” (LINS, 2005, p. 25). Símbolo da Terra, o quadrado representa o imanente em oposição à transcendência simbolizada pela espiral infinita. O quadrado dá ideia de estabilização e de solidez. Ele é a resposta à pergunta que problematiza a composição do romance: Como “fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?” (LINS, 2005, p. 23) Além da espiral, ilimitada, o narrador-autor, por “necessidade de simetria e equilíbrio na concepção”, necessita de outra entidade que contemple o caráter limitado das criações humanas. “A escolha recai no quadrado”, decide o narrador, “ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz” (LINS, 2005, p. 25).

A fundamentação do romance, levando-se em conta as duas figuras geométricas que o inspiram e suas simbologias, repousa nas duplicidades do aberto e do fechado, do infinito e do limitado, do espiritual e do material. As imagens e conceitos que são apresentadas ao leitor no segmento S – “A espiral e o quadrado” – como uma espécie de genealogia do romance, possuem natureza proliferante e marcam toda a narrativa. É assim que a duplicidade está representada em Cecília, que é mulher e homem ao mesmo tempo. Ou na terceira mulher, “de vida dúplice, duas vezes nascida, com duas infâncias, duas idades, dois corpos”. Não é à toa que o narrador autoral, ao encerrar o tema S, diz confiar ao leitor, “com a permissão de Jano, as chaves disponíveis sobre a organizações do próprio livro” (LINS, 2005, p. 94). *Janus*, o deus bifronte dos romanos, olha em direções opostas, em direção ao passado e ao futuro, para frente e para trás. A arquitetura do livro de Osman Lins nasce da harmonia dos contrários, portanto.

As imagens evocadas pelo quadrado – janela, sala, porta, e folha de papel – estabelecem uma relação metapoética entre sala e texto: “Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria” (LINS, 2005, p.20). Os personagens, surgindo do nada, somente ganham existência no espaço em branco da folha de papel. E, como a espiral, eles convergem para o centro da sala – o quadrado – onde atingem a plenitude através do sexo praticado em cima de um tapete sobre o chão.

Essas imagens e conceitos, que o narrador metaficcional apresenta logo no início da narrativa, se proliferarão por todo o romance, ganhando importância com o desenvolver da narrativa. Mesmo a referência ao culto paleolítico da Grande Mãe, que pode parecer a princípio sem relação com o romance, torna-se relevante quando descobrimos que a terceira mulher, ao contrário do padrão estético ocidental, possui, como narra Abel, “fartura de carnes”, “ancas transbordantes”, e “gorduras luxuosas” e o leitor se dá conta de que essa descrição é muito afim à da Vênus de Willendorf, estatueta de uma mulher de seios fartos, barriga volumosa e sexo túrgido, esculpida há mais de 25.000 a.C.

1.2. O quadrado mágico e a concepção palindrômica do romance

O quadrado que serve de inspiração para o romance não é um quadrado comum. Ele pertence à rica tradição dos quadrados mágicos. Segundo o *Dictionnaire des Symboles*, de Chevalier e Gheerbrant, (1982, p. 169) “O quadrado mágico é um meio de captar e de conjurar um poder por meio da representação simbólica de palavras ou números que possuem naturalmente esse poder”. O quadrado mágico, dentro de seus limites precisos, evoca “o sentido de mistério e poder oculto”. Usados como amuletos ou talismãs, acreditava-se que os quadrados mágicos ajudavam na resolução dos mais difíceis problemas.

O quadrado mágico que Osman Lins escolheu como um dos fundamentos do seu romance é o mais antigo exemplo encontrado no mundo. Trata-se do Quadrado Sator, encontrado nas escavações arqueológicas de Pompeia, destruída pela erupção do Vesúvio no ano 79 a.D. Ele é o resultado do palíndromo em latim SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, cuja tradução é dada pelo romance como “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Este é o quadrado mágico sobre o qual se move a espiral. Da passagem desta sobre cada um dos quadrados em que estão inseridas as letras que compõem o palíndromo surgem oito histórias diferentes, e que retornam ciclicamente: R – “O e Abel: encontros, percursos, revelações”; S – “A espiral e o quadrado”; O – “História de O, nascida e nascida”; A – “Roos e as cidades”; T – “Cecília entre os leões”; P – “O relógio de Julius Heckethorn”; E – “O e Abel: ante o Paraíso”; N – “O e Abel: o Paraíso”. Cada tema faz referências aos outros temas, algumas vezes, antecipando sentidos que serão desenvolvidos em outros temas, outras vezes, retomando sentidos já expressos anteriormente. É possível a leitura de cada tema separadamente, e isto atesta a duplicidade do movimento da leitura, que tanto pode seguir a ordem tradicional como pode seguir um único tema do início ao fim. É importante ressaltar que o tempo verbal que rege todas as narrativas de *Avalovara* é o presente do indicativo. Esse recurso ‘puxa’ o leitor para dentro dos acontecimentos narrados. As angústias psicológicas ganham estatuto de realidade pela presentificação da linguagem.

Dentro dos temas, além da história de Abel e as três mulheres de sua vida, existem outras histórias que se apresentam como narrativas dentro de narrativas, atestando uma vez mais a natureza metaficcional de *Avalovara*. Uma delas é a história do escravo Loreius e seu senhor Publius Ubonius, que viveram em Pompeia por volta de 200 a.C.

Descrito como um especulador do incompreensível, Ubonius promete a liberdade ao servo Loreius caso este descubra uma frase palíndroma que possa ser lida em qualquer direção. Publius Ubonius deseja, com a frase,

representar a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino. A imutabilidade do divino encontraria sua correspondência na imutabilidade da frase, com seu princípio refletido no seu fim; enquanto a mobilidade do mundo teria sua réplica nas variadas direções seguidas para a leitura da mesma expressão e também na possibilidade de criar (...) outras palavras. (LINS, 2005, p. 29)

Loreius, “sempre perseguido por sonhos enigmáticos”, empenha-se na busca das palavras que lhe trarão a liberdade. Antes de tudo, escolhe o número 5 por seus “significados cabalísticos” e pela “ilação entre o cinco e o pentagrama estrelado, emblema universal da vida.” Sendo a soma do par e do ímpar, ele é o signo da união dos opostos e também do equilíbrio. Definido o número de palavras e sua extensão, Loreius chega à primeira palavra da frase que o libertará da servidão: o verbo latino “*tenet*”. A partir daí, comenta o narrador, o escravo “já não está perdido nos oceanos turvos, sem margens, das palavras” (LINS, 2005, p. 36). E logra chegar à sua “frase em ângulo”, “vista entre espelhos”, tão perfeita em sua quadratura que “tocá-la é ferir uma pupila a golpes de estilete” (*idem*). O resultado é a famosa frase do Quadrado de Sator.

Os elementos que aparecem nessa história – espécie de embasamento ancestral do insólito plano geométrico do livro – fornecem algumas chaves para a compreensão e interpretação de *Avalovara*. Sempre tematizando a própria criação literária, o romance não cessa de representar-se a si mesmo, refletindo o todo na parte e a parte no todo, a começar pela frase SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos”, ou, como também pode se entender, “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. Ela é a metáfora do escritor como o demiurgo zeloso que, com esmero, tece sua narrativa geradora de mundos. “Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação” (LINS, 2005, p. 72), diz o narrador. “Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador. (...) Idêntica é a imagem do escritor entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro” (*idem*). O narrador autoral, “com a função de tornar bem claro o plano da obra”, (LINS, 2005, p. 74) mostra as entranhas do mecanismo que move o romance. O leitor, assim como Loreius, já não se sente perdido no universo de duplicidades e ambiguidades que é o romance. Assim, o quadrado mágico sobre a espiral é metáfora do próprio romance *Avalovara*. Como a frase palíndroma, ele pode ser lido em várias direções, já que o leitor pode optar por ler os temas separadamente; como o deus bifronte dos romanos, Janus, citado pelo narrador, a frase de Lo-

reius olha em direções opostas, assim como em *Avalovara* a narração avança para o futuro ao mesmo tempo em que retrocede no passado para contar a história do quadrado mágico.

2. O diálogo intertextual

Avalovara mantém um amplo diálogo com diversas obras de gêneros e épocas diferentes. Literatura, música, pintura, arquitetura, e até a arte da tapeçaria medieval estão representadas no romance. No âmbito da literatura, podemos destacar o diálogo estabelecido com a *Bíblia* e com a *Divina comédia*, de Dante Alighieri. Na pintura, à página 76, temos a descrição do famoso quadro *A ronda noturna*, pintado pelo holandês Rembrandt em 1642. Na música, durante todo o tempo em que Abel está com a inominada na sala toca a cantata *Catulli Carmina*, de Carl Orff. Na qualidade de um texto escrito sobre outros textos, *Avalovara* reafirma seu caráter metaficcional e traz para o romance a milenar simbologia criada pela tradição literária. Registre-se que o diálogo intertextual não se restringe a essas duas obras somente. Encontramos também, entre citações diretas e indiretas, manchetes de jornais, versos de Anacreonte, referências a Virgílio, Ovídio e à mitologia dos gregos e dos romanos, por exemplos. Analisaremos aqui dois exemplos: a *Bíblia* e uma obra musical.

2.1. O BOM FILHO À CASA TORNA: DE VOLTA AO JARDIM DO ÉDEN

O diálogo intertextual com a *Bíblia* é o primeiro a ser estabelecido. Ele se faz presente tanto no paralelismo entre a criação do mundo e a criação do romance quanto na insólita inversão da expulsão de Adão e Eva do paraíso. No segmento que abre o romance, R1, os personagens surgem de um “espaço obscuro” numa “espécie de limbo ou de hora noturna”. Eles emergem da sombra “e assumem realidade sobre a folha em branco”. O próximo segmento, S1, uma espécie de comentário metalinguístico sobre o segmento anterior, lemos: “surgem onde, realmente – vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas” (LINS, 2005, pp. 19-21). Segundo o livro de Gênesis, quando Deus criou o mundo, a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo. Mas havia a vontade de deus pairando sobre tudo, e ele criou a luz. Em *Avalovara*, o escritor é o grande demiurgo “empenhado na decifração e também no ciframento das coisas” (p. 63). Ele empreende uma “viagem no informe” (p. 21) e busca investigar “aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes se manifestam” (p. 64). Existe, portanto, uma comparação entre o trabalho do escritor e o trabalho de Deus. Se este criou o mundo e pôs o homem a caminhar sobre a terra, aquele cria narrativas que “constituem simulacros de uma ordem que intuímos e da qual somos nostálgicos” (p. 51). Na visão dos narradores de *Avalovara*, romance = cosmos.

A outra alusão à *Bíblia* refere-se ao episódio da expulsão de Adão e Eva do Paraíso. No capítulo três do Gênesis, Adão e Eva são expulsos do Jardim do Éden por terem desobedecido à ordem de Deus e comido do fruto do conhecimento. Em *Avalovara* existe uma clara relação com este episódio. No entanto, a narrativa osmaniana subverte o relato bíblico e, no lugar da expulsão, acontece a admissão de Abel e da inominada ao Paraíso.

Todo o tema O, narrado pela inominada, se passa em uma sala onde, sobre um tapete, os amantes se entregam de corpo e alma à conjunção carnal. É sobre esse tapete que os amantes encontrarão seu fim, assassinados pelo marido da inominada. O narrador não deixa dúvidas sobre a relação entre os dois textos: “O tapete é o Paraíso”, diz Abel. E continua:

Ocorre, que nesta versão do Paraíso, as árvores, todas carregadas de flores, não frutificam: falta a portadora da maçã a ser colhida e que transmitirá, a quem a colha, conhecimento e castigos. Ausente, ainda, o casal humano. Contudo, um casal meio despido se ama na manhã eterna do tapete e na hora fugaz da tarde, o homem tendo nas mãos os seios da companheira e sorvendo-os em êxtase (LINS, 2005, p. 331).

O tapete é, pois, uma representação do Jardim do Éden. Mas é uma representação incompleta. Como Abel observa, falta o casal original. “Até que ponto”, ele e a mulher inominada, “completariam a representação e através de que fios a ela se unem?” (*Idem*) A resposta aparece no segmento E11, ‘O’ e Abel: Ante o paraíso: ‘O’ “será a um só tempo a mulher do jardim e a árvore mortal da sabedoria” (p. 343). O fruto que os dois comem é o sexo desenfreado a que se dedicam. O sexo é a porta que dá acesso ao Paraíso. Aqui, comer o fruto não causa a expulsão do casal. Osman Lins subverte a narrativa milenar para dar um outro sentido ao sexo. Em *Avalovara*, o sexo é libertador na medida em que permite ao homem e à mulher o retorno ao Paraíso. O Eros cosmogônico propicia a transcensão dos personagens. “Cruzamos um limite e nos integramos no tapete, somos tecidos no tapete” (p. 380). O limite é a morte. Mas a morte, aqui, não é somente ausência de vida. A morte é a consumação de um plano, a conclusão de uma busca, a transposição de um limiar. Ela chega como realização e não como desastre. Talvez por isso, Olavo Hayano, o marido assassino, é chamado muitas vezes no romance de “o portador”. Ele é o portador da chave do Paraíso. Depois do tiro, “vem um silêncio novo e luminoso, vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim” (Lins, 2005, p. 381).

I.2. A EFEMERIDADE DA VIDA

A noção de brevidade da vida está presente em uma imagem notável que compara nosso tempo de vida ao salto de um peixe no mar.

Minha vida é rápida, risco no tempo, tal como um peixe salta um dia acima da vastidão do mar e vê o sol e um arquipélago onde se movem cabras entre as rochas, assim eu salto da eternidade, como todos,

eis-me no ar, vejo o mundo dos homens, logo voltarei aos abismos marinhos. Este breve salto, esta aspiração ao ato de voar é tudo que me foi concedido para ir da grafita ao grafito (LINS, 2005, p. 31)

A imagem nos permite algumas reflexões. Primeiro, podemos entender essa imagem como metáfora da escrita. Ir da grafita ao grafito significa ir da possibilidade de escrever ao texto escrito; do nada da folha em branco às páginas impressas do romance. Ir da grafita ao grafito é chegar a existir no sentido de preencher um espaço aberto na eternidade. Na visão apresentada pelo romance, a existência se concebe como um andar sobre ilhas cercadas de abismos por todos os lados. Mas, como ressaltado pela narrativa, nem isso é garantia de êxito, pois “o salto nem sempre ocorre no momento propício”. Pode ser que no momento do salto o céu esteja negro, e aquele rápido instante coincida “com a treva e o silêncio” e o peixe não veja nada. Existe ainda a possibilidade de o peixe ser pego, em pleno salto, por uma ave voraz e ser comido. Ainda assim, esses pássaros famintos podem representar a única e remota possibilidade de transcendência do peixe, a única chance “de não voltar às guelras negras do mar” (p. 52). A um só tempo, a brevidade e a incerteza da vida estão representadas pela imagem e as considerações do narrador sobre o salto. Essa fugacidade é reforçada por um outro diálogo intertextual, desta vez com uma obra musical: a já mencionada cantata *Catulli Carmina*, do compositor alemão Carl Orff, composta entre 1940 e 1943.

Na obra, um coro de jovens, homens e mulheres, cantam uns para os outros a celebração do amor eterno (*Eis aiona! Tui sum!* – Eternamente! Sou tua!). Esse coro é interrompido por um grupo de homens velhos que fazem comentários sarcásticos sobre o coro dos jovens (*Eis aiona? O res ridicula! Immensa stultitia. Nihil durare potest tempore perpetuo* – Eternamente? Ó coisa ridícula! Imensa tolice. Nada pode durar eternamente). Como dissemos antes, a cantata toca durante o tempo em que Abel e a inominada, apaixonados, fazem amor sobre o tapete na sala. O leitor curioso, ao tomar conhecimento da letra da cantata, percebe que ela é uma espécie de antecipação do desfecho do romance, e que o amor de Abel e sua terceira mulher não vai durar. O texto, fazendo uso da técnica prefigurativa da narração, chama a atenção para o fim da relação amorosa de Abel. O romance também se vale da linguagem erótica explícita da cantata para pontuar a relação sexual no romance. É assim que se explicam, à página 50, fechando o parágrafo, as frases “Morde-me” e “Basia me” escritas em itálico. Elas são uma citação direta da cantata de Carl Orff.

Conclusão

As estratégias ficcionais – notadamente a metaficção – utilizadas em *Avalovara* empurram o leitor para dentro da obra e o convidam a participar da leitura como um jogo onde ele joga e é jogado ao mesmo tempo. Sua estrutura geométrica, seus múltiplos movimentos narrativos e suas leis, explicitadas no próprio romance, contribuem para a ampliação do horizonte convencional de leitura. *Avalovara* se constitui como um

convite à interpretação do texto e do mundo por parte do leitor. Como em uma *fuga*, os temas são retomados, modificados e desenvolvidos ao longo do livro. Na visão do todo o que transparece é um enorme movimento de convergência onde os temas, como em uma espiral, juntam-se na cena final dos amantes sobre o tapete – o quadrado.

Analisando-se a grande quantidade de reflexões sobre o ato de escrever que passa romance, podemos dizer que a escrita é o centro de *Avalovara*. Não por acaso o protagonista Abel aspira a escrever um romance “cujo tema central seria o modo como as coisas, havendo transposto um limiar, ascendem, mediante novas relações, ao nível da ficção” (p. 169). Investigar o mundo através das páginas escritas parece ser o objetivo do romance. “Planejo escrever”, diz Abel, ‘como um modo de não sucumbir, de não ir levando ao azar a minha vida’. O seu método consiste em “jogar umas palavras contra outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as, até que elas desprendam chispas: até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados” (p. 197). Ao leitor, cabe associar fragmentos dispersos, desemaranhar fios e nós de modo a criar um nexos. Para tanto, a obra de Osman Lins exige do leitor “um conhecimento geral das leis que regem a sua invenção, sem o que facilmente parecerá fastidiosa, irregular e destituída de um conhecimento aprofundado do ofício” (p. 309).

Resumo: Partindo de conceitos e elementos encontrados no romance *Avalovara*, este trabalho busca interpretar o romance de Osman Lins à luz do fenômeno da metaficção. Para entender como as estratégias metafictionais contribuem para a construção de sentidos da obra, recorreremos ao conceito de Hans-Georg Gadamer do jogo como modo de ser da obra de arte. Se a obra é um jogo, que regras o conduzem? Quais são os indícios textuais que guiam a imaginação do leitor na construção do significado da obra? Assumindo-se a premissa de que a narrativa literária é uma forma de conhecimento não inferior a qualquer outra, e que narrar também é uma forma de construção do sujeito, procuramos descrever, sem nenhuma pretensão totalizante, as relações entre as escolhas, processos e decisões do autor e as construções de sentido que acontecem durante a leitura da obra.

Palavras-chave: Metaficção, Osman Lins, *Avalovara*, literatura contemporânea, conhecimento

Abstract: *Taking as a premise concepts and elements found in the novel Avalovara, this essay seeks to interpret Osman Lins's novel in the light of the phenomenon of metafiction. To understand how metafictional strategies contribute to the construction of meanings in the work, we turn to Hans-Georg Gadamer's concept of play as the way of being of the work of art. If the novel is a game, what rules lead it? What are the textual indications that guide the reader's imagination in constructing the meaning of the work? Assuming the premise that literary narrative is a form of knowledge not inferior to any other and that narrating is a form of construction of the subject, we try to describe, without any totalizing ambition, the relations between the choices, processes and decisions of the author and the con-*

structions of meaning that happen during the reading of the text.

Keywords: *Metafiction, Osman Lins, Avalovara, contemporary literature, knowledge*

REFERÊNCIAS

- Bíblia Online. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1> Acesso em 25 de abril de 2018.
- BERNARDO, Gustavo. *O Livro da Metaficção*. Rio: Tinta Negra Bazar editorial, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *A espiral e o quadrado*. In: *Avalovara*, 6ª ed; São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*, Paris: Editions Robert Lafont S.A. e editions Jupiter, 1982.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, 2ª ed; Petrópolis; Rio: Vozes, 1998.
- LINS, Osman. *Avalovara*, 6ª ed; São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PAREYSON, Luigi. *Estética – Teoria da formatividade* (T. de Ephraim Ferreira Alves). Petrópolis, Rio: Vozes, 1993.