

VINICIUS FERNANDO DE FARIAS MEIRA

OSMAN LINS E A LITERATURA POTENCIAL

MACEIÓ

JUNHO DE 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

OSMAN LINS E A LITERATURA POTENCIAL

Autor: Vinicius Fernando de Farias Meira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do Diploma de Doutor em Letras, sob a orientação do Professor Doutor José Niraldo de Farias.

MACEIÓ

JUNHO DE 2010

Catlogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

M514o Meira, Vinicius Fernando de Farias.
Osman Lins e a literatura potencial / Vinicius Fernando de Farias Meira,
2010.
130 f.

Orientador: José Niraldo de Farias.
Tese (doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade
Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras
e Linguística. Maceió, 2010.

Bibliografia: f. 122-130.
Inclui anexos.

1. Lins, Osman, 1924-1978 – Crítica e interpretação. Avalovara. 2. Crítica
literária. 3. Literatura potencial. 4. Oulipo. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

Universidade Federal de Alagoas – Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

TERMO DE APROVAÇÃO

VINICIUS FERNANDO DE FARIAS MEIRA

Título do trabalho: **OSMAN LINS E A LITERATURA POTENCIAL.**

Tese aprovada como requisito para a obtenção do grau de DOUTOR em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. José Niraldo de Farias – PPGLL – UFAL

Examinadores:

Profa. Dra. Ermelinda Maria de Araújo Ferreira – PPGL – UFPE

Prof. Dr. Walter Matias – PGS – ICS – UFAL

Profa. Dra. Gilda Vilela Brandão – PPGLL – UFAL

Profa. Dra. Susana Souto Silva – PPGLL – UFAL

Maceió, 10 de junho de 2010

AGRADECIMENTOS

- A José Niraldo de Farias, pela ciência e paciência em diversos momentos;
- A Ermelinda Ferreira, estudiosa da literatura, por partilhar o que sabe;
- A Gilda Vilela Brandão, colega na francofonia, leitora sempre tão atenta;
- A Susana Souto Silva, por confabular comigo, costurar textos e tecidos;
- A Walter Matias, por mostrar que não só é possível filosofar em alemão;
- A Lourival Holanda, por almoçarmos conversando sobre Osman Lins;
- A Roberto Sarmento, colega de trabalho e dos barulhos do texto literário;
- A Bá, minha mãe, que de longe, que de perto, torce por seu primogênito;
- A Lúdia e Terezinha, tias, quase mais, pelas preciosas preces apressadas;
- A Madalena Zambi, que quando eu me afogava dizia: _fica peixe e nada;
- A Mafalda Guerra, pela paz propícia nos dias do Rio, na casa de Rui;
- A Marcelo Marques, pelos dias de música, tipografia e alegre companhia;
- A Ondina Pena, por leve e generosa, por lançar sinais de fumaça comigo;
- A Pedro Lucena, *ink e link* de aves e *raves*, bico de pena, *ancre de chine*;
- A Silóe Amorim, pela coragem de escrever sempre, sorrir e abraçar os amigos;
- A Tazio Zambi, leitor de Osman Lins, poeta refinado, pela calma e uns livros;
- A Gláucia Vieira Machado, que comparte o viver, a vivenda, o amor e o amado.

DEDICATÓRIA

Para Gláucia, Guilherme e Joaquim

Alegria, tranquilidade e inteligência trivalentes,
meus melhores amores, para sempre e mais um dia.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise do romance *Avalovara*, de Osman Lins, a partir dos pressupostos da literatura potencial, praticada pelo grupo francês OuLiPo. Estudamos aqui a concepção do texto literário em geral como canteiro de experimentação e do romance em particular como gênero em constante transformação. A vida e a obra de Osman Lins são apresentadas como elementos de um projeto disciplinado e apaixonado pela literatura romanesca, no qual identificamos uma estrutura rigorosa de composição aliada a uma preocupação ao mesmo tempo lúdica e artesanal. As atividades desenvolvidas pelo OuLiPo, desde a década de 1960, tratam de uma poética da literatura sob restrições – *contraintes* – que, associada ao sentimento de potencialidades infinitas, estabelecem um diálogo novo e profícuo com o romance osmaniano. “A espiral e o quadrado” e “O relógio de Julius Heckethorn” constituem temas metalinguísticos e oulipianos do romance, e são as portas abrindo-se para esse texto literário.

Palavras-chave: Osman Lins, Avalovara, Literatura Potencial, OuLiPO, Romance

RÉSUMÉ

Ce travail présente une analyse du roman *Avalovara*, de Osman Lins, à partir des présupposés de la littérature potentielle, pratiquée par le groupe français OuLiPo. On étudie ici la conception du texte littéraire en général comme chantier d'expérimentation et du roman en particulier comme genre en transformation continue. La vie et l'oeuvre de Osman Lins sont présentées comme les éléments d'un projet discipliné et passionné par la littérature romanesque, dans lequel on identifie une structure rigoureuse de composition, associée à une préoccupation à la fois ludique et artisanale. Les activités menées par l'OuLiPo, depuis les années 1960, constituent une poétique de la littérature conçue sous restrictions – les *contraintes* – qui, liée au sentiment de potentialités infinies, établissent un dialogue nouveau et fécond avec le roman de Osman Lins. “A espiral e o quadrado” et “O relógio de Julius Heckethorn” sont les thèmes métalinguistiques et oulipiens du roman, et les portes s'ouvrant sur ce texte littéraire.

Mots-clés : Osman Lins, Avalovara, Littérature Potentielle, OuLiPo, Roman.

SUMÁRIO

A pequena aventura particular do amor por uma obra e do seu estudo.....	09
Capítulo 1º: Uma obra de arte é sempre vista aos poucos	
1.1 Osman Lins: vida e obra.....	14
1.2 Entre a banca e o banco.....	19
1.3 O ensino universitário.....	27
1.4 O escritor e a (auto) crítica.....	29
1.5 Críticas de outrem: vozes sobre a obra de Osman Lins.....	41
Capítulo 2º: A literatura potencial como método de leitura e realização poética	
2.1 O que é OuLiPo?.....	52
2.2 99 fundamentos da literatura potencial.....	58
2.3 Um caso exemplar: <i>La vie mode d'emploi</i> , de Georges Perec.....	65
2.4 Por uma literatura potencial no Brasil.....	68
Capítulo 3º: A oficina da literatura osmaniana	
3.1 A procura do nome.....	76
3.2 A novidade na escrita.....	83
3.3 A simbologia do Nove.....	91
3.4 Voa, Avalovara.....	95
3.4.1 A espiral, o quadrado e o relógio.....	102
Poéticas em contraponto.....	116
Referências.....	122
Anexos.....	131

NONO MISTÉRIO

Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o aparecimento do universo; mas quando a consciência do homem, nomeando o criado, recriando-o portanto, separou, ordenou, uniu. A palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função serviu, e sim o seu espírito, o sopro na argila. Uma coisa não existe realmente enquanto não nomeada: então, investe-se da palavra que a ilumina e, logrando identidade, adquire igualmente estabilidade. Porque nenhum gêmeo é igual a outro; só o nome gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo. Assim, gêmea inumerável de si mesma, a palavra é o que permanece, é o centro, é a invariante, não se contagiando da flutuação que a circunda e salvando o expresso das transformações que acabariam por negá-lo. Evocadora a ponto de um lugar, um reino, jamais desaparecer de todo, enquanto subsistir o nome que os designou (Byblos, Carthago, Suméria), a palavra, sendo o espírito do que – ainda que só imaginariamente – existe, permanece ainda, por incorruptível como o esplendor do que foi, podendo, mesmo transmigrada, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua original clareza. Distingue, fixa, ordena e recria: ei-la.

(Osman Lins, *Nove, Novena*, 117)

A pequena aventura particular do amor por uma obra e do seu estudo

Este trabalho se propõe a realizar uma leitura da obra *Avalovara*, de Osman Lins, em busca de identificar aí procedimentos que dialogam com o trabalho desenvolvido pelo grupo francês OuLiPo (acrônimo para Ouvroir de Littérature Potentielle - Oficina de literatura potencial - que é o tema do capítulo 2º), sem perder de vista as peculiaridades próprias a um e outro, nem o processo criativo que permite a interação entre eles.

A literatura brasileira, desde suas origens, no século XVI, viu a poesia revestir-se de sonetos, acrósticos, palíndromos, anagramas, lipogramas, caligramas, montagens, concretismos e quejandos limites formais. A importância dessas experimentações poéticas está, inicialmente, relacionada ao exercício da interdisciplinaridade, à aproximação entre diferentes artes e entre elas e a ciência, pois as formas literárias traduzem aspectos da relação entre diversas esferas do conhecimento. Estudar tais procedimentos é contribuir para a ampliação da sensibilidade humana e investir no diálogo que promove a criação artística.

A poética, aliada à visualidade, fez surgir nas letras brasileiras uma série lingüística e visual de extrema complexidade e rigor formal, com uma atenção particular à materialidade da escrita, à letra como espaço da página. Esses procedimentos têm início no modernismo brasileiro, que sintetizou o alimento antropófago em particularidades como um caráter nacional tendente ao humor, primitivo e artesanal. Prossegue pelas dobras da poesia concreta que fez, a partir de um lance de dados mallarmaico, surgir uma geração de poetas e escritores com preocupações verbivocovisuais.

Pouco, entretanto, a crítica brasileira tratou de estabelecer os liames efetivos entre essas poéticas, entre os poetas, entre os diferentes períodos literários; pouco tratou, enfim, da literatura à *contraintes* (uma *contrainte* é uma certa obrigação, uma determinação, uma restrição, que reduz a liberdade de agir. Entre as acepções possíveis para essa palavra, no contexto específico da literatura, pode - se ter *regras de composição, estrutura, método, disciplina, plano,*

constrangimentos, limites). A teoria e a crítica literárias francesas parecem suficientemente preparadas para fornecer os meios bibliográficos para esta pesquisa, porque no Brasil são escassos os estudos e publicações a respeito.

A singularidade desse tema, a necessidade de abrir novos caminhos para um diálogo entre a teoria e a crítica literárias brasileira e francesa, a leitura interdisciplinar entre a literatura, a matemática, as artes plásticas ou a geometria fez surgir este trabalho, que tem proposta de estudos vinculada à tendência analítica que orienta parte do trabalho do OuLiPo. Ela procura identificar, em um *corpus* estabelecido na produção literária de Osman Lins, sobretudo a obra *Avalovara*, de 1973, as potencialidades experimentais e uma tipologia das manifestações textuais concebidas sob o signo do rigor da forma e das regras precisas, a fim de estabelecer uma visada desse romance. Sempre atento à orientação osmaniana de que “mundo e obra só nos oferecem algumas de suas faces inumeráveis”.

No Brasil, mesmo em meios acadêmicos, não é raro desconhecer-se a 888composição de textos literários com regras estritas, ou ignora-se que haja pesquisa sobre o assunto. Empreendemos essa viagem para melhor conhecer os procedimentos dessa prática literária e de seu meta-discurso; para estabelecer a relação entre a literatura potencial do OuLiPo e a literatura brasileira contemporânea, representada, entre outros, por aquele romance de Osman Lins.

A obra de Osman Lins tem sido observada sob diversos aspectos: o rigor da composição, a plasticidade dos escritos, a construção das personagens, a crítica e a criação, a cosmogonia da narrativa, a prosa poética, a universalidade dos temas, a matemática da forma, a geometria mágica, a relação com o novo romance francês. Ainda não se estabeleceu, entretanto, uma vinculação desse escritor com as práticas da literatura potencial do OuLiPo: que regras presidem a composição de um texto literário e a maneira como se expressa essa escrita.

O método comparativista é uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas, autores, períodos. Não precede à análise, mas decorre da análise como procedimento mental de generalização ou de

diferenciação. Característica da estrutura do pensamento do homem, a comparação é também uma maneira de organização cultural, que permite a exploração de campos de trabalho e a interpretação de dados que nos informam sobre dois ou mais termos.

Como esses termos são OuLiPo e Osman Lins, entendemos contemplar as propostas clássicas dos estudos comparativistas nas suas duas condições básicas e complementares, de orientação francesa: a validade da comparação depende da existência de contato entre autores e obras ou entre autores e países; os estudos literários comparados vinculam-se a certa perspectiva histórica. O caráter analítico da pesquisa coaduna-se com a perspectiva acima mencionada de trabalho do OuLiPo: análise de dados binários permitirão melhor compreender escritor(es) e escritos.

Assim, se os objetos deste estudo mantêm relações recíprocas, é preciso estabelecer os pontos entre eles, caracterizar os elementos que intermedeiam esse processo em suas semelhanças e em suas diferenças. O conceito de dialogismo em literatura, desenvolvido por Bakhtin, é também comparativista na medida em que vozes ecoam dos textos que são abertos sobre o mundo, sobre a história. Essa polifonia é resultado também de várias concepções do mundo e da literatura, um mosaico caleidoscópico que estimula a reflexão sobre a produção do texto, sua construção, sua reverberação.

Daí, somos levados a considerar que do diálogo entre textos resultam absorções e transformações: o que se escreve é resultado daquilo que se leu. A intertextualidade aqui poderia ser definida como um processo de escrita resultante de um *corpus* de leitura anterior e a sua réplica, o trabalho de assimilação e transformação de vários textos.

Essa “conversa”, esse diálogo, nem sempre é pacífico e pode conduzir à cizânia, ao embate, sugerir o debate acalorado até: sendo os termos de uma comparação, Osman Lins e OuLiPo são também um local de conflito de interesses, de filosofias de composição, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva de leitura intertextual.

A primeira parte deste trabalho situa Osman Lins no cenário literário nacional e apresenta fatos da vida e obras desse escritor pernambucano, além de um panorama da crítica que se faz sobre o seu trabalho.

A segunda parte apresenta o grupo francês OuLiPo, sua história, as teorias que subjazem à composição de obras da literatura potencial e o exemplo fecundo de um autor oulipiano acima de todos, Georges Perec. Além disso, ilustra certa poética brasileira calcada na experimentação matemática e na forma.

A terceira parte é um embarque na plataforma do futuro: a obra da fase da maturidade do escritor Osman Lins, *Avalovara*, sobretudo, representa uma reflexão sobre a escrita romanesca através da metáfora do amor humano. Nesse que é talvez o mais ambicioso projeto realizado de Osman Lins, deparamo-nos com uma obra que tem tudo para ser um exemplo válido da literatura potencial da cor brasileira. A partir dos temas “a espiral e do quadrado” e “o relógio de Julius Heckethorn”, partimos para estabelecer uma relação literária ainda pouco conhecida: aquela entre o escritor brasileiro que não se pretendia de vanguarda, mas que praticava sempre uma escrita inovadora, rigorosa, criativa, inteligente e o mais antigo grupo literário em atividade do ocidente, igualmente inteligente, criativo, rigoroso e inovador.

O Agreste

No Recife, quando tirava os olhos do papel em que escrevia e olhava através da janela, via um grande pé de fruta-pão, pequenos mamoeiros, um coqueiro anão, dois pés de eucalipto, copas de mangueiras. Em Paris, são estas chaminés, a galharia nua, o negro oitão de uma escola, com o esqueleto de hera, aguardando o fim do Inverno para reverdecer. Recorda, neste quarto ainda estranho, as vozes do Nordeste, seus cheiros, os panos estendidos sobre as pedras, ao sol do verão, caras de gente e de santos de oratório. Revê os manuscritos que trouxe do Brasil, anotações, um longo conto há meses interrompido. Lembra-se de Kathy Mansfield: “Agora... agora são as reminiscências da minha ilha natal que desejo escrever.”

(Osman Lins, *Marinheiro de primeira viagem*, 13)

1. Uma obra de arte é sempre vista aos poucos

1.1 Osman Lins, Vida e Obra

O reconhecimento da obra de Osman Lins no Brasil pode ser comprovado pelos prêmios literários recebidos pelo escritor: Prêmio Fábio Prado e Prêmio Coelho Neto por *O Visitante*, 1955; Prêmio Monteiro Lobato e Prêmio da Prefeitura de São Paulo, por *Os Gestos*, de 1957; Prêmio Mario Sette (União Brasileira de Escritores - Recife), por *O fiel e a pedra*, de 1961; Prêmio Nacional de comédia, por *Lisbela e o prisioneiro*, de 1964; Prêmio José de Anchieta, por *Guerra do Cansa-cavalo*, de 1967). Também sabemos da repercussão de sua obra através das diversas traduções de seus textos para alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, sueco. Entretanto, apesar da existência de alguns estudos críticos sobre a sua obra, ainda não há suficiente divulgação e conhecimento dos seus textos no panorama literário nacional.

Osman Lins nasceu em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, no dia 5 de julho de 1924. O nordeste estará em seu romance *O fiel e a pedra*, e em muitas das páginas que escreveu, donde se conclui que sua origem e o destino de sua escrita estão indissociavelmente ligados, ainda que ele não pretenda ser um escritor de regionalismos:

Sim, sempre desconfiei um pouco do regionalismo. Sempre tive medo de que meus livros fossem lidos através de um ponto de vista turístico. Eu quis escrever um romance brasileiro, no qual os brasileiros possam se reconhecer. Não quis falar de um Brasil colorido, carnavalesco, mascarado. Não gostaria que os meus livros se parecessem com essas danças folclóricas que os africanos apresentam à rainha da Inglaterra (LINS, 1979, 201).

Osman Lins perdeu a mãe aos dezesseis dias de nascido, passou a vida buscando, através da literatura, dar um rosto àquela que ele nunca viu, um rosto amado e para sempre oculto, que marcou profundamente suas personagens femininas:

O traço fundamental da minha vida é que, dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. Fui criado pela minha avó, por outros parentes... Minha mãe não deixou fotografia, de modo que fiquei com essa espécie de claro atrás de mim... Mas esse negócio acho que me marcou bastante. Já tive a oportunidade de dizer que isso configura a minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe (LINS, 1979, 211).

Essa coletividade familiar está nos seus escritos e a sua vida se inscreve também na sua ficção. Desde muito cedo, e porque não compartilhava brincadeiras e brinquedos de crianças, tendo passado a infância praticamente sozinho, teve um tipo de comportamento muito introvertido, retraído, muito ensimesmado, voltado para a leitura e para as palavras de dentro, para os diálogos interiores e para a reflexão: “quase posso dizer que as palavras (e um cão que, por sinal, chamava-se Veludo) me serviram de irmãos” (LINS, 1979, 188). O mundo em que vive Osman Lins é constantemente transferido, transmutado pela criação ou reelaborado ficcionalmente para sua obra, numa instauração de percursos determinantes de sua ficção: a sua formação humanística e a sua vivência nordestina.

Escrever foi a maneira que Osman Lins encontrou para dar sentido à vida e não fazer dela “uma trouxa, um papel servido”, jogada por aí. Esses anos da infância e da adolescência foram compensados pela presença de um tio por afinidade, marido de sua tia Laura, chamado Antônio Figueiredo: “... vivia contando histórias. Foi ele o meu primeiro livro, meu iniciador na arte de narrar... Foi a ele, e não a um escritor, que procurei imitar quando... esbocei as primeiras narrativas” (idem, 1979, 188); e pela presença de sua avó, Joana Carolina, personagem central da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, do livro *Nove, Novena*, de 1966. Desse texto, já disse Anatol Rosenfeld (“O olho de vidro de ‘Nove, Novena’”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 de dezembro de 1970, ano 15, nº 699. Suplemento Literário):

A narrativa tem de fato caráter de exaltação e veneração. É um dos mais belos cantos já devotados por um escritor nordestino ao povo da sua terra, flagelado por poderes impiedosos, tanto naturais como humanos.

De seu pai, Osman Lins não fala muito. Mas sabe-se que era alfaiate: “Meu pai era alfaiate... Alfaiate é uma bonita profissão. Quase toda profissão manual é muito bonita. Só que, em geral, dá menos dinheiro...” (LINS, 1979, 188). O tema será retomado no romance *Avalovara*, em que o pai de Abel, personagem principal, também é alfaiate.

As profissões manuais deveriam ser a outra opção de trabalho de escritor, uma espécie de compensação: em vez de funcionário público, jornalista ou professor, como se verá adiante, uma saída seria ser marceneiro ou vidraceiro, trabalhar de alguma maneira com as mãos e deixar a mente livre para a imaginação.

Ainda com relação aos trabalhos manuais, dá-nos o escritor um exemplo do valor que atribui a esta atividade no seu livro *Guerra sem Testemunhas*: ao criticar, na tradição bacharelesca, a aparente incompatibilidade, estabelecida e arraigada, entre o trabalho manual e o trabalho intelectual, Osman Lins afirma que mais do que professor, jornalista ou burocrata (premidos por contingências e inconvenientes como a atmosfera da Repartição e o convívio funcional; a dedicação exclusiva à imprensa ou a um gênero, a crônica; as leituras e preparação de aulas, para o bom exercício do magistério) deveria o escritor ser experto em ofícios manuais, afirma também que o trabalho manual seria mais adequado, mais sadio, menos cansativo:

Os ofícios manuais, cuja variedade é inumerável e que a nossa formação, ao contrário, por exemplo, da norte-americana, repudia como indignos do intelectual, seriam exatamente - continuamos a pensar no ficcionista - os mais apropriados. Sobre liberarem o futuro escritor ou o escritor atuante de quaisquer vínculos com o Estado ou com instituições ligadas às

classes dominantes, ocupam as mãos, ligando a coisas concretas e deixando a mente livre às suas explorações (1974, 27).

O cheiro inebriante das fazendas, as réguas de corte e a sensação de carícia macia do giz, que riscava o tecido, que o alfaiate transformava em roupas, trouxeram-lhe o gosto e o respeito por toda atividade manual e aprimoraram-lhe a prática da geometria e da matemática, pelo que aquela atividade tem de planejamento, rigor e precisão:

Meu interesse pelos alfaiates, admito, nasce da consciência de um certo paralelo entre o trabalho de escrever e o deles. Mas tem ainda outras raízes, mais pessoais e mais fortes: meu pai era alfaiate... Posso dizer que o vejo ainda, o brim estendido cuidadosamente na mesa, cantando com a boca fechada, traçando, com o auxílio de seus instrumentos, uma geometria cuidadosa e que lembrava certos desenhos dos meus livros escolares: os meridianos, os zodíacos, as constelações (1979, 116-117).

Aos dezesseis anos Osman Lins muda-se para o Recife, vai morar com um tio, traz uns textos na bagagem, um pincel de barba e um ovo artificial para cerzir suas meias. Traz também a curiosidade do jovem que procura seu lugar num mundo novo e melhores condições de vida. “Tinha a meu favor a juventude, a paciência e um relativo desprezo pelas coisas que se compram” (LINS, 1979, 190). Trabalhando como escriturário na secretaria do Ginásio do Recife, começa a publicar em jornais locais, num processo de iniciação à carreira literária, que debutou com os contos “Menino Mau” e “Fantasmas”. Sobre a vida do escritor e as diferentes etapas da sua formação, Osman Lins afirma que

A atitude do escritor, perante a obra a realizar, não é a mesma em todas as épocas da sua vida. Na juventude, essa obra é qualquer coisa de extremamente nebuloso. O futuro escritor, crendo obedecer a um chamado irresistível, lança-se um tanto às cegas na sua ventura. Só com o tempo é que essa atividade vai definindo-se para ele. Então, a obra a realizar já não é um

empreendimento instintivo, mas um plano. Calculado, lúcido.
(LINS, 1979, 159)

Nesse começo da década de 1940, Osman Lins fazia a iniciação à carreira literária através dos contos simples, de técnica descritiva, ordem direta e cronológica. Era a fase da procura desnorteada por uma voz própria que ainda estava longe de ser o que pretendia, mas já trazia alguns elementos que serão recorrentes em sua obra, a saber: o tema da justiça e da ética.

Em seu livro *Guerra sem testemunhas*, de 1969, Osman Lins identifica na vida do escritor três fases de trabalho e de produção escrita:

a da procura desnorteada; a intermediária, quando nos orienta um certo nexos e levamos a cabo nossas primeiras obras razoáveis, espelho onde se reflete entre muitas, sem que a reconheçamos ainda, nossa verdadeira face, já definida, embora em formação; a fase do encontro e da harmonia, em que a nossa concepção do mundo e da literatura, antes intuída, é apreendida e organizada pela inteligência, faz-se programática e passa a ser executada com cálculo, tão fielmente quanto nos permitem nossas forças (LINS, 1974, 59).

Alguns anos mais tarde voltou a publicar contos, “Rei Mindinho” e “E onde os castelos?” em que também aparecem temas que se transformariam em tendências emergentes e depois permanentes na obra de Osman Lins.

Para Regina Igel, um desses temas é a bucolização do amor, uma interação entre amor e filosofia, que se fixaria na obra de Osman Lins em fase posterior, e que a faz supor que na obra romanesca desse autor “em geral é o homem quem reflete, e a mulher sente”. A expansão desses elementos - amor, reflexão, harmonia da natureza - em sua obra revelam um elaborado trabalho de composição estética, resultantes de sua busca incessante de novas soluções para o trabalho de contar histórias. O outro dos temas é o elemento fantástico, que na obra de Osman Lins será incorporado, diluído e “se distribuirá fragmentariamente por suas narrativas, não se encontrando o gênero como um

objeto temático por si em nenhum de seus trabalhos de ficção” (IGEL, 1988, 38). É o caso, por exemplo, do Hernidom, ser abissal que habita ☹️ ou do Iólipo, personagem do romance *Avalovara*: ser fantástico, feito de homem e demoníaco, ele é o antagonista, aquele que surge para perturbar os amantes Abel e ☹️ no paraíso. A serpente em forma de gente no romance se chama Olavo Hayano:

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. Alguns são belos, lembram a face de um anjo, e mesmo assim amedrontam. Que sucede, então, quando, além da sua mudez e da sua estranheza, esse rosto é disforme? Assim Olavo Hayano. Nele, o rosto oculto, fora do meu alcance, é de monstro (LINS, 1974, 302).

Olavao Hayano é o portador armado, o “algo a cumprir”, o agente, o emissário, a chave, o assassino dos protagonistas. Aquele que, paradoxalmente, os manda de volta para o paraíso.

19

1.2 Entre a banca e o banco

Osman Lins deixou a casa do tio, quando emancipado financeiramente, e passou a morar em pensões, fez concurso para o Banco do Brasil em 1943 e foi funcionário dessa instituição por vinte e tantos anos, entretecendo com ela uma relação conflituosa. Chama o Banco do Brasil de “estrovenga” (no sentido denotativo significa estrepício, coisa complicada, misteriosa, fora do comum, que não se pode definir com precisão; também é um implemento agrícola, uma foice de dois gumes, cortante dos dois lados) e declara-a hostil a tudo que lembre gratuidade e vida: “a poesia não tem o seu aval”, diz (LINS, 1979, 190).

Apesar disso, e malgrado todo o seu azedume pelo banco, as informações periódicas e as avaliações sobre o desempenho funcional do servidor dão-no como

disciplinado, possuidor de invulgar espírito de organização, de competência comprovada no profícuo labor em várias carteiras, desta e da agência no Recife, [é] senhor de agudo senso de observação, revelando-se valioso colaborador na solução de assuntos complexos e relevantes (OLIVEIRA, apud ALMEIDA, 2004, 19).

Desse tempo da agência bancária, alguns trechos ainda acres repercutem na sua obra e resumem sua rotina e suas expectativas de trabalho burocrático:

Enveredou, justamente, pela burocracia, sacrificando desde cedo nesse emprego estável 40% das horas disponíveis, se excluídas as indispensáveis ao sono... Jamais conseguiu ajustar-se ao trabalho, tão árido quanto uma salina, mas que oferece um saldo de horas livres e pouco exige da mente quando, como ele, negamo-nos a progredir. A vida está cheia de transações dessa espécie. Preserva-se o braço decependo a mão (LINS, 1974, 28-9).

Ou, ainda, ter que recusar uma promoção que implicaria em mais perda de tempo do trabalho de escritor (o cargo comissionado que lhe ofereciam, em 1965, de 'Auxiliar de Gabinete', se bem que lhe aumentasse o salário, também lhe aumentaria as horas passadas no Banco). Renunciou à promoção e à compensação econômica:

Lamento a necessidade de chegar à presente decisão. Mas, entre aceitar cláusulas de trabalho que tornariam por assim dizer inviável ao signatário, adquirir novos conhecimentos e permanecer fiel a uma obra que agora, segundo creio, se aproxima de sua plenitude, e renunciar a determinadas recompensas de ordem material, para concluir um empreendimento espiritual que poderá vir a ser - e espero firmemente que o seja - fecundo para os meus semelhantes, dando um sentido mais claro e talvez mais generoso à minha vida, a escolha se impõe, sendo-me impossível esquivá-la (Apud IGEL, 1988, 78).

Em 1971, o escritor requereu e obteve antecipação da aposentadoria, depois de 27 anos de serviços prestados.

Depois de aposentado, quando instado pela instituição a apresentar sua produção artística de escritor de sucesso, funcionário “da casa”, bancário numa época em que o Banco do Brasil era sinônimo de estabilidade financeira e *status* social, Osman Lins negou ao banco o direito de exibi-lo como atração em uma “exposição de livros de autoria de funcionários do Banco”:

Creio, portanto, suficientemente justificada minha recusa em participar da mencionada exposição. Por um lado, não tem este estabelecimento de crédito direito de exibir, como de um servidor, ou ex-servidor, livros meus: estes, a duras penas realizados, não os escrevi *por ser* funcionário dessa Casa, mas *apesar de* o ser. Recuso-me, porém, ainda mais firmemente, por não ter o mínimo interesse em contribuir para oferecer ao público uma visão errônea da política da Casa em relação à cultura (IGEL, 1988, 80-1).

Trabalhar em tal instituição, com agências por todo o país e oferecendo estabilidade funcional, permitiu a Osman Lins uma mudança fundamental na sua maneira de relacionar-se com a literatura, com os escritores, com os leitores e com os editores. Em Janeiro de 1962, ele transferiu-se para São Paulo, porque sentia a necessidade de um ambiente mais pródigo em manifestações culturais e artísticas, que tornassem mais fácil e menos exaustiva a formação de alguém que tenciona dedicar-se a literatura, mas, sobretudo, para ficar mais perto da movimentação literária, ampliando-a:

Quando Osman Lins decidiu deixar o Recife e transferir-se definitivamente para São Paulo, sua motivação maior foi encontrar um ambiente propício onde desenvolver e ampliar seu projeto literário. Realizar um trabalho sério, como vinha fazendo desde o início, haurir novos conhecimentos, manter contatos com grupos e pessoas que, de alguma maneira,

agregassem alguma coisa ao seu crescimento literário (OLIVEIRA, apud ALMEIDA, 2004, 25).

Já em 1960, manifestava-se esse interesse em mudar-se para um grande centro urbano, onde houvesse mais livrarias, onde se editasse mais livros, onde seu espírito inventivo e novidadeiro se expandisse e onde as restrições que encontrava, menos para o desenvolvimento de suas potencialidades de ficcionista do que para os contatos profissionais necessários ao escritor, fossem menores.

Em artigo intitulado “Quase falando mal”, publicado no *Jornal do Commercio*, em janeiro de 1960, Osman Lins demonstra a desvantagem real de se ter poucas boas livrarias, de se procurar e não encontrar um livro que se quer ou do qual se ouviu falar, da vida numa cidade pacata, como era Recife àquela época. E demonstra, ainda, com ironia, o espanto que intelectuais do Rio de Janeiro ou de São Paulo exibem à menção de se trocar a capital de Pernambuco por um daqueles grandes centros:

Como é possível que alguém pense em abandonar esses cajus, essa maravilhosa água de coco, as pontes tradicionais, esse Capibaribe sobre o qual as luzes tão liricamente se refletem, e, sobretudo, esse sossego, esta bem-aventurada paz de espírito, para sofrer os incontáveis aborrecimentos de uma cidade com milhões de habitantes? Movem a cabeça com grande compaixão do insensato que idealiza trocar, pelas agruras do inferno, as delícias do Éden, comem uma peixada no Pina, entremeiam doses de uísque com outras da legítima cachaça pernambucana, elogiam a limpidez do céu e voltam no primeiro avião para os seus detestados apartamentos em Copacabana ou para as suas execráveis casas em alguma insuportável alameda paulista (apud IGEL, 1988, 62).

Em 1961, como bolsista da *Alliance Française*, Osman Lins passa seis meses na Europa, onde aperfeiçoa a língua francesa, que, dizem, falava perfeitamente, segue um roteiro de frequência a museus, teatros, catedrais, cemitérios (Saint-Etienne, Louvre, Chartes, Notre Dame, Moulin Rouge, Odéon, Guignol, Père

Lachaise), entrevista escritores de vanguarda (Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Vintila Horia) participa de debates e aguça sua sensibilidade para idéias e concepções nascentes, como o aperspectivismo literário, confirmando a precedência de seu projeto inovador e rigoroso.

Uma passagem anedótica entre seus escritos, um fato ocorrido pouco antes da viagem à Europa, revela quão pouco valorizada é a profissão de escritor e quanto custa reconhecer o talento:

Um Burocrata

Recebeu as provas do romance, que deixara no Rio, com o editor. Lembra-se, folheando-as, do funcionário recifense que lhe forneceu o passaporte.

_ Profissão?

_ Escritor.

_ Não pode ser. Não é isto que consta dos documentos do Impôsto de Renda.

_ Naturalmente. Não se paga Impôsto de Renda como jornalista ou escritor.

_ Tenho de pôr “bancário”. O senhor não trabalha em Banco?

_ Trabalho.

_ Quer dizer que é escritor-amador.

_ Existe rádio-amador, mas não escritor-amador. Ou se é escritor ou não se é.

_ Mas se o senhor trabalha em Banco, tenho de pôr “bancário”.

_ Não é como bancário, e sim como escritor, que viajo. A maioria dos meus possíveis contatos, na Europa, será de natureza artística e literária. Só vou entrar em banco para trocar dólares. Como cliente. Não quero que o senhor ponha “bancário”. Pode prejudicar-me. Já perdi uma bolsa de estudos porque, nos documentos, constava que trabalho em Banco.

_ Pois eu só posso pôr “escritor”, se o senhor provar que é escritor.

_Trago-lhe meus livros.
_Ah, não servem.
_Como é que não servem?
_É preciso trazer um documento, assinado por duas pessoas, atestando que o senhor é escritor.
_Selado?
_Perfeitamente. Com firma reconhecida.
_Então os livros não servem?
_claro que não, meu senhor. Livro não é documento.

(LINS, 1963, 42-3)

Dessa viagem resultaria um livro pouco estudado, mas muito inovador, como tudo mais que Osman Lins escreveu: *Marinheiro de primeira viagem*, de 1963, foi escrito em forma de fragmentos de viagem, sem datação de tempo precisa, senão dias da semana, estações do ano, momentos do dia ou da noite, como um fluxo contínuo das lembranças, como uma represa que precisa vaziar para de novo se tornar a encher.

Desse livro, Osman Lins disse tê-lo escrito para esquecer, para esvaziar a mente e prepará-la para o que viria depois. Empregou nesse texto uma técnica de afastamento autoral e narrou algumas vezes sua própria experiência de turista e aprendiz na terceira pessoa, furtando-se, assim, à classificação de sua obra como “diário”.

A viagem, a permanência de seis meses na Europa, foi uma experiência marcante. Eu estava cheio de lembranças acumuladas. Elas me impediam de realizar tranquilamente os trabalhos de ficção que antes me impusera. Então, planejei o relato, pus em ordem as recordações... Escrevi para esquecer. E uma vez que ia fazer o livro, tentei renovar o gênero viagem, evitando de modo sistemático e permanente os lugares comuns, atendo-me em geral ao passageiro, ao que nenhum outro viajante poderá encontrar (LINS, 1979, 132).

Enquanto estava na Europa, aconteceu o lançamento de seu romance *O fiel e a pedra*. Regional sem as peias - pois, como disse Lourival Holanda, “regional é pertencer a um solo, não aos limites de uma fronteira” (FERREIRA, 2004, 115) - esse romance constituiu na obra osmaniana uma plataforma de chegada e de saída: vem de uma linhagem que “guarda respeito por uma aderência entre narração e cronologia de fatos, e em que a voz narradora é única, onisciente e de alcance global” (IGEL, 1988, 56) e vai por um caminho de experimentação inovador, aperspectívico¹, diluindo-se a posição de um narrador, em favor de muitas vozes. Tributário que era de escritores como Machado de Assis e Graciliano Ramos, Osman Lins sabia que ia escrever algo mais pessoal e levou alguns esboços para a Europa, do que viria a se constituir alguns anos depois a coletânea de narrativas *Nove, Novena*. “*O fiel e a pedra* representa, então, o ponto para o qual converge tudo o que fiz antes e o ponto de onde parte o que vim a fazer depois. É uma plataforma de chegada e de saída” (LINS, 1979, 168).

Em São Paulo, Osman Lins continua a agir em função de seu projeto de ser escritor *à part entière*, e a acreditar que “toda criatura humana tem obrigação de, pelo menos, tentar ser feliz”. O Banco do Brasil era apenas uma amostra do seu país e mesmo na Universidade, onde atuou durante alguns anos, não encontrou ambiente realmente propício ao escritor.

Daqueles esboços levados à Europa em 1961, foram elaboradas, lustradas por cinco anos, as narrativas de *Nove, Novena* (cujo lançamento aconteceu, segundo Regina Igel em 6/6/66 às 6pm) que inauguram uma fase de transição para a plenitude na vida do escritor, ou no particular escrever de Regina Igel: “o livro inaugural da metamorfose estilística de Lins” (IGEL, 1988, 74).

Desse conjunto de narrativas, de que a simbologia do nove e da novena já seria suficiente para fazer voar a imaginação, basta dizer que é o resultado de

¹ O aperspectivismo é uma forma de ver, constante na obra de Osman Lins. Para Osman Lins, o Renascimento propunha uma visão do mundo centrada no olho carnal, humano, enquanto a Idade Média conduzia a uma visão aperspectívica, teocêntrica, quando os artistas tendiam a ver as coisas como se eles não estivessem fixados num determinado lugar. Uma visão aperspectívica, portanto, “não fixa a contemplação dos acontecimentos num determinado indivíduo e também não a fixa num ponto determinado do tempo e do espaço” (*Evangelho na Taba*, 1979, 214).

mudanças profundas na maneira de Osman Lins ver e escrever, e é realmente novo em relação à própria literatura brasileira: o aperspectivismo, o mundo presentificado, o foco narrativo, a construção da personagem, do tempo, do espaço foram o resultado rigorosamente bem acabado de pesquisa e reflexão sobre o fazer literário.

Entre acre e álcere, à custa de dilacerações e recusas, instalado na cidade grande, Osman Lins credita à literatura sua própria existência: “A literatura, com o passar dos anos, torna-se para nós mais importante que a vida” (LINS, 1979, 191). Insatisfeito em sua vida profissional, via a insatisfação instalar-se também em sua vida pessoal: um casamento que ruía precipitou-o na vertigem paulistana e no ritmo frenético de trabalho e execução de projetos literários, de que *Nove, Novena*, primeira obra publicada em São Paulo, foi o cúmulo, a conclusão, a completude.

Os primeiros anos da década de 60 viram Osman Lins finalizar o curso de dramaturgia na Escola de Belas Artes do Recife; fazer a primeira viagem internacional e passar uma temporada na França; estreiar, ausente, a peça *Lisbela e o prisioneiro*; publicar o romance *O fiel e a pedra*; transferir-se com a família de Recife para São Paulo; separar-se da mulher e das filhas; publicar *Marinheiro de primeira viagem*; traduzir, escrever em jornais e revistas; conhecer Julieta de Godoy Ladeira, sua segunda mulher.

Tudo girava para Osman Lins em torno da literatura e em termos de projeto cada vez mais lúcido de ser escritor.

E se a literatura, mais do que qualquer outro motivo, levar-me-ia (ninguém sabe às custas de quantas dilacerações) a abrir mão, certo dia, de tudo que até então construía, foi por intermédio da literatura - através dos meus livros e também dos seus - que eu viria a conhecer uma certa criatura sensível, discreta e corajosa, a quem mais tarde viria a ligar-me e que, desde então, comparte comigo, entre alegrias e raivas, a aventura de viver (LINS, 1979, 191).

Endurecido mas sem perder a ternura, busca fruir a vida, modelando-a. Compara essa modelagem ao ofício de trabalhar com pólvora: de repente, tudo pode explodir e nos fazer voar pelos ares. Mas afirma que se concluímos a dança entre a manufatura e a explosão, conseguimos luminosidades, cores e desenhos grandiosos para a nossa vida.

Desentranhando uma metáfora que compara a experiência de escrever aos vitrais medievais, Osman Lins afirma que a arte do vitral fora esplendorosa enquanto se resignara às limitações do chumbo e do vidro colorido: “... as coisas fulguram, vamos dizer, nas suas limitações. As limitações não são necessariamente uma limitação no sentido corrente, mas uma força” (LINS, 1979, 212). O método para a criação de seus livros é sempre o mesmo: “Há um plano estabelecido e a disciplina, a mim mesmo imposta, de cumpri-lo” (idem, 131).

1.3 O Ensino Universitário

27

Foi em Marília, São Paulo, entre os anos de 1970 e 1976, que Osman Lins experimentou exercer o magistério, dando aulas como Professor-Titular de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

Desse período, as lembranças não são as mais alegres. Dizia, além de não propício á literatura, ser o meio acadêmico das letras em geral esterilizante e feito por pessoas que de fato não amavam a literatura, que não liam e, pior, constrangia-lhe a distância que demonstravam alunos e professores do prazer da leitura e do texto. Verberava, também, contra a abundante e complexa bibliografia crítica de autores estrangeiros, contra os métodos avançados de análise sugeridos a pessoas sem experiência de leitura, em detrimento da formação e da familiarização dos alunos com os autores do passado, iniciadores do nosso patrimônio literário, e da criação, assim, de uma memória literária. Se autores contemporâneos eram pouco conhecidos, imagine-se àquela época, em que a informação circulava menos e os meios de que se dispunha para a comunicação eram mais restritos. Como era fazer saber ao aluno de letras quem

foram e o que escreveram Gregório de Matos, Frei Vicente do Salvador, Padre Vieira ou Gabriel Soares de Souza?

A preocupação de Osman Lins era mais de aproximar o real estudo da literatura de uma necessidade básica de formação, propondo reformas no ensino, com ênfase particular no setor literário, e menor apego a doutrinas críticas importadas de países onde o conhecimento literário e a freqüentação dos livros é muito maior. A existência de bibliotecas públicas, livrarias e um mundo editorial mais vasto permitiriam e produziriam edições mais acessíveis e convidativas de obras literárias indispensáveis à formação do profissional de letras.

Parece, lendo-o, que era um cavaleiro de triste figura, voz clamante só no deserto. Termos como *acabrunhamento*, *exasperação*, *desânimo* e *irritação* constituíam um campo lexical e semântico por demais negativo para que se mantivesse a função. A crítica aberta que dirigiu ao ensino universitário e particularmente ao ensino de literatura tornaram-no pessoa não muito grata ao meio. Foi antipatizado e tornou-se aos poucos estranho àquele mundo.

Entre 1974 e 1977, período que coincide em grande parte com o tempo em que foi professor, publicou artigos em jornais e revistas sobre a sua experiência universitária (mais tarde, esses artigos foram reunidos sob o título “O ensino universitário” e publicados em *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, em 1997), tornando públicas mazelas e vícios do ensino superior.

Em 1976, Osman Lins solicitou afastamento, sem ônus para a Universidade, de suas atividades docentes, pois tencionava refletir sobre a conveniência de continuar ou não no magistério, bem como sobre a realidade do nosso ensino, principalmente na área de letras. O pedido aguardava o deferimento e depois de muitos trâmites acabou por receber parecer contrário do Conselho Superior da Universidade, que considerava irrelevantes os motivos que levaram à solicitação, mas que o corporativismo da instituição teria preferido manter *intramuros*, tratando como problemas internos ou de Departamento o que para Osman Lins era crime de lesa-magistério: a decadência do ensino brasileiro, em 1976, foi tida por aqueles mestres universitários como questão paroquiana e inconseqüente.

Pelo menos para Osman Lins a consequência foi oficial ao Diretor da Faculdade, informando a sua decisão de não mais renovar o contrato e abandonar, definitivamente, não só a Escola, como o ensino superior.

1.4 O escritor e a (auto) crítica

Falar sobre a crítica de Osman Lins é antes falar da crítica que o autor faz a si mesmo e a sua obra, mas também a outros escritores, nos seus ensaios e nas suas entrevistas.

Segundo Odalice de Castro Silva, “não há unanimidade de opinião entre criadores, estetas e críticos em torno da ‘validade’ da prática crítica dos artistas” (SILVA, 2000, 90-8), pois a alteridade seria a condição básica e necessária à crítica. Ainda segundo a autora, citando Jean-Yves Tadié, há três categorias de críticos: a dos jornalistas, a dos professores e a dos artistas.

À categoria dos artistas críticos são associados os seguintes fatores: *parcimônia* (os escritores críticos atêm-se a uns poucos livros de eleição); *móvel* (por amor ou ódio eles escrevem); *objetivo* (defendem com isso seus interesses e opiniões):

Os escritores críticos, em geral, apenas detêm-se nas obras que admiram ou rejeitam, e os textos (ensaios) resultantes de suas análises são em número reduzido, em virtude da seleção rigorosa que fazem dentro da tradição literária ou do presente da arte (idem, 96).

Não vemos nisso um problema de validade, porquanto o discurso do escritor-crítico está investido do seu interesse particular pela literatura e pelos valores artísticos, bem como pela superação desses valores em favor da produção literária (a sua própria e a de outrem), da inovação e da experimentação.

Ao abordar a questão da crítica dos criadores, Osman Lins considera o projeto do escritor fundamentado em dois pilares: a *construção* e a *luta*. Para ele, há que ter na mão uma espada para lutar e na outra os instrumentos para a construção de uma obra:

... a atitude crítica, no criador de literatura, mdeverá estar atenta, não apenas ao aparecimento de um Stendhal, mas também à impostura, à artimanha. Teremos sempre na espada uma das mãos, não importando sejam altas e difíceis as paredes a edificar com a outra (LINS, 1974, 178).

Além de comentar seus próprios textos, Osman Lins comentou também obras alheias, como a de Lima Barreto e a de Clarice Lispector, por exemplo. Sobre a obra daquele escreveu uma tese de doutoramento: *Lima Barreto e o espaço romanesco*, em que desenvolve uma teoria sobre *espaço e ambientação*; sobre um conto de Clarice Lispector, “Feliz Aniversário”, da coletânea de *Laços de Família*, Osman Lins descreveu os processos de notação temporal e o seu alcance.

Em entrevista de 1966 ao jornal carioca Correio da Manhã, publicada depois em *Evangelho na taba* com o título “Autor participante”, interrogado sobre a competência do escritor de não apenas realizar um trabalho criativo, mas também crítico e participativo, Osman Lins afirma:

Olho, aliás, com suspeita para o escritor (popular ou não) que restringe sua atividade à publicação de contos ou romances. Que nunca se pronuncia sobre nada. Que jamais tem uma palavra de censura ou de louvor para as obras de seus companheiros de ofício. Que nunca se dirige aos leitores simplesmente como homem, um cidadão, para confessar suas alegrias ou suas indignações. Vejo nisso um modo capcioso de viver, uma busca de neutralidade que só reduz sua estatura como ser humano, e conseqüentemente como escritor. Todo mundo sabe que, neste nosso mundo atormentado, não há lugar para os neutros. E o escritor, mais do que ninguém, tem de participar (LINS, 1979, 139).

Em *Guerra sem testemunhas* (1969), obra que é um misto de ensaio e ficção, Willy Mompou² (WM), personagem-escritor, e $\triangle \nabla$, seu duplo, parceiro da personagem, são criaturas do autor para demonstrar suas teorias.

Refletindo sobre o ofício de escrever, Willy Mompou conversa, como num diálogo imaginário entre autor e personagem, à Pirandello, com um outro, inominável, mas representado através de dois triângulos invertidos e colocados lado a lado $\triangle \nabla$.

Tratam, além do ato de escrever, do escritor, da vocação, da obra, da máquina editorial, da relação com o teatro, com o livro, com o leitor, com as várias formas de crítica e com a sociedade. Na gênese dessa criatura está um criador dividido entre a *confissão* das angústias do escritor e a *polêmica* guerra que ele trava consigo mesmo e com os outros da realidade social. Na nota de pé de página, referente à criação das personagens desse ensaio ficcional, temos as palavras do autor do livro:

Acode-nos encimar com um determinado sinal ($\triangle \nabla$), por exemplo, nos próximos capítulos, as partes de texto atribuídas

31

² Parceiro cujo nome foi tomado de empréstimo à poesia de Deolindo Tavares, poeta pernambucano (1918 – 1942), morto muito novo, que deixou um livro póstumo de poesias (1945), hoje raro e caro. Willy Mompou aparece em mais de um poema e é uma espécie de interlocutor ou *alter-ego* do poeta. A título de ilustração, reproduzimos aqui o poema que dá nome à personagem.

Willy Mompou

é senhor único
de um peixe, de um mar, de uma noite.
O mais sensual de todos os poetas
tem a boca em forma de flor
e os beija-flores em torno dela volteiam
tentando sugar a saliva de Willy
que é o mais delicioso de todos os néctares;
tudo gira em torno de Willy
e os planetas maiores deste misterioso céu
correm velozes em torno das três órbitas de Willy.
O senhor único de um peixe, de um mar e de uma noite
nada deseja deste mundo.
Só que o sono como um suave beija-flor
arrebate da vida confusa que vive
o pobre Willy Mompou.

ficticiamente a um de nós, o parceiro; quanto ao escritor Willy Mompou, também ele não de todo real, será anunciado singelamente pela indicação WM, que dominará os passos de sua responsabilidade. Conquanto sejamos, um e outro, imaginados, tomar-se-á ao pé da letra o que houver de confessional no livro, bem como as posições e idéias nele expostas (LINS, 1974, 18).

WM e $\triangle \nabla$ dialogam, em dez capítulos, sobre o escritor, sua condição e a realidade social:

Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocada por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca, outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice (LINS, 1974, 17).

Nesse livro, WM, personagem, distingue dois tipos de escritos: os *cursivos* e os de *bordejar*. Os escritos cursivos são ligeiros, executados sem esforço e não trazem ganhos interiores, maior conhecimento do mundo ou de si mesmo, para o escritor que os pratica: “pouca ou nenhuma contribuição aportam tais escritos à economia espiritual do autor”. Os escritos de *bordejar* (metáfora náutica para indicar o ziguezaguear do barco à vela que recebe o vento ora por um bordo, ora por outro) configuram uma disposição do espírito e do homem para a entrada em territórios que desconhece, para a revelação, as evidências, as surpresas de sondagens que podem ameaçar-lhe os alicerces da vida.

Aquele que escreve *bordejando* é sensível à transformação do espírito, vive essencialmente uma procura, uma perseguição, uma apreensão da palavra exata, da realidade esquiva. Com esse enfoque, o livro *Guerra sem testemunhas* prossegue, interrogando (-se):

Só escrevendo sou capaz de aferir conceitos, revisar valores, pesar o imponderável, desfiar enfim o tecido das idéias e avançar um pouco na obscuridade das coisas... Quase tudo, no

mundo, para mim, é sombrio; o véu se entreabre - só um pouco, e nem sempre, logo se fechando - nos breves momentos em que procuro escrever (LINS, 1974, 21).

O capítulo IX trata do escritor e das várias formas de crítica. Para ilustrar suas opiniões, o autor cria uma circunstância especial: imagina um programa de variedades na televisão, no qual WM, único escritor até então convidado, vai ser entrevistado, ou antes, sabatinado, por personalidades ligadas à literatura, exercendo atividade crítica: críticos com livro publicado ou atuando na imprensa, autores de manuais escolares para o ensino de língua portuguesa, representantes da censura (à época, o governo militar mantinha censores de prontidão e um Departamento de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal, que vigiava, entre outros, a cultura) e patronos de prêmios literários.

△▽ é quem reporta: faz-nos saber do local do debate e do lugar ocupado por WM à mesa; da duração e da gravação da entrevista; esclarece-nos sobre a edição e a montagem de trechos para transmissão posterior. Concentra-se, sobretudo, nas idéias de Willy Mompou e divide o capítulo em sub-temas: trata dos prêmios literários; das regras da língua; dos métodos críticos e da crítica dos criadores; do público, da obra e do autor perante a crítica; da crítica da crítica; e da censura.

WM considera os concursos literários para textos inéditos uma forma de crítica: a seleção (feita por uma comissão julgadora idônea), a premiação (que aproxima o autor do editor) e a publicação (o verdadeiro prêmio, o reconhecimento e o estímulo de que o autor precisa) exercem sobre a obra essa função. Para o escritor,

Os prêmios literários válidos, os que pretendem atender aos interesses do escritor, deverão ter em vista essa finalidade. Temos portanto de modificar a outorga de prêmios a escritores, seu caráter anódino e confidencial, transformando-a num evento, num ato público e talvez mesmo espetacular, cuja divulgação possa atrair, para o escritor - estreador ou com livros

editados - a atenção de seus possíveis leitores, solicitada a cada instante para objetos fúteis e efêmeros (LINS, 1974, 171).

As opiniões do autor ainda concernem o anonimato (para que serve um pseudônimo, se não custa muito identificar a obra de algum amigo ou adversário?) e a abertura de concursos simultaneamente a autores inéditos ou com livros publicados (terão valores diferentes os livros, conforme tragam a assinatura de um escritor sem realizações anteriores ou de um outro com livros editados?).

A relação do escritor com a língua também é crítica. Esse patrimônio comum de compreensão é uma coisa viva: sistematizada, mas não imóvel, a língua é objeto de criterioso uso, renovação, reverência por parte do escritor, circunda-o e vibra em seu íntimo:

O preparo do verdadeiro escritor abrangia o estudo da linguagem falada, de seus recursos e deficiências. Não se podia, aliás, realizar uma obra literária válida sem o discernimento para farejar na sintaxe e no léxico o que está morto ou pode ser revivido; assim como para escolher, no que se ouve nas ruas, termos, ritmos e fórmulas enriquecedoras, repelindo os facilmente perecíveis ou os que degradam a língua (LINS, 1974, 173)

Explorar a língua, com todas as suas potencialidades e virtualidades, constitui uma aventura à qual se lança o verdadeiro escritor. Com liberdade e rigor, ele deve conhecer a língua que manipula e manter-se atento para amoldar um estilo que conserve os liames entre a exatidão gramatical e o linguajar cotidiano. Para WM, não se pode desconhecer as regras da língua, nem menosprezar aqueles que se ocupam em difundir-las ou estabelecê-las, mas o escritor não pode se conformar diante daqueles que, agentes da imobilidade e da morte, se aplicam em cauterizá-la, fossilizá-la.

Os criadores de literatura devem também ser críticos: “com uma das mãos fazendo a obra, tendo a outra na espada...” (LINS, 1974, 178). Para Osman Lins, as

informações de grandes artistas sobre as suas obras e as obras de outros são instrutivas e necessárias. Porque ao escritor compete discutir não só a sua obra como a obra de outros escritores,

nenhum de nós tem o direito, abrigado na urgência ou na importância - legítima ou não - de seus trabalhos, de jamais emitir publicamente uma só palavra, mesmo adversa, sobre qualquer outro escritor, como é o caso de alguns dos mais conhecidos nomes brasileiros... (LINS, 1974, 178).

Balzac, no artigo de mais de 70 páginas, publicado em setembro de 1840, na *Revue parisienne*, analisou *La Chartreuse de Parme* (1839), enalteceu o talento de Stendhal, por exemplo:

M. Beyle a écrit un livre où le sublime éclate de chapitre en chapitre. Il a produit, à l'âge où les hommes trouvent rarement des sujets grandioses et après avoir écrit une vingtaine de volumes extrêmement spirituels, une œuvre qui ne peut-être appréciée que par les âmes et par les gens vraiment supérieurs... Ne soyez donc pas étonnés que, depuis dix mois que cette œuvre surprenante a été publiée, il n'y ait pas un seul journaliste qui l'ait ni lue, ni comprise, ni étudiée, qui l'ait annoncée, analysée et louée, qui même y ait fait allusion. Moi, qui crois m'y connaître un peu, je l'ai lue pour la troisième fois, ces jours-ci: j'ai trouvé l'œuvre encore plus belle, et j'ai senti dans mon âme l'espèce de bonheur que cause une bonne action à faire. N'est ce pas faire une bonne action, que d'essayer de rendre justice à un homme d'un talent immense, qui n'aura de génie qu'aux yeux de quelques êtres privilégiés, et à qui la transcendance de ses idées ôte cette immédiate mais passagère popularité que recherchent les courtisans du peuple et que méprisent les grandes âmes?³

³ O senhor Beyle escreveu um livro onde o sublime explode a cada capítulo. Ele produziu, numa idade em que os homens raramente encontram assuntos grandiosos e depois de haver escrito cerca de vinte volumes extremamente espirituais, uma obra que não pode ser apreciada senão pelas almas e por pessoas verdadeiramente superiores... Não se espantem que, dez meses após a publicação dessa obra surpreendente, não haja um só jornalista que a tenha lido, ou entendido, ou estudado, anunciado, analisado e enaltecido, que sequer tenha feito alusão a ela. Eu, que

Assim, tendo numa mão a obra e na outra a espada, o crítico/criador deve estar pronto para identificar e denunciar também a impostura, a artimanha, com a clareza, a força e a precisão de um Lima Barreto que nunca, nas muitas páginas que escreveu, fez alusões veladas e sutis: o alvo foi sempre claro e o tiro forte.

Podemos encontrar também em *A Rainha dos cárceres da Grécia* um eco dessa preocupação do escritor, ao depararmos com a prece da personagem principal, seu pedido a Santo Afonso Henriques, a intersecção da sua graça:

“Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de júris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas culturais, de capelas, de frases de espírito. Livrai-me do fascínio que tantos dos nossos autores, hoje, têm pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagem e hotel pagos. Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever” (LINS, 1977, 46).

WM ainda chama a atenção para a “função mercurial” do crítico, mediador do comércio espiritual, segundo a expressão feliz de Anatol Rosenfeld. Mercúrio, essa divindade romana do comércio (*merx*, mercadoria) e do roubo, era o deus dos comerciantes, dos mercadores e dos ladrões e corresponde ao deus Hermes, Eirémes dos gregos, a mais ocupada das divindades: fabricou a primeira lira, inventou a flauta, aperfeiçoou a arte da adivinhação, guiava os viajantes nas estradas, mensageiro, ladrão astuto, falseador de palavras, hábil comerciante. *Hermenêutica*, ou a capacidade de interpretação do sentido das palavras, também está associada a Hermes, o intérprete da vontade divina, o arauto, portador do caduceu, o lutador invisível ao lado dos deuses.

acredito conhecer um pouco do assunto, li a obra pela terceira vez, nos últimos dias. Achei-a ainda mais bonita, e senti na minha alma aquela espécie de alegria que causa uma boa ação que se pratica. Não seria praticar uma boa ação, tentar fazer justiça a um homem de um talento imenso, genial apenas aos olhos de alguns seres privilegiados, e de quem a transcendência das idéias tira essa imediata mas passageira popularidade que buscam os bajuladores do povo e que as grandes almas desprezam?

Como o guia que conduz os que desconhecem o caminho, mas que não está livre de também ele se perder, o crítico pode orientar o leitor, ensinando-lhe a distinguir certos valores e a melhor apreciar outros, intensificando a acuidade da percepção. A atitude do crítico assemelha-se também à do comerciante que põe em circulação as mercadorias: anuncia um produto, atribui-lhe vantagens.

A própria obra se altera, é empobrecida ou valorizada pelo trabalho da crítica... Embora escrita para sempre, modifica-se continuamente, sendo - na verdadeira acepção da palavra - interminável. Se não desaparecida, continua, através dos anos, a transformar-se. Sua criação, portanto, é sempre atual; e grande, em alguns casos, é nessa criação sobre a qual já não interfere o seu autor - pelo menos o autor como tal considerado - o papel do crítico, seu co-autor. Digamos que um texto, sem perder a sua individualidade, é também, em certa medida, o que sobre ele se escreveu (LINS, 1974, 180).

Ao público, a crítica oferece seu serviço de escolha, recusa ou aproximação das obras escritas, permitindo uma descoberta dos bons livros; a obra sobre a qual a crítica age, e da qual é tributária, é a sua expressão mais significativa: ela existe principalmente para o livro tratado. Mas no caso de criticar um livro de autor já publicado, há que situar o texto num conjunto mais amplo de obra

A crítica deve evitar a tentativa de “orientar o escritor”, pois o autor é dirigido por suas próprias leis e regras para resolver suas equações: a busca pela frase exata, pelo ritmo ou por um estilo particular de dizer. WM afirma que o escritor não deve desprezar a crítica, pois que interessam seus juízos mais refletidos do que os do leitor comum, sua aptidão a considerar o fenômeno literário. Mas insiste

que deve o crítico acalentar poucas esperanças de atuar sobre o escritor ainda imaturo e praticamente nenhuma de atingir o que já se formou. Longe de pretender impor as suas leis, ou as leis que conhece, haverá de esforçar-se em captar as do criticado. Abandonará, muitas vezes, conceitos firmados para descobrir na

obra as perspectivas que inaugura, suas matizes, seus pontos fecundos. Honrará, inclusive, o erro perpetrado na coragem, preferindo-o ao acerto logrado no temor (LINS, 1974, 181).

Ao dizer que qualquer crítica é inútil, se não for exercida com espírito de serviço e lúcida consciência da sociedade onde aparece, WM nos introduz no terreno da censura, que é uma forma deturpada de crítica e que vigia àquela época de ditadura militar e de liberdades tolhidas.

Num longo debate com censores, em que estes são apresentados como indivíduos descredenciados para lidar com os textos literários, o escritor WM defende a liberdade de escrever como tarefa que, para bem se exercer, exige espírito aberto e sensibilidade aos motivos alheios.

Para os censores (chamados ironicamente de representantes oficiais da virtude, por WM), a censura é a crítica em sua expressão absoluta. O crítico só alcança a plenitude quando se alça à condição de censor:

Os críticos apenas dizem - quando dizem, e mesmo assim vagamente - o que se deve ou não se deve ler. Enquanto isso o censor libera ou proíbe. O crítico, quando muito, tem a opinião. A censura tem a opinião e o poder. Poder, acentuo, ante o qual são ilusórias as mais prestigiosas posições fruídas pelo crítico (LINS, 1974, 186).

WM condena a função do censor como contrária à evolução e à busca do escritor: ao tentar impor padrões e normas a serem obedecidos, os censores contrariam a essência mesma daquele que escreve, a saber, a liberdade absoluta diante da folha em branco.

A censura exprime a invasão da brutalidade na área do espírito. Se o ato de escrever não é suficiente para destruir a besta que a censura é, pelo menos não a deixa galopar pelo mundo sem desembaraço. Escrever “verdadeiramente”, para a personagem, é criar sem cessar uma palavra nova e inesperada, bordejar, transformar o espírito, levantar perplexidades.

Osman Lins fez de sua obra um transitar constante entre crítica e criação (tema de um dos mais importantes livros escritos sobre esse autor, por Ana Luiza Andrade, *Osman Lins: Crítica e criação*, de 1987, apresentado mais adiante neste trabalho) construindo, com seus escritos de bordejar, uma obra que é também uma reflexão sobre a literatura e sobre o fazer literário.

A imaginação crítica, como afirma Cristina Almeida, presente tanto em Osman Lins quanto em Italo Calvino (este, por sinal, membro do OuLiPo) é um posicionamento em favor da literatura que explora conquistas modernas, experimenta linguagens e valida a página como imagem poética a ser analisada (ALMEIDA, 2003, 11).

Naquela que é considerada talvez a última das entrevistas com Osman Lins, concedida por escrito à repórter Carmen Cagno, de *Veja*, republicada em *Evangelho na Taba - Outros problemas inculturais brasileiros*, de 1979, quando perguntado para que servia a crítica, Osman Lins respondeu que “a crítica amplia a obra literária”. Como exemplo, cita o caso de *A Divina Comédia*: é o poema de Dante e tudo que se escreveu sobre ele.

Assim, para Osman Lins é estimulante o fato de os críticos se ocuparem dos livros: o escritor sente que não trabalhou em vão: fundamentou um corpo de julgamento, criou um esforço de compreensão. Ele lamenta, entretanto, a falta de uma crítica menos dúctil, menos sujeita a injunções exteriores ao crítico, e comenta a crítica que se faz no jornal, na revista (limitada pelo número de linhas ou pela interferência no vocabulário - por causa do padrão médio dos leitores daquelas publicações) ou na universidade (mais restrita a círculos intelectualizados). Segundo Osman Lins, a crítica pode contribuir para orientar, mas também para desorientar o leitor:

Gostaria que a crítica, deixando um pouco de lado o autor, se preocupasse mais com o leitor, preparando-o para a obra a ser lida. Seria também interessante que o crítico, sempre que possível, não tentasse parecer inteligente demais. Nada mais

apropriado para afugentar o leitor, principalmente o leitor de ficção, que uma crítica demasiado erudita (LINS, 1979, 159).

A obra de Osman Lins tem recebido a atenção da crítica por vários motivos: pelos prêmios que receberam seus textos em concursos literários no Brasil, pelas traduções e pela recepção de sua obra no exterior, pela maneira como apresenta temas e elementos da narrativa de maneira inovadora e rigorosa. Assim, é relativamente longa (e feminina, curiosamente) a lista de gente que estuda a obra de Osman Lins. Mas quem estuda esse autor o faz mais, acredito, pela “pequena aventura particular do amor por uma obra e do seu estudo” do que pela divulgação, conhecimento ou abrangência dessa mesma obra nos meios acadêmico ou literários brasileiros.

Sabemos que, assim como pouco se conhece sobre a literatura potencial, conhecimentos geralmente restritos a alguns círculos estudiosos e curiosos da relação entre literatura e matemática, música, arquitetura, pintura ou geometria, por exemplo, o estudo e o interesse pela obra de Osman Lins circulam num meio algo restrito: alguns grupos de pesquisa na Universidade, simpósios em congressos nacionais e internacionais de literatura e em alguma sala de aula.

Entre estes, chego mesmo a crer, embora seus nomes nunca apareçam em jornais, é que vêm repercutindo, sendo acolhidas, divulgadas, estudadas, com um apreço sob todos os aspectos notável, algumas das mais importantes obras de ficção e poesia atuais do Brasil (LINS, 1974, 182).

Osman Lins nunca foi um autor popular, ou muito lido e vendido. Mas nunca desdenhou a apreciação do público: autor considerado difícil ou hermético, dizia sentir-se gratificado quando alguém lia seus livros, pois procurava escrever para seus semelhantes, seus conterrâneos, seus contemporâneos, desconhecendo a posteridade. Para ele tudo que o verdadeiro escritor escreve é dirigido a um povo ao qual pertence e que fala a sua língua.

Não me preocupo muito com os números e nossa época é viciada pelo prestígio dos números. Quem vende mais é melhor.

Não julgo assim. Mas isso não significa que ignoro o leitor. Posso dizer que dedico todo o meu esforço para tornar fácil a leitura dos meus textos. Mas, como o mundo não é fácil, dificilmente uma obra literária que tenha uma visão menos ingênua do mundo chega a ser simples (LINS, 1979, 208).

1.5 Críticas de outrem: vozes sobre a obra de Osman Lins

A crítica que os professores universitários ou do ensino médio fazem em seus cursos, selecionando autores, comentando as publicações e o surgimento de novidades na área da literatura, constitui para Osman Lins o verdadeiro estudo das obras literárias. Não por acaso, os escritos que constituem a fortuna crítica de Osman Lins são geralmente feitos por pessoas ligadas à pesquisa em literatura e à sala de aula.

De Ana Luiza Andrade a Zênia de Farias⁴, de A a Z, pois, mulheres e homens se debruçaram sobre seus textos, seus manuscritos. Havia uma predominância de mulheres. Sobre esse fato, Hugo Almeida, organizador de *Osman Lins: O sopro na argila*, escreveu:

Os livros publicados sobre Osman Lins no Brasil até 2003 eram cerca de dez, quase todos de mulheres, em geral mais sensíveis à sua obra. A maioria dessas ensaístas está presente com estudos novos neste [livro], homenagem à memória do escritor nos 80 anos do seu nascimento (ALMEIDA, 2004, 11).

Para Osman Lins, uma crítica amplia a obra. Uma crítica é nada mais que uma leitura do mundo. A ampliação é importante para o autor. A crítica literária pode dar a conhecer, pode preparar o leitor para a obra; deve evitar, contudo,

⁴ No XI Congresso Internacional da ABRALIC, realizado em São Paulo, entre 13 e 17 de julho de 2008, um simpósio, organizado pelas professoras Ermelinda Ferreira e Zênia de Farias, reuniu professores, professoras, estudantes, pesquisadores e pesquisadoras em torno da obra de Osman Lins.

para Osman Lins, erudição ou inteligência excessiva, o que mais afastaria do que atrairia novos leitores.

De suas mulheres imaginárias, as personagens da sua obra, Ermelinda Ferreira, fez ensaio sobre a personagem feminina através da exploração dos limites entre literatura e pintura, mensagem e imagem.

Em seu livro *Cabeças compostas - A personagem feminina na narrativa de Osman Lins*, Ermelinda Ferreira se propõe a apresentar um olhar anamorfótico sobre as personagens: “um olhar ambíguo, que distorce e estranha antes de organizar e reconhecer, um olhar desprovido de perspectiva, de profundidade, que se opera na superfície e desliza em muitas direções simultaneamente” (FERREIRA, 2005, 15). Para comprovar sua hipótese a autora serve-se da *hipotipose* ou *ecfrase*, que é o termo com que se designa a representação verbal de uma representação visual. Utilizando como termo de comparação as famosas *cabeças compostas*, do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo, estabelece uma relação com as descrições altamente visuais de Osman Lins.

Para esta autora, os textos de Osman Lins são como objetos artesanais, com características sinestésicas, (efetivas, criativas). Para ela, a literatura osmaniana é caracterizada pela ênfase na materialidade da palavra, uma literatura que procura ressaltar mais o significante do que o significado, buscando, em última instância, a inserção do corpo no discurso. Assim, se nos textos de Osman Lins a mulher é explicitamente comparada e confundida com o espaço narrativo, ela é o espaço do verbo indelevelmente incorporado à sua natureza de origem e de destino dos homens:

Uma literatura que busca dizer apenas da impossibilidade de apreensão - preensão, prece, imploração - do objeto amado. Que busca no gesto anamorfótico menos corrigir ou revelar do que simplesmente mostrar. sugerir, como na imagem distorcida, que há sempre um sentido naquilo que não compreendemos. Ou denunciar, como no reflexo que nos devolve uma imagem reconhecível, que a verdade que pensamos compreender não

passa de uma sombra fugidia, na superfície de um instrumento ilusionista (FERREIRA, 2005, 27).

Regina Igel, autora de *Osman Lins, uma biografia literária* (1988), ao estabelecer trilhas para estudar a obra de Osman Lins concluiria que “em geral é o homem quem reflete, e a mulher sente, nas obras romanescas de Lins”. Outra afirmação a corroborar a imagem de autor sensivelmente feminino, ou para mulheres, de Osman Lins?

Em uma primeira parte do seu livro, Regina Igel traça uma cronologia que vai do nascimento à morte de Osman Lins, que ela divide em espaços: em Vitória de Santo Antão; em Recife; a temporada paulistana (1962-1978). A cada período faz corresponder uma profusão de acontecimentos ligados à obra e à formação do escritor. Em uma segunda parte comenta especificamente o romance *Avalovara* e as crônicas e ensaios de Osman Lins.

A autora considera os artigos, os comentários e as entrevistas destinados a jornais e revistas como *crônicas do cotidiano*. Elas constituem dois volumes da obra de Osman Lins: *Do ideal e da glória - Problemas inculturais brasileiros* (1977) e o livro póstumo *Evangelho na taba - Outros problemas inculturais brasileiros* (1979).

Ambos os volumes referem-se a temas os mais variados (o segundo inclui reimpressão de entrevistas com o autor), cujo momento de atualidade foi coetâneo de Lins, e que ainda guardam interesse atual... Nestas crônicas encontra-se o embrião dos ensaios aqui classificados como combatentes, pelos temas expostos e pelo espírito de denúncia que os instigou (IGEL, 1988, 162).

Ao lado das crônicas do cotidiano, Regina Igel instala as *crônicas de viagem*, que constituem os livros *Marinheiro de primeira viagem* e *La Paz existe?* Esses textos, conquanto não-ficcionais, renovam o gênero por apresentarem, para a “literatura de viagem”, uma estrutura diversa, baseada no que Barthes chamou de “les homme-récits”: em *Marinheiro...* Osman Lins é um fictício “ele”, viajante

noviço, em seu deslocamento geográfico pela Europa e em sua formação cultural; em *La Paz...* a ênfase é posta no sujeito duplo, Osman Lins e Julieta de Godoy Ladeira, sua mulher, personagens que refletem, comentam e registram suas reações aos mesmos fatos ocorridos durante uma viagem entre o Peru e a Bolívia.

Para tratar dos ensaios, Regina Igel classifica-os em *combatente* (representado em livro por *Guerra sem testemunhas*, de 1969) e *literário* (constituído pelo estudo crítico *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de 1976).

Considerada uma obra beligerante e provocativa, *Guerra...* representa, segundo a autora, a agressividade no repertório não-ficcional de Osman Lins, o combate solitário do escritor diante de sua realidade social. No livro, entrelaçam-se duas correntes: uma confessional e outra polêmica. A imprensa e a crítica ocuparam-se, sobretudo, do lado polêmico, enquanto que “o tema quase romanesco do indivíduo numa hora de crise, questionando, só... a grandeza e a miséria do ofício de escrever, centro da sua existência” foi obscurecido, em detrimento da vontade do autor de documentar uma paixão, acendê-la ou intensificá-la em outros homens.

O ensaio literário mais importante para a autora é a tese de doutoramento de Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, defendida na Universidade de São Paulo, em 1976, sob a orientação de Alfredo Bosi. Trata-se de um estudo sobre os aspectos e a utilização do espaço na obra de ficção daquele escritor do começo do século XX e, para Regina Igel, uma arqueologia da ambientação e do espaço na própria obra de Osman Lins. Ela vê relações entre Machado de Assis, Lima Barreto e Osman Lins: intimismo e fragmentos de autocontemplação, espacialidade em ambientes de maior amplitude.

Assim, para concluir, a autora nos fornece os elementos de sua abordagem que é ao mesmo tempo crítica (comentarista do cotidiano, narrador de viagens, e ensaísta combatente e literário) e biográfica:

Em meados de 1978, faleceu, rodeado pelo amor de sua esposa e das três filhas, reverenciado por amigos e pranteado pela

consternação dos muitos que o conheceram pessoalmente ou através de suas obras e de suas inúmeras atividades durante a sua infelizmente curta passagem entre nós (IGEL, 1988, 98).

Dentre os estudos sobre a obra de Osman Lins destaca-se ainda o trabalho de Ana Luiza Andrade, *Osman Lins: Crítica e criação*, de 1987. Obra indispensável para o pesquisador osmaniano, este livro traça um percurso da obra de Osman Lins, a partir de parâmetros estabelecidos pelo próprio autor em *Guerra sem testemunhas*.

Neste, que é o livro mais crítico de Osman Lins, vê-se o processo de formação do escritor. Entre uma fase de procura e uma de plenitude existe uma fase de transição, formadora, caracterizada pela experimentação, pela reflexão, pela verdade:

Há, portanto, na vida de um escritor, pelo menos três fases – não absolutamente estratificadas – no que se refere à sua produção: a da procura desnordeada; a intermediária, quando nos orienta um certo nexos e levamos a cabo nossas primeiras obras razoáveis, espelho onde se reflete, entre muitas, sem que a reconheçamos ainda, nossa verdadeira face, já definida, embora em formação; a fase do encontro e da harmonia, em que nossa concepção do mundo e da literatura, antes intuída, é apreendida e organizada pela inteligência, faz-se programática e passa a ser executada com cálculo, tão fielmente quanto nos permitem nossas forças (LINS, 1974, 59).

Ana Luiza Andrade apresenta um estudo introdutório sobre o autor e a obra, revelando uma biografia que se confirma em personagens, espaços, funções, tempos da ficção osmaniana; destaca as influências literárias brasileiras e estrangeiras que contribuíram para a formação do escritor e anuncia a sua maneira particular de comentar a obra de Osman Lins.

A partir da constatação de que *Guerra sem testemunhas* é um livro destinado a orientar o próprio escritor, “a lembrá-lo constantemente de seu

combate travado com a sociedade e de seu juramento à causa literária, fazendo-se como um roteiro às suas próprias obras, aí revisadas e antecipadas”, Andrade determina sua metodologia: inicia o estudo da obra ficcional de Osman Lins seguindo a abordagem crítica do próprio autor em relação à sua obra, pois

Guerra postula as três fases pelas quais o escritor atravessa em sua busca, que são, respectivamente, as fases de procura, de transição e de plenitude. Estas, aplicadas à obra ficcional, correspondem à fase de procura dos personagens de *O Visitante*, *Os Gestos* e *O Fiel e a Pedra*, que se liga à primeira fase ficcional de seu autor... À fase de transição corresponde uma oscilação entre... o refinamento técnico e o primitivismo existente nas narrativas de *Nove*, *Novena*. A fase de plenitude do autor é alcançada em *Avalovara*, seguido de *A Rainha* e “domingo de Páscoa”, obras que se destacam pela predominância de sua reflexão sobre a literatura (ANDRADE, 1987, 46).

O trabalho de Ana Luiza Andrade é referência para toda abordagem que se faça da obra de Osman Lins. Porque desentranha da própria obra a sua explicação: a polêmica e a confissão são olhares sobre a condição e a realidade social do escritor.

Uma virada na poética osmaniana deu-se com a publicação de *Nove, novena*, marca da ruptura com as formas literárias do passado. Para Sandra Nitrini, em seu livro *Poéticas em confronto - Nove, novena e o Novo Romance*, a obra narrativa desse autor se divide em dois momentos: o primeiro compreende uma forma ficcional tradicional e realista (quando escreveu *O visitante*, *Os gestos* e *O fiel e a pedra*) o segundo momento compreende uma nova visão de mundo e da literatura (ilustrada nas narrativas de *Nove, novena, Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*).

Esse conjunto de narrativas foi publicado na França em 1971, pela prestigiosa editora Denoël. O crítico e editor Maurice Nadeau saudou *Nove, novena* como

um dos cinco melhores lançamentos do ano. A partir daí, o prestígio de Osman Lins só cresceu e sobretudo no exterior.

Para Sandra Nitrini, talvez por ter sido publicado na França num contexto em que o *Nouveau Roman* ainda persistia como O repertório literário, cultural e crítico daquele país (1971) ou por ter tido o seu livro *Nove, novena* prefaciado por Leyla Perrone-Moisés que, segundo o autor, “carrega um pouco na aproximação com o *nouveau roman*” e desencadeia essa visão, o fato é que a crítica, sobretudo a francesa, obsessivamente procurou aproximar o livro da escola literária.

O inventário dos diferentes aspectos levantados pela crítica sobre *Nove, novena* mostrou que os componentes constantes que se inscrevem na intersecção das poéticas do Novo Romance e de *Nove, novena* dizem respeito, sobretudo, à descronologização das estruturas narrativas, à minimização da intriga, à disposição de fragmentos aparentemente disparatados, à apresentação objetiva dos mesmos acontecimentos por diversas personagens, às mudanças de foco narrativo, ao cruzamento de monólogos, à exploração de pronomes pessoais, à despseudologização das personagens e, finalmente, às descrições geométricas (NITRINI, 1987, 37).

O trabalho de Sandra Nitrini consiste em desenvolvido e aprofundado estudo sobre o fazer literário de Osman Lins à luz de pressupostos do Novo Romance Francês.

Esse termo, forjado, segundo Leyla Perrone-Moisés, por jornalistas e críticos, surgiu ao lado de outras denominações como Escola do Olhar, Anti-Romance, Novo realismo, Escola de Minuit e foi utilizado para designar um grupo de romancistas franceses que apareceu na década de 1950 e consolidou-se enquanto ‘movimento’ na década de 1960.

Empenhado em negar as técnicas tradicionais do romance, privilegiar o olhar (ao mesmo tempo cinematográfico e fotográfico), descrever com precisão e objetividade, despersonalizar a narração, fazer a apologia de uma literatura

revolucionária, esse movimento é até certo ponto um conjunto homogêneo de temas, de estruturas, de composição: a personagem, quando existe, é o homem desamparado e ignorante. Solitário, vagueia por paisagens desérticas ou beira a demência. Repudiando o que consideravam esclerosado, as formas romanescas do passado, os novos romancistas remetem ao irracional.

Esse realismo novo é uma negação total e definitiva da consciência, da vontade, da liberdade. O homem é rebaixado ao nível de vegetal. A comunicação é impossível e o domínio de si é impensável. Alguns dos principais representantes do dessa escola são Alain Robbe-Grillet, Claude Ollier, Claude Simon, Jean Ricardou, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Robert Pinget⁵.

Alguns críticos dessa escola literária consideram que a exaltação de seus valores prende-se, sobretudo, à vinculação dos novos romancistas às fileiras da esquerda francesa e ao mito da vanguarda.

Mas Osman Lins renega essa vinculação tão explícita e direta. Ao explicar, por exemplo, a razão do uso de sinais em *Nove, novena*, ele esclarece que mais importante que isso é a criação de “uma determinada visão do universo, um mundo presentificado, sem passado e sem futuro... que esta é a visão que têm, do Tempo, os atuais seguidores de Einstein” (1979, 142). Ele afirma, ainda, que os novos romancistas são civilizados e constituem uma corrente intelectualizada e que ele é um primitivo.

A associação entre Osman Lins e o novo romance francês pode ser explicada ainda pelo levantamento de procedimentos que lhes seriam comuns e também pelas entrevistas que Osman Lins fez com Michel Butor e Alain Robbe-Grillet quando, em 1961, fez sua primeira viagem à Europa, como bolsista da Aliança

⁵ Elaboraram-se diversas listas de *nouveaux romanciers*. Editores, escritores e críticos não são unânimes em seus critérios. E a própria característica do Novo Romance (que não tem nenhuma determinação interna, nem revista, nem manifesto, nem chefe) permite essa oscilação, acentuando o aspecto flutuante e escorregadio desse conceito. A relação mais aceita é a de Jean Ricardou, acima referida, que considera como integrantes desse movimento os escritores que compareceram ao Colóquio *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* em julho de 1971, em Cerisy-la-Salle.

Francesa e publicadas juntamente com outras memórias de viagem, em 1963, num livro intitulado *Marinheiro de primeira viagem*.

Aí, Osman Lins relata com sensibilidade, meticulosidade, observação atenta e reflexão seu rígido programa cultural e lingüístico. Dentre seus relatos de viagem, estão encontros com aqueles novos romancistas. Da conversa com Michel Butor destaca aspectos da tradução brasileira de *La modification*, a impressão que lhe causou a leitura de *L'emploi du temps*, a preocupação com o problema da imobilidade da obra de arte, os planos de compor um livro de viagem que não se submetesse à rotina do gênero. Com Robbe-Grillet o encontro foi mais formal: revela a preocupação de um leitor atento ao novo romance francês e a novas experiências literárias, preocupado com novas fórmulas de expressão (que recusam o estabelecido e criam algo de vivo).

Depreende-se daí que Osman Lins aproximou-se da produção dos novos romancistas, mas não se confundiu com eles. Criticou Robbe-Grillet por preconizar a supressão da intriga e a impossibilidade de narrar, chegou mesmo a sugerir que o *Nouveau Roman* já estaria superado por ser demasiado convencional (1979, 179).

Em carta a Sandra Nitrini, datada de 23 de março de 1975, ele afirma:

O que minha formação deve ao 'nouveau roman' é bem pouco. Conheço-o, naturalmente. Mas não muito e as formulações teóricas dessa corrente não me empolgam. Não me empolgo com formulações teóricas. Estou convencido, por outro lado, que é um equívoco ver no 'nouveau roman' a matriz do romance contemporâneo. Não é. Essas matrizes não são tão recentes. São mais remotas e suas origens são principalmente anglo-saxônicas. Remember Joyce, Faulkner, Virginia Woolf... Atrás de tudo está ainda Sterne... Acresce que, com as minhas leituras não deixei de ser um primitivo, um homem ligado ao mundo e aos mitos. Grillet, Sarraute, etc são intelectuais. São 'homens de letras'. eu tenho letras. Mas sou apenas um homem encravado, além disso,

no mundo subdesenvolvido, com todos os seus dramas (Apud NITRINI, 1987, 35-36).

Mas *Nove, novena* não é uma cópia ou uma adaptação do *novo romance* à literatura brasileira. É um triunfo da técnica, da mestria e da originalidade de um autor que se interrogava constantemente sobre os caminhos da literatura e do romance, evitando sempre trilhar as mesmas sendas conhecidas. O ovo da novidade já estava sendo chocado na sua obra em preparação. E, segundo alguns críticos, Osman Lins já trazia nos escritos de sua primeira fase uma predisposição que tornaria possível essa nova poética.

ASTRO-SATOR
AREPO - PAREO
TENTE-TENET-TENTE
AREO - OPERA
ROTAS-OSTRA

2. A literatura potencial como método de leitura e realização poética (na França e no Brasil).

2.1 O que é OuLiPo?

Começo pela apresentação do OuLiPo, porque pretendo adotar a perspectiva da literatura potencial como método de abordagem da obra de Osman Lins. Também proponho, a partir do OuLiPo, em suas definições de literatura e de potencial, um diálogo sobre diferentes realizações poéticas, construídas em sintonia com as pesquisas de linguagem que a experimentação propicia.

A *literatura potencial* situa-se num quadro mais vasto, como atividade laboriosa, artesanal, lúdica e inteligente praticada pelos membros do OuLiPo, acrônimo de Ouvroir de Littérature Potentielle, que é um "ateliê de pesquisa de literatura... de investigação de critérios formais para a criação de obras literárias", na definição de Arthur Nestrovski (1996, 76), um dos poucos teóricos brasileiros a mencionar o grupo em livro, a dedicar-lhe alguma atenção e aos seus membros.

A energia que turбина o grupo e lhe dá as forças para manter-se em atividade há tantos anos é talvez o humor, o rigor, o método, a disciplina, o artesanato, que para eles se chama *contrainte*. Uma *contrainte* é um procedimento formal para a criação de obras de literatura potencial, constitui a base da literatura potencial, suas possibilidades e seus limites. O trabalho do grupo é o da pesquisa de formas a ser utilizadas pelos escritores.

Mas o que esperar daí? Algumas respostas parecem ter sido buscadas na escolha do nome: *Ouvroir* faz pensar em ateliê, fábrica, laboratório, oficina, obra, (ao mesmo tempo, reveste-se de certo sentido coletivo e religioso, porque denomina o lugar reservado para os trabalhos feitos em grupo, nos conventos); o que é *Littérature?*, ce qu'on lit et ce qu'on rature; *Potentielle* significa uma quantidade ilimitada de literatura, potencialmente produzível até o fim dos tempos, em quantidades enormes, como os *Cent mille milliards de poèmes* (1961),

de Raymond Queneau, que uma vida inteira não daria conta de ler: 100.000.000.000.000 de sonetos é um número impressionante e in(de)terminável em sua desmesura.

Essa poesia da combinatória dos quatorze versos é uma das primeiras e mais importantes manifestações da literatura potencial. O livro-objeto de Queneau é concebido de maneira a permitir ao leitor combinar os versos e produzir sonetos regulares. O livro é estruturado da seguinte maneira: dez folhas, cortadas em quatorze tiras horizontais e sobre a face de cada uma delas um verso. O leitor, então, virando as tiras horizontais como se fossem páginas, pode escolher para cada verso uma das propostas de Queneau. As dez versões para cada verso têm a mesma rima e a mesma escansão, o que assegura regularidade formal ao soneto.

No prefácio ao livro, o autor nos dá informações sobre a composição dos sonetos e sobre o tempo de leitura, necessário à completa combinação de todos os versos: (anedótico, intransponível e inexequível projeto, porque toda leitura é inesgotável: o leitor, transformado em autor, também começa um trabalho infinito):

J'ai conçu - et réalisé - ce petit ouvrage qui permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité ; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre).

Les choses étant ainsi données, chaque vers étant placé sur un volet, il est facile de voir que le lecteur peut composer 10^{14} sonnets différents, soit cent mille milliards. (Pour être plus explicite pour les personnes sceptiques : à chaque premier vers [au nombre de dix] on peut faire correspondre dix seconds vers différents ; il y a donc cent combinaisons différentes des deux premiers vers ; en y joignant le troisième il y en aura mille et,

pour les dix sonnets, complets, de quatorze vers, on a donc bien le résultat énoncé plus haut).

En comptant 45s pour lire un sonnet et 15s pour changer les volets à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails). (OULIPO, 1973, p. 243-245) ¹.

A palavra *potentielle* ainda faz pensar em *potence* (força). Metáfora do que estrangula o escritor e para ele é precipício, cadafalso; e brincadeira de criança com palavras ocultas, enigmas.

O grupo, que se reuniu pela primeira vez em novembro de 1960, foi criado por um matemático, François Le Lionnais, e por Raymond Queneau, um escritor, para ser um grupo de pesquisa de literatura experimental. Chamaram-no primeiramente de SELITEX (Séminaire de Littérature Expérimentale) e depois de OLIPO. A denominação que mantém até hoje faz do OuLiPo o mais antigo grupo literário em atividade na literatura ocidental. Ainda muito mal conhecido e estudado, apesar de contar entre seus membros com escritores como Georges Perec e Ítalo Calvino². Foi Perec, aliás, quem estabeleceu o uso das letras capitais

¹ (As traduções de francês para português são de minha autoria, salvo indicação em contrário).

Concebi - e realizei - esta pequena obra que permite a qualquer um compor à vontade cem trilhões de sonetos, todos regulares evidentemente. É antes de tudo uma espécie de máquina de fabricar poemas, mas em número limitado; é verdade que esse número, embora limitado, oferece leitura por cerca de duzentos milhões de anos (lendo durante vinte e quatro horas, todos os dias).

Dadas essas circunstâncias, cada verso sendo colocado em um postigo, é fácil perceber que o leitor pode compor 10^{14} sonetos diferentes, ou seja, 100 trilhões. (Para ser mais explícito para as pessoas céticas: a cada primeiro verso [em número de dez], podemos fazer uma correspondência com dez diferentes segundos versos; há, portanto, cem combinações diferentes dos dois primeiros versos; acrescentando-se um terceiro verso, temos mil combinações e, para os dez sonetos, completos, de quatorze versos, temos exatamente o resultado anunciado acima).

Contando-se 45s para ler um soneto e 15s para mudar os postigos, durante 8 horas por dia, 200 dias por ano, tem-se mais de um milhão de séculos de leitura, e lendo-se o dia todo, durante os 365 dias do ano, temos 190.258.751 anos e uns quebrados (sem levar em conta os anos bissextos e outros detalhes).

² Georges Perec, escritor francês (1936-1982), publicou textos para teatro, romance, poesia, novelas para o rádio, tendo sido, desde 1967, um dos mais profícuos membros do OuLiPo. Escreveu *La disparition* (1969), *La vie mode d'emploi* (1978) entre outros, baseado em *contraintes* propostas pelo grupo. Em anexo, exemplo do bi-quadrado latino de ordem 10, base da composição de seu último romance. Ítalo Calvino, escritor italiano (1923-1985), é membro do grupo desde 1974 e

no interior da palavra, (que é a forma adotada no corpo deste trabalho), caracterizando, assim, uma maneira nova de escrever que privilegia também a visualidade desse grupo.

Na Ata da reunião de 5 de abril de 1961, assim se definia o OuLiPo:

organisme qui se propose d'examiner en quoi et par quel moyen, étant donné une théorie scientifique concernant éventuellement le langage (donc l'anthropologie), on peut y introduire du plaisir esthétique (affectivité et fantaisie) (OULIPO: 1973, p. 31-32)³.

Para contrastar com essa definição vasta, de ninguém e de dicção difícil, nessa mesma reunião os oulipianos definiram-se todos assim, ironicamente: “[des] rats qui ont à construire le labyrinthe dont ils se proposent de sortir”⁴ (idem, 1973, p. 31-32). De definição em definição, chegou-se finalmente a um objetivo: descobrir e criar para a literatura estruturas novas, e de cada estrutura fornecer exemplos.

Para Raymond Queneau, a vocação fundamental do OuLiPo é a seguinte:

... il s'agit peut-être moins de littérature proprement dite que de fournir des formes au bon usage qu'on peut faire de la littérature. Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, de structures nouvelles et qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira (idem, ibidem, 1973, p. 33)⁵.

escreveu dois romances particularmente oulipianos: *Il castello dei destini incrociati* (1969) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Para ilustrá-lo, anexamos a Biblioteca Oulipiana nº 20, onde Calvino explica como escreveu este livro.

³ Organismo que se propõe a examinar em que e de que maneira, dada uma teoria científica concernente à linguagem (portanto à antropologia), pode-se incluir prazer estético (afetividade e fantasia).

⁴ ... Ratos que devem construir o labirinto do qual pretendem sair.

⁵ Trata-se talvez menos de literatura propriamente dita, do que de criar formas para o bom uso que se pode fazer da literatura. Nós chamamos de literatura potencial a pesquisa de formas, de estruturas novas, que poderão ser utilizadas pelos escritores da maneira que lhes agradar.

Anos mais tarde, Jacques Roubaud, matemático e escritor, definiria assim o trabalho do grupo: “Le travail oulipien est naïf... Le travail oulipien est amusant... Le travail oulipien est artisanal”⁶ (OULIPO, 1988, p. 51-53).

Dois tendências orientam as pesquisas do OuLiPo, voltadas respectivamente para a Análise e a Síntese. *Anoulipisme* é a tendência que trabalha sobre obras do passado, para nelas procurar as possibilidades de regras de composição não mencionadas pelo escritor, que podem surpreender e exceder expectativas; *syntoulipisme* é a tendência mais ambiciosa, para os membros do grupo a vocação essencial do OuLiPo: abrir caminhos novos e desconhecidos dos predecessores, chegar ao *potencial* (o futuro) a partir do que existe (o presente), descobrir estruturas novas. Os limites do vocabulário, da gramática, da quantidade dos versos e do seu comprimento (formas fixas como o soneto, o verso alexandrino, a sextina, o rondó) constituem matérias com as quais trabalham os oulipianos. E essas regras estabelecem o procedimento e determinam o plano geral da obra, conduzindo o escritor por caminhos novos, desvios e desvios da arquitetura, das formas, do texto:

Toute oeuvre littéraire se construit à partir d’une inspiration (c’est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s’accommoder tant bien que mal d’une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes (OuLiPo: 1973, 16)⁷.

Algumas das estruturas existentes são geralmente consideradas como jogos de palavras, desdenhadas às vezes: “...l’histoire littéraire semble délibérément ignorer l’écriture comme pratique, comme travail, comme jeu”⁸ (OULIPO: 1973, p. 75). Cada uma dessas estruturas constitui uma *contrainte*, geralmente matematisável, um limite do texto poético ou literário. São conhecidos os

⁶ O trabalho oulipiano é simples... O trabalho oulipiano é divertido... O trabalho oulipiano é artesanal.

⁷ Toda obra literária se constrói a partir de uma inspiração (pelo menos é o que o autor dá a entender) que deve se ajustar por bem ou por mal a uma série de pressões e procedimentos que encaixam uns nos outros, como bonecas russas.

⁸ ... A história literária parece deliberadamente ignorar a escritura como prática, como trabalho, como jogo.

lipogramas (do grego *leípo*, deixar, abandonar; cessar, ficar para trás, ficar privado de; e *grámma*, caráter do que é escrito, sinal gravado, letra, texto, inscrição): composição literária que se caracteriza pela omissão deliberada de determinada(s) letra(s) do alfabeto em seu texto: “Je cherche en même temps l’éternel et l’éphémère”⁹; e os *palíndromos* (do grego *pálin*, de novo, com repetição; em sentido inverso; e de *drómos*, ou ação de correr, lugar para corrida, corrida): palavras, frases, textos que podem ser lidos da esquerda para a direita, como é usual em português, francês, ou inglês, ou da direita para a esquerda. Em anexo, o maior palíndromo em francês, com mais de cinco mil palavras, escrito por Georges Perec, demonstra a força e a dificuldade do empreendimento.

Os palíndromos podem ser naturais (e idênticos a si mesmos: MIRIM, LAVAL, SAIPPUAKAUPPIAS¹⁰ ou diferentes: EVA-AVE, ROMA-AMOR, TRACE-ECART); ou podem os palíndromos ser artificios compostos, em que não se leva em conta nem a separação entre as palavras, nem a pontuação, nem apóstrofes, acentos ou sinais diacríticos. Há, ainda, as variações oulipianas de palíndromos: silábicos, de palavras, de frases, bilíngües, fonéticos, verticais).

Outras estruturas são menos conhecidas, até desconhecidas: os *heterogramas* (enunciados que não repetem nenhuma de suas letras e que fizeram Georges Perec escrever *Alphabets* - 176 poemas com onze versos heterogramáticos cada um) e *pangramas* (enunciados que utilizam todas as letras do alfabeto - *Portez ce vieux whisky au juge blond qui fume*); traduções (homofônica, homosintática, homosemântica, homolexical, translexical); *bolas de neve* (adaptação do verso ropálico - verso grego ou latino que começa por monossílabo, tendo cada uma das palavras seguintes mais uma sílaba que a palavra anterior); são medidas de vários tipos que satisfazem os limites de vocabulário, de quantidade de palavras, de letras, do comprimento do verso, da forma do poema e que em geral constituem também a grande virtude oulipiana:

⁹ Georges Perec. *Les Revenentes*. Paris, Julliard, 1994, 114). Ou ainda: “A man, a plan, a canal: Panama”, atribuída a certo presidente americano a quem importava construir um canal, ligando os dois oceanos – Atlântico e Pacífico.

¹⁰ Vendedor de sabão, em finlandês. O maior palíndromo natural (OuLiPo, 1988, 279).

“Une bonne contrainte oulipienne est une contrainte simple”¹¹ (OULIPO: 1988, p. 54).

Por literatura potencial entenda-se, finalmente, o conjunto de procedimentos de que se servem os matemáticos e escritores do grupo OuLiPo para produzir textos, guiados por um protocolo, uma equação, uma forma qualquer que se defina como regra (pode-se até mesmo violá-la). “Apenas, em literatura, as normas estão sempre expostas a imprevistos, a serem afetadas, em sua pertinência, por novos fatores” (LINS, 1976, p. 58).

Ora, essas parecem ser justamente algumas das prioridades dos trabalhos do OuLiPo, a considerar o incipit do segundo manifesto da literatura potencial: “Je travaille pour des gens qui sont intelligents avant d'être sérieux”¹² (OULIPO, 1973, 19).

2.2 99 FUNDAMENTOS DA LITERATURA POTENCIAL

58

Aliar a poesia à matemática é o desafio ao qual se lançam os membros desse grupo, guiados por um protocolo e fundamentados nos postos, supostos e pressupostos potenciais da literatura por fazer

1. A literatura potencial é um trabalho artesanal.
2. A literatura potencial é um trabalho lúdico.
3. A literatura potencial é um trabalho inteligente.
4. A literatura potencial é praticada pelos membros do OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle).
5. OuLiPo é um ateliê de pesquisa de literatura...
6. OuLiPo investiga critérios formais para a criação de obras literárias.

¹¹ Uma boa regra oulipiana é uma regra simples.

¹² Eu trabalho para pessoas que são inteligentes, antes de serem sérias.

7. OuLiPo se reuniu pela primeira vez em novembro de 1960.
8. OuLiPo também foi fundado por um matemático, François Le Lionnais.
9. OuLiPo também foi fundado por Raymond Queneau, um escritor.
10. FLL propôs a RQ a criação de um grupo de pesquisa de literatura experimental.
11. Os membros adotaram o hábito de um almoço mensal.
12. O almoço se caracteriza pelo humor e por ambições imensas.
13. Ouvroir faz pensar em oficina, fábrica, obra, laboratório.
14. Ouvroir reveste-se, ao mesmo tempo, de um certo sentido coletivo e religioso.
15. Ouvroir denomina, em francês, o lugar reservado para os trabalhos feitos em grupo, nos conventos.
16. Littérature concerne a razão de ser do grupo.
17. Littérature é o objeto essencial, e alguns membros insistem que há muito a dizer sobre isso.
18. Potentielle é uma noção de poder.
19. Potentielle é a virtualidade da literatura.
20. OuLiPo: "organismo que se propõe a examinar em quê e de que maneira, dada uma teoria científica concernente à linguagem (portanto à antropologia), pode-se nela incluir prazer estético (afetividade e fantasia)."
21. Oulipianos: ratos que devem construir um labirinto.
22. Os oulipianos se propõem a sair do labirinto.
23. Objetivo: descobrir e criar novas estruturas para fazer literatura.
24. As estruturas são contraintes.

25. A contrainte é um princípio, não um meio.
26. "Uma boa regra oulipiana é uma regra simples".
27. As contraintes são as regras, as fórmulas, os limites que se impõe um escritor para conduzir a escritura.
28. As contraintes são a base da literatura potencial.
29. Nós chamamos de literatura potencial a pesquisa das formas.
30. Nós chamamos de literatura potencial a pesquisa das estruturas novas.
31. As estruturas novas poderão ser utilizadas pelos escritores da maneira que lhes aprouver.
32. Jogar é uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais.
33. Joga-se segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas.
34. Joga-se para lá da esfera da necessidade ou da utilidade material.
35. As escolas e os grupos literários modernos que se servem de procedimentos ao mesmo tempo lúdicos e enigmáticos em poesia permanecem fiéis à essência da criação literária.
36. Incipit do segundo manifesto da literatura potencial: " Eu trabalho para pessoas que são inteligentes antes de serem sérias ".
37. "O trabalho oulipiano é simples..."
38. Referência à teoria dos conjuntos, de Bourbaki.
39. "O trabalho oulipiano é divertido..."
40. O trabalho oulipiano é inovador, de fronteira, é um jogo.

41. "O trabalho oulipiano é artesanal".
42. A reivindicação do artesanato conduz à afirmação do amadorismo.
43. Para tornar-se "ex-membro" do OuLiPo é preciso fazer hara-kiri.
44. A ausência dos membros falecidos às reuniões do OuLiPo é justificada.
45. OuLiPo é a intersecção de matemática e poesia.
46. O verbo é intimamente potencial : é nisso que ele é Deus.
47. O verbo é patafísico : gerador de soluções imaginárias.
48. A ambição oulipiana é a de esforçar-se por obter o meios, mais do que intuir os fins.
49. Eis o tempo das CRIAÇÕES CRIANTES, susceptíveis de se desenvolver a partir delas mesmas, de uma maneira ao mesmo tempo previsível e inesgotavelmente imprevista.
50. A matéria sobre a qual trabalham os oulipianos : linguagens.
51. "Toda obra literária se constrói a partir de uma inspiração (pelo menos é o que o autor dá a entender)..."
52. "A inspiração que tem que se ajustar por bem ou por mal a uma série de regras e atitudes".
53. "As regras e atitudes se encaixam umas nas outras, como bonecas russas".
54. Anoulipisme : tendência que trabalha sobre obras do passado.
55. Anoulipisme busca as possibilidades de que não suspeitavam os autores.
56. Synthoulipisme : a verdadeira vocação do OuLiPo.
57. Synthoulipisme : a tendência mais ambiciosa.

58. Synthoulipisme abre novos caminhos, novas possibilidades.
59. Algumas das estruturas existentes são geralmente consideradas como jogos de palavras, são desdenhadas muitas vezes como aberrações, monstruosidades patológicas da linguagem e da escrita, são descritas com complacência suspeita como compilações de erudição maníaca.
60. Foi na Revista de patafísica que apareceram os primeiros trabalhos de literatura potencial.
61. OuLiPo é uma comissão do Collège de Pataphysique.
62. A história literária parece unicamente preocupada com suas letras maiúsculas (a Obra, o Estilo, a Inspiração, a Visão do Mundo, as Opções fundamentais, o Gênio, a Criação, etc).
63. "A história literária parece deliberadamente ignorar a escrita como prática, como trabalho, como jogo".
64. A querela entre os antigos e os modernos é permanente.
65. Os lipogramas são textos nos quais o autor se impõe uma regra : nunca empregar determinada letra, ou letras.
66. Os palíndromos são palavras, frases, textos que podem ser lidos da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda.
67. Nos palíndromos não são levados em conta nem a separação entre as palavras, nem a pontuação, nem apóstrofes, acentos ou sinais diacríticos.
68. Os heterogramas são enunciados que não repetem nenhuma de suas letras.
69. Os pangramas são enunciados que utilizam todas as letras do alfabeto.
70. Bolas de neve é a adaptação do verso ropálico.

71. O verso ropálico é um tipo de verso grego ou latino, que começa por monossílabo, tendo cada uma das palavras seguintes mais uma sílaba que a palavra anterior.
72. Medidas de vários tipos satisfazem os limites de vocabulário.
73. Medidas satisfazem a quantidade de palavras, de letras, do comprimento do verso, da forma do poema etc.
74. A Bibliothèque Oulipienne (B.O.) é uma proposta de Raymond Queneau para a publicação dos trabalhos do OuLiPo.
75. OuLiPo é "fenômeno raro no mundo das letras".
76. Outra ambição oulipiana é inventariar e inventar procedimentos de expressão.
77. OuLiPo se reúne freqüentemente, pratica e teoriza a literatura.
78. OuLiPo tem entre seus membros grandes nomes da literatura mundial.
79. Italo Calvino e Georges Perec são membros do OuLiPo.
80. O trabalho sobre a materialidade da mensagem libera a imaginação, a música das palavras, o riso.
81. Raymond Queneau é dos primeiros escritores contemporâneos a aliar a matemática e a criação literária.
82. Os oulipianos recusam o acaso e preferem o cálculo.
83. Raymond Queneau concebeu – e realizou – uma pequena obra (Cent mille milliards de poèmes) que permite a qualquer um compor como quiser cem trilhões de sonetos.
84. O clinâmen é um desregramento, um desvio espontâneo.

85. Romantismo, na melhor das hipóteses, considerava letras e números só muito depois de considerar genialidade.

86. Simbolismo, na melhor das hipóteses, considerava letras e números só muito depois de considerar subjetivismo, individualismo e misticismo.

87. Futurismo e Dada, na melhor das hipóteses, consideravam letras e números só muito depois de considerar acaso.

88. Surrealismo, na melhor das hipóteses considerava letras e números só muito depois de considerar inconsciente.

89. Dissolve-se o contra-argumento dos detratores da aliança entre letras e números de que esta seria uma "mecânica sem alma".

90. O caráter da Bibliothèque Oulipienne é "hors Goncourt" e "bibliofílico".

91. Na B.O. há exemplos que pretendem mostrar a viabilidade e a fiabilidade de uma estrutura..

92. "Se ele (OuLiPo) conseguiu encontrar, ainda não parou de procurar".

93. "OuLiPo em conjunto é escritor e matemático".

94. A Bibliothèque Oulipienne apresenta certas características como tiragem limitada e numeração em algarismos romanos dos volumes destinados aos membros do OuLiPo.

95. "Os estatutos do OuLiPo estipulam que se é membro perpétuo. Ninguém, nunca, pode ser excluído".

96. OuLiPo não é um movimento literário.

97. OuLiPo não é um seminário científico.

98. OuLiPo não é literatura aleatória.

99. "OuLiPo é o anti-acaso".

Paro por aqui pelos seguintes motivos: 1º: para homenagear Perec e Queneau, dois dos mais importantes escritores membros do OuLiPo, que escreveram *Exercices de style* (1947) e *La vie mode d'emploi* (1978), respectivamente, com noventa e nove partes ou capítulos; 2º porque CEM fundamentos poderia se prestar a uma homofonia torta, que é exatamente o contrário do que aqui se busca: a afirmação de um parentesco entre a literatura potencial do OuLiPo e os textos virtuais de que fala Osman Lins e nos quais vivemos imersos:

- Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais. Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelham-se um pouco às de um desmemoriado minhas relações com o mundo. Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo não sei) assemelha-se ao nome de uma cidade: seu alcance ultrapassa-o – como um nome de cidade – significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados (LINS, 1974, 64).

65

2.3 Um caso exemplar: *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec

Interessa-nos aqui exemplificar com *La vie mode d'emploi* o trabalho profundamente oulipiano desenvolvido por Perec e ilustrar sua proposta de literatura potencial ancorada em um modelo rigoroso de composição estrutural.

Para Italo Calvino, em uma de suas propostas para o próximo milênio, o enciclopedismo desse “hiper-romance” ressalta uma elaborada experiência romanesca, uma detalhada observação do cotidiano e do comportamento humano. Característica da multiplicidade (CALVINO, 1990, p. 135-7), esse seria o

último grande acontecimento na história do gênero romanesco para aquele autor italiano, também ele oulipiano.

Esse livro total, livro do mundo, é uma ficção absolutamente não mimética, embora aí se possa encontrar elementos autobiográficos ou do cotidiano, que se caracteriza por manipulações e experimentações que vão desde a letra à disposição, sobre a página, dos parágrafos. Esse romance, longo, com cerca de seiscentas páginas, se desenvolve obedecendo a uma regra de brevidade e a uma estrutura combinatória que permite aliar a invenção ao sentimento de potencialidades infinitas.

A prática da literatura potencial é uma atividade cuja característica principal é de ser empírica: agir sobre a matéria do texto – a letra, a palavra, a frase, o parágrafo.

L'OuliPo ne cesse d'illustrer ce qui a pu se dire à partir de Jakobson sur la fonction poétique du langage : le travail sur la matérialité du message, les phonèmes, graphes, etc., qui le constituent, ouvre en même temps sur le déploiement de l'imaginaire, sur les retrouvailles avec la musique même des mots – et sur le rire (BURGELIN, 1988, p 77)¹³.

Conforme bibliografia estabelecida pelo OuliPo (1988, p. 409-26), a última obra oulipiana de Perec é justamente *La vie mode d'emploi* “qui s'appuie sur des structures proposées par l'OuLiPo (bi-carré latin orthogonal d'ordre dix, polygraphie du cavalier, etc.) mais dont le développement comporte un emploi systématique du clinamen” (OuliPo, 1988, p. 421)¹⁴. O clinâmen (do latim *clinamen*, ‘inclinação, desvio’) é um desregramento localizado, uma exceção à

¹³ O OuLiPo não para de ilustrar aquilo que se pode dizer a partir de Jakobson sobre a função poética da linguagem: o trabalho sobre a materialidade da mensagem, os fonemas, grafos, etc., que a constituem, abre-se ao mesmo tempo para a expansão do imaginário, para o encontro com a própria música das palavras – e para o riso.

¹⁴ Que se apóia sobre estruturas propostas pelo OuLiPo (bi-quadrado latino de ordem dez, poligrafia do cavalo, etc) mas cujo desenvolvimento comporta um emprego sistemático do clinâmen. Ver em anexo a estrutura do bi-quadrado utilizada por Perec.

regra geral (nesse caso, a que preside a composição do texto oulipiano), um desvio espontâneo que propicia o encontro e a aglomeração inesperados.

Como todo texto que se quer metalinguístico, *La vie mode d'emploi* apresenta sua gênese e informa sobre sua composição através do próprio texto literário: o romance começa com um preâmbulo, à guisa de bula, ou como um manual de instruções, ensinando a usar aquele objeto livro.

Concebido como um grande quebra-cabeça, o romance nos instrui sobre o corte das peças, nos faz pensar nos gestos que fazemos para encaixá-las e nos informa que cada peça tem um lugar e, ainda, que cada peça, isoladamente, não significa: a estrutura do conjunto determina o sentido e as peças não se alinham às cegas. O preâmbulo do romance constitui essa notícia.

Há uma reiterada convocação do olhar: as epígrafes de Jules Verne (“Regarde de tous tes yeux, regarde”) e de Paul Klee (“L’œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l’œuvre”) não deixam dúvida quanto à necessidade de observar atentamente os detalhes, para poder percorrer o espaço da escritura, para perceber o percurso medido e orientado de um levantamento topográfico, cronológico, sociológico, autobiográfico, lúdico, romanesco, e conhecer a validade da leitura. Para perceber, finalmente, a questão das regras restritivas, as *contraintes*.

Elas são muitas em *La vie mode d'emploi*. Esse texto traz em germe a multiplicidade: ele é vários e ao mesmo tempo é enciclopédico. Constitui uma técnica consciente do romance, pulverizado num conjunto de regras não miméticas; é uma construção singular, da composição do texto à distribuição no espaço e no tempo dos elementos da narrativa; associa a invenção a uma estrutura algorítmica, confirmando a eficácia e a viabilidade de estruturas literárias artificiais. Para Ítalo Calvino, essa obra representa “a maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma só coisa” (CALVINO, 1990, p. 135).

O romance contemporâneo pretende marcar sua originalidade inclusive (sobretudo?) em sua composição. Assim acontece com Perec (e antes dele com Osman Lins). Mas, como de um prédio construído são retirados os andaimes (ficam linhas, vigas, colunas), a construção do livro oculta uma estrutura que percebemos rigorosa: as páginas devoram e consomem as regras que as precederam e presidem.

La vie mode d'emploi é um modelo e uma técnica inovadoras de romance: a complexidade do projeto realizado, em que se mesclam limites bem definidos no espaço e no tempo, com ilimitadas histórias e dificuldades que se abrem sempre para outras e mais outras. Como numa fábrica de literatura, esse romance é uma máquina de contar através de um sistema geral de regras: o escritor que escreve sob regras rígidas é talvez mais livre do que aquele que não tem regra alguma.

2.4 Por uma literatura potencial no Brasil

68

Na literatura brasileira contemporânea é possível elencar vários escritores que ousaram experimentar formas novas de expressão literária. Osman Lins distingue certos autores, como Guimarães Rosa, Sérgio Sant'Anna, Clarice Lispector ou Dalton Trevisan que serão inovadores em literatura.

São daquele tipo de escritores que constroem seus labirintos e deles precisam escapar, ou fugir, como no exemplo da Ilha do Diabo:

... diz que da Ilha do Diabo não se pode fugir, e o cara fugiu várias vezes, então um repórter perguntou a ele como é que tinha conseguido fugir. Ele disse: é porque eu não penso noutra coisa. Estou na Ilha do Diabo e só penso em sair da Ilha do Diabo. Então eu acerto a maneira de sair. O meu negócio é esse... (LINS, 1979, 223).

Além da ficção osmaniana, podem ser citados ainda como exemplo de trabalho com literatura *à contraintes* a poesia de Wladimir Dias-Pino, a de

Philadelpho Menezes, a de Glauco Mattoso, representantes de uma poética contemporânea cuja obra é ainda pouco conhecida, mas sem dúvida laboriosa, lúdica, artesanal. Esses escritores podem ser lidos em diálogo com os trabalhos poéticos e teóricos do OuLiPo. As tendências do trabalho do grupo (anoulipisme e syntoulipisme) voltam-se umas para as obras do passado e outras para as virtualidades e possibilidades e escritas futuras. Assim, o soneto não é uma criação do OuLiPo, mas sua recuperação inventiva, a sua retomada, a partir de procedimentos potenciais, é um trabalho permanente e claramente oulipiano.

A obra de Wladimir Dias-Pino está associada ao conceito de *poema-processo*: o poema é o produto, e o processo é o desencadeamento crítico de estruturas sempre novas. O poema/processo é “a consciência diante de novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando probabilidades criativas” (DIAS-PINO, 1971, esse livro não possui numeração de páginas). Esse poema poderia talvez prescindir da palavra, do signo verbal, a favor das possibilidades de outros signos (não verbais), o que faz através de experimentos, na área da linguagem. Para este autor, importa no poema a visualidade e a técnica matemática de sua composição, sua funcionalidade, sua plasticidade, sua manipulação.

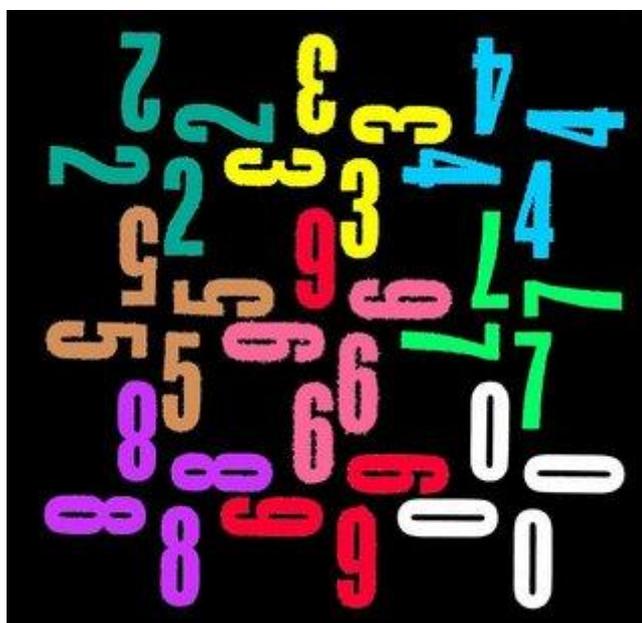
No caso do poema *Numérico* abaixo, por exemplo, temos uma regra de composição poética em que a leitura não é mais alfabética, em que não há carga semântica previamente definida, a não ser o movimento, as cores, o convite aos sentidos. Depois do que podemos analisar outros fatores como a ausência do número 1, a confusão entre o número 6 e o número 9, ou o aspecto espiralado que os números assumem no conjunto: disso resulta uma interpretação possível no meio de tantas outras.

A questão semântica extrapola, pois, a questão puramente linguística e alcança indagações filosóficas. Na impossibilidade de se aplicar definições analíticas referenciais, é a combinação dos signos visuais que interessa.

As obras de arte, no sentido lato do termo, que transitam no território limítrofe entre a literatura e as artes plásticas, parecem estar em um terreno

movediço que ressalta o valor delas. Cabe analisar o modo como a articulação sígnica de cada uma propicia uma leitura específica, muitas vezes dinâmica.

Não se trata, como alguns poderiam pensar, de um combate rígido e gratuito ao signo verbal, mas de uma exploração planificada das possibilidades encerradas em outros signos (não verbais). É bom lembrar que mesmo as estruturas não se traduzem: são codificadas pelos processos que visam a comunicação internacional (DIAS-PINO, 1971)



O poema “A desordem dos fatores”, de Philadelpho Menezes, aparece em seu livro *DemoLições* (ou poemas aritméticos). No livro, construído no período de 1982 a 1988, encontramos um conjunto de oito poemas. A epígrafe que lemos no início do livro, citação de Hegel, apresenta-nos a *contrainte* que esclarece seu projeto: “Destruir também é construir”. Assim, cada poema é uma leitura de outras propostas, de filósofos, poetas, cientistas, matemáticos.

a desordem dos fatores

philadelpho menezes

no	mundo	nada
se	perde	tudo
se	trans	forma

instruções: dada a matriz quadrada acima, achar a determinante, alterando a ordem dos elementos para encontrar esta matriz final:

se	nada	no
mundo	trans	forma
tudo	se	perde

71

O leitor, após encontrar a desordem dos fatores, é desafiado a desenvolver sua (re)escrita, seu pensamento. Desse modo, podemos jogar com o poeta e com um fundador da química moderna e sua “lei de Lavoisier”: “Na natureza nada se perde, nada se cria; tudo se transforma” e propor as seguintes determinantes, a partir da *contrainte* de não repetir a posição dos termos na equação:

possível determinante:

tudo	no	mundo
se	perde	se
nada	trans	forma

outra possível determinante:

tudo	se	trans
forma	no	mundo
nada	se	perde

Philadelpho Menezes, ao refletir, por um lado, sobre o afastamento da voz, característica da poesia concreta e, por outro lado, sobre o afastamento da letra, característica do poema/processo, chama a atenção para a “utopia de uma poética totalizante”. Em sua teoria da poesia intersignos e nos poemas-montagens que compôs, esse escritor sugere que um dos problemas a ser resolvido na poesia é de como ser ao mesmo tempo verbal, visual, sonora.

Esse parece ser o próximo problema da poesia experimental, no seu projeto coletivo e não declarado, mas visível no seu percurso, de formar uma poética totalizante, abarcadoras das três grandes matrizes de naturezas sígnicas: o verbal, o visual e o sonoro, reunidas numa produção conjunta, marcada pela função poética, onde cada uma realizaria em si esta função, sem termos a visualidade como a figuralidade da palavra e a sonoridade como a oralização da palavra (MENEZES, 1991, 178).

72

O exemplo abaixo, um caso de poesia intersignos, demonstra o procedimento de montagem, em que um clichê, um “lugar comum” torna-se um signo extraordinário de diferença e dá o que pensar. A imagem não serve como ilustração do texto, mas *compõe* o texto e convida o leitor a refletir sobre vários elementos. Desde os termos “goma de mascarar”, em que se pode ver um jogo anagramático (chicletes/clichetes e mascar/mascarar) e lógico (mascar/mastigar/ruminar/refletir), que se coaduna aos termos “sabor mental” e ao emprego de sinais associados à Revolução Comunista (foice e martelo, invertidos, desenhando a letra C). Além disso, as cores de bandeiras famosas no mundo ocidental, como é o caso da americana e francesa: o branco, o vermelho e o azul. Do senso comum da caixinha de chicletes de menta, chega-se a uma espécie de antipanfletos em que vemos a desconstrução do clichê e sua transformação em poema visual. Os limites e possibilidades da *contrainte* cintilam nesse diálogo entre a cultura *pop* e a reflexão elaborada que desautomatiza os olhos do participante-leitor.



Para Glauco Mattoso, o experimentalismo se chama soneto. Forma insuperável, este tipo de poema é tido como a maior conquista formal da poesia em todos os tempos e o poeta dá-se ao luxo de pilheriar que “o soneto vem a ser a maior invenção do homem, depois da roda, do alfabeto latino, do algarismo arábico e da própria notação musical” (MATTOSO, 1999, 123). A título de ilustração, reproduzo aqui o nº 2.229, o SONETO INCONSÚTIL:

Se alguém inda rejeita metro e rima,
ou crê na obsolescência do soneto,
ao vate alagoano é que o remeto:
ninguém menos que o meu Jorge de Lima.

Aos treze sonetava, tudo em cima.
Ao modernismo adere de panfleto.
Mas, décadas depois, como cometo,
de novo dos catorze se aproxima.

O caso é que o soneto permanece,
acima das marés, que vêm e vão,
tal como se no céu sempre estivesse.

É um ponto que ilumina a escuridão,
E não, como o cometa, algo que desce
Ou passa, vanguardando a ocasião.

Clássicos, esses poemas são em certa medida iconoclastas: quebram certa aura parnasiana de um gênero poético em descrédito. Amparado em métrica e rima rígidas, o verso é decassilábico, tradicional em nossa língua graças a Camões. O autor não considera que o soneto, após oito ou nove séculos de existência, careça de manifestos, teses apologéticas ou clichês publicitários. Sua vida útil atesta sua perenidade.

Ao buscar na forma clássica a possibilidade de experimentar o futuro, o poeta faz coincidir sua pesquisa com o interesse oulipiano por aquilo que pode ser produzido ou produzir-se, mas que não existe ainda, e que poderíamos chamar de potencial: a experimentação é reintroduzida como objetivo a ser alcançado através da exploração de um terreno: a linguagem.

Vale dizer ainda que esses mesmos poetas teorizam sobre sua poesia, e que tais reflexões sobre os processos de produção literária inserem sua literatura em circunstância excepcional: inteligência crítica associada à virtude da poesia, no sentido que lhe atribui Valéry: “clássico é um escritor que traz um crítico em si mesmo, associando-o intimamente a seus trabalhos. Havia um Boileau em Racine, ou uma imagem de Boileau” (1991, 25). Para Osman Lins, também, não serviam as iluminações, ele não abdicava da sua lucidez, baniu o acaso daquilo que escrevia. Suas regras mestras eram também as de Valéry: a soberania da consciência e o governo da atenção.

Dois meninos de joelhos, sérios, no dia da primeira comunhão. Homens de cêtu e bengal, lado a lado, uma perna estendida e o olhar distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, ovelheiro apoiado numa mesa de pés torcidos; fechando graciosamente um leque entre as mãos; moças de meias negras e longos vestidos claros, grande cabelo branco nos cabelos, sustendo um livro com uma folha entre as páginas e os olhos voltados para mim; outras em meio a pedras e almeiras-reais refletidas no telão ao fundo; ao lado de cães; famílias reunidas, cada qual olhando numa direção: no centro do grupo, um casal de crianças com chapéus de algodão vestidos de marfim, segurando um ar... Em meio a essa galeria composta e descorada, onde já inclusive se dissolve a identidade dos modelos, salta-me de súbito entre as mãos uma foto pouco hábil, datada de um mês, tirada em algum espetáculo circense: uma jovem sorrindo para a câmara, tendo nos braços um leão ainda novo, amordaçado. No verso, em letras achatadas e vagamente pretensiosas, esta inscrição: *Cercília não tem medo de leões. 15, Junho, 1962.* Cortado, porém, o R do nome.

(Osman Lins, *Avalovara*, 102)

3.1 A procura do nome

Em várias ocasiões, Osman Lins teve a oportunidade de afirmar que sua formação como escritor, além das autobiográficas influências de seu tio Antonio Figueiredo e de seu professor José Aragão, se deu pelas leituras de Flaubert, Graciliano Ramos, Chardel de Laclos, Machado de Assis, Stendhal, Tolstói. Todos eles autores tributários de fórmulas consagradas do romance, que Osman Lins desenvolveu em *O Visitante* (1955) e *O Fiel e a Pedra* (1961) (“uma voz narradora dos eventos analisa também os estados de consciência de personagens, perfila ações, coordena-as no tempo e no espaço e as entrega ao leitor que as vai assimilar”, IGEL, 1988, p. 49) e que passou a subverter a partir das narrativas de *Nove, Novena* (1966): As formas tradicionais do romance não lhe serviam mais, então foram substituídas pela invenção e experimentação consagradas de *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976):

Em *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia* predomina a experimentação, ou expulsão de coordenadas tradicionais em favor de uma armação ficcional inovativa, em que a voz narradora se faz polifônica (antes que o termo se transformasse em moeda corrente), e em que a história avança por segmentos pinçados por uma linha helicoidal invisível, como no primeiro dos romances mencionados, ou por um conglomerado de fragmentos, dispostos em certa ordem, como no segundo (IGEL, 1988, 57).

Interrogado sobre o que seria o *romance*, quando o seu primeiro livro, *O Visitante*, recebeu o Prêmio Fábio Prado, Osman Lins disse que ainda era um aprendiz, mal entrevendo o que fosse isso. Esse livro, o primeiro premiado e publicado, teve origem num dos contos que deveria compor o livro *Os gestos* (1957), cresceu e virou romance. Àquela época, 1954, já se anunciava o que mais tarde viria a ser uma característica da obra de Osman Lins (e já própria do romance, gênero protético por excelência): “a elaboração de qualquer obra de arte

é como uma peregrinação a um lugar cujo caminho ignoramos. Os que procuram seus caminhos chegarão” (LINS, 1979, 127).

Osman Lins escreveu alguma poesia no começo de sua carreira, e muito espaçadamente depois, embora não seja difícil desentranhar na ficção osmaniana traços de prosa poética. O trecho abaixo, extraído de *Nove, novena*, está inserido numa espécie de *envoi*, que abre cada um dos mistérios do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, à esquerda da página, como uma coluna, um fio de prumo que desce, salvaguardando uma geometria mítica, consagrando a palavra. Faz pensar ainda em um jogo de adivinhação, dado que a leitura não é exatamente linear no sentido tradicional, ou é sincopada e recortada e onde não são levados em conta os espaços que normalmente separam as palavras na linguagem escrita. Trata-se, pois, de uma espécie de poesia visual, concreta, um pilar feito de termos associados semanticamente:

P A L A V
R A C A P
I T U L A
R P A L I
M P S E S
T O C A L
I G R A F
I A H I E
R Ó G L I
F O P L U
M A C Ó D
I C E L I
V R O P E
R G A M I
N H O A L
F A B E T
O P A P E
L P E D R
A E S T I
L E T E I
L U M I N
U R A E S
C R I T A

É o caso, ainda, por exemplo, do texto apresentado por Lauro de Oliveira, publicado no Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco, em 1998, que foi dedicado a lembrar a importância da obra de Osman Lins e os vinte anos de sua morte. Aí, encontramos a prosa altamente poetizada do escritor, pleno e cômico de seu ofício: o artesanato da palavra.

Duas vezes foi criado o mundo.
Do nada para o existente
e quando sutil fez-se palavra.
O caos não cessou com o universo
mas com o homem nomeando o criado.
A palavra é espírito sopra na argila.

Nesse mesmo suplemento cultural encontramos também a poesia do jovem escritor à procura de sua palavra e da experiência dos limites:

É preciso confessar:
ultrapassei meus limites.
Meu corpo se desconjunta
foge à pressão dos rebites.
Devia estar repousando
na mais rígida quietude:
o esquecimento de todos
seria o meu ataúde...

Entretanto, a poesia não foi o seu forte, deixava-o pouco à vontade um gênero literário avesso à assimilação do vulgar, do prosaico: a poesia não lhe satisfazia como expressão (LINS, 1974, 93), atraíam-lhe os ornamentos de linguagem e o desafio das descrições e narrações.

Osman Lins passou a escrever para o teatro, para cumprir obrigação acadêmica e também para exercitar-se na apreensão de caracteres humanos; mas nunca foi dócil ou submisso: era exigente quanto à supremacia do texto sobre os intérpretes, dirigia a sua peça, fazendo recomendações quanto à encenação, atores, cenários, sotaque: “... meu teatro nunca haverá de ser autônomo, mas um satélite de minha novelística” (LINS, 1974, 106). Ele ordenava um mundo em cena e por isso devia ser visto de esguelha pelos diretores. Algumas indicações em suas peças mostram claramente o interesse em manter sob controle o universo do drama que se desenrola:

O autor ficaria grato se a direção desta peça, não dispondo de elementos nordestinos para interpretá-la, afastasse qualquer preocupação de imitar a pronúncia do Nordeste. Pois não se trata, aqui, de retratar o mundo, e sim de recriá-lo (LINS, 1966, 11).

Por vezes, as falas de um só personagem transitarão de um intérprete a outro, havendo também ocasiões em que falas seguidas, de personagens diferentes, caberão a um só ator ou atriz. Busca o Autor, com isto, uma nova modalidade de teatro épico. Flui o texto livremente através do casal de atores; a cisão verificada aí entre personagens e intérpretes, contrariando a ilusão dramática, visa a conservar no espectador, sem prejuízo do deleite estético, uma atitude crítica (LINS, 1975, 57-8).

Mas é à literatura romanesca que Osman Lins devota o amor mais profundo. Com *Avalovara*, o autor cria uma alegoria do romance ou da narrativa em geral e estabelece um programa lúcido de trabalho que não deixa de ser também lúdico.

Acima de tudo, Osman Lins foi um escritor que não silenciou sobre o seu tempo, fazendo refletir em seu texto suas preocupações. Para ele, escrever significava contar algo, para alguém, em determinado lugar (seu país, sua língua portuguesa) e em determinado tempo (a contemporaneidade).

Em *Guerra sem testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social)*, de 1969, temos a síntese do conjunto de sua obra, mesmo aquela que ainda faltava ser escrita: a literatura é vista como instrumento social e meio de realização pessoal.

Nesse livro, o autor estabelece as duas correntes de pensamento atinentes ao ofício de escrever. A primeira, *polêmica*, estabelece os problemas externos condicionantes da produção literária (o escritor, a máquina editorial, o teatro, as várias formas de crítica, a sociedade e o livro); a segunda corrente, *confessional*, determina os problemas individuais e interiores do escritor e de sua obra (o ato de escrever, a vocação, o leitor, a obra, o escritor).

As análises francas do mundo editorial e do mundo teatral no Brasil suscitaram reações mais claras que o tema quase romanesco do indivíduo numa hora de crise, questionando, só, ao longo de dois anos, a grandeza e a miséria do ofício de escrever, centro da sua existência (LINS, 1974, 12).

80

Aí são também, apresentadas as fases de desenvolvimento do escritor: *procura, transição e plenitude*. Ana Luiza Andrade (1987, 46) estabelece para a obra de Osman Lins a seguinte classificação:

FASE DA PROCURA: *O visitante e O fiel e a pedra*

FASE DA TRANSIÇÃO: *Nove, novena*

FASE DA PLENITUDE: *Avalovara e A rainha dos cárceres da Grécia*

A fase da plenitude do escritor é aquela também que caracteriza o seu amadurecimento, porque se constitui ainda uma reflexão sobre a literatura e sobre o fazer literário, estabelecendo alegorias do romanesco, e promovendo uma meditação apaixonada sobre o gênero, em que as grandes personagens são o próprio romance. A ambição da frase limpa visa encontrar um rumo e uma resposta para a luta com a arte de narrar, que ele compara à doma de um cavalo

bravo: a criação (literária), um processo contínuo, deve ser cultivada, alimentada, ensinada.

Assim, não sendo um bombom, “algo para ser sugado distraidamente”, o romance é uma selva interminável, “que cada um explica a seu modo” (LINS, 1974, p. 264-5).

Em seu artigo “Osman Lins e o romance brasileiro”, Graciela Cariello afirma que Osman Lins traçou na sua obra o caminho do seu romance através do estabelecimento das fases da vida do escritor. Para ela, o romance é duplamente romanesco: porque é um gênero literário e por que é uma relação amorosa (entre autor e texto, entre leitor e texto, entre autor e leitor, de personagens entre elas). Além disso, a cada vez que fazem a crônica da sua morte ele frutifica, mutável: “novo, vital, renovado e diferente” (CARIELLO, 1996, 53).

O romance é um gênero, digamos, livre, mas sujeito a uma ordem cósmica recriada sempre, com imaginação e critérios para a criação. Assim, segundo Cariello, se dá com os romances *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*: aquele é a alegoria do romance de/com a escrita; *A rainha* é a alegoria o romance de/com a leitura.

Avalovara é um romance que reflete sobre o processo de criação do romance, é a busca de um autor pelo livro que está escrevendo e pelas suas mulheres amantes, ele é encontros, percursos, revelações.

É a busca incessante do escritor que o levar a tirar da obscuridade personagens, espaços, tempos e a criar um mundo: “Ninguém sabe em que ponto do mundo os ventos são gerados, quem os dá à luz ou à escuridão, quem é a mãe dos ventos e por quem foi criada. Os começos jazem na sombra” (*Av*, 35)¹.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia* é a inteligibilidade do texto que permite tentar compreender a mulher amada, porque é “percurso minucioso, hesitante e amoroso do processo de desvendamento de sentidos” (CARIELLO, 1996, 54). Este

¹ Doravante as citações de *Avalovara* serão apresentadas pela letras *Av*, em itálico, seguidas do número da página na edição de 1974, da Melhoramentos.

romance é a penetração no corpo do texto, feito de palavras; é a ousadia desafiadora das teorias acadêmicas oficiais sobre o romance: o estruturalismo vigente nos anos 70 e o distanciamento necessário e recomendado aos teóricos universitários.

Para Osman Lins, ler e escrever romances são atos de amor, de ardor, revestidos de uma significação precisa no espírito do criador. Leitura e escrita são paixões que não se ensinam nas escolas, mas chama que se aviva, quando muito. Nos romances da fase de revelação, de plenitude, de Osman Lins, busca-se uma palavra poética (escrita ou lida) que seja suficiente e eficientemente alegórica, jogo da inteligência criativa e jogo amoroso. Um “homem sensível” duvida, arrisca, e vai devagar desbravar o inesgotável texto: ele é autor, personagem, leitor, e o objeto artístico que expugna “nunca é um detentor de significação e sim um deflagrador de significações” (LINS, 1977, 174).

As personagens principais dos dois romances se fundem e se confundem na leitura e na escrita dos textos: Abel e a inominada fundem-se no tapete da sala onde se amam e acaba o romance *Avalovara*; o inominado professor de História Natural que lê o romance não publicado de sua amante afunda na abissal e complexa estrutura do livro que imita a aparência do mundo, transforma-se no BÁCIRA, o espantalho totêmico que protege a personagem narradora do livro.

Essa é, para Cariello, a síntese do romance osmaniano: a escrita permanente do texto amado como característica dos escritores amantes da leitura.

O lema da exploração e da invenção dá coerência constante à obra de Osman Lins. Para ele, cada livro tinha com o precedente uma relação de continuidade, filiação e revolta, como se um filho continuasse o pai e ao mesmo tempo se rebelasse contra ele:

Suponho que olhada em conjunto a minha obra revela uma coerência, como se cada obra nascesse da outra. Mas, ao mesmo tempo em que uma nasce da outra, estabelece uma rebelião. Eu poderia até, freudianamente, dizer que os meus livros refletem

um pouco a geração física, a paternalidade e a revolta dos filhos contra o pai, em que o filho continua o pai e ao mesmo tempo se rebela contra o pai, no sentido de afirmar contra ele sua individualidade. Esta é uma metáfora que reflete com uma certa aproximação esse fenômeno. Cada obra continuaria a outra e ao mesmo tempo ela se rebelaria contra a obra anterior. Isso, do ponto de vista da construção (LINS, 1979, 246).

A composição dessas obras da fase da plenitude nos interessa particularmente. Sobretudo o modelo de construção do romance *Avalovara*, aqui comparado em parte à composição literária e filosófica do grupo francês OuLiPo.

3.2 A novidade na escrita

Stendhal, em *Le rouge et le noir*, como *incipit* do capítulo XIII, do livro primeiro, atribui a Saint-Réal uma definição de romance: “Un roman : c’est un miroir qu’on promène le long d’un chemin”². Essa idéia de flutuação que Osman Lins procurou para a literatura aplicou-a a seus romances da fase da plenitude, e parece tê-la encontrado na observação de seus semelhantes, espelho que se move, mirando o real, mas não sendo equivalente ao real, diverso dele. A transitividade entre as imagens do real e a fantasia deliberadamente composta é apresentada por Antonio Candido como uma das virtudes do romance *Avalovara*:

As reversibilidades prosseguem ainda noutro plano, quando o Narrador se transforma periodicamente em Autor e a narrativa quebra a imagem do real, para apresentá-lo como fantasia composta. Neste romance, uma das linhas é precisamente a da consciência crítica entrando a cada instante pela série ficcional, denunciando o seu caráter fictício de empresa deliberada, igualmente reversível entre a representação do real e o caráter ilusionista da representação. Daí um livro que não tem medo de se apresentar como livro, como maquinismo montado, como

² Um romance: é um espelho que carregam ao longo de um caminho.

não-realidade – mas do qual jorram o fascínio de uma vida que palpita, o traçado do mundo exterior e a surda potência das emoções (CANDIDO, in *Av*, 10).

É assim também que José Paulo Paes estabelece a analogia entre a concepção especular de romance proposta por Stendhal e o romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins:

Aqui já não se trata, como na ficção verista, de um único espelho a refletir homologicamente as cenas do mundo real para o qual está voltado. Trata-se, mais bem, de um dispositivo de espelhos conjugados em que o jogo de múltiplos reflexos põe em xeque não só a noção de homologia como de realidade (PAES, 1995, 33).

A obra de Osman Lins abre mão da perspectiva ou ponto de vista único em prol de um olhar multifocal. O geometrismo na obra osmaniana é uma elaboração matemática, e fractal do real: reflete-o sendo, entretanto, outro. A divisão regular dos planos em figuras geométricas que se transformam, se repetem e se refletem, no preenchimento de superfícies, enganam e traem o olhar.

Esse efeito de real, para o leitor, confirma uma singularidade da experiência literária, a saber: que o mundo da obra interage com o mundo do leitor; que o homem tem necessidade de estar em contato com histórias; que o texto literário ressurgem a cada nova leitura e que permite uma interpretação.

Escrever um romance não é simplesmente contar alguma coisa que está em relação direta com o mundo real, mas estabelecer um jogo de sedução entre o autor e o leitor. O discurso eminentemente plural que caracteriza o romance é uma porta aberta para o possível e o verossimilhante, o jogo, a técnica, a regra.

As dificuldades não sufocam a narrativa, mas estimulam-na e criam uma espécie de poligrafia onde se misturam gêneros narrativos diversos. Assim, é possível aí também entrever o drama e a poesia do mundo que, no entendimento

de Roland Barthes, o romance abarca: “... univers autarcique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant sont temps, son espace, sa population, sa collection d’objets et de mythes” (1972, 25)³. Mas o romance se diferencia daqueles outros gêneros e de outras formas de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação do ambiente por onde desfila a longa coorte de seres compósitos que o constituem.

Toda a série de dificuldades que um autor tem que enfrentar para experimentar produzir um romance comprova que o gênero está sempre por se definir. Em *Questões de Literatura e de estética*, num texto sobre a metodologia do estudo do romance, Mikhail Bakhtin afirma especificidades desse gênero ainda por se definir e inacabado. O romance, gênero protéico, renova-se constantemente, quer pelo tema, quer pela estrutura do texto, que pelo conhecimento que encerram, quer, ainda, pelas transformações da realidade:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda a literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda a literatura. Nisto reside a importância excepcional do

³ ... universo autárquico, fabricando ele mesmo suas dimensões e seus limites, dispondo aí seu tempo, seu espaço, sua população, sua coleção de objetos e de mitos.

romance como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura (BAKHTIN, 1993, 400-1).

O romance osmaniano avança apontando constantemente seu tempo, seu espaço, sua população diversificada. Sobre o gênero romance ele afirma:

Tarefa absorvente, na qual se empenha o ser total do escritor, vai o romance desmontando as armaduras que o autor constrói para si mesmo e refletindo, cifrado, o seu rosto autêntico, por mais oculto que esteja... O romance é um desvelador de segredos, uma armadilha de espectros (LINS, 1977, 32).

Essa mirada sobre si mesmo do romance coincide com a definição que daria Barthes para a literatura: “Toute la littérature peut dire: ‘larvatus prodeo’, je m’avance en désignant mon masque du doigt” (1972, 32)⁴.

O professor e crítico literário João Alexandre Barbosa disse sobre o livro de narrativas *Nove, Novena*, de Osman Lins, tratar-se de uma novidade: “Somente agora é que se começa a dar importância devida à idéia de obra de arte literária enquanto forma construída a partir de elementos heterogêneos que se resolvem através de um processo específico de elaboração”⁵. Para ele, esse conjunto de narrativas é um procedimento de escritura barthesiano, em que personagens, objetos, ações, situações, tramas e significados estão intimamente relacionados com a construção linguística que lhes dá origem. Assim, resultado de artifícios, as narrativas são também artefatos que encontram razão estrutural para sua existência no texto, respondendo a uma necessidade de determinação: “tornar sensível um universo apreendido através da imaginação poética”. Nesse sentido, aproxima-se o desejo osmaniano da perspectiva de Paul Klee: “l’oeil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l’oeuvre”⁶, em que a arte de escrever não reproduz, mas possibilita o visível, e origina novas dimensões de significação. A

⁴ Toda literatura pode dizer: ‘larvatus prodeo’, eu avanço apontando minha máscara com o dedo.

⁵ João Alexandre Barbosa, na introdução a LINS, Osman. *Nove, Novena – Narrativas*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

⁶ “A vista segue os caminhos que lhe foram traçados na obra”

introdução termina com os seguintes termos: *nove, novena, novidade, novelo*. Como a nos sugerir que a escritura enovela-nos numa “teia de construções superpostas”.

Este termo, “novidade”, foi retomado por Leyla Perrone-Moisés como equivalente de “modernidade”. Para ela, a tradição do novo constitui a força que move o conceito de modernidade: os escritores serão tanto mais modernos quanto mais exercerem a autocrítica literária e fizerem de sua obra metalinguagem.

Aquela autora apresenta o “retrato falado” dos escritores que constituem o corpus de sua pesquisa, localiza-os no tempo e no espaço e dá como suas características o fato de possuírem uma obra crítica extensa e abrangente, versando sobre literatura em várias épocas, sobre vários autores, em várias línguas. Ela cita em seu livro *Altas Literaturas* os trabalhos de Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers.

Das cinco características presentes nas obras dos autores estudados, apontadas como fundadoras da eleição feita por Leyla Perrone-Moisés (*lire, élire*, ela afirma, citando Valéry) - a crítica não-esporádica; a vanguarda; a preocupação programática; o poliglotismo e o cosmopolitismo; a atividade tradutória - digamos que Osman Lins não se diria *de vanguarda* porque tinha com o termo relação conflituosa: em *Evangelho na taba*, em mais de uma ocasião, repete o mesmo discurso, com alguma variação sobre o tema:

O que eu disse mais de uma vez é que nunca planejei ser um escritor de vanguarda. Não decidi jamais que teria que escrever uma obra de vanguarda. Não sou pai de vanguardas, proprietário de vanguardas. Por outro lado, desde muito jovem, desde meus primeiros trabalhos, tenho procurado estar atento ao que se faz e evitar a repetição de fórmulas experimentadas e aprovadas. Sejam fórmulas minhas ou alheias. Ninguém pode dizer, por exemplo, que eu vivo repetindo as minhas

experiências. Para mim, em literatura, o que foi feito, está morto. Assim, se tenho feito alguma coisa de novo, alguma coisa de pessoal, será, simplesmente, por uma recusa do que fui conquistando (como leitor ou como escritor)... Mas toda essa história de vanguarda me irrita um pouco, porque dá margem a muita confusão e mesmo a muita vigarice. Há os que confundem conquista estética com extravagância. Optando pela desordem e pela falta de sentido, todo louco pode ser original. O interessante é que com a falta de regras, com a falta de referências, surgiu hoje um personagem que o passado não conheceu: o medíocre de vanguarda, o subliterato de vanguarda (LINS, 1979, 241-2).

Apesar de dizer-se não-vanguarda, cumpre-nos discordar: entre a veracidade e a validade dessa afirmação constata-se uma preocupação constante em estar à frente de seu tempo, provocando revoluções por minuto e revolvendo campos gerais, a fim de plantar e colher novos frutos, a fim de implantar a novidade, do ponto de vista da construção da obra: a palavra, matéria prima do escritor, é possuída, lapidada, como se na pedra bruta o escultor anteviesse a escultura possível e exclamasse, tal Michelangelo diante de Pietà: _Fala!

Trabalhar assim, como quem esculpe, é atritar as consciências, é “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”. (Av, 211).

O artesanato da palavra cumpre, outrossim, um papel de encantamento e magia, porque a busca da frase exata é como um nascimento. A adequada nomeação das coisas dá-lhes vida em plenitude. Assim é a busca de Abel, protagonista do romance *Avalovara*, o mais autobiográfico dos textos osmanianos:

Empenho-me na conquista de uma afinação poética e legível entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas, pela sua índole secreta, da linguagem e

assim do conhecimento. Existem, mas veladas, à espera de nomeação, este segundo nascimento, revelador e definitivo. Consigo, por vezes, rápidas passagens, alcançar o cerne do sensível. O combate quase corporal que sustento com a palavra liga-se a essas perfurações. Um esforço no qual venho amestrando aptidões mais ou menos embotadas; e para o qual, inclusive, convergem as pausas de sombra, os intervalos em que, sem realmente ver e sim apenas revendo, caço o oculto. O claro e evidente deixa-me frio (Av, 223).

A novidade moderna de Osman Lins está, entre outras coisas, no privilégio concedido ao texto, ao leitor, ao contexto e ao processo de produção literária. Se for possível definir o que Osman Lins procurou fazer desde que começou a escrever, a primeira idéia que nos vem à mente é a de que ele nunca escreveu dois livros parecidos. Sua pretensão era a exploração permanente das potencialidades da língua. Sua ambição de escritor parecia ser a de percorrer toda a literatura de seu tempo sem jamais ter o sentimento de estar recuando, ou reempregando velhas fórmulas, ou caminhando em círculos. Para Osman Lins importava escrever o que fosse possível a um homem de seu tempo: ele via na palavra escrita o fio de prumo, o que orientava o homem no desconcerto do mundo, o que lhe permitiria encontrar seu centro.

Ora, isso tudo, aliado à crítica que ele faz dos movimentos de vanguarda, exerce força diametralmente oposta: Osman Lins se faz de vanguarda por que deseja encontrar caminhos novos, por que não mais se satisfaz com as sendas abertas por seus predecessores, por que reconhece o esgotamento de recursos artísticos e estilísticos e por que, como diz o convite de lançamento do livro *Avalovara*, pretende “provocar uma reviravolta na literatura brasileira”.

Para Linda Hutcheon, a poética do escritor pós-modernista deve associar a história, a teoria e a ficção numa mesma atividade discursiva: a arte e a teoria estariam situadas dentro do próprio ato de escrever e num contexto social, político e histórico preciso. A leitura, por sua vez, é sempre atualizada, fazendo de todo texto lido um eternamente escrito aqui e agora.

A “linguagem em ação”, característica do pós-moderno sugerido por Linda Hutcheon, alia textualidade e subjetividade: a crítica e a criação literária dividem a mesma questão de saber quem está falando.

Esse procedimento insere o contexto histórico e problematiza a questão do (auto) conhecimento, quando ficção e história são discursos que dão sentido ao passado. Foram pioneiros nesse processo escritores que, conscientes que não se pode escrever sem análise ideológica e institucional, estenderam ao próprio ato de escrever a reflexão sobre a escrita. Na ficção pós-moderna, segundo Hutcheon, o literário e o historiográfico são sempre reunidos com resultados desestabilizadores, desconcertantes.

Lançado em julho de 1966, *Nove, Novena* era o quinto livro escrito por um pernambucano que vinha de dois romances (*O visitante*, de 1955 e *O fiel e a pedra*, de 1961), de um livro de contos (*Os gestos*, de 1957), de uma narrativa de viagem em forma de memórias sentimentais (*Marinheiro de primeira viagem*, de 1963), de algumas peças de teatro, ensaios e críticas. Para o autor, era um trabalho de exploração de campo. Trata-se, obviamente, do homem novo que era Osman Lins, das inquietações do escritor prenhe de novidades, sequioso por explorá-las e mostrá-las publicamente.

Interrogado sobre a possibilidade de serem novos os processos de criação literária no livro, o autor afirma que há vários aspectos do livro que contrariam a tradição e que esses aspectos refletem uma visão nova de mundo e da literatura. Os métodos empregados para a composição desses textos vão mostrar, com precisão, exatamente isso: uma verdade do que o autor é, vê e sente, pois

o verdadeiro trabalho de ficção reflete sempre, com profundidade, os problemas mais íntimos do autor, suas angústias, suas alegrias, suas preocupações, sua vida. Não é necessário que os acontecimentos narrados sejam transposições de acontecimentos vividos pelo próprio autor. Mas, no mínimo, são símbolos desses acontecimentos. Símbolos de tudo que preocupa o escritor. É bem conhecida, a esse respeito, a frase de

Flaubert a respeito de seu romance *Madame Bovary*: “Madame Bovary sou eu”. Queria dizer, com isto, que seus problemas essenciais estavam projetados em sua personagem. Ora, nos nove trabalhos reunidos em *Nove, Novena*, reflete-se a minha verdade. O que sou, o que vejo, o que sinto. Assim, os métodos que empreguei vão refletir, com o máximo de precisão, exatamente isto. Se meu livro obedecesse a processos tradicionais de composição estaria traindo minha maneira de ver, não refletiria minha visão de mundo (LINS, 1979, 134).

3.3 A simbologia do nove

Na nota preliminar (apontamento solto, sem data e não assinado) a *Mensagem*, publicada pela primeira vez na primeira edição da Obra Poética (Nova Aguilar, 1960), Fernando Pessoa afirma que o intérprete de símbolos, para entendê-los, deve possuir cinco qualidades ou condições: *simpatia* pelo símbolo que se propõe interpretar; *intuição* para sentir o que está além do símbolo, sem que se veja; *inteligência* para analisar, decompor e reconstruir o símbolo em outro nível; *compreensão* de outras matérias, que permitam que o símbolo seja iluminado por várias luzes, relacionado com outros símbolos; *graça* (*a mão do Superior Incógnito, Conhecimento e Conversação do Santo Anjo da Guarda*) para falar ou escrever da maneira como os entendem. Sem pretender ser o exegeta, sem arrogar decifrar o enigma, proponho sondar um dos aspectos da novidade osmaniana.

É notável a relação entre NOVE e NOVO. Nas principais línguas neolatinas, por exemplo (português, francês, espanhol, italiano), temos os vocábulos NOVE-NOVO, NEUF-NEUF, NUEVE-NUEVO, NUOVE-NUOVO. Curiosamente, se retirarmos a letra N do adjetivo encontraremos o substantivo OVO, e os termos equivalentes nas outras línguas: EUF (CEUF) UEVO (HUEVO), UOVO. O ovo é o princípio de toda criação, metáfora do nascimento e por extensão da nova vida. O Ovo é símbolo, em diversas culturas e em diferentes tempos, de esperança, do

surgimento da novidade. Simbolismo da gênese universal, um ovo cósmico ou primordial é a origem de todas as coisas: o ovo contém a vida, a regeneração, e o germe da imortalidade. Sua riqueza simbólica e fecunda é promessa de futuro, sua forma é o cosmo inteiro, céu e terra a um só tempo, mistério da criação. O texto a seguir é a tradução de José Paulo Paes para o poema OVO (300 aC), de Símeas de Rodas, onde se vê a preocupação com a forma e o “encaixe” da palavra no ovalado da composição:

Acolhe
da fêmea canora este novo urdume
que, animosa tirando-o de sob as asas
maternas, o ruído e mandou que, de metro de um
sopé, crescesse em número e seguiu de pronto, desde
cima, o declive dos pés errados tão rápido nisso, quanto
as pernas velozes dos filhotes de gamo e faz vencer, impetuosos,
as colinas no rastro da sua nutriz querida, até que, de dentro do
seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule mãe, e lhes saia
célere no encaço pelos montes boscosos recobertos de neve. Assim
também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos
complexos. do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias
descuidosas da mosqueada balindo por montes de rico pasto e
gruta de ninfas de fino tornozelo que imortal desejo impele,
precípites, para a ansiada teta da mãe para bater, atrás deles,
a vária e concorde ária das Piérides até o auge de dez pés,
respeitando a boa ordem dos ritmos, arauto dos deuses,
hermes, jogou-a à tribo dos mortais, e pura, ela
compôs na dor estrídula do parto do
rouxinol dórico benévolo.

92

Curiosa também a simbologia que envolve o número *nove* (9) e o substantivo *novena*. No *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, encontramos um verbete rico de significados e que expressa, entre outras coisas, as esferas celestiais e os círculos infernais (aí a menção a Dante e à *Divina Comédia* já é um prenúncio a *Avalovara*); a medida da gestação no corpo

humano; as construções arquitetônicas cristãs que exprimem o número nove, como o Claustro do Mosteiro dos Jerônimos, em Portugal, ou as janelas do Santuário de Paray-le-Monial, na França; as nove musas (Clio, Euterpe, Tália, Melpômene, Terpsícore, Érato, Polímnia, Urânia e Calíope), nascidas das nove noites de amor entre Zeus e Mnemosina (Memosina, a gata de Maria de França, em *As rainhas dos cárceres da Grécia*), representam, pela ciência e pelas artes, a soma dos conhecimentos humanos e presidem o pensamento sob todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemática, astronomia, música, poesia, comédia. Dessas, pelo menos três tratam de números e de proporções: matemática, astronomia e música.

Símbolo de gestações, de pesquisas frutíferas e de coroamento de esforços, o número nove é a conclusão de uma criação. Representa as vias de comunicação do interior homem com o mundo exterior, porque corresponderia às nove aberturas do corpo. Esse número aparece também como símbolo da multiplicidade que retorna à unidade, demonstrando solidariedade cósmica e redenção. Liturgicamente, a *novena* representa o tempo completado, o fim de um percurso, o acabamento de uma tarefa. Essa estrutura numerológica tende a simbolizar a visão total: ao mesmo tempo cósmica, humana, teológica que serão desenvolvidas plenamente em *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Segundo Curtius, a composição numérica é uma característica da arte medieval, porque a concepção da arte àquela época era o excesso e a digressão: o simbolismo numérico religioso e o jogo literário com os números organizavam a mentalidade medieval. Para ele, a causa grandiosa da composição numérica em literatura se desenvolveu a partir do versículo 21, do capítulo 11, do Livro da Sabedoria de Salomão: “Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti” (Dispuseste tudo em medida, número e peso).

Para Ágio de Corvey, citado por Curtius (1979, 542), “embora todas as artes procedam de Deus e sejam boas, a ciência dos números é superior a todas elas, porque a obra da criação, o ritmo do tempo, o calendário e as estrelas são fundadas no número”.

Aí encontramos o número santificado, com dignidade metafísica e como elemento formador da obra divina da criação. Ora, se o plano de deus era aritmético ao criar o mundo, o escritor, ele mesmo criador de mundos, devia também deixar-se guiar pelos números.

Outra simbologia associa o número 9, que por seu grafismo significa uma germinação para baixo, portanto material, ao número 6, que significa, ao contrário, uma germinação para cima, portanto espiritual: esses dois números são a representação da espiral (outro tema caro a Osman Lins e que vai ser desenvolvido plenamente em *Avalovara*).

Para concluir essa aproximação simbólica com esse livro de Osman Lins e abrir o caminho para outras associações, sobretudo a que liga a produção literária osmaniana às práticas da literatura potencial do OuLiPo, resumo através da citação do *Dictionnaire des symboles* o conjunto das impressões significativas desse número:

Neuf, étant le dernier de la série des chiffres, annonce à la fois une fin et un recommencement, c'est à dire une transposition sur un nouveau plan. On retrouverait ici l'idée de nouvelle naissance et de germination, en même temps que celle de mort ; idée dont nous avons signalé l'existence dans plusieurs cultures à propos des valeurs symboliques de ce nombre. Dernier des nombres de l'univers manifesté, il ouvre la phase des transmutations. Il exprime la fin d'un cycle, l'achèvement d'une course, la fermeture de la boucle (CHEVALIER, 1982, 663-665)⁷.

Nove, Novena constitui, no conjunto da obra de Osman Lins, uma fase de transição entre o romance tradicional, representado por *O visitante e O fiel e a pedra*, e o experimentalismo posterior, dos romances *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. Na fase da plenitude, os textos serão literários e ao mesmo

⁷ Nove, sendo o último da série dos números, anuncia tanto um fim quanto um recomeço, quer dizer uma transposição para um novo plano. Encontra-se aqui a idéia de novo nascimento e de germinação, ao mesmo que a de morte; idéia que encontramos em várias culturas a respeito do valor simbólico desse número. Último dos números do universo conhecido, ele abre a fase das transmutações. Exprime o fim de um ciclo, o término de uma corrida, o fechamento do círculo.

tempo uma reflexão sobre a literatura, e representarão o amadurecimento do escritor, a construção de uma personalidade literária, programática, calculada e lúdica.

3.4 Voa, *Avalovara*.

Avalovara é o nome de um romance de Osman Lins, publicado em novembro de 1973. Segundo Regina Igel, citando a correspondência pessoal de Osman Lins e a aferição de uma revista de circulação nacional,

o interesse público por *Avalovara* começou débil, cresceu e atingiu o pináculo da atenção leitora em dois anos, daí decresceu brevemente até que notícias de sua aceitação no exterior fizessem subir novamente o termômetro do interesse do leitor brasileiro (IGEL, 1988, 107).

Esse romance, longo e rigorosamente elaborado, tem cerca de 400 páginas (a edição a que nos referimos é a 2ª, de 1974, publicada pela Editora Melhoramentos). Aí, temos a história de Abel e de sua busca pela plenitude amorosa, na relação afetiva com três mulheres, no amor carnal e em sua corporificação. Assim, drasticamente resumido, busco respeitar o autor que afirmou ser impossível reduzir *Avalovara* a qualquer resumo: como um sonho, esse romance não se deixa apreender, por que é um mundo e do mundo só conhecemos partes:

Irritam-me os que assumem uma atitude auto-suficiente diante do mundo, os que acham que o mundo para eles não tem segredos, não esconde nada; e, do mesmo modo, os que se põem diante da obra literária como se a devassassem de uma vez por todas e em todos os meandros. Mas o mundo é insondável e a obra é insondável. Mundo e obra só nos oferecem algumas de suas faces inumeráveis (LINS, 1979, 251).

Avalovara, na sua aparência, é um romance de amor. Mas este é também um romance da escrita, a expressão da paixão de Osman Lins pelas narrativas: a metáfora da criação literária através do rigor obstinado e apaixonado, da pesquisa de novos recursos expressivos e a reflexão metalinguística sobre o gênero romanesco.

Tal empenho criativo coincide com a determinação que Italo Calvino deu para a literatura do terceiro milênio: que fosse exata, entre outras coisas. O projeto da obra deve ser bem definido e calculado, deve evocar imagens nítidas, incisivas, memoráveis. Além disso, a *exatidão* defende o repúdio ao uso descuidado da linguagem. Para Calvino, a literatura “é a Terra Prometida em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser” (CALVINO, 1990, 72).

Tendo pesquisado muito, e sem achar antecedente onde pudesse apoiar a obra, Osman Lins partiu para a invenção: códigos e estruturas inovadoras mas que pudessem ser entendidos de diversas maneiras e apreendidos em diversos níveis e pudesse ganhar significados diferentes, dependendo do leitor:

Conclui-se que a idéia básica do livro assenta sobre elementos claros, nítidos e nem por isso menos esquivos. Imita, em seus pontos principais, antigo poema moralizante. Busca, porém, descrever apenas relações entre várias mulheres e um homem, delineando-se por esta via profana um trajeto que o protagonista ignora e cujo significado, para o autor, não está ainda definido. Tendo presentes a espiral e o quadrado, um ponto evidencia-se, iluminando as criações do romance com um pó que as transfigura. Aí estão, homens e mulheres, inventados para ajudar o autor a desvendar uma ilha do mundo – e tudo, personagens e fatos, vem de um começo inalcançável. Nos seus gestos, triviais ou mesmo obscenos, eles buscam decifrar um enigma. Têm de fazê-lo. Vibra dentro deles uma presença que não se pode negar ou esquecer (*Av*,73-4).

Este nome – *Avalovara* – foi cunhado a partir do nome de uma deusa da mitologia oriental: AVALOKITESHVARA, a compassiva, aquela que retardou a

sua entrada no Nirvana a fim de socorrer a humanidade. Frequentemente era representada com mil braços. Ela é o bálsamo para todas as dores. Segundo Osman Lins, “é lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo” (LINS, 1979, 165).

No romance, o *Avalovara* é um pássaro feito de pássaros mais miúdos, um ser fantástico que é a alegoria do próprio romance, feito de narrativas menores. Simboliza o conhecimento do amor e da criação literária refletida. É, além disso, a evocação de mitos cosmogônicos e do ato de escrever.

Ataviado com todas as cores dos pavões, o *Avalovara* lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase é possível ler. A cauda é longa e curva, com reflexos de cobre. As asas, seis, de um tom verde-celeste quando repousadas, ostentam na face interna, quando abertas, círculos de muitas cores, dispostos com simetria sobre fundo escarlate. Vejo-as adejando e nada ouço. Ele voa, o pássaro, da mesa para o chão e do chão para cima do relógio, como se fosse oco, um pássaro de ar. Trançadas no seu peito, faixas e fitas roxas. Da delicada cabeça, parecendo ornada com um diadema de pequenas flores e encimada por uma espécie de língua, descem longas plumas, muito claras, semelhantes a flâmulas. Rosa-brilhante o resto do corpo. Bico rubro e curto, olhos oblíquos. Quando esvoaça, aflante, o mever das seis asas desprende um odor de paina e não parece que voar lhe pese: todo o seu corpo é asas. (Av, 281)

Um interessante estudo de crítica genética apresenta a edição fac-similar dos papéis e notas referentes à composição do romance *Avalovara*. Aí temos a definição que o próprio autor estabeleceu para o pássaro mitológico, a partir de pesquisa bibliográfica e de seu interesse pelo tema da cosmogonia: *Avalokiteçvara* é apresentado como senhor dotado de iluminação integral, aquele que traz refrigério aos danados do inferno; que escolheu morar no mundo do sofrimento e de cujos olhos nasceram o sol e a lua; ele é guarda-sol para aqueles que devora a

luz solar, um regato para os sedentos; aos que temem o perigo ele retira toda espécie de medo; para os doentes faz-se médico... (PEREIRA, 2009, 228-31. Em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-25112009-102113/>)

O romance *Avalovara* é dedicado a Julieta de Godoy Ladeira, mulher do escritor, sua companheira durante 14 anos. Com ela, Osman Lins discute problemas relativos à criação literária e compartilha a aventura de viver. Julieta, nas palavras do escritor, é “uma criatura sensível, discreta e corajosa”, que há anos lê tudo que ele escreve, opina, analisa, influencia e é quase uma co-autora das suas últimas obras.

O método de composição da obra está certamente presente nas citações que revelam algumas das fontes teóricas nas quais bebeu: de Paul Zumthor destaca a preocupação com o romance como composição numeral e temática; de Mircea Eliade guarda a ideia de que toda criação é cosmogonia; de Georges Gusdorf sublinha o poder da palavra; de Max-Pol Fouchet distingue a unidade e a pluralidade características do absoluto; de Curtius, sobre a Divina Comédia, apresenta o número como símbolo do ordenamento cósmico.

A atenção que o autor presta à composição de sua obra é rigorosa; sob todos os aspectos, Osman Lins ordena um universo. Sua noção particular de construção não se separa do material empregado: a palavra é forma dinâmica que é preciso integrar. A estrutura do romance sugere que

a unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica que tem seu próprio desenvolvimento; seus elementos não são ligados por um sinal de igualdade e de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração (TYNIA NOV, in: EIKHENBAUM, 1978, 102).

Ainda segundo os formalistas russos, qualquer narrativa estaria ligada a duas espécies de dificuldades: as primeiras dificuldades prendem-se a seu material (palavra, vocábulo) e as seguintes ligam-se ao princípio de construção desta arte.

A novela lembra o problema que consiste em colocar uma equação a uma incógnita. O romance é um problema de regras diversas que se resolve através de um sistema de equações com muitas incógnitas, sendo as construções intermediárias mais importantes que a resposta final. A novela é um enigma; o romance corresponde à charada ou ao jogo de palavras (EIKHENBAUM, 1978, 157-168)

A partir das geometrias da espiral e do quadrado, que governam o livro, (formas espaciais dinâmicas e *sui-generis*) e de certo poema místico latino, também chamado *O enigma de Sator* – SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS – (cuja tradução encerra uma duplicidade de sentido: *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*, pode ser também entendida como *O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*) a matemática osmaniana resolve uma equação de complexidade única na literatura brasileira:

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, 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 (Av, 18-9).

O livro é composto de oito temas, ou linhas narrativas, correspondentes às diferentes oito letras constantes da frase latina. Cada tema pode ser lido isoladamente, o que constitui, de certa maneira, cada vez, um novo “romance”.

R:  e Abel: encontros, percursos e revelações;

S: A Espiral e o quadrado;

O: História de , nascida e nascida;

A: Roos e as cidades;

T: Cecília entre os leões;

P: O relógio de Julius Heckethorn;

E: ☉ e Abel: ante o paraíso;

N: ☉ e Abel: o paraíso.

O significado místico das letras e a sua relação com as linhas narrativas são apresentados na última vez em que a espiral cruza a letra S (Sio):

Pela última vez, a espiral desenhada sobre o quadrado mágico cruza a letra S. Um dos temas do livro, o que confia ao leitor, com a permissão de Jano, as chaves disponíveis sobre a elaboração do livro, não será retomado. Essa organização, fique em definitivo esclarecido, não foi inventada pelo romancista. Imita, ponto por ponto, o longo poema místico, provavelmente escrito por um contemporâneo de Ubonius, que o consagra ao Unicórnio. O poema ficou inconcluso e o único exemplar existente, aliás numa versão grega, acha-se em Veneza, na biblioteca Marciana, com trezentos mil outros manuscritos, todos preciosos. Vê-se, aí, à maneira de *Incipit*, em belos caracteres latinos, agrupadas cinco a cinco, as letras do quadrado mágico; sobre elas, com os centros no N, apagada em alguns pontos, mas bastante visível, uma espiral em cinábrio. O autor anônimo atribui a cada uma das oito diferentes letras um significado místico: A é a Cidade de Ouro; T, o paraíso e a unidade: aí o homem conhece a morte e é expulso; R, a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos; E, a peregrinação humana em busca da sabedoria; O, a natureza dupla (angélica e carnal) do homem; P, o equilíbrio interior e o equilíbrio dos planetas, sendo o eclipse total sua expressão perfeita por representar o alinhamento exato, embora temporário, de astros errantes; N, representa a comunhão dos homens e das coisas. Esses temas, no poema, são abordados ou retomados na ordem em que a espiral cinabrina toca as

respectivas letras. No presente livro, só a organização daquele antigo poema é conservada (Av, 95-6).

O poema místico que serviu de base para a composição do romance teria sido escrito há mais de 2000 anos, e constitui a estrutura mais elementar de toda palavra: a letra serve de guia e fio condutor da narrativa, uma espécie de grau zero da escrita literária.

A cada tema corresponde ainda um número variado de “capítulos”, que vão de 2 a 24. E cada capítulo contém um número pré-estabelecido de linhas: 10 linhas para o primeiro capítulo do tema, 20 linhas para o segundo, 30 para o terceiro e assim sucessivamente. As exceções são os temas T (Cecília entre os leões), com 20 linhas para o primeiro capítulo, 40 para o segundo e assim por diante; o tema P (O relógio de Julius Heckethorn), com 12, 24, 36 etc.; e o tema N (☉e Abel: o paraíso), em que o segundo dos dois capítulos não obedece a nenhum critério aparente de determinação de linhas. Essa preocupação formal de Osman Lins foi desrespeitada nas edições de 1995 (a 5ª) e de 2005 (a 6ª) de *Avalovara*, para a Companhia das Letras, ignorando-se claramente o caráter rigoroso da obra.

A esse respeito, remetemos à edição fac-similar e diplomática em perspectiva genética, mencionada anteriormente: a análise documentária das notas 44 e 49 revela a preocupação do autor em compor um texto cercado de cuidados, onde o deslize não é admitido e o donde o acaso é banido: “Quero ser responsável por todas as palavras da minha obra. E ser responsável, pois, pelos meus erros” (LINS, 1979, 147). O autor estabelece naquelas notas apontadas o número de linhas para cada “capítulo”, a quantidade de toques que a sua máquina de escrever dava por linha, e a incidência de vezes em que um tema volta a ser tratado (PEREIRA, 2009, 226-7 e 238-9).

3.4.1 A ESPIRAL, O QUADRADO E O RELÓGIO

Para Osman Lins, “toda obra literária, quando o seu autor assume uma posição realmente criadora, é em certo sentido metalinguística” (LINS, 1977,19). Das linhas narrativas apresentadas acima interessam particularmente aquelas que tratam da metalinguagem, em que a gênese e a estrutura do romance se desenvolvem: “A espiral e o quadrado”, que trata da origem do romance, sua topografia e composição: aí são explicados alguns dos procedimentos matemáticos, geométricos, espaciais empregados e a maneira como o autor dispôs sua galeria de personagens e mitos cosmogônicos; e “O relógio de Julius Heckethorn” introduz o tempo na obra, através da história de Heckethorn, matemático e cravista que constrói um engenhoso relógio, tão perfeito que contém o princípio do aleatório e do imprevisto, inerente à vida.

Essas linhas referem-se ao espaço e ao tempo, respectivamente. Como isso se transpõe em um texto literário, que é ao mesmo tempo imaginação e rigor, fantasia e cálculo?

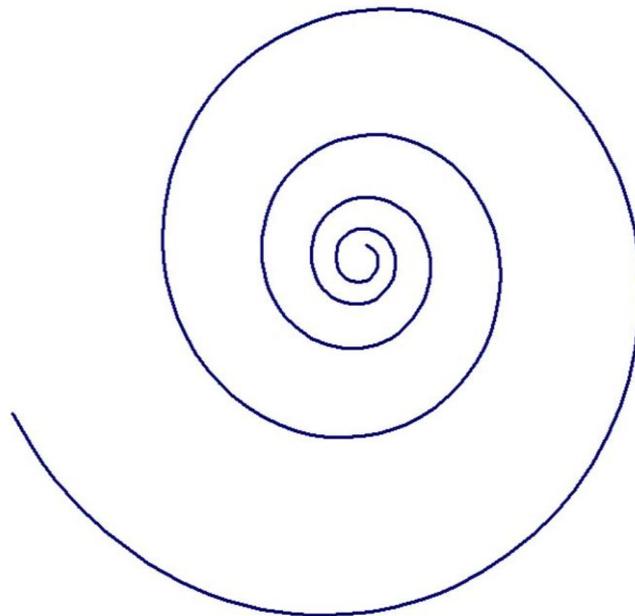
A espiral é uma forma frequente na natureza. Vegetais como os brócolis e as folhas de samambaias, animais como os caramujos ou aqueles dotados de cornos trazem-na inscrita em seus corpos cavernosos ou suculentos. Como é uma forma dinâmica e movente, evoca a evolução de uma força circular infinita, carregada de significações simbólicas: por não ter começo nem fim, sugere uma abertura no espaço, significando emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica progressiva e rotação criativa:

Nem a eternidade bastaria para chegarmos ao término da espiral – ou sequer ao seu princípio. A espiral não tem começo nem fim.

A um olhar mais cândido, o que dissemos merece reparos. A espiral seria infinda em seu exterior; interiormente, porém há os centros onde ela termina – ou se inicia. Tal pensamento demanda retificação. Somos nós que impomos limites, em ambas as extremidades, para a espiral. Idealmente, ela começa no Sempre e o Nunca é seu termo (Av, 16-7).

Segundo o *Dictionnaire des Symboles* (CHEVALIER ET GHEERBRANT, 1989, p. 906-9), a espiral representa os ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução, a permanência do ser ante a fugacidade do movimento. A espiral está presente em todas as culturas, podendo significar evolução e involução, nascimento e morte; simbolizar a lua, a vulva, a concha, a fecundidade, a serpente, o masculino e o feminino; e até mesmo representar a viagem que faz a alma do morto a um destino final.

O simbolismo matemático da espiral representa o equilíbrio (a ordem) no movimento (a mudança). A espiral matemática, assim como o número de ouro, estudado por Matila Ghyka⁸, está associada a uma estética das proporções e possui como característica particular a permanência da forma apesar do crescimento assimétrico e das flutuações.



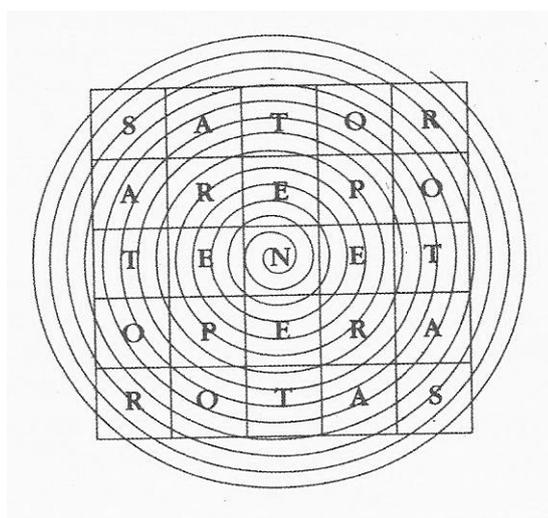
Osman Lins elaborou sua obra sobre duas bases principais: a presença do geométrico na natureza e na arte (LINS, 1979, 173). Além disso, conhecimento

⁸ O Príncipe Matila Ghyka foi um diplomata, escritor, filósofo, historiador e matemático romeno que escreveu *Esthétique des proportions dans La Nature et dans les Arts, Le nombre d'Or*, entre outros títulos de aritmética, matemática, geometria, filosofia, história. Osman Lins afirma que sua atração pelas estruturas de inspiração matemática e geométrica surgiu da leitura desses livros.

pitagórico, alquimia, geometria e números tornaram seu trabalho mais articulado com os problemas da estrutura romanésca: por um lado o domínio intelectual na elaboração da obra, por outro lado invocações mágicas, símbolos e mitos de criação. As últimas palavras da quarta vez que “a espiral e o quadrado” (S₄) incide no romance são sobre a progressão aritmética empregada:

Vindo a nossa espiral do exterior, são cada vez menores os seus giros. Inversamente, por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção, ampliará sempre o construtor da obra, em progressão aritmética, o espaço concedido, cada vez, aos vários temas do livro, controlados no ritmo dos seus reaparecimentos e na extensão dos textos a eles referentes. A caprichosa ampliação desses temas constitui uma espécie de réplica, às avessas, daquela espiral que se fecha. Serão eles, a seu modo, espirais que se abrem ou cones que se alargam. Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas (Av, 19-20).

104



Enquanto o movimento circular, arredondado, da espiral representa a fluidez e o dinamismo do tempo, o quadrado, ao contrário, é uma figura geométrica antidinâmica, ancorada em quatro bases, e simboliza a pausa, o

detimento, a estagnação, a estabilização no espaço. Por isso, no romance *Avalovara*, a espiral repousa sobre o quadrado, que a delimita e recorta do infinito. O número quatro, e por extensão o quadrado, representa uma perfeição estável e divina, símbolo do mundo estabilizado e do cosmos.

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, 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 (Av, 18-9).

Segundo a tradição islâmica, os corações dos homens comuns são quadrados, porque eles têm quatro possibilidades de inspiração: divina, angelical, humana e diabólica. A magia do quadrado estende-se e extrapola, pois, os limites matemáticos para aproximar-se de uma tradição muito antiga e religiosa: deus teria ensinado a Adão a ciência do quadrado mágico e Adão a teria ensinado (por que não?) a Abel e Caim. O quadrado mágico é um meio de captar e de mobilizar virtualmente um poder, encerrando-o numa fórmula mágica representada por um número. A equação da magia do quadrado e assim representada :

$$M_2(n) = \frac{1}{n} \sum_{k=1}^{n^2} k = \frac{1}{2} n (n^2 + 1)$$

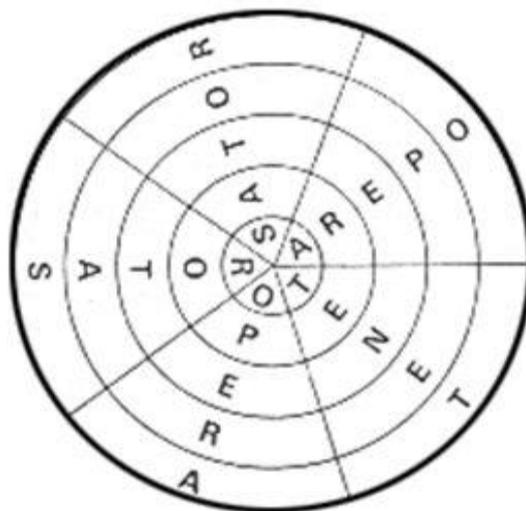
Aquele que tem o conhecimento detém o poder. O quadrado mágico mais simples comporta nove casas, cada casa contém um número (de 1 a 9) e o resultado da soma de cada linha, de cada coluna ou das duas principais diagonais é igual a 15.

4	9	2
3	5	7
8	1	6

Normalmente, o quadrado mágico comporta números e eles constituem um desafio matemático e místico ao mesmo tempo, pela interpretação dos elementos que o constituem.

Em *Avalovara*, o quadrado mágico é também chamado *quadrado sator*. Em lugar de números, temos letras e estas constituem um palíndromo perfeito: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS tanto pode ser lido da esquerda para a direita, como é usual em nossas línguas ocidentais, como da direita para a esquerda (quando a etimologia da palavra *palíndromo* justifica o seu sentido), bem como de cima para baixo e de baixo para cima. A tradução dessa sentença ainda intriga os estudiosos, daí, talvez, a outra denominação de *O Enigma de Sator*. Para Osman Lins, avançar na rede dos enigmas pode levar-nos a enigmas maiores. A seguir duas variações sobre o mesmo tema:

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



A interpretação do poema místico envolve conhecimentos de natureza variada: mitologia, arqueologia, aritmética, história, esoterismo. A nossa observação é mais um modelo matemático de estrutura, que busca ressaltar o complexo conjunto de regras que presidiram à composição do romance *Avalovara*.

107

No romance, a primeira frase da linha narrativa “a espiral e o quadrado” é uma pergunta: interroga sobre a origem das personagens que vão habitar aquele mundo romanesco, aquele livro que se vai ler. O tempo aí é o da escrita do livro e essa questão é já metalinguística porque pergunta sobre a própria composição do texto. À medida que escreve, o narrador desvenda e cria o texto que se lê. Sai-se, assim, da penumbra e do informe, que caracteriza os princípios:

Surgem onde, realmente – vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas –, esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo, não se sabe se na voz, se no silêncio ou nos rostos apenas adivinhados, o sinal do que são e do que lhes incumbe? (Av, 13)

O que se tem de determinado nessa construção literária é que ela repousa sobre uma forma geométrica espiralada que lhe serve de matriz e núcleo. Esse elemento da geometria caracteriza-se por sua abertura: como se trata de uma

figura sem lados ou ângulos é uma forma com mobilidade contínua, eterna. Se lhe falta um início, o “princípio das curvas”, o seu fim também não está no horizonte do provável. Essa linha narrativa conversa com o leitor, dirige-se a ele e o orienta no desconcerto do mundo, como se se tratasse de um manual de instruções ou uma bula.

Como, então, 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? (Av, 17).

Em março de 1972, no nº 6, da Revista Colóquio/Letras, de Lisboa, Osman Lins publicou o conto “Ubonius e o Unicórnio”, das páginas 46 a 51. O conto corresponde quase integralmente às incidências S5 a S10 dessa linha narrativa no romance *Avalovara*. Vê-se, pois que o tema da espiral e do quadrado já estava praticamente pronto um ano antes do lançamento do livro.

Esse poema milenar foi retomado por Osman Lins para fundamentar uma criação de mundo. E para ele a tradução da frase latina representa a alegoria do criador e da criatura: *O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita* ou *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*:

Idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto – como a relva e os reinos – aos mesmos cavalos galopantes. Apesar desta certeza, desta ameaça, nenhum descuido é aceito. Sustém-se, com zelo e constância, a Charrua no seu rumo (Av, 72).

Essa comparação não escapa a outros criadores: Umberto Eco também tem o seu poema *sator*, numa forma poética chamada *Carmen Quadratum* (ver anexo) onde uma complexa disposição das letras e das palavras constitui uma *contrainte*

matemática, e aparece mesmo uma referência ao OuLiPo e ao trabalho com a literatura potencial.

A espiral e o quadrado *sator*, mágico e enigmático poema, constituem dimensão segunda do romance. A terceira dimensão, a que dá profundidade, é representada pelo tempo do relógio de Julius Heckethorn. Para Regina Dalcastagné, o relógio é outra versão para o quadrado mágico e a espiral, que estruturam o livro: é nessa linha narrativa que se constrói a poética do tempo no romance (DALCASTAGNÉ, 2000, 110).

“Um relógio na sala e o rumor de veículos” (Av, 13). Esse objeto, referido desde a primeira volta da espiral sobre o quadrado, contempla, como uma esfinge, tranquila e impassível, o destino das personagens principais do romance. Pois os relógios “desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas” (Av, 166).

A aparência do relógio é menos impressionante do que o soar de suas horas, que revela complexa e ambígua teia de relações, sustentada por uma regra ignorada a princípio. As linhas e a técnica modernas do instrumento de medição, que é ao mesmo tempo objeto de decoração, não são marcantes.

Entretanto, soam as horas (um número incôgruo de notas) e então passamos a vê-lo com olhos novos: os sons, diversos dos que ouvimos em geral, surpreendem-nos. Cresce nossa estranheza ao percebermos que não se repetem, antes variam nas horas seguintes, sem que possamos alcançar a lei – pois há de haver uma – que rege tais mudanças. Conhecidos os princípios que orientam o fabrico do relógio, serão também explicadas essa lei e uma parcela de suas implicações. Acrescentará nosso interesse por um engenho assim raro, a narrativa de certas vicissitudes humanas com ele relacionadas (Av, 202-3).

O tema P progride numa proporção de $x+12$, em evidente relação com o ritmo circadiano da nossa existência. Da primeira vez que a narrativa surge no romance tem 12 linhas, da segunda vez, 24, da terceira vez, 36 e na décima vez,

120 linhas. Assim como essa regra aritmética vamos percebendo a lei que rege os fenômenos internos nessa linha narrativa. O tempo dessa linha narrativa está entre 1907 e 1953, conforme nota 42 da edição em perspectiva genética (PEREIRA, 2009, 218).

Na construção desse relógio Julius Heckethorn empenhou sua vida: busca construir um mecanismo que represente e seja símbolo de uma ordem astral. Para tanto, concebe o objeto associado à sonata em fá menor K462, de Scarlatti, chamada, no o romance, por alguns adeptos do cravo, Sonata de Heckethorn.

Dura lex, sed lex, diz a divisa latina, lá onde a *lei* pode ser também ação de falar, palavra, alocução. A relação entre a sonata de Scarlatti, o soar das horas e o *tempo* no romance *Avalovara* obedece a normas de composição precisas: Osman Lins amadureceu esse romance em seu espírito durante cinco ou seis anos; depois levou três para escrevê-lo. A palavra, para ele ordenadora do caos, distingue, fixa, cria.

A história de Julius Heckethorn, nascido em 1908, confunde-se com a do relógio único no mundo: seu pai adquire, quando Julius é ainda uma criança, “uma oficina especializada em mecanismos de som para relógios de qualquer espécie”(Av, 244), na Floresta Negra, centro horologista alemão, e ele cresce entre os sons de carrilhões.

Começam as vicissitudes humanas e os imprevistos: a primeira guerra mundial silencia a oficina e desterra a criança para a Inglaterra de seu avô. Lá, a partir de 1914, Julius, frágil e quieto, aprende a tocar muito bem o cravo e tem predileção por Mozart. Estuda a arte da relojoaria e trabalha como aprendiz numa fábrica de relógios, antes de retornar à Alemanha, em 1929. Sonha em reabilitar a oficina de carrilhões, como se isso fosse voltar ao paraíso. Tem em mente construir um caprichoso engenho que meça o tempo, mas que fique também exposto ao acaso. Os primeiros relógios conhecidos, os de sol e as ampulhetas, desinteressam-no, bem como as clepsidras, ou o azeite como princípio motor, pois acredita que na natureza o ritmo da vida surge e se conquista através de saltos:

A saltos move-se no corpo o sangue, a saltos atuam os pulmões, movemo-nos a saltos, mesmo as aves de mais tranquilo vôo a saltos se deslocam, nadam os peixes moveendo, a saltos, as barbatanas, dia e noite são saltos, ir e vir, passar e ressurgir, sim e sim, não e não, e a própria consciência de existir não é contínua, toma-nos e foge, vez por outra assalta-nos, a saltos. Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos – e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras (Av, 323-4).

Julius decide então construir um relógio de caixa com os mecanismos a saltos, cabelo, molas (todas formas espiraladas), tudo contribuindo para representar o tempo, num ideograma. Intérprete ou contemplador do universo, Julius é um criador do tempo, um demiurgo, e como todo relojoeiro deve ambicionar a exatidão. Desenha, rabisca, calcula, afasta-se, se necessário, do plano inicial, nada negligencia e a tudo se dispõe, para executar seu projeto. Exatamente como faz o autor ao esboçar a gênese do tema P: estuda a oscilação do pêndulo, determina as partes da música, sujeita a erros. Com a paciência do artesão, aperfeiçoa seu invento.

Tal rigor e razão aproximam a personagem do autor do romance, também ele racional e que planejava com rigor sempre crescente os seus livros. Para Osman Lins, a obra é a identidade do escritor, e a ação criadora concentra sua experiência como escritor e como homem.

O objetivo de Julius está perto de ser atingido quando ele estabelece o seu plano de divisão de tempo sobre a sonata de Scarlatti: seccionar a introdução em treze partes, numerá-las, deixando de lado a penúltima, e manipular as outras doze. Desenha e constrói sistemas sonoros interrelacionados, imunes à variação de temperatura e pressão. Introduce, porém, aí, o princípio do desregramento

local, o clinâmen: uma harmonia de imponderáveis, réplica de nossa própria existência, evoca poeticamente as conjunções cósmicas, mas como?

Através de “cálculos elementares” em matemática e música, Julius estabelece a exceção à regra das badaladas reproduzirem a frase musical de Scarlatti: dispositivos de dispositivos fazem o mecanismo alternar silêncio e som, desdenhando a ordem, ignorando-a.

O valor simbólico que ele pretende incutir à sua obra foi alcançado: estudando-a, um indivíduo capaz de traduzir criptogramas lê quão incerto e entregue a imponderáveis é o destino humano; que a Ordem está sempre exposta a rompimento e que um pequeno fator tanto pode impedir como rematar as harmonias (Av, 359).

Julius não aciona imediatamente o relógio, depois de pronto; coloca-o em funcionamento quando a história da anexação da Austria por Hitler lhe chega aos ouvidos. A história do relógio de Julius Heckethorn termina melancolicamente: para saldar dívidas, vende-o a um embaixador sueco. O horologista morre pouco tempo depois, fuzilado pelas tropas alemãs, sabendo que no mundo só têm sentido os relógios de ponto e os cronômetros de precisão. O relógio fabricado por Julius muda de mãos, vendido à esposa do embaixador brasileiro na Holanda.

Depois de mais vicissitudes (guerra, escombros, navios) o relógio é vendido em leilão e aí está, depois de percorrido o romance *Avalovara*, na tarde de novembro. Soando compassado e discreto, ressalta o ritmo da respiração dos amantes  e Abel, ante o paraíso.

A composição da personagem Julius Heckethorn, protagonista do tema P, do romance *Avalovara*, de Osman Lins é estudada por Arnaldo Guimarães de Almeida Neto (FARIA, Z. e FERREIRA, E., 2009, 27-49). Para ele, a inserção de um objeto importante para a ambientação e “testemunha” do início e do desfecho do livro, suscita a análise. O objeto em questão é o relógio; programado para fazer soar partes da sonata de Scarlatti, teria parentesco com a música serial, de

Schoenberg, “uma obra que revolucionaria os conceitos da música, e que proporcionaria à Arte o necessário rompimento com as velhas formas” (idem, 30). Na obra de Osman Lins, “o relógio musical dodecafônico é uma metáfora do próprio romance, em sintonia com os princípios estruturais que o norteiam” (ibidem, 37): a emancipação dos sons da gama cromática.

A busca pela simultaneidade de um tempo que seja passado, presente e futuro de uma só vez é uma característica da literatura osmaniana:

Uma determinada visão do universo, um mundo “presentificado”, sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro. Tenho a impressão de que esta é a visão do homem em nossos dias, ou pelo menos a nova visão do mundo para a qual caminha o homem em nossa época (LINS, 1979, 142).

Visto como um objeto do mundo real, esse relógio imaginado e seu construtor constituem a maneira pela qual o criador e a sua criação se inserem no texto do romance. Julius Heckethorn, em *Avalovara* e Júlia Marquezim Enone, em *A rainha dos cárceres da Grécia* são as duas faces de Jano, voltadas para lados opostos, mas mirando um alvo certo: abrir as portas do próprio livro.

“Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de júris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas culturais, de capelas, de frases de espírito. Livrai-me do fascínio que tantos dos nossos autores hoje, têm pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagem e hotel pagos. Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever.” (Dos papéis de J.M.E)

(Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, 46)

A contrapontística é a técnica de combinar linhas musicais. O termo é do século xiv, derivado do latim *punctus contra punctus*, que significa nota contra nota. Trata-se de uma relação dupla, em que os elementos são simultaneamente contrastantes e complementares: “No sentido horizontal, as duas linhas combinam e contrastam diferentes padrões rítmicos e melódicos, enquanto no plano vertical os intervalos resultantes são simultaneamente complementares” (ISAACS, 1985, 87). Segundo o Dicionário de Música ZAHAR, o termo *contraponto* pode ser sinônimo de *polifonia*. O que nos conduz a estas considerações finais.

Para Osman Lins, não há como conceber um escritor que restrinja sua atividade à publicação de contos, poesias, romance. Olha com suspeita para o autor que jamais comenta as obras de seus colegas de ofício, que não toma partido nem se pronuncia sobre nada. Condena, por seu modo capcioso de viver, aqueles escritores que ludibriam o público leitor, que se dissociam do real, que buscam uma neutralidade nociva e que reduzem sua estatura como seres humanos e como escritores:

Todo mundo sabe que, neste nosso mundo atormentado, não há lugar para os neutros. E o escritor, mais do que ninguém, tem de participar. Ainda que essa participação não seja evidente a uma leitura superficial, ela tem de existir e impregnará sua obra. O escritor que não está ligado, de um modo profundo, aos seus semelhantes, e principalmente aos homens do seu país, é um invasor e não merece o ofício que escolheu (LINS, 1979, 139).

Esse procedimento estabelece um diálogo entre teorias e práticas da literatura osmaniana e confirma sua declaração de que escritor não pode ficar só em casa, escrevendo: “Precisa, também, sair, buscar o diálogo. Ele tem que falar, contar a sua obra” (1979, 163). A atribuição de títulos aos estudos críticos sobre a obra de Osman Lins revela uma curiosa predileção por termos que caracterizam

seus textos: o rigor, a precisão, o limite, a cifra, o jogo, a resistência, o cosmo, a matemática. Todos igualmente atinentes à prática da literatura potencial do OuLiPo.

A literatura imita a prática demasiado humana de *jouer* (jogar, brincar) com as palavras, não representa o real, nem mimetiza sentimentos particulares, mas desempenha uma função social e quase litúrgica: reunir os homens e sugerir enigmas. As escolas e os grupos literários modernos que se servem dos procedimentos ao mesmo tempo lúdicos e enigmáticos são também aquelas que ousam experimentar a novidade. Segundo John Huizinga, no livro clássico sobre o jogo como elemento da cultura, jogar

é uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material (1993, 147).

Para aquele autor, toda poesia tem origem no jogo e obedece a regras quer formais, quer temáticas nem sempre explicitadas e explicadas de antemão.

Os experimentos literários do grupo francês OuLiPo, apesar dos quase cinquenta anos de existência, continuam grandemente ignorados nos meios acadêmicos. Assim como a obra de Osman Lins, tida como difícil, hermética e feita para iniciados, a comparação de procedimentos é inevitável: OuLiPo e Osman Lins são exemplos de que uma obra de arte é sempre vista aos poucos, desvendada aos poucos.

O meu percurso é o do estudo de obras que eu amo. A minha pequena aventura particular. Osman Lins e sua escrita matemática, sua literatura que explora as possibilidades da palavra e da imagem, seus experimentos com a ficção. Posso dizer o mesmo do OuLiPo.

O verdadeiro escritor assenhora-se do que escreve, apodera-se da escrita e não acredita nem em ditados celestes nem em vozes interiores. Osman Lins dizia banir o acaso do que escrevia e não abdicar de sua lucidez. É o *anti-hasard*

oulipiano que reverbera na voz e na vez de Osman Lins aparecer. “O escritor não chega a certa orientação estética, a certas invenções, a certos experimentos, a determinadas descobertas, por acaso” (LINS, 1979, 157).

Ao construir uma ponte entre esses dois continentes literários que são o OuLiPo e Osman Lins, “acompanhando de certo modo o desenvolvimento de seu processo de criação por meio de seus próprios conceitos”, servi-me de algumas de suas palavras, lidas nas entrevistas que concedeu e que foram reunidas por Julieta de Godoy Ladeira, sua mulher, no livro *Evangelho na Taba - Outros problemas inculturais brasileiros*, de 1979.

E outras palavras sobre o ofício de escrever. Portanto, mais do que identificar em determinada obra de ficção a relação com a literatura potencial, busco nas reflexões do escritor sobre o fazer literário o germe do potencial.

Osman Lins via na literatura a sua razão de viver:

Fui pesando as forças, sondando-me, até que - com essa dose de ilusão sem a qual nada empreendemos - me alistei na literatura, fiz os votos, assinei um pacto, jurei fidelidade, convertendo num projeto sem volta o que antes fora intermitente (LINS, 1979, p. 190).

O projeto de virar escritor, delineado quando ainda muito jovem, aperfeiçoa-se com o tempo e começa a constituir-se em conjunto, como se um livro puxasse o seguinte da escuridão, trazendo-o à luz, como alguém que levantasse uma cidade: “... uma nova obra é como um bairro novo, um quarteirão que surge em obediência ao nosso plano” (LINS, 1979, p. 159). Escrever, para Osman Lins, é também abrir uma clareira nas trevas que o cercam.

Ao desconsiderar acaso e inspiração, resta ao escritor buscar as fontes que servirão ao seu propósito, as ferramentas que usará para construir a obra. Para quem escrever é esquecer, a memória é uma das fontes e a disciplina para cumprir um plano previamente estabelecido é o método. Esse plano, rigoroso, certo, será executado e adaptado à medida das necessidades prementes. Pois a

construção também está sujeita aos desregramentos locais e ao imprevisto. Há um ponto de partida, a vontade de acabar, a alegria de saber que não se ficou pelo meio do caminho, a possibilidade de experimentar, comprovando a hipótese de realização. Para Osman Lins, a ficção

é a fixação, através da palavra escrita, e com ênfase na aparência das coisas, pelo autor decompostas e reorganizadas, de uma visão pessoal do mundo, não raro absurda e quase sempre insólita, que no entanto se confunde, sob a pressão do gênio do escritor, com o universo onde todos habitamos (LINS, 1979, p. 153).

A estrutura da obra requer que esta corresponda a uma expectativa. “Eu diria que a estrutura rigorosa da obra é como uma jaula dentro da qual se movem animais selvagens” (idem, 1979, 167). Dentre as possibilidades que se entrevê de identificar na obra de Osman Lins o esboço de sua composição, sua estrutura rigorosa, destaca-se o romance *Avalovara*, de 1973. Para esse texto, o autor determinou desde a extensão (a quantidade de linhas) dos capítulos até a forma como se sucederiam os temas. Ao afirmar que “romance não é bombom, algo para ser sugado distraidamente” (idem, ibidem, 265), além de teorizar sobre o gênero, o autor revela sua aventura pessoal em face do mundo da escrita e do ato de narrar.

Esse romance, talvez o mais ambicioso projeto que tenha executado, deu-lhe a convicção de que, de tão avassalador, nunca mais iria escrever nada. Consumiu o seu autor durante cinco ou seis anos:

...nunca podemos precisar, com exatidão, o tempo que nos custa um livro para ser escrito. Porque escrever significa apenas uma das fases do trabalho. Há todo o tempo de gestação, a meditação que precede a decisão de iniciá-lo... Cada livro publicado representa a súmula de nossa vida (LINS, 1979, p.133).

Como a navalha que seu barbeiro afiava e demorou dez anos para aprender a fazê-lo bem, assim a escrita de Osman Lins exercitou-se no silêncio e à sombra

de tudo que tinha feito antes, “pois o que custa a se aprender é porque tem segredos e o segredo vale mais do que o sabido por todos” (LINS, 1979, p. 190). Conhecer o segredo é questão de tempo e de paciência. Compara ainda Osman Lins a atividade de criação literária à doma de um cavalo, ao fio de prumo, ao esquadro do construtor. Mas nada é mais revelador da sua filosofia de composição do que a constatação de que “eu próprio, como um homem, levarei sempre em mim esta contradição: a de debater-me entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério” (LINS, 1979 p. 181).

Aquele que vivia para dentro e inventava fantasmas estava consciente que sua escrita poderia não ser compreendida, que poderia não se comunicar. Imaginava que certos escritores não escrevem para seus contemporâneos, mas para a posteridade. Talvez seja assim: Osman Lins é um escritor que não silenciou sobre o seu tempo, e que tem sido ouvido através dos tempos. “... a grande conquista do homem é a plenitude, a máxima realização de suas virtualidades”. (LINS, 1979, p. 131)

*Quinque sacre claves dicuntur stare sophie;
Prima frequens studium, finem nescitque legendi.
Alter: que relegis memori committere menti.
Tertia: que nesci percreba rogatio rerum.
Quarta est verus honor sincero corde magistri
Quinta iubet vanas mundi contempnere gazas*

(Dizem que a sabedoria possui cinco chaves sagradas: a primeira é o estudo assíduo e que não sabe por fim à leitura; a segunda consiste em confiar à memória o que a gente relê; a terceira em perguntar constantemente o que a gente ignora; a quarta em respeitar o mestre com coração sincero; a quinta manda que se desprezem as vãs riquezas do mundo).

Apud Curtius, 1979, 553

5.1. De Osman Lins

O Visitante. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1955.

Os gestos. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.

O Fiel e a Pedra. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira) Volume 27. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1961.

Marinheiro de primeira viagem. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

Um mundo estagnado. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

Guerra do “Cansa-Cavalo”. Coleção de textos de teatro. São Paulo: Imprensa Oficial, 1966.

Nove, Novena – Narrativas. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1966.

Avalovara. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

Guerra sem Testemunhas (O Escritor, sua Condição e a Realidade Social). São Paulo: Ática, 1974.

Santa, automóvel e soldado. São Paulo: Duas cidades, 1975.

Lima Barreto e o espaço romanesco. São Paulo: Ática, 1976.

A Rainha dos cárceres da Grécia. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

La Paz existe? (Com Julieta de Godoy Ladeira). São Paulo: Summus, 1977.

Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977.

Missão do galo. Variações sobre o mesmo tema. Contos. (Coordenação, participação). São Paulo: Summus, 1977.

Casos Especiais de Osman Lins. São Paulo: Summus, 1978.

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

Lisbela e o prisioneiro. São Paulo: Planeta, 2003.

O diabo na noite de natal. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

5.2 Sobre Osman Lins

ALMEIDA, Cristina Lúcia de. *Paginário: a imaginação crítica em Osman Lins e Ítalo Calvino.* Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. PPGL, 2003.

ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins. O sopro na argila.* São Paulo: Nankin, 2004.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e criação.* São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARBOSA, João Alexandre. “Nove, novena novidade”. In: *Nove, Novena – Narrativas.* São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. “As tensões de Osman Lins”. In: *Leituras desarquivadas.* Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 135-9.

CAMARGO, Flávio Pereira. *Nas trilhas da Poética de Osman Lins – Um estudo sobre a metaficcionalidade.* Goiânia: Editora da UCG, 2009.

CARIELLO, Graciela. “Osman Lins e o romance brasileiro”. *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº 16 (1996), Campinas, 1996, 53-58.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas - Movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2000.

FARIA, Zênia de e FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Osman Lins - 85 anos: a harmonia de imponderáveis*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.

FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas - A personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: EDUSP, 2005.

_____. (Org.). *Vitral ao sol - Ensaio sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2004.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. *Ler e escrever: variações sobre o mesmo tema*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1990.

_____. “A leitura no projeto ficcional de Osman Lins”. In: *Cadernos de Letras - PUC-MG*, v. 1, n. 1. Belo Horizonte, set. 1994, p. 41-50.

HILL, Telênia. *Osman Lins*. Rio de Janeiro: Agir, 1986.

IGEL, Regina. *Osman Lins - Uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz/INL, 1988.

MOURA, Ivana. *Osman Lins, o matemático da prosa*. Recife: Prefeitura do Recife/Secretaria de Cultura/Fundação de Cultura, 2003.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto - Nove, Novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC/INL, 1987.

PAES, José Paulo. “Palavra feita vida”. In: LINS, Osman. *Nove, Novena – Narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 p. 201-211.

_____. *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995.

PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano – Os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2009.

ROSENFELD, Anatol. “O olho de vidro de ‘Nove, Novena’”. O Estado de São Paulo, São Paulo, 6 de dezembro de 1970, ano 15, nº 699. Suplemento Literário.

SILVA, Odalice de Castro. *A obra de arte e seu intérprete - Reflexões sobre a contribuição artística de Osman Lins*. Fortaleza: UFC Edições, 2000.

SIMONS, Marisa. *As falas o silêncio em o fiel e a pedra de Osman Lins*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

125

5.3 De e sobre Literatura Potencial

BELLOS, David. *Georges Perec - Une vie dans les mots*. Paris: Seuil, 1994.

BENS, Jacques. *Oulipo. 1960-1963*. Paris: Christian Bourgois, 1980.

BURGELIN, Claude. *Georges Perec*. Paris : Seuil, 1988.

ECO, Umberto. “Poèmes du SATOR”. In: *FORMULES – Revue des littératures à contraintes*, nº 5. *Texte en main* nº 13. Pastiches, collages et autres réécritures. Paris: Centre National du Livre, 2001, p. 250-7

FOURNEL, Paul. *Clefs pour une littérature potentielle*. Paris: Denoël, 1972.

LAPPRAND, Marc. *Poétique de l'ouliipo*. Amsterdam: Editions Rodopi, 1998.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade. Ensaio sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996.

ORIOLE-BOYER, Claudette (Direction). *Ateliers d'écriture*. Grenoble: L'Atelier du Texte/CEDITEL, 1992.

OULIPO. *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, récréations)*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *La Bibliothèque Oulipienne*. 2 vol. Paris: Éditions Ramsay, 1987.

_____. *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1988.

PEREC, Georges. *As coisas. Uma história dos anos '60*. Tradução de T. C. Neto. São Paulo: Editora Nova Crítica LTDA., 1969.

_____. *La vie mode d'emploi. Romans*. Paris: Hachette, 1978.

_____. *Penser/Classer*. Paris: hachette, 1985.

_____. *A vida modo de usar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard, 1965.

_____. *Chêne et chien, suivi de Petite cosmogonie portative*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. *Exercices de Style*. Paris: Gallimard, 1994.

SUSANA, Valérie et CORROYER, Grégory. "Pour une approche textologique de la contrainte". In : *FORMULES – Revue des littératures à contraintes*, n° 5. Texte en

main nº 13. Pastiches, collages et autres réécritures. Paris: Centre National du Livre, 2001, p. 280-8.

5.4 Geral

AVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da UNESP/HUCITEC, 1993.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDUNB, 1993.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.

_____. *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris, Seuil, 1972.

_____. *Leçon*. Paris, Seuil, 1978.

_____. *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil, 1984.

BRUNEL, P. et alii. *Que é literatura comparada*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BUARQUE DE HOLLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Porque ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Lafont/Jupiter, 1982.

CURTIUS, Ernst Robert. “Composição numérica”. In: *Literatura européia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 539-49.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1971.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.

DUCHESNE, Alain et LEGUAY, Thierry. *Petite Fabrique de littérature*. Ivry sur Seine: Editions Magnard, 1984.

EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

FARIAS, José Niraldo. *O Desejo de absoluto: sobre a arrogância do literário*. Maceió: EDUFAL, 2007.

FERNANDES, José. *O poema visual. Leitura do imaginário esotérico (Da antiguidade ao século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996.

FREIRE, Marcelino (Org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth (Org.). *Dicionário de Música*. (The Hamlyn Publishing Group Limited). Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

HATHERLY, Ana, ABELAIRA, Augusto et alii. *Poética dos cinco sentidos*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo. História, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KANDINSKY. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Traduit de l'allemand par Pierre Volboudt. Paris: Editions Denoël, 1969.

MACHADO, Gláucia Vieira. *Poesia para todos*. Tese de doutoramento. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1999.

MATTOSO, Glauco. *Panacéia: sonetos colaterais*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

_____. *Paulisséia ilhada: sonetos tópicos*. São Paulo: Edições ciência do acidente, 1999.

_____. *Geléia de Rococó: sonetos barrocos*. São Paulo: Edições ciência do acidente, 1999.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado – modernidade, vanguarda, meta-modernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Tradução de Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *O novo romance francês*. São Paulo: São Paulo Editora S/A, 1966.

_____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 13ª reimpressão, 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 69.

SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais. Relatos sobre a música e o cérebro*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVA, Susana Souto. *O Caleidoscópio Glauco Mattoso*. Tese de doutoramento. Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2008.

SPALDING, Tassilo Orfeu. *Dicionário de Mitologia*. São Pulo: Cultrix, s/d.

STENDHAL. *Le rouge et le noir – Chronique du XIXe siècle I et II*. Paris: Editions Gallimard, 1972.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le roman au XXe siècle*. Paris: Belfont, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VALERY, Paul. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WATT, Iann. “O realismo e a forma romance”. In: *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.