

A arte do romance segundo Osman Lins

Inara Ribeiro Gomes

Em seus quatro séculos de existência, o romance tem evoluído como um campo quase ilimitado por uma elasticidade que permite acolher uma diversidade de modos de conhecimento, de expressão, de tipos de discurso. Milan Kundera (1986) disse que há uma visão implícita da história do gênero inclusa na obra de cada romancista.

Essa observação vale para Osman Lins. O conjunto de sua prosa de ficção comporta a sua versão pessoal dessa história, haurida de uma tradição na qual ele se exercita para poder ir adiante, valorizando o aprendizado artesanal do ofício. A partir de *Nove, novena* (1966), abandona o registro realista para adentrar o âmbito de uma ficção genuinamente moderna, sobretudo pelo acentuado teor de auto-reflexão, apanágio de uma arte codificada, abstrata e não-representativa, que cobra uma apreensão sem trespasse direto à referencialidade, em termos do próprio jogo ficcional.

Foi com esse livro que Osman Lins definiu os alicerces de uma nova *práxis* literária, que, nos dois romances que se seguiram, seria convertida em protagonista, na medida em que o texto como espaço de experimentação torna-se a própria matéria ficcional e a forma romanesca torna-se personagem, de forma direta, como em *A rainha dos cárceres da Grécia*, ou alegórica, como em *Avalovara*.

Em *Avalovara* – no percurso biográfico de um sujeito obsedado pela escrita, de uma vida atravessada pela exigência de criar – a obra só existe potencialmente ao final desse trajeto, cujos passos mostram os ritos de aprendizagem e a formação dos embasamentos estéticos que tornam possível sua gênese. Ou seja,

trata-se de um romance sobre a procura de uma concepção do romance.

Já em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o romance também é objeto de uma busca, nesse caso empreendida por um leitor que narra as vicissitudes de uma leitura, a história de uma interpretação. A obra lida é dada obliquamente pelas mediações do fictício leitor, que a comenta, resume e cita, de modo que ela só nos chega por pedaços, filtrada por suas seleções e interpretações. O romance assume uma dimensão teórica e crítica, pois sua linguagem é predominantemente metalinguagem, cuja linguagem-objeto é a arte narrativa.

Osman Lins escreve num período que muitos consideraram como uma fase agonizante do romance. Muitas obras seriam acusadas de narcisismo ou auto-exibicionismo inócuo e hedonista, especialmente algumas típicas do assim chamado romance pós-moderno norte-americano. Ao mesmo tempo, começava a surgir uma nova geração de romances mais vigorosamente “históricos”, sem implicar em retorno a um realismo unívoco. Tendo como um de seus iniciadores Gabriel García Márquez, com *Cem anos de solidão*, iria se afirmar principalmente na década de 80, com escritores como Salman Rushdie, Carlos Fuentes, José Saramago e muitos outros.

Linda Hutcheon (1991) faz uma distinção entre, por um lado, a “superficção” (espécie radicalizada de metaficção) americana, o *nouveau roman* e seu desdobramento nos textos da *Tel Quel* e na *neovanguardia* italiana, e, por outro, a “metaficção historiográfica”, caracterizada por uma “volta da referência”, do mundo histórico, numa mistura problemática com o auto-reflexivo; separação essa que tem o intuito de isolar, nesse último tipo de manifestação, uma “poética do pós-modernismo” distinta da visão estética modernista baseada na noção da autonomia da arte¹.

A paisagem da literatura universal nas décadas de 60 e 70 é variada e polimorfa. É um período caracterizado pela irrupção de correntes neovanguardistas, com um experimentalismo que tanto pode ser politizado quanto marcadamente formal. Ao lado da prosa experimental, da “literatura do signo”, convivem formas mais legíveis e transparentes; ou há uma combinação entre técnica textual revolucionária e naturalismo. É comum que a prosa



documental, as memórias, a literatura factual e de depoimentos, que florescem no período, valham-se dos recursos expressivos próprios ao *nouveau roman*, como a ação artificial, o repúdio ao “ficcional”, as desmontagens da ordem temporal, as variações caleidoscópicas de situações e planos narrativos. O gosto pelos mitos e símbolos, pelo encantamento ritual e mágico, também característico do período, vai produzir, por vezes, uma espécie de magia objetivada, onde a fantasia convive com o matemático-racional. Também é tempo de um neo-exotismo, com a atração que exerce sobre os países fortemente industrializados, os temas, cenários e expressões próprias das “minorias culturais” dos países subdesenvolvidos².

Nos países em busca de identidade nacional, ainda mais se com graves problemas sociais e sob o jugo de um regime autoritário e violento, como no caso do Brasil e de outros países da América Latina, a arte experimental é vista freqüentemente com suspeita, como um dos elementos estruturais da cultura dominante, fonte de alienação ou índice de mentalidade colonizada. Admite-se melhor que técnicas inovadoras estejam explicitamente a serviço de uma causa social e política ou da investigação de raízes nacionais. Em ensaio escrito em 1969, “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido (1989) mostrava a permanência de um debate crítico fundador nas literaturas nacionais latino-americanas, a consciência da dependência cultural que até aquele momento ainda fazia oscilar posições às vezes extremas, desde a justificação crítica do formalismo, visto como assimilação emancipatória de modelos estrangeiros, até sua condenação cabal; da mesma forma, certas expressões localistas são aplaudidas ou tornam-se objeto de anátema por seu pitoresco alienante.

A atitude de Osman Lins frente a essas correntes críticas, estéticas e culturais, bem como às insidiosas pressões ideológicas, pode ser caracterizada através de algumas recusas: ao exotismo regionalista, à frieza técnica e à desumanização do anti-romance, ao vanguardismo “pragmático”, à literatura documental. Ele seria um exemplo de superação, na visão de Regina Zilberman (1980), da costumeira oposição, historicamente desenvolvida, entre a exigência da expressão de conteúdos nativos e a rendição a programas estéticos alheios, responsável pela dicotomia crítica autenticidade *versus* vanguarda. E ainda teria



ainda equacionado uma outra dicotomia persistente nas letras nacionais: a do romance regional *versus* romance urbano.

A julgar pelas análises efetuadas por Brian McHale (1987) em seu livro *Postmodernist fiction*, a poética de Osman Lins participa – ao menos em alguns de seus “procedimentos” mais flagrantes – de uma tendência representativa do período. Um breve resumo dos principais argumentos do crítico permite vislumbrar isomorfismos e concepções comuns.

O conjunto das obras examinadas³ apresentaria como traço marcante o fato de realizarem *um confronto ontológico entre texto e mundo*, a começar pela perspectiva narrativa, tornada “iridescente”, cambiante, o que provoca uma oscilação entre o *continuum* do texto e o universo a ser reconstruído pela leitura, entre o processo de construção e seu produto. Essa tensão pode ser verificada em vários níveis: nos espaços projetados pela ficção, pela convivência de universos logicamente incompatíveis; no jogo compositivo, pela violação de fronteiras entre níveis diegéticos distintos, que entram em curto-circuito; no plano verbal, pela hesitação entre sentido próprio e sentido metafórico; nas estratégias estilísticas, pela ênfase nos aspectos formais do signo, o que também faz vacilar a percepção entre o mundo criado pelas palavras e sua realidade literal, no sentido não-referencial de palavras como objetos diante de nós.

O maquinismo gerador do texto torna-se transparente e é comum a adoção de formas arbitrárias que impõem coerções e limites rígidos, como na utilização de padrões geométricos ou alfabéticos ou na construção de “modelos para armar” (*model kits*), de modo que o mundo ficcional é muitas vezes eclipsado pelo objeto material pertencente ao mundo real – o livro. Outra estratégia recorrente é a presença conspícua do autor, que parece reagir ao decreto de sua morte para ressurgir não mais como fonte unificada e original, mas como entidade problemática, ontologicamente anfíbia.

As idéias de oscilação, tensão, hesitação e reversão – como indicativas de uma instabilidade que impede uma recuperação epistemológica mais ou menos segura dos significados – são basilares no desenvolvimento da tese, formulada em termos semelhantes aos utilizados por Osman Lins. Esse é um aspecto de sua



poética onde se vislumbra melhor o conceito por detrás da técnica. De fato, para ele “a marca da verdadeira obra literária” é “a tensão entre a frase e o significado, a vibrante e interminável oscilação entre o texto e o mundo” (LINS: 1969, p. 61). A função da ficção não é liberar um mundo ilusório a partir da linguagem, um imaginário fora do texto, enquanto que “o melhor leitor não é o que vê é o que lê” (Ibid, p. 166). Em sua militante defesa por uma cultura da leitura, repudiou certos altissonantes anúncios sobre o fim do livro e o ingresso irreversível no ciclo exclusivo da imagem, para ele um retrocesso à “representação da coisa” em detrimento da apreensão intelectual do significado (Ibid, p. 147). A obra de arte, não só a literária, exige de seu receptor uma percepção dupla, que uma duas realidades contraditórias, a que é representada e a da própria representação.

A imagem literária, em vez de se forjar uma ilusória substancialidade, apresenta-se como aquilo que efetivamente é: palavra articulada, processo sígnico verbal. O leitor tem, no livro diante de si, antes de tudo um *texto*, um conjunto de caracteres tipográficos impressos na página (Ibid, p. 46). Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o narrador-ensaísta fala de um novo leitor “advertido e insubmisso”, que se recusa a recordar, a formar da leitura um conjunto de imagens consistentes prontas a serem evocadas pela memória, caso em que seriam antes produto de uma memória passiva do que de uma imaginação ativa. Daí a questão:

Qual a opção de quem, ciente dessa recusa, não quer renunciar ao ato de narrar, porque o considera indispensável ou exaltante? Não podendo contar com memórias que recordem, dóceis, o mundo implícito nos seus romances, passa, numa manobra temerária e tensa de imprevistos, a operar, com ser admitido, no centro mesmo da recusa (LINS: 1976, p. 63).

Tal manobra se viabiliza no que ele chama, a seguir, de “dispositivos de mediação”, creditando a expressão a Diderot⁴, para substituí-lo aos tradicionais ponto de vista, perspectiva ou foco, com a vantagem de liberá-lo de sua associação com o olho ou ponto de visão. Na narrativa contemporânea, esses dispositivos seriam variáveis e complexos e admitiriam a existência implícita de um narrador “angélico”, mesmo no caso da adoção de uma aparente restrição no campo da

visão. Não exibindo nem aquela onisciência compacta e soberana nem a enganadora limitação de um contemplador humano, o mediador torna-se evanescente e “enigmático”, mas também mais palpável na medida em que exige do leitor um esforço de percepção de seus artifícios, das leis e mecanismos pelos quais são estabelecidas as relações entre personagem e mundo e entre narrador e receptor (Ibid, p. 64-66).

Esse princípio compositivo manifesta-se no aperspectivismo produzido, em parte, por um efeito de desdramatização da narrativa, que interfere nas perspectivas espacial e temporal, anulando-as. As enunciações dos personagens-narradores são marcadas pela atitude de distanciamento épico de atores que “demonstram” o texto, como na “interpretação branca” que Osman Lins propunha para o trabalho do ator no teatro. Parecem encenar com suas vozes e corpos, sem encarná-las, as existências a eles destinadas, donde a constante impressão de que o que vem ao centro do palco é o texto e não a mímese das ações.

Entretanto, a valorização da textualidade não implica o menosprezo pela representação de um mundo. Ao contrário, o mundo refletido pelas palavras deve apresentar uma densidade concreta e sensível. Osman Lins critica certo tipo de ficção pouco nítida, geralmente classificada como “intimista”, como se a pretexto de tal rótulo, o ficcionista se eximisse de enfrentar a “aspereza do real”, evitasse o contato com as coisas que vibram ao seu redor. “A captação do mundo em termos abstratos não é tarefa do ficcionista”, diz ele, que não se interessa em indagar sobre a “condição ontológica” da obra; esta é feita pela materialidade das palavras e das coisas carreadas por elas, não tem existência fora do texto e não pode ser concebida sem a escrita. Toda ficção significativa, mesmo a voltada para a interioridade, “está aberta às coisas naturais e às manufaturadas, aos meteoros, aos bichos, às árvores, aos minerais, aos objetos utilitários e decorativos.” A presença do mundo na obra está ligada também à atenção ao imediato geográfico e histórico, mas não implica o “alistamento” do escritor. Mesmo a literatura *engagée* pode ser tão evasiva quanto a mais dúbia e descarnada ficção psicológica (LINS, 1969, p. 45-64).

Pesquisador solitário, mas muito atento às manifestações literárias e



artísticas emergentes, só se confessava, de bom grado, tributário de uma tradição que vem de Dante e Rabelais, passando por Sterne e chegando aos grandes escritores modernistas como Joyce, Faulkner e Virginia Woolf (a “família” muda quando se trata de apontar influências na fase anterior a *Nove, novena*). Costumava negar a influência do *nouveau roman* – a despeito do vivo interesse que o levou a realizar entrevistas com Alain Robbe-Grillet e Michel Butor. A despeito de algumas semelhanças de superfície, algumas de suas diretrizes básicas distinguem-se fundamentalmente⁵. É o caso do enaltecimento do ornamento por Osman Lins, enquanto se sabe que Robbe-Grillet e seus seguidores mais próximos expressaram uma recusa programática ao metafórico, à alegoria, ao fantástico⁶.

O fantástico osmaniano resulta, em boa medida, do entrelaçamento entre o poético e o ficcional, como se vê em *Avalovara*. Na sua teoria dos modos da ficção, Northrop Frye (1957) mostra uma evolução desde a estória romanesca, a mais próxima do mito, por um afastamento gradativo que chega até ao modo naturalista e daí à forma irônica do romance moderno, que começa então a retroceder em direção ao mito. O fantástico, tal como se define no século XIX, seria resultante de um conflito entre o mundo da plausibilidade, próprio das formas realistas, e o maravilhoso. Todorov (1975) definiu-o como uma *hesitação* entre o estranho, onde fatos aparentemente sobrenaturais recebem uma explicação racional, e o maravilhoso, onde o sobrenatural é tomado como norma. Essa hesitação deve estar *tematizada* pelo texto e é tanto do herói quanto do leitor, sendo imprescindível que este não se decida nem por uma interpretação “poética” nem por uma alegórica. Na poesia, as palavras têm um sentido intransitivo e opaco, não representativo, e devem ser lidas em si mesmas e não como veículos de certa imagem do mundo; na alegoria, ao contrário, as palavras não devem ser tomadas ao pé da letra, pois remetem a um sentido segundo, subjacente ao manifesto. Tanto num caso quanto no outro o fantástico não subsistiria.

Todavia, outras formas alegóricas menos diretas e transparentes mantêm a duplicidade de sentidos ou provocam uma hesitação entre o sentido literal e o

sentido alegórico, que não é então explicitamente autorizado pelo texto. E é nessa indeterminação da alegoria que se mostra a possibilidade (não reconhecida por Todorov) de um outro fantástico, diferente do “clássico”. A oposição entre a ficção (na sua aptidão para evocar um mundo) e a poesia (como recusa da aptidão para evocar e representar) tende a se esfumar em muitas narrativas modernas. No entanto, a convenção realista ainda atua no modo como lemos ficção, que depende de um suporte na realidade cotidiana e habitual. Osman Lins (1979) aborda essa questão ao lembrar que “o fantástico exige ser contrabalançado pela presença de elementos reais, no sentido ordinário. Sem isto, o texto correria o risco de debilitar-se. Essa é ainda a lição de Kafka (...) Muitos dos elementos naturalísticos de *Avalovara* estão lá para legitimar o que, de outro modo, seria inaceitável. Para soldar o incrível ao natural”.

udo, foi a narrativa de Kafka que forneceu a Todorov uma espécie de atestado do encerramento do ciclo do fantástico, porque nela não há mais incompatibilidade entre racional e irracional, o acontecimento extraordinário é naturalizado e a dúvida do herói desaparece. Partindo da demonstração de Todorov de que o sobrenatural pode nascer da linguagem figurada pela *realização* do sentido próprio de uma figura retórica, Brian McHale (1987) transfere para esse nível o prolongamento do efeito de hesitação e mesmo sua irresolução: o leitor deverá escolher entre uma leitura literal e uma metafórica ou então não poderá decidir-se por ler determinada passagem como metáfora ou como metáfora realizada. Suprimido o sinal de figuratividade (isto é *como* aquilo), os leitores estão sujeitos a confundir a metáfora “hipertrofiada” com a realidade literal.

A acentuação desse procedimento (hipertrofia da metáfora) resulta na *alegoria*: o texto todo é um grande tropo, no qual os dois níveis de referência da metáfora (figurado e literal) são preservados, mas não explicitados, permanecendo implícitos e disseminados ao longo do texto. Esses textos *hesitam* entre a representação de um mundo e a evidenciação anti-representacional da linguagem em si mesma, o que não torna excludentes os dois tipos opostos de interpretação (poética e alegórica) mencionados por Todorov, mas parece antes exigir uma superposição entre eles, uma lógica interpretativa paradoxal.



Osman Lins insistiu na idéia de que o caráter surreal de suas personagens faz delas realidades literárias apenas, evidenciam sua existência puramente verbal, e que os elementos de que são compostas não deveriam ser tomados como “simbólicos”. Não queria com isso negar sua capacidade de simbolizar, o que seria absurdo, apenas precaver contra uma leitura analógica direta. Se tomarmos como referência a oposição romântica entre símbolo e alegoria (Cf. TODOROV, 1996), pode-se dizer que há uma passagem da alegoria para o símbolo no sentido de que se passa de um sentido determinado para a ambigüidade e para a indeterminação. Osman Lins mescla a alegoria inequívoca, transparente, com formas alegóricas que se esquivam de assegurar o que elas querem dizer. Quando ele nega o valor de símbolo a certos elementos de sua ficção, fá-lo num contexto em que o termo símbolo é tomado como signo arbitrário. Quando se refere à “mediação alegórica” na literatura em geral, insinua que, a despeito da aparente rendição a um sistema único de interpretação, o texto pode oferecer “aberturas por vezes antagônicas” (LINS, 1976, p. 172-173) ⁷.

Em *Guerra sem testemunhas*, há uma ênfase na idéia de uma tensa mediação entre dois elementos em relação contraditória, de uma “tensão jamais estável entre a expressão e o significado”, uma vez que

O verdadeiro escritor não se resigna a dizer as coisas com prudência, assegurando a idéia; também considera um jogo indigno e sem finalidade acumular as palavras, inebriando-se com elas. Ambiciona, isto sim, erguer as frases à altura do que tenta exprimir: atingir um ponto em que se interpenetrem o texto e seu sentido (p. 163).

Entende-se melhor a recusa enfática de Osman Lins a interpretações críticas que imputavam a algumas de suas personagens uma construção baseada no símile. Diz ele em uma entrevista:

Numa tese recente e do mais alto nível, alguém diz que Z.I., em *Nove, novena*, é “comparada a bichos repulsivos”. Assim, involuntariamente, faz o livro recuar e, de certo modo, anula a minha proposta. Que há de novo em comparar uma personagem a bichos repulsivos? O novo é amalgamar uma porção de pequenos animais e, com eles, construir uma mulher, objeto ilusório de uma paixão real (LINS, 1979, p. 253).

A comparação, como diz Paul Ricoeur em *A metáfora viva* (2000), ao explicitar o parentesco obscuro sob a atribuição paradoxal, debilita e mesmo anula sua dimensão heurística. O “novo” advém de uma elaboração figurativa que, na sua unidade controversa, carrega uma nova pertinência semântica ou, nos termos de Osman Lins, expressa uma “revelação”. O que distingue a metáfora da comparação, segundo Ricoeur, é que a primeira apresenta em curto-circuito a polaridade dos termos comparados, enquanto que a segunda desenvolve e, por isso, amortece o impacto do inusitado da analogia. Aristóteles aproximou a metáfora do enigma: a essência do enigma consiste em falar de coisas reais associando termos inconciliáveis. A oportunidade de instrução, o estímulo para a aprendizagem provém dessa colisão semântica. O parentesco dissimulado sob o paradoxo porta uma informação nova. Nisso reside, para Aristóteles, a arte do poeta, seu gênio, pois o poeta é aquele que bem percebe as semelhanças, ou que, nas palavras de Ricoeur, seqüestra identidades entre as diferenças.

Em *Avalovara*, o processo de aprendizagem literária do protagonista se dá por meio do encontro com três mulheres, que são simultaneamente entes carnis e signos metafóricos – a Cidade, a Memória, a Palavra –, de tal modo configurados que não se pode reduzi-los a uma leitura unívoca. Somos compelidos, por restrições intrínsecas à narrativa, a aceitar a impertinência semântica e a manter uma dupla leitura.

Assim é que a literatura experimental de Osman Lins resgata uma distância estética entre ficção e mundo, que corresponderia, nas palavras do teórico Karlheinz Stierle (1979), à “força de horizontalidade da ficção”. Perseguindo uma zona de articulação tensa entre palavra e referência, em que o texto não fosse obliterado pela história narrada, produziu uma literatura que busca ampliar o potencial da recepção.



BIBLIOGRAFIA

- CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: ____ *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- FOUCAULT, Michel. "Distância, aspecto, origem". In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative*, New York and London: Methuen, 1980.
- _____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.
- LINS, Osman. (1969) *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. (1966) *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus, 1979.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. New York and London: Methuen, 1987.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1987.
- RICOEUR, Paul. (1975) *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
- STIERLE, Karlheinz. "Que significa a recepção de textos ficcionais?" In: LIMA, Luiz Costa (coordenação e tradução). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 2ª ed, revista e ampliada.
- SZABOLCSI, Miklós. *Literatura universal do século XX: principais correntes*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. (1977) *Teorias do símbolo*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- ZILBERMAN, Regina. "Vanguarda e temática nacional". *Iberomania*, Max Niemeyer Verlag, n. 12, 1980, p. 145-154.

NOTAS:

¹ Num livro anterior, *Narcissistic narrative* (1980), ela analisa, em narrativas autoconscientes, o “paradoxo metaficcional”, tanto do ponto de vista do estatuto ontológico da ficção quanto da leitura, através do processo de distanciamento/envolvimento do leitor. Essa obra, por sua abrangência e problematização teórica, assim como a de McHale, é relevante para situar a poética de Osman Lins num panorama contemporâneo mais amplo.

² O panorama descrito pode ser conferido em SZABOLCSI (1990).

³ Os argumentos resumidos a seguir distribuem-se pelos vários capítulos do livro, nos quais ele lida com um amplo *corpus* de obras publicadas principalmente nas décadas de 60-70, de autores norte-americanos, europeus e latino-americanos.

⁴ A citação de Diderot faz referência a um esboço de texto não aproveitado no texto definitivo (*Elogio de Richardson*), mas que teria sido reproduzido em *fac-símile* na revista inglesa *Drum*.

⁵ Cf. *Poéticas em confronto* (1987), estudo de Sandra Nitrini que propõe uma análise comparativa das duas poéticas e chega a essa conclusão.

⁶Aspecto ressaltado e valorizado por Michel Foucault (2001), admirador confesso de Robbe-Grillet. Por outro lado, este último é criticado por Brian McHale, que lhe desaprova a concepção estreita de alegoria.

⁷ Essas considerações são feitas a propósito da interpretação alegórica e anagógica de *A demanda do Santo Graal*.

