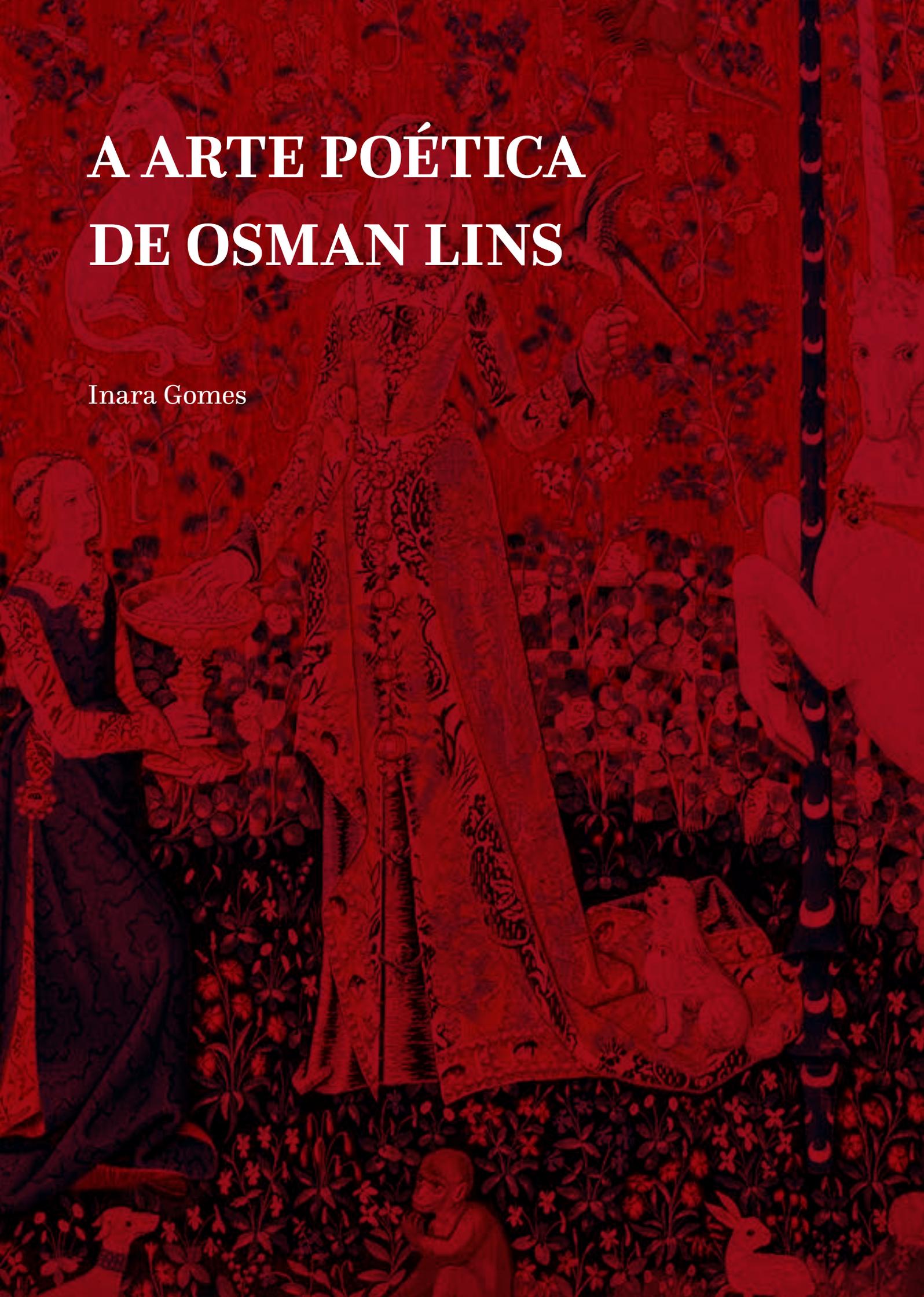


A ARTE POÉTICA DE OSMAN LINS

Inara Gomes



Na minha literatura não se processam mudanças, mas metamorfoses, pelo menos no que eu entendo. O meu romance, então, será de vanguarda na medida em que todo livro autêntico é de vanguarda: na medida em que responde a necessidades profundas do escritor e não a receitas.

Osman Lins

A obra ficcional de Osman Lins é atravessada por um vetor que a conduz no sentido de uma contínua autossuperação e dota-a de uma linha evolutiva de transformações estilísticas. Para o autor, o abandono progressivo de formas tradicionais e a crescente experimentação demonstram um processo coerente e necessário de amadurecimento artístico e pessoal. Sua literatura torna-se, a cada esforço de renovação, e de forma cada vez mais acentuada, uma experiência que acontece no espaço da linguagem: âmbito das metamorfoses que toda escritura implica. E encontra uma *summa*, “um livro cuja forma é ditada pela natureza da visão poética que a inspira” (Monegal, 1979, p. 152), em *Avalovara*, sua obra mestra.

Como indica a declaração em epígrafe, Osman Lins sempre se mostrou cauteloso quanto ao rótulo de “escritor de vanguarda”, chegando mesmo a refutá-lo em diversas ocasiões. Essa atitude explica-se, em parte, por uma espécie de atrito um pouco vago, um conflito sem maiores desdobramentos, com alguns representantes da “vanguarda” literária da época. O poeta Mário Chamie, em um debate, afirmou que Osman era “beneficiário da vanguarda” (Lins, 1979, p. 241) e Haroldo de Campos, numa entrevista para estudantes da USP, recriminou-lhe a apropriação indébita de expedientes criativos de toda uma tradição revolucionária, assimilados “mecanicamente, sem qualquer critério de necessidade intrínseca” e aplicados sobre “uma escrita fundamentalmente acadêmica” e sobre “um esquema romanesco tradicional”, apontando-o como exemplo paradigmático das pretensões de uma “vanguarda do meio-termo” (Campos, 1974, p. 16-17). O alvo principal dessas questões é o romance *Avalovara*. Trabalhando monadicamente, Osman Lins, com essa obra, aproxima-se, em muitos pontos, da linha de interesses do “clube” (Lina, 1979, p. 222) de Haroldo de Campos desde a década de 1950, na sua própria produção poética e nos seus estudos críticos que procuravam “assumir as conseqüências de uma tradição viva cujo quadrante é Mallarmé (*Un coup de dés*) – Pound – Joyce – Cummings” (Campos, 1991, p. 191-192): a orientação construtivista, a exploração da problemática estrutural, a busca racional pela precisão e pelo rigor, a concepção da obra como cosmogonia (ou como constelação), a preocupação com

a concorrência do acaso na fatura do texto e como elemento do jogo estético (haurida em Mallarmé) – a lista poderia continuar...

Por seu turno, o escritor pernambucano sempre ressaltou sua formação tradicional, o que teria conformado seus primeiros escritos, e a evolução destes no sentido em que tendem a ser a superação de uma forma anteriormente experimentada. A progressão estética de sua prosa ficcional seria resultado de uma necessidade interna, visível para quem se dispõe a analisá-la cronologicamente. Nascendo num meio relativamente inculto, não favorável à formação intelectual, ele contou com sua peculiar capacidade de concentrar-se acirradamente em torno de uma meta (sua obstinação é um traço de seu caráter sempre referido pelos que com ele conviveram). Começa por exercitar-se dentro de seus limites, mas faz deles forças para a exploração e ultrapassagem de fronteiras: é assim que explica o seu trânsito literário das formas tradicionais para outras inovadoras:

É quase certo, aliás, que me houvesse perdido e jamais obtivesse a visão que hoje tenho do mundo, o gênero particular de lucidez que rege agora meu comportamento como escritor, que me impulsiona a imaginação e me permite, em face das coisas, uma intimidade e um domínio com que, há alguns anos atrás, não poderia sonhar, se não houvesse exercitado, até a exacerbação, meu trato com os processos literários estabelecidos; e que, sendo estabelecidos, me desembaraçavam para a livre exploração em outros campos, concedendo-me ao mesmo tempo segurança no uso de processos em que me amestrara sem precisar inventá-los, cuja eficiência fora inventada por outro; de modo que, depois, quando meu espírito, livre do esforço de inventar processos e utensílios, atingiu determinado grau de amadurecimento e entreviu espaços imprevisíveis, novas e fascinantes relações, obtivera ao mesmo tempo, com os meios tradicionais, uma familiaridade que dissolvia as aparências e desmascarava as fraquezas secretas desses meios, suas artimanhas. Aventuro-me então ao desconhecido com um preparo alcançado em rotas familiares; empreendo traçar o mapa de minhas descobertas com a experiência obtida através de uma cartografia consagrada. Não me precipito sem referências no espaço. Conheço e experimentei as regras que empreendo quebrar. (Lins, 1974, p. 105)

Osman relata aí a passagem do experimentar modelos assentados para uma experiência do texto como espaço de experimentação; da visão do

texto como espaço de representação para a desse como espaço de *iluminação*. (Lins, 1974, p. 104). Uma tal mudança de orientação estética era anunciada pelo menos desde 1963, quando, em uma entrevista, apresenta uma formulação que se tornaria emblemática. Quando questionado a respeito de seus planos literários, responde: “Acredito caminhar para a conquista de uma visão singular e intensa do universo. Assim, meu plano fundamental é este, criar uma obra que, na sua totalidade, transmita essa visão e seja, ao mesmo tempo, a história nova da sua conquista” (Lins, 1979, p. 132). Naquele momento já havia iniciado *Nove, novena* (1966), que foi considerado por ele como um “trabalho de exploração de campo” em que pudesse exercitar procedimentos em narrativas curtas para, só depois, enfrentar o romance que seria o relato dessa “história nova e viva”. Entre esse livro e *Avalovara* (1973), ainda escreveria *Guerra sem testemunhas* (1969), cujos ensaios constituem importantes documentos de reflexão literária num momento chave, ponto nodal, de sua carreira de escritor (os ensaios foram escritos entre 1967 e 1968), momento de gestação de seu *opus magnum* (*Avalovara* começou a ser escrito em meados de 1969), o “mapa de suas descobertas”.

De qualquer forma, mesmo que Osman Lins nunca tenha assumido uma atitude programaticamente beligerante (a sua *guerra* é uma guerra solitária) – e tomando-se o termo “vanguarda” na sua acepção mais simples, como designativo de uma produção que se coloca em antagonismo com o já instituído (padrão, tradição, cânone...), decorrente de uma atitude do criador em querer afirmar sua diferença – torna-se inevitável considerar sua obra sob esse aspecto, se quisermos situá-la quer seja em relação a um contexto em que se delineiam as modalidades modernas da ficção quer seja em relação ao contexto específico da prosa ficcional brasileira que lhe é contemporânea. Quanto a este último, ainda se coloca o problema de sua inserção numa história literária marcada pelo dilema entre a busca de uma expressão nacional autêntica e a rendição a modelos estrangeiros. Enquanto os formalismos estiveram frequentemente associados ao segundo termo da dicotomia, significando dependência cultural e neocolonialismo, o primeiro termo muitas vezes implicou numa espécie de coerção sobre o escritor quanto à adoção de uma temática nacional ou regional.

Osman Lins enfrentou os dois lados da contradição: ao mesmo tempo em que não queria ser qualificado como “vanguardista pragmático”, confessou desconfiar do regionalismo e ter medo de que seus livros “fossem lidos através de um ponto de vista turístico”; nunca quis “falar de um Brasil colorido, carnavalesco, mascarado” (Lins, 1979, p. 200). Sua obra acabaria sendo tomada como um exemplo de síntese que permitiria equacionar a di-

ficuldade inerente “à discussão sobre a legitimidade da experimentação literária e de seus vínculos com a representatividade nacional”, como propõe Regina Zilberman (1980, p. 154), pois realiza uma integração e uma tradução recíproca entre técnica literária e cosmovisão, tornando sem efeito a dicotomia entre forma e conteúdo que sustentava o “velho dilema” da crítica literária sobre a questão da autenticidade artística e da autonomia nacional.

No âmbito da literatura latino-americana, Osman Lins insere-se naturalmente no processo da “tradição da ruptura”, descrito por Emir Rodríguez Monegal (1979), em que se percebe, nas gerações de escritores que se sucedem entre 1940 e 1970, uma atitude de crescente questionamento – da própria obra, de sua estrutura e de sua linguagem, da escritura e do papel criador do escritor –, de modo que a experiência formal é trabalhada em termos de pesquisa no próprio universo da linguagem (não necessariamente no nível estrutural da língua) e esta converte-se simultaneamente no próprio tema do romance e no lugar onde este acontece de fato.

Esta consciência do romance como criação verbal paralela, que resgata uma função de autocrítica do romance (já presente em Sterne e Cervantes, por exemplo), é a base de uma gama variada de experimentos que vai desde a metaficção americana ao *nouveau roman*, quer isso se manifeste numa tendência a destruir formas e significados, quer numa oposta, que opera sobre as virtualidades construtivas vislumbradas a partir do desmoronamento dos pilares convencionais e ideológicos que sustentavam os poderes da mimese. E esta questão permeia desde obras “realistas” – no sentido de que se apresentam em vários planos (individual, social, histórico, geográfico) verificáveis – até aquelas que manifestam uma fusão entre real e irreal, racional e irracional, mágico e objetivo.

A metamorfose por que passa a produção literária de Osman Lins inaugura-se a partir de uma nova compreensão do texto enquanto um espaço autogerado e autodesdobrado, e da escritura enquanto uma “viagem no informe” durante a qual “pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho” (Lins, 1995, p. 15), ideia que o autor desenvolve sob a designação de “escrita de bordejamento” (Lins, 1974, p. 13-23) e que entra em ressonância com reflexões muito presentes à época.

Em um debate com escritores (1963), Michel Foucault (2001a, p. 125-126), argumentava que, na literatura moderna, a linguagem deixa de ser um instrumento de acesso ou uma superfície de reflexão para a experiência, em que o jogo ou a densidade das palavras são simplesmente uma porta entreaberta para um pano de fundo psicológico ou cósmico, e passa a ser o denso espaço no qual e dentro do qual essas experiências são feitas.

A obra, o livro, é a trajetória no volume da linguagem que o desdobra e faz aparecer no interior dessa linguagem um espaço próprio. O que correntemente é descrito como um procedimento de autorreflexão metalinguística não se esgotaria num efeito de ruptura da ilusão ficcional e de engajamento criativo do leitor, adquirindo, no pensamento de Foucault (2001b), um estatuto ontológico. Na linguagem auto implicada, que se dobra sobre si mesma, ele localiza o ser mesmo da literatura, donde propõe que se realize uma ontologia da literatura a partir dos fenômenos de autorrepresentação, um quadro universal da literatura ocidental que oferecesse um inventário das formas de reduplicação da linguagem.

O processo de criação do romance, na teoria poética de Osman Lins, parte do estabelecimento de um diálogo entre a matéria que está começando a se formar e um plano predeterminado. O *plano* é uma outra noção essencial para Osman Lins: o trabalho intelectual, lúcido, de planejamento rigoroso e minucioso, o projeto de obra bem definido e delimitado. Matéria informe e forma não são separáveis, portanto, mas implicam uma conjugação dinâmica de dispositivos instintivos e racionais em que a autonomia da escrita, enquanto ato auto produtivo, se combina com a vigilância da inteligência. A atividade escritural é análoga a um trabalho de laboratório, de manipulação alquímica; não difere essencialmente da postura vital, não só artística, de Osman Lins (1979, p 131): “Essa modelagem [da vida] é muito semelhante ao ofício de trabalhar com pólvora. De repente, tudo pode explodir em nossas mãos e fazer-nos voar pelos ares. Mas se vencermos essa dança entre a manufatura e a explosão, que luminosidades, que cores e desenhos haveremos de conseguir!”.

Questões como essa, que ocupam o ensaísta Osman Lins, são transferidas para sua ficção, convertem-se em imagens e procedimentos, o que lhe dá uma dupla perspectiva, poética e crítica, já bastante ressaltada por alguns de seus principais intérpretes (Cf. Andrade, 1987 e Silva, 2000). O que, de resto, lhe coloca em sintonia com as principais correntes da literatura contemporânea na sua propensão ao autoquestionamento, que alcança, nos criadores mais significativos, além do teor ético e estético, a virtude de traduzir-se em forma. No entanto, é necessário ter cuidado para não reduzir os livros de Osman Lins, notadamente os que possuem uma dimensão crítico-teórica mais acentuada, à simples transposição metafórica ou alegórica de uma poética. Quanto a isso, ele alerta, ao falar de *Avalovara*: “Meu romance, claro, não é indiferente à inquietação do nosso século no que se refere à criação artística. Mas não pretende ser a ilustração de quaisquer teorias. Nem mesmo, a rigor, das minhas. Ele expressa a minha aventura pessoal em face do

mundo da escrita e do ato de narrar” (Lins, 1979, p. 179). Feita essa ressalva, passamos a comentar brevemente alguns dos resultados produzidos por essa atitude autorreflexiva ou de autoquestionamento (JÍTRIK, 1979, p. 219. Para esse crítico, o autoquestionamento é o “núcleo produtor” que caracteriza tanto um poeta como uma literatura), observáveis no campo formal do romance *Avalovara*. Eles dizem respeito a apenas dois aspectos narrativos: a relação autor/obra e a construção da personagem.

O segmento “A espiral e o quadrado” dramatiza a origem do livro através da presença de um Autor legislador e de um projeto de obra que vai sendo construído diante do leitor. No que consiste este projeto? Ele envolve os contornos da obra, suas delimitações externas, as linhas temáticas gerais e o ritmo com que esses temas se alternam. O Autor não é o verdadeiro criador do plano; sua verdadeira origem está na história do escravo Loreius, inventor do quadrado mágico que contém a frase palindrômica SATOR AREPO, no sonho de seu senhor, Publius Ubonius, com o Unicórnio e a Espiral, e no poema místico escrito por algum contemporâneo de ambos na cidade de Pompéia, no século 200 a.C. A função do criador, aqui, é tão-somente fornecer a “órbita” em que o mundo do romance vai girar, ideia que está presente numa das traduções do palíndromo: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*.

A concepção de um universo de contornos mensuráveis, aprisionado por moldes rígidos e cálculos precisos, é equilibrada, por assim dizer, por uma outra criação, o relógio musical de Julius Heckethorn, em cujo mecanismo de combinação de notas musicais foi introduzido um material sensível à variação de temperatura, o que indetermina para sempre a ocorrência da frase musical completa. A obra, assim como seu criador, preso e executado pelos nazistas pouco antes de partir para os Estados Unidos, está sujeita ao aleatório. Mas a inflexibilidade dos limites tem também sua contrapartida na própria incomensurabilidade das experiências de Abel, caçador de conjunções e harmonias, na sua perseguição à Cidade através de tramas e encruzilhadas que cifram sua relação com o mundo. Temos, assim, de um lado o Autor e, de outro, o Texto (narração da história de Abel, cujas vozes narradoras principais são a do protagonista e de uma das personagens femininas). É de se notar que a primeira “entrada” no livro é a do texto, em seu estado ainda “larvar”, surgindo “nesta espécie de limbo” em que começa a narrativa.

O Autor encontra seu duplo em Abel, escritor imaturo, sem as prerrogativas do geômetra, perdido na caótica massa poética e vital a partir da qual deverá forjar, num esforço lento de aprendizado, seu sistema pessoal

de signos, sua escritura: “o homem – seja na vida, seja na arte – tem de elaborar, juntamente com outras coisas, criações que regulem os seus atos e as suas próprias criações” – diz um personagem fabuloso, que atravessa misteriosamente o texto.

A personagem funciona como um instrumento de sondagem: sua configuração é a de um percurso vivencial e indagativo. É um prolongamento do escritor, mas ao mesmo tempo, é já um outro que interroga a realidade incompreensível e precária e sinaliza saídas, manifesta sentidos, constrói formas. Nessa aposta de se deixar ser num outro (Abel é Osman Lins sem sê-lo absolutamente; é ele sendo já um outro – e isso explica o uso de amplo material autobiográfico sem que seja possível, no entanto, atribuir qualquer caráter confessional ao romance), processa-se a diluição do autor na sua personagem, com a perda de qualquer possibilidade de onipotência. Mas isso acarreta ainda uma outra ordem de despersonalização: a dissolução do autor no conjunto textual, pois a narração de Abel é a do próprio texto autogerando-se: a busca de Abel é a busca do Texto e projeção (palavra tomada aqui não no seu sentido psicológico) da (dupla) experimentação de Osman Lins. Lembramos que, para Barthes (1973, p. 112), o desejo do autor está perdido no meio do texto – se é este um texto de crise, desestabilizador – não por detrás dele: “perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia”.

A personagem é o elemento formal da narrativa sobre o qual as transformações operadas pela escrita de Osman Lins incidem mais radicalmente, subtraindo-lhes a consistência “real” e psicológica e barrando os mecanismos canônicos de identificação antropomórfica ditados pelas normas da verossimilhança. Personagens heteróclitas, pluridimensionais, desdobráveis, compostas por superposições de elementos heterogêneos, enfim, personagens “impossíveis”, porque não concebidas dentro de um contexto – mágico ou maravilhoso – que as “normalizem”. Cria-se um efeito fantástico muito peculiar, não descritível pela noção de *hesitação* entre o estranho e o maravilhoso. Nem seria viável imaginar um contexto onírico onde as três personagens femininas, por exemplo, fossem alucinações ou deformações da mente de Abel (estaríamos aqui na categoria do *estranho*, conforme Todorov (1975)).

Essas personagens fraudam o caráter representativo inerente à ficção, apresentando a opacidade e a intransitividade das imagens poéticas. As imagens poéticas não são descritivas e devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele

de sua referência: “tal é o paradoxo da linguagem literária: é precisamente quando as palavras são empregadas em sentido figurado que devemos tomá-las literalmente” (TODOROV, 1975, p. 69). O autor considera que a imagem poética constitui um “perigo” para o gênero fantástico, pois anula seu efeito. Osman Lins explicou que os elementos fantásticos, em sua obra, não deveriam ser lidos como “simbólicos”, como se remetessem a um sentido segundo, mas como existentes dentro da realidade literária criada pelas palavras.

Em *Avalovara*, uma das personagens, Cecília, abriga em seu corpo homens e mulheres que dele podem sair e andar autonomamente. Eles têm, segundo o narrador, “existência verdadeira, e de modo algum imaginária”; não têm “o caráter de imagens, de representações”, mas, quando integrados ao corpo de Cecília, são *ao mesmo tempo* “uma metáfora imperfeita e viva da Memória” (1995, p. 286). Na composição da personagem, assim, há a exploração da estrutura paradoxal da metáfora em sua dimensão literal, processo pelo qual a identidade individual das elementos justapostos é preservada e não há tensão entre sentido literal e sentido figurado.

Assim como no mito, a metáfora tem valor de metamorfose, provoca uma alteração efetiva de estado. Ou seja, existe um nível de interpretação em que a metáfora deve ser tomada no seu sentido literal, em que ela se realiza efetivamente, deixando de ser uma simples imagem de algo que está ausente, localizado num outro nível de referência. Desse procedimento resultam personagens que são também ideogramas, justaposição de signos cujos significantes problematizam o processo de produção significativa. De todas as personagens, a mais “sobrecarregada” de signos é aquela em que justamente o significante principal falta: não se sabe seu nome. Personagem metafórica e metamórfica: o seu corpo secreto, invisível, condensa todas as idades da terra e a evolução das espécies; o seu corpo aparente ressoa vozes e exhibe hieróglifos. Nessa mulher nascida duas vezes, dupla e ambígua, narra-se a história da vida e do cosmos, o surgimento da palavra e a invenção da escrita.

Na densidade poética desse corpo, termina o aprendizado de Abel. Ele é o poeta, aquele que explora a realidade do mundo invisível, que persegue a palavra através da própria palavra, que cria figuras inominadas.

O romance-poema termina (ou não termina?) com esse encontro: o poeta, de posse da palavra poética, ingressa no paraíso: o desdobramento infinito da linguagem tem como seu limite a morte, quando a linha da espiral chega ao centro do quadrado. A espiral, figura sem começo ou fim, deve ser seccionada nas extremidades, pois “fazendo-o, guardamo-nos da

loucura” (Lins, 1995, p. 16). Mas o quadrado, “recinto do romance”, o livro, na sua permutabilidade interna, é em si mesmo infinito.

Avalovara é uma Arte Poética alegórica, não porque forneça figuradamente um receituário, mas porque é uma experiência de limites, uma obra que se apresenta como um sistema de indagações – cujo protagonista é o escritor – sobre a essência da literatura, sobre a sua própria razão de ser, sobre o sentido de escrever.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTHES. Roland. *O prazer do texto*. Lisboa 70, 1973.
- CAMPOS, Haroldo. “Lance de olhos sobre um lance de dados”. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. Entrevista a alunos da USP. *Textura*, n.3, 1974, pp. 1-17.
- FOUCAULT, Michel. “Debate sobre o romance”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. pp. 125-178.
- _____. “A linguagem ao infinito”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b. p. 47-59.
- JÍTRIK, Noé. “Destrução e formas nas narrações”. In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Avalovara*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. “Tradição e renovação”. In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SILVA, Odalice de Castro. *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*. Fortaleza: EUFC, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ZILBERMAN, Regina. “Vanguarda e temática nacional”. *Iberoromania*, Max Niemeyer Verlag, n. 12, 1980, pp.145-154.

