



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RAIMUNDO FÁBIO GOMES CARNEIRO

**LITERATURA E DESVENDAMENTO: UMA LEITURA DE *AVALOVARA*, DE
OSMAN LINS**

FORTALEZA

2017

RAIMUNDO FÁBIO GOMES CARNEIRO

**LITERATURA E DESVENDAMENTO: UMA LEITURA DE AVALOVARA, DE
OSMAN LINS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada de Línguas Modernas.

Orientadora: Professora Dra. Roseli Barros Cunha

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C29l Carneiro, Raimundo Fábio Gomes.
Literatura e desvendamento : uma leitura de Avalovara, de Osman Lins / Raimundo Fábio Gomes
Carneiro. – 2017.
166 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.
Orientação: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.

1. Literatura. 2. desvendamento. 3. Osman Lins. 4. Avalovara. I. Título.

CDD 400

RAIMUNDO FÁBIO GOMES CARNEIRO

**LITERATURA E DESVENDAMENTO: UMA LEITURA DE AVALOVARA, DE
OSMAN LINS**

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Ceará, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Literatura Comparada de Línguas
Modernas.**

Aprovada em: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Roseli Barros Cunha (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Irenísia Torres de Oliveira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Georg Otte
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

RESUMO

Este estudo apresenta uma leitura do romance *Avalovara* (1973), de Osman Lins (1924-1978), a partir da perspectiva da relação do texto literário com a realidade contextual de sua escrita e publicação. Aceitando a premissa de que a criação artística encontra-se em uma complexa relação com os fatores sociais que envolvem seu autor, sua construção e sua veiculação e que, por isso, traz em si uma espécie de reflexo estético desses mesmos fatores, analisaremos o texto de Lins em busca de perceber como esse diálogo se estabelece em *Avalovara*. De modo a observar como a referida obra dialoga, como objeto artístico, com as circunstâncias externas a ela, contribuindo para o desvendamento de aspectos sociais além do âmbito estético, bem como para a percepção da peculiar consciência estética e ética do autor na construção de sua ficção. Para realizar tal intento, contaremos principalmente com o apoio teórico do pensador marxista Adolfo Sánchez Vázquez (1965), do escritor e filósofo francês Jean-Paul Sartre (1948) e das próprias ideias do escritor em estudo acerca da relação do criador de arte com a sociedade em que se insere, contidas em seus trabalhos fora do âmbito da ficção.

Palavras-chave: literatura, desvendamento, Osman Lins, *Avalovara*.

ABSTRACT

This study intend to present a reading of the novel *Avalovara* (1973), by Osman Lins (1924-1978), from the perspective of the relationship between the literary text and the contextual reality of its writing and publication. Accepting the premise that artistic creation is in a complex relationship with the social factors that involve its author, its construction and its placement and that, therefore, carries in itself a kind of aesthetic reflection of these same factors, we will analyze the text of Lins in order to realize how this dialogue is established in *Avalovara*. In order to observe how the said work dialogues, as an artistic object, with the circumstances external to it, contributing to the unveiling of social aspects beyond the aesthetic scope, as well as to the perception of the author's aesthetic and ethical awareness in the construction of his work. In order to carry out such an attempt, we will mainly rely on the theoretical support of the Marxist thinker Adolfo Sánchez Vázquez (1965), the French writer and philosopher Jean-Paul Sartre (1948) and his own ideas about the relationship between the art creator and Society in which he belongs to the writer under study.

Keywords: literature, unraveling, Osman Lins, *Avalovara*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1 -LITERATURA E DESVENDAMENTO.....	11
1.1 Ideologismo, cognoscitivismo e criação humana livre: três aspectos de um mesmo fenômeno.....	11
1.2 Diálogos com Sartre: a arte como criação livre, o homem como liberdade situada e a literatura em prosa como criação situada de uma liberdade conflitante.....	32
1.3 Literatura e engajamento por consciência de desvendamento.....	36
1.4 Ideologia de época e ação por desvendamento.....	41
CAPÍTULO 2 -LITERATURA E DESVENDAMENTO EM OSMAN LINS.....	48
2.1 Tateando um caminho literário.....	48
2.2 Pesquisa narrativa e visão de mundo.....	53
2.3 Maturidade.....	63
CAPÍTULO 3 - AVALOVARA E SEUS DESVENDAMENTOS.....	79
3.1 Desvendamento pela personagem.....	79
3.1.1 Avalovara e o romance moderno.....	83
3.1.2 Um esclarecimento que recusa o desencanto.....	93
3.1.3 Abel em busca da unidade?.....	100
3.1.4 Transfiguração.....	105
3.2 O desvendamento pela forma.....	109
3.3 O desvendamento pelo tema.....	142
CONCLUSÃO.....	157
BIBLIOGRAFIA.....	163

INTRODUÇÃO

A partir do pressuposto de que cada obra artística traz em si um poder de desvendamento da realidade por meio de um confronto singular de seu criador com o mundo à sua volta e de que, na modernidade, essa característica própria da criação artística se acentua, tomando um contorno mais drasticamente problemático e complexo, procuramos sondar, em nossa pesquisa, o diálogo particular de *Avalovara* (1973), romance do autor pernambucano Osman Lins (1924-1978), com o contexto literário e social de sua escrita e publicação.

A intenção foi trabalhar no sentido de observar o texto de Osman Lins em suas características próprias e verificarmos o que esse mesmo texto demanda de conhecimento da poética própria de seu autor, recursos teórico-literários, observação da situação contextual brasileira e sensibilidade por parte de quem o pretenda analisar.

No curso de nossas investigações, observamos lidar com pelo menos quatro níveis de particularidades contidas uma na outra.

Num primeiro nível, a particularidade da relação da obra de arte com a sociedade na qual se insere e da qual é fruto, visto compreendermos que, mesmo sendo a obra de arte criada e veiculada numa sociedade na qual toda produção humana é passível de transformar-se em produto utilitário e “artigo de mercado”, o objeto artístico traz em si certas singularidades e potencialidades que o permitem fugir, de certa forma, a esse fim.

Em segundo, a particularidade da consciência manifesta e, a nosso ver, muito peculiar, por parte de Osman Lins, da relação anteriormente referida entre a obra de arte e a sociedade.

Num terceiro nível, a particularidade também da expressão dessa consciência singular do autor, ou melhor, do modo como Lins procurou fazer com que seus textos de ficção dialogassem com o entorno. Do modo como optou por plasmar a consciência que tinha do diálogo da obra de arte com o contexto em textos opinativos e de ficção.

E, finalmente, num quarto nível, dentro da ficção de Lins, a particularidade do diálogo da obra *Avalovara* com a sua situação contextual.

Embora sendo esta última particularidade o tema central de nossa pesquisa, queremos esclarecer desde já que, conquanto o romance citado tenha sido a leitura basilar geradora de todas as inquietações e da pesquisa em si, ocupamo-nos, em grande medida, de explicar as três particularidades anteriores, uma vez que julgamos serem

etapas necessárias a uma compreensão ampla e correta da leitura que pretendemos fazer de *Avalovara*.

Por essa razão optamos por começar a nossa explanação a partir do âmbito mais amplo da arte em si como produção humana e em relação ao contexto social mais geral, momento do nosso texto em que nos valem largamente da estética marxista¹ tal como descrita e analisada pelo pensador espanhol Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011), em seu livro *As ideias estéticas de Marx*, de 1965, para daí chegarmos à visão específica de Osman Lins sobre o assunto. Tal visão, embora talvez não tenha sofrido influência direta do pensador marxista em questão, possui com ele pontos importantíssimos de afinidade, o que buscamos demonstrar, dentre outras coisas, em tópico do nosso primeiro capítulo.

Uma influência direta e assaz declarada por Osman Lins é a do escritor e filósofo existencialista Jean-Paul Sartre (1905-1980), principalmente em *Que é a literatura?*, texto de 1948; autor citado pelo escritor pernambucano em vários momentos de sua produção ensaística e em entrevistas, razão pela qual estabelecemos não só em tópico específico como no decorrer da elaboração de nosso texto em geral, um devido diálogo de ideias para fundamentação teórica da concepção desenvolvida por Lins dos mais diversos aspectos da existência, do indivíduo, da literatura e da sociedade.

A partir dessas bases mais gerais de pensamento, tentamos adentrar com maior embasamento no desenvolvimento do olhar próprio de Osman Lins acerca das diversas questões que envolviam o seu ofício de escritor e do seu papel na sociedade. Esforço que fazemos no nosso segundo capítulo, no qual procuramos observar tanto quanto possível através de suas opiniões em entrevistas, artigos, ensaios e na construção e

¹Embora nos utilizemos aqui de ideias associadas à abordagem marxista da obra de arte, queremos deixar claro que não é nossa pretensão analisar o texto de Osman Lins a partir de um instrumental teórico-crítico estritamente marxista. Acreditamos que os meios de fruir, compreender e analisar uma obra literária emanam em sua maioria do próprio texto literário em si, sendo as teorias e os instrumentais teórico-críticos chaves úteis, mas que podem ou não se mostrarem pertinentes na leitura de cada obra. Assim, nos referiremos em nossa análise sempre à expressão “estética marxista” como um dos modos de perceber a obra de arte em sua relação com o meio social, mas não faremos exatamente um trabalho de “crítica marxista” da obra *Avalovara*. Isto porque, na leitura que fazemos, o livro de Lins nos permite compreendê-lo e fruí-lo em todas as suas instâncias a partir de uma visão estética marxista como a de Sanchez Vázquez que aqui utilizaremos como chave de leitura; mas analisá-lo do ponto de vista teórico-crítico estrito do que se convencionou hoje chamar crítica marxista resultaria provavelmente em um estreitamento das potencialidades do texto, uma vez que o nosso trabalho defende entre outras coisas, justamente o alto poder de liberdade e sugestão da obra de arte, que não se permite encaixar completamente sequer no *status quo* social, quanto mais em um esquema rígido de compreensão e análise. No mais, nos serviremos de termos e conceitos próprios da crítica marxista, bem como de teoria e crítica literária de forma geral sempre que for pertinente e abonado pelo próprio texto de Lins.

publicação de sua obra de ficção, o desenvolvimento de sua visão de mundo particular e da já referida consciência estética e ética que o autor passou a professar dentro de seu campo de atuação.

Finalmente, no terceiro capítulo, adentramos especificamente na análise de *Avalovara*, munidos da problematização em torno de arte, literatura e sociedade realizada nos dois capítulos anteriores. Procuramos observar o diálogo desvendante de *Avalovara* com seu contexto social a partir da análise de três aspectos da obra; a saber:

1 - Os desvendamentos da situação subjetiva e social do homem moderno a partir da análise do personagem-narrador principal Abel, tópico em que acrescentamos como apoio ao campo teórico que já destacamos, principalmente os conceitos de “desencantamento do mundo” de Max Weber (1864-1920), em *Ciência e política: duas vocações*, de 1920, e os de “esclarecimento” e “indústria cultural”, de Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), em *Dialética do esclarecimento*, de 1947.

2 - Os desvendamentos que nascem da forma textual adotada e desenvolvida por Lins na obra *Avalovara*, uma vez que se trata de um texto que prima pelo extremo apuro formal em sua estratégia narrativa, ponto em que tentamos fazer, dentre outras reflexões, uma aproximação da estética formal de Lins ao estilo neobarroco adotado em certa medida por diversos autores latino-americanos; respaldando-nos, para essa aproximação, no pensamento de Irleamar Chiampi, em *Barroco e modernidade*, de 1998, para quem a reapropriação e ressignificação da estética barroca na literatura latino-americana se revela fator de contestação à lógica iluminista europeia e norte-americana. Lógica essa, no olhar de Chiampi, avessa em muitos aspectos às raízes das sociedades originárias da América Latina, no que Osman Lins se revela um autor atento não só a seu país, mas ao contexto continental de produção literária, ao qual se sentia irmanado por profundos vínculos e procurou fazer coro à luta comum por uma literatura própria no subcontinente, dentre outras coisas, através desse barroquismo formal.

3 – Os desvendamentos que surgem do fato de Osman Lins ter optado por construir um romance inteiro de forma acentuadamente metalinguística, num claro processo de desmascaramento da ficção ao leitor, uma vez que a metalinguagem é recurso comum na ficção, mas em *Avalovara* a metalinguagem é a própria temática maior. Dado que o romance de Osman Lins é uma manifesta alegoria desse gênero literário, queremos mostrar algumas implicações e a relevância dessa característica do livro na economia geral do projeto literário do autor, e o quanto essa mesma

característica revela a combatividade peculiar do escritor pernambucano através de sua obra literária. No tópico em questão, nossa fonte maior de abonações são as próprias entrevistas e ideias proferidas a esse respeito antes, durante e depois da construção de *Avalovara*, momento em que se revela em toda sua força a consciência com que o autor procurou engendrar e dar ao leitor brasileiro a sua obra.

Em síntese, realizamos em nossa pesquisa uma leitura de *Avalovara* em que pesou a contemplação de algumas das mais relevantes questões, a nosso ver, suscitadas pelo texto de Lins. Visto que a obra, em seu mosaico multifacetado, se nos revela mesclada de preocupações muito amplas que vão desde o apuro formal exacerbadamente estetizante até preocupações de ordem social em relação à situação brasileira; desde preocupações quase atávicas e míticas a respeito do homem até a busca de conscientização histórica e política dos meandros da ditadura militar (1964-1985) e da opressão no Brasil. Procuramos observar no que consiste e como se dá o confronto do livro *Avalovara* com a sua realidade externa e de que modo o autor procura, a nosso ver, engajar-se, acima de tudo artisticamente, por meio da revelação e do desvendamento dessa mesma realidade através de sua ficção.

Estas foram as linhas mestras de nossa investigação. O que procuramos apresentar no texto que segue. A espinha dorsal, por assim dizer, do itinerário que percorremos na análise do nosso objeto de estudo.

CAPÍTULO 1 – LITERATURA E DESVENDAMENTO

1.1 Ideologismo, cognoscitivismo e criação humana livre: três aspectos de um mesmo fenômeno

“A finalidade última da obra de arte é ampliar e enriquecer o território do humano. O homem amplia ou enriquece seu mundo criando um objeto que satisfaz sua necessidade especificamente humana de expressão e comunicação. A arte não é propriamente imitação de uma realidade natural, mas criação de uma nova realidade (humana ou humanizada). O valor supremo da obra de arte, seu valor estético, o artista o alcança na medida em que é capaz de imprimir uma forma determinada a uma matéria, a fim de objetivar um determinado conteúdo ideológico e emocional humano, como resultado do qual o homem amplia sua própria realidade.” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p. 109)

Sandra Nitrini, umas das principais estudiosas de Osman Lins, afirma que o autor “produziu uma obra variada e complexa, que ainda não atingiu um vasto público, nem foi suficientemente estudada por leitores especialistas.” (NITRINI, 2010, p. 90) A pesquisadora aponta entre as possíveis causas dessa lacuna o “período de limbo, de mais ou menos vinte anos”, a que os livros do escritor ficaram relegados após sua morte, em 1978.

Tentamos, com o nosso estudo, realizar uma leitura significativa do autor, dentre as que vêm sendo realizadas nos últimos anos, devido ao fim do que seria o “período de limbo” a que se refere Nitrini. Republicada, a obra de Osman Lins encontra-se mais disponível e, portanto, os leitores podem descobrir ou redescobrir o autor de *Avalovara*, o que fomentou a produção de um maior número de estudos críticos.

A tarefa de ler Osman Lins, no entanto, mostra-se desafiadora em muitos sentidos, justamente pela “variedade” e pela “complexidade” de seus textos a que também se reporta Nitrini, e que fazem do autor pernambucano um caso um tanto quanto singular na literatura brasileira.

Ainda segundo Nitrini, “talvez Osman Lins tenha sido um dos escritores brasileiros que mais refletiu, ou, pelo menos, explicitou suas reflexões sobre o ato de escrever e ficcionalizou o exercício ‘problemático da literatura’” (NITRINI, 2010, p.140). O modo como o fez, a profundidade de tais reflexões são, como sua obra, de

uma complexidade e riquezas ímpares. Motivo pelo qual dedicaremos aqui um grande esforço a embasar e desvendar inicialmente a poética do autor a partir de uma leitura particular. Para em seguida partirmos para a análise de seu discurso dentro e fora da ficção.

Portanto, começaremos o nosso estudo lançando um olhar a mais sobre a sua própria poética, no intuito de entrever em ideias afins uma base teórico-metodológica que nos possa fornecer suplementos para a interpretação que fazemos da postura e da ficção de Osman Lins. Ou seja, analisaremos a teoria literária que emana das ideias estéticas de Osman Lins, para fundamentá-las em bases mais gerais e daí podermos utilizá-la como aporte à nossa análise do autor e de sua obra.

Osman Lins realizara sua obra literária entre os anos de 1955 e 1978, de forma que boa parte de seus escritos foram dados ao público brasileiro em meio ao período da ditadura militar (1964-1985). O autor defendeu inúmeras vezes em seu discurso fora da ficção que o escritor, mais que qualquer outro cidadão, deveria sempre se pronunciar e comprometer-se com o seu período histórico, com seu país e com seu povo:

Todo mundo sabe que neste nosso mundo atormentado, não há lugar para os neutros. E o escritor, mais do que ninguém, tem de participar. Mesmo 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 de seu país, é um invasor e não merece o ofício que escolheu. (LINS, 1979, p. 139).

No entanto, como ele próprio enfatiza, a participação do escritor de literatura nem sempre é “evidente”. Esse parece, inclusive, ser o seu caso. Osman Lins produziu uma literatura considerada pela crítica, por vezes, como de preocupações estritamente estéticas, “obcecada” consigo mesma “a ponto da implosão” (SILVERMAN, 2000, p.210) e um tanto “difícil” de ser compreendida pelo público. Longe de comunicar facilmente um posicionamento em relação à situação social do país, seus livros se voltam, à primeira vista, para uma contemplação mítica da existência humana, para a construção de um estilo formal próprio e ostenta mesmo uma espécie de esteticismo exacerbado. Estas características geraram alguns questionamentos referentes a uma possível incongruência entre seu discurso de engajamento e a sua prática literária.

Por conta disso pretendemos esclarecer uma abordagem a respeito do engajamento literário e do poder de participação da obra artística que nos parece ecoar no discurso e na ação de Lins, a fim de estabelecer uma congruência necessária entre a sua exortação à participação e a sua literatura de difícil acesso. Essa abordagem leva em

consideração o poder que a arte traz em si de desvendamento da realidade e, à medida que formos deslindando essa visão da arte, vamos observando seu parentesco com as crenças de Lins acerca da literatura.

Abordar a literatura a partir da perspectiva que a considera capaz de refletir a realidade e nela intervir requer, a nosso ver, certos cuidados, sem os quais pode-se incorrer inevitavelmente em ilações equívocas. Pois o fenômeno artístico do qual a literatura é parte caracteriza-se, entre outros fatores, pela sua complexa relação com a realidade externa a ela.

Porém, ao mesmo tempo, a literatura traz em si uma substância textual coesa e coerente o bastante que lhe empresta uma espécie de lógica própria, uma capacidade de ser analisada, até certo ponto, dissociadamente do universo que a rodeia.

Portanto, diante da tarefa a que nos propomos de realizar uma leitura de *Avalovara* buscando em primeira instância averiguar o seu poder de desvendamento em relação à realidade social de sua época, devemos ter o cuidado de evitar posições categóricas que possam reduzir a nossa interpretação da obra a um mero espelho condicionado do mundo à sua volta e desmerecer o seu caráter de objeto único e potencialmente rico e fecundo de sentidos em si.

Para tanto e no que tange a esse aspecto do diálogo que a obra literária estabelece com o seu contexto social, diálogo que para nossa premissa é importante no desvendamento dessa mesma realidade, nos parece fecundo observar a abordagem marxista da arte a fim de referendarmos o nosso estudo da poética e do livro de Osman Lins. Isto por duas razões principais: primeiro, pelo fato de ser esse olhar estético um dos mais propensos a investigar a relação do fenômeno artístico com o contexto social e, segundo, por notarmos certa filiação entre alguns aspectos da abordagem estética marxista e o modo de encarar a literatura de ficção professado pelo autor.

Desejamos esclarecer desde já que não pretendemos esgotar aqui as possibilidades de análise e alcance da abordagem marxista da obra de arte, campo demasiadamente vasto e que conta, inclusive, com posicionamentos muitas vezes divergentes entre os próprios estetas do Materialismo Histórico; nem nos atermos somente a ela, mas, sim, observarmos uma linha de raciocínio teórico-argumentativa diretamente ligada ao marxismo e que nos parece estabelecer uma profícua relação com o pensamento e a práxis literária do autor de *Avalovara*.

Por exemplo, dentre tantas preocupações de Lins em relação a questões literárias que desembocavam em questões sociais, uma era a valorização do livro e da literatura

diante do assédio dos *mass media* aos escritores de sua época. O autor procurou sempre manifestar seu ponto de vista a respeito do assunto e, além de procurar manter-se fiel ao livro em detrimento dos meios de comunicação de massa, sempre enfatizou que este era o veículo mais eficaz de uma “liberdade humana” falar a outra sem nada impor: “Entendo que só o livro mantém aquele distanciamento necessário, para que o homem possa conservar intacto seu espírito crítico” (LINS, 1979, p. 147). Nesse anseio manifesto por preservar a sua liberdade de criação e a liberdade crítica do leitor, Osman Lins vai buscar justamente em Marx uma noção de trabalho criador livre que mostra claramente como o autor pernambucano encarava o seu ofício de escrever:

Os servidores da indústria cultural, exauridos pela máquina, dizem o que podem, da maneira mais rápida, direta e trivial, girando em torno de não importa que ideias e motivos. Não rasgam nenhum véu e tudo que proclamam assemelha-se a um réquiem. Estimulam as tendências mais claras do público, pois vivem delas. Parecem, à distância, deter as rédeas do mundo e, sob certo aspecto, talvez isso seja verdade. Mas o faustoso veículo por eles conduzido é uma carroça mortuária. Quando, em raras oportunidades, fogem a tais injunções, buscam, mais ou menos parasitariamente, um público cultivado, ou seja, um público apto a compreendê-los exatamente devido à prévia convivência com os bons livros. Ao escritor, tão livre em seu ofício quanto a um ser humano é permitido ser livre (e continuando, não obstante as dificuldades, a deter o privilégio, a que se reporta K. Marx, da unidade originária outrora existente entre o homem trabalhador e seus instrumentos de trabalho, decomposta pela civilização industrial), vê e escolhe no silêncio e na paz. (LINS, 1974, p.202).

Depreende-se do que diz Lins que dentro de seu ofício de escritor, cabe a este escrever livremente, tão livre “quanto a um ser humano é permitido ser”, dizendo aquilo que realmente deseja dizer e da forma como queira ou como suas forças criativas o permitam dizer, e que fora dessas condições a literatura está morta; depreende-se ainda que “viva”, para Lins, é a literatura que rasga véus, que desvenda, e que esse desvendamento tem como pressuposto a liberdade do escritor, a não coerção de nenhum meio externo ao fazer artístico.

Osman Lins refere-se ao escritor, aqui genericamente tomando a vez do artista de forma mais geral, como uma espécie de último trabalhador a resguardar uma unidade entre si mesmo e seu instrumento de trabalho, numa inteira harmonia entre o trabalhador e o seu ofício, desde que tome a precaução de não se permitir coagir e confundir o seu trabalho essencialmente criador com as leis da indústria, do lucro, do mercado. É, portanto, sempre do ponto de vista da arte como ofício social, porém diferenciado dos demais trabalhos por um certo grau de liberdade criadora que traz em si, que o autor reflete sobre todas as questões artísticas e literárias. Esse é o ponto de partida e a base de toda a sua reflexão sobre o assunto.

Ao referendar-se em Marx, Osman Lins coloca o ofício de escrever literatura entre os demais trabalhos e assinala a importância da literatura dentro da sociedade industrial, como um trabalho que ainda pode resguardar-se das leis massacrantes da sociedade de consumo. Não ignora os assédios externos, tanto que no trecho que citamos se volta contra os *mass media* e se põe a favor do livro como meio de fugir às seduções lucrativas e fáceis em seu ofício. Procura, no entanto, defender sua posição diante do próprio ofício, a posição que afirma categoricamente ter escolhido: “realizo, coisa rara, um trabalho livre.” (LINS, 1979, p.191).

A ênfase de Osman Lins na literatura como essencialmente um trabalho livre, como vimos, é ancorada em Karl Marx. Para explicitarmos e desenvolvermos esse aspecto da arte como criação livre das condições de produção externas em Marx, visto que se relaciona diretamente à visão de Osman Lins, aspecto que deve ser tratado com o devido cuidado, nos apoiaremos na análise estética do marxismo que fez o pensador marxista espanhol Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011).

Sánchez Vázquez propõe, em seu livro *As ideias estéticas de Marx* (1965), fazer aproximações e confrontar as ideias de Marx sobre fenômenos estéticos e os desdobramentos dessas mesmas ideias pelos teóricos marxistas na formação de uma estética contemporânea do marxismo. Nesse intuito, dentre outras questões, o autor procura esclarecer algumas posições tradicionais que considera equivocadas, reconhecer falhas da estética marxista ao longo do percurso histórico de seu desenvolvimento e suscitar uma possível revisão da crítica artística marxista para abranger o fenômeno da arte moderna:

Independentemente do lugar que lhe concedamos a partir de um ponto de vista histórico-social, como parte de uma superestrutura ideológica, e do valor que lhe atribuamos num plano estético, a arte moderna é um fato rico, complexo e contraditório, do qual não podemos nos aproximar com os critérios sistemáticos e simplistas que dominaram a crítica marxista até alguns anos atrás. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.7).

A obra de Osman Lins a qual analisaremos em nosso trabalho se insere nesse contexto da arte moderna de que trata o autor espanhol e, mais que isso, é uma obra nitidamente inovadora do ponto de vista formal, que até mesmo força de muitas formas os limites da ficção contemporânea a ela. Como Osman Lins sempre professou ideias bem próximas à defesa de um ideal de compromisso social por parte do escritor de ficção, ideal esse que, por contraditório que pareça se relaciona à ideia de liberdade de criação do escritor e à sua não aceitação dos condicionamentos sociais, acreditamos ser relevante iniciar a nossa explanação sobre o caráter desvendante da literatura em si e do

livro de Lins em específico, sondando a proposta de abertura da estética marxista de Sánchez Vázquez ao fenômeno da arte moderna e por que via o referido autor espanhol sugere que essa abertura se faça.

Para Sánchez Vázquez (2011, p.23) “a arte é um fenômeno que desafia constantemente toda generalização vazia e, sobretudo, as generalizações apressadas que resultam de um ponto de vista unilateral”. Assim, depois de traçar um panorama histórico das ideias estéticas marxistas em que aponta a tomada constante de posições reducionistas e fechadas por parte dos teóricos, o autor cita no quadro do marxismo contemporâneo, a seu ver, já mais abrangente, três tendências fundamentais.

Derivadas daquelas tradicionais e nascidas das mesmas bases dos textos de Marx, mas já menos categóricas e enriquecidas de toda uma experiência histórico-artística, essas três tendências são: a arte como ideologia, a arte como forma de conhecimento e a arte como criação livre. Sempre, porém, ressaltando a absoluta necessidade de não se reduzir a arte a nenhuma dessas três concepções, Sánchez Vázquez (2011, p.40) defenderá que a solução mais viável para abordar a arte de forma a não reduzir nenhum de seus aspectos, é observar a essência do objeto artístico fundamentalmente como criação humana livre.

Como marxista, o autor não nega jamais a possibilidade de a arte trazer em si traços ideológicos, nem a possibilidade de ela configurar-se como um meio de conhecimento sobre o mundo real externo a ela, pelo contrário, ele apenas acentua que a arte só pode fazer isso à sua maneira, ou seja, “artisticamente”. Mas, de modo fundamental, Sánchez Vázquez postula em seu texto como característica precípua da obra de arte seu caráter de criação livre.

Para Sánchez Vázquez, do movimento de resgate e revisão da estética marxista após todo o desvirtuamento do período stalinista na Rússia socialista, surgem as propostas de estética marxista mais sensíveis ao fenômeno artístico em sua complexidade e ao modo como a obra de Marx sugere que tal fenômeno deveria ser encarado. O que não impede que ainda nessa visão mais atenta, aponte uma série de divergências em determinados pontos de ênfase entre os teóricos. Justamente porque as bases nas quais esses teóricos se apoiavam, mesmo que agora revisadas, eram as mesmas do início da tentativa de uma estética marxista.

Segundo o autor, nas duas primeiras, a arte como ideologia e arte como forma de conhecimento, ainda se encontram reduções, pois a arte é tanto veiculadora da ideologia quanto forma de conhecimento, ainda que como ideologia ela não o seja diretamente, e

sim por vias bem mais complexas do que quer fazer parecer quem a reduz a isso; Do mesmo modo, enquanto forma de conhecimento ela traz toda uma série de particularidades que a fazem diferir bastante, por exemplo, do conhecimento científico; daí as dificuldades de se estabelecer o que seria exatamente uma arte realista, uma arte que desse ao homem o conhecimento da realidade.

Enquanto segundo a concepção ideológica, o artista dirige-se para a realidade a fim de expressar a sua visão do mundo, e com ela sua época e sua classe, ao passar-se do plano ideológico para o plano cognoscitivo sublinha-se, antes de mais nada, sua aproximação à realidade. O artista aproxima-se dela a fim de captar suas características essenciais, a fim de refleti-la, mas sem dissociar o reflexo artístico de sua posição diante do real, isto é, de seu conteúdo ideológico. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.29).

Notemos que a visão da arte como ideologia é um pouco mais estreita e atrofiante do que a visão da arte como conhecimento, mas as duas acabam pecando, para Sánchez Vázquez, por não darem conta da essência do fenômeno artístico. Vejamos um exemplo do autor sobre a adoção de um desses critérios como primordial pode levar a posições fechadas e radicais que prejudicam a análise artística.

Segundo Sánchez Vázquez (2011, p.25-26), por pensar a arte, às vezes, do ponto de vista restrito da ideologia, muitos teóricos marxistas, dentre eles George Lukács² em alguns momentos, “rechaçaram” como decadentes a arte moderna e o romance contemporâneo de autores como Proust, Joyce, Beckett e Kafka, entre outros. Isso porque para esses teóricos, se uma arte se limita a pintar ou expressar uma sociedade decadente, ou manifesta um conteúdo ideológico decadente, ou não demonstra uma visão que sugira uma mudança nas bases sócio-econômicas da sociedade decadente que “reflete”, essa arte é decadente.

Esse parecer deixa claro para Sánchez Vázquez que o valor estético da obra de arte foi posto de lado em nome de uma característica dela que, na verdade, só se revela obliquamente, mas que não corresponde à sua essência como criação humana.

²Sánchez Vázquez não ignora nem desmerece as contribuições dos estetas marxistas anteriores, apontando com igual sobriedade os pontos em que fizeram a discussão sobre arte evoluir e os pontos em que, a seu ver, caíram em posições que tendiam a atrofiar o debate aberto sobre o fenômeno artístico com ideias categóricas; ainda mais quando se trata da contribuição de George Lukács (1885-1971), como não poderia deixar de ser diante da importância fundamental deste teórico para o pensamento marxista de forma geral e para a estética especificamente. Sánchez Vázquez é, portanto, cuidadoso ao referir-se negativamente apenas a determinados momentos nos quais o pensador húngaro toma posições de caráter um pouco mais normativo a respeito de certos aspectos da obra de arte, citadamente, a respeito do estreitamento da noção de realismo: “A estética lukacsiana representa, no campo marxista, a mais fecunda realização da concepção da arte como forma de conhecimento. Como estética do realismo, cativa graças às suas penetrantes análises e sugestivas descobertas, mas, ao erigir em critério de valor as condições que só o realismo pode satisfazer, converte-se numa estética fechada e normativa.” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p. 37)

Sánchez Vázquez argumenta que a decadência artística, na verdade, não se liga de forma direta à decadência social e nada impede que numa sociedade decadente surja uma arte “superior” ou que numa sociedade tida como grandiosa ou em ascensão, se produza uma arte medíocre ou decadente. Há vínculos entre arte e sociedade, mas a aplicação de critérios de grandeza de uma em outra não se poderia admitir sem se falsear a uma e à outra. A decadência em arte só se poderia medir talvez pelo esgotamento de suas forças estéticas criadoras. Jamais por retratar ideias ou forma valoradas como decadentes por critérios que lhe são externos.

Os elementos de decadência que uma obra pode conter – pessimismo, perda de energia vital, atração pelo anormal e pelo mórbido etc. – expressam, na verdade, uma atitude decadente diante da vida. Mas do ponto de vista artístico, tais elementos só podem seguir dois caminhos: ou são tão poderosos que esgotam o impulso criador, ou então já se encontram integrados e transcendidos na obra de arte, contribuindo, assim, numa curiosa dialética da negação da negação, para afirmar o poder criador do homem, que, em última instância, é a própria negação de uma atitude vital decadente. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p. 27).

Como podemos ver, através desse valioso raciocínio de Sánchez Vázquez, abre-se uma porta importantíssima para quebrar certas barreiras dogmáticas da crítica marxista com relação às obras de vanguarda e a toda a arte e literatura contemporânea. Afinal, não duvidamos aqui do valor ideológico que a arte pode trazer em si, mas queremos apontar para o perigo de se misturar critérios ou fechar e dogmatizar a teoria marxista ou qualquer outra teoria sociológica, ou qualquer outro tipo de crítica que pretenda averiguar o grau de desvendamento da realidade através da obra de arte, deixando de fora de seu escopo obras tão importantes e representativas como as dos autores que aqui citamos como rechaçados.

Para Sánchez Vázquez, interessado em resgatar a prioridade do critério estético acima de todos os outros, essas posições reducionistas não se sustentam³. Sem desmerecer as contribuições dos teóricos marxistas anteriores, o pensador espanhol sabe observar com cautela quando estes caem em raciocínios estreitos. E, para ele, a própria visão da arte como conhecimento já remedia um pouco essa deturpação, visto que é bem mais cautelosa e bebe muito mais diretamente da fonte dos clássicos do marxismo-

³De modo mais geral, esta é também a ideia de Antonio Candido (1918 - 2017), em *Literatura e sociedade* (1965): “com efeito, sociólogos, psicólogos e outros manifestam às vezes intuits imperialistas, tendo havido momentos em que julgaram poder explicar apenas com os recursos de suas disciplinas a totalidade do fenômeno artístico. Assim, problemas que desafiavam gerações de filósofos e críticos pareceram de repente facilmente solúveis, graças a um simplismo que não raro levou ao descrédito as orientações sociológicas e psicológicas, como instrumentos de interpretação do fato literário.” (2014, p.27)

leninismo. Nesses autores que tiveram que ser resgatados e revistos, Sánchez Vázquez percebe que a arte aparece tanto como possível veículo da ideologia quanto como uma forma de conhecimento. Mas percebe também todo um cuidado para não encerrar a questão apenas nisto, para não se reduzir de forma simplista o fenômeno artístico.

Marx, Engels e Lenin assinalaram o caráter cognoscitivo da arte, sem desligá-la de sua natureza ideológica, mas reconhecendo que as relações entre os dois planos são sumamente complexas e, em certas ocasiões – como se pode ver nas obras de Goethe, Balzac ou Tolstói – bastante contraditórias. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.28).

A questão da suposta decadência da arte moderna pode, quando observada pelo prisma cognoscitivo, apontar, no mínimo, o valor de desvendamento da realidade perpetrado pela sua descrição decadente. Sobre a obra de Kafka, por exemplo, Sánchez Vázquez opina que: “o autor de *O processo* coloca em nossas mãos, com esse romance, uma chave para compreender o caráter abstrato, alienado e absurdo das relações humanas na sociedade capitalista.” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.26).

A via pela qual a arte é um meio de conhecer o mundo, porém, não é direta, e como vimos antes, pode ser bastante contraditória. Da mesma forma que se pode cair em equívoco ao radicalizar o caráter ideológico da arte, pode-se incorrer em visões errôneas ao se desvirtuar o tipo de conhecimento que a arte veicula, ou de que forma ela veicula este conhecimento, ou ainda, ao se propor que ela tem nessa função que cumpre apenas obliquamente a sua origem, essência e finalidade.

Desse modo, observar na arte o que ela traz de conhecimento do mundo também requer bastante acuidade e alguns filtros, pois ela só refletiria a realidade a seu modo. “A arte como conhecimento da realidade pode nos revelar um pedaço do real, não em sua essência objetiva, tarefa específica da ciência, mas em sua relação com a essência humana.” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p. 30)

Jean-Paul Sartre defendia já essa ideia, em 1948,

Através dos poucos objetos que produz ou reproduz, o ato criador visa a uma retomada total do mundo. Cada quadro, cada livro é uma recuperação da totalidade do ser; cada um deles apresenta essa totalidade à liberdade do espectador. Pois é bem esta a finalidade última da arte: recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é, mas como se tivesse origem na liberdade humana. (1993, p.47).

Portanto, se a arte revela, se ela desvenda e dá a conhecer uma realidade, é a realidade que se origina na liberdade humana, pois podemos ver que nesses autores até agora citados, a origem e a essência da obra de arte é em primeiro lugar a liberdade criativa do ser humano. Em termos estritamente literários, Osman Lins se pronuncia de forma absolutamente similar a essas ideias:

Definiria mesmo o ficcionista como sendo aquele que, sensível ao mundo, empenha-se em dele transmitir, através da palavra escrita e com ênfase na aparência das coisas, pela sua imaginação decompostas e reorganizadas, uma visão pessoal, quase sempre insólita e não raro absurda, que se confunde no entanto, sob a pressão de seu gênio e adquirindo significações irrecusáveis, com o universo onde habitamos. (LINS, 1974, p.164)

A liberdade de criação é condição *sine qua non* para que um objeto artístico logre um desvendamento da realidade, da única realidade de que a obra de arte se ocupa, segundo Sartre, e segundo Osman Lins, a realidade da liberdade humana de decompor o mundo e reorganizá-lo em um objeto artístico. Mesmo que em outras instâncias da vida humana essa liberdade seja amplamente negada, à arte tal exercício é, não só permitido, como, indispensável.

É por isso mesmo que a arte tem esse valor de desvendamento da condição humana. Por ser, como vemos também em Sartre, um fim em si mesma. Por ser uma criação livre, o resultado do exercício criador livre, a arte se torna um meio de exortar a liberdade humana, de refletir enquanto produção gratuita o aspecto liberto do ser humano, o que para Sartre é a realidade primeira da existência do homem.

A obra de arte é gratuita porque é fim absoluto e se propõe ao espectador como um imperativo categórico. Além disso, ainda que não possa nem queira ser produção por si mesma, deseja representar a livre consciência de uma sociedade de produção, isto é, fazer refletir a produção sobre o produtor, em termos de liberdade. (SARTRE, 1993, p.173).

Podemos deduzir disto uma série de relações sobre o que se costuma chamar realismo em arte. Afinal, se a arte filtra a realidade pelo critério estético e isso a faz devolver à realidade uma face humanizada de si mesma, esse reflexo não pode ser de forma alguma uma simples reprodução das coisas, do homem e do mundo tal como são fora da arte. Como assinalava Bertold Brecht (1898-1956) em seu *Pequeno órganon para o teatro*, de 1948, “se a arte reflete a vida, ela o faz com espelhos especiais.” (*apud* EAGLETON, 2011, p.91).

Para a explicação da realidade fora da estética utilizamos a ciência e seria não compreender a essência da arte exigir-lhe que fizesse o mesmo papel da ciência. Portanto, em primeiro lugar, devemos compreender, pelo modo como aqui procuramos raciocinar, que uma ideia de realismo artístico baseada na suposição de que a arte deveria retratar fielmente a realidade ou explicá-la tal como é revela também uma visão insuficiente e fechada do caráter cognoscitivo da arte e da arte como um todo.

Além dessa peculiaridade do realismo artístico, é importante ressaltar que a arte que não pretende ser realista mesmo nos moldes dos quais falamos aqui, a arte abstrata,

os vanguardismos mais extremos, por exemplo, são igualmente criações humanas e respondem a um impulso criador do homem em confronto com toda a sua condição social. Portanto, uma teoria estética não deve deixar de observá-los e de procurar apreender o seu sentido social, ou seja, a que fenômenos sociais elas respondem.

Sendo assim, o realismo em arte não deveria ser reduzido a critérios rígidos devido ao modo particular como a arte reflete a realidade. E as obras de arte que, porventura, não procuram se comprometer com tal realismo não deveriam ficar de fora da análise estética marxista ou sociológica de modo geral, pois são igualmente produzidas a partir do impulso criador do homem em sociedade.

O fato é que, para Sánchez Vázquez, ser ideologia e ser forma de conhecimento não respondem ao questionamento sobre a verdadeira essência que abrangeria toda a gama de implicações do fenômeno artístico. Na concepção de arte como criação, no entanto, parece repousar essa essência.

Ao observar a arte como criação, seguindo diretamente a lição de Marx e de sua teoria de forma mais ampla, o pensamento estético marxista de Sánchez Vázquez logra uma análise infinitamente mais rica em possibilidades, aberta e não normativa, apta a abarcar o fenômeno artístico em sua complexidade máxima. Apta, inclusive, a dar conta de suas mudanças e evoluções históricas, explicar e analisar um pouco mais coerentemente sua forma e conteúdo, observá-la enquanto conhecimento e de que modos se liga a ideologias.

Enfim, a visão da arte originariamente como criação, nos termos marxistas de Sánchez Vázquez, seria capaz de reorientar o estudo estético e conjugar soluções para as dicotomias aparentemente insolúveis que sempre desafiaram os marxistas e até mesmo os estetas anteriores ao legado de Marx⁴. Para Sánchez Vázquez, dentro do materialismo

⁴ A importância dada aqui à leitura e análise do pensamento de Sanchez Vázquez sobre a essência da obra artística em Marx, em detrimento de tantos outros pensadores que se debruçam sobre a teoria estética, justifica-se, a nosso ver, pelo foco de nosso estudo e pelo próprio posicionamento que temos mostrado do autor de *Avalovara*. Como já pudemos demonstrar e procuramos corroborar no decorrer de nosso texto, Osman Lins possuía uma consciência e uma prática ativas de seu ofício de escritor de ficção, de artífice e de artista da palavra. Ofício este que lhe dava condições de ser um trabalhador livre, até certo ponto, das contingências sociais. Embora “livre” jamais queira dizer indiferente a tais contingências, o autor se percebia e se posicionava sempre a partir desse recorte que fazia e que se identifica com a visão de Marx do artista como trabalhador e da arte como trabalho de criação livre. A abordagem que Sánchez Vázquez realiza de Marx enquanto pensador da arte e dos desenvolvimentos do seu pensamento por seus sucessores parte justamente da ideia principal de que arte é em essência trabalho criador livre, o que o leva a desenvolver e apontar visões estéticas coerentes que se mostram inteiramente congruentes com a consciência e prática demonstradas por Osman Lins em sua carreira literária, pois este também orientou sua prática literária pelo princípio norteador de que a arte é fundamentalmente trabalho criador livre. Por sua vez, essa consciência e essa prática levam o autor pernambucano a tomar para si uma responsabilidade ética de construir sua obra literária como um libelo à própria condição de libertação que

histórico, quando se compreende a essência da obra de arte como criação, pode-se estudá-la e compreendê-la em si mesma e a partir de si mesma como objeto integrado a um todo contextual, e daí se revelam em relação dialética e complementar suas duas faces antes aparentemente tão conflitantes para os estudiosos: o seu condicionamento social e a sua relativa autonomia.

Para explicitar de que forma Marx conceitua a arte essencialmente como criação, Sánchez Vázquez percorre o itinerário que levou o pensador alemão a tal conceituação, e este itinerário passa obrigatoriamente pelo legado de Friedrich Hegel (1770-1831).

Sánchez Vázquez explica a proposição hegeliana de que o homem se constrói na História, nisso objetiva-se e aliena-se, e precisa, dentro das situações históricas que ele próprio construiu, empreender um trabalho de busca dos meios de se desalienar e encontrar sua essência, que para Hegel é dada e espiritual.

Haveria, pois, uma dialética que se processa e que acaba por desvendar o espírito ao homem a partir de sua própria prática material e histórica alienadora. Seria enquanto ser histórico e objetivado que o homem procuraria a sua subjetividade absoluta, o seu sujeito, o seu ser, de forma que só ao conceber-se fora dessa objetivação que o aliena, mas ao mesmo tempo lhe serve de princípio de investigação, ele poderia chegar ao Saber Absoluto sobre si mesmo, a autoconsciência. Podemos observar o que Sánchez Vázquez diz na própria análise que Marx faz sobre a tendência espiritualista de Hegel.

Vale, portanto, vencer o *objeto da consciência*. A objetividade enquanto tal vale por uma relação *estranhada* do homem. [Relação] não correspondente à *essência humana*, à consciência-de-si. A *reapropriação* da essência objetiva do homem, produzida enquanto [algo] estranho sob a determinação do *estranhamento*, tem assim não somente o significado de supra-sumir (*aufheben*), mas [também] a *objetividade*, ou seja, dessa maneira o homem vale como uma essência *não-objetiva, espiritualista*. (MARX, 2004, p.124-125, grifo do autor)

Segundo Sánchez Vázquez, Marx se utilizará de toda essa dialética e historicidade das investigações hegelianas a respeito do homem, mas a partir de um ponto de vista materialista que dará um rumo, logicamente, muito diverso às investigações sobre o “ser”.

a arte propicia, e como um exemplo prático em si dessa mesma liberdade de criação. Embora, como dissemos há pouco em nosso texto, esta atitude tenha por vezes sido vista, por parte da crítica, como descaso pelos problemas sociais; e seu discurso tenha sido, como teremos oportunidade de exemplificar mais à frente em nosso texto, considerado incongruente com sua prática. As ideias de Sanchez Vázquez são tratadas aqui, portanto, como um aporte necessário e pertinente para o esclarecimento dessa aparente incongruência; como ideia afim e não como influência direta, mas como um diálogo profícuo e esclarecedor entre a teoria do filósofo e a prática do literato. Daí dissertarmos com certo pormenor sobre elas neste primeiro capítulo.

Sánchez Vázquez explica que, especificamente no tratamento que confere à arte o poder de objetivar o espírito, Hegel teria apresentado, dentro de sua estética idealista, a arte como a materialização do espírito ideal do homem ou a busca dessa materialização. No entanto, Hegel acredita, como vimos no trecho de Marx, na essência humana como ideal espiritual e não como material, de forma que objetivar o homem, que em sua essência seria espírito, em uma obra de arte resulta também em uma alienação, pois a concretização do espírito em objeto artístico seria insuficientemente esclarecedora da essência humana, embora imensamente sugestiva desta mesma.

Para Hegel, segundo Sánchez Vázquez, o pensamento estético e a objetivação que faz do homem seria um estágio importante, mas ainda incipiente da busca pelo espírito ideal e pela essência, a este estágio estético sucedem o religioso e o filosófico, onde se pode, finalmente, ter sucesso na busca pelo ser do homem e conseguir o Saber Absoluto que corresponderia ao espírito conhecendo-se plenamente como sujeito.

Mas, ao Hegel identificar objetivação e alienação, o objeto aparece sempre como algo alheio ao sujeito, como uma limitação de sua subjetividade; portanto, para que o sujeito se reaproprie de sua verdadeira natureza (espiritual), a objetivação tem de ser negada. No que toca ao homem, na medida em que Hegel o define através de sua subjetividade espiritual, como autoconsciência, o homem supera sua alienação e, portanto, cancela a objetivação na subjetividade absoluta de seu pensamento. O objetivo é posto fora da essência humana, a qual, para Hegel, é pura e exclusivamente espiritual. O homem, como autoconsciência, recobra sua verdadeira essência quando cancela a objetividade. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.51).

Resulta, como podemos ver que, em Hegel, malgrado a imensa importância que confere à estética, a ideia de objetivação do homem é idêntica à de alienação. Em Hegel esses dois conceitos são iguais. Como vimos na citação, ao objetivar materialmente um ser que em essência seria espírito, perde-se essa mesma essência e aliena-se. Embora, como já dissemos, mesmo em Hegel a arte é vista como dotada de uma poderosa sugestão e vislumbre da essência ideal do homem e aponta para a existência desta essência que se poderá conseguir apreender com o pensamento filosófico.

Sánchez Vázquez mostrará que Marx revê o conceito de objetivação do homem à luz de sua própria visão do mundo, o Materialismo Histórico. Para Marx, então, objetivar-se não faz do homem alienado. Pelo contrário, compreendendo o homem como ser material e não ideal, na verdade, só há o homem, só há a essência humana justamente quando objetivada materialmente.

Essa objetivação dá-se através do trabalho e em sociedade e esse fator resultará importante para uma estética marxista, pois como já vimos, a arte pode ser vista em Marx como uma forma de trabalho, uma criação material humana peculiar, que se

distingue dos demais trabalhos humanos na sociedade de consumo, justamente, por seu caráter livre.

Por hora, vejamos com Sánchez Vázquez (2011, p.51), que Marx, por assim dizer, reivindica a objetividade do homem; se para Hegel a existência do objeto implica algo alheio ao sujeito, para Marx ela constrói o sujeito.

O homem é um ser natural humano, ou, o que é o mesmo, um fragmento da natureza que se humaniza, sem romper com ela, superando-a em duas direções: fora de si mesmo, atuando sobre o mundo natural, exterior, criando uma realidade humanizada e, conseqüentemente, humanizando a natureza em si mesmo, elevando-se sobre sua vida instintiva, puramente animal, biológica, transformando sua própria natureza. A atividade que permite essa dupla transformação – interior e exterior – é a objetivação do ser humano mediante o trabalho. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.53).

Nesse caso, a objetivação não é sinônimo de alienação, nem quanto ao trabalho humano de forma geral nem quanto ao tipo específico de trabalho humano que a arte representa. Mas Sánchez Vázquez explica que há ainda certas nuances do trabalho que o homem produz as quais Marx pretende corrigir em Hegel e que foram fundamentais justamente para que Marx se deparasse com a questão estética ao tratar de trabalho, objetivação do sujeito e alienação.

Sánchez Vázquez comenta que, para Marx, no idealismo de Hegel, o trabalho do qual ele trata é o trabalho do espírito em busca de si, e como para este pensador a essência humana é espírito, vale dizer que o homem constrói a sua essência humana, ou se “reapropria” dela através do trabalho de desobjetivar-se em direção ao Saber Absoluto. Mas que, mesmo ao tratar do homem apenas em sua instância “alienada” e, portanto, “objetiva”, Hegel o situa historicamente e o apresenta como autoconstruído através do seu próprio trabalho concreto, da construção de sua objetivação. Na crítica que faz à *Fenomenologia do espírito* (1807), de Hegel, Marx não deixa de reconhecer isso e a imensa contribuição que representa para o seu pensamento.

A grandeza da “*fenomenologia*” hegeliana e de seu resultado final – a dialética, a negatividade enquanto princípio motor e gerador – é que Hegel toma, por um lado, a autoprodução como um processo, a objetivação (*vergegenständlichung*) como desobjetivação (*entgegenständlichung*), como exteriorização (*entäußerung*) e supra-sunção (*aufhebung*) dessa exteriorização; é que compreende a essência do *trabalho* e concebe o homem objetivo, verdadeiro, porque homem efetivo, como resultado de seu *próprio trabalho*. (MARX, 2004, p.123, grifo do autor)

Porém, no materialismo de Marx, podemos perceber que “trabalho” é o trabalho material e que é a categoria que funda o ser, esse ser é essencialmente material e social por ter-se fundado coletivamente através do trabalho empreendido dentro da História.

Trabalho que consistiu em ir transformando a realidade natural externa e interna a ele próprio em realidade humana também externa e interna a ele.

Quando Marx, pois, exorta o homem a encarar a sua essência como material e social e não mais ideal e espiritual, notamos que o conceito de alienação se inverte. Na sua busca pelo homem social, concreto, ele observou que sua essência se encontrava mutilada, negada e desfazendo-se em meio às condições históricas e econômicas da sociedade capitalista, e que a alienação na verdade consistia em não perceber isso, e um dos modos de não perceber que a verdadeira essência do homem estava dilacerada era procurá-la em idealismos.

Era preciso compreender o ser material do homem e de que forma o capitalismo o esmagava. Marx concluiu que, sendo o ser social fundado no trabalho, era justamente no trabalho que se podia desumanizar o homem, pois se tratava de sua raiz. Concluiu também que a alienação humana consistia no desvirtuamento daquilo mesmo que o tornara humano, no desvirtuamento do trabalho pelo sistema capitalista.

Uma consequência imediata disto, de o homem estar estranhado do produto do seu trabalho, de sua atividade vital e de seu ser genérico é o *estranhamento do homem* pelo [próprio] *homem*. Quando o homem está frente a si mesmo defronta-se com ele o *outro* homem. O que é produto da relação do homem com o seu trabalho, produto de seu trabalho e consigo mesmo, vale como relação do homem com outro homem, como o trabalho e o objeto do trabalho de outro homem. Em geral, a questão de que o homem está estranhado do seu ser genérico quer dizer que um homem está estranhado do outro, assim como cada um deles [está estranhando] da essência humana. (MARX, 2004, p.85-86, grifos do autor)

A discussão sobre a alienação, portanto, passou da questão sobre sua essência espiritual para o terreno propriamente material. Assim, compreendido materialmente como ser fundado através do trabalho humano que o destaca da natureza e dos outros animais e que faz dele sujeito e objeto de si mesmo, alienar-se ou não, era, para Marx, fazer um trabalho criador ou um trabalho alienado e se reportava diretamente ao sistema capitalista como o entrave ao verdadeiro trabalho criador do homem e grande propulsor do trabalho alienado.

O que ocorria, pois, era a constatação de que o trabalho, categoria que funda o ser do homem, quando exercido da maneira como é no capitalismo, era alienante por ser desvirtuado. O sistema golpeava o homem na própria base de sua fundação e isso o deixava perdido em sua essência. Se trabalhador, o homem achava-se reduzido ao jogo de classes e à mera busca de sua subsistência; se detentor do poder sobre os meios de produção, o homem achava-se preso à busca incessante do lucro que o fazia superior aos outros homens, segundo valores criados um tanto à revelia de sua essência.

O trabalho criador desvirtuado passou a agir contra o próprio homem, colocando-o em uma espécie de novo estado de semi-animalidade em que sua força criadora verdadeira se gasta na corrida pela subsistência e na qual todo o resultado material do trabalho resulta na alimentação de um sistema que se tornou, de certa forma, mais importante do que o homem e do que a natureza, um sistema que, por assim dizer, substituiu e escravizou tanto a natureza da qual o homem veio quanto o próprio homem que se criou ao transformá-la e humanizá-la. Sánchez Vázquez comenta:

A objetivação serviu ao homem para elevar-se do natural ao humano; a alienação faz com que o homem percorra essa mesma direção em sentido inverso, e nisso consiste precisamente a degradação do humano. No marco das relações econômico-sociais que têm como fundamento a propriedade privada capitalista, o homem não mais se reconhece nos produtos do seu trabalho, em sua atividade, nem em si mesmo. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.53).

Ainda segundo Sánchez Vázquez, ao debruçar-se sobre a arte, Marx observara que o tipo de trabalho criador que a constitui em primeira instância, é um trabalho de criação que contradiz essencialmente o trabalho alienado que o sistema impõe. Marx então percebia a arte como de fundamental importância para o vislumbre e o resgate da verdadeira existência humana, que é por natureza uma existência criadora, uma existência que se criou, como vimos, através da transformação que seu trabalho fez na natureza à sua volta e em si mesmo enquanto natureza, alçando-se a si mesmo da esfera meramente animal para a esfera humana através desse processo.

Para Sánchez Vázquez, embora não tendo se ocupado sistematicamente em escrever uma estética, Marx deixou claro todo o apreço que tinha por ela e, dentro dos métodos do materialismo histórico, deu à arte uma posição de destaque enquanto via de sondagem do ser do homem, quando compreendida como trabalho criador além das necessidades básicas de subsistência. Como podemos ver nas palavras do próprio Marx:

O engendrar prático de um *mundo objetivo*, a *elaboração* da natureza inorgânica, é a prova do homem enquanto m ser genérico consciente, isto é, um ser que se relaciona com o gênero enquanto sua própria essência ou [se relaciona] consigo enquanto ser genérico. É verdade que também o animal produz. Constroi para si um ninho, habitações, como a abelha, castor, formigas etc. No entanto, produz apenas aquilo de que necessita imediatamente para si ou para sua cria; produz unilateral[mente], enquanto o homem produz universal[mente]; o animal produz apenas sob o domínio da carência física imediata, enquanto *o homem produz mesmo livre de carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação] a ela*; o animal só produz a si mesmo, enquanto o homem reproduz a natureza inteira; [no animal]o seu produto pertence imediatamente ao seu corpo físico, enquanto o homem se defronta livre[mente] com o seu produto. O animal forma apenas segundo a medida e a carência das species à qual pertence, enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer

species, e sabe como considerar, por toda a parte, a medida inerente ao objeto; *o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza.* (MARX, 2004, P.85, grifo nosso)

A questão estética, pois, em Marx, é diretamente vinculada com a práxis, com o trabalho criador do homem. Devendo, pois, ser buscado o fundamento da práxis artística no trabalho. “O trabalho é assim, histórica e socialmente, a condição necessária do aparecimento da arte, bem como da relação estética do homem com seus produtos.” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.64).

Dessa forma, Sánchez Vázquez conclui que a Arte, em Marx, é precipuamente criação livre e se configura como uma ramificação do trabalho. Ramificação bastante peculiar, que transcende o utilitário, o imediato. O trabalho utilitário possibilita o excedente subsistente que por sua vez enseja a possibilidade da criação livre da sua própria necessidade física e de acordo com as “leis da beleza”.

Deduz-se da interpretação que Sánchez Vázquez faz de Marx, que é justamente esse “além da subsistência” que faz da arte um fenômeno fundamental para se entender o homem. Pois se o trabalho criador do homem já é por si só uma humanização da natureza e criação da própria natureza humana, a arte como criação que está além da utilidade e da necessidade física imediata responde ao movimento criador do homem após ter se objetivado e se percebido como ser genérico.

Ela corresponde à criação de um existente que se percebe como existente e quer exteriorizar, expressar essa existência. A arte, que é o trabalho criador dessa expressão objetiva do humano em busca da sua subjetividade é, nos termos marxistas que postula Sánchez Vázquez, criação por excelência. Pois, como vimos, para Marx, o homem produz, cria, verdadeiramente, quando libertado da necessidade de subsistência.

A arte, então, e finalmente, para uma estética mais cuidadosa do que esse fenômeno exige de nuances, é trabalho criador livre. O esteta marxista, muitas vezes propenso a cair em extremos e reducionismos, deveria sempre lembrar que, apesar de estar em relação dialética com os fatores históricos e sociais e com o conhecimento humano, o objeto artístico precisa ser cotejado por esse pressuposto de Marx de que a essência da arte é ser criação livre; deveria ainda não esquecer de utilizar o critério apropriado à arte para a sua análise, entendimento, valoração e implicações: o critério estético. Resumindo com Sánchez Vázquez

Por certo, a arte tem um conteúdo ideológico, mas só o tem na medida em que a ideologia perde sua substantividade para integrar-se nessa nova realidade que é a obra de arte. Isso significa que os problemas ideológicos

que o artista se coloca têm de ser resolvidos *artisticamente*. A arte, por seu turno, pode cumprir uma função cognoscitiva, a de refletir a essência do real; mas só pode cumprir essa função quando cria uma nova realidade, não mediante a cópia ou a imitação do já existente, ou seja, os problemas cognoscitivos que o artista se coloca devem ser resolvidos *artisticamente*. Esquecer isto – isto é – reduzir a obra artística à ideologia ou a uma mera forma de conhecimento – é esquecer que a obra artística é antes de mais nada, criação, manifestação de poder criador do homem. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.40, grifos do autor).

Nesse sentido, podemos dizer que o artista cria livre. Nesse sentido é que Osman Lins (1979, p.64), aponta, em artigo de 1976⁵, o “segredo parentesco do livro com a liberdade”. Pois a liberdade de criação é pressuposto para que a arte exista. Repousa ainda nisso, um fator que, a nosso ver, torna-se preponderante: toda arte, comprometida ou não com o realismo estético, comprometida ou não em ser ideologia ou forma de conhecimento, é em primeiro lugar trabalho criador humano segundo as leis da beleza e, portanto, se insere na mesma complexa relação dialética com tudo que lhe é externo e envolve o mundo humanizado, e não só a arte realista.

Estar nessa relação dialética não é uma escolha do artista, a escolha gira em torno de estar consciente e deliberadamente nessa relação ou não. Isto explica, por exemplo, porque segundo Friedrich Engels (1820-1895), uma obra escrita por um autor reacionário como Honoré de Balzac, cumpre uma função de explicitar, à revelia de seu autor, tanto nuances riquíssimas da aristocracia que defende quanto a frivolidade da burguesia que critica. Independente de não ser um autor conscientemente engajado no que diz respeito às questões da classe trabalhadora que o socialismo vê como a classe interessada em mudar as condições desumanas do sistema, Balzac põe a claro, segundo Engels, para um leitor crítico e atento, todo um cabedal de conhecimentos importantíssimos para a luta de classe.

Ele descreve como os últimos remanescentes deste mundo, que encarava como uma sociedade modelo, sucumbiram gradualmente ante a invasão dos vulgares arrivistas endinheirados, ou foram corrompidos por eles, como a grande dama cujas infidelidades conjugais não passavam de uma maneira de se acomodar com o modo como ela foi preparada em seu casamento, cedeu lugar à burguesia, e chifrava o marido por dinheiro ou cashmere. Em torno desta figura central Balzac agrupou uma história completa da sociedade francesa na qual, mesmo em pormenores econômicos (por exemplo, o rearranjo de bens móveis e imóveis após a Revolução), aprendi mais do que de todos os historiadores professos, economistas e estatísticos do período juntos. (ENGELS, Friedrich. “*Carta a Margareth Harkness*”, 1888. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/153628-1>>, acesso em: 05 junho 2016)

⁵O artigo intitulado *Livro - convite à liberdade* foi publicado em 1976, porém o citamos em nosso trabalho a partir do volume *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*, de 1979.

Não se pode dizer por isso, no entanto, que Balzac era um autor engajado, mas que sua obra cumpre com riqueza um papel cognoscitivo dentro da dialética da arte com o social. Da mesma forma, uma arte criada dentro de um contexto engajado por um autor explícita e conscientemente engajado na causa socialista, ou qualquer outra causa, pode não conseguir de forma alguma cumprir essa função cognoscitiva de que a arte é capaz.

É o caso muitas vezes do realismo socialista, que não compreendia que a arte convence e informa de modo muito singular e que só logra fazê-lo quando criação livre, e desde que tenha posto à frente de qualquer outro critério, o estético.

O que acabamos de mostrar, de certa maneira, transporta a noção de engajamento artístico da forma e do conteúdo da obra em si para uma noção de intencionalidade de seu produtor, da utilização dos conhecimentos que tem sobre a dialética da arte com a realidade social.

Vemos que obras ditas “não engajadas” podem surtir um efeito esclarecedor e desvendante, enquanto obras consideradas “engajadas” podem não só desvirtuar a realidade e a própria arte em seus pressupostos, como causar efeitos na verdade alienantes e perniciosos.

Assim, não basta que o autor se proponha a fazer uma arte engajada, é preciso saber de que modo isso poderia surtir algum efeito realmente válido em termos artísticos, cognoscitivos e ideológicos – exatamente nessa ordem, a nosso ver – para a sociedade; pois o engajamento artístico não pode suplantar a especificidade do estético, a preço de não ser eficaz e nem ser mais arte, mas política, história, sociologia, filosofia ou afins.

Outro fator importante a ressaltar é que, sendo as épocas históricas passíveis de todo tipo de modificação e as sociedades humanas imensamente diversificadas, este fato altera a dinâmica da dialética da obra com esses fatores, de forma que o que é eficaz artística, cognoscitiva e ideologicamente na arte de determinada época e sociedade pode não ser em outra, já que “as relações entre arte e sociedade não estão dadas de uma vez por todas; são relações históricas e, portanto, problemáticas.” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.108).

Portanto, desse ponto de vista, o “modo artisticamente eficaz” de se engajar pode mudar de acordo com o processo histórico e o engajamento em si passa a não ser necessário para que uma obra de arte cumpra uma importante função cognoscitiva e ideológica dentro do social.

Para nós, na construção do presente trabalho, essa constatação habilita a estética marxista e as abordagens sociológicas da arte a um emprego mais amplo em análises de obras que vão desde as consideradas engajadas até aquelas que não o são, desde as engajadas conscientemente e eficazes até as que não são eficazes embora engajadas conscientemente, desde as que procuram conscientemente se engajar até as que cumprem um papel desvendante a despeito de seu não engajamento.

Analisar uma obra de arte em sua relação com o social, a partir desse direcionamento, seria avaliar de que forma se dá a dialética específica de um objeto artístico com o meio social no qual ele foi produzido. Nenhuma corrente artística, portanto, mesmo as de vanguarda, pode ficar de fora desse olhar, pois nenhuma se produz num vácuo social, e mesmo após analisada e observada como não engajada, ou não esclarecedora de ideologias ou questões sociais, pode ser taxada como de menor valor, pois o critério de valor da arte seria precipuamente o estético.

Uma obra pode não ter valor ideológico relevante, mas jamais um valor cognoscitivo irrelevante. Em termos de cognoscibilidade, uma obra pode no máximo não esclarecer ou desvendar aspectos tais que sirvam a determinada luta de classe ou bandeira, mas jamais deixa de revelar algum aspecto humano. Portanto, não é nula por completo, e nem deve ter sua valoração baseada nisso.

Acreditamos, pois, que mesmo o mais puro abstracionismo diz muito em relação à sociedade na qual surge e onde é veiculado, sobre o homem, sua história, seu tempo, sua condição de criador livre que maneja seus condicionamentos para produzir algo além desses próprios condicionamentos, embora impregnado deles: a obra literária.

A literatura não é o nosso recreio, produto secundário e de relativa importância, segregado nos momentos do intervalo da verdadeira ação. Quando o escritor atua politicamente, não está passando, como habitualmente se quer ou se propala, da contemplação à ação. Por esse motivo diz Francisco Ayala que censurar o intelectual de não exercer ação política é o mesmo que acusá-lo de ser um intelectual. Com a obra literária, e por nenhum outro meio, é que realmente age o escritor. (LINS, 1974, p.219).

Como fica explícito nesta citação, acreditamos que era assim que Osman Lins percebia no livro em si um ato desvendante; o ato participante do escritor era, para Lins, a sua obra. Essa era, acima de qualquer outra, a sua ação social.

Procuramos deixar claro neste primeiro tópico do capítulo alguns pontos importantes para a nossa abordagem da ficção de Osman Lins. Tratamos em primeiro lugar de observar em Lins pensamentos que se vinculam a uma visão da arte como uma criação livre do ser humano, um trabalho que resguarda em si a possibilidade de ser uma

produção diferenciada dentro do sistema de coisas que rege a sociedade dos homens no Capitalismo.

Vimos que as ideias de Osman Lins a esse respeito vinculam-se estreitamente ao pensamento de Karl Marx, autor citado diretamente por Lins e cujas ideias podem também ser observadas indiretamente em muito do discurso intelectual e na própria prática de vida do autor pernambucano.

A partir desse primeiro dado, ou seja, a partir do fato de Lins ancorar-se em Marx para defender uma criação artística livre de coerções e em completa unidade de propósito com o criador da obra, passamos a observar a singularidade do ponto de vista de Osman Lins, pois a sua obra de ficção em si não parece, à primeira vista, uma obra engajada socialmente. Pelo que notamos certa incongruência entre a obra e o discurso do autor no que se referia ao engajamento dessa obra dentro da situação social do país à época de sua publicação.

Porém, na investigação que fizemos da abordagem estética marxista de Sánchez Vázquez revelaram-se pontos importantes de diálogo entre a proposta estética do pensador espanhol e a práxis literária de Osman Lins. Fato que nos levou a procurar explicitar tal diálogo.

Observamos, portanto, que a práxis de Lins é passível de ser investigada e abordada por meio dos raciocínios acerca da relação entre arte e sociedade desenvolvidos por Sánchez Vázquez. Principalmente no que se refere à sua proposta de abertura da estética marxista aos produtos da arte moderna, quando pudemos verificar que a obra de arte é, também para este pensador, primordialmente criação livre, criação que se insere, no entanto, numa sociedade determinada à qual reflete de certa forma, bem como veicula em si, mesmo que indiretamente, revelações sobre a ideologia de sua época.

Ideias que prontamente achamos que podem ser associadas ao modo como Osman Lins conscientemente produziu sua literatura, atento ao seu dever social enquanto intelectual, por um lado, e à sua máxima fidelidade à liberdade de criação que sua obra fictícia representava, por outro lado.

Deste modo e referendados nestas bases teóricas, procuramos estabelecer uma congruência que nos parecia necessária entre o discurso engajado de Osman Lins e a sua ficção aparentemente voltada de modo primordial para a busca do apuro estético.

1.2 Diálogos com Sartre: a arte como criação livre, o homem como liberdade situada e a literatura em prosa como criação situada de uma liberdade conflitante.

Queremos nesse tópico, então, reforçar nossa investigação sobre a peculiar consciência literária e cívica do autor de *Avalovara* através da observação da influência direta do filósofo francês Jean-Paul Sartre em seu pensamento e em sua prática. Pensador a que já tivemos oportunidade de citar neste trabalho e a quem Osman Lins considerava manifestamente referência “inevitável.” (LINS, 1979, p.195).

Não considerado estritamente um marxista, Sartre parece ter, no que diz respeito à literatura, uma série de raciocínios que trazem muito do modo de encarar a arte, sua liberdade e seu engajamento que até aqui viemos observando. E que influenciam diretamente o pensamento de Osman Lins.

Sartre afirma ter lido, mas não ter observado profundamente e nem levado a obra de Marx em consideração durante boa parte de sua formação como pensador, teatrólogo e ficcionista; só muito depois tarde vindo a estudá-la mais detidamente e, através do apelo das próprias circunstâncias ao seu redor, sentir e viver estas ideias. Optando assim por rever alguns conceitos seus à luz da dialética marxista. Como podemos perceber nessa longa, mas esclarecedora citação retirada de sua *Crítica de la razón dialéctica*, de 1960:

Marx escribe que las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes. Formalmente tiene razón; cuando yo tenía veinte años en 1925, no había cátedra de marxismo en la Universidad, y los estudiantes comunistas se cuidaban mucho de recurrir al marxismo y hasta de nombrarlo en sus disertaciones; no habrían aprobado ningún examen. Era tal el horror a la dialéctica que hasta Hegel nos era desconocido. Desde luego que nos permitían leer a Marx y hasta aconsejaban su lectura: “había que conocerlo para refutarlo”. Pero nuestra generación, como las precedentes y como la siguiente, sin tradición hegeliana y sin maestros marxistas, sin programa, sin instrumentos de pensamientos, ignoraba todo el materialismo histórico. Por el contrario, se nos enseñaba minuciosamente la lógica aristotélica y la logística. Hacia esta época leí *El capital* y *La ideología alemana*; comprendía todo luminosamente y en eso no comprendía absolutamente nada. Comprender es cambiarse, es ir más allá de sí mismo; pero esta lectura no me cambiaba. Pero lo que por el contrario empezaba a cambiarme era la realidad del marxismo, la pesada presencia, en mi horizonte, de las masas obreras, cuerpo enorme y sombrío que vivía el marxismo, que lo practicaba, y que ejercía a distancia una atracción irresistible sobre los intelectuales de la pequeña burguesía. Esta filosofía, cuando la leíamos en los libros, no gozaba para nosotros de ningún privilegio. (SARTRE, 1979, p.25).

A base do pensamento de Sartre, na verdade, foi a fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938) e a partir dessa fenomenologia e um pouco em contraposição a ela,

elaborou um existencialismo que já vinha da influência de Soren Kierkegaard (1813-1855), Martin Heidegger (1889-1976) e Karl Jaspers (1883-1969).

Para Collete (2011, p.36) o pensamento de Sartre “é como o precipitado no qual se depositam sedimentos da filosofia reflexiva francesa e do pensamento fenomenológico alemão. Mas ele tenta retomar tudo, mais uma vez, pela base.” Sartre acentuara a tendência de colocar a existência à frente da essência e com isso chegou à elaboração de noções muito particulares a ponto de nomearmos uma tendência do existencialismo sartreano.

O autor procurou esclarecer seu existencialismo, bem como defendê-lo das críticas que sofria, em uma conferência de 1945, cujo texto foi publicado com o título de *O Existencialismo é um humanismo*, no ano seguinte. Como veremos no trecho que segue da referida conferência, a ideia basilar de sua filosofia é a postulação de que o homem não tem essência propriamente, ou seja, nada o determina antes de ele existir, nenhum ser ou força superior, nenhuma Ideia Absoluta.

O homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que se tornar. Assim, não há natureza humana, pois não há um Deus para concebê-la. O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse elã de existir, o homem nada é além do que ele se faz. (SARTRE, 2013, p.19).

O homem primeiro existe, absolutamente sem determinações prévias, mas de modo gratuito, contingente. A partir de sua existência, que para Sartre é o dado primordial acerca do homem, ele busca a sua essência. Porém essa essência tampouco pode ser fixada e definida, pois o que há para Sartre é a experiência humana contínua de existir e construir-se. O homem busca a sua essência por conta de seu desejo fundamental, que é para Sartre o desejo de ser.

Se não há uma essência humana advinda de um espírito absoluto ou de um ser superior, se o homem está posto, em sua existência material e pensante, num estado de contingência, está excluída a ideia de deus.

A ética existencialista sartreana propõe, portanto, que o homem é liberdade de fazer de si o que conseguir, e essa liberdade lança sobre seus ombros toda a responsabilidade pelo que faz de si. Dando a cada escolha e ato humano um caráter até mesmo fundador do que pode vir a ser o homem.

Ressaltemos que dizer que o homem é liberdade não é o mesmo que fixar a sua essência, é justamente eximir-se de fixá-la, pois liberdade é sempre um movimento em direção a algo e não uma coisa estática. O que podemos ver em trecho retirado agora de outro texto de Sartre, *Que é a literatura?*, de 1948, fonte já citada por nós no Tópico 1 deste capítulo.

A própria liberdade, considerada *sub specie aeternitatis*, parece um galho seco: tal como o mar, ela sempre recomeça; não é nada mais do que o movimento pelo qual perpetuamente nos desprendemos e nos libertamos. Não existe liberdade dada; é preciso conquistar-se às paixões, à raça, à classe, à nação, e conquistar junto consigo os outros homens. Mas o que conta, neste caso, é a figura singular do obstáculo a vencer, da resistência a superar; ela é que dá, em cada circunstância, sua feição à liberdade. (SARTRE, 1993, p.56).

O homem, se é alguma coisa, é o projeto existente de criar-se. Nesse ponto, e principalmente a partir dos anos 1960, o pensamento de Sartre se aproxima bastante do marxismo.

Vimos com Sánchez Vázquez que Marx concebe o homem como autocriador a partir do trabalho e dentro de uma concepção social de transformação da natureza externa e interna a si em natureza humanizada. A maneira como o homem, também autocriador em Sartre, cria a si mesmo, para o existencialismo, é, igualmente, dentro da história; o existente situado em sua condição material, histórica, social, econômica e ideológica. “O homem se encontra em uma situação organizada, em que ele mesmo está engajado, em que ele engaja, com sua escolha, a humanidade inteira, e em que não pode evitar escolher.” (SARTRE, 2013, p.37)

Acrescentemos ainda que esse existente em “situação” de que nos fala Sartre, paradoxalmente, não deixa de ser ainda liberdade, pois dentro da situação em que se encontra, de certa forma condicionado, ele não tem a escolha de recorrer a uma determinação prévia, a uma essência que o explique e que o dirija em sua ação. Restando-lhe, portanto, a difícil liberdade de escolher por si mesmo o que fazer de si dentro da contingência de sua situação.

A liberdade em Sartre, longe de ser uma essência humana ou um atributo somente positivo de sua existência, traz em si todo o peso, a angústia e responsabilidade do existente que a todo ato deveria ter a consciência, desde que não usasse de “má-fé”, de ser o responsável por tudo que virá a ser em qualquer situação que se encontre. Todo ato é assim criação de valores, toda escolha uma afirmação de como o homem deverá ser.

A primeira decorrência do existencialismo é colocar todo homem em posse daquilo que ele é, e fazer repousar sobre ele a responsabilidade total por sua existência. E quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que ele é responsável estritamente por sua individualidade, mas que é responsável por todos os homens... não existe um de nossos atos sequer que, criando o homem que queremos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem conforme julgamos que ele deva ser. (SARTRE, 2013, p.20).

É nesse sentido que Sartre afirmava que o homem era liberdade total em vez de uma essência pré-determinada ou um ser condicionado pela história. Mais tarde ele reviu esse último ponto e passou ainda a reformulá-lo colocando a noção de “situação”. O homem para Sartre passara a ser liberdade situada, num diálogo profícuo e agora direto com o marxismo.

Tomando, é lógico, o devido cuidado de esclarecer que Marx não tratou em seus textos do “existente” no sentido dos existencialistas e de Sartre, nem mesmo nessa questão em grande parte tão subjetiva que é a estética, pelo fato de que o sujeito em Marx se percebe existente enquanto “espécie genérica”, como tivemos oportunidade de mostrar anteriormente em nosso trabalho.

Quanto a Sartre, jamais se detém definitivamente no ser social para nele se concentrar, pelo fato de que sua filosofia atenta ao homem como subjetividade para daí construir ilações de como essa subjetividade se percebe dentro de um contexto social pensando a si mesma como existente individual.

Como explica o próprio Sartre: “existencialismo y marxismo pretenden alcanzar el mismo objeto, pero el segundo ha reabsorbido al hombre en la idea y el primero lo busca *dondequiera que esté*, en su trabajo, en su casa, en la calle.” (SARTRE, 1979, p.31, grifo do autor).

É importante notarmos aqui que o movimento inverso realizado pelos dois autores em seu pensamento e a ênfase de um no existente individual e do outro no ser social, não impede que ambos olhem o homem em “situação” de forma muito complementar. Marx coloca o foco de sua discussão no social e dele parte em direção ao sujeito para depois retornar sempre ao social que é a base de seu pensar. Sartre, por sua vez, concentra a atenção no sujeito, detém-se na questão de sua subjetividade, e é dela que parte em direção ao social, sempre retornando, no entanto, a se deter no indivíduo, na consciência que o sujeito tem de sua existência.

De uma forma muito rica e dinâmica, a diferença de ênfase acaba complementando em um autor o que o outro, em certos momentos, deixou de frisar e

vice-versa. O indivíduo é histórico em Marx e a história se faz por indivíduos em Sartre. Para nós, seus leitores, no meio do caminho os dois se encontram e nos dão perspectivas sobre o mesmo fato, a relação de tensão e conflito entre o social e o individual.

Isso se complementa de forma mais acentuada ainda, quando, em sua fase mais madura, Sartre volta-se, em grande parte, para a tensão social das diferenças de classe; sempre, no entanto, ressaltando o papel da consciência individual nessa luta dos extratos sociais.

Se retornarmos agora a frisar as questões estéticas, Sartre se aproxima ainda mais de Marx no que, talvez, possamos dizer que seja a concessão mais forte de Marx ao subjetivo no homem a despeito do social, o seu pensamento da arte como criação livre que aqui expomos.

Mostramos com Sánchez Vázquez que a arte é concebida em Marx como primordialmente criação livre para só depois se espriar em seus muitos atributos e contributos sociais. Ora, em estética, portanto, a liberdade situada de que Sartre viria a falar mais tarde se dava em Marx, só que especificamente em questões de arte, pois mostramos que a arte era para Marx uma espécie de refúgio da liberdade criativa do indivíduo dentro da sociedade, portanto uma liberdade situada.

Obviamente, se passamos a Sartre que já vê o homem de forma geral como essa liberdade, embora situada, na questão estética em ela se exacerba. O fato é que a partir desse ponto de vista originário da obra de arte, o pensamento estético estaria bem próximo, tal como Sanchez Vázquez o descreve, em Marx e Sartre, e passaremos a observar isso a partir das ideias de Sartre sobre arte e literatura, para observarmos suas relações e semelhanças com as ideias estéticas até agora expostas. E, por conseguinte, com a estética de Osman Lins.

1.3 Literatura e engajamento por consciência de desvendamento

Em *Que é a literatura* (1947), Sartre afirma que, para ele, toda literatura em prosa, tema central do livro, se configura como um ato de engajamento. Em seu modo de ver, o escritor de prosa, só por ter escolhido sê-lo, já decidiu lutar para modificar algo. Ele afirma que “a prosa é utilitária por excelência” (1993, p.19), uma vez que esse tipo de escrita visa sempre a um objetivo comunicativo que vai além da forma artística em si.

Todo texto em prosa utiliza a linguagem como instrumento para mostrar algo além dela, algum aspecto escolhido do mundo, diferentemente do poeta, por exemplo, que, para Sartre, utiliza a palavra como coisa em si, de forma opaca e não transparente.

O filósofo francês explica que o texto em prosa quer, no mínimo, desvendar algum aspecto do mundo, aspecto esse previamente escolhido pelo escritor, e que essa escolha do aspecto a ser desvendado por si só já é uma tentativa de modificá-lo, um combate, um engajar-se em determinada causa. Vejamos:

A cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por *desvendamento*. (SARTRE, 1993, p.20, grifo nosso)

Para Sartre a realidade desvendada deve ser encarada, diante da obra em prosa e do que ela revela sobre o homem e a realidade, o leitor já não se pode fazer de inocente ao vê-la desvendada. O escritor é, então, alguém que escolheu uma maneira de se engajar, ele escolheu o desvendamento do mundo, para que nenhum homem que o leia possa dizer que é inocente ou ingênuo diante da realidade que ele resolveu mostrar. “Desde já podemos concluir que o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade.” (SARTRE, 1993, p.21).

Sartre, porém, é cauteloso e sensível, como a estética que Sánchez Vázquez prega e que descrevemos aqui, ao modo de ação específico da arte; não deixando de notar a importância da forma na qual se plasma a mensagem artística, colocando o fator estético de um texto literário como de suma importância e preponderância para a força do desvendamento que pretende:

Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E o estilo, decerto, é o que determina o valor da prosa. Mas ele deve passar despercebido. [...] A beleza aqui é apenas uma força suave e sensível. Sobre uma tela ela explode de imediato; num livro ela se esconde, age por persuasão como o charme de uma voz ou de um rosto; não constrange, mas predispõe sem que se perceba, e acreditamos ceder a argumentos quando na verdade estamos sendo solicitados por um encanto que não se vê. (SARTRE, 1993, p.22).

O que podemos notar é que para Sartre o engajamento do texto literário vai além do discurso ideológico que possa veicular, ocorrendo em maior parte, no entanto, pelo seu poder de desvendamento dos aspectos do mundo que o autor resolvera trabalhar em sua obra. O que reforça o aspecto da literatura como forma de saber.

Mas o mais importante é que esse desvendamento se dá de forma peculiar, de forma artística, pelo estilo, “artisticamente” como defende mais tarde Sánchez Vázquez, em *As ideias estéticas de Marx* (1965) e como do mesmo modo podemos perceber muito nitidamente em Osman Lins, em *Guerra sem testemunhas*:

Cabe-lhe, ao romancista, exatamente convidar o homem a inquirir do mundo e de si mesmo, incumbência ainda mais premente e irrecusável quando tudo agrava o desconcerto humano. Então, o romancista que, recusando a conquista do êxito no sentido moderno, convicto de que o sucesso, hoje como sempre, está no triunfo sobre o informe, na conclusão de uma obra rara e nunca em sua multiplicação por centenas de milhares, longe de ser um anacronismo é uma personagem essencial aos novos tempos, necessitados – mais do que outros – de escritores que assumam o ônus de enfrentar seus enigmas, senão para os desvendar, para lembrar que existem. (LINS, 1974, p.137).

Observamos nesta citação o firme parecer de Osman Lins acerca da busca da criação artística em si, do estilo, da palavra própria, o “triunfo sobre o informe”, a construção de uma obra particular, a expressão de uma visão de mundo singular, justamente para que desse modo acrescente algo ao humano, para que o desvele.

O romancista, que para Lins é tanto mais essencial quanto mais opressivo e desumano esteja o mundo, deve ser um rasgador de véus. Trabalhador que se lança o mais livremente possível na empreitada de existir em busca contínua do ser, embora situado em seu tempo histórico, muitas vezes escravizador, aliciador e opressivo à verdadeira criação. Desvendando em primeira instância o fato de que o mundo do homem pode ser encarado e contemplado pelo prisma da liberdade. A nosso ver, uma liberdade singular, que encare a si mesma de forma austera e comprometida.

Notemos que Lins é ainda bastante cauteloso em relação ao desvendamento de que a arte do romancista é capaz. Porém, considerando o mundo e o homem como inacabados, ambos como complexos e contraditórios enigmas o que caberia ao romancista desvendar seria, ao menos, a existência dessa incompletude, dessa complexidade, desses enigmas. No que ecoam as seguintes palavras de Sartre: “Uma visão lúcida da situação mais sombria já é, em si, um ato de otimismo. Ela implica ser essa situação pensável, isto é, não estamos perdidos nela como numa floresta escura.” (SARTRE, 1993, p.196).

Podemos ver então o que entendemos aqui como uma concepção de arte engajada enquanto arte desvendante. Lembremos que nesse mesmo sentido é que não existe, para Sartre, prosa que não tome partido; sendo o engajamento, portanto, também aqui, uma questão muito mais de consciência do autor sobre sua tomada de posição do

que uma questão de forma e conteúdo, uma vez que toda prosa se posiciona diante do mundo para desvendar algum de seus aspectos.

O escritor engajado *sabe* que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana. (SARTRE, 1993, p.21, grifo nosso).

Através desse mesmo raciocínio vemos que, enquanto arte “desvendante” de aspectos do mundo, está ressaltada na prosa a característica cognoscitiva que descrevemos, mas sem deixar de frisar sempre que antes desta característica está o valor estético como critério mais apropriado para a obra de arte.

Percebemos que em Sartre, pois, a ficção em prosa pode ser vista como arte criadora livre, produzida por um indivíduo que existe em liberdade situada e que a produz com maior, menor ou nenhuma consciência desse apelo desvendante que há em sua produção.

Essa consciência maior, menor ou nula é justamente o que mostra o engajamento social ou não do autor, mas que de modo algum subtrai da sua produção, no caso de nenhuma consciência, o papel que ela pode cumprir, enquanto criação livre situada, de desvendamento do homem e do mundo; pois esse desvendamento está além das intenções do autor e requer outra liberdade que o receba, a do leitor. Ou seja, o desvendamento que a literatura traz em si ocorre pelo fato de ser uma criação livre situada em que uma liberdade apela à outra liberdade para que o conhecimento do que ela desvenda se faça. “Pois o objeto literário é um estranho pião que só existe em movimento” (SARTRE, 1993, p.35).

A arte é desvendante, portanto, sendo engajada ou não. O engajamento, como aqui o entendemos, a torna conscientemente desvendante e por isso pode conferir-lhe uma força maior no processo de desalienação do homem. Sua função cognoscitiva se exerce de modo próprio, pois Sartre em momento algum deixa de explicitar que mesmo a prosa, que ele julga utilitária por excelência, só se faz arte e cumpre função desalienante a seu modo quando leva em conta o critério estético. Esse fato é que a torna forte, é a sua força, o seu modo de agir, ela desvenda e “seduz”, através do estilo. E quando não conscientemente engajada, ela é ainda assim estética e socialmente desvendante, desde que seja arte e não outra coisa, conforme enfatizamos na visão de Sánchez Vázquez.

Procuramos demonstrar uma série de fatores preponderantes para a análise que pretendemos realizar do posicionamento ético e estético de Osman Lins e da obra *Avalovara*. Dentre eles podemos citar como principais: a dicotomia entre o condicionamento da obra de arte e a sua autonomia relativa e os perigos de se olhar para a arte com ênfase exagerada em um desses dois aspectos que ela traz em si, na verdade, numa relação dialética e complementar; as concepções da essência da obra de arte com base em três características próprias do objeto artístico, a saber, a ideologia, a cognoscitividade e a criação livre e os reducionismos nos quais também se pode cair ao se ater primordialmente em uma dessas características e deixar à parte ou dar menor relevância ao critério mais válido para analisar e valorar uma obra de arte, que é o critério estético; uma noção de engajamento artístico além do ato de propugnar na arte a ideologia de uma determinada classe e algumas considerações sobre o modo singular como um objeto artístico pode agir para o desvendamento do mundo para o homem.

Resumidamente, o que para nós fica claro é que para fazermos uma crítica de *Avalovara* que se pretenda abrangente e não reducionista na análise da relação da obra de arte e do seu autor com o contexto social, precisamos levar em conta a ordem e a relação entre diversos fatores a serem considerados quando se pretende realizar o escrutínio de um objeto artístico.

Torna-se necessário, principalmente, percebermos a essência da arte como criação, pois esta é uma base razoável sobre a qual se pode desenvolver coerentemente os raciocínios sobre as questões artísticas sem cair em posições que, apesar de engenhosas, revelam-se descuidosas e extremas a um olhar mais atento. Ao passo que, uma vez concebida a arte como essencialmente criação humana livre, abre-se um leque de possibilidades para que as dificuldades e problemas no tratamento das obras artísticas possam ser resolvidos com mais propriedade e riqueza.

Dentro dessa concepção pode-se problematizar a relação da arte com a sociedade enquanto ideologia e também sua relação com a sociedade enquanto forma de conhecimento, de maneira a vislumbrar as nuances mais sutis e as implicações mais relevantes dessas nuances.

Podemos dizer que a arte é criação humana livre que se dá dentro de um contexto condicionado por diversos fatores sociais externos a ela, e que por ser um produto da liberdade de criação humana elaborado dentro de uma situação histórica condicionada, traz em si um substrato que permite vislumbrar a essência mesma desses

condicionamentos nos seus mais diversos formatos: histórico, sociológico, ideológico, econômico, etc.

Mas permite ver tudo isso sem necessariamente descuidar-se do fato de que, a despeito de todos os seus condicionamentos, a arte se faz primordialmente a partir do que Marx chama de “as leis da beleza” (MARX, 2001, p.117). Esse vislumbre que a arte permite de todos os fatores que a condicionam, sem, no entanto, retirar dela o seu caráter de criação livre, ocorre ainda de um modo muito singular, por “espelhos especiais”, como vimos brevemente em Brecht (apud EAGLETON, 2011, p.91).

No tópico seguinte e último deste capítulo, em que procuraremos fundamentar teoricamente a poética de Osman Lins antes de passarmos a análise mais vertical de sua posição ética e estética no cenário literário brasileiro, aprofundaremos os conceitos de ideologia e ação por desvendamento, para efetuarmos a desambiguação de mais esses termos-chave que julgamos relevantes em nosso estudo.

1.4 Ideologia de época e ação por desvendamento

“Todas as tentativas de arte são válidas, porque não existe a arte de A, ou a arte de B, mas a arte como uma exploração coletiva do universo artístico. Mas o fato de o realismo socialista dirigir-se claramente num determinado sentido faz com que, como expressão artística, essa arte seja limitada. Ela se esgota como se esgota um artigo de jornal. Por exemplo, quero mostrar que tal homem é assim, que tal homem deve ser assim. Na verdade, para dizer isto não é preciso escrever nenhuma obra de arte. Basta dizer.” (LINS, 1979, p.224)

Como um fator relevante para a noção de desvendamento artístico que estamos esboçando neste trabalho, queremos acrescentar ainda justamente a forma mais geral de perceber o quão delicado e complexo é o desvelamento que a arte pode fazer da realidade.

Para tanto, passaremos a verificar teoricamente aqui o conceito de ideologia de época, apoiados no pensamento de Terry Eagleton (1943-), em *Marxismo e crítica literária* (1976), para observarmos de que maneira a arte pode refletir essa ideologia e, de certa forma, agir sobre ela desvendando-a. Fato que, depois de tudo que já expusemos, consideramos a forma eficaz com que a arte pode realizar um

desvendamento da realidade em busca de um retorno ao humano perdido nas condições de trabalho capitalistas. O que seria o seu engajamento talvez mais importante.

Passemos então ao conceito de ideologia de época e à dialética da arte com essa ideologia. Pelo fato de a ideologia de uma época ser a realidade humana mais ampla e conflitante dessa mesma época, como procuraremos mostrar aqui com Eagleton.

A relação entre a arte e a sociedade em que se insere é, por natureza, complexa e problemática. A arte, o objeto artístico, de certa forma existe na e para a sociedade, mas é produto da subjetividade de um indivíduo. Este, no entanto, tem sua subjetividade pautada no social, no qual e para o qual ele também existe. O pensador inglês aponta para a tomada de consciência do fato mais ou menos óbvio de que “a psicologia individual também é um produto social” (EAGLETON, 2011, p.22). Consciência esta que podemos verificar nítida e manifesta nas seguintes palavras de Osman Lins sobre seu trabalho de escritor e sua existência enquanto homem:

Interessa-nos a oposição presente em toda parte, profusa, não personificada nem localizável, envolvendo e não raro minando o nosso espírito, sendo-nos impossível fugir-lhe a fim de imprimirmos continuidade, onde nos acolham, ao nosso trabalho, pois emanam as pressões adversas das próprias condições de vida em que estamos imersos e que afetam insidiosamente a nossa maneira de ser. (LINS, 1974, p.197)

Assim, há uma dialética, uma relação mútua, de interdependência entre o artista e sua obra e a sociedade em que esta mesma obra é concebida como produto.

Para o marxismo, a arte é um produto social e assim deve ser analisada, e uma vez que esta linha de pensamento concebe as relações sociais humanas do ponto de vista da produção material de sua existência, a arte enquanto produção humana está sempre, direta ou indiretamente, ligada com as forças e relações sociais de produção econômica.

Alguns conceitos, no entanto, são essenciais para o esclarecimento da relação da obra de arte com a sociedade, no que diz respeito à ideologia de época. Pois o conceito de ideologia é bem mais complexo do que se costuma pensar. Para esclarecê-lo melhor partiremos da abordagem que Eagleton faz dos conceitos de infraestrutura e superestrutura em Marx, conceitos diretamente ligados ao que se concebe por ideologia:

Em conjunto, essas “forças” e “relações” de produção formam o que Marx chama de “estrutura econômica da sociedade”, ou o que é comumente conhecido no marxismo como a “base” econômica ou “infraestrutura”. Dessa base econômica, em todas as épocas, surge uma “superestrutura” – certas formas jurídicas e políticas, um certo tipo de Estado, cuja função social é legitimar o poder da classe social que possui os meios de produção econômica. Mas a superestrutura contém mais do que isso: ela também consiste em certas “formas definidas de consciência social” (política,

religiosa, ética, estética e assim por diante), que o marxismo designa como *ideologia*. (EAGLETON, 2011, p.18, grifo do autor).

As forças a que o autor se refere são os modos de produção econômica de cada época, modo esse que gera as relações sociais através dos tempos. Por exemplo, a organização do trabalho na Idade Média gerou, entre outros fatores, a relação entre servos e senhores, o Feudalismo; com o advento do Capitalismo os meios de produção materiais se alteram e a posse desses mesmos meios pela classe dominante gera o proletariado, cuja força de trabalho o capitalista compra para obter lucro.

Enfim, cumpre notarmos que a estrutura econômica da sociedade é o que se conhece no marxismo por infraestrutura, ou ainda, base, e que essa base engendra uma complexa rede de relações sociais a qual se denomina superestrutura.

A superestrutura traz em si tanto as formas de organização e manutenção estatal de cada época quanto as formas de consciência social, o que em outras palavras seriam os valores éticos, políticos, religiosos e estéticos, estes últimos citados ligados mais diretamente ao nosso objeto de estudo. Indo mais adiante, esse conjunto de relações é, segundo Eagleton, o que o marxismo concebe como sendo a ideologia de cada época.

Como podemos perceber, pode-se pensar uma ideologia burguesa, uma ideologia proletária, mas isso já seria uma redução, pois o homem vive em uma sociedade bem mais complexa, pautada justamente na diferença e luta de classes, e por isso há a ideologia de cada classe e há a ideologia pensada como o complexo amálgama das relações entre elas, que é na verdade o terreno onde o homem se move e vive.

Ressalvemos que, por esse ponto de vista, uma ideologia de classe pode até se tornar a ideologia dominante de uma época, mas jamais representará a única, pois em toda e qualquer época há conflitos entre diferentes conjuntos de ideias, e a ideologia de época será sempre, na verdade, o complexo dessas relações conflituosas.

Nesse intrincado processo somos conduzidos, pelo raciocínio aqui desenvolvido, a perceber na obra de arte um produto em relação com a ideologia de época, pensada de forma mais geral, e a base econômica de seu tempo histórico e da sociedade. Mas, devemos frisar sempre que a arte é um dos fatores sociais no qual essa relação passa longe de ser servil, pois se tais pensadores veem na arte um produto em relação dialética com a ideologia dentro da qual se engendra, também a veem como criação livre. Ideias que já podíamos observar também em Lukács, num artigo de 1947, intitulado *Arte livre ou arte dirigida?*

Mas a sociedade, a vida pública, da qual o processo de criação e a própria criação fazem parte integrante, não é uma unidade rígida e imóvel, nem mesmo uma progressão de sentido único, à qual a criação artística poderia simplesmente se incorporar. Essa unidade é a resultante de contradições, de forças antagônicas complexas e que mudam permanentemente; cada fator só existe como reunião de diferentes lutas. Nestas condições, se nasce uma obra de arte, uma representação do conjunto ou de uma parte significativa do conjunto – seja qual for a sujeição imposta à forma e ao conteúdo e por mais forte que seja a “direção” ideológica e política – é impossível, por princípio, que, no próprio interior desta sujeição, a lógica necessária das coisas, a realidade dialética e seu reflexo não criem um certo “campo de ação” para a liberdade ideológica. Falando de modo mais claro: é impossível que elas não exijam a liberdade de criação, precisamente para que se possa realizar de forma adequada o que é socialmente necessário em determinado momento. (LUKÁCS, 2010, p.269-270)

Esse “campo de ação” que a arte gera dentro das amarras da sujeição à ideologia de época é exatamente a condição para que a arte exista, é a sua essência criativa livre a despeito de quaisquer jugos que possam ser impostos ao artista.

Da discussão sobre o poder de desvendamento da realidade através da arte que esses autores realizam, deduzimos que o objeto artístico, mesmo sofrendo influência da “base”, possui também o poder de influenciar ou, em conjunto com outros fatores sociais, modificar essa mesma base, agindo sobre ela.

A arte, então, e a literatura como uma forma específica de arte, teria por esse viés um poder de transformação social, como vemos a seguir com Eagleton:

Os elementos da superestrutura reagem constantemente à base econômica e a influenciam. A teoria materialista da História nega que a arte possa, por si só, mudar o curso da História; mas ela insiste que a arte pode ser um elemento ativo em tal mudança. (EAGLETON, 2011, p.25).

Cabe, nesse ponto, novamente ressaltarmos de que forma isso se dá, ou seja, como a arte pode agir sobre a ideologia e intentar modificar a base que de certa forma a faz existir. Para isso vejamos ainda alguns pormenores sobre a ideologia de época:

Uma ideologia nunca é um simples reflexo das ideias da classe dominante; pelo contrário, ela é sempre um fenômeno complexo, que pode incorporar visões de mundo divergentes e até mesmo contraditórias. (EAGLETON, 2011, p. 21).

Portanto, a ideologia de uma época é, mais uma vez, uma intrincada rede de relações e ideias formando um complexo amálgama social. A natureza complexa do que vem a ser a ideologia é mesmo o que a torna tão forte e influenciadora. A ideologia de uma época é quase sempre vivida e quase nunca sentida ou vista conscientemente⁶. O

⁶Notemos que Osman Lins procura classificar as influências do meio social na maneira de ser do indivíduo e na execução de sua função social em termos muito similares a essa compreensão da ideologia como algo que exerce sua influência sobre o homem, mas que o próprio homem não abarca por inteiro o

homem comum simplesmente está imerso na ideologia sem abarcá-la conscientemente, ele se encontra associado a ela, dentro dela e não refletindo sobre ela, ou pelo menos não em sua totalidade complexa.

A ideologia não é, em primeiro lugar, um conjunto de doutrinas; ela representa a maneira como os homens exercem seus papéis na sociedade de classes, os valores, as ideias e as imagens que os amarram às suas funções sociais e assim evitam que conheçam verdadeiramente a sociedade como um todo. (EAGLETON, 2011, p. 36).

E nesse ponto entramos na esfera da arte como forma de conhecimento, para complementar sua esfera ideológica, pois a forma de a arte agir sobre a ideologia, dentro de suas especificidades e sem perder sua essência estética, seria esclarecê-la. Isso, mesmo não minando sua força, a tornaria conscientemente assimilável pelo homem que nela se insere e nela transita, o que faria com que esse transitar pelo menos não fosse alienado e, portanto, fosse esclarecido no maior grau possível. Fosse o mais apto possível a conhecer a ideologia que o cerca e assim tivesse o poder de tentar modificá-la a partir desse conhecimento.

É nesse sentido que podemos inferir através desse olhar estético a noção de que verdadeiramente revolucionárias e eficazmente engajadas seriam as obras de arte que conseguem desvendar num grau elevado as contradições da ideologia, e não as que tomam um determinado ponto de vista único e o defendem ardorosamente; uma ideologia de classe, por exemplo, que mesmo quando se faz predominante como no estado socialista russo da época de Lenin e Stalin, é apenas um substrato da ideologia total de sua época.

Mudando o contexto geográfico e histórico, observemos, por exemplo, a citação de Sartre sobre o modo como ele concebia que o autor francês de sua época deveria se posicionar longe de qualquer coerção ou ideia definitiva, fazendo uma arte ao mesmo tempo compromissada no sentido social e histórico e livre no sentido ideológico e estético, interessada inteiramente em esclarecer a necessidade de liberdade humana:

Na medida em que o Partido Comunista canaliza, quase contra a sua vontade, as aspirações de toda uma classe oprimida que o leva inevitavelmente a pleitear, por pavor de ser “ultrapassado pela esquerda”, medidas como a paz com o Vietnã ou o aumento de salários, que toda a sua política tende a evitar, estamos com esse partido, contra a burguesia; na medida em que alguns

seu significado total: “... a oposição presente em toda parte, profusa, não personificada, nem localizável, envolvendo-nos e não raro minando o nosso espírito, sendo-nos impossível fugir-lhe... pois emanam as pressões adversas das próprias condições de vida em que estamos imersos...” (LINS, 1974, p.197) O que demonstra quanto o autor de *Avalovara* prezava por manifestar a consciência que tinha da complexidade das relações de seu trabalho artístico com a sociedade e o quanto o tipo de literatura que fez era uma opção consciente por um modo de agir bastante peculiar e sóbrio através da literatura.

meios burgueses de boa vontade reconhecem que a espiritualidade deve ser, simultaneamente, livre negatividade e livre construção, estamos com esses burgueses, contra o PC; na medida em que uma ideologia esclerosada, oportunista, conservadora e determinista entra em contradição com a própria essência da literatura, estamos ao mesmo tempo contra o PC e contra a burguesia. Isso significa que escrevemos contra todos, que temos leitores, mas não público. (SARTRE, 1993, p.195).

A seu modo, Sánchez Vázquez também se pronunciará acerca desse caráter de negatividade e contestação da obra de arte na sociedade moderna, bem como de sua importância no desvendamento e revelação da ameaça que a existência humana livre sofre por parte dos condicionamentos sociais que se querem petrificar em norma:

O artista é o homem que não deixa integrar sua obra no universo abstrato, quantificado e banal da sociedade burguesa. Sem ter consciência do abismo que o separa dela, o artista – pelo simples fato de permanecer fiel à sua vontade criadora – nega os próprios fundamentos desta sociedade. Quem diz criação diz então rebelião. E, quanto mais se banaliza a existência humana, quanto mais se subtrai sua verdadeira riqueza, tanto mais sente o artista a necessidade de explicitar sua riqueza humana num objeto concreto-sensível, mas à margem das instituições sociais e artísticas dominantes. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.111).

Notemos que Sánchez Vázquez sequer se refere, no caso dessa citação, ao artista moderno consciente de sua participação social, engajado no sentido de tentar reformular as bases sociais ou conscientizar politicamente através da arte, ou engajado conscientemente através do conhecimento que detém sobre o modo específico de ação da arte em si.

Ele se refere ao artista que simplesmente “permanece fiel à sua vontade criadora” e com essa fidelidade à sua criação nega os fundamentos da própria sociedade utilitária em que se insere e, até mesmo, os valores artísticos pré-estabelecidos na mesma sociedade, ao optar pelo valor estético de criação em detrimento dos valores estabelecidos pela sociedade, valor de uso, valor de troca, valor monetário, etc.

Fica claro, porém, para nós, que em certos autores há uma acentuada consciência teórica do modo de ação específico da obra de arte, o que os leva a construir a própria obra com a nítida compreensão de que estão cumprindo esse papel de contemplar com lucidez, de negar o *status quo*, de resistirem enquanto criadores livres dentro de um sistema de trabalho alienado.

Autores estes entre os quais incluímos Osman Lins, que defenderá essa mesma ideia de comprometimento livre do escritor, da literatura como negatividade e contestação sóbria e se mostrará ainda extremamente consciente e lúcido sobre a real

condição do escritor dentro de seu meio e sobre o seu poder de ação específico enquanto escritor:

Não falta quem aluda, e o escritor dificilmente ignora o repto, à fragilidade da literatura como instrumento de ação social. O escritor, apesar de homem público, desde que publicado, careceria de poderes reais. Admito, ao invés de contestar a sentença, que faltem aos seus livros condições para alterar pessoas, coisas e acontecimentos; acrescento, todavia, que esta mesma carência o identifica. Não seria, se possuísse e exercesse o poder que lhe contestam, um escritor, por mais generosas que se revelassem as suas intenções, e sim – voltando a Maurice Blanchot⁷, citado em outro capítulo – seu oposto, um ditador: a boca que impõe “e não duvida jamais.”. Impossível e não apenas dispensável que o escritor acione resultados. Sua função, em termos sociais, é contemplar, desafiar, opinar, inventar, indagar, negar, inquietar. Numa palavra, ser integralmente escritor. Move-se na liberdade, exige a liberdade e a mudança; impor, ante a realidade mutável e sempre sob exame, uma ordenação segundo seus conceitos seria imobilizá-la. Esta imobilização pode corresponder à necessidade de espíritos formados; mas o escritor é sempre alguém em formação, um ser em contínuo processo de inadaptação, quando o normal é exatamente o inverso. Ele não pode ser assimilado. (LINS, 1974, p.215).

É dessa consciência que rege a criação de sua obra literária que trataremos no segundo capítulo, por acreditarmos que é de suma importância, no caso de Osman Lins, conhecer sua visão de mundo e de literatura para fazermos uma análise apropriada de *Avalovara* e de seus diálogos com o contexto social de sua época.

⁷Osman Lins se refere a uma citação anterior que ele faz de Maurice Blanchot (1907-2003), no mesmo livro, e que é também relevante a respeito dessa mesma visão da ação específica do texto literário na sociedade, por isso a colocamos nesta nota: “Maurice Blanchot vê no silêncio da literatura um convite à lucidez e escreve que ‘uma obra literária, para quem sabe penetrá-la, é uma rica estação de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa intensidade falante que se dirige a nós desviando-nos de nós.’ Confronta, na mesma ordem de ideias, o escritor e o ditador, que se impõe através do ruído, do grito, da palavra de ordem ‘que comanda e não duvida jamais’”. (LINS, 1974, p.146).

CAPÍTULO 2 – LITERATURA E DESVENDAMENTO EM OSMAN LINS

2.1. Tateando um caminho literário

“A maior força do escritor no mundo é ser escritor. É como se numa sala entrasse um pássaro.” (LINS, 1979, p.148) Osman Lins declara isso em uma entrevista concedida ao jornal *Estado de São Paulo*, em maio de 1969, uma semana após o lançamento de seu livro de ensaios *Guerra sem testemunhas*.

Ao primeiro olhar, as duas frases que compõem a sentença parecem petição de princípio e, até mesmo, vazias de uma significação ou pensamento profundos. Compõem, no entanto, em sua aparente banalidade, a cifra de toda uma visão de literatura e de mundo alcançada por meio de longas reflexões e da prática cuidadosa do exercício da vida de escritor e de homem comprometido, a seu modo, com o seu tempo histórico.

Para compreender o que o autor procurou dizer é preciso mergulhar em sua específica utilização dos termos da frase. Primeiro, que “força” é essa do escritor no mundo para o autor de *Avalovara*? Em que consiste essa “força”? Segundo, o que é um escritor para Osman Lins? E depois das respostas a essas perguntas, respostas que em muitos momentos poderão parecer amargas e um tanto obcecadas, talvez se fique mais a par do conteúdo submerso na segunda frase, a do pássaro que entra numa sala.

Concentremos então os nossos esforços a partir de agora em traçar primeiro um perfil da visão do ofício de escritor adquirida e professada por Osman Lins a fim de respondermos as duas perguntas realizadas. Como sua visão advém da prática de uma vida inteira dedicada às letras, procuraremos acompanhar resumidamente a conquista desta mesma visão, para daí chegarmos às respostas que queremos expor aqui.

Nesta etapa de nosso trabalho sobre Osman Lins, nos basearemos frequentemente em sua obra ensaística e em suas declarações em entrevistas durante toda a carreira de escritor⁸. No capítulo seguinte, procuraremos observar como a cosmovisão do escritor e seu modo específico de entender a literatura combativa revelam-se e agem na sua obra de ficção, especificamente no romance *Avalovara*.

Osman Lins nasceu em 1924, numa cidade muito pequena de Pernambuco, Vitória de Santo Antão. Seus pais eram descendentes de famílias abastadas da região,

⁸As entrevistas de Osman Lins foram escritas e compiladas em livro, editado e publicado por sua viúva Julieta de Godóy Ladeira. O volume teve por título *Evangelho na taba. Outros problemas culturais brasileiros* e foi publicado em 1979. É desta fonte, que consta de nossa bibliografia, que citamos aqui as entrevistas do autor e não dos vários periódicos aos quais as entrevistas foram cedidas originalmente.

mas já não gozavam da situação social de seus antepassados. O pai era um simples alfaiate e a mãe morrera quinze dias após seu nascimento, em consequência do parto. Este fato será citado inúmeras vezes pelo autor como de suma importância em sua vida, segundo Ivana Moura, autora de *Osman Lins, o matemático da prosa* (2003).

Ele ficou órfão de mãe ainda bebê. Maria da Paz Melo Lins morreu aos 18 anos de idade, 15 dias após seu nascimento, de complicações de parto. Essa ausência materna, comentou em diversas ocasiões, lhe conferia uma responsabilidade existencial. Osman pensava que se aquela menina tinha nascido com o único propósito de colocá-lo no mundo, ele precisava ser alguém. (MOURA, 2003, p.19).

Desde que tomara consciência de que para que ele viesse ao mundo uma jovem mulher perdera a vida, Osman Lins adquiriu uma espécie de senso de responsabilidade que não lhe permitia extraviar sua existência sem dirigi-la para um propósito maior. Este propósito começou muito cedo a ser a literatura, consolidou-se com o seu amadurecimento e realmente norteou tudo que o autor fizera em termos de trabalho na vida. A ponto de notarmos facilmente em seus relatos uma necessidade de esclarecer o próprio percurso no sentido de ir desvencilhando-se, no decorrer da vida, de tudo que pudesse tomar tempo do seu ofício de escritor como ele o entendia.

O autor conta que seu primeiro contato com narrativas veio da oralidade, através de um tio, Antônio Figueiredo, homem que muito viajava e muito fabulava histórias sobre essas viagens pelo interior de Pernambuco. “Foi a ele e não a um escritor que procurei imitar quando – tateando o meu destino e dando o passo inicial no que viria a ser, mais tarde, o projeto central da minha vida – esbocei as primeiras narrativas.” (LINS, 1979, 189).

Um pouco depois, sem jamais esquecer a figura do tio narrador, Lins passaria à palavra escrita e seria incentivado durante anos por um professor a quem também cita algumas vezes, José Aragão Bezerra Cavalcanti. Mas sua infância não fora exatamente rodeada de livros e sua formação literária inicial foi mesmo um tatear constante por leituras diversas e tentativas muito precoces de escrever algo substancial.

Raramente, é claro, li naquele tempo coisa que prestasse e lamento que alguns livros não houvessem chegado às minhas mãos na hora certa: *A ilha do tesouro*, *Robinson Crusóé*. Os que apareceram no momento exato foram os de “educação sexual”, como Gamiani, Ninon de Lenclos e outros, que me faziam sonhar constantemente com noites de núpcias escandalosas e bacanais em conventos. (LINS, 1979, p.188).

Vivera em Vitória de Santo Antão até os dezesseis anos. Segundo ele mesmo, tímido e introvertido, lendo o que podia. Conta que aos oito anos escrevera um poema

cujo título era “Beduíno regenerado pela lua” e que fora censurado pela família por que o poema não continha métrica nem rima. Quanto ao tema e ao título do seu poema de menino, Lins fez questão de enfatizar em entrevista de 1973 à revista *Veja*: “que significa esse tema estranho? Como se eu já soubesse que a poesia salva o homem.” (1979, p.168).

Aos dezesseis muda-se para o Recife, onde virá a assumir um emprego mediante concurso no Banco do Brasil. O emprego lhe dera subsistência em Recife, mas o escritor foi sempre categórico ao referir-se a esse emprego como apenas isso, um meio de se sustentar para escrever. “Nunca, felizmente, deixei-me seduzir pela ideia de fazer carreira, tornar-me chefe, gerente e outras loucuras dessa ordem.” (1979, p.168).

A essa época relata ter publicado alguns contos inexpressivos os quais sequer comenta e que, insatisfeito, resolveu parar com os contos e se aventurar na elaboração de um romance. Trabalhando no banco⁹ e exercitando sua escrita, já muito mais convencido de que gostaria de se dedicar às letras, o jovem aspirante a escritor declarou ter escrito durante cinco anos um longo romance que só lhe valera como exercício. Foram cinco anos em contato com as palavras, mas ele mesmo jamais aprovou o romance que escrevera.

Consciente, achava-se muito jovem para dizer algo substancial. Arquivou o imenso romance que lhe custara anos de trabalho tateante e resolveu voltar a exercitar-se nos contos, prometendo a si mesmo não voltar a tentar escrever um romance antes dos trinta anos. Sua adesão à literatura, porém, estava consolidada. Comentando a decisão de juventude diz em entrevista de 1975 à revista *Status*:

Essa decisão, como se deu? Difícil precisar. Naturalmente não foi de uma hora pra outra, mas o certo é que nunca hesitei entre aderir às letras e empenhar-me em qualquer outra carreira. Nenhuma das outras formas de justificar a nossa passagem na Terra me animava. Não me parecia, por exemplo, que ser prefeito ou gerente de uma firma tivesse muito sentido. 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.189-190).

⁹ Osman Lins foi sempre categórico ao referir-se à sua dedicação precoce a escrever e ao modo como se defendia do que lhe roubava tempo à literatura. Achamos oportuno aqui citar outro relato seu em entrevista de 1976 acerca da sua decisão, por considerarmos de extrema força enfática: “Quando, afinal, a decisão tomou forma, eu já trabalhava numa estroenga chamada Banco do Brasil. Meu pai assinara o termo de posse por mim, devido à idade que eu tinha, e disse que ia guardar para sempre a caneta, como lembrança. Acreditava que aquilo era a culminação da minha vida. Decidindo-me, tratei de armar-me para evitar que a estroenga me engolissem. É quase impossível não fazer carreira no Banco do Brasil, mas eu consegui.” (LINS, 1979, p. 190).

Dentro de seus condicionamentos, dentre eles a premente necessidade de subsistência econômica, o escritor esquivava-se para criar o mais livre possível. Recusa-se desde cedo a deixar-se apreender totalmente pelo trabalho alienado de sua força criativa vital.

Adestra sua escrita e compõe uma série de contos, dos quais um acabou se estendendo e se tornou o romance *O visitante*, livro com o qual ganhou inédito o prêmio Fábio Prado, em 1954. Superando suas expectativas, escreveu aos 29 anos algo que aprovou a ponto de inscrever em um concurso. Esse foi o seu livro de estreia, publicado em 1955.

O *Jornal de Pernambuco* entrevistou o autor ainda inédito no dia 30 de maio de 1954, data em que recebeu a notícia de que ganhara o já referido prêmio. Na fala do jovem escritor, nota-se o discurso muito consciente das próprias insipiências de leitura e escrita e do longo caminho a trilhar: “sou um aprendiz, e mal começo a entrever o que seja um romance.” (LINS, 1979, p.127). O autor, curiosamente perguntado apenas sobre os romancistas estrangeiros de sua preferência, responde humilde e sinceramente:

Ainda preciso ler muito. Há diversas obras importantes que ainda não conheço. *Madame Bovary* me deixou uma impressão profunda. Creio, porém, que o mais bem concebido, o que apresenta uma harmonia estrutural mais perfeita, é *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos. É diabolicamente bem feito. Pretendo agora ler a obra de Proust e o *Ulisses*. (LINS, 1979, p.128).

Mas o que salta mesmo aos olhos em alguns pontos dessa entrevista é o desenvolvimento já bastante aguçado em Lins de uma tomada de posição extremamente fiel sempre ao ofício de escrever como algo acima de qualquer mercantilismo ou barganha.

Antes mesmo de se tornar um autor publicado já falava em defesa da literatura e apontava os rumos que ele, enquanto escritor, queria seguir. Já desenvolvera, mesmo em sua pouca idade, como que uma noção mais ou menos exata do que não queria fazer em literatura, das concessões que lutaria para evitar.

Também já dá sinais da preocupação constante em relação à formação do escritor livre das pressões mercadológicas e dos *mass media*, que via como uma péssima fonte de assédio ao escritor e à verdadeira criação; notemos, pois, nesta declaração que consta da mesma entrevista do escritor ainda inédito citada há pouco:

Uma produção de urgência pode perder pelo desvio, pelo cansaço, muito talento ainda não definido. Sabemos que a criação literária não se processa em minutos, mas em anos, e à custa de árduo, longo estudo. A urgência do

rádio e da TV obriga a uma utilização do imediato, do que está nas camadas recentes da memória, nas capas exteriores da sensibilidade. Tudo com a noção da tarefa paga e a terrível consciência do efêmero, de compor frases que, segundo todas as probabilidades, não voltarão a ser ouvidas. (LINS, 1979, p.127).

Depois da publicação de *O visitante*, publicaria em 1957 o volume de contos *Os gestos*, com o qual também viria a receber prêmios, e mais tarde, em 1961, o também premiado romance *O fiel e a pedra*.

A essa altura Lins já é, obviamente, um escritor que adquire certo espaço na cena literária brasileira. Seus três volumes publicados revelam uma literatura grave e são muito bem recebidos por crítica e público. Nota-se, no entanto, que o escritor constrói e publica essas três obras ainda sem realizar uma atividade extraliterária intensa, restringindo sua participação à composição dos referidos livros.

Escreverá, um pouco depois desse período, um livro de viagens, *Marinheiro de primeira viagem*, publicado em 1963 e uma peça de teatro, *Lisbela e o prisioneiro*, em 1964. Peça que naquele ano daria a Lins o Prêmio Nacional de Comédia da Cia. Tânia-Celi-Autran.

Publicado e premiado, sem maiores problemas com editores e com boa aceitação de seus escritos no meio literário, Osman Lins passará a participar bem mais intensamente do debate literário do país com livros, artigos e entrevistas e também passará a fazer modificações estruturais em suas narrativas. O escritor havia transferido-se para São Paulo em janeiro de 1962, e declara em entrevista à *AABB-Bandeirante*:

Devo dizer que, ao contrário da maioria das pessoas que vem morar aqui, não vim com o objetivo de ganhar dinheiro. Vim porque sentia necessidade de um ambiente mais pródigo em manifestações culturais: concertos, espetáculos teatrais etc. e também com livrarias maiores, mais numerosas. Tudo isso torna mais fácil, menos exaustiva a formação de um homem que tenciona dedicar-se à literatura. Pois esta, ao contrário do que muita gente supõe, nada deve ter de improvisado. Exige estudo, paciência e método. (LINS, 1979, p.133)

Depois de suas primeiras obras publicadas, imerso cada vez mais no universo da ficção, empreenderá sua deliberada aventura pessoal rumo à busca de uma voz própria na literatura brasileira e passará a emitir sua opinião sobre todos os aspectos que envolvem o fazer literário. Sempre atento ao seu projeto ficcional, explica que escreveu o livro de viagens para “esquecer” sua passagem de seis meses na Europa e poder voltar a escrever ficção:

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. Como disse ao Esdras do Nascimento,

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, p. 132)

Mas o fato é que esse livro de viagem acaba prenunciando uma nova fase na carreira do escritor, nele se notam alguns vislumbres de uma mudança de visão acerca do seu processo narrativo, bem como de sua visão de mundo. De certa maneira, a viagem à Europa, suas impressões, mexem com a forma e com a concepção de literatura do escritor, o fazem somar aspectos à sua antiga visão de mundo e de arte e estes aparecerão na sua ficção posterior. Afirmo Sandra Nitrini:

A narrativa de *Marinheiro de primeira viagem*, literalmente fragmentada, prenuncia a composição descontínua de *Nove, novena* e *Avalovara* e o seu parentesco mais chegado com a arte do retábulo e com a pintura. O desejo de Osman Lins, plenamente realizado, era o de que o leitor abrisse o livro com uma expectativa de ler uma obra literária. (NITRINI, 2010, p.68)

Como observa a pesquisadora, os processos de escrita e pensamento esboçados na construção do livro de viagem amadurecerão e enformarão a ficção posterior do escritor. A partir dali cada livro de Osman Lins será uma nova e profunda busca pelo campo da expressão literária e do desvendamento do mundo por meio da ficção.

2.2. Pesquisa narrativa e visão de mundo

Terminado o livro de viagem, volta à ficção, agora de um modo acentuadamente experimentalista no que diz respeito à forma narrativa e com uma boa dose de fantástico ou maravilhoso. Utilizamos a ideia de experimentalismos formais aqui não com o intuito de demarcar no escritor uma tendência a fazer uma literatura de simples vanguarda ou de ruptura iconoclasta com as tradições, mas de denotar o início de uma busca mais concreta de sua voz narrativa própria e original dentro da literatura brasileira. Pois o próprio escritor era contra esse tipo de literatura, como podemos ver nas seguintes palavras:

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. E para ser sincero eu prefiro o subliterato convencional. O que faz ainda hoje sonetos parnasianos, ao poeta concreto sem cultura e que nem sequer leu Castro Alves. (LINS, 1979, p.242)

Tateando uma vez mais a sua própria expressão, passa a escrever o volume de narrativas que inaugura esta fase de sua ficção, *Nove, novena*. Publicado em 1966, este

volume de contos apresenta à literatura brasileira o resultado das experimentações formais da narrativa osmaniana, uma concepção de tempo narrativo que já leva à noção de um tempo único, mescla de presente, passado e futuro, e uma narrativa aperspectívica; todas as histórias dessas narrativas são contadas da perspectiva de mais de um narrador, evitando assim o ponto de vista único, a perspectiva presa a uma única visão do fato narrado. Lins comenta:

Durante esse tempo fui procurando uma literatura que desse uma ideia de flutuação. Consegui isto em *Nove, novena*. Geralmente um livro tem um ponto de observação. Ou é o narrador ou o personagem central que vai mostrando tudo ao leitor. O leitor se coloca neste ponto. Em *Nove, novena*, diluí esse ponto com os sinais gráficos que ajudam a intercalar os diálogos. (LINS, 1979, p.149).

Esse aspecto específico do aperspectivismo, da diluição do ponto de vista, o próprio Osman Lins afirma ser inspirado na arte medieval, arte que para ele, naquele momento da vida, era mais rica em expressão por não utilizar ainda a perspectiva única que os artistas do renascimento cultivaram, e que ele passou a ver como um estreitamento do poder de sugestão da obra de arte.

Quer parecer-nos também que o autor passou a inserir elementos fantásticos e maravilhosos em suas histórias um pouco por influência do misticismo medieval, isso somado, é claro, a outros fatores, como a forte tendência para esse campo da narrativa de autores latino-americanos da época, autores aos quais Osman Lins se sentia claramente irmanado e aos quais se dizia associado no que constava à sua típica propensão ao mítico, tendência própria também do imaginário nordestino do qual Osman era originário. Vejamos o que dizia Lins a esse respeito:

Existe um certo parentesco entre os escritores ibero-americanos que nos diferencia dos europeus, ou, mais especificamente, dos franceses. Nós, por exemplo, temos uma certa cultura literária, não somos primitivos no romance, mas estamos ligados aos mitos arcaicos de forma diferente que eles. Enquanto que, para os europeus, os mitos são focalizados como tema de estudo, para nós eles são elementos integrantes da obra. Eles trabalham conscientemente com os elementos míticos, e nós fazemos uma fusão entre lucidez e inconsciente na nossa obra, os mitos vão se projetando do inconsciente. (LINS, 1979, p.172).

Desenvolveremos melhor esses aspectos no capítulo posterior, quando estivermos analisando o texto literário de Lins em si, na obra *Avalovara*.

Em dezembro de 1963, depois de publicar *Marinheiro de primeira viagem* e três anos antes de publicar *Nove, novena*, Osman Lins dissera em entrevista ao Jornal do Comércio, de Recife: “estou escrevendo um livro de contos... faço, agora, experiências a meu ver importantes e sinto-me bastante alegre, pois há mais de dois anos eu não me movia nos espaços para mim indispensáveis da ficção.” (LINS, 1979, p.129).

O escritor já está absolutamente cômico do que pretende em literatura e exercita-se nos contos para chegar à forma que melhor expresse o conteúdo de sua visão de mundo através de sua ficção. Esse aspecto da construção da obra demonstra claramente como ele concebia seu ofício. Sondando suas forças e suas evoluções, fazendo um papel de crítico e renovador de si mesmo, vai publicando livros e fazendo experiências, sempre recusando fórmulas apesar do sucesso que obtém a cada obra.

Como vimos, desde muito cedo estabelecera para si um projeto literário, projeto este que parece ficar mais nítido em contornos a cada escrito e com o passar dos anos. No processo de escrita de *Nove, novena*, Osman Lins não titubeia em afirmar:

Acredito caminhar para 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).

Outro fator a se notar nos depoimentos do autor à época em que escrevia *Nove, novena* é que sua visão do ofício de escrever continha cada vez mais uma espécie de intransigência em relação ao aspecto não comprometido da arte, no sentido de fazer uma crítica severa a uma determinada visão da arte literária como passatempo ou mero diletantismo.

O escritor toma claramente a decisão de, como ele mesmo disse: “alistar-se”. Para ele a arte tinha uma função social, embora jamais enveredasse para o protesto social explícito, pois a função social da arte seria preservar-se enquanto arte, falar artisticamente do mundo era o protesto da arte.

Com isso o escritor, mais que professar, colocaria em prática a crença na arte como criação livre, como trabalho criador além das necessidades de subsistência, como procuramos explicitar em nosso primeiro capítulo através da visão estética de Sánchez Vázquez (2011) e de Jean-Paul Sartre (1993).

Osman Lins esteve sempre em combate, mas a diferença é que agora estava em combate de modo muito mais experiente e consciente de seu poder de fogo. Talvez mais do que isso seja importante mencionar que o escritor, que sempre professou ser a literatura uma arma, escolhera seu alvo. Para usarmos uma metáfora de Sartre (1993,

p.21), digamos que Osman nunca atirara a esmo “feito uma criança”, mas o convívio com o meio literário oficial lhe mostrara todas as faces, muitas vezes cruéis e árduas, do difícil percurso do escritor para construir sua obra.

A consciência disso e a crença na literatura como salvaguarda da liberdade humana num mundo cada vez mais cheio de correntes o fizeram mirar cada vez mais um alvo específico: o fazer artístico como salvação da verdadeira liberdade do ser humano, o fazer literário como salvação de sua existência.

Mesmo porque a solidão do escritor, em seu quarto fechado, é aparente. Ele está, na verdade, ligado aos homens, sejam ou não seus leitores, por vias bem mais fortes que a vizinhança material. Seu livro, se se trata de um escritor no mais puro sentido do termo, não se dirige à multidão: nascido de muitos, ou talvez de todos, é endereçado a cada um dos indivíduos que compõem a multidão. Dirige-se à multidão desmembrada e capaz de escutá-lo, não induzida por um entusiasmo coletivo e fortuito, mas lúcida, serena – em estado de liberdade. (LINS, 1974, p.146)

Levará isso ao máximo grau e passará a escrever não só literatura, mas também sobre literatura, até mesclar as duas coisas em textos ficcionais metalinguísticos que trarão com densidade e profundidade um fazer literário cuidadoso e uma também cuidadosa reflexão sobre o fazer literário.

Interessa-se, nesse período, cada vez mais por compreender e praticar as responsabilidades que cabem ao escritor, ao artista, ao intelectual. O compromisso do homem de letras e artes com o seu país e com o seu povo. Paradoxalmente, à primeira vista, sua produção literária toma um caminho e uma forma cada vez mais vista como hermética, ornamental e passa a exigir cada vez mais esforço de compreensão do leitor. O que, em teoria, provocaria o efeito contrário à fácil comunicação que um engajamento com os problemas do país demandaria.

Osman Lins não faz em momento algum uma ficção de protesto nos termos, por exemplo, de um *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e de tantos outros autores que contemporaneamente a ele produziam ficção no Brasil.

Lins justifica isso, no entanto, com o fato de acreditar estar oferecendo ao seu público o melhor de seu espírito. O autor argumentava que se sua visão de mundo se tornara mais complexa e rica, a forma e o conteúdo de sua literatura expressavam e deveriam mesmo expressar isso. Aliás, essa era a sua visão de literatura e a noção de honestidade artística que passou a professar. “Pode-se afirmar, sem exagero, que cada livro publicado representa a súmula de nossa vida. Nossa existência inteira converge para cada novo livro que entregamos ao leitor.” (LINS, 1979, p. 133)

Dessa forma, embora bem aceito pela crítica nacional e até internacional, *Nove, novena* é um livro extremamente complexo e difícil, tão barroco e ornamentado e tão formalmente inovador, que se tende a não ver na obra o conteúdo social; a verdade é que diante da estrutura rica em novidades, exacerbadamente artística e requintada, insinuou-se um não engajamento.

Compilamos aqui algumas perguntas feitas ao escritor em entrevista de 1966 ao jornal *Correio da semana*. Foram-lhe lançados os seguintes questionamentos, que punham em xeque a sua participação social no Brasil através de sua obra:

– Realizou você, em seu novo livro *Nove, novena*, experiências que vêm sendo indicadas como revolucionárias na literatura. Trata-se, por conseguinte, de uma obra de leitura difícil ou exigente. Ora, levando em conta as atuais condições sociais do Brasil, notadamente seu baixo índice de instrução, não acha que um livro dessa natureza acentua a dissociação entre o autor e o público?

[...]

– Um livro mais fácil, realizado dentro de caminhos já conhecidos, tem muito mais probabilidades de atingir o público que um livro inovador como o seu. Acha que isso não tem importância?

[...]

– Se não desdenha o público, porque motivo não aperfeiçoou processos mais tradicionais e, portanto, mais facilmente assimiláveis? (LINS, 1979, p.137-138).

As perguntas eram pertinentes, havia o problema sempre constante da falta de leitura do povo brasileiro e o momento sócio-político do Brasil era bastante difícil, censura e ditadura; mas Osman Lins não fez concessão e não embarcou na construção de obras de protesto declarado. Sua ficção adensou-se e cresceu em complexidade e o escritor tratava de desfazer essa aparente dissociação com o leitor brasileiro. Primeiro no plano formal de sua obra, Lins procurará mostrar o porquê das inovações que tanto tornaram seu livro novo nesse aspecto.

Sim, há vários aspectos no livro que contrariam a tradição, e isto vem sendo assinalado com muita insistência pela crítica. É preciso esclarecer, porém, que essas inovações não foram procuradas. Elas não foram postas no livro gratuitamente, para chamar atenção, para dar uma ideia de excentricidade. Estão ali porque foram necessárias e refletem minha visão de mundo e da literatura. (LINS, 1979, p.134).

No que se refere às temáticas, também o autor critica o que ele chamará de “leitura epidérmica”, referindo-se não só a seu livro, mas à escrita e à leitura de ficção reinante na época no Brasil. Osman Lins cita que havia uma falta de hábito até mesmo no leitor “ilustrado” de ler as coisas com profundidade.

Para o autor, o que se dera em sua ficção fora que, se em seus primeiros livros ainda se ligava por certos liames a uma espécie de regionalismo, passara, a partir de

Nove, novena, a expandir a sua visão, a dar-lhe uma espécie de universalização; e que essa nova ótica adotada o levou a experimentalismos narrativos, não gratuitos ou apenas excêntricos, mas sim necessários à própria clarificação da expressão concreta de uma visão de ficção e mundo que se expandira. No entanto, que essa complexidade formal não tirava o conteúdo político e social de sua ficção, embora jamais defendesse também que uma obra de arte precisasse ter uma preocupação predominantemente política ou social para ter valor.

A consciência de Osman Lins revela uma visão dialética da relação entre forma e conteúdo literário, o autor demonstra em suas respostas a clara percepção do quão específica é a criação artística e a sua relação com o social. E vale observarmos ainda o quanto sua visão coadunava com uma consciência estética e social mais abrangente e sensível, como podemos ver nos comentários sobre forma e conteúdo de Terry Eagleton, para quem “avanços significativos na forma literária resultam de mudanças significativas na ideologia. Eles representam novas maneiras de discernir a realidade social...” (2011, p.50).

Em entrevista à revista *Escrita*, em 1976, o autor esforça-se por desfazer o equívoco quanto à leitura de sua obra e as suas preocupações políticas e sociais nela inseridas, mostrando com sua análise a superficialidade das leituras feitas de seus livros em separado e em conjunto:

As minhas preocupações políticas caminharam de uma quase indiferença pelos problemas políticos a uma preocupação muito grande. E, curiosamente, algumas pessoas parecem ter chegado à conclusão de que nos meus primeiros livros eu tinha uma preocupação maior com o destino do homem brasileiro, do que no caso do meu último livro. É exatamente o contrário. (LINS, 1979, p.220).

Em seguida, faz mesmo uma gradação de aparição das questões sociais em sua obra até ali, o que mostra que o autor sofria um pouco com a compreensão superficial de sua ficção e, especificamente, com uma má compreensão de sua escolha pessoal de desvendamento da sociedade por meio do texto fictício. Observaremos ainda, na explicação do autor, que ele não dissociava as preocupações estéticas das preocupações sociais, que o que procurava era afinar a expressão e o conteúdo de tal forma que sua visão de mundo e suas preocupações com o destino humano de maneira geral fossem sentidas pelo leitor, e não apenas compreendida tacitamente.

A citação que segue é longa, mas essencial para o que queremos demonstrar sobre o autor, deste modo, optamos por não realizar recortes no trecho que apresentaremos da já citada entrevista de Lins:

N'O visitante, não há nenhuma preocupação política. *N'O fiel e a pedra*, o problema é de afirmação pessoal, aparece lá um senhor de terras que é enfrentado por um homem de classe média, mas os problemas políticos são inteiramente ignorados no livro. Essa preocupação só vai começar a surgir curiosamente com o *Nove, novena*, que representa um certo amadurecimento meu, como escritor e representa a meu ver um certo amadurecimento como homem político. Se vocês lerem com determinada atenção, vamos dizer, o *Retábulo de Santa Joana Carolina* vão ver que se trata de um texto repassado de violência. *N'O fiel e a pedra* temos um homem pobre enfrentando um mundo adverso. Mas este mundo adverso é representado por um determinado indivíduo. E de qualquer maneira o ritmo do texto é ainda o ritmo tranquilo. Se vocês lerem o *Retábulo* vão ver que a luta da figura central, Joana Carolina, já não é contra um determinado indivíduo, é contra o mundo. É contra a terra onde ela vive, é contra o seu país. E vocês verão que particularmente na parte final, que é a parte do enterro, ela é seguida pelos pobres da cidade, pelos homens do trabalho, pelos artesãos, pelos pequenos negociantes, pelos homens das mãos grossas, e todo o enterro é construído num ritmo batido, altamente violento. Esta narrativa que parece característica de preocupações estéticas, na realidade, talvez, de tudo o que escrevi até aquele momento, é a que tem mais preocupações políticas. (LINS, 1979, p. 220).

Esse trecho é muito característico do modo como o próprio Osman Lins passou de uma preocupação individual com sua obra literária para uma preocupação mais geral com a literatura no Brasil e com a situação do país em si.

Compreendendo a literatura como um bem diferenciado de um povo, procurou dar a sua melhor contribuição para ela como uma maneira de dar algo de si ao leitor, ao povo. Era, pois, a literatura que ele havia escolhido como forma de agir, mesmo ciente de que a ação da literatura era discreta e muitas vezes total ou parcialmente incompreendida até mesmo pelos próprios especialistas no assunto, quanto mais pelo povo. Nesse sentido Osman Lins explicou seus textos algumas vezes, mas jamais deixou de renovar-se e inovar a cada livro, como veremos adiante.

Observemos que o autor jamais dissociará sua visão de mundo de sua visão de literatura, pois fica patente que a literatura é para ele a via de acesso ao mundo, é através dela e para ela que Osman Lins fora e ia adquirindo toda sua vivência de homem inserido em um contexto social.

O trabalho de criação o interessa acima de qualquer coisa, acima de qualquer outro trabalho, pois compreende a liberdade que há nele e busca exercer essa mesma liberdade, exercer um trabalho ligado completamente a si e ao mundo, ligado completamente ao humano. O escritor viveu num embate imediato contra as forças

desumanizadoras das leis de mercado, viveu em atitude constantemente revolucionária, embora muitas vezes mal compreendida, como vimos há pouco. Além disso, o fato é que Osman Lins mira o mundo e os homens pela lente da ficção e a compreende como o seu caminho pessoal de conhecimento e atuação.

Muitas pessoas imaginam que um romance, um livro qualquer de ficção, representa sempre um trabalho puramente imaginativo, pura invenção do escritor, feito para seu próprio divertimento ou para o divertimento alheio. Nada mais falso. Há, realmente, certos trabalhos de ficção assim realizados. Constituem imitações, ficção de segunda ordem. 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 autor. Mas, no mínimo, são símbolos desses acontecimentos. Símbolos de tudo que preocupa o escritor. (LINS, 1979, p.134).

Sobre o diletantismo em literatura, Osman Lins diz, por exemplo, isso:

Cumpr-me dizer que o diletantismo, em qualquer de suas manifestações, é uma das mais desprezíveis maneiras de agir, pois não implica em responsabilidade e não exige qualquer espécie de entrega. Longe disso, a literatura, para mim, como para todo verdadeiro escritor, é a própria razão de viver. Não, não escrevo por diletantismo. A literatura nunca foi um passatempo para mim, nem nos mais verdes anos de minha juventude. Todas as minhas forças, as melhores, convergem para isto, concentram-se no esforço de realizar, com persistência, tranquilamente, sem alarde, com fé, uma obra literária valiosa e digna. (LINS, 1979, p.135).

Osman Lins assim decidira. Não sabia, obviamente, se conseguiria, mas fez disso o seu projeto de vida e isso fez dele, até onde se sabe por biógrafos e pessoas próximas, uma pessoa completamente centrada e grave, como podemos ver no comentário de seu amigo escritor Gilvan Lemos (1928-2015): “Osman Lins me espantava e, às vezes, até me atemorizava. Nada que não dissesse respeito à literatura lhe interessava. Eu, apaixonado pelo futebol, pelas brigas de canários, tinha medo que Osman descobrisse tais fraquezas.” (apud MOURA, 2003, p.36).

Osman Lins procurava manter-se firme em suas posições quanto a qualquer aspecto da vida humana e da sociedade em que vivia, pois refletia sobre as coisas todas a partir de um prisma eleito muito cedo e jamais modificado, o da construção de sua obra literária; portanto, a partir da prática do seu trabalho de criação livre situada em um contexto condicionado e opressor.

Longe de pedantismo, ficamos tentados a ver nas palavras e na atitude do autor uma completa entrega ao risco inerente à carreira de escritor e uma necessidade cada vez mais forte de comunicar ao universo literário e ao seu público a importância da ficção e a sua aventura pessoal pelo mundo das letras.

Colocar-se como o exemplo prático do criador livre em situação nos parece ter sido a ação escolhida pelo escritor pernambucano, de modo que, como dissemos, cada livro seu foi o ato de lançar no mundo um objeto fruto do trabalho criador para além da subsistência. Pois essa imersão na criação ficcional, longe de ser uma fuga para ele, era uma maneira, talvez a mais eficaz, de manter-se desperto e o menos alienado possível com relação à condição humana: “o escritor, dentro da sociedade, é o elemento que recusa o mundo da produção. A sua função é a de refletir gratuitamente sobre a realidade.” (LINS, 1979, p.195).

Ao tratar de gratuidade, de forma alguma se refere a contemplar o mundo de modo frívolo. Pelo contrário, refere-se justamente a recusar a desumanização imposta pelo capitalismo exacerbado e pela situação de prisão à subsistência, ou por qualquer tipo de coação social ao exercício da arte¹⁰; refere-se a tudo que está além dessas condições, a posicionar-se livremente através de sua criação artística.

Osman Lins esforça-se ainda por desmistificar certas maneiras petrificadas de pensar o literato como um alienado dos problemas reais da vida humana. Para o escritor essas crenças vêm do desconhecimento da verdadeira obra de ficção e do trabalho a um só tempo vigilante e livre do criador diante do mundo e de sua obra:

Há tanta gente que não leu ao menos vinte livros na vida! Não, não acho que a falta de tempo justifique a falta de leitura. O mais curioso é que essas mesmas pessoas tendem a ver, no homem que escreve, um sonhador, quando este é que está desperto em sua contemplação, vigilante, atento às coisas. Como diz Gustavo Meyrink, citado por Louis Pawel: “esses sonhadores não são, como talvez o suponhas, os lunáticos e os poetas; são os trabalhadores, os sem-reposo do mundo, os possessos da loucura de agir.” (LINS, 1979, p.136).

¹⁰ É interessante notarmos o pensamento sempre complexo e cheio de nuances de Osman Lins, pois mesmo clamando por uma vida cultural e artística livre de pressões negativas externas ao ato criador, o autor via com desconfiança absoluta alguns incentivos culturais que partiam da própria coletividade, do próprio sistema. Observemos, a título de exemplo, a opinião do escritor sobre programas governamentais de incentivo e manutenção da cultura popular: “penso que uma classe social não tem condições de patrocinar os problemas culturais de uma outra classe social. E a cultura popular está sendo patrocinada, está sendo vigiada, protegida... tentam preservar a cultura popular mas esse trabalho vem sendo feito pela burguesia. Quando um valor da cultura popular está sofrendo uma tentativa de preservação através de uma classe diferente, esse valor já está mortalmente afetado, ele já começou a entrar na condição de peça de museu. Deixou de ser uma coisa viva para ser um objeto de museu. Dessa forma, acho impossível preservar a cultura popular. Pode-se apenas guardar, no sentido em que se guarda um objeto de museu, de modo algum mantendo-a viva. Porque só as próprias camadas sociais que criam e elaboram a cultura popular tem condições de preservá-la, mantê-la viva.” (LINS, 1979, p.263) Daí podemos perceber o quão sutil e inexorável deveria ser para ele a liberdade com que se engendra um objeto artístico e o oferta à sociedade.

O escritor foi trilhando o seu caminho, levando adiante o seu projeto ficcional e, paralelamente, escrevia para jornais artigos nos quais se mostrava uma pessoa informada, culta e disposta a correr todos os riscos da sua profissão.

Dentre suas preocupações está a educação, mais especificamente a educação literária do povo brasileiro; compreendendo que a literatura era um bem insubstituível, Osman Lins lamenta e critica as falhas na educação brasileira, lendo e analisando diversos manuais de português e literatura adotados pelos estabelecimentos oficiais de ensino e escrevendo artigos sobre isso. Debateu muitos temas e tomou posição sobre todos. Dizia, à época, ao *Correio da Manhã*, do Rio, em 1966, sobre a participação do escritor no debate sobre os temas sociais:

Olho, aliás, com suspeita para o escritor (popular ou não) que restringe a 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 um 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 consequentemente 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, p. 139).

Ou, mais categórico ainda: “O escritor que não está ligado, de um modo profundo, aos seus semelhantes, e principalmente aos homens de seu país, é um invasor e não merece o ofício que escolheu.” (LINS, 1979, p.139).

A participação de Osman Lins seguia, então, dois modos de ser, que o escritor julgava imprescindíveis; a saber, estar atento ao seu tempo e pronunciar-se com integridade sobre como via a situação de seu país e, no âmbito de sua ficção, oferecer ao seu leitor e ao universo literário sempre a melhor literatura, a mais fina, requintada e viva que seu espírito fosse capaz de engendrar. E se falamos aqui dessas duas características axiais do engajamento de Osman Lins é que, à época de *Nove, novena*, o escritor exercia, pela primeira vez plenamente, esses dois aspectos.

Um pouco mal compreendido, no entanto, como já vimos, respondeu da seguinte forma quando questionado se, no seu hermetismo, *Nove, novena* era um livro participante no sentido social de seu tempo: “certamente. É, inclusive, através de sua técnica. Quem o lê detidamente reconhecerá isto sem dificuldade. Participação não é apenas comício e eloquência fácil.” (LINS, 1979, p.139).

2.3. Maturidade

Osman Lins adquiriu a experiência no campo literário, pensou sobre seus diversos aspectos e chegou a uma visão ampla e pessoal do assunto, achou que era hora então de se dar o desafio de relatar isso por escrito. Começa então a escrever um livro de ensaios cujo título prenunciava a sua visão do ficcionista como um homem em combate: *Guerra sem testemunhas*.

Escrito durante dois anos, tomando do autor outro desses intervalos em que se distanciava de escrever ficção propriamente dita, o livro composto por dez ensaios, é “entrelaçado”, segundo o próprio escritor, por duas correntes, uma confessional e outra polêmica.

Na de cunho confessional Osman Lins documenta seu combate solitário para exercer sua paixão de escritor como a compreende e visa a “acender ou intensificar” essa mesma paixão em outros homens; e, na polêmica, procurou analisar fria e diretamente o mundo editorial, teatral e cultural brasileiro. Ana Luíza Andrade comenta em *Osman Lins: crítica e criação* (2014):

O estabelecimento de um quadro social adverso, em *Guerra*, se descortina da abordagem das diversas áreas da produção literária. Este quadro explica os fatores externos, quase todos ligados a uma mentalidade acentuadamente consumidora que pressiona o escritor contemporâneo e que desfavorece o meio literário dentro do contexto social. A crítica incapacitada, a leitura escapista, a obsoleta instituição acadêmica, a maquinaria de produção das editoras de livros de consumo, a ação repressiva da censura, são, para Osman Lins, fatores condicionantes que prejudicam, tanto no Brasil quanto no exterior, o ofício do escritor. (ANDRADE, 2014, p. 62)

Para a pesquisadora, Osman Lins expõe as múltiplas adversidades que envolvem a vida cultural e social do país para confrontar-lhes a sua visão pessoal do ofício de escritor, o seu firme propósito de estabelecer em seu livro “as bases para uma ideologia poética” (ANDRADE, 2014, p.62), estabelecendo um profícuo diálogo entre sua visão individual e o entorno social no qual vinha produzindo sua obra literária. Dessa forma, *Guerra sem testemunhas*, ao mesmo tempo em que se mostra um código de ética do escritor segundo Osman Lins, erige-se em uma arte poética osmaniana.

Guardadas as proporções, seu livro de ensaios poderia ser lido também como ficcional, devido ao fato de o autor esforçar-se por dar-lhe um sabor de ficção e, mais ainda, por ser metaficcional, pois na obra, o escritor fará algo que na sua ficção posterior será mesmo um dos traços característicos, que é o contar, ou ir contando o livro que se está fazendo e como se está a fazê-lo.

Como exemplo, vejamos como inicia o capítulo I, que é o primeiro ensaio dos dez que compõem o livro e que se intitula *O ato de escrever*:

Há quantos dias, já escritos de modo provisório trechos intermédios deste livro ao fim do qual espero estar mais lúcido, menos entregue às múltiplas correntes externas e às inclinações interiores que com tanta frequência nos governam a todos, há quantas semanas, oprimido ante problemas obscuros, cálculos inúteis, soluções obtidas e logo recusadas, venho sentar-me a esta mesa, de onde me levanto – perplexo e intranquilo – sem haver acrescentado ao trabalho uma só frase? (LINS, 1974, p. 13).

Além dos muitos problemas de que tratará na obra, o ensaísta emitirá nesses textos um testemunho claro da importância que conferia ao ato de escrever, que ele concebia como imprescindível ao saber, como uma espécie de filtro contra o engano.

Já falamos aqui do fato de Osman Lins encarar a escrita literária como um caminho de acesso ao mundo real, uma percepção possível da sua complexidade; pois bem, por meio do artifício de que se vale em seu livro de ensaios, esse de ir contando como a matéria do ensaio está saindo de seu espírito e transformando-se em texto concreto, o autor vai ao longo da construção de seu texto, deixando claro ao leitor o porquê de sua fé no tecido textual como organizador das dispersões naturais do espírito humano. Vai expondo a seu leitor o fato de um texto requerer honestidade e artifício a um só tempo para que traga em si uma possibilidade de cosmos no caos do pensamento do homem. “Quase tudo, no mundo, pra mim, é sombrio; o véu se entreabre – só um pouco e, nem sempre, logo se fechando – nos breves momentos em que procuro escrever.” (LINS, 1979, p.21).

Temos nisso um exemplo, até certo ponto, eficaz do intrincado fazer literário de Osman Lins, do seu modo de ler e fazer textos; usar a honestidade para com a comunicação de sua visão de mundo de um modo artificioso; e equivaleria dizer também o contrário, ou seja, usar o artifício de cifrar essa mesma visão de mundo de maneira honesta, sem vender-se a modismos, nem arcaizar-se em modelos, sem desprezar tradições e nem segui-las sem transformá-las:

Este é o primeiro resultado obtido no trato com a matéria, na tarefa de compor o livro. Se aspirava, acreditando saber mais do que sei (e comprovando, por este modo, quão pouco sei de mim mesmo e de minha silenciosa profissão), redigir um trabalho informativo, passar adiante a experiência colhida em aproximadamente vinte anos de luta com a palavra escrita, sempre insubmissa, vejo que malogrou tal ambição. Nem sei como a pude abrigar. Transforma-se em exame e revisão o que eu desejava fosse a tranquila atuação daquele homem que, em mim, havendo assimilado certa experiência, trouxesse-a consigo, disponível, gravada em seus registros, não sujeita a exame, transformada em sabedoria. (LINS, 1974, p. 14).

Escrever se torna então, para o autor, dar forma, o mais precisamente possível, aquilo que se concebe ainda que de modo confuso em pensamento. Escrever também é, portanto, descobrir o que não se sabe, deixar de se enganar, lutar por reunir harmonicamente a fragmentação do mundo e a dispersão do pensamento que o concebe. Exercício de humildade diante da palavra, da linguagem, do código que uma vez desenvolvido pelo homem o foi transformando em homem. Reconhecimento da irreduzibilidade da vida e do mundo às lógicas humanas.

Osman Lins irá sempre preferir as cifras, talvez porque uma cifra seja uma redução apenas na medida em que podemos pensar a complexidade e interação dentro de um átomo como uma redução da matéria; as cifras, como os átomos, são aglomerados de potencialidades, e uma informação cifrada pode ser aberta de acordo com a capacidade de quem a decifra.

Nos ensaios de *Guerra sem testemunhas*, vai demonstrando sinuosamente como sua visão de literatura se tornara particularmente acurada e vai apresentando essa visão ao leitor. Acrescentemos, porém que, para Osman Lins, este ato de humildade diante da escrita não descamba jamais nos, para ele, “verdadeiros escritores” em uma submissão ou apelo a qualquer tipo de coisa da espécie da inspiração ou do gênio criador. Com a maturidade, o autor torna-se extremamente avesso a esse tipo de visão excepcional, e um tanto equivocadamente deslumbrada, do ato criador. Como podemos observar no seguinte comentário que Lins faz a esse respeito:

A posição, como registra Lefebvre, não é recente. Via Platão no poeta algo de muito leve, de alado, de sacro, sem condições de criar “antes que um deus o inspire, vindo de fora e privando-o da razão (*Ion*)”. Difícil conceber invenção mais desvanecedora e tão pesada de subentendidos: somos porta-vozes de mundos transcendentais, o que significa, ao mesmo tempo, sermos distinguidos e não sermos responsáveis. Entramos, à maneira dos médiuns, numa espécie de transe, recebendo o influxo de obscuros mundos, dos quais fomos excluídos e com os quais, mesmo assim, como agraciados, teríamos uma espécie de misterioso comércio, o que nos engrandeceria, sem que nos fosse imposto, em troca, o ônus de qualquer responsabilidade. (LINS, 1974, p.15).

A humildade do escritor diante da escrita só é permitida até o ponto em que o faz perceber a dificuldade e a magnitude do seu desafio para transformá-la em algo ordenado e substancial. A partir daí o trabalho consciente e incansável deveria reger a criação literária.

Como vemos na citação, Osman Lins põe-se contra conceitos do tipo “inspiração”, “gênio”, “vocaçào”. E coloca-se do lado de autores que analisam tais conceitos até mesmo como perniciosos, e que procuram desmistificar esse aspecto

“desvanecedor” da criação. Com isso, direciona a questão para o trabalho de criação consciente e responsável, do artista situado historicamente e cômico de sua difícil tarefa com a sua arte, consigo mesmo enquanto criador e com o povo, no sentido de ressaltar o humano. Vemos nessa atitude lúcida em relação à criação artística, muito da maneira como Osman Lins procurou encarar a construção de sua própria obra literária:

Mas contra os que pretendem fazer acreditar na existência de “um mundo mágico da escrita” e a quem, confessando detestar, verbera de falsificadores, insurge-se J.-P. Sartre, assim coincidindo, por outras razões, com Valéry: “iludem aqueles que chegam e que eles entusiasмам para se tornarem também feiticeiros. Que os escritores comecem por renunciar ao ilusionismo”. Lucidez, evidentemente, não é sinônimo de aridez, poucos exemplos dessas núpcias sendo tão perfeitos quanto a Arte da Fuga, sobre a qual um crítico citado por Matila C. Ghyka precisamente ao abordar a antinomia entre a opinião platônica sobre a inspiração poética e a de Valéry, que recusa a ebbriez, escrevia em seu tempo ser “um conjunto de operações no sentido matemático da palavra; mas essas fórmulas abstratas se revelam carregadas de um sentido humano e estas páginas onde Bach introduziu toda a sua ciência, trazem o som de uma confissão íntima”, realização afim, sugere o ensaísta, às dos arquitetos geômetras. O mesmo Valéry arrisca-se a afirmar que Bach não haveria alcançado “a força de limpidez e a soberania de combinações transparentes” se houvesse acreditado que as esferas ditavam sua música. (LINS, 1974, p.16).

Além de tudo isso, cria um eu fictício, um escritor de nome Willy Mompou, com quem passará a dialogar no decorrer dos ensaios a fim de esclarecer questões sobre o universo literário e seus problemas. Mesmo ao tratar absolutamente de suas ideias sobre o fazer literário, o fará em forma de ficção. Mas esclarece, um tanto borgeanamente, em nota de rodapé: “conquanto sejamos, um e outro, imaginados, tomar-se-á ao pé da letra o que houver de confessional no livro, bem como as ideias e posições nele expostas.” (LINS, 1974. p.18).

Por esse modo a um só tempo direto e oblíquo, Lins tratará no livro de devassar pormenorizadamente tudo que cerca o escritor e seu ofício. O ato de escrever em si e suas agruras e alegrias, a consciência de si próprio como escritor e o lento amadurecimento dentro do ofício escolhido, a relação do escritor com a construção de sua obra literária, os embates com a máquina editorial, com as várias formas de crítica, a relação do escritor com seus leitores e com a sociedade de forma mais geral, e ainda uma análise do teatro no Brasil e do livro enquanto veículo de comunicação da liberdade humana.

Osman Lins expusera em seus ensaios o que era para ele àquela altura de sua carreira a literatura, a soma de suas vivências no meio literário, *Guerra sem testemunhas* foi publicado em 1969, e em muito se assemelha ao que realizou Jean-Paul Sartre em texto de 1947, intitulado *Que é a literatura*, já citado neste trabalho. Lins

refere-se mesmo a Sartre, em muitas ocasiões, em entrevistas, como já pudemos ver e até mesmo no seu *Guerra sem testemunhas*. Vejamos: “citando ainda Sartre, referência hoje inevitável quando se aborda o assunto, a literatura confunde-se com a negatividade, ou seja, com a dúvida, a recusa, a crítica, a contestação.” (LINS, 1979, p.195).

Pode-se ler, trazida a questão para o contexto brasileiro dos anos 60 e 70 do século passado, na própria maneira de encarar o mundo e a construção de sua obra, muito do que Sartre pregou como modo concreto de ação do intelectual e especificamente do escritor de prosa na França do Pós-Segunda Guerra. O engajamento de Osman Lins, obviamente levando em conta que há nele certas idiossincrasias que o fazem peculiar, mostra um escritor que acreditava sartreanamente na literatura como uma eficaz arma de combate numa guerra direta contra tudo que cerceasse a liberdade humana.

Continuemos traçando um perfil da evolução da visão de mundo e de literatura de Osman Lins, numa tentativa de expormos o modo até certo ponto particular de como o escritor fora lapidando-se e construindo sua poética e sua visão de mundo, até chegar num recorte bastante específico do que para ele era verdadeiramente um escritor de ficção e a maneira específica como este deveria agir na sociedade.

Depois do livro de ensaios, Osman Lins iniciou um novo romance. Escrevia *Avalovara*, que seria publicado em 1973. Havia, como de costume, anunciado o que estava escrevendo: “terminados os compromissos relacionados com o lançamento deste novo livro, iniciarei um romance sobre o qual reflito há vários anos e cuja estrutura se relaciona com a ideia da espiral.” (LINS, 1978, p. 157).

Avalovara repetiria o sucesso editorial dos seus trabalhos anteriores, foi até mesmo aguardado com ansiedade pela crítica literária e conseguiu a garantia de duas traduções europeias antes da sua edição em português. Nessa época o seu *Nove, novena* já havia também sido publicado por uma importante editora francesa, Denöel, e o crítico e editor francês Maurice Nadeau¹¹ o elogiara por essa obra.

Avalovara representou para o próprio Osman Lins a sua obra mais exigente. A concretização de sua mais alta aspiração literária, onde procurou realizar mais uma vez

¹¹ Escritor, crítico e editor, ficou conhecido por ajudar na descoberta e publicação de autores importantes, Samuel Becket, Witold Gombrowicz, Henry Miller, estão entre os escritores editados por Nadeau. Fundou em 1966 a revista *La Quinzaine Littéraire*, trabalhou em diversas editoras até fundar a sua própria, *LesLettres Nouvelle*. Por esta publicou, entre outros, Henri Michaux, Raymond Queneau, Natalie Serrate e Roland Barthes.

e com redobrado esforço um livro novo em relação aos outros, que representasse mais uma vez a evolução de sua concepção de mundo e da arte literária.

Segue seu projeto de juventude, já aqui exposto, ou seja, criar uma obra que represente a sua visão única de mundo e que seja ao mesmo tempo a narração da história da conquista dessa cosmovisão. *Avalovara* será, então, um romance e uma poética, uma alegoria do romance como o concebe Osman Lins. Tão desafiador e ornamental quanto *Nove, novena*, traz novamente o aperspectivismo narrativo, acrescentado de, talvez, dois de seus pontos mais característicos: um esquema geométrico rígido de composição e uma metalinguagem inserida organicamente no tecido textual de seu enredo. O escritor disse em entrevista a Geraldo Galvão Ferraz, da revista *Veja*, em 28 de novembro de 1973:

Ele concentra toda a minha experiência como escritor e como homem. Amadureceu no meu espírito durante cinco ou seis anos. Levei três para escrevê-lo, sendo que nas últimas semanas trabalhei em média dez horas por dia. (LINS, 1979, p.166).

Avalovara é com sobejo a obra mais densa do escritor, cume de suas preocupações e de seus anseios estéticos e existenciais, e ao concebê-lo e lograr escrevê-lo, acreditou dar à literatura a sua contribuição mais elaborada. Trabalharemos mais tarde por mostrar de que forma *Avalovara* representa a inserção do pensamento de Osman Lins em uma concepção de mundo além da modernidade, e plasma, a nosso ver, o engajamento do autor na luta por uma existência menos coisificada do ser humano e por uma literatura livre de quaisquer pressões ideológicas ou mercadológicas; mas também de como desvenda aspectos do homem contemporâneo posto num mundo fragmentado e esmagador da subjetividade humana e de suas relações sociais.

Por hora sigamos o percurso do autor rumo à conquista de sua visão de mundo, de literatura e da elaboração de sua obra. Ele incursionará ainda novamente pelo teatro e pelo ensaio antes de partir para seu próximo romance. No teatro, dará ao público peças escritas entre 1969 e 1970, foram três peças experimentais em um ato: *Mistério das figuras de barro*, *Auto do salão do automóvel* e *Romance dos dois soldados de Herodes*. Os três trabalhos foram reunidos num volume intitulado *Santa, automóvel e soldado*, publicado em 1975.

Novamente no ensaio, discorrerá sobre o espaço romanesco na obra do escritor Lima Barreto, escritor este muito caro a Osman Lins, principalmente por sua postura em vida. A ele Osman Lins dedicará ainda alguns trabalhos curtos e elogiosos. Assim como

a Graciliano Ramos, também da predileção de Osman Lins pelo trato com a palavra e a postura ética e fiel à literatura.

Com a tese sobre o espaço em Lima Barreto, Osman Lins doutora-se em Letras no ano de 1974, pela Universidade de Marília, onde lecionava então. Cabe aqui alguma observação sobre a sua relação conflitante com o período como professor universitário. O autor nunca ficara satisfeito com as atividades que lhe tiravam o tempo de escrever e dedicar-se à literatura já que seu anseio era criar condições de viver apenas de seus livros sem se vender ao puramente mercadológico nem abdicar da sua liberdade total de criador de ficção; com o ensino universitário não foi diferente.

Observava no meio universitário algumas coisas que lhe desagradavam profundamente, as apostilas a despeito dos livros, tirando os lucros do escritor, a leitura de obras por indicação e obrigação acadêmica, um suposto interesse apenas teórico e teorizante por literatura por parte dos professores e dos alunos, a “venda” aos alunos de teorias estruturalistas que funcionavam como receitas de como analisar uma obra literária.

Sobre esse assunto é interessante observar que Osman Lins critica fortemente a análise literária estruturalista que, segundo ele, estava sendo repassada e transmitida aos estudantes universitários, entendendo-a como uma fórmula pré-concebida de analisar textos literários. Considerando-a, ainda, anuladora da valorização da função social da literatura:

Tendem hoje os estudos literários, nas suas expressões mais avançadas e mais prestigiosas, dentre as quais, como se sabe, avulta o estruturalismo nas suas várias modalidades, para uma atitude neutra (e, portanto, neutralizante) em face da obra. A influência, na formação da obra de determinados fatores – como os fatores sociais e políticos – é posta de lado, por anticientífica. Arrefecem as conexões do romance ou do poema com o que os circunda e esbatem-se ou anulam-se, com isto, as suas possibilidades de exercer um papel não literário no meio em que se implantam.” (LINS, 1979, p.47).

Osman Lins era bastante ácido em suas declarações sobre o ensino de literatura, manifestou-se também sobre o ensino nas escolas, quando criticou longamente os livros didáticos e o papel dos professores.

Debruçando-se sobre uma infinidade de compêndios de ensino de gramática e literatura, o autor observou atentamente, entre outros aspectos, as repetições de autores e trechos completamente anódinos propostos para leitura dos alunos, bem como as ausências inexplicáveis de alguns escritores e textos mais contundentes e reveladores.

O volume de artigos *Do ideal e da glória. Problemas inculturais brasileiros*, de 1977, à parte os textos sobre temas diversos, traz duas seções temáticas somente sobre

os problemas que o autor percebia nos livros didáticos. A primeira delas era de textos que Osman Lins escrevera em 1965 e continha seis artigos analisando livros escolares de português e literatura¹². A segunda seção era de textos escritos em 1976, e continha mais quatro artigos sobre o problema em questão, que obviamente persistia grave.

Ao analisar os livros didáticos, suas opiniões foram bastante negativas e ele as publicou, citando nominalmente todos os envolvidos na concepção dos compêndios, autores, editoras, trechos literários e escritores escolhidos. Aponta as fraquezas que vê em cada compêndio e também as que são recorrentes na maioria deles, como vícios repetitivos que nada acrescentavam ao ensino sério do que vinha a ser a literatura e o escritor para o povo de um país.

Vejamos aqui as palavras finais de um desses artigos, trecho em que Osman Lins inclusive exorta de certa forma os próprios escritores da época a se pronunciarem contra o modo como a literatura é ensinada nas escolas.

A indiferença com que vêm demonstrando os escritores brasileiros em relação a esse fenômeno é pernicioso, levando-se em conta a enorme influência exercida por compêndios como o que foi aqui analisado, na formação de gerações inteiras. É preciso não esquecer que muitos dos alunos têm nos livros escolares sua única razão de literatura e o único meio de chegar a conclusões sobre o que são as letras e os escritores. Estas conclusões, inexatas sob todos os aspectos, não conduzem jamais a ver no escritor um homem que, mais do que ninguém, ausculta o seu povo; que renuncia a muitas coisas, impulsionado por uma necessidade profunda de expressão; que sonda as possibilidades vivas da língua que encara o ato de viver como algo de grave e procura, para isto, cercar-se de um silêncio criador, onde é possível escutar mais claramente a sua própria voz e a voz de seus irmãos; um homem, afinal, que assume a tarefa de por toda a sua capacidade de percepção a serviço de uma interpretação. Em consequência, antes de pensar em problemas transcendentais, e deles se ocupar (ou ao mesmo tempo que se ocupa de tais problemas) o escritor deve voltar-se para essa coisa na aparência banal: tudo fazer para romper a cortina posta entre eles e as novas gerações, e que vem sendo posta, geração após geração, entre sua voz e seu país. (LINS, 1977, p.35)

Depois do ensaio sobre Lima Barreto e da publicação de *Do ideal e da glória*, Osman Lins escreve *A rainha dos Cárceres da Grécia*, seu último romance concluído, publicado em 1977. O escritor afirmou que depois de *Avalovara*, por ter este lhe custado tanta energia, chegou a pensar que não conseguiria escrever mais nada. Porém, *A Rainha dos cárceres da Grécia* revelou-se mais um livro desafiador e complexo. Uma vez mais o autor deu ao público um inquietante trabalho de narrativa e metaficção.

¹²O autor explica no prefácio ao livro que essa primeira seção de ensaios sobre o livro didático já havia sido publicada como parte de um volume oficial da Imprensa Universitária de Pernambuco, com o título de *Um mundo estagnado*, em 1966. Os demais artigos que compõem o livro são uma compilação de textos que Osman Lins vinha publicando em jornais e periódicos a partir do ano de 1965. A maioria deles n' *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil* e *Jornal da Tarde* (São Paulo).

Trata-se do diário, dia após dia, comentado, de um professor secundário de biologia que recém perdera a namorada, Julia Marquezin Enone. |Ela havia deixado um romance impublicado e para tentar consolar-se o professor procura realizar uma análise escrita do romance.

Esta é, porém, apenas uma das camadas do livro, pois o enredo do suposto romance vai aos poucos, à medida que ele mergulha em sua leitura e procura desvendar sua estrutura e criação, tragando o leitor para dentro de sua realidade. Nas páginas impublicadas de Julia Marquezin se movimenta Maria de França, sua protagonista, narradora louca do romance, uma desvalida em busca de uma aposentadoria no INPS.

Por meio da tentativa de análise que o professor empreende e anota em diário, temos acesso à narrativa do romance de Julia Marquezin e também à narrativa da própria construção de seu ensaio.

Osman Lins se dera novo desafio após *Avalovara* e aparentemente lograra vencê-lo. O desafio era escrever um novo livro tão original quanto aquele, mas sem copiá-lo como fórmula em momento algum. Pois é exatamente isso que *A rainha dos cárceres da Grécia* consegue, ser um livro tão causador de perplexidades quanto seu antecessor, mas de complexidades totalmente diferentes e alcançadas por meios formais também totalmente diferentes.

A metalinguagem está lá, o tempo único está lá, o aperspectivismo diminui um pouco de importância se comparado à *Avalovara*, mas o jogo narrativo n`*A rainha* é outro, diametralmente oposto, a obsessão de *Avalovara* centrava-se na construção do texto e a obsessão do novo livro de Osman Lins centrava-se na recepção do texto literário. Segundo o próprio autor, se aquele sondava o âmago da escrita, este sonda os meandros do processo de leitura e recepção da obra literária. Osman Lins renovara-se mais uma vez.

Se *Avalovara* chega a ser uma alegoria do romance (ou da narrativa em geral), *A rainha dos cárceres da Grécia* se ocupa, antes, da leitura, do ato de ler. Das relações entre o leitor e a obra literária. Do modo como a narrativa impregna o leitor, e, inversamente, do modo como o leitor anima o texto. (LINS, 1979, p.250).

Citamos neste capítulo as obras de ficção mais relevantes à nossa pesquisa, o livro de ensaios em que o autor resume sua visão geral do ofício de escritor, as suas entrevistas, algum texto dramático, artigos e uma de suas obras de viagem, para traçarmos um perfil geral da evolução de suas tomadas de posição e da aquisição de sua cosmovisão.

No entanto, por questões de foco em nossa argumentação, deixamos de citar algumas outras obras, as quais arrolaremos brevemente agora a título de esclarecimento e consulta: *Um mundo estagnado*, volume de ensaios publicado em 1966, portanto no mesmo ano da publicação de *Nove, Novena; Capa-verde e o Natal*, teatro infantil de 1967; *Guerra do “Cansa-cavalo”*, teatro, também de 1967. Do ano de 1977 são todos os que vêm a seguir: *La Paz existe?*, livro de viagem escrito em parceria com Julieta de Godoy ladeira, *Do ideal e da Glória – Problemas inculturais brasileiros*, livro de ensaios, *Missa do Galo – variações sobre o mesmo tema*, organização que Osman Lins fez de recontagens do conto de Machado de Assis por parte de alguns escritores brasileiros convidados, e *O diabo na noite de Natal*, teatro infantil; deixou ainda um romance inacabado, *Uma cabeça levada em triunfo*.

O autor escreveu também três casos especiais para serem filmados pela rede Globo de televisão, os quais foram também publicados em volume único intitulado *Casos especiais de Osman Lins*, em 1978. Cabendo-nos aqui alguma explicação, pois no nosso primeiro capítulo citamos a firme vontade do escritor de não ceder às seduções da indústria cultural e dos *mass media*.

Realmente essa era a posição de Osman Lins à época em que escrevera *Guerra sem testemunhas*, onde chega a expor o pensamento de Sartre a respeito da questão para fazer-lhe uma sutil corrigenda. Sartre defende que o escritor deveria, até certo ponto e com certa consciência, utilizar-se das *medias* para chegar até um público que de outra forma não entraria em contato com as suas ideias. Uma vez que o engajamento do autor na tomada de consciência da sociedade era fundamental, este deveria aprender a transpor as ideias de seus livros para as novas linguagens, aproveitando sua maior abrangência. Àquela altura, Osman Lins diz concordar com o fim pelo qual Sartre sugere isto, mas não com o meio:

Concordando com o fim, discordo da tática, em que não acredito; mais provável, nesse embate, que o escritor acabe conquistado – e não conquistador. O trabalho de conduzir à leitura o espectador pode ser auxiliado, mas não realizado pelos que escrevemos. Sob nenhum pretexto vejo sentido em ocuparmos lugares que reduziriam em profundidade o nosso público – não mais nosso, aliás – e, parecendo ampliar a nossa voz, nos emudeceriam. Mesmo não pensando a servidão em que, na realidade, quase fatalmente implica tal conquista, vale a pena lembrar que, para o escritor, utilizar outras vias de expressão equivale a não exprimir-se. Dito de outro modo, apossar-se de recursos estranhos à literatura, longe de acrescentar sua capacidade expressiva, significar-lhe-ia debilitar-se e perder a posse de si mesma. (LINS, 1974, p.202)

Como vemos, para ele a utilização de outros meios que não o livro reduziria em “profundidade” o seu público, ou seja, atingiria mais pessoas, mas de forma menos densa, menos rica e menos livre do que o livro é capaz, sendo, portanto, este o veículo de comunicação, por excelência, das mais profundas verdades do escritor. Diria ainda em entrevista de 1969¹³ ao jornal *O Estado de São Paulo*:

Não me iludo com a televisão ou o cinema, pelo menos nas atuais conjunturas. Faulkner e Fitzgerald tentaram escrever para o cinema e foram tragados. Entendo que só o livro mantém aquele distanciamento necessário, para que o homem possa conservar intacto seu espírito crítico. (LINS, 1979, p.147)

Quando da publicação em livro das narrativas feitas para a TV, prefaciando o volume, o autor não deixa de notar essa aparente discrepância, fazendo questão de citar a opinião que professara em *Guerra sem testemunhas* e justificar sua agora concessão à televisão.

Osman Lins afirma que acedera ao pedido por perceber que a série “caso especial” destoava de outras produções da TV da época, primando pela qualidade em termos televisivos e não sendo idealizada para atingir grande audiência a qualquer custo. E que mesmo assim o fizera sem maiores compromissos de continuidade ou quantidade, sem deixar de se dedicar ao seu ofício de escritor de livros e a sua imensa fé na palavra escrita como depositária da liberdade.

Posteriormente, me seria oferecida, como a outros autores, a possibilidade de experimentar esse meio de expressão através da série “caso especial”, que procura fugir à rotina dos enlatados e onde a terrível luta pela conquista de altos índices de audiência, se não desaparece, é atenuada. A oportunidade interessava-me, exatamente devido a esse duplo aspecto: permitia-me a experiência e não gerava compromisso. Assim é que, no espaço de dois anos mais ou menos, foram transmitidos pela TV Globo, com a minha assinatura, apenas três narrativas. (LINS, 1978, p.5)

Observando o itinerário do escritor e seu firme posicionamento, percebemos, facilmente, que suas justificativas não são vazias, nem interesseiras, tratando-se realmente de uma concessão bem-intencionada e desprovida de interesses puramente mercantis. Osman Lins já era à época um escritor consolidado e havia realizado a

¹³Lembremos que a edição que usamos de *Guerra sem testemunhas* é uma segunda edição, de 1974; mas que a primeira é de 1969, mesmo ano, portanto, da entrevista a *O Estado de São Paulo* que acabamos de citar trecho. A citação, porém, foi feita por nós a partir do volume *Evangelho na taba, outros problemas inculturais brasileiros*, que é uma compilação de textos e entrevistas feita por Julieta de Godoy Ladeira e publicada postumamente em 1979. O que requer certo cuidado na observação de quando as ideias do autor foram proferidas e quando foram publicadas, uma vez que estamos traçando uma linha de evolução mais ou menos cronológica de suas ideias literárias.

incrível façanha de, sem abrir mão de sua literatura rebuscada até as entranhas, viver apenas da venda de seus livros e dedicar-se inteiramente à literatura. Acrescentara mais essa experiência à sua carreira, não sem muito refletir sobre ela e sobre como a faria de modo íntegro e coerente com sua guerra pessoal através da literatura. Como deixam claro as palavras finais de seu prefácio:

Sou escritor e toda a minha vida, por assim dizer, tenho lutado com as palavras. Mas o criador de literatura não se define, unicamente, por uma certa maneira de dizer; e sim, também, por uma certa maneira de ver. Inserido no mundo, ele pensa a sua condição e a de seus semelhantes. Num país como o nosso, por uma série de razões, o escritor, que lida com um material de fruição mais difícil e, para muitos, inacessível, sofre na carne uma espécie de segregação. Há um abismo quase infranqueável entre ele e a imensa maioria do seu povo. Então, uma tentativa como esta, que não nos afasta do nosso projeto básico, do qual vem a ser como que uma ramificação, significa uma pausa em nosso angustiante isolamento. Uma realização que é, ao menos, mais sincera, mais honesta, vence a massa de produtos realizados com fins comerciais e sem qualquer respeito pelo público. E é possível que não só algumas preocupações temáticas do autor, mas também algo do seu envolvimento com as palavras – e eu lembraria aqui as citações clássicas de “Marcha fúnebre”, que proporcionaram a Teresa Raquel, na encenação, alguns de seus melhores momentos – alcance os espectadores. Os quais, na sua grande maioria, não havendo chegado ao estágio de leitores, nunca tiveram e dificilmente terão nas mãos uma obra literária. (LINS, 1978, p.7-8)

Osman Lins se refere às palavras de grandes autores como William Shakespeare (1564 -1616) e Anton Chekov (1860-1904), citadas pela personagem Selene Raquel do caso especial “Marcha fúnebre”. A personagem é uma velha atriz de teatro saudosa de seus tempos áureos de juventude, o que enseja que ela faça grandes citações de trechos teatrais nas conversas que tem com o filho único, Tarcísio.

Para esta personagem o autor sugere os detalhes e até a escolha da atriz que a interpretará: “a mãe será forçosamente, uma atriz de rosto bem conhecido do público, a fim de ser imediatamente reconhecida nos seus vários disfarces: está sempre mudando de vestuário. Quanto maior for a sua aura como atriz, melhor. Rogo não fazê-la caricatural.” (LINS, 1978, p.92) O diretor Sérgio Britto escolhera para o papel a atriz Teresa Raquel a quem Lins se refere no trecho do prefácio.

Os outros dois casos especiais foram, *A ilha no espaço*, que não fora escrito propriamente para a TV, mas que acabou sendo aproveitado, e *Quem era Shirley Temple?* Nos três casos o autor faz exigências detalhadas de como as cenas devem ser conduzidas, dos figurinos, dos cenários e da trilha sonora, com certeza no intuito de que sua mensagem seja passada fielmente e sem risco de banalizações ou apelos que a distorçam.

Traçamos brevemente o caminho da construção da obra de Osman Lins para vislumbrarmos através de seu próprio percurso e também através de suas tomadas de posição, o que era ser um escritor de literatura para o autor pernambucano. Observamos que ele se posicionou categoricamente em defesa de um ideal de escritor livre de qualquer tipo de pressão externa ao fazer artístico em si. Consciente, no entanto, de sua arte como criação livre, mas situada em um contexto ao o qual não deveria se fazer indiferente.

Ele mesmo pusera em ação a firme determinação de não abrir concessões a não ser aos imperativos que fossem oriundos de um fazer artístico vigilante e inovador, um verdadeiro trabalho de criação. No entanto, como temos procurado demonstrar, essa atitude fiel em primeira instância à arte como criação passa longe de artepurismo.

Isto porque, a visão de arte e de literatura de Osman Lins não se enquadra em qualquer ideal de simples contemplação gratuita da beleza artística, antes sendo encarada como exercício de um dever para com a liberdade humana e por consequência disso de um dever social de esclarecimento do ser humano sobre sua condição. A literatura é encarada por Lins como o reduto da liberdade do homem, como procuramos mostrar também em Marx, através do marxismo de Sánchez Vázquez (2011) e em Sartre (1993); campo onde não se pode admitir coerções.

O escritor é o ser humano livre, pelo menos no ato de sua escrita, e qualquer concessão, principalmente à pressa e ao mercado, seria traição ou deserção. Pois caberia a ele, e justamente a ele com maior premência, fazer de seu ofício com as letras uma resistência ao aprisionamento do ser humano, manifeste-se esse aprisionamento em qualquer uma de suas formas, cabe ao escritor lutar contra ele.

Como em Sartre, a literatura para Osman Lins é negatividade, no sentido de que o livro deve ser sempre o apelo libertário de uma liberdade humana a outras liberdades humanas; a literatura, pois, é sempre contestação e cabe ao escritor ser fiel a isso:

A literatura é por essência tomada de posição. Devemos rechaçar em todos os domínios as soluções que não se inspirem rigorosamente em princípios socialistas, mas ao mesmo tempo nos afastar de todas as doutrinas e movimentos que considerem o socialismo como um fim absoluto. A nossos olhos o socialismo não deve representar o fim último, mas o fim do começo, ou, se se preferir, o último meio antes do fim, que é colocar a pessoa humana em posse da liberdade. (SARTRE, 1993, p.204).

Essa atitude de se engajar sem abrir mão da liberdade como pressuposto essencial e máximo da obra literária, é o mesmo que Osman Lins procurará professar e seguir com sua obra. “O escritor é sempre um elemento de renovação das estruturas, por

melhores que sejam, enquanto o Estado está no lugar dos que desejam manter o *status quo*.” (LINS, 1979, p.184).

Osman Lins viveu constantemente em uma guerra entre a publicação e divulgação de sua obra literária e a não concessão ao mercado, à “Industria Cultural” (1985) nos termos de Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), outros intelectuais de inspiração marxista com quem o pensamento do escritor pernambucano parecia afinar bastante.

Pesa ainda a favor de sua crença e entrega à literatura, como reduto da liberdade de espírito, o fato de que Osman Lins jamais ter tido problemas sérios com a vendagem de seus livros, nem com editoras ou editores; pelo contrário, fora um escritor de relativo sucesso comercial e poderia não demonstrar preocupação pessoal alguma com relação a este fator. Nos termos de Marx (2004), ele criou “verdadeiramente”, pois criou além das necessidades mercadológicas e de subsistência, preparou-se mesmo para isso, como vimos, de forma consciente, a vida inteira.

No entanto, embora não fosse a sua situação, dedicara muita energia à denúncia aberta dos meandros injustos do mercado editorial no país e da difícil situação do escritor no Brasil. Situação essa que na verdade jamais fora a dele, exceto, talvez, em seus anos muito juvenis, quando ainda nada havia publicado oficialmente.

Isso se justifica e é sintoma da verdadeira luta do escritor, a luta pela preservação da literatura e da arte como criações livres, redutos da liberdade humana posta em xeque pelos sistemas de governo, pelos mercados e pelo embrutecimento do homem. A firme perseguição de seu objetivo maior como escritor, a luta pelo valor específico e único da arte e da literatura dentre os valores e saberes desenvolvidos pelo homem em sua caminhada histórica.

Osman Lins, no entanto, ele mesmo, jamais representou o intelectual rejeitado, pária simplesmente revoltado com a estrutura social de seu tempo; buscou a valorização do escritor, inclusive financeira, como meio de garantir justamente a liberdade de criação e o desenvolvimento pleno do escritor como ele o concebia. O escritor, para Lins, deveria manter-se longe de qualquer tipo de pressão ou favorecimento do poder ou dos poderosos, mas jamais em miséria material, justamente para criar sua obra livre das necessidades de subsistência, que como vimos em Marx é o verdadeiro trabalho criador humano.

Nunca o poder pode ser aliado da criação artística. O artista é sempre um provocador de áreas de atrito, é um inovador. E o poder é estático. Não

acredito em nada que o poder possa fazer pela cultura. Toda aliança do artista com o poder é nociva para o artista. (LINS, 1979, p.209).

A condição de afastar-se o máximo possível das engrenagens do mercado e olhar o mundo com liberdade deveria ser uma escolha, que só se daria, por assim dizer, superando o que no capital torna os homens escravos: a necessidade de capital. O escritor, para Osman Lins, deveria remediar-se sem prender-se, e essa fora uma luta sua de toda a vida, até conseguir viver de seus livros.

Entretanto, o fato de viver exclusivamente da venda de seus livros não fazia de ninguém escritor, na visão de Lins. Havia os assédios do mercado, a opressão política do país, e toda uma realidade externa à criação em si, que era preciso encarar sem indiferença; era preciso ainda que esses livros não fossem meras mercadorias, era preciso que essa vitória se desse à revelia do mercado, que ela fosse uma sobrevivência até certo ponto espantosa e orgulhosa, era preciso resguardar em si algo descontaminado mesmo estando “dentro das tripas do cão” (LINS, 1995, p.307), como fala seu personagem-escritor Abel, protagonista de *Avalovara*; mas sem indiferença por seu tempo e sua situação, situação esta que reclamava a atitude comprometida com o desvelamento do mundo.

Em suma, daí resulta que, sendo a literatura arte, é também em Osman Lins, criação livre situada, e traz em si a ideologia de sua época, veiculando por isso uma forma de conhecimento – de saber – ao mesmo tempo insubstituível e marginalizada na sociedade contemporânea.

Assim, o simples fato de existir o escritor que não se vende e nem capitula diante das coerções, mercado, ideologias, partidos, até mesmo os de esquerda e a favor das minorias, é uma pedra na engrenagem. Revela o trabalho criador livre.

O escritor, esse de que Lins falava e que procuramos esclarecer a quem se referia, é um ser a parte numa sociedade feita de pessoas que apenas jogam o jogo, por este ou aquele lado, mas apenas jogam as regras do jogo social.

Para Osman Lins, o escritor, entendamos bem, quando escritor, ou seja, unicamente dentro da sua obra criada e no processo dela, quando se faz à parte do mundo para vê-lo o mais de fora que puder e assim desvendá-lo o mais que possa a partir da sua própria experiência e intuição de ser humano através de um objeto artístico, mas sem nenhuma corrente que o aprisione mesmo quando toma algum partido; esse momento do escritor, essa existência na sua obra de ficção, corresponde

existente que exerce a sua liberdade, que pode unicamente ver e desvendar o ser humano e suas relações com a natureza e com a cultura à sua volta.

E a força da literatura e do escritor seria exatamente essa, a de poder, no meio da engrenagem, pensar o mais livremente possível a própria engrenagem, desvendá-la. Como vemos em Sartre a respeito do papel desvendante que a literatura pode exercer na sociedade: “A função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.” (SARTRE, 1993, p.21).

A ficção é o lugar da liberdade humana também para Osman Lins e ao escritor caberia não profanar essa liberdade. Ao escritor, então, caberia ser escritor, no sentido que tentamos explicar aqui que era ser um escritor; caberia conscientizar-se da sua posição livre, do seu compromisso com a manutenção da consciência de liberdade humana, numa luta constante consigo e com tudo em volta para manter-se exercendo essa liberdade e desvendá-la como realidade humana para seus semelhantes.

Assim, literatura para Lins não cai nos extremos de ser panfleto e nem de ser contemplação, mas sim literatura, com seu próprio valor enquanto via de sondagem das coisas e como criação livre situada. E o escritor é aquele que escolheu esse tipo de busca para perscrutar o mundo e os homens. Cabe a ele manter-se livre, ser escritor, cabe a ele bater suas asas e invadir as salas mortas. Dar vida a um mundo cada vez mais coisificado e preso. Dar ao homem uma nova consciência de sua liberdade. Como afirma Sartre:

É certo que a literatura é uma coisa e a moral é outra bem diferente, mas no fundo do imperativo estético, discernimos o imperativo moral. Pois como aquele que escreve reconhece, pelo próprio trabalho de se dar a escrever, a liberdade de seus leitores, e como aquele que lê, pelo simples fato de abrir o livro, reconhece a liberdade do escritor, a obra de arte, vista de qualquer ângulo, é um ato de confiança na liberdade dos homens. (1993, p.51).

Estabelecidas essas premissas gerais de interpretação da visão de mundo que emana das ideias proferidas por Lins e de sua poética, podemos passar a observá-las diretamente em seu texto literário. Objetivo do nosso terceiro capítulo.

CAPÍTULO 3 – AVALOVARA E SEUS DESVENDAMENTOS

3.1 O desvendamento pela personagem

Uma vez que procuramos esclarecer de que forma o escritor de *Avalovara* concebia a literatura de ficção e como acreditava teoricamente que deveria ser o seu engajamento específico, passaremos neste capítulo a analisar o texto literário de Lins, para verificarmos na prática de sua ficção, de que modo o autor colocou sua visão de mundo a serviço do desvendamento¹⁴ da realidade em que lhe foi dado viver.

Para tanto, abordaremos alguns conceitos que se fazem essenciais para compreendermos não só o que move a personagem principal do livro, como a própria época contemporânea: o conceito de “desencantamento do mundo”, de Max Weber (1864-1920) e o de “esclarecimento”, proposto por Theodor Adorno e Max Horkheimer. Embora estejamos analisando o fazer literário de Osman Lins à luz de uma linha teórica quase sempre ligada ao marxismo, faz-se necessário, a nosso ver, nesse momento, lançar mão do citado conceito de Weber para obtermos uma noção específica a respeito de Abel e seu estar no mundo, e também de como Lins se vale de maneira específica da consciência que tem da dialética da arte com a sociedade para desvendar o mundo contemporâneo.

Alfredo Bosi (1936) sugere como hipótese de trabalho para analisar romances contemporâneos, em sua *História concisa da literatura brasileira* (1970), a formulação genético-estruturalista de Lucien Goldman (1913-1970), para quem o dado inicial do romance é “a tensão entre o escritor e a sociedade.” (*apud*, BOSI, 2006, p.390) Essa tensão estará impregnada principalmente no protagonista do romance, que será, portanto, sempre um ser em conflito com o que o cerca. E o que cerca o homem moderno?

Para o sociólogo Max Weber, em *Ciência e política: duas vocações* (1920), falando a respeito do que ele designava modernidade, vive-se num tempo “que se

¹⁴Nos dois primeiros capítulos deste estudo, procuramos traçar um roteiro teórico para clarificar noções que a nosso ver são fundamentais para o desenvolvimento da análise da ficção de Osman Lins como a compreendemos. Noções essas que utilizamos aqui de forma bastante específica, daí as muitas páginas dedicadas à justa compreensão dos termos e expressões que utilizamos para nomear tais noções antes de passarmos a análise do texto literário em si. Expressões como “desvendamento”, “criação livre”, “criação livre situada”, “ideologismo”, “cognoscitivismo”, “ideologia de classe”, “ideologia de época”, “dialética da arte com o social”, “engajamento por consciência de desvendamento”, dentre outros, são empregados aqui com os sentidos específicos que procuramos esclarecer nos dois primeiros capítulos, pois percebíamos desde então que eram conceitos-chaves para a compreensão da leitura que fazemos de Osman Lins.

caracteriza pela racionalização, pela intelectualização e, sobretudo, pelo ‘desencantamento do mundo.’” (WEBER, 2007, p.42) Segundo o pensador alemão, desde muito se tem assistido a um grande processo de desencantamento em todas as áreas da vida humana, desencantamento este que consiste na crescente racionalização do que antes se atribuía ao sobrenatural.

Apontando como o principal fator o progresso científico, o autor esclarece que esse desencanto ocorre a despeito de ser o cidadão cientista ou não, cômico ou não das ferramentas do avanço tecnológico. Na figura utilizada por Weber, mesmo quem não sabe porque um trem desliza sobre os trilhos, dele se utiliza e não acredita haver mágica nisso, somente técnica e ciência.

Assim, os cidadãos comuns apenas utilizam o progresso sem a necessidade de explicar-lhe em sua totalidade, são apenas operadores num mundo desprovido de magia. Nestes, esse desencantamento se dá pelo fato de o mundo ter-se tornado explicável e, embora eles não tenham essa explicação, preveem-na.

Já para os cientistas e para os intelectuais, o desencanto se dá pelas próprias investigações e descobertas: chegou-se a um grau de progresso e domínio do mundo natural, bem como a um elevado nível de racionalização até mesmo das discussões de questões metafísicas, que se tornou extremamente difícil ao homem a crença legítima no sobrenatural: “o máximo que podemos compreender é o que o ‘divino’ significa para determinada sociedade, ou o que esta ou aquela sociedade considera como divino” (WEBER, 2007, p.49).

Assim, o mundo no qual o sociólogo afirma viver o homem moderno é desprovido de magia e, também por isso, carente de completude. Um mundo fragmentado. Para Weber, essa incompletude é gerada justamente pela ausência do fator sacro. Em seus termos, o autor aponta para a quebra cada vez maior na antiga crença na inteireza e finalidade do mundo, vinda dos mitos e das grandes religiões, uma vez que as ciências atingiram “um patamar de especialização que ela não conhecia nos velhos tempos” (WEBER, 2007, p.32).

Cada homem que queira conseguir algo importante em sua área de atuação precisa desmembrar o mundo, aceitando os alicerces em que está levantada a sua investigação e estar ciente de que “não existe ciência inteiramente isenta de pressupostos (...) e que ciência alguma tem condições de provar seu valor a quem lhe rejeite os pressupostos” (WEBER, 2007, p.55).

Nesse sentido, para Weber, apesar de útil à vida, propiciando ao homem os avanços a que chegou, a ciência o lança no território da descrença no encanto do mundo e, mais ainda, não substitui o mito e a religião no que concerne à resposta para as principais perguntas: de onde viemos? Para onde iremos? Como devemos viver? Quanto a essas perguntas essenciais, a situação existencial do homem parece se agravar. Está apartado do homem o elemento mágico fundador, gerador do sentido e totalizador da realidade que as civilizações baseadas nos mitos, nas religiões ou que os selvagens possuíam. Quanto ao fato de a morte fazer ou não sentido, por exemplo, Weber declara:

Abraão ou os camponeses do passado morreram “velhos e plenos de vida”, pois que estavam instalados no ciclo orgânico da vida, porque esta lhes havia reservado, ao fim de seus dias, todo o sentido que podia proporcionar-lhes e porque não subsistia enigma que eles ainda teriam desejado resolver. Portanto, podiam considerar-se plenos com a vida. (WEBER, 2007, p.38).

Em contraposição, o homem moderno – nunca conseguindo uma verdadeira inserção no ciclo orgânico da vida – apenas a observa de fora, mede-a, cogita-a, como se do mundo fosse parte separada, fragmento que nunca chega a integrar-se no mundo do qual se partira. A morte não faz sentido para o homem moderno, como também não faz inteiramente sentido a vida, deus e nem mesmo a própria ciência, uma vez que seus “pressupostos” e métodos podem ser sumamente refutados, uma vez que não responde às perguntas-chave da existência. “O homem civilizado, posto em meio ao caminhar de uma civilização que se enriquece continuamente de pensamentos, de experiências e de problemas, pode sentir-se ‘cansado’ da vida, mas não ‘pleno’ dela.” (WEBER, 2007, p.38).

Isto porque o progresso gera sempre mais progresso, e as descobertas, além de mínimas, apontam para a infinitude do que ainda há para descobrir; as teses geram sempre suas antíteses, de modo que não se pode saber tudo sobre a vida e sobre o mundo. Se há um sentido, o homem não pode alcançá-lo inteiro e está ciente disso. Ele é um fragmento de um mundo que vê fragmentado e essa falta de inteireza e de certeza, essa fragmentação se refletirá também no seu modo de fazer arte e na produção literária.

É assaz célebre a atribuição que faz George Lukács à essa perda da unidade com o mundo e com os deuses que o regiam da passagem, na literatura, da preponderância da

forma épica para a preponderância da forma do romance, no seu livro *A teoria do romance*, de 1920¹⁵.

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redonda numa única e mesma coisa, que define os limites produtivos, traçados a partir de dentro, das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer. (LUKÁCS, 2009, p.89-90)

No entanto, como autor moderno de romances, Osman Lins se dizia um homem dividido entre o seu tempo histórico e uma tendência forte ao mítico, ao cosmogônico. Era, nesse sentido, um escritor que procurava mesclar essas duas atitudes e o confessou algumas vezes: “enquanto articulista sou um homem histórico. Enquanto romancista sou um homem mítico.” (LINS, 1979, p.218).

Avalovara reflete bem essa característica de Osman Lins, como vimos nos capítulos anteriores, o autor defendia uma postura bastante compromissada com seu tempo histórico e o fazia dando suas opiniões em artigos, ensaios e entrevistas, falando dos problemas contemporâneos acerca de literatura e sociedade de forma geral dentro dos temas que elegia para debruçar-se. Já em sua ficção, voltada para a experimentação narrativa depois de *Nove, novena*, o autor toma, principalmente em *Avalovara*, uma postura até certo ponto mítica, cosmogônica em face de seus personagens e do livro como um todo.

Avalovara, mesmo em trechos em que tematiza situações históricas de sua época, parece perpassado de um halo mítico, pois o faz por meio de sua personagem principal, Abel, que anda sempre em busca de cifras e significados além das aparências.

Mas o autor fazia questão de enfatizar que esse olhar para o mítico não o dissociava de sua visão histórica e da preocupação com os problemas de seu povo, o qual representava nas personagens, mas os projetava então, dentro de sua condição histórica, para uma esfera mítica:

Eu aceito a história, e me volto para a história, aceito os meus compromissos diante da história e não quero renunciar a eles, principalmente levando em conta o momento histórico em que nós vivemos no Brasil, um momento que se diz sério, mas é altamente dramático. É possível que se eu vivesse num mundo mais justo, num país mais justo, eu pudesse me entregar de maneira

¹⁵ Em prefácio, o próprio autor explica que seu estudo foi escrito entre 1914 e 1915, publicado pela primeira vez em 1916, na revista *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Revista de estética e de história geral da arte); mas que em forma de livro teve sua primeira publicação em 1920.

mais tranquila à minha inclinação para uma visão cósmica do homem. (LINS, 1979, p.219).

Dessa forma, *Avalovara* parece-nos refletir, na personagem Abel, esse conflito de seu autor, mas além disso, procuraremos mostrar, baseados nos conceitos de “desencantamento do mundo” e “esclarecimento”, que o personagem Abel revela ao leitor a própria condição do homem moderno, desvendando de forma rica e complexa algumas de suas angústias existenciais.

3.1.1 *Avalovara* e o romance moderno

O gênero literário que mais se empenha em representar e ser “espelho” das sociedades e do mundo moderno é o romance. É George Lukács quem aponta os rumos mais recentes dessa visão do gênero, associando diretamente o romance à epopeia em sua pretensão de evidenciar a totalidade do mundo percebido pelo homem¹⁶. Para Lukács os dois gêneros em questão se arrogam funções idênticas dentro da sociedade, mas em tempos e sociedades completamente diferentes em suas bases.

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2009, p.55)

Na mesma esteira, afirma Massaud Moisés (1928-), em *A criação literária* (1967), que o romance “passa a representar o papel destinado antes à epopeia, e objetiva o mesmo alvo: constituir-se no espelho dum povo, a imagem fiel de uma sociedade.” (MOISÉS, 2006, p.159).

Para Donaldo Schüller (1932-), em *Teoria do romance* (1989), este gênero se modifica à medida que a sociedade se transforma, para continuar abarcando-a, uma vez que, “dele é a epopeia da modernidade.” (SCHÜLER, 1989, p.27). O romance, portanto, nunca para de quebrar suas próprias barreiras numa tentativa constante de “espelhar a vida em arte” (MOISÉS, 2006, p. 162). Vejamos então como o romance de Osman Lins se encaixa enquanto representante moderno do gênero.

Para iniciarmos a análise da obra, faremos antes um pequeno resumo do enredo e trataremos brevemente da composição do livro enquanto exercício de estilo narrativo

¹⁶Lukács indica fontes mais antigas da mesma concepção de romance em Hegel, citando a afirmação do filósofo alemão de que o romance é a epopeia da burguesia e, mais antiga ainda, em Friedrich Von Blakenburg, autor de *versuch über den roman* (ensaio sobre o romance), de 1724.

do autor. Como já vimos, Osman Lins empreendeu, desde seu volume de narrativas *Nove, novena* (1966), uma busca de inovação no seu modo de narrar. Pode-se mesmo afirmar que o autor mergulhou em sua própria poética formal, dando a seus textos um aspecto único na literatura brasileira. Como ele mesmo frisou certa vez, essa inovação se dá no âmbito da estratégia narrativa em si, na forma de estruturar a narrativa e não na língua, “Guimarães Rosa centrava sua obra na sintaxe e no léxico, enquanto eu centro a minha na estrutura” (LINS, 1979, p.173).

A narrativa de *Avalovara* é o resultado maduro do exercício feito em *Nove, novena*. Neste último, o escritor inicia-se em certas renovações através do uso de elementos tais como o ponto de vista temporal único, em que se coadunam presente, passado e futuro e uma maneira de mostrar as cenas de forma enquadrada e quase estática, aproximando literatura e pintura:

Maria do Carmo, Carminha, irmã querida, minha companhia verdadeira, porque mulher, morrerá naquela doença cujo nome não sabemos. Nela é que mamãe está aplicando o clister, com a bexiga de boi na extremidade do canudo de carrapateira. Assemelha-se, minha irmãzinha, a um grotesco soprador de vidro. Sou eu a de tranças. Nô, Álvaro e Téo não aparecem. Mas estavam aí, amontoados conosco nessa peça, todos queimando de febre (LINS, 1994, p.92).

Como podemos constatar nesse trecho do conto *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de *Nove, novena*, há um forte apelo visual na narrativa, pois em vez de uma narração que conta os fatos acontecendo, o que predomina é a narração-descrição dos fatos vividos pela recriação atemporal dos narradores; sempre com verbos em presente histórico, porém, mostrando as cenas de forma mais ou menos estática e as movimentando apenas pela descrição do narrador sobre do que se trata a cena. O autor fez ainda um imenso prisma formado pelas visões particulares de cada um dos muitos narradores de seus contos. Em *Nove, novena* os episódios que formam juntos o todo da história contada são vistos e relatados pelos diferentes personagens, oferecendo ao leitor a subjetividade mais profunda de cada personagem que toma por sua vez a voz de narrador.

Outra característica do livro é que, como as histórias são contadas por muitos narradores, o autor lançou mão de sinais gráficos para marcar as mudanças de narrador que formarão o todo dos contos, para anunciar a entrada de uma voz nova, cada sinal gráfico correspondendo a um narrador diferente.

Há um enorme feixe de nuances dado a cada cena por cada narrador-personagem e pelo caráter aparentemente estático das cenas, como se se tratasse de quadros a serem

contemplados pelo leitor. O escritor afirma, a respeito desta última característica, desejar que nenhum personagem seu se movesse sempre que fosse possível; desse modo, pinta uma tela e a move apenas pela subjetividade de seus narradores¹⁷.

Assim, a narrativa de *Nove, novena* é o resultado do comentário subjetivo do narrador aos quadros nos quais se encontra. De modo que o sentido final e total dos contos, admitindo-se que exista um sentido unitário, deve-se, como diz Schüler (1989, p.53) acerca da ficção moderna, à “reconstrução de leituras”, é por meio da reconstrução que o leitor encontrará a coerência contida na disposição dos capítulos.

Essas características estarão também em *Avalovara*, acrescidas, porém, de novos elementos, dos quais têm destaque um forte caráter metalinguístico¹⁸ e um apelo programático a um esquema rígido de composição baseado em duas figuras, o quadrado e a espiral; combinadas essas figuras com o palíndromo de frase inteira: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Vejamos o gráfico que rege a construção de *Avalovara*:



As letras que compõem as palavras do palíndromo são 8, o autor dividiu, então, o seu romance em oito temas. Ainda sobre os oito temas de que trata o livro, fez com

¹⁷Em texto destinado à orelha do volume *Casos especiais de Osman Lins*, de 1978, o escritor alagoano Ricardo Ramos (1929-1992) se refere da seguinte forma ao autor: “um nome entre os mais importantes da nossa prosa moderna, já acima das pequenas ou eventuais discrepâncias, agora a ser lembrado na plenitude de uma obra. Ele e seu *imóvel mundo vivo*.” (grifo nosso)

¹⁸A metalinguagem em *Avalovara* é um dos assuntos centrais do tópico 3 deste capítulo de nosso estudo, “O desvendamento pelo tema”, no qual procuraremos mostrar como o romance toma a si mesmo como tema do início ao fim, revelando-se por inteiro ao leitor como artifício, como ficção, sem mais exigir do leitor simular uma realidade paralela ao mundo real e oferecendo-se não como simulacro do real, mas como objeto artístico de correlata complexidade ao real, como a criação de um correlato não do mundo real em si, mas da complexidade de suas relações. Como uma cifra do mundo sem pretensões de realismo, mas sim, de representação das potencialidades significativas e humanas do mundo.

que cada letra do palíndromo correspondesse sempre ao retorno do mesmo tema através da distribuição dessas letras em pequenos quadrados que compunham o quadro maior.

Para regular em que momento cada tema voltaria a ser tratado, traçou sobre o quadrado grande, feito de pequenos quadrados com as letras dos temas, a espiral. Cada vez que a espiral, em seu movimento para o centro, toca a letra do tema, a narrativa o retoma, até chegar ao centro do quadrado que corresponde a letra N.

O palíndromo latino perfeito tem inclusive sua história contada paralelamente às outras sete histórias dentro da evolução do livro. Nos parágrafos seguintes trataremos das histórias, títulos e assuntos do romance:

A, *Roos e as cidades*, a história se passa na Europa, em várias cidades visitadas pelo protagonista. Fala sobre uma das mulheres a quem Abel amou, a alemã Ross. Mulher viajada na qual Abel vê as cidades da Europa. Procura nela também uma cidade que imaginara numa espécie de transe quando era criança, a cidade lhe aparecera dentro de uma cisterna e pousou em forma de pássaro, numa alusão ao próprio título da obra.

Osman Lins dera ao seu romance o nome de um pássaro imaginário que se forma a partir de muitos outros pássaros menores, um pássaro feito de pássaros; uma representação da fragmentação, mas também da possibilidade da junção dos fragmentos em um todo coeso. Batizara esse pássaro imaginário com a palavra *Avalovara*. Curiosamente, mesmo criando a palavra, não escolhera exatamente um palíndromo. Revelaria em entrevista a revista *Veja*, em 1973, que retirou a palavra do nome do deus hindu Avalokiteçvara:

O título corresponde ao nome de um pássaro que existe no romance. Um pássaro imaginário. Inventei esse pássaro, não o nome. Pensava guardar pra mim o segredo, mas revelo-o. Há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos; de seus pés, a Terra. Assim por diante. É lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é Avalokiteçvara. Não foi difícil, aproveitando esse nome, chegar ao nome claro e simétrico de “Avalovara”, que muitas pessoas acham estranho. (LINS, 1979, p.165)

O tema **T** se chama *Cecília entre os leões* e versa sobre outro amor de Abel. Esta, uma jovem hermafrodita da cidade de Recife, Pernambuco. Abel contempla nela a humanidade, vê no seu hermafroditismo a representação da humanidade, ama nela o ser humano em si, a possibilidade de união dos contrários. A história se passa em Recife e o fim do caso amoroso se dá num trágico desfecho quando Cecília morre em um acidente na praia.

Há em quatro dos temas a história de uma terceira amante de Abel, a qual o narrador não nomeará e simplesmente representará com um símbolo gráfico que, segundo o autor, não quer dizer nada, é apenas um recurso para não mencionar seu nome, uma vez que a personagem traz em si todas as palavras.

Se Abel contemplava em Ross as construções humanas e sua cultura e em Cecília a própria humanidade sem distinção de raça ou gênero, nessa mulher a quem o romance não nomeia estão representados todas as palavras e todos os sentidos do pensamento humano, pensamento que forma o paraíso e o inferno do próprio homem.

Os capítulos se intitulam: **R**, '☉'e Abel: *encontros, percursos e revelações*; **O**, *História de '☉': nascida e nascida*; **E**, '☉'e Abel: *ante o paraíso*; **N**, '☉'e Abel: *o paraíso*. Como se vê, a essa personagem é dada maior atenção, pois é nela que Abel parece encontrar um eixo, um centro, uma consumação da procura de desfragmentação de seu mundo, embora no enredo a narração deixe claro ao leitor que isso se dá apenas simbolicamente, pois o paraíso a que o título do capítulo se refere nada mais é do que um tapete em que o éden é representado e sobre o qual '☉'e Abel fazem amor. O tapete está no quarto em que os amantes se encontram. Descobertos, porém, pelo marido traído, Olavo Hayano, os dois são ali mesmo assassinados, numa cena a um só tempo sublime e patética.

Os dois temas que restam são metalinguísticos, um diretamente e o outro por alusão. O tema **P**, *O relógio de Julius Heckehtorn*, faz alusão à sede e à necessidade humanas por representar as leis do universo e seu misterioso funcionamento e, por analogia, também ao fazer literário da própria poética do livro em si. Heckethorn é um músico e relojoeiro que empreende o projeto de criar um relógio que represente, em seu funcionamento, ao mesmo tempo as constâncias e as probabilidades do mundo. Essa representação se dá através do sistema de sons que marcam as horas no relógio.

Ele coloca no seu relógio trechos seccionados da introdução da *Sonata em fá menor (K 462)*, de Domenico Scarlatti. A cada hora o relógio soa grupos de notas combinadas aleatoriamente e dentro do sistema de alternâncias que o fabricante prepara para o funcionamento do artefato, somente numa conjunção muito pouco provável e propícia frases inteiras e na ordem perfeita da sonata seriam tocadas; o que poderia ocorrer logo ou nunca, pois o artífice incutira em seu invento a imperfeição de um material que oscila com a temperatura e pode dificultar ou facilitar tal conjunção propícia. Desta forma retirando a possibilidade de qualquer cálculo possível que procure antever a probabilidade de a frase ser tocada inteira.

Assim, Heckethorn prepara seu relógio, e numa sucessão de eventos narrados, quase todos regidos por acasos, o relógio do inglês vem parar no Brasil, relegado ao esquecimento, acaba no quarto em que 'O' e Abel se encontram, ocasião em que, anos após sua engenhosa fabricação, por coincidência, toca na hora do ato amoroso clandestino a frase toda da sonata de Scarlatti e assim as duas histórias se cruzam diretamente.

Falemos por último do tema da letra **S**, *A espiral e o quadrado*, é nele que a metalinguagem do livro se torna mais explícita, há a explicação do gráfico que introduz o romance, que se constrói a partir das duas figuras, uma representando os limites e a outra representando a infinitude da criação. E conta-se a significação do palíndromo e a história de sua descoberta. O palíndromo é atribuído a um escravo frígio chamado Loreius. Por volta do ano 200 a.C., a frase fora solicitada a seu escravo por Publius Ubonius.

Em troca da própria liberdade Loreius teria que achar o perfeito palíndromo de frase inteira. A frase encontrada por Loreius possui duas traduções possíveis: “*o lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos* ou, como também pode entender-se: *o lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita.*” (LINS, 1995, p.63, grifos do autor). O primeiro significado tem caráter mais específico e o segundo alça esse significado à criação divina, associada fortemente no livro, sob certo prisma, à criação artística.

Os temas, distintos na aparência, confluem, no entanto, a um determinado ponto: o da personagem principal, Abel, com seu êxtase, com seu momento de transcendência maior. Esse fato não faz com que a obra tenha um fim propriamente dito, uma vez que pode ser lida de várias maneiras e não só no giro da espiral para o centro. Caso se leia como se acompanhasse o movimento da espiral para fora todo um leque de novos sentidos pode ser aberto. Pode-se ainda ler os temas separadamente.

A obra fica aberta para novos roteiros de leitura. Embora não se referindo diretamente a *Avalovara*, mas às tendências do romance moderno de forma geral, para Schüller (1989, p.71-72) “esta é uma das versões do romance aberto, não preocupado em apaziguar o leitor com o conforto da meta atingida, apresenta o princípio e o fim como etapas do contínuo fluir da vida.”

Um esquema rigoroso, seguido à risca pelo autor para compor, no entanto, uma narrativa pautada principalmente num imenso e fantasioso voo da imaginação das personagens narradoras. No que novamente vemos reflexos do que comenta Schüller

sobre uma das inovações do romance moderno: “há uma tendência na ficção contemporânea de desdramatizar a narrativa. Nessa tendência, a ação, despreocupada em atingir o fim, privilegia a poeticidade do texto, organizando geometricamente o espaço romanesco.” (SCHÜLER, 1989, p.33).

Assim, o livro envolve elementos de puro encantamento e magia, seres habitados por palavras, seres habitados por cidades, pássaros formados de outros pássaros, enfim, um exercício onírico e surreal dentro de um esquema previamente traçado de composição.

A narrativa trata principalmente de Abel, um escritor à procura de seu tema, do porquê de sua função e de sua vida. Um homem atormentado diante do mundo e extremamente afeito a transfigurar esse mesmo mundo. Abel busca sempre um sentido maior nas coisas, recusando-se a apenas viver dentro das configurações sociais e históricas de seu tempo, querendo sempre ver um nexo quase mágico para os acontecimentos de sua vida.

No tocante ao enredo, o texto de Lins relata, basicamente, as buscas de Abel por sentidos. Essas buscas e esses sentidos se corporificam nas mulheres a quem ama e com as quais se relaciona. Cecília, Ross e ‘O’. Esta última a mais enigmática, a não nomeada. Schüler tece interessante comentário a esse artifício da obra:

Em certa linha do romance contemporâneo, como acontece no Novo Romance francês, as personagens, rompidos os laços com quaisquer referentes externos, assumem caráter inteiramente textual. Em *Avalovara*, de Osman Lins, é no texto que as personagens se enunciam e desenvolvem. Embora a personagem central, a companheira de Abel, apresente características físicas bem concretas, não se pode compor com elas nada que lembre o mundo das experiências cotidianas. Apresentada por um símbolo gráfico, concretiza ideias universais não ligadas a indivíduos, a tempo e a espaços precisos. Os traços desfilam como significantes a suportar significados produzidos pela imaginação autônoma. (SCHÜLER, 1989, p.48).

No entanto, ressaltemos que, no que tange ao Novo Romance francês, Osman Lins defendeu-se sempre de comparações com relação a sua obra. Chegava mesmo a criticar, de certa maneira, esse tipo de romance, pois, como já dissemos aqui, o autor pernambucano não queria jamais retirar de seus escritos o fator histórico, o dia a dia do seu povo e entregar-se a experimentações meramente formais, ou de tom simplesmente modernizantes, ou intelectualizantes ao extremo; defendendo, antes, uma literatura que renovasse a tradição servindo-se do que ela trazia de melhor, sem negar-lhe de forma alguma nem transformar-se por puro espírito de contradição em anti-arte, anti-literatura, anti-romance etc.

O *Nouveau Roman* é uma corrente intelectualizada e civilizada. Eu tenho algo de intelectual, mas sou um primitivo. No sentido de que os instintos, as coisas elementares, o incompreensível contam pra mim. Era mais ou menos o que sucedia com Faulkner, com Joyce. Suas obras, ao mesmo tempo, são muito inovadoras e muito arcaicas. Quem pode dizer o mesmo do *Nouveau Roman* e, mais ainda do grupo “TelQuel”, para os quais o *Nouveau Roman* já está superado, por ser demasiado convencional? (LINS, 1979, p.179).

Argumentava, pois, que *Avalovara*, em seu desenho inovador, inspirava-se antes em fontes bem tradicionais como Dante Alighieri (1265-1321), na sua *Divina Comédia* (1304-1321), confessando ser o seu livro, entre outras coisas, uma homenagem à obra do poeta italiano.

Osman Lins procura alertar para o fato de não estar usando uma experimentação de tom “novidadeiro” para chamar atenção, quer mostrar a profundidade de sua pesquisa literária e até extraliterária, e o quanto sua modernidade se enraíza na tradição, sendo, portanto, uma realização formal que se baseia e respeita a tradição e anseia por uma harmonia formal¹⁹ que expresse também uma possível harmonia entre sua visão histórica e mítica do homem.

Posso, entretanto, adiantar que a minha atração pelas estruturas de inspiração geométricas não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila C. Ghyka: *Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts Le Nombre d’Or* (foi o romancista José Geraldo Vieira quem me deu a conhecer Matila C. Ghyka.) também Pitágoras e a alquimia não são estranhos à minha atração pelas figuras geométricas. Quanto aos números, têm fascinado aos homens desde sempre. Na Idade Média, como podemos ler em Curtius, eram frequentes as obras regidas por uma estrutura numeral: *A Divina Comédia*, baseada na tríade e na década, é a culminância dessa tendência. E o meu livro, já o disse mais de uma vez, constitui, entre outras coisas, uma homenagem ao poema de Dante. (LINS, 1979, p. 179).

Para contar a história dos amores de Abel e do sentido que a estes e ao mundo o protagonista dá, o autor criou todo o esquema antes explicado e recheou seu romance com muitas alusões a várias artes, como a música, a pintura, a arquitetura. Enfim, o texto é ricamente ornamentado e o enredo principal, o da história dos amores de Abel, conduz a um fim apenas aparente, uma vez que, no jogo da ficção moderna, já não há preocupação com a sucessão lógica dos fatos, sendo mesmo preponderante apenas o arranjo que deles faz o narrador, por meio da memória e da construção do relato.

Abel conhece cada uma das três mulheres que amou na vida em cidades e idades diferentes, cada uma delas lhe revela, juntamente com suas concepções das artes e do

¹⁹ No tópico 2 deste capítulo, “O desvendamento pela forma”, procuraremos analisar mais detidamente de que modo a forma do romance *Avalovara* dialoga com a tradição e com a modernidade, revelando-se parte importante na economia desvendante do livro como um todo.

mundo em geral, aspectos de seu próprio ser, até que Abel e sua amante '☪' são assassinados por Olavo Hayano, marido traído.

Isto é o que as voltas da espiral permitem ao leitor reconstruir, refazer, reorganizar; é o que pode ser posto em termos lineares, mas o que dá substância ao texto de Lins são justamente as reflexões acerca da própria narrativa e de suas ligações com o mundo e seus mistérios, feitas nas diversas narrativas, e as significações dadas pelas personagens aos fatos de suas vidas, elevando os acontecimentos a verdadeiras hierofanias²⁰ pessoais.

Descrito o livro, voltemos à nossa análise. Adorno e Horkheimer (1985) desenvolvem a partir do “desencanto” de Weber (1985), a noção de “esclarecimento”. Os autores procuram explicar de que modo o mundo desencantado pela ciência e a racionalização foram historicamente gerando a mitificação da própria ciência e do progresso, pois para eles essa crença na razão como o caminho que levaria o homem a um estado de domínio benéfico da natureza e de si mesmo, é uma mitologia da era moderna.

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objectivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.5).

Com isso fundou-se uma nova barbárie e uma nova forma de dominação, pois o homem fugiu da opressão do mito para a opressão do saber, na dialética do “esclarecimento”, o saber humano deu origem ao desencanto e ao mesmo tempo criou para ele uma mitologia da razão, da ciência e do progresso, que de uma nova forma o aprisionou.

Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu. Com a difusão da economia mercantil burguesa, o horizonte sombrio do mito é aclarado pelo sol da razão calculadora, sob cujos raios gelados amadurece a sementeira da nova barbárie. Forçado pela dominação, o trabalho humano tendeu sempre a afastar-se do mito, voltando a cair sob o seu influxo, levado pela mesma dominação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.18).

Osman Lins utiliza até mesmo termos bem parecidos com os dos pensadores da escola de Frankfurt aqui citados para se referir ao fenômeno da Indústria Cultural e à

²⁰O termo é usado diversas vezes na obra de Mircea Eliade (1907-1986) e significa manifestação do sagrado: “a manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum tipo de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um ponto fixo absoluto, um centro.” (1991, p.26).

promoção, por ele, de uma “nova barbárie”; um mercado onde o homem se embrenha e tem sua essência ludibriada pelos *mass media* e onde tudo é propaganda e interesse econômico. Mostrando assim afinção com tais pensamentos: “a imprensa, cujo papel seria, em tese, civilizador e orientador, dedica-se em grande parte, aliada ao rádio e à TV, numa espécie de pacto com os anunciantes, à comissão de barbarizar e confundir” (LINS, 1974, p.199).

Apoiados nessas características, podemos dizer que *Avalovara*, em sua narrativa multiforme, traz em si uma vontade de forçar os limites do gênero romance e fazê-lo abarcar de forma singular e original a condição do homem de sua época, o homem contemporâneo de Osman Lins, na busca por uma aproximação com o pensamento desse mesmo homem.

Referimo-nos à “originalidade” aqui no sentido da forma de representação e não à tentativa de explicar o homem contemporâneo através da sua condição desmembrada do mundo como um todo. Afinal essa ideia da condição do homem contemporâneo é discutida e analisada pelos mais diversos autores dos mais diversos ramos das ciências humanas. Como autor consciente e consciencioso de literatura, o que Osman Lins intenta é uma inovação possível no modo de fazer ver e sentir essa condição humana por meio do texto literário. Como podemos notar nas palavras do próprio autor sobre o modo de agir da ficção:

O ficcionista não disserta a respeito do que sabe ou pensa do universo: faz com que o contemplemos. Hipérbole do real, a recordação em Marcel Proust, as situações de Franz Kafka ou a factícia baleia de Melville ultrapassam a experiência do leitor, imerso numa realidade cuja natureza, ao invés de ser apenas entendida, penetra-o. O Real, longe de ser negado, é por esse meio iluminado. As liberdades que o ficcionista se permite – os pensamentos da cachorra Baleia, as memórias finais do Braz Cubas ou o relato do próprio nascimento feito pelo anão Oscar em *O Tambor de Lata*, de Günter Grass – não se sobrepõem à sua criação. Aspectos de um fenômeno global, articulam-se com a vida e impõem realidades novas, reveladoras. (LINS, 1974, p.164-165)

No que fica evidente mais uma vez a consciência absolutamente clara de Osman Lins de como a literatura deve usar seus próprios meios de agir. A literatura deve usar da liberdade que tem para iluminar à sua maneira o “Real”. Deve fazer sentir a situação, expor a situação, deve ser carregada inteiramente da situação a que pretende desvendar; e não simplesmente retratar a situação nos mesmos moldes e condicionamentos a que estão expostos outros discursos.

O herói do romance *Avalovara*, pois, a nosso ver, encarna a problemática do homem moderno, a perplexidade e o desassossego do homem num mundo desencantado e racionalizado ao extremo, a venda e a troca de seus valores, e a perda de sua crença até mesmo nessa racionalização.

Vemos em Abel a representação concreta, em termos literários, da consciência desse percurso histórico de sair de uma dominação à outra, sem jamais ser livre, sofrida pelo homem ocidental. Assim, julgamos ser em Abel, típico herói problemático do romance contemporâneo, que se concentra a cosmovisão de *Avalovara*. Direcionaremos nossa análise então para esse personagem, verificando em que termos ocorre a tensão entre o herói do romance e o mundo que o cerca.

3.1.2 Um esclarecimento que recusa o desencanto

No mundo desencantado de que nos fala Weber, duas atitudes extremas se delineiam: há os que aceitam o desencanto e com ele convivem e os que o recusam. Porém, o autor é categórico em afirmar que tal recusa é apenas “tentativa de produzir intelectualmente novas religiões.” (WEBER, 2007, p.57). Para ele, o processo de desencantamento é irreversível, a ausência de magia, de profetas, de deuses é a herança de nossa época, restando ao homem apreender “o significado grandioso dessa ausência.” (WEBER, 2007, p.55).

O pensador alemão ataca claramente qualquer posicionamento que se assemelhe a mistificação de qualquer instituição social. Ciência, Religião, Filosofia, Arte, Ética, para ele, não devem ser vistas em nossa época como detentoras da “verdade”. O mundo fragmentou-se definitivamente, as verdades estão dispersas e apenas se afirmam em relação aos “pressupostos”, como já citamos antes. Para Weber, já não há profetas nem profecias e nem a possibilidade de havê-los. Estas reflexões ecoam claramente na voz de Abel:

Mas ninguém que eu conheça tem a chave de nada, ninguém, ou sabe para onde vai: que rumo tomar ou o que fazer de si. Um sistema de vida desgastado e que não serve mais? Talvez. Eu, pelo menos, olho em redor e não descubro uma corrente forte, viva, onde me atirar com alma e tudo, de uma vez e sem hesitação. (LINS, 2005, p.150).

Avalovara, e mais especificamente Abel, nascem da tensão do homem contemporâneo com o mundo fragmentado e desprovido de encanto. O herói do romance, homem “esclarecido”, reconhece o desencanto, mas o recusa. Procura de alguma forma transfigurar esse mesmo mundo e, de certo modo, reencantá-lo.

Abel debate-se contra a secura do mundo em que vive, rejeitando sua crueza. Porém, não busca algo que se pareça com a salvação da alma, não busca outro mundo. Não cria nem assume para si uma religião, um mito arcaico, uma causa social. Não procura, ou não encontra, como vimos no trecho, profetas nem correntes nas quais se apoie. Também não quer profetizar nada. Empreende uma busca solitária pelo sentido total de sua existência e por possíveis transcendências. Em busca de uma plenitude que não conhece, mas que deseja neste mundo e não em outro.

Nesta inteireza, aí sim, parece estar o desígnio de Abel, uma busca pelo que completaria, ou melhor, pelo que reuniria os fragmentos de seu mundo num todo coerente e harmônico. Uma vez que sua visão do homem ressalta a incomunicabilidade, a solidão do fragmento disperso, sem conexão com o todo e sem finalidade em comum.

Rodeiam-nos, tensos, milhares de corpos, cada um no seu rumo. Todos, para todos, fechados em sua incógnita. Impossível conhecê-los. Impossível, ante a realidade tão mutável, diversa e vasta, todo relacionamento, salvo reduzindo-a a uma noção abstrata. Portanto: deformadora e unificadora. (LINS, 2005, p.136).

Abel foge, portanto, de crenças estabelecidas e do que Weber (2007) chama de “sacrifício do intelecto”, que estaria em se entregar a velhas e já “absurdas” certezas religiosas, ou simplesmente místicas, a fim de virar as costas ao irreversível desencantamento.

Porém, se não o faz em termos coletivos, Abel investe quase tresloucamente em uma espécie de transfiguração idiossincrática do mundo, individual e quase inteiramente pautada em suas abstrações e vivências. Mesmo que para isso ele precise “deformar” abstratamente sua realidade até unificá-la. Abel está disposto a fazê-lo, a fim de unir os fragmentos do seu mundo pelo menos, ou de si, “recusando por assim todas as estúpidas formas de viver.” (LINS, 2005, p.183).

A busca específica de Abel pelo sentido de si mesmo no mundo se dá apartada da multidão, embora vigilante quanto à sua própria racionalidade, ele jogará com ela e com as suas próprias possibilidades de unir os estilhaços de si. Numa atitude que reflete bem o seu impasse diante da vida, da história, da sociedade e de sua problemática existencial.

Para o herói de *Avalovara* os acontecimentos diários e mesmo os fatos sociais relevantes transcorrem, muitas vezes e desde sua infância, como uma rápida fagulha de luz que não chega a dissipar a névoa enigmática em que ele se percebe submerso. Posto no mundo numa época convulsionada, marcada pela excessiva opressão dos

acontecimentos sociais, os fatos chegam para Abel em *flashes* rápidos e – na narrativa – mesclados às suas singulares interpretações das cifras que imagina em tudo.

Exemplificaremos com um episódio do livro: Abel, narrando a primeira vez que vira ☉, quando ambos foram a Ubatuba, motivados por um eclipse solar. Envolvido na narrativa sempre jubilosa que faz de seus encontros, surge no texto, de repente, a fagulha da realidade crua dos fatos, o piscar do mundo desencantado.

Atraídos pelo eclipse, vindos eu do Nordeste e ela do Centro-Oeste, confluem as nossas trajetórias na Terra de um modo não de todo estranho ao fenômeno celeste. Que idade terá? Questão enleante. Seu rosto, animado por uma fugidia luz interior e uma espécie de sede (observa com exaltação as réstias, as paredes, os sons, o interior das casas), oculta outro ser, velado e pressentido. Outro ser: obstinado, multiplicador, jacente, dilacerado, rumoroso, enigmático e que me contempla de outra clave do tempo, açulando minha inclinação por tudo que gravita, como os textos, entre a dualidade e o ambíguo. Presidem este encontro o signo da escuridão – símile da insciência e do caos – e o signo da confluência: germe do Cosmos e evocador da ordenação mental. Terra, espaço, lua, movimento, o sol e tempo preparam a conjunção da simetria e das trevas. *Marechal Costa e Silva apoia o voto indireto* (LINS, 1995, p.32-33, grifos do autor).

Percebemos nesse trecho, que traz em si o tom das reflexões fragmentadas e entrecortadas de Abel, a tensão entre o homem mítico e o homem histórico que o personagem encarna. As palavras da manchete de jornal relacionadas aos atos da ditadura militar em vigência, a consciência da situação do país e seus acontecimentos políticos, a opressão dos direitos do povo, surgem em sua consciência em meio a toda uma reflexão jubilosa e de tom transcendente a respeito de seu encontro com a mulher e a visão do eclipse.

Porém, nesse momento os acontecimentos históricos são apenas uma faísca em sua consciência. Abel está mais empenhado na decifração dos acontecimentos imediatamente concernentes à busca de explicações mais sutis de sua estadia no mundo. Está mais empenhado em decodificar as cifras que percebe nos acontecimentos que se tornam vaticínios para ele.

Assim, um fenômeno celeste associa-se bem mais de perto à sua vida do que a marcha da sociedade e os efeitos do apoio do presidente ao voto indireto, por exemplo. O eclipse lhe é bem mais próximo e relevante no momento em que a narrativa o flagra, pois simboliza uma rara confluência celeste, revestindo-se para ele de uma carga semântica supraterrênea, um sinal da importância de seu encontro com sua amada.

Abel diz em certo ponto da narrativa: “ouço como em outro ponto do tempo ou da memória o vozerio e as risadas.” (LINS, 1995, p.68). A personagem trabalha, casa,

traí, divorcia-se, chora mortos, tem posição crítica sobre a realidade de seu país. Mas, à parte isso tudo, entrega-se com muito mais afincos a perscrutações que beiram o mítico, num embate constante com o que lhe mostra a realidade, para ele, superficial das coisas.

Empenhado na decifração e também no ciframento das coisas (embora quase sempre sem êxito), recuso deter-me no que é visto e captado sem esforço. Investigo aqueles planos do real que só em raros momentos manifestam-se. (LINS, 1995, p.55).

Se, por um lado, essa afirmação nos revela um Abel preocupado em decifrar a realidade e, assim, o equipara ao homem que aceita o desafio de “suportar estoicamente esse sistema de nossa época” (WEBER, 2007, p.58); faz-se mister observar que ele empreende sua busca às camadas do “real” a que pretende chegar através do que já denominamos aqui de hierofanias pessoais; no sentido de que as cifras que Abel põe nas coisas são em grande parte fruto de sua imaginação e memória e, ao narrar os fatos de sua vida, o faz de modo a construir símbolos e revelações pessoais. Se ele acredita ver cifras nas coisas, trança os fios dessas mesmas coisas, amante que é de tramas complexas, e ressignifica-as até infundir-lhes um halo mágico.

O impasse e a tensão de Abel são representações do homem moderno, mas sua ânsia por cifrar o mundo perturbador em que se encontra e ressignificá-lo em termos mágicos ou míticos é uma exortação do autor à liberdade do homem. Mesmo que se mostrem um tanto desesperadas e neuróticas, as investidas míticas de Abel através do olhar artístico que lança para a própria vida, empenham-se em ser uma possível empreitada contra a tirania da razão em nossos tempos.

No artigo *Chegando ao inconsciente*, de 1964²¹, O psicanalista Carl Gustave Jung (1875-1961) faz, dentro de sua especialidade, contundentes apontamentos sobre a situação do ser humano desprovido dos deuses e mitos e imerso na crença de que a razão pode suprir sozinha todas as suas ânsias:

O homem moderno não entende quanto o seu “racionalismo” (que lhe destruiu a capacidade de reagir a ideias e símbolos numinosos) o deixou à mercê do “submundo” psíquico. Libertou-se das “superstições” (ou pelo menos pensa tê-lo feito), mas nesse processo perdeu seus valores espirituais em escala positivamente alarmante. Suas tradições morais e espirituais desintegraram-se e, por isso, paga agora um alto preço em termos de desorientação e dissociação universais. (JUNG, 2008, p.118)

Como vemos, para Jung, o homem moderno é um iludido sobre sua própria situação. Crendo ter-se libertado das superstições e dos mitos, acredita também estar no

²¹Jung faleceu em 1961, mesmo ano em que escreveu o referido trabalho, que só foi publicado, no entanto, postumamente, em 1964, dentro do volume *O homem e seus símbolos*. Volume concebido e organizado pelo próprio Jung e que conta ainda com outros 4 trabalhos de especialistas no assunto.

controle total de seu ser. Esquecido está, porém, para o psicanalista, de sua tendência inconsciente ao mítico, que é uma parte imensa de si que ele desconhece e da qual desdenha perigosamente. Para Jung “o lema ‘querer é poder’ é a superstição do homem moderno.” (2008, p.103). A crença descuidada numa razão que não o supre completamente, leva o homem ao seu estado de desorientação e dissociação. Ao que o médico suíço acresce ainda:

Para sustentar essa crença, no entanto, o homem contemporâneo paga o preço de uma incrível falta de introspecção. Não consegue perceber que, apesar de toda a sua racionalização e eficiência, continua à mercê de “forças” fora do seu controle. Seus deuses e demônios absolutamente não desapareceram; tem apenas novos nomes. E os conservam em contato íntimo com a inquietude, com apreensões vagas, com complicações psicológicas, com uma insaciável necessidade de pílulas, álcool, fumo, alimento e, acima de tudo, uma enorme coleção de neuroses. (JUNG, 2008, p.103)

A nosso ver, a neurose de Abel é a busca de mitificar o mundo sem perder a sua crença na razão. Sem o que Weber denomina “o sacrifício do intelecto.” No movimento da espiral sobre o quadrado que demarca o lapso dos acontecimentos de *Avalovara*, Abel vai ligando os fatos, não à maneira como se ligam tradicionalmente as coisas, mas de um prisma que assume um modo de apreender o mundo despedaçado, até que, nas palavras de Schüller (1989, p.76), “entre os estilhaços ergue-se o romance com a tarefa de nomear o mundo instável.”

Assim, os fatos se ligam de modo a revelar transcendências deliberadamente criadas pelo narrador-personagem, num exercício de reelaboração dos acontecimentos completamente desprovido de sequência linear. Sendo Abel um escritor, assemelha a vida às narrativas, aos seus processos composicionais, nos quais, “através dos fios e dos nós sempre emaranhados das coisas... fragmentos dispersos associam-se e entre si estabelecem um nexos...” (LINS, 1995, p.73).

É, portanto, através de uma visão artificiosa da vida que Abel procura cifrar os fatos, impregnando-os a partir disto, de significações mais sutis e transcendentais que vão revelando-lhe o seu destino e lugar no mundo.

Empregamos a palavra “artificiosa” aqui sem a carga pejorativa que costuma trazer, mas sim no sentido estrito de “trabalhada artisticamente”. Podendo infringir, portanto, as leis do “Real” na busca pela representação profunda desse mesmo “Real”. Uma vez que, embora Abel se mostre um tanto tresloucado com a ideia de transfigurar os fatos de sua vida, em momento algum o faz de modo insincero ou falso, e nem descamba para uma visão alienada ou cínica do mundo. Suas buscas por hierofanias

personais são antes profundas reflexões sobre o todo de sua condição no mundo, incluindo a sua condição histórica.

O assunto deste tópico, porém, não é simplesmente o embate da personagem com seu tempo histórico, mas a representação, através da personagem, do vazio existencial que o período histórico compreendido como modernidade gera no homem e o modo singular através do qual Abel se rebela contra a condenação que seu tempo histórico lhe impõe. A não aceitação do “desencantamento do mundo” e da secura do “esclarecimento”.

Fato que se evidencia, a nosso ver, na sua recusa à não-transcendência no mundo esclarecido. Momento em que procura formas de transcender através do olhar artístico que lança para os acontecimentos, interpretando as coisas de modo literário e não literal. Ao analisar a narração de *Avalovara*, Odalice de Castro e Silva observa:

As lutas com as palavras estabelecem-se nas fronteiras do real e de sua representação metafórica, para captar instantes de “estasia” na narração, de surpresa para o próprio narrador; os quais, ora como fraude, ora como irônica ficção da própria arte, como em Virgínia Woolf, André Gide, Thomas Mann (companheiros de viagem de Osman Lins). Outras vezes para, à espreita de uma descoberta, cruzar os umbrais do mistério. (CASTRO E SILVA, 2013, p.133)

A citada “luta com as palavras nas fronteiras do real e de sua representação metafórica” se dá em *Avalovara* tanto na estância do livro como um todo, ou seja, na construção narrativa engendrada pelo autor Osman Lins, como é figurada no âmbito diegético através de Abel.

A personagem narradora envolve-se em uma espécie de aura transcendente sustentada pela elaboração artística de sua própria vida. Se, como afirma Weber, o mundo se mostra despojado de magia e entregue à ciência, e se a racionalização do mundo, o “esclarecimento” ergue a razão e o saber como novas mitologias, Abel recusa esse estado de coisas. Recusa o mundo tal como lhe aparece e busca transcendê-lo por meio do artifício. Da imaginação, que para Schüler (1989, p.73) “ordena as partes num todo móvel, aberto, repleto de indeterminações: o imaginário.”

O imaginário de Abel, portanto, gera as suas hierofanias, as suas revelações. No seu contar, já não concebe puramente o tempo histórico, embaralha os fatos e os interpreta à luz de um amálgama de tempo histórico, psicológico e mítico. Move-se, por vezes, num tempo que não corresponde à história de sua vida e nem à sua psicologia. Um tempo que Moisés (2006) explica da seguinte forma:

O tempo metafísico, ou mítico é o tempo do ser. Acima ou fora do tempo histórico e do tempo psicológico, embora possa neles inserir-se ou por meio dele revelar-se, é o tempo ontológico por excelência, anterior a História e à consciência, identificado com o cosmos ou a natureza. Tempo coletivo, transindividual, tempo da humanidade quando era um só corpo fundido às coisas do Mundo, tempo reversível em circularidade perene, tempo primordial, originário, sempre idêntico, tempo dos arquétipos (Jung), concretizado na recorrência dos ritos e das festas sagradas, quando se torna presente para o homem desejoso de retomar o contato com o momento das origens; tempo sagrado, eterno, sem começo nem fim. (MOISÉS, 2006, p.185)

Exemplo contundente do seu deliberado ciframento dos eventos de sua vida é que, envolto em sua nevoa metafísica, liame de suas revelações pessoais, fatos posteriores no tempo ressignificam, para ele, fatos anteriores. Episódios de sua infância são transsubstanciados por episódios de sua vida adulta, envolvidos em outras significações.

É o que se dá num dos episódios cruciais do livro. Abel tem seis anos de idade e o costume de jogar a rede de pesca na cisterna de sua casa. Certo dia a rede fica presa ao fundo e Abel se sente compelido a pular na água para soltá-la. Ante a vontade de mergulhar, Abel envolve-se em um devaneio acerca do que aconteceria se realmente pulasse.

Absorto, imaginando seu próprio afogamento, grita o nome de Ercília, viúva de seu tio também chamado Abel. O tio homônimo morrera afogado e, podemos inferir a possibilidade de, naquele momento, as indagações do menino sobre a vida e a morte serem frutos das impressões causadas por esse caso de afogamento na família. Quando já adulto, narrando sua vida, Abel associará esse episódio à morte de Cecília, uma das mulheres a quem amou.

Enquanto passeavam na praia, Cecília caiu de um cabriolé. O nome que gritara na cisterna se torna aos poucos Cecília e não Ercília. E ao recontar o fato distante no tempo, transfigura-o em vaticínio, embora torto, íntimo e pessoal, da morte de sua amante.

Prostrado no cimento úmido da cisterna, o nome estropiado que articulo é outro – não o de Ercília, a viúva de meu tio – e eu falo do centro da cegueira. Um cego ainda. Só quando prendo em minhas mãos o rosto de Cecília, ferida de morte, só então vejo claro: é o seu nome, o seu e não o de Ercília, que desliza no tempo e faz-se audível aqui entre meus dentes cerrados: é a sua vida, a sua, não a minha, que recebe a sentença nesta noite. (LINS, 1995, p.77).

Neste caso, na leitura que Abel faz dos fragmentos de sua vida relativos a esse episódio, não ter morrido àquela noite de sua infância, condenou Cecília à morte que

teve. Sente-se responsável pelo que aconteceu. Com suas mãos convidara Cecília a subir no cabriolé, com suas mãos guiara o cavalo, tomara as rédeas, conduzira Cecília à queda que a mataria, tecera a rede em que sua vida se desfizera: “a mão que vai tomar as rédeas do animal e fazê-lo recuar em direção ao aclave de pedras, postas a ribamar para deter as águas, é a mesma (...) que segura no fundo da cisterna a rede” (LINS, 1995, p.270-271).

Da culpa adulta faz-se o vaticínio infantil e enviesado, trabalho de um intelecto perturbado que tenta restituir os fragmentos de sua vida em um todo coerente.

Nesse processo, como já dissemos, tem importância crucial as três mulheres a quem ama, mas também as vivências de Abel junto à cisterna. É na cisterna, como numa fonte mágica, que a possibilidade de unificação coerente dos fatos da vida de Abel se revela. É nela que encontra os laços dispersos de sua existência desencantada. Dela emanará a magia de seu mundo, o encantamento que se fará em seu íntimo. Verifiquemos isso na seguinte passagem:

Encaminho-me para a cisterna. A coberta de zinco, mesmo protegida sob a copa de três ou quatro árvores, estaca ao sol violento. A água e o chão cimentado, úmido, atenuam o calor. Neste mesmo lugar – onde a Cidade mais tarde surgiria incitando à procura – várias vezes se cumpre, em mim, um rito arcaico. Raspo as coxas (tenho doze ou treze anos?) e escondo entre elas o pênis ainda infantil. Claramente delinea-se o Mapa. Imagino ser, ao mesmo tempo, macho e fêmea. O Recife, meu país, minha terra inteira, mapa deformado e arbitrário. Passo a mão esquerda, de menino, na pele raspada e no púbis castanho; com a direita, feminina, aperto o imaturo sexo invisível, dobrado para trás, oculto entre as coxas. Surge assim o mundo – o mundo, eu – e com isto retorna a velha ordem imponderável que, equivocando-me creio aplacada: “vai, homem, busca a cidade.” (LINS, 1995, p.231).

Esse trecho é extremamente representativo do que move Abel, do que suscita o seu amor por Cecília, a hermafrodita, fusão de macho e fêmea, que para ele representa a unidade total ansiada; Aneliense Ross, a culta e viajada europeia em quem Abel enxerga cidades desabitadas entre as quais procurará a que vira na cisterna; e ‘☺’, mulher em quem pululam palavras, na qual Abel encontrará a síntese das outras duas.

Na sua recusa esclarecida ao desencanto, Abel toma, pois, a cisterna de sua infância e dela tira o elemento mágico de que seu íntimo parece carecer, dela retira sua narrativa mítica pessoal. A cosmogonia e os sentidos subjacentes de seu próprio mundo.

3.1.3 Abel em busca da unidade?

Desdobrando um pouco a significação dessas linhas de força da narrativa de Abel, vejamos, primeiro, de que sentidos Cecília se reveste:

Na sua carne estável e instável, real e mágica (na carne de Cecília a percepção se repete, cresce em reflexos, respostas e explosões), na sua carne, simulacro da memória, a presença dos seres que havei de amar, amando-a. (LINS, 1995, p.169)

Cecília, sendo homem e mulher num só corpo, é para Abel a humanidade. Nela Abel encontra, ou apenas procura quase que loucamente, a unidade que buscava na cisterna ao ocultar seu pênis: sentir-se macho e fêmea, sentir-se uno. Nela revela-se algo que se nega ao fragmento, estão reunidos coesamente os opostos. Para Mircea Eliade “a androginia é um sinal distintivo de uma totalidade originária na qual todas as possibilidades se encontram reunidas, o Homem Primordial, ancestral mítico da humanidade é concebido em numerosas tradições como andrógino.” (ELIADE, 1991, p. 115).

Desse modo, o amor de Abel por ela é um amor ao não-fragmentado, a um ser mítico, primordial. Maneira de burlar o desencanto à sua volta. De retornar a um tempo também primordial e participar da criação, como nos rituais míticos. É um amor ao ser pleno, integrado ao mundo do qual o próprio Abel se vê desarraigado e que consegue apenas projetar em Cecília. Nela concentram-se a humanidade e suas vivências, suas histórias. “Dez mil homens ataviados com suas próprias fábulas. No seu corpo, há corpos. Cecília, corpo, e – ao mesmo tempo – mundo.” (LINS, 1995, p.169).

Em Cecília, além da cifra que contém a humanidade, Abel se encontra com os problemas mais urgentes do mundo à sua volta. Sem deixar o aspecto transcendente de sua narração e interpretação dos fatos, envolve-se indiretamente, por meio de Cecília, com as causas da Liga dos Camponeses em que ela milita. Fato que o leva a refletir constantemente sobre sua ação no mundo corriqueiro. Mas são reflexões de si para si, que não o levam a tomar parte concreta nas lutas dos trabalhadores da cana. Aumentando, no entanto, sua tensão interior e sua busca por um sentido para o seu estar no mundo.

Na narrativa do tema T - *Cecília entre os leões* é possível observar como o pensamento de Abel se submerge de modo profundo no mar de sua tensão entre o homem mítico e o homem histórico que nele habitam. Como podemos perceber nas seguintes observações acerca das causas da Liga:

Na zona canavieira há qualquer coisa de novo e que de certo modo me interessa: essas ocupações de terra e até esses incêndios. O objetivo é abalar e, quem sabe, eliminar de uma vez certos esquemas que já duraram muito. Mas será isto uma corrente ou um açude arrombado? (LINS. 1995, p. 150)

Ou ainda nesses dois trechos complementares de seu diálogo:

– A ausência de sentido que marca de um extremo a outro o Brasil pode ser observada nas iniciativas do governo. Quando menos se espera, o homem que por obra do acaso está na Presidência da República, tira um programa da cartola: marcha para o Oeste, acabar com as formigas, extrair petróleo, construir Brasília. Essas coisas, claro, têm a sua importância, não sou eu que vou negar. Mas não constituem – como posso dizer? – um fim significativo. Sobretudo, não se coordenam com nada. Não são conseqüência de nada e não conduzem a nada. O país, de Norte a Sul, vive à deriva. Nesse quadro, como poderiam os indivíduos ser diferentes do que são? Aqui ninguém sabe de que lado o Sol nasce. Algumas pessoas (eu não quero dizer todas as pessoas, pois a grande maioria não chega nem a isso) inventam um projeto qualquer de emergência: Vou ser Governador. Vou ser chefe de seção. Ideais desconexos e artificiais... (LINS, 1995, p.151)

[...]

– A revolta nos engenhos talvez seja hoje, no Brasil, o único movimento que não constitui diversão e improvisação. Mas, por certas razões íntimas de que, para ser franco, desconfio, nem sequer em espírito eu participo dessa luta. Além disto, não sou homem de agir, no sentido comum da palavra. (LINS, 1995, p.152)

É um pouco difícil, às vezes, citar trechos de *Avalovara*, devido à maneira pela qual os narradores constroem seus relatos. Principalmente no de Abel, as ideias são entrecortadas e entremeadas por outras ideias muitas vezes de contextos bem diversos, num fluxo natural e constante da consciência do narrador, mas que ao mesmo tempo fragmenta cada relato ou raciocínio em muitas partes esparsas. É deste modo que todo o enredo do livro vai sendo desenvolvido. Por isso, para completar a citação acima, precisamos suprimir o que se interpõe entre o início e a continuação de seu raciocínio sobre as ações da Liga dos Camponeses.

No trecho, podemos ver que, embora lúcido e consciente das causas sociais de seu tempo, Abel as observa de modo tão profundo e crítico que não toma parte, por não se sentir irmanado totalmente com tais causas. Vendo nelas algo de superficial e frívolo. Mesmo a causa que Cecília apoia, sendo para ele uma exceção, o observador profundo Abel tem sobre ela ressalvas que não o fazem participar diretamente delas.

Como já vimos antes, Abel não encontra uma “corrente forte” que lhe convença a se entregar por completo. Restando então para ele erigir a sondagem profunda que faz do mundo à sua maneira contemplativa de nele intervir, buscando a unidade de si mesmo através de escrever e ressignificar sua vida.

Observemos ainda que, dentre as críticas que o protagonista faz às iniciativas coletivas e individuais do país, está sua opinião de que elas são artificiais e desconexas. Dissemos há pouco justamente que a maneira como Abel tenta imprimir algo de numinoso à sua vida é artificial e artística; então Abel estaria no mesmo nível de

cegueira do povo e do governo que critica. O fato é que sim. Até ele admite isso a si mesmo.

Não sou uma exceção e tenho o meu projeto falso: vou escrevendo. Não estou e acho que nunca estarei, satisfeito com isto ou seguro da opção. Uma opção nada tranquila ou alegre, é bom lembrar. Apesar de tudo, não tenciono assinar nenhum tratado de paz com o mundo em que vivo. (LINS, 1995, p.152)

Seu mérito como personagem revelador da condição moderna está, a nosso ver, justamente na consciência aguda que possui disso, o que faz dele um homem no mínimo duas vezes mais dilacerado pelo mundo, uma por sê-lo e outra por sabê-lo. Sua lucidez acerca de sua condição o faz não participar da mesma forma que os outros, mesmo que às vezes considere algumas ações justas e bem-intencionadas, como no caso da Liga dos camponeses.

Abel observa, sonda, inquire os fatos sociais, debate-se em suas correntes e toma a atitude radical de forçar uma saída da roda da História para pensá-la com a mais absoluta profundidade. Sua ação é sua lucidez, é sua contemplação abrangente, geradora da mais lancinante tensão entre ele e o mundo.

Dentro do seu projeto conscientemente “falso” de escrever, empenha-se em desafiar a fragmentação do mundo, a inconsistência que vê em todas as relações de paz ou de luta ao seu redor. O seu gesto profundamente revolucionário é ousar a busca de uma unidade aparentemente impossível dentro dos meandros de seu tempo histórico irreversivelmente dessacralizado. Nesses termos, a sua lucidez é também a sua neurose, a sua estranheza e a sua loucura.

Essa mesma unidade Abel procurará nas cidades vistas em Ross e nas visitadas junto com ela na Europa. Ou, mais especificamente, na procura da Cidade que também lhe vaticinara a cisterna. A sua Cidade, a cidade talvez mítica, o seu lugar sagrado, onde ele encontraria o que procura pela vida, sem saber o quê exatamente. Sabe apenas que o seu mundo está incompleto, que sua vida, sua existência estão incompletas, mas não sabe o que as completaria. Para Schüler (1989, p.45-46), a personagem do romance moderno “anda em procura da coisa, símbolo do que lhe falta. Por não saber o que é, a coisa pode significar tudo (...) a coisa é símbolo de uma falta absoluta, lugar vazio que nunca será preenchido.”

Passemos a ‘☉’ e suas cifras. Reparemos no fato de a Cidade de Abel sempre ser associada ao Avalovara, o pássaro feito de uma infinidade de minúsculos pássaros, que dá nome ao livro e que acompanha ‘☉’. A cidade surge no horizonte e pousa: “quanto

desejaria encontrar a cidade cuja imagem aparece-me uma tarde, miniatural, vinda de mares e estações, como um espectro de um pássaro ou de um antepassado.” (LINS, 1995, p.79).

Duplo símbolo de uma paz sonhada, de um repouso na busca incessante que empreende Abel, uma vez que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p.238), a cidade simboliza a sedentarização de povos nômades, a estabilidade e é representada justamente pela figura do quadrado, figura que Osman Lins escolheu para representar o limite espacial do voo de seu texto.

É em “O” que as revelações de Abel se fazem com mais força. Abel encontra na mulher símbolo, a humanidade que amara em Cecília, e a cidade, buscada em vão em Ross, unidos ao Avalovara – no pássaro, os fragmentos estão unidos num todo orgânico e cada fragmento é ainda por si só um pássaro todo – e às palavras que em “O” habitam. Ela é carne e palavra, no entanto, Abel se recusa a nomeá-la na narrativa e ela própria passa a vida a buscar uma palavra que sirva de nome verdadeiro para si. Como se sua carne houvesse sido feita do verbo indecifrável de um criador.

Esta personagem narra o tema O, intitulado *História de “O”: nascida e nascida*. Nela há como que uma concentração de sentidos, ela funde-se indissolúvelmente com o próprio romance. “O” é o centro, o ponto para onde convergem as linhas da espiral. Não é a toa que é nela e com ela que o pássaro parece estar, sua narrativa sempre chega a pontos em que a figura de um pássaro que desce em espiral parece tê-la como centro:

Uma ave no alto faz evoluções. Voa tão longe que por vezes torna-se invisível, perdida entre as nuvens e o azul fulgurante (...) A ave solitária cresce e cada vez perco-a menos de vista. Custo a perceber que suas evoluções são rigorosas. Voa com disciplina, traça uma espiral descendente, que se reduz em direção a um vértice. Esse vértice funde-se com o ponto em que estou deitada, vejo isto com clareza, como se a noção de cone me fosse familiar, funde-se comigo o vértice do cone, o fundo da espiral e pela primeira vez sinto a distância entre mim e as coisas. Ao mesmo tempo, contendo um sobressalto: aquele voo talvez seja o meu nome. (LINS, 1995, p.24).

Esta, como vemos, é a personagem que encerra certa metalinguagem em relação ao ponto para o qual se dirige o movimento da espiral que rege o romance, mais precisamente com o vértice do romance, o ponto em que a espiral e o *Avalovara* chegarão em movimento para o centro. E, para Abel, ela é a confluência de tudo que fora por ele cifrado. Ela é o cerne para o qual os acontecimentos o levarão.

3.1.4 Transfiguração

Na classificação que Alfredo Bosi (2006) faz do romance brasileiro a partir de 1930, enquadra a obra de Osman Lins, à época ainda em construção, entre os romances de “tensão interiorizada”. *Avalovara* era ainda um projeto do autor que, de romance, havia publicado apenas *O visitante* (1955) e *O fiel e a pedra* (1961). Romances esses que, se já anunciam a força da narrativa osmaniana, não trazem, porém, nenhuma modificação formal da narrativa conforme ocorrerá em *Avalovara* e nem a visão de mundo mais complexa que o autor, por assim dizer, manifestaria na referida obra.

O romance de tensão interiorizada é, para Bosi, aquele em que “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito” (2006, p. 392), é o caso, ainda segundo esse autor, das várias modalidades do romance psicológico.

Um nível de tensão acima está, ainda para Bosi, o romance de tensão transfigurada, representado pelas obras de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Nesses, “o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade” (BOSI, 2006, p.392); o romance *Avalovara*, escrito e publicado como vimos posteriormente à classificação que Bosi fizera das obras anteriores de Osman Lins, cresce em tensão em relação aos seus romances precedentes, e a nosso ver, logra também essa transfiguração da tensão.

Abel é o homem que, no conflito eu/mundo, renega o desencanto ao mesmo tempo em que se recusa à mitificação dos sistemas racionais que regem a vida do homem na modernidade; num embate explícito com toda a sua situação individual e social, foge de uma existência sem mágica e de seguir qualquer corrente ou forma pré-estabelecida de viver; um pouco tresloucada e deliberadamente, ergue para si um mundo de hierofanias. Como no contar de Riobaldo, toda a sua vida se transfigura e se enche de significações e nexos e, como G.H., quer que haja, e por isso há “o Deus naquilo que sai do ventre da barata...” (LISPECTOR, 1998, p.84). A experiência radical dessas personagens, o modo como “resolvem” o conflito homem/mundo, “força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia” (BOSI, 2006, p.392).

É interessante observarmos que a representação de uma transfiguração do mundo parece mesmo ser uma característica da arte dos nossos tempos. Toda a evolução do romance, por exemplo, o leva a abordar e questionar o tempo-espço, a dissolução da personagem acabada e individual em prol do foco na consciência dilacerada das

personagens em constante transição, a narrativa em si, de forma a evocar cada vez mais certa necessidade e busca inalcançável de um retorno mítico à suposta unidade primordial do homem. Na análise que faz do romance moderno, Anatol Rosenfeld (1912-1973) afirma que:

Uma época com todos os seus valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. (ROSENFELD, 1973, p. 86).

Devido à relatividade das coisas e às incertezas diante do mundo, o homem criador reclama na arte a unidade perdida, ou a denúncia, desvenda-a.

Curiosa e paradoxalmente, num mundo “completo” e “inteiriço” como o da epopeia, ou num mundo ainda sem total consciência de sua fragmentação como o dos primórdios do romance, um indivíduo, uma só voz pode representar a voz de todos. Pois, temos o homem integrado e pensando socialmente, no caso das epopeias, e o homem com a ilusão de fazê-lo, no caso dos romances tradicionais. Enquanto num mundo consciente de sua fragmentação, múltiplo, mais complexo e vário, não se pode integralmente representá-lo por uma consciência única que sirva de porta-voz.

Um mundo em comum gera o ser socialmente sintonizado, coletivo, enquanto um mundo relativo, vário e multiforme gera consciências individuais girando em torno de interesses e regras muitas vezes dissociadas do coletivo, do andamento da sociedade, gerando toda uma série de complicações e complexidades nos conflitos do eu com o mundo.

Esse conflito é obviamente menor num mundo em que as regras e valores são consenso, como o da epopeia, embora tais valores partilhados coletivamente não anulem a noção de indivíduo, o condicionamento social geraria a sensação de completude, de saber o que fazer e para onde ir, de com quem lutar e ao que amar, de porquê morrer.

Mas isso não se dá no romance moderno, diante da relatividade das coisas, manter uma narrativa centrada na onisciência, ou na visão de apenas uma subjetividade, seria não dizer do mundo como relativo. Na busca que não poderia deixar de existir por esse realismo novo, os escritores procuram justamente mostrar o mundo de vários pontos possíveis, utilizando para isso os vários narradores e ainda imbuindo esses narradores da falta total de certezas acerca de quase todos os aspectos da realidade imediatamente externa às suas subjetividades.

Para unir esse feixe de visões cambaleantes e atormentadas, no entanto, são invocados os arquétipos. No caso de *Avalovara*, o autor não abre mão pelo menos de uma voz principal, a do narrador-personagem que empreende, então, uma tentativa quase desesperada de unir coesamente os fragmentos do mundo despedaçado.

A personagem parece se colocar, pois, diante do atávico. Seus gestos tomam feições rituais, suas palavras anseiam ser mágicas, e o próprio livro representa uma tentativa de se tornar uma narrativa mítica. O que confere à obra literária por si só, como objeto artístico, um caráter de ato contra a desumanização de nossos tempos, enquanto a personagem aturdida desvenda nossa condição.

Modesto Carone (1937-) afirma que o romance *Avalovara* “aciona realidades estranhas à nossa rotina cotidiana numa forma narrativa que também é pouco usual.” (2004, p.225). Carone chama a atenção para a obra explicando a sua forma e seu conteúdo desafiadores para os leitores e críticos. Explicita o projeto do livro a partir do próprio livro.

Como vimos, *Avalovara* é um romance feito a partir de um projeto, de uma poética particular do autor. Essa poética vai sendo narrada ao longo do texto. De forma que *Avalovara* reflete sobre *Avalovara* e sobre o romance de forma geral.

Arrisca partir de uma poética própria e ousa desmascarar a própria ficção por traz de si através de uma metalinguagem constante e substancialmente relevante para o conteúdo material do que é narrado. A metalinguagem nessa obra não se limita a umas poucas reflexões ou flashes, ela é um recurso de construção que toma um espaço grande no volume textual da obra e na própria constituição desta.

Em *Avalovara*, para além das inovações e do jogo formal nos quais a obra se constitui, Abel encarna o conflito do homem com o mundo à sua volta, com as instituições, com os saberes e com a cultura humana de forma geral. Abel encarna, acima de qualquer coisa, a angustiada dúvida acerca das coisas, acerca de sua veracidade e valia.

Queremos aqui ressaltar a particularidade da natureza do conflito humano na obra. Em *Avalovara*, não temos, por exemplo, o caso de um proletariado contra a burguesia, não temos uma luta de classes, nem um simples burguês às voltas com o vazio de sua classe. Temos o ser humano se rebelando contra tudo que o próprio ser humano criou, contra toda a sua cultura, daí a diferença no grau em que o conflito do homem com o meio acontece no romance.

Abel é o radical questionamento das coisas todas. É uma personagem que não se encaixa em nada, perpassado pelo mal-estar de pensar e analisar o mundo, os homens e a si mesmo. É o homem diante da constante ameaça da falta de sentido para as coisas, diante da consciência da arbitrariedade dos sentidos e valores culturalmente criados.

Mas há uma importante singularidade na análise de Abel, ele não é um pensador do homem que exclui qualquer possibilidade de redenção, de unificação, de desfragmentação da inteireza em que o homem moderno foi lançado. Ele parece creditar à arte uma via de saída do caos.

Como já dissemos, Osman Lins luta por reorganizar as malhas do sentido de ser humano através do objeto artístico e sua personagem contempla o caos ansioso por dele retirar alguma possibilidade de cosmos. Mas é curioso notar que, sendo extremamente calculada, a obra passa longe de ser um cosmos tranquilo e em perfeita ordem, na verdade, o que o autor logra é um fervilhar de ideias de ordem e caos simultâneos.

O que pensar, pois, de uma obra literária que se põe a esclarecer o próprio sistema literário e o desmascara enquanto artifício e que representa ao espectador o ser humano que se volta contra a própria cultura humana? Parece-nos que estamos diante de uma arte que luta por desvendar as contradições do homem, que luta por esclarecê-lo de sua condição, que estando inserida em uma realidade feita de valores forjados e cambiantes ousa apresentar esses valores como tal e não como verdades absolutas. Uma literatura, pois, que se engaja no sentido mais sutil que talvez só a arte pode fazer, no sentido do desvendamento da complexidade dos sistemas e relações de sentido humanos.

A nosso ver, então, a luta da arte, a sua causa é esse tipo sutil de desvendamento e, desde que não se preste a apenas alimentar o mercado e ser mero produto pacífico gerador de lucro, a literatura combate a coisificação e a alienação do ser humano. No campo estético, a luta está além da política, no campo estético, a luta é pelo ser humano total, incluindo, claro, a política.

Analisamos neste tópico o desvendamento de aspectos da ideologia da época moderna através da personagem Abel e sua atormentada consciência de mundo. Nos tópicos seguintes, veremos outras instâncias nas quais se manifesta a atitude específica do engajamento de Osman Lins através do texto de *Avalovara* e da consciência da dialética social da obra de arte que seu autor manifesta ao criá-lo.

3.2 - O desvendamento pela forma

Partimos neste tópico do pressuposto de que *Avalovara* se presta a uma chave de leitura que o interprete do ponto de vista formal como uma criação artística construída deliberadamente sob o signo da ornamentação e do pormenor. Feixes de fragmentos ornamentais que se engastam dentro e até fora de sua moldura para formar um todo exuberante, inquietante e de uma coerência aberta e enigmática.

O parentesco da narrativa de Lins com a pintura e as artes visuais fica evidente em diversos momentos e já citamos neste trabalho a forma acentuadamente visual como o autor nos apresenta as cenas de seus enredos. É como se o narrador convidasse o leitor a contemplar visualmente a cena desenrolando-se, como se estivesse comentando a ação que se dá entre figuras de um quadro. Uma narração-descrição.

Vejamos um excerto para exemplificar como Abel narra observando a cena sempre como uma composição pictórica, um quadro móvel:

Quase ao pé do cais em T, planta-se, sentada à esquerda, uma velha de aparência rude; o chapéu de feltro desabado cobre parte do seu rosto; tendo dobrado as pernas, abriga-as com a saia ruça – roxa ou negra – e tão encardida quanto a blusa vermelha. Com gestos mecânicos, substitui seguidamente as iscas do anzol; não consegue fisgar um único peixe. Ainda desse lado, mas na asa do T, perfila-se um segundo pescador, munido de luvas e agasalho de lã. No extremo direito do cais, sob o poste cuja lâmpada o vento com certeza arrancou, o pobre homem mal abrigado num plástico amarelo – com tão pouca sorte quanto a velha – sustém resignadamente a sua cana. Entre ele e o homem de luvas, mais perto dele que do outro, vemos o quarto figurante do quadro, de costas para nós, os pés pendendo sobre as águas: tira e repõe a intervalos o chapéu, um chapéu incomum, azul e cônico.

Rege esses pescadores e os demais elementos da cena – as silhuetas delgadas dos postes a um lado e outro do T, as pedras de atracação fincadas junto dos postes –, rege tudo isto um ritmo preciso e claro, uma simetria que, sabemos, o acaso nunca oferece e que os leves desequilíbrios existentes fazem ainda mais tensa. (LINS, 1995, p.72)

No trecho, '☉' e Abel estão em Ubatuba, observando um pequeno cais em forma de T onde se movimentam e interagem alguns pescadores casuais. Notemos a clara percepção da cena como uma composição pictórica, e que o descrever das ações suplanta a dinâmica das ações em si, sendo essencial para a narração antes o efeito visual dos movimentos e ações do que os atos dos “figurantes”. A ênfase que recai sempre em verbos designadores de gestos rumo às posições estáticas que alteram a cena aos olhos dos observadores: “planta-se”, “abriga-as”, “perfila-se”, “sustém”.

Sandra Nitrini (2010) se utiliza da expressão “escritura pictural” para se referir ao caráter imagético da narrativa de Osman Lins, para a estudiosa:

A relação da literatura de Osman Lins com a linguagem pictórica movimenta-se em mão-dupla: influxos de fora que o levam a fazer

transposições literárias e citações explícitas (neste último caso apenas em *Avalovara*) e demandas internas de sua poética que, por sua própria natureza simbólica, fala por imagens concretas. (NITRINI, 2010, p. 163-164)

Quer a autora chamar atenção para o extremo apego à imagem contido no texto de Osman Lins, que, tanto cita pintores e descreve quadros em suas narrativas, quanto narra as ações de seus enredos como quadros aos quais vai somado algum movimento. São as “demandas internas” da poética adotada pelo escritor.

Somado a esse pendore extremamente visual de seu texto, Osman Lins nos oferece em *Avalovara* uma narrativa completamente fragmentada. Como explicitamos em tópico anterior deste capítulo, o texto constitui-se do desenvolvimento de oito temas relacionados direta ou indiretamente a Abel²². Em cada tema, por sua vez, são narrados um tanto caoticamente diferentes enredos.²³

Desta forma, além da primeira seção que o autor fez dos temas a desenvolver de acordo com o giro da espiral no quadrado com as letras, cada enredo, dentro de cada tema, é quebrado, abruptamente, inúmeras vezes, deixando em suspenso para o leitor o desfecho das ações, dos raciocínios das personagens e das narrativas encaixadas que contêm em si. Vejamos um trecho ilustrativo do que acabamos de expor.

R

16

☉ E ABEL: ENCONTROS,
PERCURSOS, REVELAÇÕES

Silenciamos. ☉, o corpo estendido junto a mim, tem um braço por cima do meu ombro. Ouço claramente, pronunciadas por vozes desiguais, quatro ou cinco palavras desconexas: báculo, sacelo, prézea, fabordão. Como se alguém falasse de dentro dos colchões ou do exterior, rente à janela. Apuro o ouvido. Aquietaram-se as magnificentes aves negras.

A viagem fluvial decorre e, para sempre, é, na sua fixidez móvel. Deve-se tentar e eu faço a tentativa. Há um cardume e o chão enigmático

²²Os temas *S – A espiral e o quadrado* e *P – O relógio de Julius Heckethorn*, não se referem diretamente à aventura de Abel, mas guardam obviamente inúmeras associações com as buscas do personagem escritor e com a própria escrita de *Avalovara*. Outro detalhe é que são os dois temas nos quais uma voz impessoal narra. Os outros todos são narrados por Abel e por ☉, a maior parte do tempo e possuem narrações de outras personagens inseridas.

²³A exceção dos dois temas citados na nota anterior, em que são narradas histórias únicas e mais ou menos inteiriças. No tema *S* narra-se a história do palíndromo e através dela se explica a construção de *Avalovara*, numa espécie de roteiro de leitura. No tema *P* o enredo é o da construção do elaborado relógio de Julius Heckethorn. Dizemos mais ou menos inteiriças porque, quanto a esses dois temas, por narrarem um só enredo, sofrem um único tipo de seção, que é o da divisão dos temas e sua disposição nos quadrados para serem retomados e desenvolvidos de acordo com o giro da espiral. Já nos demais temas, veremos que sofrem esta mesma seção e mais as quebras que explicaremos a seguir.

mostra a passagem de uma rês, não sei se negra ou branca. Olho e busco expressar.

As gemas de vidro nas sandálias de '☉' adquirem um tom negro e a sua pele – como imponderável e um tanto irreal – absorve a luz vazante. Um vento rápido cruza as ruas sossegadas, revolve os seus cabelos, o vestido esvoaça, flores do tecido, ela ri e dá-me o braço (este peso, esta indefinível leveza!), o rosto junto ao meu, finas rugas tecendo-se nas pálpebras. Sombrios os armários, as gavetas, as malas, os porões, os fundos dos tonéis, os oratórios. Silenciam as cigarras de novembro, enganadas pela noite que se infiltra entre os ramos das árvores; mariposas começam a agitar-se nos seus esconderijos diurnos e aventuram-se indecisas no meio-dia turvo. *Cassações e suspensões de direitos políticos: aguarda-se nova lista ainda hoje.* A faixa do eclipse total, entretanto, fica a alguns poucos quilômetros de Rio Grande. Conduzidos por notícias imprecisas, fazemos extensas e dispendiosas viagens para observar, na sua plenitude, um fenômeno que se prevê incompleto na cidade. Este engano, porém, lido de outro modo, será ainda engano?

– A extirpação, Abel, será a morte, sim, será a morte, sabemos. Arrancar o coração e continuar vivendo? Mesmo assim, se você alcança o ponto extremo (você precisa livrar-se do bicho morto no seu tronco), hesita? Raramente. (LINS, 1995, p. 261, grifos do autor)

O trecho é o início da décima sexta vez em que a espiral toca a letra R no quadrado, no tema *R – '☉' e Abel, encontros, percursos, revelações*. Transcrevemos com a configuração igual a que aparece no livro, incluindo a indicação do tema, das vezes em que a espiral já o tocou, os espaços entre seções e os grifos.

Notemos que se inicia com a palavra “silenciamos”, justamente porque em outro ponto do desenvolvimento desse tema, que foi interrompido, os amantes conversavam enlaçados. Abel narra agora algumas das sensações singulares que sempre tem ao lado de '☉', as palavras rebuscadas que o corpo de sua amante escande, as aves negras que se aquietam. Essa cena, no entanto, vem sendo descrita aos pedaços desde a primeira página do romance. Sempre interrompida para dar vez a outras cenas dos amantes em outro cenário, narrativas encaixadas, diálogos que se dão em outro contexto.

Assim é que logo a cena é cortada, uma linha de espaço em branco se interpõe e o texto segue com as palavras em itálico correspondentes a trechos do ensaio que Abel está escrevendo, no qual tenta expressar uma concepção de tempo em que o presente, o passado e o futuro são percebidos como uma coisa única e simultânea, uma espécie de tempo mítico. Uma outra concepção de tempo, vislumbrada, mas que ele ainda não sabe como expressar.

“A viagem e o rio” é o título do ensaio, mencionado pela primeira vez no livro em R7, quando Abel expõe sua ideia a '☉'. Outros trechos são ainda revelados sempre aos pedaços em R8, R11, R13, R15 até chegarmos a esse do R16, e posteriormente a ele o ensaio voltará a surgir cortando a narrativa em R19, R20, R21 e R22.

Para o leitor do romance compreender o trecho do ensaio de Abel que vemos na citação, precisa estar a par da significação de suas metáforas, as quais foram expostas e explicadas dispersamente há muitas páginas atrás no texto de *Avalovara*. As metáforas que se referem às duas formas de percepção do tempo. Ou seja, uma percepção corriqueira do tempo, representada pela viagem e o viajante, que só percebe o trecho do rio em que está (presente) e o relaciona com os trechos que já passaram (passado) e com o vislumbre dos trechos de rio que ainda vêm (futuro); e outra possibilidade de percepção do tempo como um indefinível todo, contendo somente um imenso presente que é amálgama de suas três faces percebidas simultaneamente; que seria poder observar o rio inteiro e observar-se o viajante em cada ponto de sua viagem tocando sempre o rio todo em vez de um trecho de rio.

O ensaio de Abel consiste em buscar a melhor maneira de expressar tal concepção de tempo. Questão que o absorve e na qual se vê imerso por razões bastante viscerais, visto que o próprio personagem se vê dessa maneira imerso no tempo²⁴. Por esse motivo dá imenso valor às narrativas, acreditando que estas possuem o poder artificial de levar o homem a conceber o tempo dessa forma, uma vez que o facultam ligar e amalgamar as três faces do tempo em uma só, corrigindo sua desfacelada e estreita percepção corriqueira das sucessões dos fatos de sua vida.²⁵

Esta é a metáfora central do ensaio, mas o trecho remete ainda a outras duas metáforas importantes para sua correta interpretação, usadas pelo ensaísta Abel para representar a busca da expressão de algo que ainda sequer ele concebe claramente.

Uma dessas metáforas ocorre na primeira vez que o ensaio surge na narrativa, em R7: “um sinal. Sim, um sinal, sim. Como o rastejador que diz: ‘Aqui passou uma rês perdida.’ Sabe a cor da rês? Não. Conhece a marca da rês, a ferro e fogo gravada? Não,

²⁴A expressão dessa noção de temporalidade vem sendo trabalhada nas narrativas de Osman Lins desde *Nove, novena*. Inúmeras personagens dos diversos contos do referido volume são assaltadas em dado momento de suas vidas pela percepção do tempo como um todo.

²⁵Lembremos aqui o caso da morte de Cecília, relatado no tópico anterior deste capítulo. Ao narrar tal acontecimento, Abel faz de modo a permitir que fatos de seu futuro modifiquem fatos do seu passado. Notemos que não é por uma falha de memória que o nome de Ercília transforma-se no nome de Cecília, mas por um artifício do intelecto de Abel que faz um nome deslizar até transformar-se no outro, para assim forjar um vaticínio e transfigurar o acontecimento da morte de Cecília. Para que o seu passado pudesse já conter o seu futuro, para que o seu futuro pudesse já estar em seu passado e para que o presente da narrativa expressasse que o tempo é uma coisa inteiriça e nele está imerso o homem. Ou seja, o homem está o tempo todo no tempo inteiro de sua vida, coisa complexa que só as narrativas conseguem evocar por simularem a complexidade das relações entre os fatos da vida das personagens. O que Abel, enquanto escritor, procura é justamente o momento da viagem em que ela ao mesmo tempo “decorre” e “é”. E esse é o momento de escrever sobre a viagem. Um momento de percepção libertada das amarras do corriqueiro.

isto o rastro não revela. Mas ele sabe, o rastejador: ‘Aqui, perdida, passou uma rês’.” (LINS, 1995, p.33).

A outra metáfora em R8: “Muito havendo convivido com as águas e à força de ler na superfície, diz o pescador: ‘Aqui há peixe’. Onde? Quantos? Não sabe e o peixe é veloz: não para ante o anzol e as interrogações.” (LINS, 1995, p.43)

Como vemos, além do trecho do ensaio surgir em retalho no meio de uma cena amorosa, há um lapso de muitas páginas entre a retomada de suas metáforas e suas primeiras menções. De forma que sem a retomada do sentido de trechos que ficaram para trás na narrativa, o trecho presente do ensaio é duplamente obscuro para o leitor. Por surgir aparentemente do nada e por dizer coisas em um arranjo enigmático cujas chaves de compreensão se encontram muitas páginas antes, em outros fragmentos do ensaio dispersos subitamente entre as narrativas do tema R.

Segue outra linha em branco e a narrativa de Abel continua, mas já não se trata da descrição dos amantes entre quatro paredes. O leitor é levado mais uma vez de súbito a outro fragmento episódico. Abel e ‘O’ estão agora na praia do Cassino, na cidade de Rio Grande- RS, contemplando o eclipse solar ocorrido em novembro de 1966.

Esse episódio começou a ser contado em R3, na página 15, e embora seja mais extenso nas linhas que dele tratam, também será desenrolado e interrompido inúmeras vezes, sendo contado aos poucos até o fim das narrativas do tema, em R22. De forma extremamente plástica e sinestésica, a narrativa de Abel exige que o leitor retome sempre as referências de outros momentos em que o episódio foi desenvolvido no tema, a preço de não perceber o enredo do episódio e nem apreender em toda sua força e graça a sutileza das imagens e sensações que o narrador descreve.

Como, por exemplo, o jogo de luz e sombra que o eclipse enseja à contemplação dos detalhes visuais da pele e da vestimenta de sua amante. Iniciada pela mudança de cor das gemas violetas que enfeitam as sandálias de ‘O’, anunciadas em R5: “Vamos por ruas que não conhecemos, ‘O’ e eu, interrogando o céu límpido, examinando a luz do sol no chão e atento a todas as mudanças do ar. Vestido de verão, cabelos soltos, sandálias enfeitadas com falsas gemas roxas.” (LINS, 1995, p.19)

Embora a cena volte a ser tratada inúmeras vezes em trechos ao longo do tema R, as gemas roxas da sandália de ‘O’ jamais serão referidas de novo antes que o eclipse finalmente principie por escurecer a manhã e torná-las gradualmente enegrecidas, reservando a esse detalhe aparentemente ínfimo a honra de anunciar a Abel que o eclipse tão esperado começara.

Abel parece embriagado da imagem de '☉', por um momento é através dela que contempla o eclipse. Notando o quanto sua pele clara absorve de forma incomum a luz que resta do sol e resiste ao negror que aos poucos toma conta do dia, início de escuridão que ludibria até mesmo os ventos noturnos, surgidos de repente no meio dia de novembro, manhã descrita em outros trechos como abafada e sem ventos; ludibriados também os bichos diurnos que se preparam para dormir enquanto os noturnos já ensaiam suas atividades.

É um momento jubiloso para Abel, mas estamos no ano de 1966 e há uma realidade histórica que destoa do júbilo dos homens e dos fenômenos celestes. A realidade do país lança sua chispa na consciência do narrador embebido pelo amor e pelas confluências ditosas de sua vida individual. Uma nova quebra episódica se dá, em forma de manchete de jornal. Acontecimentos referentes à ditadura militar, às cassações dos direitos políticos, aos desmandos do opressor.

É interessante notarmos que a inserção da manchete de jornal marca uma quebra não só textual e discursiva, mas também no nível diegético, pois em seguida a ela, o júbilo do eclipse é rapidamente quebrado, Abel se dá conta de que viajara guiado por errôneas informações, pois a percepção do eclipse na cidade de Rio Grande não era total. Resta a ele ler o fato como uma providência para que encontrasse '☉'.

Do trecho do episódio na praia do Cassino vamos direto a uma fala em discurso direto no parágrafo seguinte. Fala que não responde a nenhum diálogo anteriormente iniciado em R16. A voz é de '☉' e para compreender suas palavras é preciso unir fragmentos diversos sobre a vida da personagem. Este trecho especificamente se refere à sua tentativa de suicídio. Chegando ao “ponto extremo” do desespero, oprimida pelo casamento com Olavo Hayano, homem dominador e opressor a quem não ama, '☉' atira em seu próprio peito.

É a “extirpação” do próprio coração, como meio de livrar-se de corpos estranhos que por via dele se instalam e apodrecem dentro de '☉'. O motivo narrativo do desespero como um corpo estranho que apodrece dentro de '☉' e a leva a tentar suicídio surge pela primeira vez em R6: “Se você conheceu o desespero, talvez concorde comigo, Abel: o desespero, em suas formas agudas, não é abstrato.” (LINS, 1995, p.24)

Volta mais à frente, ainda em R6: “de súbito, a gente sente na carne um corpo estranho e deseja arrancá-lo. Nada abstrato o desespero. Uma raiz, um seixo aquecido, incrustado num ponto qualquer do tronco. Um gato podre.” (LINS, 1995, p. 25)

Em R13: “exasperante, Abel, a presença do corpo estranho na carne. É como se doesse o coração e você, para livrar-se da dor, se dispusesse a arrancá-lo. O corpo estranho nos envenena o ar.” (LINS, 1995, p.159);

Em R14: “o pior de tudo, Abel, é quando a gente aceita a carcaça podre e decide viver com ela na carne.” (LINS, 1995, p. 192).

Notemos mais uma vez a distância de páginas de uma menção ao motivo à outra. Sempre surgindo como uma quebra abrupta em algum outro trecho esparso que vinha sendo narrado antes dentro do tema R.

Esta é a dinâmica aparentemente confusa, mas extremamente amarrada da narração de *Avalovara*. Detivemo-nos neste exemplo para tentar demonstrar quão trabalhosa é a compreensão de apenas um pequeno trecho de narração de umas das voltas da espiral pelo tema R. Obviamente esse exemplo não encerra a complexidade sequer do próprio tema, quanto mais da construção da obra inteira e de sua leitura.

Para darmos uma ideia, ainda somente no tema R, temos vários outros motivos narrativos que surgem e se desenvolvem paulatina e entrelaçadamente como os fios de um tecido: as interpretações de Abel acerca das cifras que tenta desvendar no corpo de ‘O’; a narrativa encaixada da vida e da morte de Natividade, empregada negra da casa de Olavo Hayano; o passeio de Abel e ‘O’ por Ubatuba; as reflexões de Abel e ‘O’ sobre a opressão e seus efeitos; as condições de trabalho dos operários. Todos sendo abordados constantemente e através dessa mesma narração fragmentada.

Em cada um dos temas isso também ocorre, ou seja, outras narrativas encaixadas desenvolvendo pormenorizadamente personagens secundários, histórias surpreendentes e intrincadas dos contos escritos por Abel, continuadas reflexões esparsas que acabam constituindo-se em motivos narrativos por sua constante retomada, fios inumeráveis que se unem para formar um todo complexo e conflitante.

Num misto de aleatoriedade e rigidez lógica o texto vai se compondo para o leitor, numa tensão constante entre as partes e o todo que formam. Como o pássaro imaginário que nomeia a obra e que se compõe de uma miríade de pássaros minúsculos. O livro é e se refere o tempo todo ao pássaro. O pássaro é e representa o tempo todo o livro.

Cabe ao leitor unir no transcorrer da leitura os fios das histórias fragmentadas que são contadas. Essa poética do fragmento engastado no todo lembra muito a ornamentada estética barroca, os fragmentos de vidro engastados no chumbo dos vitrais medievais, ou a arte oriental, influências confessadas algumas vezes pelo autor, que em

certos momentos revela seu apreço pelo excesso de ornamentos a despeito de uma harmonia mais clara e perfeita e de uma ênfase direta nos temas centrais de uma obra de arte.

Não conheço o Oriente. Mas, visitando museus e examinando reproduções, a gente observa que a arte ocidental em relação à oriental, é extremamente pobre de imaginação. Principalmente a tão decantada arte do Renascimento, pouco misteriosa, muito correta, com as suas perspectivas impecáveis. Isso não me estimula em nada. Atingem-me bem mais a imperícia românica, a radiossidade do gótico e o nosso desmesurado barroco. Situando-me, voluntariamente e por uma tendência cada vez mais forte, na linha do imaginário e do ornamental, procuro exercer sobre o real, através do romance, uma ação criadora no seu sentido mais amplo. A realidade que manipulamos ordinariamente surge então mais rica. Mais estimulante, acrescento. (LINS, 1979, p.165)

Interessado sobremaneira em encontrar uma forma narrativa para expressar sua visão complexa do mundo, uma visão de mundo tensa que luta por fundir de modo harmônico o homem mítico e o homem histórico que Osman Lins confessa habitarem em si, o escritor realizou em *Avalovara* o seu exercício mais ambicioso nesse sentido.

Queremos observar o modo como a forma textual de *Avalovara* encaixa-se no projeto de engajamento pela criação artística de Osman Lins. Ou seja, o que a forma dada ao texto revela na dialética do livro com o seu contexto de publicação e como o autor confronta o seu meio social e nele se posiciona também através da forma de seu romance.

Já sobre *Nove, novena*, o autor revela o seu propósito de expressar de modo contundente e sensível a visão de mundo através da forma de seu texto: “se meu livro obedecesse a processos tradicionais de composição estaria traindo minha maneira de ver, não refletiria minha visão de mundo.” (LINS, 1979, p.134)

Ou seja, não era mais uma questão só de conteúdo, sua visão não cabia mais na forma tradicional de narrar. Ressaltemos sempre a sua consciência manifesta acerca do que pretendia com a estratégia narrativa desenvolvida em seus textos da fase madura. Se pararmos para observar com calma as afirmações do escritor acerca da importância da forma na comunicação de sua visão particular das coisas, elas nos remetem à própria gênese do romance enquanto forma literária, situada por diversos autores na sua contraposição e continuação da “função” da epopeia na idade moderna. Fato que já citamos em George Lukács (2009), e que também podemos encontrar com certas nuances em Mikail Bakhtin (1895-1975), outro dos grandes estudiosos do romance.

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo, e do homem, no abaixamento do objeto de representação artística ao nível de uma realidade

atual, inacabada e fluida. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona do contato direto com esta realidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. A nova e sóbria imagem da arte romanesca em prosa e a nova concepção crítica científica, fundamentada na experiência pessoal, se formaram lado a lado e simultaneamente. (BAKHTIN, 1998, p. 427)

Os estudiosos do romance, como vimos e vemos, apontam-no como forma literária ou gênero literário nascido de uma nova consciência humana, burguesa, dispersa da noção de indivíduo em comunhão com o mundo que o cerca. Como substituição profunda da forma épica de narrar histórias, impossibilitada de representação direta da realidade diante de uma nova concepção da vida e do mundo.

Osman Lins tenta, portanto, dentro da forma romance, movimentar-se no sentido de renová-la e, pelo que podemos perceber de sua afirmação, o faz pelo motivo de que a visão de mundo que adquirira demandava inovações formais que lhe condissessem. Assim como determinado gênero satisfaz melhor a necessidade de expressão de uma determinada época, algumas mudanças externas à literatura, mudanças na complexidade das relações sociais e na ideologia de uma época demandam mudanças no âmbito de um mesmo gênero.

Ainda mais em se tratando do romance, gênero apontado por Bakhtin como o único dentre os grandes gêneros literários que não se encontra acabado, mas em constante formação.

O romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizando-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas. (BAKHTIN, 1998, p. 397)

Bakhtin tece relevantes considerações acerca do romance, contribuindo para uma visão lúcida da extrema peculiaridade desse gênero. É importante notarmos a acuidade com que aponta esse inacabamento, dentre outros motivos, por ter sido o único dos grandes gêneros que nasceu da palavra escrita e não da palavra falada, feito precipuamente para ser fruído na leitura silenciosa e solitária e não para os cantos, recitações ou encenações; embora se aproprie dos discursos dos gêneros acabados e nascidos da oralidade, trazendo em si a heterogeneidade discursiva que lhe é mesmo típica na modernidade.

Todos estes gêneros, ou em todo caso, seus elementos principais, são bem mais velhos que a escritura e o livro. Ainda conservam nos dias de hoje, em maior ou menor grau, sua antiga natureza oral e declamatória. Ao lado dos grandes gêneros só o romance é mais jovem que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, ou

seja, a leitura. Mas o principal é que o romance não tem o cânone dos outros gêneros: historicamente são válidas apenas espécies isoladas de romance, mas não um cânone do romance como tal. O estudo dos outros gêneros equivale ao estudo das línguas mortas; o do romance é como o das línguas vivas, principalmente as jovens. (BAKHTIN, 1998, p. 397)

Osman Lins, ele próprio um pensador apaixonado da ficção de modo geral, tece também relevantes considerações sobre o romance. Palavras suas que enriquecem e complementam a discussão romanesca de seu tempo, e do cenário literário brasileiro, colocando o escritor pernambucano algo de si na teoria e na prática da construção do gênero em questão.

As novas formulações, dentro do campo romanesco, podem admitir, inclusive, a estrutura linear, a que se aproxima da noção comum que possuímos da passagem do tempo. Já disse e volto a dizer: o romance é uma selva interminável que cada um explica a seu modo. Cada um explora um trecho da selva e só essa exploração tem sentido. Mover-se nas zonas já conquistadas é mais ou menos inútil. Aliás, leitores do mundo inteiro já compreenderam que o romance não pode ficar submetido eternamente a cânones do século XIX. Nos seus respectivos países, também fora deles, escritores não convencionais como Alejo Carpentier, um Max Frisch, um Júlio Cortázar, dispõem de um público imenso. No Brasil, sempre atrasado em tudo, é que ainda se está naquela fase de que o escritor não bitolado não pode ser popular. (LINS, 1979, p.264)

Observemos que Osman Lins jamais descarta a tradição, pois é fiel ao peso da história das formas literárias, mas também jamais deixa de observá-las como passíveis de renovação, desde que seja, como já vimos em outros trechos do autor, uma renovação que parta das raízes e não seja meramente superficial.

É interessante notar ainda, mais uma vez, e esse ponto é central no nosso estudo, a observação de Osman Lins acerca do que ele compreende como uma literatura feita para o povo. Em sua visão, os escritores que nada desbravam com seus textos, com receio de não serem entendidos pelo público, na verdade desdenham o povo e sua capacidade de interpretação.

Sem deixar de posicionar-se claramente acerca do atraso do país em questões culturais, Osman Lins demonstra a firme decisão de não escrever de modo fácil e convencional para ser digerido placidamente. Escritor sempre atento ao cenário cultural continental e mundial, ele aponta casos de escritores estrangeiros não convencionais que, a despeito do requinte, dificuldade ou estranheza de seus escritos, gozam de um grande público.

Cabe observarmos mais uma vez aqui as nuances sempre sutis do pensamento do autor. Quando Osman Lins cita o “imenso público” de alguns escritores não

convencionais estrangeiros, cita para mostrar que o leitor brasileiro não assimilara profundamente ainda as inovações da literatura contemporânea a ele e que em outros países há uma grande parcela do público leitor que já não as rechaça ou desconhece. Mas precisamos deixar o que disse na esfera do leitor, porque a conquista de um grande público não deve ser a única nem a mais importante aspiração de um escritor, sendo antes a conquista de profundos leitores, embora em menor número.

Sempre cioso da qualidade de seus livros como também da qualidade de seus leitores, Osman Lins manifestava abertamente, por exemplo, o desejo de não ter seus livros adotados em vestibulares ou universidades, garantindo assim que seus leitores houvessem escolhido um tanto livremente e apesar das dificuldades, lê-lo:

O público universitário não me atrai, é um público que compra por obrigação, por indicação. É obrigado a comprar, então vai e compra o livro. Acho interessante financeiramente, no que significa para informação e direitos autorais. Mas do ponto de vista da minha vida como escritor, isso não me é interessante. Pois o que há de alegre na literatura é que ela não se dirige precisamente a ninguém. Ela é lançada, está aí, então vai o cara voluntariamente e adquire o livro, ou não adquire, compra, dá pra outro e tal, e é levado voluntariamente a isso. A literatura me alegra inclusive porque é o campo por excelência da liberdade. A liberdade de você escrever o que quer e publicar, e a liberdade do cara de escolher ou não. Eu acho formidável que o sujeito tenha liberdade de não comprar o meu livro e de não me ler nunca. Enquanto que, se eu sou um autor que o professor manda comprar, essa liberdade do leitor fica cerceada para mim, é uma coisa que mina um pouco o clima de liberdade geral que deve ser o ato de escrever. (LINS, 1979, p. 229)

De modo que, em sua busca formal, vemos o anelo de construir um objeto artístico que seja em tudo e por tudo uma resistência, uma contestação. Em conteúdo, forma e atitude extra livro. Um objeto que tenha demandado do artista a mais absoluta entrega ao ato criador. Ato que para Osman Lins, como temos procurado demonstrar, é o verdadeiro ato revolucionário e emancipatório do homem que lida com as artes.

Embora o equilíbrio entre essa liberdade de criação e a adesão ao mundo cotidiano seja muito tênue, pois até mesmo no ato de debater-se contra a realidade social, só se pode fazê-lo levando em conta e tomando por parâmetro a realidade contra a qual se rebela, o que em suma acaba por ser uma espécie de íntima ligação com ela. Coisa que está entre as que mais são professadas por Osman Lins e que temos discutido durante nosso trabalho.

É nesse fio tênue que a narrativa procura se equilibrar, é nele que a obra se faz. De tal maneira que para contestar radicalmente a sua situação histórica o autor jamais pode perdê-la de vista. Como comenta o narrador d'*A espiral e o quadrado*, “não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão

consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho” (LINS, 1995, p.14)

Desdobremos um pouco mais as implicações das estratégias narrativas através das quais o autor deu corpo ao seu texto na efetiva expressão da sua visão de mundo e, por conseguinte, na dialética do texto de *Avalovara* com o seu contexto circundante.

Analisemos um ponto essencial da visão de mundo e da narrativa de Osman Lins, o tratamento do tempo. O autor procura por meios formais representar a ideia de simultaneidade temporal que pretende utilizar em sua narrativa. E a nosso ver, dentre esses meios temos justamente o que denominamos aqui como narrativa pictórica.

Ermelinda Ferreira (2000) debruça-se sobre as imagens criadas por Osman Lins, numa fecunda comparação da composição das personagens femininas do autor com as cabeças compostas do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1599), a estudiosa salienta ainda o caráter imagético e fragmentado com que Osman Lins constrói o livro e as personagens, e, através de análise cuidadosa da composição dos textos osmanianos, toca em pontos centrais da expressão de sua visão literária e de suas pretensões representativas junto ao leitor.

Dentre outras questões, a autora desenvolve análises significativas sobre o tempo e o espaço das narrativas de Osman Lins, obviamente categorias que tendem a se confundir e se fundir cada vez mais quando o escritor força a linguagem escrita a impregnar-se de visualidade. Observemos um pequeno trecho em que analisa uma citação de *Avalovara*.

Assim, ao contrário de dizer que “havia uma flor amassada entre as páginas de um livro”, por exemplo, o autor literalmente amassa a palavra “flor”, ou seja, produz um metaplasmo: “frol”. Da mesma forma, em vez de explicar que “era impossível identificar quem estava ao lado dos cães, na fotografia”, o autor apenas substitui as palavras por um espaço em branco, e assim por diante. Como se percebe, a desorganização textual serve, neste caso, a um deslocamento da percepção temporal da história para uma percepção espacial da escrita, de modo a obter-se um efeito estilístico único. Trata-se de um dos muitos exercícios do *olhar anamorfótico* em Osman Lins. (FERREIRA, 2000, p.16-17, grifo da autora)

Esse deslocamento da percepção temporal para uma percepção espacial a que a estudiosa se refere ocorre na escrita de Osman Lins desde exemplos no nível da palavra, como o caso do metaplasmo citado, até os níveis frasal e textual. É justamente esse último nível, da narrativa de *Avalovara* como um todo, que queremos enfatizar aqui. Visto percebermos que, no nível textual, o deslocamento da percepção temporal para a espacial tem seu movimento de retorno, ou seja, a percepção espacial que o autor logra

para uma obra escrita serve-lhe de suporte para uma expressão cabal da noção temporal de simultaneidade em vez de sucessividade dos fatos narrados. Vejamos de que modo isso ocorre.

Vimos que *Avalovara* é um romance circular ou espiralado, de leitura não linear e onde acontece uma dispersão dos acontecimentos em fragmentos temporais e episódicos. Na tentativa de anular ou atenuar a sensação de sucessividade episódica e enfatizar uma impressão de simultaneidade de todas as ações do texto, ocorre essa dispersão e diluição das ações da história no todo do texto.

A opção visual da narrativa de *Avalovara* possibilita essa noção, uma vez que um quadro, por exemplo, mostra ao expectador todas as ações que porventura haja na cena de uma só vez, sempre que a imagem for contemplada. Ao passo que na escrita a ação se desenrolaria pouco a pouco com a sucessão dos fatos contados.

A nosso ver, dentro dos limites da escrita, através da estratégia adotada de narrar imagens, o autor logra uma fusão possível em termos de simultaneidade dos acontecimentos. Narrar pictoricamente dá ao leitor a sensação final, isto é, posterior a leitura do livro completo, de ter contemplado ou de estar contemplando todas as ações dos quadros narrados ao mesmo tempo, como ocorre quando contemplamos uma pintura figurativa e dramática.

Isto ocorre em *Avalovara* na instância das diversas cenas narradas durante o decorrer do livro. Porém, se somamos a esse tipo de narração pictórica das cenas, agora em relação não só aos episódios isolados que compõem a narrativa, mas aos episódios inteiros que resultam das somas das ações que a enformam, Osman Lins escolhe deixar a duração dos episódios da história que conta se estender por todo o texto de *Avalovara*. Não terminando os episódios, contando partes deles e partindo para outra cena de outro episódio que por sua vez também ficará incompleta, o autor vai mostrando as histórias de seu livro aos poucos, e, do início ao fim do livro, os mesmos episódios se desenrolam ao mesmo tempo, por assim dizer.

Por exemplo, como vimos, o ato amoroso de Abel e 'G' sobre o tapete que representa o paraíso, ato este que é a “imagem” central do livro, estende-se da primeira à última página da narrativa e é contado entrecortadamente e misturado às diversas outras narrativas que por sua vez obedecem ao mesmo esquema.

O narrar pictórico das cenas e a dilatação das ações no corpo do texto fazem com que *Avalovara* possa, ao fim da leitura, ser contemplado como um quadro imenso e cheio de ornamentos, ou como um rico retábulo em que diversas histórias interligadas a

uma cena central são contadas ao mesmo tempo, ou ainda como um imenso tapete temático, um vitral, um retábulo, ou qualquer coisa semelhante que conte várias histórias por meio de imagens.

O fato que queremos mostrar é o quanto o autor se esforça para fazer de seu texto uma imensa imagem, um texto que mostra uma história por imagens em vez de contá-las linearmente, para dessa forma imprimir-lhe a ideia de que tudo o que ocorre em *Avalovara* ocorre presentificado, pelo poder conferido à organização da narrativa, em um tempo único de contemplação. Visão integral e simultânea.

Para nós a simultaneidade ou presentificação representam dentro da obra de Lins a expressão de uma conquista literária do autor, diante da onda de experiências narrativo temporais já perpetradas por autores de seu século como Joyce e Proust. O autor procura dar um contributo literário pessoal nesse quesito buscando uma forma representativa da presentificação e da simultaneidade da reconstituição que a memória humana faz dos fatos ao contá-los; e isso o possibilita tocar também numa noção de tempo além do tempo histórico e do psicológico, uma noção mítica do tempo da qual temos falado.

Recordemos o fato já citado aqui da constante tensão do autor entre o histórico e o mítico. Seus personagens, desde *Nove, novena* já mergulham na “flutuação” temporal que o autor procura em sua narrativa. Em *Avalovara* também a busca da forma narrativa é antecedida pela nova possibilidade de percepção do tempo na contemporaneidade.

O esforço formal é resultado da necessidade de representar de uma nova maneira a concepção de tempo, característica de certas tendências contemporâneas e acrescida do toque pessoal do artífice. No caso de Osman Lins, acrescido ainda da sua propensão a um eterno conflito entre pairar no mito e pousar na História e assumi-la. Jamais optando por uma dessas posições definitivamente, mantendo em seu texto uma constante, fecunda e imaginativa tensão entre o mito e a História.

A própria estratégia de construção do livro é visual e pictórica e não linear como a escrita. Esse traço visual de *Avalovara* se mostra, em nossa leitura, parte da mensagem social do autor, parte de sua intencionalidade para com o leitor e a sociedade de sua época.

Isto porque o traço formal inovador que Osman Lins procura dar ao seu livro, além de inovador é complexo, propositalmente enigmático e trabalhoso. Porém, longe de assustar ou reprimir o leitor médio, vemos nesse aspecto da obra a busca por instigar a reflexão, a releitura, o pensamento aprofundado que não se contenta com o dado, com a superfície do texto, com a história contada em si.

Ao tentar inovações substanciais na forma de sua narrativa, Lins o faz, a nosso ver, com uma consciência clara de que tal intento servia ao mesmo tempo ao propósito pessoal de conseguir uma voz própria na literatura nacional e ao propósito de confrontar sua narrativa com o contexto de publicação, ou seja, a conjuntura literária e social de seu país, de seu continente e de seu tempo.

Assim como vimos em *Abel* a contestação radical da fragmentação do mundo moderno e da consciência dos homens que nele circulam, observamos na forma complexa da narração de *Avalovara* a contestação do linear pelo circular e, mais importante ainda, da pressa de seu período histórico pelo vagar mítico, da leitura fluida e facilmente prazerosa pelo prazer difícil da lenta decifração. De tal maneira que a forma dada ao livro é, também, um ato de engajamento por consciência da dialética da obra de arte com o seu meio social, pois fomenta uma desconstrução da visão corriqueira da realidade.

Vimos que os enredos são entregues aos poucos ao leitor, aos poucos a lógica do livro se esclarece, aos pedaços os fragmentos da aventura de Abel em busca de sua unidade são narrados, só paulatinamente os símbolos e alegorias subjacentes aos traços surreais de sua história são esclarecidos. Uma narrativa encaixada é bruscamente interrompida no fluxo do texto para dar vez a um fragmento de outra narrativa encaixada, ou a um fragmento de notícia de jornal, ou à fala da personagem sobre o ensaio filosófico que escreve.

É dessa maneira que, também através de sua forma, o romance presta uma espécie de culto e exortação à criação artística e, mais especificamente literária, como a salvaguarda do homem, diante das ameaças de supressão do fator humano num mundo cada vez mais tomado por leis de mercado e todas as suas conseqüentes degradações do ser humano em seus aspectos individual e social.

Por conta da crescente inovação e complexidade de seus textos Osman Lins foi, como vimos em capítulo anterior, indagado várias vezes sobre o “hermetismo” de suas obras, sobre se isso não dificultaria justamente conseguir aquilo que ele tanto proclamava, a comunicação eficaz da complexidade do mundo e das relações sociais aos seus semelhantes. Suas respostas revelam o grau de consciência e de sutileza da sua noção de engajamento literário. Vejamos o que Lins diz:

Só há uma dissociação que o autor deve temer: é a dissociação entre si e o próprio real. E o caminho certo para essa dissociação é precisamente o academismo: o uso de fórmulas estéticas estereotipadas, que não o ajudam a captar o real e a nada conduzem. (LINS, 1979, p. 137).

E quando indagado sobre se não seria mais fácil atingir o público se escrevesse livros mais simples e dentro de caminhos literários já conhecidos, uma vez que sua manifesta intenção era que seus leitores o entendessem e que a literatura fosse um modo de humanização, o autor, mais uma vez, procurou defender a própria complexidade de seus livros como um ato de respeito ao que há de mais inteligente, de melhor e de mais livre no leitor.

Para o autor de *Avalovara*, a maneira mais honesta de estar engajado em busca de um desvelamento artístico da realidade e de não alienar o leitor era respeitar a complexidade do mundo o qual se quer desvendar, não oferecendo através do objeto artístico um mero e simplório retrato deste mesmo mundo, mas acrescentando a ele tanto a complexidade das experiências humanas como buscando por novos meios e formas de expressá-la:

Em regra, os autores chamados populares não o são. Orientam o seu trabalho com objetivos comerciais, com vistas a um público que no fundo desprezam. Isto é, procuram realizar uma obra inferior ao que se consideram capazes de produzir. Porque, segundo julgam o público não é capaz de chegar até eles. Ou seja: acham que o público está e sempre estará aquém do que eles próprios são ou julgam ser. Com esta justificativa, escrevem obras confessadamente rudimentares. Para um público, segundo eles, rudimentar. O que me sucede, como a todo escritor verdadeiro, é exatamente o contrário. Sendo um homem como os outros, feito da mesma carne dos outros e imerso até os ossos nos mesmos problemas que envolvem meus semelhantes, penso que me é impossível escrever algo que eles sejam incapazes de entender. Considero-os com o mais fundo respeito, substancialmente iguais a mim. E meu respeito por eles é que me faz enfrentar todas as dificuldades da criação. Tenho de oferecer-lhes o melhor de mim mesmo, o que há de mais puro, de mais original, de mais grave em mim. E nunca, em hipótese alguma, as sobras do meu espírito. (LINS, 1979, p.138).

Pelo que vimos, nas palavras do próprio autor, Lins fazia sua literatura conscientemente elaborada, para oferecer o que de melhor pudesse produzir em termos literários ao seu público leitor, pois acreditava que deste modo poderia levar seu público a um grau de reflexão mais apurado sobre o real, no caminho de um desvendamento deste mesmo real, de sua composição, da não alienação dos seus contemporâneos.

Daí a forma cada vez mais complexa de narrar do escritor pernambucano. Daí o apuro formal como uma maneira de fazer refletir, de mexer com a inteligência latente do leitor e desvendar por meio da obra literária as contradições do mundo. Nesse sentido sua obra envereda por uma trilha cheia de estratégias formais de narração e um acentuado grau de sutileza de raciocínio, negando-se a uma leitura apressada.

O texto de Osman é exigente e praticamente obriga o leitor a releituras. Expondo de modo artístico e exaustivamente elaborado a complexa dialética entre

indivíduo/sociedade, superestrutura/infraestrutura o autor procura deliberadamente, por uma via bastante peculiar, construir uma obra conscientizadora e humanizadora a seu modo. E essas características se revelam na própria dialética entre forma e conteúdo de seu livro.

Como já dissemos e vimos, em *Avalovara* Osman Lins fundamenta a forma da narrativa em estruturas rigidamente pré-concebidas, espécies de prisões formais auto impostas. Em contrapartida a isso, se entrega a uma abordagem da realidade circundante liberada de qualquer amarra, levando em conta o onírico, o surreal e, não raras vezes, até mesmo uma visão mítica da vida. Deixando, no entanto, que essas concepções dialoguem com constatações secas, duras e análises realistas do homem, do cotidiano e da sociedade; porém, plasmando essas observações numa linguagem cambiante e múltipla, pautada principalmente na invenção verbal, que se esforça por fundir o real e o irreal em uma complexa suprarrealidade fabular. Observemos mais esse fragmento de *Avalovara*, para darmos continuidade à nossa análise da forma do romance e de suas implicações:

Ergue-se, no chalé, um riso coletivo, descuidoso. Soam algumas notas do piano. Tudo semelhante aos sons de outros tempos. Algo parece faltar, entretanto, nos sons, no rosto da desconhecida, na voz magoada e vagamente perversa. Dou um passo à direita, rápido. Ela é mais velha do que suponho e o lado esquerdo do rosto não existe. Orelha, ossos, olho, supercílio: um buraco, um vão. Relação de espécie alguma entre as doenças humanas e a destruição desses tecidos. O que consome o rosto à minha frente é algo mais sutil e decerto mais voraz, o que o destrói feito uma chaga incurável é o nada.

Cecília, ante a Matriz de Santo Antônio, a mão direita estendida (encontro casual e rápido), despede-se de mim. Céu cambiante, entre azul-pálido e roxo desmaiado. Restos da claridade diurna envolvem numa luz dourada a igreja, os edifícios profanos, seus vidros, o asfalto da Praça, os letreiros, as calçadas, a indistinta multidão e os nossos vultos. No esmalte dos veículos refletem-se as lâmpadas, acesas prematuramente. Cerca-nos o tumulto urbano desta hora. Rolam as portas de ferro nas lojas, fecham-se com lentidão os cofres-fortes, os escritórios vão silenciando. Os elevadores chegam lotados aos andares térreos. Acelera-se a marcha das pessoas na rua e os veículos arrastam-se. Rodeiam-nos, tensos, milhares de corpos, cada um no seu rumo. Todos, para todos, fechados em sua incógnita. Impossível conhecê-los. Impossível, ante realidade tão mutável, diversa e vasta, todo relacionamento, salvo reduzindo-a a uma noção abstrata. Portanto: deformadora e unificadora. Conhecer cada um que avança a nosso lado? Sentir cada um? Amar cada um? Retenho, entre as minhas, a mão de Cecília. Quanto tempo? Três segundos, cinco, o tempo de entrevermos o dourado dos entalhes na capela-mor do templo, de descermos um degrau, pouco tempo. Seus dedos estremecem e eu vejo-a, vejo-a duplicada. Vemos assim a própria imagem em certos espelhos ordinários: dois rostos superpostos, porém com um desvio mínimo entre esses reflexos idênticos. No vão exíguo do desvio, surpreendo (um clarão) a natureza recôndita de Cecília, sua identidade verdadeira. Um clarão. Deslumbrado e ao mesmo tempo com o dom irrestrito de ver, como alguém que sob um raio, em plena treva, desvendasse os mil rostos de uma multidão e também a sua história, vejo a espessura da carne de

Cecília, povoada de seres tão reais quanto nós. Na substância da sua carne mortal, conduz Cecília o íntegro e absoluto ser de cada figura que atravessa a Praça, e não só dos homens e mulheres que agora povoam a Praça e os arredores, mas também dos que ontem a povoaram, dos que em maio ou junho a povoaram, dos que no ano findo a povoaram, dos que hão de a povoar ainda amanhã, destes e dos que em outras partes existem ou existiram, sim, nenhum está ausente em definitivo do corpo de Cecília. Cecília, deste modo, é ela e outros. Amando-a, o meu amor abrange, numa espécie de múltipla e concreta individualidade, o que em princípio é inapreensível e abstrato. Sua mão leve desliza entre as minhas. Frágil no corpo e no nome, Cecília dá-me as costas e deixa-me só.

Assim, pois. Tom e som. Eu e eu e eu, Hermenilda e Hermelinda, eis-nos, ajudantes da fábula que começa a tomar corpo e na qual dois amantes, por via e modo nosso aproximados, começam a enredar-se, cheios de alegria, de paixão e ainda mais de espanto. Temperar o bandolim. Rasga o retrato na ribalta, Roderico rude. Sol no cão, ar na mão. Não é? Enorme. As coisas que conquanto em volta os brados tantos. Ah, ondas do tempo e armadilhas rastejantes! Que faz a costureira com o que resta do fio? Cose, calada, a boca do cadáver. Aquém do além. Zás. Esta cantiga é descosida. Une-a um fio: a agulha. Rude Roderico, ris do redingote da rã? Alcatruz. (LINS, 1996, p. 136-137)

Aqui, mais uma vez, nada marca textualmente a passagem de uma instância narrativa à outra, o trecho se inicia com a visão surreal do lado vazio e oco da face de uma desconhecida que procura pelo Tesoureiro, padrasto de Abel, no antigo chalé da família, em meio ao almoço de aniversário da Gorda, mãe de Abel.

A narrativa salta sem entremeios à descrição do encontro “casual e rápido” entre Abel e Cecília ante a Matriz de Santo Antônio. Momento fugaz em que Abel, depois de observar as atividades cotidianas das pessoas e refletir sobre o estado de solidão e incomunicabilidade em que se encontra cada homem no mundo, tem um relance de devaneio e clarividência, enxergando o corpo de Cecília habitado por todos os outros corpos humanos e por seus destinos. Momento em que se consolida e se justifica o seu amor pela jovem, “Amando-a, o meu amor abrange, numa espécie de múltipla e concreta individualidade, o que em princípio é inapreensível e abstrato”.

Ato contínuo, a narração é tomada por Hermelinda e Hermenilda, anciãs gêmeas que se fundem e confundem no corpo e nas atitudes durante a narrativa e sobre as quais Abel e o próprio leitor ficam impedidos de discernir. Imbuídas da missão de entregar a figura frágil de Cecília ao seu destino trágico ao lado de Abel, as gêmeas os apresentaram e no momento da narrativa em que Abel se vê completamente enredado no estranho encanto que percebe em Cecília, elas tomam a voz narrativa para anunciar que um nó importante da trama da fábula de *Cecília entre os leões* acabou de ser dado: “assim, pois. Som e tom (...) eis-nos, ajudantes da fábula que começa a tomar corpo...”.

Nesse momento, a narração toma ares de parlenda popular, em que um certo grau de aleatoriedade conceitual rege a composição, privilegiando as rimas e as associações arbitrárias de sentidos, num verdadeiro jogo gozoso com as palavras, o trecho citado culmina com uma espécie de festa verbal das anciãs, uma celebração ao bom êxito do nó que acaba de ser dado entre os destinos de Abel e Cecília. Se não, releiamos:

Temperar o bandolim. Rasga o retrato na ribalta, Roderico rude. Sol no cão, ar na mão. Não é? Enorme. As coisas que conquanto em volta os brados tantos. Ah, ondas do tempo e armadilhas rastejantes! Que faz a costureira com o que resta do fio? Cose, calada, a boca do cadáver. Aquém do além. Zás. Esta cantiga é descosida. Une-a um fio: a agulha. Rude Roderico, ris do redingote da rã? Alcatruz. (LINS, 1996, p.137)

Em Osman Lins, toda lei formal rígida de estrutura da obra é usada apenas para nortear a liberdade criadora em termos de conteúdo. Em resumo, o autor cria uma estrutura narrativa presa a um esquema a um só tempo fechado e aberto, o quadrado fecha e a espiral abre a composição do livro, o quadrado divide as temáticas e o movimento da espiral as cose, mas as liga de modo a gerar uma verdadeira explosão de sentidos, devido à liberdade criadora no tratamento de cada temática. Tudo, porém, ao final, espantosamente cosido numa vasta e única trama.

Dentre outras implicações, esse processo de composição origina uma escrita, a nosso ver, cheia de barroquismos formais e temáticos e, mormente nos últimos romances, o autor se mostra, também segundo nossa interpretação, neobarroco em diversos aspectos, o que nos leva a observar o texto de *Avalovara* como impregnado de uma certa tendência a apropriar-se da estética barroca.

Pelo que temos visto, a gama de influências estéticas e de aspectos que podem ser relacionados a diferentes períodos e estilos artísticos é tão vasta no caso da obra de Osman Lins, que o seu barroquismo é sem dúvida apenas um aspecto dentre tantos. Porém, não é de forma alguma dos menos relevantes. Saltando aos olhos de várias maneiras nas características que temos demonstrado no texto, no rebuscamento das palavras em certos trechos, na construção frasal e periódica longa e de sintaxe muitas vezes quebrada, nas inúmeras referências diretas a pintores barrocos, no claro-escuro constante das cenas narradas, na ornamentação do texto, nas histórias encaixadas, no desmascaramento sistemático da própria ficção dentro da ficção, na construção geométrica do esqueleto textual.

Mesmo assim, atrelar a *Avalovara* uma interpretação que o pressupõe um texto com aspectos barrocos e enquadrá-lo, dentro do possível, como um livro de

características neobarrocas, requer que contextualizemos esses dois termos e o modo como os empregamos aqui, visto que é nessa interpretação que se fundamenta parte do que enxergamos como o engajamento formal da obra em estudo. Passemos, portanto, às contextualizações.

Barroco é como nos referimos, hoje, à arte do século XVII. Mas a ideia de arte exuberante e bela que temos das produções barrocas arquitetônicas, esculturais, picturais, musicais e literárias não era comum até o século XIX. Na verdade, o termo barroco nasce pejorativo, segundo Ernst Hans Gombrich (1909-2001).

O termo “barroco” foi empregado pelos críticos de um período posterior, contrários às tendências do século XVII, com o intuito de ridicularizá-las. A palavra, na verdade, significa absurdo ou grotesco, e era usada pelos defensores da ideia de que as formas dos edifícios clássicos nunca deveriam ter sido usadas ou combinadas de outro modo que não aquele adotado por gregos e romanos. Abdicar das estritas regras da arquitetura clássica parecia-lhes, então, de uma deplorável falta de gosto – daí a denominação “barroco”. (GOMBRICH, 2013, p.293-294)

Compreendido como período artístico posterior à Renascença, o estilo do século XVII recebeu dos críticos do século XVIII, já preocupados em retomar de forma pura as ideias do classicismo renascentista, a pejora de “barroco”, e foi interpretado como a dissolução do bom gosto e do equilíbrio formal deixado como lição pelos gregos e romanos. Arnold Hauser (1892-1978), em *Historia social de la literatura y del arte* (1951), descreve o processo de desvalorização e posterior valorização da estética barroca, lançando luz sobre o problema.

La denominación del arte del siglo XVII bajo el nombre de Barroco es moderna. El concepto fue aplicado en el siglo XVIII, cuando aparece por primera vez, todavía exclusivamente aquellos fenómenos del arte clasicista de entonces, como desmesurados, confusos y extravagantes. El clasicismo mismo estaba excluído de este concepto, que siguió siendo el dominante casi hasta el fin del siglo XIX. (HAUSER, 1969, p.98-99)

Como podemos ver na citação, além das obras de arte que os teóricos denominaram pejorativamente de “barroco”, Hauser aponta a existência de uma arte classicista no século XVII, que não recebeu de tais teóricos o mesmo termo. Segundo Hauser (1969, p.97), dentro do período que se convencionou posteriormente chamar de Barroco, diversos modos estéticos coexistiam e mesmo dentro do estilo barroco há significativas nuances que fazem da arte deste século difícil de ser categorizada univocamente. Para exemplificar o autor destaca a diferença que se pode constatar entre a arte barroca que se fez nos países de ambiente cortesão e católico e a que se produziu nos países de ambiente burguês e protestante. E mesmo dentro dessas duas ramificações

maiores das manifestações artísticas barrocas, aponta subdivisões, como por exemplo, a que se encontrava dentro do ambiente cortesão e católico

Incluso dentro de estas mismas dos grandes corrientes estilísticas se marcan otras diferencias tajantes. La más importante de estas ramificaciones secundarias es la del Barroco cortesano y católico en una dirección sensual, monumental y decorativa “barroca” en el sentido tradicional, y un estilo “clasicista”, más estricto y riguroso de forma. (HAUSER, 1969, p.97)

Ainda segundo Hauser (1969), podemos deprender que havia um estilo barroco classicista diferente em cada uma das ramificações citadas, um barroco classicista católico e cortesão e um barroco classicista burguês e protestante. No primeiro caso, o desenvolvimento maior do estilo caminhou para uma corrente “naturalista” que era, na verdade, uma terceira manifestação barroca dentro da arte dos países católicos, esta traz seu mestre maior em Michelângelo de Caravaggio (1571-1610), mas influencia sobremaneira todos os “grandes mestres” da época. O estilo barroco classicista, no entanto, predominará na França, segundo Hauser, por conta das “especiales condiciones sociales y políticas” (1969, p.98) que a caracterizam nessa época. Já nos países de ambiente burguês e protestante, um estilo barroco classicista diferente do que predominou na França é o que se firma e predomina, caso especial da Holanda e o seus grandes mestres do século XVII.

Podemos notar quanto a denominação de Barroco acaba por se constituir um verdadeiro simplismo diante da imensa gama de contradições e nunces estilísticas do século XVII. O fenômeno artístico parece muito mais rico e plural no referido século do que um único termo possa abarcar. Ainda mais insuficiente é a intenção de imprimir à arte não classicista da época uma crítica negativa relativa ao mal gosto. Hauser explica mais uma vez.

No solo la posición de Winckelmann, Lessing y Goethe, sino también la de Burckhardt, se orienta en el fondo según los puntos de vista de la teoría neoclásica. Todos rechazan el Barroco a causa de su “falta de reglas”, de su “capricho”, y lo hacen en nombre de una estética que cuenta entre sus modelos al artista barroco que es Poussin. Burckhardt y los puristas posteriores, como, por ejemplo, Croce, que son incapaces de liberarse del racionalismo frecuentemente estrecho del siglo XVIII, perciben en el Barroco solo los signos de la falta de lógica y tectónica, ven solo columnas y pilastras que no sostienen nada, arquitrabes y muros que se doblan y retuercen como si fueran de cartón, figuras en los cuadros que están iluminadas de modo antinatural y que hacen gestos antinaturales como en la escena, esculturas que buscan superficiales efectos ilusionistas, cuales corresponden a la pintura, y que, como se subraya, debían quedarse reservados a ésta. La experiencia del arte de un Robin – debería pensarse – habría de bastar ya en si para aclarar el sentido y valor de tales esculturas. Pero las salvedades contra el Barroco son, en general, también salvedades contra el Impresionismo, y cuando Croce

trueno contra el “mal gusto” del arte barroco, representa a la vez prejuicios académicos contra el presente. (HAUSER, 1969, p.99)

Para Hauser, o “racionalismo frequentemente estreito” do século XVIII foi incapaz de bem avaliar a arte do século XVII em sua complexidade e riqueza, taxando de mal gosto o que não conseguia apreciar por falta de abertura de visão. O autor aponta o equívoco que a bitola racional do pensamento dos setecentos provoca em grandes nomes da cultura do referido século e mesmo em críticos do século XIX que continuaram utilizando tal forma de pensar. Notemos que Hauser (1969, p.99) elenca uma série de características formais barrocas e como elas foram percebidas pelos críticos, com o fim de revelar a estreiteza de tais visões sobre as produções artísticas observadas.

Ressalvemos ainda a referência ao Impressionismo no século XIX, que teria sido igualmente prejudicado pela visão dos referidos pensadores da arte. Conforme Hauser (1969, p.99), o Impressionismo, movimento também malvisto inicialmente, precisou ser compreendido para que se pudesse voltar a olhar a arte do século XVII e compreender toda a sua importância. A revolução impressionista teria lançado nova luz sobre a arte denominada barroca.

Desta forma, somente no século XIX e à luz da subjetividade impressionista o Barroco começou a receber análises mais conscientes de sua riqueza, complexidade e valor.

El cambio en la interpretación y valoración del arte barroco en el sentido actual, hazaña que fue realizada principalmente por Wölfflin y Riegl, sería inimaginable sin la admisión del Impresionismo. Ante todo las categorías wölfflinianas del Barroco no son sino la aplicación de los conceptos del Impresionismo al arte del siglo XVII, es decir, a una parte de este arte, pues lo inequívoco del concepto del Barroco lo compra el mismo Wölfflin al precio de dejar en sus consideraciones en lo esencial intacto el clasicismo del siglo XVII. Tanto más cruda es la luz que a consecuencia de esta unilateralidad cae sobre el arte barroco no clásico. A ello hay que adscribir que el arte del siglo XVII aparezca para él casi exclusivamente como antítesis dialéctica del arte del XVI, y no como su continuación. Wölfflin subestima la significación del subjetivismo en el Renacimiento y la sobrestima en el Barroco. Comprueba en el siglo XVII el comienzo de la intención artística impresionista, de la “más capital desviación que conoce la historia del arte”, pero desconoce que la subjetivización de la visión artística del mundo, la transformación de la “imagen táctil” en “imagen visual”, del ser en parecer, la concepción del mundo como impresión y experiencia, la comprensión del aspecto subjetivo como lo primario, y la acentuación del carácter transitorio que lleva en sí toda impresión óptica, se completan ciertamente en el Barroco, pero son ampliamente preparadas por el Renacimiento y el Manierismo. (HAUSER, 1969, p. 99-100)

No entanto, como podemos ver na citação, apesar de louvar Heinrich Wölfflin (1864-1945) por sua aplicação das regras de valor do subjetivismo impressionista ao Barroco, o que acabou por tirar o tom pejorativo do termo, critica o fato de ele contrapor de modo mecânico o Barroco ao Renascimento; isto porque, segundo Hauser, a subjetividade adquirida com a estética barroca se inicia no Renascimento, passa pelo Maneirismo e tem seu apogeu no Barroco; e essa continuidade de evolução não é observada pelo historiador da arte em questão. Hauser também critica em Wölfflin o fato de não observar que havia produções barrocas que eram estritamente clássicas, as quais são ignoradas em seu estudo, com a finalidade de dar ao período uma interpretação unívoca.

O termo barroco é hoje, portanto, numa de suas muitas interpretações, a referência que se faz, a grande maioria das vezes sem tom pejorativo, à arte do século XVII; ao estilo múltiplo e praticamente indefinível em sua imensa gama de características e diferenças, espalhadas geográfica e ideologicamente pela Europa da época. Estilo que se espalhou também pelas colônias europeias e atingiu toda as manifestações artísticas, incluindo as produções literárias. Vastamente estudado e valorizado, recebe, no entanto, diferentes interpretações dos críticos e historiadores da arte, dada sua própria complexidade. Seria impossível por questões de economia enumerarmos ou explicarmos aqui todas as interpretações suscitadas pelo fenômeno nos estudiosos que sobre ele debruçaram-se. Por isso utilizamos os apontamentos de Hauser (1969) apenas para demonstrar a mudança de valoração da arte barroca, que passou de termo pejorativo à denominação de um estilo de arte valoroso e importante na história estética do homem.

Atualmente já não há uma associação negativa ao termo, pois “barroco” passou, em épocas mais recentes, a significar, no mínimo, beleza elaborada e exuberante. E os mestres barrocos dos mais variados campos artísticos, dentro de suas nuances específicas, são devidamente reconhecidos como artífices exímios.

A estética barroca foi trazida para a América Latina a partir dos processos de colonização do chamado Novo Mundo por Portugal e Espanha. Países católicos de ambiente cortesão, trouxeram valores religiosos, filosóficos e estéticos barrocos que se impregnaram na América Latina, sendo os primeiros valores estéticos europeus aplicados efetivamente ao continente. Affonso Ávila (1994) endossa a tese de Otto Maria Carpeaux (1900-197) de que toda a civilização americana teria origens e características barrocas: “Se, como estilo, o barroco é um fenômeno europeu, como

survival é um fenômeno muito mais americano.” (CARPEAUX, apud Ávila, 1994, p.44)

Irlemar Chiampi, em *Barroco e modernidade* (1998), aponta uma estreita relação da América Latina com essa estética do século XVII. Colocando a tendência a apropriar-se de elementos da estética barroca ao lado de outras tantas tendências da literatura dos anos 1970-1990, que a seu ver, “também desconstroem as categorias do mundo moderno” (1998, p.16), Chiampi ressalta o fato de que a adoção e ressignificação da estética barroca teve relevante importância na construção de uma modernidade artística sul-americana e, posteriormente, no que considera o período pós-moderno da arte do continente.

Como proposta moderna, entendo a que recicla ideologicamente o barroco como um fator de identidade cultural, dentro da prática da fragmentação, da celebração do novo, do afã de ruptura e da experimentação; em termos especificamente latino-americanos, essa nova razão estética ocorre plenamente com o auge do *boom* dos anos 60, quando o novo romance recupera as origens barrocas em sua linguagem narrativa. Já a proposta pós-moderna de reciclar o barroco é situada no bojo da nova ordem cultural que pôs em descrédito os Grandes Relatos (do progresso, do Humanismo, da Ciência, da Arte, do Sujeito), tomando o neobarroco como um instrumento privilegiado de crítica (latino-americana) do projeto (eurocêntrico) do iluminismo. (CHIAMPI, 1998, p.16)

Estudando a obra e as reflexões acerca do estilo barroco e do que se convencionou chamar neobarroco de autores como José Lezama Lima (1910-1976), Alejo Carpentier (1904-1980) e Severo Sarduy (1937-1993), Chiampi traça não só a apropriação dessa estética como sua gradual transformação dentro do contexto artístico latino-americano e aponta o neobarroco como uma das forças motrizes de maior relevância na literatura do continente. Vertente estética que, nos autores que a adotam, atua como uma tentativa de reconstruir em bases mais apropriadas à história cultural desse povo, bem como se converte em uma resposta combativa a uma lógica de interpretação do real à qual o homem sul-americano não está plenamente adequado:

A história oficial que hoje aparece como catástrofe é a que erigiu o Progresso, o Humanismo, a técnica, a Cultura como categorias transcendentais para interpretar e normativizar a realidade. Estas categorias – que Lyotard denomina “metarrelatos” – obedecem ao projeto iluminista que tem por função integrar, sob uma direção articulada, os processos sociais, políticos, econômicos e culturais de diferentes povos e nações. Os metarrelatos – que são hoje objeto de crítica e revisão nos círculos pós-modernos da intelectualidade euro-norte-americana – foram produzidos ali mesmo, nos centros hegemônicos, mediante a reforma religiosa, a revolução industrial, a revolução democrático-burguesa e a difusão da ética individualista do trabalho. Os desastres e a incompletude desse modelo modernizador, imposto pela razão instrumental na América Latina, têm sido

já objeto de análises demoradas e basta ressaltar que esse modelo tem se revelado desastroso sobretudo por sua incapacidade para integrar o “não-ocidental” (índios, mestiços, negros, proletariado urbano, imigrantes rurais etc.) a um projeto de democracia consensual. [...] Não é casual, portanto que seja justamente o barroco – pré-iluminista, pré-moderno, pré-burguês, pré-hegeliano – a estética reapropriada nesta periferia, que só recolheu as sobras da modernização, para reverter o cânone historicista do moderno. O resgate do barroco envolve uma estética e uma política literária que, mostrando-se como uma autêntica mutação das formas poéticas, supõe, entre outras consequências o abandono da presença surda do século XVIII em nossa mentalidade. (CHIAMPI, 1998, p.19).

Para a autora, os artistas latino-americanos que optam por utilizar e reinventar o discurso barroco em sua obra são levados, pela própria índole diversa do europeu ou americano do norte, a opor-se radicalmente às diversas lógicas organizacionais advindas desses centros hegemônicos, encontrando na apropriação e transformação da estética rebuscada do barroco um caminho para o confronto no campo estético.

Em sua interpretação, a obra de arte neobarroca luta contra a visão hegemônica da realidade vinda dos grandes centros culturais e econômicos na medida em que confronta os “metarrelatos” ocidentais, no sentido em que Jean-François Lyotard (1924-1998) emprega o termo em *O Pós-Moderno* (1979), e se recusa à velocidade e ao senso utilitarista através da construção de narrativas repletas de invenção e complexidades em todos os níveis.

Em nossa visão, por tudo que temos tentado mostrar do conteúdo e da forma da obra, dentre muitas outras características da escrita osmaniana, *Avalovara* aproxima-se bastante da escrita neobarroca descrita por Chiampi (1998), constituindo-se um texto enigmático e pleno de tensões conceituais e formais, ricamente elaborado e de complexa e demorada leitura, procurando por meio de sua estética desconstruir categorias pretrificadas de interpretação do real e ressignificá-lo cifradamente.

Como procuramos argumentar até aqui em nosso trabalho, há uma força combativa muito singular e específica da arte, um modo de se engajar que procuramos referendar como o mais eficaz em termos artísticos que não consistiria em defender determinada causa ou bandeira, mas, sim, no grau de desvendamento da realidade, no desvelar a complexidade das relações fundadoras das ideologias.

Os escritores que melhor realizam tal combatividade dentro do sistema de coisas que formam a contemporaneidade são os que de alguma forma se comprometem com o real circundante, mas com um comprometimento sem subserviência, no sentido de rejeitar-se a oferecer do real uma visão apaziguadora ou uma visão com pretensões de representá-lo fielmente. “A figura real, exterior, é um obstáculo que tem de ser superado

para que o realismo não seja propriamente figuração, mas transfiguração. *Transfigurar é colocar a figura em estado humano.*” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2011, p.38, grifo do autor)

Os escritores que, mesmo levando as circunstâncias históricas reais em conta ao criar suas obras, respeitam a complexidade do mundo e da “situação” humana em um sentido mais amplo, e a sua impossibilidade de abrangência pela linguagem e pela razão, assim não os diminuem ou simplificam. Esses escritores, dentre os quais colocamos Osman Lins, como caso de consciência exemplar e manifesta, esforçam-se por criar textos e personagens tão verossímeis no que tange à tipicidade, ou seja, tanto naquilo que trazem de condicionado pela ideologia vigente e pelas interpretações oficiais que os “metarrelatos” oferecem da realidade, quanto no que tange às individualidades, às excentricidades e às concepções de mundo que destoam do *status quo*, isto é, na força subjetiva e questionadora do que é estabelecido pela ideologia de sua época.

Ao adotarmos esse ponto de vista e trazê-lo para a realidade latino-americana em que se insere Osman Lins, podemos dizer que um dos modos como o homem latino-americano pode ser mais bem tipificado e ao mesmo tempo individualizado leva em consideração a sua raiz não-ocidental, o seu misticismo enraizado. Ou seja, este configura-se como um dos modos possíveis de ser realista e revolucionário em termos literários, de combater profundamente o *status quo* imposto desde os inícios do processo “civilizatório” do continente através do desvendamento das tramas das ideologias que nutrem a lógica vigente. Segundo Chiampi (1998), a literatura latino-americana usa como um dos recursos possíveis para tal a recusa em prescindir do mágico, do mítico e maravilhoso, da raiz pouco propensa ao estritamente racional que é uma marca importante do povo latino-americano.

Isto sugere explicações para a luta pelo resgate do humano, a luta contra a coisificação do homem na literatura latino-americana em uma de suas vertentes mais fortes: o Realismo Mágico. Uma vez que, se não contiver o mágico, o fantástico, o maravilhoso, não é realismo no nosso caso, pois não leva em conta a raiz não ocidental do homem latino-americano, o que implica dizer que não o desvela, não o desvenda. Como argumenta Chiampi em *O Realismo Maravilhoso* (1976).

É uma inclinação unânime no discurso crítico hispano-americano justapor dois critérios para avaliar o processo de renovação ficcional dos últimos quarenta anos. Um deles, da ordem temática, é o da *representatividade*, ou seja, a capacidade do romance de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não

documental, mas integradora das várias faces do real. O outro é o da *experimentação*, entendida como a prática de técnicas narrativas audazes ou renovadoras com relação ao envelhecido instrumental do realismo-naturalismo. (CHIAMPI, 2012, p.135, grifos da autora)

Osman Lins, autor brasileiro identificado, pela contemporaneidade e pela proposta de inovação narrativa, com os autores do pós-boom nos anos 1970 do século passado, soma a tantas outras tendências estéticas que avultam em seu multifacetado *Avalovara*, dois traços que Chiampi (1998, 2012) considera ferramentas de contestação na literatura do continente: a apropriação das complexidades barrocas na narrativa e uma tendência ao real maravilhoso. Para Chiampi, citando o exemplo professado por Alejo Carpentier, o real maravilhoso e o barroquismo na literatura, são reivindicados como recursos para a promoção de uma visão da realidade fundamentada em uma mimese diferenciada da pré-estabelecida, mimese que, segundo Carpentier e defendida por Chiampi, cabe melhor ao homem sul-americano:

A estratégia principal de Carpentier consiste em vincular o seu conceito do “real maravilhoso americano” com uma reflexão linguística sobre o estilo barroco, de modo a promover uma razão estética dessa opção retórica em sua prosa narrativa (...) essa proposta, nos anos experimentais do “novo romance” implicava, compreensivelmente, uma negação e uma reformulação da mimese realista, peculiar do romance regionalista precedente: proliferar (nomear, descrever) não é mais dizer a realidade a secas ou documentá-la, mas sim homologar, na forma da expressão (o barroquismo verbal), a forma do conteúdo (o real maravilhoso americano). (CHIAMPI, 1998, p.9-10)

Como contraponto, cabe lembrarmos que Ángel Rama (1926-1983), em *El boom en perspectiva* (1982), de forma bastante fundamentada, aponta o caráter mais editorial do que ideológico do fenômeno de que trata o seu estudo, a interpretação de Rama lança de certa forma sobre o realismo mágico, enquanto vertente mais conhecida e divulgada da literatura latino-americana no período do *Boom*, uma espécie de exótico lugar-comum vendável através do qual os autores alimentavam a demanda editorial por narrativas desse tipo.

No entanto, entendemos que tal demanda e tal mercado, não obscurecem o valor de inúmeras obras vinculadas ao realismo mágico e ao *Boom*; narrativas que embora elaboradas com o intuito de abastecer o mercado editorial ou, em outros casos, que foram resgatadas e valorizadas somente quando da valorização de seu estilo perpetrada pelo *Boom*, oferecem ao leitor uma visão mimética diferenciada. O próprio Rama ([1982] 2005) ressalta em sua crítica os dois lados do fenômeno, a necessidade de uma justa valoração da qualidade das narrativas associadas àquele período, dentre elas as do

realismo mágico, diferenciando a qualidade e mérito de umas da mera exploração mercadológica posterior por parte de escritores e editoras que se dá em outras.

Hubo, pues, una exaltación inicial que contó con un amplio respaldo y un consenso crítico positivo pero que a medida que se perfilaron las características del boom, sobre todo el reduccionismo que opera sobre la rica floración literaria del continente y la progresiva incorporación de las técnicas de la publicidad y el mercadeo a que se vio conducida la infraestructura empresarial cuando las ediciones tradicionales de tres mil ejemplares fueron sustituidas por tiradas masivas dio paso a posiciones negativas, a reparos y a objeciones que llegaron a adquirir una nota ácida. La tendencia beligerante de este material crítico no se limitó a esas deformaciones progresivas de la literatura latinoamericana, que eran fatales consecuencias de la absorción de las letras dentro de los mecanismos de la sociedad consumidora, ni deslindó estos dos campos disímiles, representado uno por la alta y calificada producción de espléndidas obras literarias y otro por el manejo a que eran sometidas cuando se transformaban en objetos (libros) del mercado consumidor, sino que tendió a repudiar tanto al sistema como a sus escritores que él utilizaba reiterando la famosa metáfora: se arrojaba el agua sucia del baño con el niño adentro. Obviamente, los escritores que se vieron acusados de conquistar al público mediante artículos publicitarios o trapisondas comerciales, respondieron tildando a sus detractores de envidiosos, resentidos o fracasados, con lo cual todo el debate pareció instalarse gozosamente en el patio de vecindad. Sacarlo de tales escenarios, colocarlo en un nivel intelectual más digno y proficuo es obligación imperiosa de la crítica. (RAMA, 2005, p.163)

Irlemar Chiampi (2012, p.10) procura, por exemplo, valorar o realismo mágico enquanto representação diferenciada da realidade, representação que vai além da busca por um exotismo literário e que se funda na confluência da mistura de tendências autóctones e estrangeiras. Para além disso, funde, na esteira de Alejo Carpentier, o realismo mágico ao barroco, argumentando que o barroquismo da forma narrativa dos escritores que o adotam encontra sua complementação no “conceptismo” que se revela na interpretação mágica do real, interpretação esta mais complexa do que a do realismo-naturalismo europeu, que, a seu ver, procurou simplificar e encaixar a realidade em formas racionais pacíficas e passivas de completo entendimento. Para a autora, portanto, o realismo mágico, não só em Carpentier, é o barroco conceitual latino-americano, contestação dos metarrelatos que fundaram a modernidade e que ao serem desconstruídos, alicerçaram a nossa pós-modernidade.

Decorre, no entanto, que as narrativas que procuram expressar-se em outras mimeses possíveis, caso das narrativas fantásticas, do citado realismo mágico ou maravilhoso, ou mesmo das narrativas exaustivamente elaboradas esteticamente, como acreditamos ser o caso de *Avalovara*, que mescla em seu bojo além desses uma miríade de outros recursos formais e de conteúdo, se não forem lidas com certa profundidade, podem ser contempladas apenas epidermicamente e serem mal interpretadas. O leitor

pode ver na superfície do texto e do que o mesmo conta apenas um exercício estético ou imaginativo vazios. Dando-se o caso de o esforço do autor em expressar a complexidade do real a partir das extrapolações do conteúdo e da forma de seu texto serem malogradas devido ao não alcance do leitor.

Assim como todo o deslumbre dos retorcimentos e desmesuramentos barrocos no século XVII e as atitudes estéticas similares quanto ao afã expressivo e inovador no decorrer dos séculos seguintes não foram compreendidos de pronto, Osman Lins deparava-se sempre com o perigo de sua proposta estética e de sua mensagem social não serem compreendidas, uma vez que seu texto era fruto de um extremo exercício narrativo, imaginativo, e ao mesmo tempo continha muito do seu posicionamento social pessoal enquanto escritor de ficção. Posicionamento este que pudemos demonstrar ser de uma peculiaridade e de uma complexidade consideráveis dentro de sua época e do contexto de seu país.

A título de exemplo, queremos citar aqui a entrevista que o autor cedeu em 1974, ao Jornal *O Estado de São Paulo*, para tecermos certos comentários sobre o quanto o discurso de Osman Lins se fundamentava numa realidade cultural e literária que ele percebia que carecia de maior profundidade, o que tornará claro a real e premente necessidade do que o autor empreendia com sua literatura requintada no cenário nacional.

Na ocasião, foi lançado ao escritor o seguinte questionamento:

Farei agora uma pergunta longa. A vida de um escritor – segundo o mesmo personagem Abel – concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. E suas relações com o mundo assemelha-se a de um desmemoriado, que se recusa a deter-se no que é visto e captado sem esforço e prefere investigar aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes se manifestam. Isto está na página 64. Há, no entanto, no romance, abundantes descrições de paisagens, constantes referências a eventos sócio-políticos e várias narrativas clássicas, com começo, meio e fim. Não haveria uma contradição entre o que afirma o personagem Abel e as reais intenções do autor de *Avalovara*? (LINS, 1979, p.177)

Pergunta no mínimo sintomática da leitura superficial que fazia o leitor brasileiro, mesmo o “leitor ilustrado”, como dizia Osman Lins. Esdras do Nascimento, o entrevistador, era já escritor com muitos romances publicados, ele mesmo admirador da obra de Osman Lins. No entanto, ao ler *Avalovara*, talvez epidermicamente, ou pela necessidade imediata de realizar a entrevista, aponta o que seriam inúmeras contradições dentro da obra e na relação da obra com o que professava o autor. Não que não pudesse haver contradições na obra, mas a que o entrevistador acredita encontrar

demonstrava, se não um certo desconhecimento de noções elementares de teoria literária, coisa improvável no caso de Nascimento, no mínimo, que a pergunta fora mal pensada.

O escritor inicia sua resposta afirmando que a pergunta havia sido das mais “capciosas”, porém “instigadoras”, que já lhe haviam feito (LINS, 1979, p.77). Fica a dúvida se o termo foi usado ironicamente por Lins ou não.

No entanto, realmente se tornara “instigadora” para Osman Lins, pois embora no início da entrevista tenha se esquivado de analisar o próprio romance afirmando “tudo que posso dizer sobre *Avalovara* é que ele expressa a minha inquietude diante da vida e das palavras” (LINS, 1979, p.176), o autor aproveita o ensejo da pergunta para tocar em pontos fundamentais da literatura de forma geral e de sua poética em específico.

Utilizando-se de exemplos bem elementares, mas com eles dando vazão ao raciocínio sempre agudo e cheio de sutis pormenores que temos procurado mostrar aqui toda vez que possível, Osman Lins primeiro procura esclarecer a relação nada simples ou direta entre o que professa uma personagem e o que professa o seu criador:

Se acabei de dizer que *Avalovara* não é autobiografia, donde vem essa ligação estreita, essa ligação de causa e efeito, entre o personagem Abel e o romance em que ele aparece? Abel não escreveu *Avalovara*, ele foi escrito em *Avalovara*. De modo que você não pode ter como certo que eu endosso todas as palavras dele. Embora seja Abel, sob certos aspectos, um daqueles personagens “merecedores de confiança” a que se refere Wayne C. Booth. Posso, entretanto admitir que “por coincidência”, o pensamento do personagem, aí, se aproxima do meu. Veja bem, aproxima-se. Porque num romance de certa densidade, mesmo quando o romancista procura introduzir reflexões suas, vê-se forçado a modulá-las, no sentido de obter uma afinação entre as suas reflexões e o mundo do romance. Não se deve julgar, por exemplo, que todas as exclamações dos personagens de Dostoievski, todo o seu clamor metafísico pudesse ser atribuído sem reservas a Dostoievski. Tudo aquilo, decerto o inquietava. Mas não do mesmo modo e não na mesma intensidade. Só em casos muito raros coincidirão exatamente o pensamento do romancista e o de algum personagem seu. Assim devem ser entendidas as palavras de Abel: como uma reverberação de palavras que eu mesmo proferiria ou proferi. (LINS, 1979, p. 177-178)

Admitindo, porém, que a pergunta houvesse sido razoável quase que somente para não deixar de mostrar o quanto havia vários níveis de precipitação nela, Osman Lins parte para a refutação do que o entrevistador considerara “contraditório” em seu texto. Ou seja, porque a inserção de narrativas lineares seria obrigatoriamente imprópria para a expressão de uma busca por camadas raras de manifestação do real?

Não há incompatibilidade entre uma narrativa que começa, cresce e termina, e a investigação dos “planos ou camadas do real que só em raros instantes se manifestam”. Uma narrativa pode desenvolver-se com princípio, meio e fim, e expressar precisamente essa investigação. (LINS, 1979, p. 178)

E por que a afirmação de que havia na personagem e no livro a busca por tais camadas do real seria incongruente com os momentos de acentuada referencialidade externa da obra?

A descrição de um objeto ou de uma paisagem não significa que esse objeto e essa paisagem sejam captados “sem esforço”. Em *Avalovara*, tais descrições, por vezes, exercem uma função compensadora, uma função de contrapeso. Há, no romance, um lado que se poderia chamar fantástico. (uma das descrições, por sinal, é de uma antiga cidade que vem voando pelos ares, através do espaço e do tempo, e pousa num canavial ao meio-dia em ponto). Ora, o fantástico exige ser contra-balançado 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 e, moderadamente, do alemão Gunter Grass (*O tambor de lata*). Veja também o último livro de Hermílio Borba Filho. Muitos dos elementos naturalísticos de *Avalovara* estão lá para legitimar o que, de outro modo seria inaceitável. Para soldar o incrível ao natural. Quanto às referências a eventos sócio-políticos, representam uma intromissão deliberada do histórico no místico. (LINS, 1979, p.178)

Como vemos, os exemplos são novamente bem elementares e didáticos, devido ao desarranjo completo da pergunta. Sem embargo, o autor se utiliza dela mesmo assim para explicitar com elegância e apuro questões fundamentais de literatura. O escritor transforma uma entrevista que poderia ser apenas uma conversa de aparência e tom inteligentes, mas nula de verdadeiro discernimento acerca da questão, em algo esclarecedor e produtivo²⁶.

Nesse momento, podemos perceber ainda que Osman Lins se pronuncia conscientemente também a respeito do que ele denomina “fantástico” ou “incrível” em *Avalovara*, apontando o movimento inverso de suma importância, ou seja, o fato de que o fantástico não pode prescindir do real nesse jogo dialético e desvendante que a literatura propicia ao criador e ao leitor.

Cabe-nos, no entanto, neste ponto, uma ressalva ao modo como Osman Lins se utiliza do termo fantástico na entrevista. Isto porque, se levarmos em consideração a teoria bastante aceita e relevante de Tzvetan Todorov (1939-2017), em *Introdução à literatura fantástica*, de 1970, que organiza a nomenclatura e os conceitos de categorias literárias como fantástico, estranho, mágico ou maravilhoso, o que ocorre em *Avalovara* não seria exemplo de fantástico, mas de realismo maravilhoso, ou realismo mágico.

²⁶A entrevista publicada na íntegra em *Evangelho na taba. Outros problemas inculturais brasileiros* (1979), consta de sete questionamentos aos quais Osman Lins dá longas e esclarecedoras respostas. Em pelo menos seis das perguntas que lhe são feitas o autor precisa, antes de responder, corrigir os fundamentos em que se baseiam, deixando claro que considera equívocas as bases em que foram construídas. Ver as páginas 175-181 do volume referido.

Para Todorov (1975, p.19), o fantástico se caracteriza em literatura pela hesitação por parte dos personagens e do próprio leitor acerca da efetiva ocorrência ou não de determinados fatos da narrativa que desafiam as leis naturais nas quais o homem está inserido. Algo ocorre que não está de acordo com a realidade cotidiana e que só poderia ser explicado sobrenaturalmente, porém, a narrativa dá, ao mesmo tempo, elementos que levam a acreditar que foi real e elementos que fazem leitor e personagem duvidarem do fato ocorrido. Ou seja, o mundo diegético precisa ser visto como o mundo real tal como o conhecemos fora da ficção para que o fantástico se dê enquanto vacilação na crença ou descrença nos eventos estranhos às leis naturais. O fantástico estaria exatamente nessa “vacilação” sem possibilidade de completa resolução. Porém, mais que isso, para o autor:

O fantástico implica, pois, não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e no herói, mas também uma maneira de ler, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem “poética” nem “alegórica”. (TODOROV, 1975, p.19)

Desse modo, segundo as categorias de Todorov (1975), o termo fantástico não cabe exatamente ao trecho discutido por Osman Lins, pelo fato de que os elementos por assim dizer “mágicos” de sua obra estão inseridos na diegese do livro sem a citada vacilação dos personagens. O gato com cabeça de macaco que se encontra sempre junto à sua mãe, a cidade de metal que se constrói no ar e adjeja sobre o canavial, o Avalovara, as cidades em Roos, as palavras que pululam em ‘☉’, dentre tantos outros elementos similares, são passíveis antes de uma leitura alegórica, e muito mais aproximados do realismo mágico, visto estarem inseridos na realidade diegética sem sombra de espanto ou dúvida para o personagem, contribuindo para a reflexão profunda sobre a realidade a partir da própria inserção de camadas alegóricas de leitura sobre esta. Nas palavras de Chiampi:

Neste resgate de uma imagem orgânica do mundo, o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal. A vacilação, expressada pela modalização (“Me parece que...”) – e largamente praticada pelo narrador ou personagem fantásticos –, não se inclui entre os seus traços discursivos. Os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito. (CHIAMPI, 2012, p.61)

Portanto, quando o autor de *Avalovara* cita o fantástico em literatura e em sua obra especificamente, entendemos, pela própria explicação de Lins e pelo conhecimento de seus livros, uma categorização que aproxima os termos sem referência às teorizações

e diferenciações hoje bastante difundidas sobre tais gêneros de narrativas. Fato que procuramos explicar aqui apenas por questão de clareza, para não gerar confusões terminológicas. O termo usado por Osman Lins, porém, não diminui nem invalida a consciência com que a explicação é dada ao entrevistador.

Como dissemos, esse trecho de entrevista é emblemático para demonstrar como o autor percebia que sua mensagem estética e social poderia não ser compreendida mesmo pelos entendidos, quanto mais pelo público médio brasileiro, por razões de nível de leitura ou por razões de tempo necessário para uma leitura cuidadosa de sua proposta textual exigente; mas não declinava de sua firme posição quanto à construção de suas obras. Da poética que assumira como meta desenvolver e distribuir ao público de seu país.

Ao longo deste tópico, procuramos avaliar as implicações da forma narrativa realizada em *Avalovara* no projeto de engajamento literário de Osman Lins. Cumpre lembrarmos que engajamento aqui não é exatamente político, mas estético. Dentre outros fatores, observamos aspectos formais como a concepção do tempo e do espaço no romance em estudo, a construção do enredo e uma certa vinculação e adoção de um estilo complexo de narrar que achamos aproximar-se do estilo neobarroco e do realismo mágico.

Quanto ao tempo e espaço na obra, vimos que há uma forte tendência à espacialização da narração, gerando uma escrita pictórica que oferece o texto ao leitor como uma imensa imagem formada por um mosaico de imagens menores interrelacionadas. Recurso que deu ao autor a possibilidade de representar uma noção de simultaneidade e presentificação dos fatos narrados, constituindo-se assim parte da mensagem pretendida pela obra, a de representar uma visão de tempo que coaduna presente, passado e futuro como intercambiáveis e interdeterminantes.

Em relação à vinculação do texto a uma tendência neobarroca, vimos que *Avalovara* possui, justamente por todos os recursos formais que citamos, um grau de complexidade em sua leitura e ao mesmo tempo uma variação imensa de recursos estilísticos e conceituais que fazem de seu texto uma construção contestadora do modo usual e “clássico” de narrar. Mesmo quando comparado aos textos modernos contemporâneos a ele, *Avalovara* emprega uma gama de artifícios tão variada que sua estrutura e sua abordagem insólita da realidade são desafiadoras. Procuramos argumentar com Chiampi (1998, 2012) no sentido de demonstrar quanto de similitude a obra de Lins possui com a teoria da estudiosa sobre o barroco e o neobarroco na

América Latina como uma das formas de confrontar a interpretação do real fundada em razões não exatamente enraizadas no espírito latino-americano.

Nesse sentido procuramos demonstrar que *Avalovara* pode ser analisada, dentre tantas outras formas cabíveis, como neobarroca e, portanto, participante do modo de contestação que os neobarrocos fazem à lógica utilitária dos sistemas de ideias regentes da sociedade ocidental. O que reafirma, agora dentro de sua especificidade como obra, e na análise específica da forma narrativa utilizada pelo autor, o seu engajamento, a sua consciência de luta através do que na arte é o seu poder revolucionário e emancipatório genuíno: o plano estético.

3.3 O desvendamento pelo tema

Temos procurado em nosso trabalho demonstrar o posicionamento social e literário do escritor Osman Lins com relação à sua época através de suas ideias enquanto escritor de ficção e também através do que seu próprio texto fictício revela a esse respeito. Em nosso terceiro capítulo explanamos sobre o modo como o escritor se coloca especificamente em termos de sua ficção. Ou seja, como sua ficção se apresenta enquanto meio de expressão do posicionamento estético do autor e como ela se apresenta enquanto expressão das problemáticas através das quais Osman Lins se “engaja” socialmente. Questão que para nós se faz relevante dada a singular e complexa maneira pela qual o escritor o realiza.

Sua maneira elaborada e peculiar de compreender a função social do artista se torna relevante justamente devido sua riqueza de raciocínio e o interesse sempre constante em acender a chama do debate literário mais profundo em seu país. Compreendendo que essa era a maneira de o escritor contribuir com maior propriedade para a amenização do difícil quadro social da época.

Tendo num primeiro tópico estabelecido os desvendamentos que podemos entrever por meio da concepção do personagem principal de *Avalovara*, o escritor Abel; procuramos num segundo tópico demonstrar que a forma acerbamente trabalhada, que consideramos de inspiração barroca, multifacetada e até certo ponto inovadora, da obra, também é parte do posicionamento social e estético do autor pernambucano; através de um questionamento radical de toda uma lógica explicativa da realidade através dos “metarrelatos” que regem o mundo ocidental e de um estado de coisas relativas à pressa e superficialidade modernas. Esse questionamento radical constitui-se imanente à obra na medida em que a leitura de *Avalovara* revela-se um desafio mesmo para os padrões

da literatura moderna. A forma dada ao texto de *Avalovara* revela ainda a intenção clara de forçar um debate sobre a ficção brasileira e seus leitores, no intuito de promover a inserção do público geral da literatura brasileira numa concepção de leitura de ficção mais profunda, mais consciente e enriquecedora.

Essa leitura mais profunda da ficção era, para Osman Lins, um salto necessário na captação do real, um descortinar o mundo e o homem em sua ampla complexidade, uma fuga das prisões dos simplismos ideológicos aos quais se vê preso e arrastado História adiante. Uma porta aberta à contemplação da complexidade do mundo. E neste sentido, um desvendamento.

Neste terceiro tópico, procuraremos tecer considerações acerca da implicação contida nas escolhas temáticas da obra *Avalovara* para, assim, observarmos mais o aspecto relevante das posições que o escritor tomou através de sua ficção.

Também em relação às temáticas a obra estudada é vária. Mas podemos apontar duas linhas que de certa forma são mestras em *Avalovara*. Os diversos temas abordados paralelamente são espécies de degraus argumentativo-metafóricos para a discussão ampla dessas temáticas mestras.

A primeira temática principal é a posição tensa do artista consciente dentro da sua situação histórica. A segunda é o papel do texto literário no movimento de cifrar e decifrar a complexidade do real, temática em que se ressalta a importância desse movimento desvendante da construção de uma obra artística tanto para a liberdade do homem que a engendra quanto para a do homem leitor que a recebe e frui.

De certa forma já tocamos diversas vezes em ambas em nosso trabalho, pois ao falarmos de *Avalovara*, é sempre para essas duas linhas de força que o livro conduz.

Como pudemos perceber, apesar de toda a invenção e complexidade de *Avalovara*, há um pé fincado fortemente na situação histórica do homem. O mítico, como contrapartida, mesmo lutando por impor-se, é contemplado justamente do ponto de vista da situação histórica que se despedaça pela impossibilidade de um retorno à completude do mito.

Vimos isso nos dois tópicos anteriores. E ao falarmos de temáticas, é também a tensão entre mito e História que salta aos olhos nas linhas argumentativas mais fortes e constitutivas mesmo da obra em si. Tentemos observar a primeira delas, a tensão que se instala no artista consciente em momentos históricos de opressão social.

Como dissemos, Abel, o personagem escritor, mesmo sendo propenso a pensamentos transcendentais e míticos, questiona e reflete constantemente sobre sua

condição de artífice das palavras em uma época em que as palavras são perigosas e “confiscadas”. Suas reflexões acerca disso surgem, às vezes, em forma de rápidos flashes e, às vezes, longamente, nas conversações que trava com as demais personagens do livro.

Sei bem: há, tem havido outros males na Terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado. (LINS, 1995, p. 227)

Escritor que ainda nada publicou, diante da elaboração de sua obra literária, reflete constantemente sobre a sua validade, sobre sua verdadeira importância e de que modo deve concebê-la. Sempre pensando em seu íntimo sobre a difícil harmonia entre os temas que o absorvem de maneira intermitente: a situação do homem diante do universo como um todo, os temas cosmogônicos, e os temas relevantes do ponto de vista histórico-social de seu país.

Sua própria situação enquanto criador o leva a reflexões sobre o artista e as temáticas que deve abordar em sua obra. Fato que se torna imensamente mais conflitivo quando a realidade diante dos olhos exige uma ação do artista enquanto cidadão e criador.

Diante do chamado histórico imediato e hostil, o que fazer com a propensão ao pensamento abstrato e inquiridor das origens e finalidades da vida do homem enquanto ser dotado de um espírito que se superpõe aos acontecimentos históricos. Vejamos a reflexão de Abel:

A indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: se não é – e só isto – um disfarce da cumplicidade. Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim – de nós. (LINS, 1995, p. 306-307)

Dentro das problemáticas em que se vê inserido, Abel debate-se com a tensão de criar uma arte voltada para as apreensões e questionamentos mais profundos de seu espírito em uma realidade que oprime os direitos mais básicos dos cidadãos comuns de seu país; oprime em dupla medida o sujeito que sendo consciente é ainda artista, função considerada amiúde como pouco útil em questões práticas e urgentes; que procura voltar-se para a criação de objetos aparentemente nada comprometidos com a busca de soluções para a situação imediata de seu povo.

O personagem questiona-se acerca do seu papel, se o artista pode e até se tem o direito de achar-se limpo e resguardar-se da vida comum dos oprimidos, para buscar respostas a questões distantes e aparentemente irrelevantes diante do quadro de opressão que se agrava ao seu redor.

Pode um artista manter-se fiel às indagações que mais intensamente o absorvem e realizar a sua obra, ignorando a surdez e a brutalidade, como se as circunstâncias lhes fossem propícias – a ele e à obra. Talvez se convença de que deste modo a preserva e se resguarda da infecção. Engana-se ou procura enganar? Isto, não sei. Sei que obra e homem, ainda assim, estão contaminados e, o que é mais grave, comprometidos indiretamente com a realidade que aparentam desconhecer. Ele e sua obra resgatam uma anomalia: testemunham (testemunho enganoso, bem entendido) que a expansão, a pureza e a soberania da vida espiritual não são incompatíveis com a opressão, e nos levam mesmo a indagar se esta, além de as admitir, não propicia grandes percursos do espírito. (LINS, 1995, p.294-295)

O fato é que “enganado” ou procurando enganar-se, Abel continua suas inquirições quase metafísicas, visto que estas não lhe dão trégua, são suas ânsias mais constantes e profundas por respostas. De modo que o escritor deve empreender uma fusão possível, entre suas perquirições espirituais ahistóricas e a sua participação na situação de seu país.

Deste modo não estará à parte, não se omitirá, mas também não se deixará contaminar completamente em sua atividade criativa pelas determinações do momento histórico opressor. Resguardará o júbilo do ato criador e o manterá o mais livre possível de coerções externas, e, ao mesmo tempo, denunciá-la a opressão e seus desmandos. “Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão? Ouço: ‘A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos.’ Não, não serei indiferente.” (LINS, 1995, p.307)

Se é impossível resguardar-se da “infecção”, Abel se propõe a não deixar que a infecção dite o rumo de seu projeto criador. Ela estará nele, mas não como condutor, não como tema principal. O tema principal proposto na obra será, então, o trabalhoso júbilo da criação consciente, o homem e a construção do homem, a representação do homem em sua totalidade como o artista melhor conseguir representá-lo.

A opressão não ditará do que se trata a obra, tão pouco a obra será sobre a opressão. A opressão estará nela como parte inevitável que se interpôs entre o homem e seu espírito inquiridor do cosmos, mas que de forma alguma logrará vencer o espírito e suas profundas perguntas. Mesmo que para isso a personagem precise tresloucar-se, e usar de artifícios que só valem no âmbito da arte, como vimos, pois compreende como função da arte “aumentar a área do visível”, expandir o devir humano.

O artista, por essa mirada, deve propor o âmbito artístico e a obra como fim em si, como pura negatividade em relação ao seu exterior, e como representação de um espaço maior do que o recorte histórico em que é engendrada e que inevitavelmente a contamina. Até por dever ter questões maiores que a História imediata, pode e deve conter a sua situação histórica, no entanto, sem submeter-se a ela. Numa tomada de posição que nega a indiferença, mas que não abre mão da elevação de espírito. Pelo contrário, utiliza da opressão como contraforte de sustentação da atitude de busca espiritual.

Abel compreende que a situação social de seu país impregna seu ato criador, que não pode e não deve fugir disso, que deve empreender uma luta contra a situação ao seu redor no sentido de evitar o contágio total, evitar que a “podridão” seja a tônica principal de sua obra. Cabe notarmos que todas as narrativas de *Avalovara* expõem situações de opressão que podem ser tomadas como representação da situação do país.

‘☹’, casada com o militar de surdez progressiva Olavo Hayano, figura descrita por ela como um verdadeiro monstro dominador, que a tudo espreita e tudo procura controlar, levando-a ao ponto de tentar suicidar-se como vimos anteriormente, revela em seu discurso, pontos importantes de reflexão sobre os efeitos da opressão.

Traindo constantemente o marido como forma de vingar-se por não o amar e por toda a situação de submissão que a ela infringe, ‘☹’ se torna promíscua. A mulher infeliz e “infiel” não se encontra inteiramente no ato amoroso com outros homens, visto que o faz não por si, mas contaminada e envilecida pela opressão que sofre de Hayano, num gesto apenas libidinoso e autodestrutivo de enfrentamento ao seu opressor:

Toda arma é boa para sobreviver ao domínio dos mais fortes e reduzi-los a nada. Eu não caço o amor, nem o júbilo, nem outras exaltações, nos estranhos com quem em camas estranhas me deito: caço Olavo Hayano, atinjo-o – este é meu chumbo, minha boca de fogo – abrindo as pernas a outros. Nem sempre esses outros são torpes nos afagos e às vezes se mostram hábeis entre lençóis. Meu gozo, quando vem, é mudo, soturno, eu travo os dentes e clamo: “Inferno!” Corto-me em pedaços, como Inês corta instada por mim seu uniforme sujo. Deixo-me ofender e assim ofendo, rasgo. Mas o esporão volta a crescer, nas coxas, na cara, nos olhos, não sei onde – cresce. (LINS, 1995, p. 244-245)

Diferentemente, ao tomar Abel como amante, porque é um homem a quem ama e não uma reação desesperada à opressão sofrida, ‘☹’ encontra um júbilo que lhe locupleta, de uma forma que o mero ato de debater-se contra tudo que seu marido representava não lhe proporcionava. O sexo então toma feições antes humanas que animais, envolto em uma aura de entrega regozijante ao outro e aos desejos mais íntimos de si mesma. Já não é uma arma de ódio que possibilita uma indigna

sobrevivência em sua situação, mas um ato descontaminado que se sobreleva à sua situação e a suplanta. O opressor já nada pode contra seu espírito, contra sua humanidade, se quiser feri-la apenas poderá fustigar seu corpo ou tirar-lhe a vida.

Sei o que são outros homens, deito-me por cólera com eles, abro as coxas de raiva, dão-me prazer e nada arrancam de mim, dão-me prazer, o prazer que se tem quando se mata um cão raivoso a tiros, um gozo mudo e dilacerador, mas a ti eu quero dar-me, Abel, de um modo novo e único, dar-me com alegria, hei de franquear à sua intromissão minhas identidades, meus sexos, meus corpos, hei de receber-te nos âmagos de mim e de dois modos te amar, com duplo desejo, ânsia dupla, duplo assentimento, e não serás um intruso, um inimigo – e sim o hóspede, o invocado, o aceito, eu te receberei com todas as portas do meu corpo abertas, eu, Asteróide cindida e unificada, eu, eu, dual, eu, una. *Morde me. Basia me.* (LINS, 1995, p.41, grifo do autor)

Ressaltemos ainda a força metafórica da visão que esta personagem expressa da situação do homem no mundo em sua breve e acidentada vida.

Não viverei sequer mil anos, minha vida é rápida, risco no tempo, tal como um peixe salta um dia acima da vastidão do mar e vê o sol e um arquipélago onde se movem cabras entre rochas, assim eu salto da eternidade, como todos, eis-me no ar, vejo o mundo dos homens, logo voltarei aos abismos marinhos. (LINS, 1995, p.24)

No desenvolvimento dessa metáfora, logo surgem claras alusões aos tempos difíceis do país, à condição do indivíduo colocado diante de situações históricas às quais não escolheu, à contingência de seu assustado e volátil estar no mundo.

Salta o peixe das vastidões do mar, salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício, nem sempre advém próximo à terra, às ilhas, aos arrecifes, nem sempre há luz nessa hora, pode o peixe encontrar um céu negro e sem ventos, ou uma tempestade noturna sem relâmpagos, ou uma tempestade de raios e relâmpagos, assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluarado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar? (LINS, 1995, p.44)

Vemos a opressão também na narrativa sobre Julius Heckethorn que, a certa altura da construção de seu relógio, encontra-se em meio aos horríveis desmandos de Adolf Hitler e da ameaça nazista, intimado e obrigado a trabalhar para a empresa de aviões e artefatos de guerra Luftwaffe, questiona-se seriamente acerca de sua participação no mundo e na sociedade; e se deve acionar seu relógio, laboriosa e

artisticamente construído com o fim de representar tanto o funcionamento do universo como seus enigmas, para a partir do acionamento marcar tempos tão opressores, atrozes e desumanos, e, quem sabe, para ser destruído pela ignorância e brutalidade dos nazistas.

O trecho que segue reflete bastante a problemática do artífice apaixonado e consciente diante das adversidades sociais prementes, diante de seu amor ao ofício e do seu amor pela humanidade, diante de suas ânsias individuais e de sua participação no mundo:

Dois ou três anos consagra-os Julius à elaboração dos planos, manejando cálculos que o enervam e afetam a convivência com a mulher, para quem a cegueira já é familiar quando ele afinal os dá por terminados. A fabricação das peças, iniciada em 1933, poucos meses após a subida de Hitler ao poder, dura quatro anos e oito meses. Não falta muito para a conclusão, quando o intimam (como a outros relojoeiros, transformados em fabricantes de metal bélico) a readaptar sua oficina, com o subsequente silêncio dos carrilhões, cujo som constitui como que a sua atmosfera natural.

O espectador do mundo, preocupado com o equilíbrio, com as junções felizes e afeito à fragilidade, passará a trabalhar para a Luftwaffe.

Levanta-se uma noite disposto a incendiar o relógio. Não o faz. Volta a deitar-se e durante vários dias tritura essa ideia nos dentes. Todo alimento sabe a vidro e areia. Enfim, desiste. Não por amor à sua obra, mas por compreender de súbito que algo bem diverso de um relógio a que, até então, mais que Heidi Heckthorn, esteve cego, forma-se com rapidez, de modo inexorável, não poupando ninguém.

Aos treze anos, lê, num estudo sobre o modo como é vista, no Renascimento, a ciência medieval, a história de um homem cujos chifres crescem pra dentro e que destrói o mundo à medida que essas raízes furam-lhe os miolos, atravessam a garganta, escavam o coração e esgalham-se. Hitler, para ele, é aquele homem. Destruir o relógio, tão laboriosamente construído, parece-lhe o anúncio, em escala restrita, do que os chifres internos do Fueher vão deflagrar em proporções amplas. O relógio está pronto, mas ele não se dispõe a acioná-lo. Questões vitais o obsedam. Em sua ânsia de abranger a totalidade das coisas, não terá voltado às costas ao fato particular? Não será ele próprio um erro na máquina? Que máquina? A Máquina da História? Deve por em movimento a sua invenção? Paras as horas que se acumulam no tempo como hordas, marcadas por uma brutalidade cuja natureza ele ainda não entende com clareza, são inúteis relógios como este. (LINS, 1995, p.312-313)

Cinco meses depois, após a notícia da tomada da Áustria pelos nazistas, Heckethorn aciona seu relógio e o põe em marcha, numa atitude que revela a resolução de todas as suas dúvidas a respeito.

Seu relógio, objeto laborioso e engendrado com todas as forças de seu espírito para representar a grandeza e o mistério do funcionamento do universo, não é um objeto alienado de que ele tenha de privar o mundo para pensar em coisas mais particulares da situação histórica. É o contrário, a particularidade histórica da situação de extrema

brutalidade e opressão nazista deve ser enfrentada em todos os planos, inclusive no plano mais sutil da liberdade individual, das representações humanas.

Seu relógio é fruto do que há de mais livre e humano em si, e quanto mais opressor o tempo histórico, mais se faz importante o contemplador humano que não se dobra à sordidez dos acontecimentos de seu tempo e ousa enfrentar tal opressão. Não se aliena, mas no âmbito artístico empreende a firme decisão de não perder o humano em si, expõe através de seu elaborado e poético relógio essa humanidade que radica justamente na liberdade como criação contestação.

É interessante e denunciador de como agem os regimes opressores a narração que Osman Lins faz da atitude obtusa e desdenhosa dos nazistas quando mais tarde Heckethorn é fuzilado como traidor e seus cadernos com os desenhos e cálculos para o relógio são encontrados.

A 30 de maio, após um julgamento de seis minutos e meio, é fuzilado como traidor. Os invasores, cômicos da inutilidade dos cálculos e esboços para uma acórdia encontrados entre seus papéis, quando – neste produtivo e destrutivo mundo – só tem sentido os relógios de ponto e os cronômetros de precisão, incineram-nos junto com todos os outros documentos do homem cuja vida é o oposto da desejada harmonia expressa em seu relógio. (LINS, 1995, p.325)

N'A *espiral e o quadrado*, o escravo Loreius se põe acima de seu patrão e opressor Publius Ubonius, por meio de não lhe revelar o palíndromo que a curiosidade doentia de seu senhor tanto deseja ver; preferindo o escravo, por essa via indireta, não ganhar a liberdade prometida em troca do palíndromo, a fim de manter seu patrão como servo num plano bem mais sutil e mordaz que a própria escravidão material da condição de Loreius.

Ubonius, agastado com a sua altivez, passa a adverti-lo. No começo, Loreius se diverte com essas reprimendas que passam através dele. Um dia, excedendo-se o senhor, rebela-se e exige:

– Trate-me como a um homem livre. Na verdade, eu já não sou seu escravo. Descubri as palavras.

– Então diga-as.

– Não. Só as revelarei quando bem me aprouver.

O senhor (será ainda o senhor?) dá-lhe as costas e põe-se a refletir. É verdade o que diz o (talvez não mais) escravo? Se for, e se o maltratar, o enigmático frígio será bem capaz de, por vingança, preferir manter-se na servidão a revelar o segredo. Também pode ser que ele nada tenha descoberto e a afirmativa não passe de um ardil. Sua propensão a refletir indefinidamente acerca de um assunto, não importando qual, leva-o a emaranhar-se em prognósticos, hipóteses, cálculos, suspeitas, precauções, conjeturas, subconjeturas e irradiações de todos esses atos intelectuais, multiplicando-os de tal modo e com tanta constância, que vem a tornar-se, em espírito, escravo do seu escravo. É como se jogasse com ele uma partida

cega de xadrez e aspirasse a esgotar, mentalmente, todos os possíveis lances do adversário, bem como as consequências destes.

Ignora um pormenor que torna vãs suas cogitações: o comportamento de Loreius não dependerá de qualquer injunção exterior: está decidido a só na hora da morte revelar a sua descoberta, determinando que as cinco palavras assinalem a sua sepultura. (LINS, 1995, p. 37)

Pode-se traçar interessantes paralelos entre a ação de Abel optando por não deixar de lado suas questões transcendentais, reencontrando o júbilo de viver ao reencontrar o amor em Abel, Heckethron ao acionar seu relógio a despeito dos tempos sombrios e de Hitler, e o escravo Loreius reinando sobre seu senhor em termos tão sutis e altivos e o ato literário de Osman Lins, que por meio da manutenção absoluta de sua liberdade de criação opõe-se às grosseiras imposições dos fatores sociais condicionantes que ameaçam escravizar a criação artística em si.

Uma vez que, pela maneira como pensava o autor, se abrisse mão de seu modo de fazer arte, mesmo que fosse para escrever uma obra de protesto declarado contra algo que cerceava as liberdades em seu país, estaria sendo escravo do condicionamento que a ditadura e sua opressão impunha a seu povo. Não sendo esse, pois, para ele, o papel do escritor de ficção. Uma vez que, como temos visto até aqui, Osman Lins acreditava que o escritor é uma espécie de último guardião da liberdade numa sociedade de trabalhadores escravos. Ao escritor cabe ser livre e escrever literatura.

O escritor não pode pretender abalar com seus escritos as sólidas posições da insensatez, da força, da maldade – mas também não pode ignorá-las; não pode submeter sua obra às injunções do tempo – mas também não pode tender a agir como um ser fora do tempo. Existe, com o escritor, um homem, as duas realidades coexistem e não são dissociáveis; os livros de um hão de refletir as preocupações do outro. Não é mais possível, em nossa época, a um homem de instrução mediana, ignorar o conflito básico com que nos defrontamos, a insurreição dos ofendidos contra os ofensores. Estes últimos detêm os privilégios e as rédeas invisíveis do mundo: nunca se viu a polícia nas ruas, de metralhadora em punho, a fim de impedir um congresso de banqueiros. Assim, não apenas o escritor, mas qualquer homem que, tendo consciência desses problemas, ou dos problemas que com estes se relacionam, age como se os desconhecesse, é um traidor do seu semelhante, quando não de si mesmo. Ao escritor, com maiores razões, não lhe cabe indagar de que lado pôr, hoje, o seu espírito; se o faz, ou se pretende fazer-nos crer que se sobreleva ao seu século e ao destino dos que no século vivemos, pode-se dizer – por mais revolucionária que, artisticamente, seja a sua obra – que, em nome talvez de coisas eternas, ele volta as costas aos seus contemporâneos e abre à senectude, à morte, à deterioração, as portas da literatura (...) se me pronuncio de modo categórico em relação à necessidade desses liames, que não apenas sustentam e relacionam, em um sentido vital, a obra literária com os eventos perante os quais se manifesta, mas fazem do escritor um homem entre homens, um flagelado entre flagelados, nunca um trãnsfuga, um deus ou um iluminado, situo-me igualmente em oposição radical aos que exigem do escritor, a par da sua tarefa literária, uma opção política. A literatura não é o nosso recreio, produto secundário e de relativa importância, segregado nos intervalos da verdadeira ação. Quando o escritor atua politicamente, não está passando, como habitualmente se quer ou se

propala, da contemplação à ação. Por este motivo diz Francisco Ayala que censurar o intelectual de não exercer ação política é o mesmo que acusá-lo de ser um intelectual. Com a obra literária, e por nenhum outro meio, é que realmente age o escritor: sua ação é seu livro. (LINS, 1974, p.219)

Essas ideias acerca do fazer artístico em tempos de opressão são transportadas ao texto por meio da figura de Abel e as reflexões sobre suas relações com o mundo à sua volta.

Transposta a dúvida do criador acerca de seu posicionamento social enquanto artista, a segunda temática central avulta de suma importância em *Avalovara*. Uma vez que cabe ao artista não render-se à opressão e nem deixar-se guiar por ela, se lhe cabe enfrentá-la com as armas que sabe manejar, as de seu ofício, armas estas ligadas, portanto, bem mais à resistência de um espírito criador do que a denúncias explícitas e lutas corporais com as máquinas pelas quais a opressão se faz; resta ao homem de arte e, por consequência, ao homem das letras de ficção, estar consciente do que é capaz a sua arte e a sua colaboração, em termos de efeitos eficazes sobre a situação de opressão.

Em Osman Lins, como pudemos mostrar, essa consciência é acerba. No entanto, extremamente lúcida. Não há ilusões de grandeza revolucionária imediatas ou de largo alcance social no papel que Lins atribui ao texto de ficção. No âmbito da ficção, a contribuição é profunda, porém, lenta; decisiva, porém, de um alcance limitado diante do barulho da engrenagem. Para a literatura agir é preciso que haja tempo e silêncio livres, e na opressão há pressa, trabalho e silêncio forçados. Ou só se fala o que a opressão autoriza e só se cala o que ela não manda falar, ou se enrijece o discurso tanto quanto é rígida a opressão, igualando-se a ela em cegueira e predisposição ao aviltamento do homem.

Se analisarmos a questão no âmbito artístico como Osman Lins propusera; quando a arte vira essencialmente protesto já perdeu para a opressão externa, ou no mínimo igualou-se a tais coerções, pois se deixou embrutecer e se esqueceu de ser essencialmente criação livre. Está no plano da completa “situação” e não em liberdade situada, a opressão a condicionou inteiramente em seu contexto histórico e mina sua liberdade, uma das duas atitudes extremas denunciadas na citação de há pouco e que deve ser evitada a preço de deteriorar a essência da liberdade da literatura.

Temos visto que essa atitude literária do escritor rendeu e rende ainda a Osman Lins algumas incompreensões por parte da crítica, vejamos agora mais um exemplo, este no que tange à temática, encontrado no crítico americano Malcolm Silverman, na obra *Protesto e o novo romance brasileiro*, de 1998.

Silverman analisa em seu texto a produção romanesca de autores brasileiros publicada entre os anos de 1964 a 1980. Toma como objeto de estudo justamente as obras romanescas que se centravam na denúncia dos desmandos e efeitos da ditadura militar instalada no país. Dividindo os romances publicados no período em nove categorias, a saber: romance jornalístico, memorial, de massificação, de costumes urbanos, intimista, regionalista-histórico, realista-político, de sátira política absurda e de sátira política surrealista.

O brasilianista enquadra *Avalovara* entre os romances intimistas e dentro dessa categoria taxa-o de “irrelevante” do ponto de vista do protesto político declarado, em termos tais:

Avalovara (1973), de Osman Lins, por todos os seus dispositivos estruturais inovativos e simbolismo cósmico em torno de vida e morte, é ainda mais irrelevante, obcecado consigo mesmo a ponto da implosão. Os traumas diários que eles e outros retratam, mesmo quando servem de metáfora para as iniquidades socioeconômicas e políticas mais amplas, não podem rivalizar o impacto denunciatório dos romances que incorporam intenções temáticas mais diretas. (SILVERMAN, 2000, p.210)

Por ocasião das palavras de Silverman, parece-nos ter ocorrido de o crítico não ter encontrado em *Avalovara* o que no livro foi buscar para sua pesquisa, baseando nesse fato o seu comentário à obra. De onde presumimos que leu *Avalovara* obviamente com a nítida intenção de simplesmente achar ou não validade em termos de denúncia social direta equivalente ao que encontrou em outros romances brasileiros da época. Uma espécie de leitura que atenta contra tudo que temos procurado averiguar aqui em relação ao modo de agir da literatura na consciência do leitor e da sociedade na qual esse leitor se insere. Uma espécie de leitura válida como tantas outras, mas que empobrece o texto ficcional em termos de potencialidade sugestiva. É dizer muito pouco sobre *Avalovara* ou sobre qualquer obra literária, dizer que ela não traz em si um grau de denúncia social capaz de rivalizar com tais ou quais outros romances que se fundam axialmente nessa proposta denunciatória.

Se a intenção da pesquisa era tratar apenas de romances de protesto declarado e *Avalovara*, no entender do crítico, ser “irrelevante” nesse sentido, porque citar a obra de Lins? Obviamente o autor cita a obra porque vê nela a intenção de protesto, mas considera que a obra falha no que intenta por não se centrar no protesto e escamoteá-lo em complicações textuais e diegéticas.

Sem desprestigiar a pesquisa do crítico em questão que, quando se põe a analisar o que pretendia, ou seja, romances de protesto declarado e guiados centralmente por

essa linha de construção, tem seus pontos altos, queremos justamente observar a perplexidade que o texto de Osman Lins causa a quem se arma diante dele. Com relação a *Avalovara*, parece-nos que é preciso um determinado estado de leitor e de leitura, um descompromisso com quaisquer pressuposições, um estado de liberdade receptiva.

Como pudemos demonstrar, a denúncia está lá e é clara e direta quando se lê *Avalovara* com o devido cuidado. Ocorrendo, no entanto, de a obra não se centrar nisso, por questões de princípios conscientes do autor, princípios os quais o autor transporta à obra e esclarece abertamente pelas reflexões mais ou menos idênticas de seu personagem Abel.

A nosso ver, a despeito da opinião de Silverman (2000), *Avalovara* possui um acentuado teor de protesto, não contra a ditadura em específico e unicamente, mas contra toda a situação de medo, raiva, pressa, urgência e utilitarismo dos dias que se passavam. *Avalovara* se recusa a colocar a ditadura como seu tema central, questiona por essa via o maquinismo cruel de um tempo em que até mesmo o valor de um objeto artístico se atesta pela sua completa entrega à denúncia daquilo que odeia e quer extirpar. Então o homem sob a ditadura era feito só do ódio contra tal regime e apenas esse ponto fixo poderia ser tema central e predominante em sua vida? Pior ainda, até mesmo no objeto artístico que engendra? Deve o artífice subjugar qualquer outro impulso criador, relegando a essência criadora livre da obra de arte à irrelevância ou a um aspecto de menor importância? *Avalovara* sugere fortemente que não, e torna essa sugestão o seu tema, de modo a enaltecer a necessidade urgente de uma compreensão da arte enquanto essencialmente uma criação humana livre situada.

Pelo que temos exposto sobre o pensamento de Osman Lins e sobre a construção ideológica, formal e temática de *Avalovara*, vemos que o texto se presta a uma leitura ao mesmo tempo em si e fora de si. Não há como ler *Avalovara* sem perscrutar o fato de se estar lendo *Avalovara*. A obra situa-se entre o texto e o não-texto, numa de suas faces, é um texto que conta uma ou várias histórias como todos os outros, no modo como essas histórias são dadas ao leitor, no entanto, é um ato, um livro conscientemente ato. Assim como uma dessas intervenções urbanas que facultam ao transeunte perder seu precioso e mal vendido tempo útil para contemplar uma estranha ruptura do convencional que lhe faz perceber-se, de repente, num turbilhão de atos e coisas mecânicos de pré-concebidos meios e fins.

E quem saberia dizer se não é tal intervenção o ponto alto de humanidade no dia de um homem imerso completamente na engrenagem atordoada e sem freio dos dias? E

quem sabe se não é fundamental ter experimentado esse breve átimo de humanidade para decidir-se agir em prol de uma humanização de seu entorno?

Diante disso, *Avalovara* se propõe objeto artístico, no mais absoluto direito de ser um fim em si mesmo, mundo cifrado que parte do mundo real e procura suplantar todas as suas securas e cruezas representando-as da forma mais humana possível, e se possível, não deixando de tocar nos temas atuais sem sair da discussão dos temas permanentes. Fala a literatura ao público do presente, mas também ao homem de todos os tempos sem que uma coisa exclua a outra. Porém, com certeza, de forma que os temas permanentes sejam preponderantes. Em literatura, fala-se ao homem de hoje como se fosse o homem de sempre, para descortiná-lo uma visão mais ampla do que o cenário limitado que a situação lhe impõe no momento.

A natureza da palavra escrita e ainda mais a do livro solicita os temas permanentes; as próprias condições de realização da obra literária, que não raro exige anos de trabalho, ou mesmo uma vida, imporiam, se outros motivos inexistissem, indagações sobre problemas não caracterizáveis como de seu tempo ou urgentes; por último, o escritor, ser tendente a abranger em seu espírito a totalidade das coisas, ligado embora ao seu povo e à época em que vive, é avesso a quaisquer limitações. (LINS, 1974, p.217)

Diante disso, Osman Lins faz de sua literatura uma ação nesse sentido, e revela a ficção por trás de si, para potencializar a conscientização no leitor de que a arte é um caminho redentor possível. Uma clareira na obscuridade dos dias da implacável História. É assim que do tema da tensão do escritor diante de seu papel social, se desenrola o tema da ação possível da arte, ou seja, ser arte; e o da ficção: ser ficção.

Descortinar isso é conscientizar o leitor da importância deste reduto inexpugnável de humanidade, o reduto da criação e da fruição livre da obra artística.

E quanto mais hostil for a situação histórica, mais impressionante se faz a existência de uma criatura engendrando um objeto de gratuita beleza e relativa descontaminação pela hostilidade da necessidade imediata de sobrevivência. Quanto mais violento é o regime de Hitler, mais imprescindível é o simbolismo do mecanismo de som do relógio de Julius Hekcethorn, mais sua ornamentação e humanização gratuitas se fazem necessárias como resistência humana.

Quanto mais força ganha a ditadura militar no Brasil dos anos 1960 e 1970, mais as preocupações cosmogônicas e metaliterárias de *Avalovara* são fundamentais. Como afirmava Osman Lins, “o escritor, hoje, tem consciência de que a leitura é algo ameaçado. Ameaçado pela incompreensão e pela brutalidade, pela grosseria.

Compreende-se, diante disso, que o romance, hoje, se ocupe do romance.” (LINS, 1979, p.240)

Mesmo que o relógio artístico do inventor marque com seus ponteiros os tempos reais sombrios, sua simbologia do cosmos aponta o espírito humano erguendo-se apesar e sobre os tempos cruéis, e mesmo que a ditadura e as misérias brasileiras que corroem as vidas das inúmeras personagens infelizes e castradas de *Avalovara* sejam descortinadas no livro, suas páginas jubilosas, embora amargas, assinalam a marca do espírito criador humano, marca indelével de sua liberdade maior, a de criar e criar-se, a de imaginar-se.

Nesse sentido, a metalinguagem é ponto fundamental de desvendamento em *Avalovara*. Não apenas no sentido de desvendar a ficção como ficção, característica comum da literatura moderna, mas no sentido mais amplo e primordial para a poética de Osman Lins, no sentido de desvelar ao leitor que a ficção possibilita a maneira livre e humana de ver o mundo, é o lugar sem amarras da narrativa que constrói a existência humana, uma existência paralela, uma existência além da sua existência alienada e além da sua existência supostamente esclarecida, o lugar da sua existência perscrutadora. O lugar da franca pergunta humana. Onde toda conclusão seria uma afetação, uma prepotência e um engano.

Aquilo que pode ser dito claramente, expresso claramente, definitivamente, recusa o romance, recusa o poema. A expressão artística é sempre algo de polivalente, algo que não diz exatamente uma coisa. Porque se nós pudéssemos dizer exatamente, precisamente aquilo, não seria preciso escrever uma obra de arte. (LINS, 1979, p.224)

Avalovara, ao tomar a si mesmo como tema – longe de esvaziar a arte e, por assim dizer, destruí-la, desvalorizá-la e negá-la quanto a sua essencialidade para o homem, como fazem algumas correntes artísticas contemporâneas – procura atestar que se pode desvendar a arte em suas composições estruturais sem que ela perca a sua aura. Pode-se, como fez Pablo Picasso, distorcer o mundo sem jamais deixar, no entanto, de representar esse mesmo mundo, sem sair do figurativo e, por esse modo, ajudar na percepção de que o homem é, na verdade, um construtor de mundos.

O autor nos parecia não querer tirar a máscara do homem, mas sim mostrar que o homem é a máscara que escolheu, e que fora da máscara o que há é algo a preencher com outra máscara qualquer que se escolha. Que o artifício é diferente da falsidade e da

mentira, e mais que isso, que o artifício é diferente da superficialidade. Para Regina Delcastagnè

Ao deixar aparente o construído, Osman Lins está afirmando a arte como artifício, valorizando-a como jogo de enganos e não como a possibilidade de engano em si. Essa atitude, essencialmente moderna é compartilhada por alguns dos maiores nomes da literatura contemporânea. (DELCASTAGNÈ, 2000, p.135)

O artifício em *Avalovara* é uma maneira de cifrar o real por reconhecê-lo inabarcável em sua totalidade. Uma cifra desse mesmo real, se devidamente engendrada, é uma possibilidade de novo cosmos, traz em si a riqueza de um modo de expressão que logra condensar potencializando inumeráveis expansões. A cifra é o receptáculo da liberdade. Nela se encontra uma maneira de não estar preso e nem fugir. Nela se assume o humano, o devir. A possibilidade de falar do real sem diminuí-lo.

Por isso *Avalovara* não é um romance sobre a ditadura militar, é sobre imprescindíveis gratuidades humanas, sobre o amor carnal e sua jubilosa falta de lógica, sobre hierofanias tresloucadas que desafiam a razão e o intelecto e flertam com o mito, sobre forjar um paraíso em um tapete ilustrado para nele transfigurar em ascensão a queda do homem, sobre a Cidade que surge no horizonte e paira sobre um canavial em pleno meio dia, uma cidade em forma de pássaro, tão real a ponto de só existir na imaginação criadora das personagens. E sobre tudo isso ocorrer em meio a tempos extremamente opressivos e desumanos.

Se toda ficção tenta recriar um mundo em si mesma. Até a mais pretensamente referencial, figurativa e realista. Um mundo no plano do suprarreal, uma vez que se funda na confluência possível entre o real que o homem pode perceber e as camadas sutis da realidade que dele escapam. Se toda ficção radica na busca dessa fusão. *Avalovara* tenta sobrepor o que nos escapa ao que conseguimos captar. E assim, de diversos modos e por diversos meios, nos desvenda.

CONCLUSÃO

Ao longo de nosso texto, procuramos analisar o posicionamento social de Osman Lins dentro e fora de sua ficção. Desafio nada simples diante das singulares características do autor e da sua obra diante das letras brasileiras. Trabalho, porém, não menos instigante pelas mesmas razões.

Leitor ávido dos mais variados campos do saber, teórico apaixonado da ficção e das artes, pensador agudo das questões humanas, escritor compenetrado, paciente e, até certo ponto, obcecado com a construção de sua obra, foi preciso levar em conta sempre, em nossa análise, a teoria do próprio autor sobre seu ofício de escritor, o fato de Lins ter procurado forjar a sua ética e a sua poética individuais para a partir delas engendrar as suas narrativas.

De pronto se nos afigurou um dilema: como respaldar teoricamente a nossa análise de um escritor e de uma obra tais, ambos, escritor e obra, pretensamente sustentados em ideias tão peculiares cunhadas pelo próprio autor? Pareceu-nos necessário buscar aproximações de ideias em outros pensadores a fim de que pudéssemos fundamentar teoricamente, antes, a própria teoria ética e estética do autor de *Avalovara*, para daí podermos, sem mais hesitação, ler Osman Lins e o seu romance à luz da poética que criou para reger a sua literatura. Uma vez que essa era a maneira como nos parecia mais adequado realizar o estudo que pretendíamos.

Em primeiro lugar observamos que o pensamento teórico do autor funda-se sempre na ideia da arte como um ofício peculiar dentre os demais ofícios desenvolvidos pelo homem. Osman Lins colocou-se sempre um tanto orgulhosamente como um cidadão que exercia um ofício diferenciado, que lhe permitia uma espécie de existência em contato mais direto com uma profunda reflexão acerca de tudo e principalmente acerca do seu próprio ofício.

Suas teorizações sobre a arte literária espraíam-se além da literatura e encaixam-se aos demais ofícios artísticos. Mas é sempre do ponto de vista do trabalho, dos ofícios humanos dentro do complexo social que ele pensa a arte. De modo que, observamos correlações do modo como Osman Lins concebia o ofício artístico com as abordagens marxistas do mesmo assunto. Pensadores como Adolfo Sánchez Vázquez, em *As ideias estéticas de Marx* (1965); o próprio Karl Marx, nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, escritos em 1844, mas só publicados postumamente em 1932; Jean-Paul Sartre, principalmente em *Que é a literatura?* (1948), Terry Eagleton, em *Marxismo e crítica*

literária (1976); Theodor Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento* (1985). Sem intenção nem propósito de vincular estritamente o autor a qualquer corrente marxista e nem de apontar influências diretas, procuramos cuidadosamente admitir e aclarar certas nuances teóricas do autor que, a nosso ver, dialogavam com alguns pensadores. Desse modo encontramos, principalmente na proposta de análise e reconfiguração da estética marxista de Sánchez Vázquez (1965), valiosas e coerentes contribuições para aquela “fundamentação teórica da teoria” ética e estética do escritor pernambucano a que aludimos em parágrafo anterior.

A partir dela, pudemos respaldar o forte e constante apelo feito por Osman Lins de que a arte deve ser encarada como ofício diferenciado por se tratar de uma categoria de “trabalho” em que o requisito essencial é a liberdade criadora do homem, desprendido, no grau máximo em que isso é possível, das suas necessidades de subsistência. Ideias que por si só já contemplam uma ética e uma estética.

Observada a arte e a literatura como trabalho que se funda primeiramente na liberdade criadora do artífice, pudemos analisar sem maiores riscos de desvirtuar o objeto artístico outras duas características suas de extrema importância, embora secundários como critério de valor da arte em si: o seu poder de veiculação ideológica e a sua capacidade de encerrar conhecimento acerca da realidade. Isto tanto em Sánchez Vázquez quanto em Osman Lins.

No Jean-Paul Sartre (1948) do pós-Segunda Guerra percebemos, entre outras, a ideia de situação, ou liberdade situada, não como expressão redutora, mas como retificadora da espécie de liberdade atrelada à situação social que é a condição do artista. Como fizemos com Sánchez Vázquez, procuramos demonstrar a afinidade do pensamento estético de Osman Lins com as ideias de Sartre à medida que as íamos apresentando em nossa argumentação.

Com a estética que entrevíamos em Osman Lins já um pouco mais respaldada pelo peso dos teóricos citados e pela afinação que o pensamento do autor traz com as ideias de tais teóricos, passamos a estabelecer diálogos ainda mais estreito entre os autores, e a inserirmos ainda outros teóricos quando necessário, apresentando argumentos em paralelo que visavam esclarecer conceitos também importantes como chaves de leitura a serem utilizadas em nossa interpretação.

Questões ligadas principalmente ao efeito possível da intervenção artística no âmbito social, à noção de engajamento social político e artístico, à noção de desvendamento da realidade por meio da literatura, à consciência ou falta de

consciência por parte de autor e público do desvendamento que porventura a literatura seja capaz de fazer, dentre outras.

De onde chegamos à compreensão de uma espécie sutil de engajamento que subjaz na obra e no posicionamento social de Osman Lins, um engajamento artístico que se dá pela profunda consciência que o autor possui sobre a complexa rede de relações dialéticas entre uma obra literária e o seu contexto social. Consciência que o permite manejar com destreza e foco as possibilidades de um real e efetivo desvendamento do homem por meio da ficção.

Procuramos demonstrar que o percurso literário de Osman Lins é a história dessa tomada de consciência, de seu demorado e sólido amadurecimento enquanto escritor e teórico de ficção, mas também enquanto intelectual e cidadão. Uma vez amadurecida a consciência do autor, ele a manifestará e a professará em tudo que escrever. A sua obra será a poética da consciência ética e estética que ele procura seguir e sugerir aos seus contemporâneos.

Enquanto homem e cidadão, engaja-se como acha que cabe a um intelectual fazê-lo, usando a palavra para denunciar os problemas que elege como tema, seja no âmbito cultural, social ou econômico; enquanto artista e escritor de ficção, faz de sua obra, de diversas maneiras, uma profissão de fé na arte e na literatura como a mais libertária via de observação e expressão do mundo e dos homens. As entrevistas e textos do próprio Osman Lins (1974, 1977, 1979) puderam ser usadas a esta altura de nosso trabalho como fonte abonadora de sua tomada de consciência e de suas opiniões sobre os assuntos que achamos relevantes para a nossa pesquisa, uma vez que já havíamos teorizado um tanto exaustivamente sobre o porquê da importância de utilizarmos a própria visão do autor para analisar seu percurso e sua obra.

Ocupamo-nos, a partir de então, em descrever e analisar algumas especificidades da visão de mundo e de literatura do escritor. Sendo que, em Osman Lins, mesclam-se com enorme força essas duas visões. Como em determinado momento de nossa dissertação afirmamos, foi através da literatura que o escritor pensou e viu o mundo à sua volta.

Buscamos, ainda, fazer considerações sobre como essa visão de nuances tão particulares na literatura brasileira se fizeram plasmar em texto de ficção, através de nossa leitura do romance *Avalovara* (1973), uma dentre tantas possíveis diante da riqueza da obra em questão. Leitura na qual procuramos além de utilizar as bases teóricas que fundamentam, a nosso ver, a postura do autor, utilizarmo-nos sempre que

necessário da fortuna crítica já existente sobre sua obra, ocasião em que figuram em nosso texto o apoio das ideias de estudiosos da obra de Osman Lins como Sandra Nitri (2010), Odalice de Castro (2013), Ana Luiza de Andrade (2014), Ermelinda Ferreira (2000), Regina Delcastagnè (2000), Modesto Carone (2004), Ivana Moura (2003).

Para esclarecer a nossa interpretação de *Avalovara* e de seu diálogo com o seu contexto de publicação, estabelecemos três níveis possíveis em que a leitura da obra pode ser feita: a partir da análise do personagem Abel, a partir da análise da forma textual e da estratégia narrativa do texto e através da observação de algumas temáticas que julgamos fundamentais na obra, a fim de observarmos que nos três níveis citados a construção de *Avalovara* refletia a consciência absoluta de seu autor acerca não só da construção de sua ficção como do modo como ele pretendia que sua obra confrontasse a sua realidade contextual, desvendando-a a seu modo e nos aspectos que escolhera desvelar.

Em nossa leitura, quando revela o homem em pleno xeque-mate diante da sua própria construção social e cultural, quando desafia os metarrelatos e as lógicas explicativas das “estúpidas formas de viver” através da estrutura e da mimese diferenciadas escolhidas para sua narrativa, quando tematiza em sua profunda metalinguagem o conflito do criador diante de sua obra de arte e do seu meio social, Osman Lins exorta o leitor brasileiro, seu público principal, a um completo autoexame. Reveste sua literatura de um inamovível valor de apelo.

O objetivo de nosso texto foi esclarecer e demonstrar o diálogo específico que as ideias e a obra ficcional de Osman Lins travam com o seu contexto de publicação, ou seja, com a realidade social e cultural brasileira e com o própria noção de cultura humana de forma mais geral. O que nos fica e que queremos deixar aqui de conclusão é justamente o quanto um exame mais cuidadoso de seus textos revelam que a posição tomada por Osman Lins em vida e obra são de uma consciência permanente quanto aos rumos sociais e literários do país, além de revelar tratar-se o autor de um perscrutador atento e profundo da condição humana para além das arbitrariedades contidas em todo e qualquer padrão cultural humano, e que o alto grau dessa consciência com que o autor construiu sua obra revela-se nos mais diversos âmbitos de sua produção, inclusive, em seu exigente e detalhado nível de elaboração artística.

Referimo-nos à preocupação do autor quanto aos rumos sociais e literários do país e do homem, mas se invertêssemos a ordem desses termos, não faria a menor

diferença, visto que, o modo como o autor encarava os fatos literários e sociais eram complementares. Sua posição social crítica se completava em sua atitude artística absolutamente comprometida com o que considerava a essência de seu ofício. Seguro da importância que ao escritor e às obras literárias atribuía na consciência de um povo, Osman Lins viveu em guerra, alerta contra as próprias possíveis fraquezas ou deserções, alistado precocemente numa batalha árdua pela dignidade e preservação do criador de ficção e de arte, pelo direito do leitor de receber um texto de ficção que fosse uma porta a mais nas perscrutações sobre o homem e o mundo, um fator a menos de alienação.

Acreditamos que só a sua posição de luta intensa pela construção de uma obra e os debates que procurou acender no decurso de sua vida intelectual já seriam suficientes para conceder-lhe enquanto cidadão brasileiro um valor inestimável. Mas Osman Lins foi também um bom artífice, dos mais pacientes e obstinados, dos que nunca descansam e consideram concluída a sua missão estética, incansável experimentador dos limites da narração e do pensamento humano por via da ficção. Firme em sua “ideologia poética”, tenaz na escolha e manutenção do que se impôs por missão em sua relativamente curta vida.

Osman Lins empreendeu um embate direto e meticuloso com o seu meio social. Inconformado com o estado de coisas do seu país, usou das armas que desenvolveu, as do discurso intelectual sóbrio e as do discurso fictício apurado. Centrou sua ficção no limite máximo entre o texto e o não-texto, radicalizando o uso da metalinguagem na ânsia de desmascarar e revelar a um só tempo finas camadas de sentido da realidade e da ficção.

Seus textos opinativos, bem como os de ficção, demonstram claramente sua imensa e singular consciência ética e estética. Consciência que o autor faz agir em prol de seu projeto literário dissecador e revelador em vários níveis possíveis: da arte como criação livre situada, do aspecto ideológico e do aspecto cognoscitivo da arte, das ideologias de classe e da ideologia de época, do que pode a ação através do objeto artístico conseguir em termos de desvendamento destas ideologias, do papel de escritor e intelectual que via como sua missão exercer, do modo exato como queria que sua mensagem atingisse o leitor.

Esforçamo-nos aqui para esclarecer, pelo nosso modo de ver, a peculiaridade do apelo de que se reveste a contribuição do autor. Através de suas opiniões e de sua ficção Osman Lins acrescentou à literatura brasileira o testemunho da construção e da prática de sua poética criadora e combativa, e uma noção de ética artística que, quando

cuidadosamente analisadas, são um legado precioso ao cenário sociocultural de sua época, configurando-se uma mensagem relevante não só aos seus contemporâneos, mas, também, aos nossos dias cada vez mais mercantis.

De forma particular, sua ficção exigente lega às letras nacionais uma tensão que nos obriga a forçar o pensamento, que nos abre portas de compreensão pouco comuns, acrescentando insólitas regiões do pensar, às quais talvez não visitássemos e permanecessem apenas latentes em nós, não fossem as faíscas que lançam suas palavras constantemente atritadas umas contra as outras, sua ameaça perene de acender inesperadas clareiras bruxuleantes.

Como um peixe no perigoso átimo de saltar das águas e observar o mundo fora delas, Osman Lins e seu *Avalovara* surgem no cenário literário nacional, para indagar dos perigos de ser homem, de estar na História e submeter-se a ela completamente, para indagar das supostas finalidades que os homens dão às suas vidas e, acima de tudo, para perscrutar as perscrutações humanas, as indagações de um ser que traz em si, talvez como sua porção mais real, as suas perguntas sem respostas.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. 1 ed. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins: crítica e criação**. 2 ed. revista e prefaciada. Curitiba: Appris, 2014.

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do barroco II: áurea idade da áurea terra**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva. 1994 (Coleção debates; 35 / dirigida por J. Guinsburg)

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. Tradução Aurora F. Bernardini et al. 4.ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998, p. 397- 428.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CARONE, Modesto. Avalovara: precisão e fantasia. In: **O sopro na argila**. Hugo Almeida (org.). São Paulo: Nankin editorial, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain [et al.]. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números)**, Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998. (Estudos: 158)

_____. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção debates; 160/ dirigida por J. Guinsburg)

COLLETE, Jacques. **Existencialismo**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2011.

DELCASTAGNÉ, Regina. **A garganta das coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 160p.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o Andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Coleção Tópicos.

ENGELS, Friedrich. **Carta a Margaret Harkenss**: disponível em <<http://www.vermelho.org.br/noticia/153628-1>>, acesso em: 05 junho 2016.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. **Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins**. Rio de Janeiro: O Autor, 2000.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Tradução Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte II**. Madri: Ediciones Guadarrama, 1969.

JUNG, Carl G. [et al.] **O homem e seus símbolos**. Concepção e organização Carl G. Jung; tradução: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia: romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Avalovara**. 5 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Casos especiais de Osman Lins**. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros**. 2 ed. São Paulo: Summus, 1977.

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

_____. **Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social**. São Paulo: Ática, 1974.

_____. **Nove, novena.** 5 ed. São Paulo: Companhia das letras. 2004.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

LUKÁCS, Gyorgy. Arte livre ou arte dirigida? In: **Marxismo e teoria da literatura.** Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um estudo filosófico sobre as formas da grande épica.** Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, 2 ed. 240 p. (Coleção Espírito Crítico)

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos.** Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa I.** 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOURA, Ivana. **Osman Lins - o matemático da prosa.** Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2003.

NITRINI, Sandra. **Transfigurações: ensaios sobre a obra de Osman Lins.** São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010.

RAMA, Ángel. El Boom em Perspectiva. **La crítica de la cultura en América Latina.** Caracas: Biblioteca Ayacucho, S/D. p. 266 - 306.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção.** 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.119p. (Debates, 1).

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. **As idéias estéticas de Marx;** Tradução Carlos Nelson Coutinho. 3 ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **Crítica de La razón dialéctica.** Tradução Manuel Lamana. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A. 1979

_____. **O existencialismo é um humanismo.** Tradução João Batista Kreuch. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. **Que é a literatura?;** Tradução Carlos Felipe Moisés. 2 ed. São Paulo, SP. Editora Ática, 1993.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, O.C. O tempo suspenso entre a luz e a sombra: “instantes secretos” de Osman Lins. In: **O nó dos laços: ensaios sobre a obra de Osman Lins**. Elizabeth Hazin (org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013, p. 133-150.

TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris, Du seuil, 1970.
tradução brasileira: Introdução à literatura fantástica, São Paulo:Perspectiva, 1975

WEBER, Max. **Ciência e Política**. Tradução Jean Melville. cidade: Martin Claret, 2007.