

**A SUPERAÇÃO DE LIMITES
NA OBRA DE OSMAN LINS:
DISSIPANDO A CEGUEIRA
ANTE OS HIERÓGLIFOS
QUE NOS CERCAM**



ORGANIZAÇÃO:

**LENY DA SILVA GOMES
E ELIZABETH HAZIN**

**A superação de limites na obra de Osman Lins:
dissipando a cegueira ante os hieróglifos que nos cercam**



Organização:
Leny da Silva Gomes
Elizabeth Hazin

ABRALIC
Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro
2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Leny da Silva Gomes

Elizabeth Hazin

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-08-0

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

Apresentação – p. 5

Leny da Silva Gomes; Elizabeth Hazin

Espinosa, Hannah Arendt e Osman Lins: aproximações e distanciamentos conceituais entre ética e política – p. 6

Cacilda Bonfim

Cidades percorridas por Abel –refração – p. 30

Margot Ines Villas Boas Caruccio

Tantra e texto: divindades do amor em *Avalovara* – p. 49

Maria Aracy Bonfim

A dimensão simbólica e criadora da palavra em *Lisbela e o prisioneiro* – p. 61

Marina Arantes Santos Vasconcelos

Ecocrítica e ecologia acústica em *Avalovara* – p. 76

Martha Costa Guterres Paz

Ação em cena(s): *Lisbela e o prisioneiro*, de Osman Lins, e a adaptação cinematográfica de Guel Arraes – p. 100

Mayara Moratori Peixoto; Clélia Precci Pereira Pachiel

Reflexões de Osman Lins sobre a escrita – p. 118

Ricardo Andrade

APRESENTAÇÃO

Profa. Dra. Leny da Silva Gomes (Uniritter)

Profa. Dra. Elizabeth Hazin (UnB)

Pensar as textualidades contemporâneas conduz de imediato às práticas textuais que abrigam, num mesmo espaço, diferentes linguagens, diferentes percepções e a necessária reflexão sobre a múltipla atividade sensorial do leitor/espectador/ouvinte. Alguns textos – entre eles, a obra de Osman Lins – se realizam no suporte livro em processo de superação dos limites próprios das páginas impressas, aproximando-se, na sua mistura de linguagens, nas provocativas reflexões metaliterárias e nas inusitadas estratégias compositivas, ao domínio da hipermídia. Naturalmente interligados, o alfabeto fonético e a escrita, a palavra impressa e as mídias eletrônicas, em seus processos de funcionamento e de cíclica predominância, afetaram a cultura Ocidental e certamente provocaram escritores, como Osman Lins, envolvidos e comprometidos que eram em questões que exigiam uma percepção além da que as mídias de massa veiculavam, ou veladamente evidenciavam.

O diálogo estabelecido entre Osman Lins, jornalistas e colegas de ofício acabou criando uma pauta de questões recorrentes que, agregada aos estudos literários do Autor e às incursões metaliterárias em suas narrativas, é indicativa de caminhos a percorrer para um trabalho de compreensão não só de sua obra, mas também de sua época. Críticos demonstram estar atentos a elementos formais, a perspectivas teóricas, a temáticas habilmente selecionadas que sinalizam, na obra do autor, mudanças de comportamento coletivo e desenvolvimento de um novo ambiente de que a escrita e seus suportes participam.

Os textos aqui reunidos reiteram que há, na obra de Osman Lins, uma contínua provocação de novas leituras, de novas intersecções, fazendo de seus leitores agentes de buscas cujas fontes se espriam em diferentes áreas. São repertórios que acolhem e manifestam saberes envoltos na obra osmaniana, sempre aberta a indagações e pródiga em luminosidade.

ESPINOSA, HANNAH ARENDT E OSMAN LINS: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS CONCEITUAIS ENTRE ÉTICA E POLÍTICA

Cacilda Bonfim¹

RESUMO: Análise sobre as concepções mais gerais que envolvem o pensamento ético e político do filósofo holandês, Baruch Espinosa (1632 - 1677) a fim de inferir aspectos de confluência e divergências entre as reflexões políticas da pensadora alemã Hannah Arendt (1906 - 1975) e a produção literária do escritor brasileiro Osman Lins (1924 - 1978), mais especificamente de sua obra *Avalovara* (1973), com ênfase na narrativa P, “O Relógio de Julius Heckethorn”, objetivando inferir aspectos que possibilitem uma leitura comparativa capaz de agregar reflexão relevante à Literatura e à Filosofia.

PALAVRAS-CHAVE: Espinosa; Hannah Arendt; Osman Lins; Ética; Política e Literatura.

ABSTRACT: Analysis on the more general conceptions involving ethical and political thinking of the Dutch philosopher, Baruch Espinosa (1632-1677) in order to infer aspects of confluence and divergences between the political reflections of the German thinker, Hannah Arendt (1906-1975) and Osman Lins (1924-1978), specifically his work *Avalovara* (1973), with emphasis on the narrative P, “The Clock of Julius Heckethorn”, and thus infer aspects that allows a comparative reading capable of adding a relevant reflexion to the Literature and Philosophy.

KEY-WORDS: Espinosa; Hannah Arendt; Osman Lins; Ethics; Politics and Literature.

Introdução

O diálogo aqui proposto entre Espinosa, Hannah Arendt e Osman Lins visa estabelecer aproximações e distanciamentos conceituais sobre ética e

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), orientanda da Prof.^a Dr.^a Elizabeth Hazin.

política, não só a partir da produção textual de tais autores, mas também levando em conta o contexto histórico em que cada um se insere.

Provavelmente, Osman Lins não foi um leitor de Arendt e nem de Espinosa, já que até o momento nada reforça o contrário. Porém, a liberdade de evidenciar aspectos de similitude e diferença entre os autores surge da compreensão de que:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como artes (...), a filosofia, a história, as ciências sociais (...) as ciências, a religião, etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outras esferas da expressão humana (Remak, 2011, p. 189).

Logo, não se tratará, aqui, de influências e sim, de possíveis confluências, procurando-se reforçar, também algumas divergências conceituais, tendo a temática ético-política como eixo central de conexão.

Além disso, cabe registrar que a escolha de unir esses três autores nasce da percepção de que a literatura de Osman Lins é repleta de questões filosóficas que possibilitam e até convidam à investigação dessa natureza. Assim, se por um lado é pertinente fazer um diálogo entre Lins e Espinosa devido ao uso do método geométrico, por outro, é a aproximação com Arendt que reforça o não engessamento de Lins em uma fórmula metódica e sua abertura para o imponderável.

Por certo, é necessário ter em mente a distinção entre os discursos de Espinosa e Hannah Arendt – de natureza filosófica – e o discurso de Osman Lins, essencialmente literário e ficcional cujo conteúdo aqui eleito é seu romance, *Avalovara*, publicado em 1973 e mais especificamente uma das narrativas que compõe a obra.

Primeiramente, mesmo estando Espinosa e Hannah Arendt inseridos na categoria filosófica, não se pode deixar de considerar, que suas abordagens são bastante diversas, pois, enquanto o pensador holandês constrói seu sistema com base na metafísica, as reflexões de Arendt objetivam desvencilhar a política das especulações teóricas que a dominam desde Platão. Em seguida, é preciso ter em mente que obviamente, o romance *Avalovara* não pode, por sua natureza, ser literalmente comparado a

uma obra filosófica, pois, à parte toda e qualquer teoria, é um livro de ficção que doa sentido à realidade, mas a ela não se prende, sendo, portando, um lugar de fantasia e delírio com vistas ao sobrenatural.

Portanto, não se trata aqui de querer enquadrar a obra de Lins em uma categoria filosófica, mas buscar o diálogo entre abordagens de natureza diversa que vivificam tanto a Literatura quanto a Filosofia.

Logo, o intento desse artigo faz-se sob o signo do desafio, pois envolve perspectivas díspares em substância, gênero, época e local que, ao mesmo tempo, podem ser elencadas em uma reflexão frutífera sobre ética, política e literatura.

Espinosa e Osman Lins: estruturação geométrica

Baruch Espinosa (1632 - 1677) foi um filósofo holandês cuja influência na contemporaneidade vem sendo cada vez mais pesquisada e citada. Filho de judeus, nasceu em Amsterdã, em meio a Guerra dos Trinta Anos (1618 - 1648), no mesmo ano em que Galileu foi denunciado pela Inquisição. Eis o clima intelectual que dominava a Europa àquela época.

Em 1656², com apenas 24 anos, acusado de materialismo e desprezo pela Torá, teve sua excomunhão decretada pelo Conselho dos Anciões de sua congregação judaica e em 1674, aos 42 anos, sua obra *Tratado teológico-político* (1670) foi proibida para impressão e divulgação nos Estados Gerais da Holanda, sob orientação e exigência do Sínodo calvinista e, mesmo após sua morte, suas obras póstumas (publicadas por seus amigos) *Ética*, *Tratado Político* e *Tratado da Correção do Intelecto*, foram interditadas na Holanda.

Suas teses, tão temidas e amaldiçoadas, versavam sobre: a identificação entre Deus e Natureza; a não transcendência de Deus; a manipulação das Igrejas e aparatos cerimoniais religiosos; a teologia como um poder tirânico e não como um tipo conhecimento – visto ser ausente de verdade e oprimir seus seguidores através da submissão a dogmas indemonstráveis –; o nascimento do Estado não a partir de um contrato

² Ano em que a obra filosófica de Descartes foi proibida na Holanda.

social, mas da força coletiva do povo que se constitui a si mesmo como sujeito político detentor de poder. Logo, não é preciso ir muito longe para se perceber porque Espinosa foi acusado de ateísmo e teve suas ideias duramente rechaçadas no século XVII.

Seguindo uma sequência não cronológica do pensamento espinosano, o primeiro aspecto a ser abordado, nessa proposta de diálogo entre ética e política, está em sua obra póstuma, *Ética demonstrada a maneiras dos geómetras* (1677), e, mais especificamente, na escolha do método.

A adoção da geometria, como concebida pelos antigos, evidencia que Espinosa preferiu o método euclidiano em oposição ao analítico, desenvolvido por Descartes. Ora, tanto nas *Meditações*, quanto no *Discurso do Método*, o caminho cartesiano para se chegar às ideias claras e distintas centrava-se na divisão dos dilemas em parcelas que possibilitassem sua resolução a partir **de uma ascensão em graus** de dificuldade que partiam de objetos mais simples e fáceis de entender para o conhecimento de objetos compostos e complexos (Descartes, 1983, p. 38). Tal ascensão, em graus, é rejeitada por Espinosa, na medida em que o Deus concebido por ele é tanto ponto de partida, quanto de chegada ao conhecimento verdadeiro.

Há, portanto, em Espinosa, **uma circularidade** disposta no próprio método dos geômetras, pois a elaboração argumentativa em definições e axiomas que, por sua vez, são demonstrados através de proposições, corolários e escólios, visa sempre o retorno ao ponto inicial que é contemplado novamente, porém, com uma consciência cada vez mais próxima de seu significado real.

A própria *Ética* se inicia com Deus, mostrando o caminho pelo qual o ser humano deve afirmar sua perfeição e expressar sua harmonia por estar em Deus, ou seja, há um movimento que conduz o ser humano de Deus para Deus, pois se na parte I da *Ética*, Espinosa caracteriza o ser humano como um modo finito constitutivo da substância, na V, reafirma esse conceito, evidenciando a excelência da beatitude da mente que, através do percurso ético, se torna capaz de vivenciar tal verdade.

Deus e a Natureza são uma só e mesma coisa. *Deus sive natura*, sendo Natureza Naturante a substância divina como causa de si e imanente de todas as coisas e, Natureza Naturada, os modos infinitos e finitos imanentes

à substância divina, produzidos pela atividade dos atributos, que constituem o mundo em que vivemos.

Attributes are expressions of God; these expressions of God are univocal, constituting the very nature of God as *natura naturans*, and involved in the nature of things or *natura naturata* which, in certain way, re-expresses them in its turn (Deleuze, 1990 p, 49).³

Assim, em sua *Ética*, Espinosa parte do conceito de substância (Deus), como algo que existe em si e sem o qual nada existe e nem pode ser concebido, ou seja, ao causar-se a si mesma (autoprodução), a substância causa a existência e a essência de todos os seres (modos da substância) que são modificações, efeitos necessários produzidos pela potência divina. Pode-se compreender melhor o sentido de “causa” substituindo o vocábulo pelo termo “expressão”, sugerido na interpretação feita por Deleuze.

Substance expresses itself, attributes are expressions, and essence is expressed (...). The originality of the concept of expression shows itself: essence, insofar as it has existence, has no existence outside the attribute in which it is expressed; and yet, as essence, it relates only to substance (...). We everywhere confront the necessity of distinguishing three terms: substance which expresses itself, the attribute which expresses, and the essence which is expressed (Deleuze, 1990 p, 27).⁴

Deste modo, é possível compreender que na concepção de Espinosa, o mundo comporta duas formas de existência: 1) a da substância e seus atributos e 2) a dos efeitos (ou expressões) da substância. Entende-se, pois, por Natureza Naturante a substância e seus atributos, enquanto atividade infinita que produz (expressa) a totalidade do real e, por Natureza Naturada, a totalidade dos modos produzidos (expressados) pelos atributos.

Logo, Deus não é causa que se separa dos efeitos após produzi-los (expressá-los), mas é causa imanente de seus modos e se exprime neles.

³Os atributos são expressões de Deus; essas expressões são unívocas, constituindo a própria natureza de Deus como *natura naturans* e envolvidas na natureza das coisas ou *natura naturata* que, de certo modo, por sua vez, as re-expressa.

⁴A substância se expressa, os atributos são expressões e a essência é expressa (...). A originalidade do conceito de expressão mostra-se: a essência, na medida em que tem existência, não possui existência fora do atributo em que se expressa; e ainda, como essência, relaciona-se apenas à substância (...). Em todos os lugares, enfrentamos a necessidade de distinguir três termos: a substância que se expressa, o atributo que expressa e a essência expressa.

Portanto, a causa imanente é o elo entre a totalidade produzida pela Natureza Naturante e a Natureza Naturada.

Em termos esquemáticos, a organização do cosmos espinosiano é: Deus (substância) causa a si mesmo, causando seus atributos. Os atributos causam os modos infinitos. Os modos infinitos causam os modos finitos e os modos finitos causam-se, uns aos outros. Segue-se daí uma outra distinção, pois existem os modos finitos corporais (corpos) e os modos finitos psíquicos (almas).

Vê-se, conseqüentemente, em Espinosa, um distanciamento das explicações finalistas e transcendentais da existência. Sua proposta vai na contramão da tradição filosófica e/ou religiosa na medida em que demonstra Deus, não como ser criador e transcendente que impõe leis aos homens, mas como substância única, causa de si e produtora de toda a realidade.

Assim, com o recurso da geometria, Espinosa demonstra que a totalidade do real é inteligível e pode ser alcançada através do intelecto. Daí seu racionalismo. *Ética demonstrada a maneiras dos geómetras*, como afirma o próprio filósofo, aborda Deus e o homem (suas paixões e ações) como se estivesse tratando de círculos e triângulos, objetos sobre os quais é possível oferecer definições reais de origem, causa, necessidade, produção, essência e existência, apenas através do intelecto, ou seja, da razão. Logo, não há lugar a mistérios, irracionalidade e superstição, seja na religião ou na filosofia.

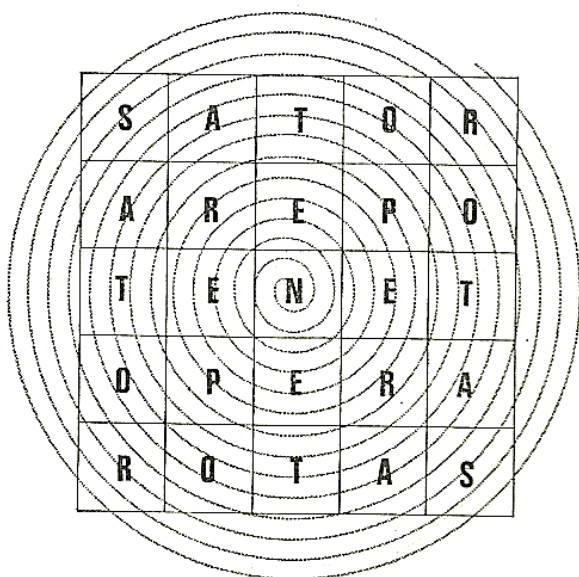
Por outro lado, é preciso compreender também, indo de encontro a uma concepção racionalista cartesiana e radical que:

Para Espinosa, a vida não é uma ideia, uma questão de teoria. A vida é uma maneira de ser, um mesmo modo eterno em todos os seus atributos. E é somente deste ponto de vista que o método geométrico assume todo o seu sentido. O método geométrico, na *Ética*, opõe-se ao que Espinosa chama de sátira; e sátira é tudo aquilo que se deleita com a impotência e com a pena dos homens (...). Ele se torna um método [o geométrico] de retificação vital e óptica. Se o homem é de certa forma torcido, retificar-se-á esse efeito de torsão religando-o as suas causas, *more geométrico* (Deleuze, 2002, p. 19).

Assim, nessa estruturação geométrica que aponta em direção da fruição da própria vida, o ser humano representa a união de dois modos finitos de Deus: o corpo e a alma.

Todavia, se o Deus de Espinosa não está separado da Natureza e, por conseguinte não é criador transcendente do universo, o mesmo não se dá com a filosofia de Espinosa, que é construção de sua mente especulativa, ou seja, de sua criatividade racional para engendrar uma explicação que dê sentido à vida.

É nesse aspecto, de construção de uma argumentação a partir do método geométrico euclidiano, que é possível uma aproximação com o escritor pernambucano, Osman Lins (1924-1978) na elaboração de seu romance: *Avalovara* (1973).



A estrutura do livro está disposta em uma espiral, delimitada por um quadrado que se subdivide em vinte e cinco quadrados menores, preenchidos por oito letras (R, S, O, A, T, P, E, N), que, por sua vez, representam oito narrativas.

As letras formam uma frase palíndroma de origem latina, com cinco palavras: SATOR AREPO TENET

OPERA ROTAS. Ora, cada vez que a espiral passa por um dos quadrados, ou seja, por cada uma das letras, as narrativas vão se revelando ao leitor.

Analogamente, pode-se perceber que o rigor da própria construção da obra leva a pensar em um ordenamento do mundo, como fez Espinosa. “A construção desta obra [*Avalovara*] é uma construção que nos remete ao cosmos, eu queria realizar um troço que desse uma ideia da ordem cósmica” (Lins, 1979, p. 223).

Nesse sentido, o romance é um símile do cosmo que se estrutura e organiza a partir de uma temática central que é a história de amor entre um homem, chamado Abel, e de três mulheres: ♀ (personagem

inominada, representada por este símbolo), Anneliese Roos e Cecília. Tem-se assim, os seguintes temas narrativos dispostos no romance:

R – ☺ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações;

S – A Espiral e o Quadrado;

O – História de, ☺, Nascida e Nascida;

A – Roos e as Cidades;

T – Cecília entre os Leões;

P – O Relógio de Julius Heckethorn;

E – ☺ e Abel: ante o Paraíso;

N – ☺ e Abel: o Paraíso.

Cada tema é precedido da letra que lhe corresponde, seguido de números que indicam sua sequência nas respectivas páginas.

Deve-se considerar, também, como indica o próprio autor que o leitor tem a liberdade de iniciar a leitura de *Avalovara* por qualquer uma das linhas narrativas, eliminado a sequência normal, ou seguir, ainda, um outro roteiro, sugerido pelo autor (Lins, 1979, p. 173), que começa com a temática da letra S, seguindo a ordem: A, T, O, P, R, E, N.

Porém, mesmo com essas sugestões de leitura é interessante perceber que, dispostas no livro sequencialmente (na forma originalmente concebida pelo autor e editorialmente mantida), as narrativas se misturam. Por exemplo: A1 é seguido de O3 que por sua vez é sucedido por R6. Isso gera uma espécie de caos na medida em que o leitor, a princípio, não é capaz de perceber um todo narrativo cujo início, meio e fim sejam plenamente identificados.

Outro aspecto a se observar é que as linhas S e P são metanarrativas e têm como objeto a escritura do próprio romance, compondo, assim, uma alegoria da arte romanesca.

Mas além de ser um mapa que situa o leitor dentro da obra literária a espiral e o quadrado, enquanto formas geométricas sobrepostas, engendram outras significações.

A espiral é o ponto de partida e núcleo do romance.

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorre-se de outra, fechada – evocadora, se possível,

das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz (Lins, 1973, pp. 18-19 / S 4).

Tem-se com isso uma obra rigorosamente calculada do ponto de vista formal na qual a espiral representa o tempo e o quadrado simboliza o espaço, categorias fundamentais da arte romanesca.

Cabe considerar ainda que, além da influência de Pitágoras e da alquimia em sua atração pelas figuras geométricas, o interesse de Osman Lins pelas estruturas de inspiração geômetra teve início com as leituras dos ensaios de Matila Ghyka.

[Os livros de Ghyka] mais citados por Osman são *The geometry of art and life*, *Le nombre d'or* e *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. Genericamente falando, os temas aí abordados são os da simetria e da analogia, através de conceitos como “simetria dinâmica”, “composição sinfônica”, sistema de proporções”, que levam o leitor invariavelmente à ideia de harmonia e beleza do mundo. Falam, ainda, da similitude entre o Grande Criador do Cosmos e o artista (Hazin, 2013, p. 71).

A partir dessas considerações, fica bastante claro que a escolha pelo método geométrico tem motivações extremamente diferentes em Espinosa e Lins.

Enquanto Espinosa foi de encontro à geometria analítica proposta por Descartes (expressa por fórmulas algébricas), voltando-se para os axiomas e postulados de Euclides que lhe permitiam um “mergulho” na natureza terrena, Osman Lins estava à procura de significações míticas que dessem sustentação à cosmogonia que pretendia engendrar em seu romance.

Logo, o uso da matemática como recurso que estrutura *Avalovara* não engessa o romance em um discurso eminentemente lógico. *Avalovara* é sobretudo um livro literário que a partir de uma multiplicidade de temas, além do amor, discorre também sobre o ato de escrever um romance, misturando logicidade e fantasia em uma amálgama geométrica, matemática, alquímica e mágica na qual estão presentes os sonhos, desejos, notícias de jornal, referências a outros livros e a inúmeras obras de arte.

Ora, não se pode ignorar a presença da geometria na arte em culturas e tempos distantes e remotos. Outrossim, em termos filosóficos, a própria geometria, em si, indica a união entre o intelecto humano e a natureza.

Na cultura ocidental, já em Platão, o uso da geometria permite a inteligibilidade de questões relacionadas à fixidez e ao movimento no mundo, possibilitando que o filósofo em sua obra, *A República* descreva sua teoria sobre os dois mundos (sensível e suprassensível) e os graus do conhecimento.

Além disso, não se pode ignorar que a matemática se baseia em hipóteses (ou ficções) que partem da intuição sensível do geômetra ao construir as figuras (imagens) que lhes são necessárias para ilustrar seu raciocínio. Deste modo, sobre as formas geométricas desenvolve-se um raciocínio, conhecimento intelectual, que se serve das figuras sensíveis “como se fossem imagens, procurando ver o que não pode avistar-se, senão pelo pensamento” (Platão, 2000 - 510 e).

Assim, essa confluência entre o intelecto e a natureza, talvez possa ser tomada como motivo para que Espinosa e Osman Lins tenham recorrido ao método dos geômetras na confecção de obras tão distintas em sua natureza – uma filosófica e outra literária – mas que, ao mesmo tempo, estão próximas em estruturação, mesmo que por motivações distintas.

Além disso, o quadrado em *Avalovara* não se restringe a uma forma geométrica, mas corresponde, também a um quadrado mágico que se subdivide ou se multiplica (a depender da ótica) em outros 25 quadros que formam o já mencionado palíndromo latino, SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Essa frase latina remete a uma pedra quadrada, provavelmente do século VI d.C., descoberta nas ruínas de Pompéia em 1936 (Igel, 1988, p. 98) e possui dois significados:

O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. Ou, como também pode entender-se: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita. Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação. Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador, Sua vontade, o espaço e as coisas criadas (...). Idêntica é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro (Lins, 1973, p. 72 / S9).

No que diz respeito a essa analogia entre a criação de uma obra literária e a criação divina, novamente é bastante claro o distanciamento de Lins e de Espinosa, pois é perceptível que para Lins há uma transcendência intrínseca ao ato de criar.

Ora, como mencionado anteriormente, o Deus de Espinosa é um Deus imanente e não transcendente que é causa de si e que é idêntico à Natureza. “Tudo o que existe, existe em Deus, e sem Deus, nada pode existir nem ser concebido” (ET, cap. I prop. 15, 2016, p. 22). Assim, a concepção

descrita na *Ética* não se sustém na relação mecanicista de causa e efeito. Por isso é que Deleuze insiste no termo “expressar” para se referir à articulação entre Substância (unidade), Modo e Atributo (diversidade).

For God's nature is, as *natura naturans*, in itself expressive. This expression is so natural, or essential, to God, that it does not merely reflect a ready-made God, but forms a kind of unfolding of divinity, a logical and genetic constitution of divine substance. Each attribute expresses a formal essence; all formal essences are expressed as the absolute essence of a single identical substance whose existence necessarily follows; this existence is thus itself expressed by the attributes. These are the very moments of substance; expression is, in God, his very life. So that one cannot say God produces the world, universe or *natura naturata*, in order to express himself. For not only must the sufficient reason necessitate the result, ruling out any argument from finality, but God expresses himself in himself, in his own nature, in the attributes that constitute him (Deleuze, 1990 p, 99).⁵

Em Espinosa, Deus não é mais um modelo de criador, e sim expressão de todas as outras coisas que por sua vez são expressadas por Ele.

Nota-se, igualmente, pelo corolário 1 da prop. 32 do cap. I, que Deus não opera pela liberdade da vontade, visto essa não ser causa livre e sim, necessária. Logo, toda a similitude que Osman Lins faz entre o autor da obra literária e Deus, criador do mundo, não tem espaço na concepção de divindade expressa por Espinosa. Além disso, é preciso considerar que Espinosa está rompendo com a causa finalista proposta por Aristóteles o que de modo algum pode ser prescindido na feitura de uma obra, já que sua realização, ou seja, seu existir é causa final que move o escritor. Nesse sentido, nada parece ser mais oposto à posição adotada por Lins na feitura de seu romance do que estas palavras ditas por Espinosa no apêndice do capítulo I da *Ética*:

⁵Para a natureza de Deus como é, enquanto *natura naturans*, expressiva em si mesma. Esta expressão é tão natural ou essencial para Deus, que não se limita a refletir um Deus pronto, mas forma uma espécie de desdobramento da divindade, uma constituição lógica e genética da substância divina. Cada atributo expressa uma essência formal; todas as essências formais são expressas como a essência absoluta de uma única substância idêntica, cuja existência necessariamente segue; essa existência é assim expressa pelos atributos. Estes são os momentos da substância; a expressão é, em Deus, a própria vida. Então não se pode dizer que Deus produz o mundo, o universo ou a *natura naturata*, para se expressar. Pois não só o motivo suficiente requer o resultado, excluindo qualquer argumento da finalidade, mas Deus se expressa em si mesmo, em sua própria natureza, nos atributos que o constituem.

(...) os homens preferem a ordenação à confusão, como se a ordenação fosse algo que, independentemente de nossa imaginação, existisse na natureza. Dizem ainda que Deus criou todas as coisas ordenadamente, atribuindo, assim, sem se darem conta, a imaginação a Deus (Espinosa, 2016, p. 46).

Obviamente, não se pode perder de vista que o romance de Lins é uma obra de ficção que não só está além de qualquer teoria filosófica como não se prende a nenhuma. O exemplo aqui tomado, diz respeito, a uma doação de sentido para a realidade e não a uma teoria. *Avalovara*, título da obra, é o nome de um pássaro imaginário que de certo modo simboliza o próprio romance e que deriva do nome da divindade hindu Avalokiteshvara:

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 (sic). Não foi difícil, aproveitando esse nome, chegar ao nome claro e simétrico de 'Avalovara', que muitas pessoas acham estranho (Lins, 1979, p. 165).

Assim, como já mencionado anteriormente, Osman Lins está enredado por uma concepção de poder criador transcendente que não se coaduna com a proposta espinosana.

Hannah Arendt: crítica à tradição metafísica

Após a abordagem feita até aqui, sobre questões geométricas e estruturais que permitem, simultaneamente, uma aproximação e um distanciamento entre Espinosa e Osman Lins, cabe evocar as reflexões de Hannah Arendt (1906 – 1975) na busca de outras perspectivas interpretativas.

A inserção de Arendt no contexto tratado até agora requer de imediato a compreensão de seu posicionamento filosófico-político.

(...) juntei-me claramente às fileiras daqueles que, já há algum tempo, vêm tentando desmontar a metafísica e a filosofia, com todas as suas categorias, do modo como as conhecemos, desde o seu começo, na Grécia, até hoje. Tal desmontagem só é possível se aceitarmos que o fio da tradição está rompido e que não podemos reatá-lo (Arendt, 1992, p. 159).

Ora, esse “fio rompido da tradição” ao qual a pensadora se refere diz respeito ao diagnóstico feito por ela de que a tradição do pensamento filosófico ocidental foi insuficiente para a compreensão do totalitarismo⁶, não tendo sido capaz de explicar, enquadrar, justificar ou prever o fenômeno totalitário e suas implicações e consequências.

A dominação totalitária como um fato estabelecido, que, em seu ineditismo, não pode ser compreendida mediante as categorias usuais do pensamento político, e cujos “crimes” não podem ser julgados por padrões morais tradicionais ou punidos dentro do quadro de referência legal de nossa civilização, quebrou a continuidade da História Ocidental. A ruptura com a nossa tradição é agora um fato acabado (Arendt, 1979, p. 54).

Assim, Arendt partiu para uma vigorosa crítica às categorias tradicionais que regem o pensamento político, questionando os fundamentos filosóficos ocidentais em relação ao conceito de verdade, razão, linguagem, etc. Logo, nessa perspectiva metafísica, seu pensamento não se harmoniza nem com o de Espinosa e nem com o de Osman Lins, pois o que ela recusou, através de um verdadeiro diálogo mantido com a tradição, foi a filosofia como “fundamentação”, ou seja, enquanto forma de justificar e legitimar os modos humanos de vida, pois assim, as atividades humanas ficam submetidas “a um critério externo, absoluto, inacessível aos homens comuns, alcançável apenas por alguns” (Aguiar, 2001, p. 13).

Historicamente, esta tradição nasceu com o pensamento de Platão, originando o que Arendt caracterizou como um abismo entre Filosofia e Política.

O julgamento e condenação de Sócrates (...), fez com que Platão duvidasse da validade da persuasão (...). Intimamente ligada à dúvida de Platão quanto à validade da persuasão está a sua enérgica condenação da *doxa* (...). A verdade platônica (...) sempre é entendida como justamente o oposto da opinião (...). O espetáculo de

⁶ Em sua obra *Origens do Totalitarismo* (1951), Arendt identificou o fenômeno totalitário nos regimes nazista e stalinista, evidenciando ideologia e terror como sustentáculos desses sistemas. Não se pretende tratar aqui do paralelismo entre nazismo e stalinismo feito por Arendt ao acentuar certas similaridades entre os dois regimes. Contudo, ressalta-se o interessante aspecto de que ao estabelecer tal paralelismo, Hannah Arendt identifica também que o totalitarismo pode surgir tanto de um desdobramento capitalista quanto socialista, sendo, portanto, um fenômeno, até certo ponto, independente de forças políticas “liberais ou conservadoras, nacionais ou socialistas, republicanas ou monarquistas, autoritárias ou democráticas” (Arendt, 2000, p. 513).

Sócrates submetendo sua própria *doxa* às opiniões irresponsáveis dos atenienses e sendo suplantado por uma maioria de votos, fez com que Platão desprezasse as opiniões e ansiasse por padrões absolutos. Tais padrões (...), tornaram-se, daí em diante, o impulso primordial de sua filosofia política, influenciando de forma decisiva até mesmo a doutrina puramente filosófica das ideias (Arendt, 1993, pp. 91, 92).

Ora, em função da decepção de Platão com a democracia ateniense, surge a proposta de que o filósofo, em contato com as ideias eternas e a verdade absoluta, seja o governante da *polis*, instalando-se deste modo, o que se costuma chamar de tirania da verdade. A partir daí a filosofia se encarregou de fornecer padrões para as ações humanas chegando até as teorias de Marx.

A Filosofia Política implica necessariamente a atitude do filósofo para com a Política; sua tradição iniciou-se com o abandono da Política por parte do filósofo, e o subsequente retorno deste para impor seus padrões aos assuntos humanos. O fim sobreveio quando um filósofo repudiou a Filosofia, para poder ‘realizá-la’ na Política. Nisto consiste a tentativa de Marx, inicialmente expressa em sua decisão (em si mesma filosófica) de abjurar da Filosofia, e, posteriormente em sua intenção de ‘transformar o mundo’ e, assim, as mentes filosofantes, a ‘consciência’ dos homens (Arendt, 1979, p. 44).

Para Arendt, Marx, juntamente com Kierkegaard e Nietzsche, situa-se entre aqueles que, no século XIX, se rebelaram contra a tradição. Neste sentido, tal “rebeldia” caracterizou-se por existir nas obras desses pensadores uma inversão dos valores tradicionais, de modo que, em Kierkegaard, Nietzsche e Marx encontra-se, respectivamente, a inversão entre razão e fé, mundo transcendental e mundo sensível, teoria e prática.

Contudo, muito embora esses filósofos estivessem pondo à prova a autoridade da tradição, através do questionamento acerca de uma justificação racional da realidade, o momento de ruptura, identificado por Arendt, dá-se no século XX, por meio de uma cadeia de catástrofes acionada pela Primeira Guerra Mundial.

A questão posta é que, desde Platão, a legitimação dos governos não provém da cidadania e sim de fontes externas, implicando com isso que a Política seja tida como dominação. Tal concepção chega ao ponto máximo

com o totalitarismo e sua pretensão de estabelecer um padrão universal e absoluto que, ideologicamente, dita regras à vida humana.

No argumento da metafísica ocidental Arendt descobre a descredibilidade da existência. Na ambição sistemática, de alguma forma, está inscrita a funcionalização da vida humana, a vontade de controlar e administrar totalmente a vida dos homens. Na exigência da legitimação absoluta para a política, como exigia a tradição platônico-fundacionalista, constitui-se uma possibilidade para o terror (Aguilar, 2001, p.13).

As concepções de Espinosa também mostram um confronto com a tradição, na medida que ele evidencia que todos os princípios, fossem de origem grega, talmúdica ou cristã, haviam construído teorias que perpetuavam a ignorância humana, já que em nome da “verdade”, religiosa ou filosófica, mantinham os homens submissos à obediência e ao controle externo a si. Contudo, as raízes metafísicas de Espinosa o colocam em sentido oposto ao projeto arendtiano. O mesmo se dá, também, com a concepção de Lins, enraizada em uma metafísica transcendente. Porém, há algo em *Avalovara* que permite certa aproximação com a política concebida por Hannah Arendt.

Osman Lins e o relógio de Julius Heckethorn

Na linha narrativa P – *O Relógio de Julius Heckethorn* – que na verdade é metanarrativa, pois faz uma correlação entre a feitura do próprio romance, uma visão aparentemente mecanicista desponta. Julius Heckethorn, o personagem, tem fascínio por relógios (artefato mecânico de medição do tempo) devido a seus sistemas de funcionamento serem semelhantes ao cosmos:

Os relógios - escreve J.H. - têm estreita relação com o mundo e o que representam ultrapassa largamente a sua utilidade. Desde a origem opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. Mais ainda: exprimem em números simples - tão simples que, ingenuamente, julgamos compreendê-los - o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e delicada dos astros. Vede os relógios de Sol. Pode-se, após alguma reflexão, continuar a crer que Anaximandro de Mileto, quando fabrica quadrantes, quer apenas facilitar a divisão do dia em horas? O que ele pretende é

converter a luz solar, seu giroharmonioso, numa flor geométrica que feneça ao anoitecer (Lins, 1973, p. 165 / P 1).

Julius Heckethorn é alemão e encontra-se ainda na infância quando se inicia a I Grande Guerra. Enquanto cresce, acontecimentos trágicos rodeiam sua vida ao mesmo tempo em que seu fascínio por relógios, seu gosto pela leitura de livros pouco conhecidos e sua aprendizagem musical se desenvolvem. Em 1930 casa-se e, já senhor de uma vida simples, porém estável, dedica-se a construir o relógio dos seus sonhos. Heckethorn faz a opção por confeccionar um mecanismo que opere a saltos.

A saltos move-se no corpo o sangue, a saltos atuam os pulmões, move-nos a saltos, mesmo as aves de mais tranquilo vôo a saltos se deslocam, nadam os peixes movendo, a saltos, as barbatanas, dia e noite são saltos, ir e vir passar e ressurgir, sim e sim, não e não, e a própria consciência que temos de existir não é contínua, tomamos e foge, vez por outra assalta-nos, a saltos (Lins, 1973, pp. 323, 324 / P6).

Além da beleza poética da descrição tem-se, nessa passagem, a noção de ritmo que envolve uma concepção de tempo oposta a representação feita por mecanismos sem pausa. Osman Lins, desta maneira, delineia uma equivalência entre a mecânica e a natureza. De imediato, pode-se presumir que toda essa concepção de Lins, inclusive no próprio uso metafórico do relógio, é permeada pelas noções de Descartes, mas na medida que se avança na ficção de Osman Lins, vê-se outras possibilidades.

Heckethorn constrói um relógio de caixa, não muito atraente em beleza, mas preciso em exatidão. Insere em seu mecanismo a introdução da *Sonata em Fá Menor* (K 462) de Scarlatti, dividida em treze segmentos numerados em uma ordem que ao serem distribuídos no interior da máquina soam separadamente e só raramente voltam a tocar na encadeação exata,

(...) constituindo essa reunião um evento pleno de intenções –, eis o objetivo de Julius. Voltar a ouvir, íntegra, a frase de Scarlatti, será como testemunhar um eclipse (...) o mais fascinante dentre os fenômenos que pedem – como tudo que merece existir e ser fruído – uma conjugação feliz de circunstâncias (Lins, 1973, p. 345 / P8).

Logo, Julius Heckethorn, constrói uma espécie de jogo, um quebra-cabeças no qual as peças não estão sempre dispostas ao montador. Portanto, por desconhecer as leis de funcionamento do relógio, qualquer observador pensará estar diante do caos, de uma descoordenação que não é capaz de compreender. “Também isso é visado por Julius: colocar as pessoas, frente aos sistemas de som do seu relógio, na mesma atitude de perplexidade que se sofre perante o Universo” (Lins, 1973, p. 347, P 8), pois o relógio é, na verdade, um símile da ordem astral.

Julius quer evocar as conjunções do cosmos, mas poeticamente; não apenas a móbil ordem celeste, mas a harmonia de imponderáveis que permite a um homem encontrar a mulher com quem se funde, que faz nascer uma obra de arte, uma cidade, um reino (Lins, 1973, p. 347 / P 8).

Julius Heckethorn pretende fazer com seu relógio uma réplica da existência humana conservando o aspecto de imprevisibilidade. Para tanto, há um “erro” deliberadamente introduzido na máquina. Obviamente, tal “erro”, ou “desordem” não poderia admitir previsões exatas (posto que deixaria de ser um erro imponderável) e por isso, a par de toda precisão com que insere os fragmentos da música, fabrica imperfeitamente um dispositivo complementar que se desregula sempre que a temperatura sobe.

Com tal imperfeição, o relógio de Julius alcança a perfeição (...). O valor simbólico que ele pretende incluir à sua obra foi alcançado: estudando-a, um indivíduo capaz de traduzir criptogramas lê quão incerto e entregue a imponderáveis é o destino humano; que a Ordem está sempre exposta a rompimento e que um pequeno fator tanto pode impedir como rematar as harmonias (Lins, 1973, p. 359 / P9) (Grifo meu).

A fabricação das peças do relógio se inicia logo após a ascensão de Hitler ao poder, em 1933 e dura quatro anos e oito meses. Julius estava próximo do término quando foi convocado pela *Luftwaff* (Força Aérea nazista). Pensou em destruir o relógio ainda inacabado, mas não o faz. Por fim, mesmo em meio a sua aflição frente aos eventos catastróficos que marcavam a política de seu país, concluiu o fabrico do relógio, mas não o acionou.

Em sua ânsia de abranger a totalidade das coisas, não terá voltado as costas ao fato particular? Não será ele próprio um erro na máquina? Que máquina? A Máquina da História? Deve pôr em movimento a sua invenção? Para 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. Diz-lhe um sonho: os mostradores são feitos de pele humana; os pêndulos, balouços da Morte; sangue, em vez de azeite, lubrificará os eixos e os pinhões; e os ponteiros vão girar para trás (Lins, 1973, pp. 360, 361 / P9).

Julius Heckethorn, conseguiu fugir da Alemanha e se instalou em Haia, Holanda. Cinco meses depois, ao saber que a Áustria foi anexada, ele pôs sua obra em movimento. Por força de questões financeiras vende o relógio. Em maio de 1940 os nazistas invadem a Holanda. A mulher de Julius morre devido a um ataque aéreo da *Luftwaff* e após um julgamento de seis minutos e meio, Julius Heckethorn é acusado pelos nazistas de traição e fuzilado. Uma vida totalmente oposta à desejada harmonia expressa em seu relógio (Lins, 1973, pp. 360-375 / P 10).

Ora, nessa narrativa sobre o relógio construído por Julius Heckethorn desintegra-se toda e qualquer aproximação com Descartes ou mesmo com a ideia de um ordenamento inexorável. Se a linha é metanarrativa, como afirmado anteriormente, há que se considerar que também “um erro” foi introduzido no romance. Algo que escapa ao cálculo de seu autor. Osman Lins está nitidamente se reportando ao caráter contingente do mundo, da vida.

Espinosa, Arendt e a Política

Em *Avalovara*, especialmente na linha narrativa P, Osman Lins parece dizer, com sua literatura que nenhuma ordenação é realmente perfeita se não há nela, lugar para a desordem. Obviamente, o escritor está fazendo uma alegoria com a arte de escrever um romance, mas tais imagens não podem ser transpostas para a política?

Ao acionar o relógio, justamente quando da anexação da Áustria, ou seja, quando ele percebe que o processo de expansão da Alemanha nazista se inicia, Julius Heckethorn faz um gesto de resistência, pois coloca em movimento a possibilidade do inesperado que o relógio engendra.

A imprevisibilidade é também algo imprescindível na concepção política de Hannah Arendt.

Tem-se com isso que, se originalmente, na esfera privada, os homens haviam se unido para suprir necessidades e carências, na esfera pública, âmbito da política, o fundamento da convivência provinha da liberdade que move ação e discurso para o estabelecimento de um acordo entre os cidadãos que, coletivamente, desfrutam a igualdade, mas, singularmente, conservam diferenças. Tal simultaneidade entre igualdade e diferença esclarece-se no conceito de pluralidade.

A pluralidade humana (...) tem o duplo aspecto de igualdade e diferença. Se não fossem iguais, os homens seriam incapazes de compreender-se entre si e aos seus ancestrais, ou de fazer planos para o futuro e prever as necessidades de gerações vindouras. Se não fossem diferentes, se cada ser humano não diferisse de todos os que existiram, existem ou virão a existir os homens não precisariam do discurso ou da ação para se fazerem entender. Com simples sinais e sons, poderiam comunicar suas necessidades imediatas e idênticas (Arendt, 2001, p. 188).

Ao homem cabe, portanto, não só a capacidade de comunicar necessidades como fome ou sede, mas de comunicar a si mesmo, revelando seu próprio ser. Sem contar que a dimensão pública, enquanto espaço do aparecer em um mundo comum, requer o compartilhar e para que algo possa ser compartilhado precisa, obviamente, ser também algo comunicável. Daí a pluralidade ser condição não só da ação, mas também do discurso. Deste modo, ação e discurso imbricam-se na medida em que é através de atos e palavras que os indivíduos revelam “Quem” são em suas singularidades. “É com atos e palavras que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o fato original e singular do nosso aparecimento físico original” (Arendt, 2001, p. 189).

Ora, esse segundo nascimento diz respeito ao caráter iniciador da ação. Assim, fazendo uma distinção etimológica entre os termos *archeim* (grego) e *agere* (latim) ela estabeleceu uma relação entre a ação, enquanto início e natalidade, enquanto novidade. Obviamente, para que o nascimento seja considerado uma novidade, a análise não se faz pela via biológica ou

fisiológica, que leva em conta a herança genética. A análise de Arendt perpassa o sentido existencial da natalidade. Essa constatação indica que “É da natureza do início que se comece algo novo que não pode ser previsto a partir de coisa alguma que tenha ocorrido antes. Este cunho de surpreendente imprevisibilidade é inerente a todo início e a toda origem” (Arendt, 2001, p. 191).

Logo, essa interrupção de um processo dando origem a algo inesperado é análoga a ideia de milagre. Milagre humano contido na iniciativa da ação que, por sua vez, radica-se na liberdade que, consequentemente remete ao caráter de imprevisibilidade do agir.

O fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. E isto, por sua vez, só é possível porque cada homem é singular, de sorte que, a cada nascimento, vem ao mundo algo singularmente novo. Desse alguém que é singular pode-se dizer, com certeza, que antes dele não havia ninguém (Arendt, 2001, p. 191).

Eis a possibilidade de se engendrar um novo significado para a política, cujo processo de obscurecimento alcança a experiencia totalitária.

Porém, parece que são exatamente esses conceitos: imprevisibilidade, liberdade, novidade que fazem contrastar as ideias política de Espinosa e Arendt, pois para o filósofo “Nada existe, na natureza das coisas, que seja contingente; em vez disso, tudo é determinado, pela necessidade da natureza divina, a existir e a operar de uma maneira definida” (ET, cap. I prop. 29, 2016, p. 35).

Como é possível haver política, ou mesmo arte, sem contingência? Como é possível excluir o “mal” da política frente ao terror e a realidade da elaboração racional e científica dos campos de concentração que não se destinavam apenas ao extermínio de pessoas, mas eram, também, verdadeiras fábricas de aniquilamento sistemático da dignidade humana?

Sobre os afetos humanos não é possível também ignorar que:

(...) a natureza humana, os afetos, as paixões e as ações humanas são parte da Natureza e devem ser conhecidos, entendidos e explicados pelas mesmas leis e regras (ou da mesma maneira) com que são entendidas e explicadas todas as coisas naturais (...) Todos os afetos, sejam quais forem, seja qual for o valor que a eles se atribua, seja qual for seu significado na vida dos indivíduos, são, considerados em si

mesmos, como naturais e necessários porque seguem da atividade necessária da causalidade natural (Chauí, 2011, pp. 118-119).

Sem dúvida, como já mencionado, Espinosa abriu caminho para que o ser humano se libertasse da tradição teológico-religiosa, também dignificou o corpo e a natureza e através do conatus valorizou as ações que podem livrar os seres humanos do medo. Toda sua filosofia tem hoje uma grande influência na medida, também, que sua concepção política, principalmente no que diz respeito à democracia foi apropriada por pensadores como Negri e Balibar.

Portanto, os questionamentos aqui levantados não objetivam de modo algum traçar uma crítica ao pensamento do filósofo, mas apenas delinear de que modo, através dos conceitos de ação, imprevisibilidade, liberdade e novidade seu pensamento se distancia das reflexões de Hannah Arendt e se afastam também das concepções de Osman Lins, visto haver em comum entre os dois apenas o uso da geometria e mesmo assim, por motivos diversos.

Contudo, não se pode deixar de admitir a riqueza advinda desse estudo em busca de aproximações e distanciamentos que, sem dúvida possibilitam um re-pensar o próprio mundo e a significação da existência.

Considerações finais

A abordagem sobre as possíveis aproximações e distanciamentos conceituais entre ética e política a partir do pensamento filosófico de Baruch Espinosa e Hannah Arendt e, da construção literária de Osman Lins no romance *Avalovara*, em especial na linha narrativa P, que trata sobre a fabricação de um relógio pelo personagem Julius Heckethorn, permite reforçar a importância de se penetrar no diálogo interdisciplinar dos discursos literários e filosóficos buscando empreender um estudo comparativo.

Obviamente, a compreensão dos aspectos de convergência de uma obra ficcional brasileira em articulação com duas concepções filosófica distintas em conceitos, época e espaço só é possível através do entendimento de que a

“comparação” proposta, refere-se não ao sentido comum, de sobrepor dois ou mais textos, na intenção de conferir melhor ou pior excelência a um deles, mas, sim, no sentido “assemelhar” discursos que engendram uma nova forma de leitura e relação, visto que são reconhecidos em um espaço “inter” que celebra a unicidade ou a correlação ente os textos. Filosoficamente, há, portanto, uma substituição do termo “intersubjetividade” (entre sujeitos) por intertextualidade (entre textos), tal qual atesta Nitrini, referindo-se a uma análise de Kristeva (Cf. 2010, p. 161).

Considerou-se, como afirma Derrida que “(...) no conteúdo dos textos literários, há sempre teses filosóficas” (2014, p. 72), sem, contudo, se intencionar com isso, rotular ou enquadrar Osman Lins em uma corrente filosófica ou literária específica.

Logo, a explanação feita tentou oferecer uma visão panorâmica (nem por isso superficial) sobre a concepção ético-política de cada autor, objetivando proporcionar a partir de sua leitura, questionamentos válidos sobre a situação política mundial que possam, ao mesmo tempo, servir como instâncias capazes de engendrar um novo sentido à convivência humana.

As aproximações e distanciamentos conceituais entre Baruch Espinosa e Hannah Arendt e Osman Lins ofereceram-se como solo fértil para a análise da vida humana na atualidade.

Escravidado pela técnica e pelo capital, o homem contemporâneo engendra uma sociedade de diferenças econômicas gritantes na qual imperam desconfiança, individualismo e competição. Essa aterradora realidade culmina com o recrudescimento da violência que ao colocar em xeque o valor da própria dignidade humana aponta para a urgência de renovação da reflexão filosófica em sua dimensão ética e política, pois junto à advertência de desintegração da vida política vem, também a constatação de ameaça ao espaço de construção do mundo comum, colocando em xeque a existência do próprio mundo e constrangendo assim, o *locus* da arte e sua significação

Assim, a literatura enquanto arte também é fruto da mundanidade e sua feitura não deve se distanciar das questões ético-políticas que se põem à atualidade, pois, não cabe compreender a política como simples organização e/ou manutenção social, mas sim como comunidade que se autodetermina a

partir de uma igualdade convencionalmente estabelecida e que explicita a liberdade como princípio legítimo de sua constituição.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Odílio Alves. *Filosofia e política no pensamento de Hannah Arendt*. Fortaleza: EUFC, 2001.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Tradução de Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Ed. UFRJ, 1992.

_____. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Organizador Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

_____. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

CHAUI, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DELEUZE, Giles. *Expressionism in philosophy: Spinoza*. Translated by Martin Joughin. New York: Zone Books, 1990.

_____. *Espinosa: filosofia na prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Uma estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2014

HAZIN, Elizabeth. *A espiral e a página: criação e intertextualidade em Osman Lins*. Em: HAZIN, Elizabeth. (org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*.

Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

LINS, Osman. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Avalovara*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

NITRINI, Sandra. "O intertexto canônico em Avalovara". In *Estudos Avançados*, 24 (69), 2010. Online. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a09.pdf>. Acesso em abril 2017.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri São Paulo: Nova Cultural, 2000.

REMAK, Henry H. H. *Literatura comparada: definição e função*. In.: COUTINHO EDUARDO e CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada: textos fundadores*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 189-205

SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu – 2 ed. 5. Reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. *Tratado teológico-político*. Em: *Obra completa III*. Tradução de J. Guinsburg e Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CIDADES PERCORRIDAS POR ABEL – REFRAÇÃO

Margot Ines Villas Boas Caruccio¹

RESUMO: Abel, personagem principal de *Avalovara*, parte para a Europa em busca de uma Cidade sem nome. Muitas cidades mencionadas no romance partem de referentes reais, cidades nomeadas e monumentos arquitetônicos consagrados. O artigo nos expõe como algumas descrições reais incidem no leitor através da refração. Inerente à linguagem literária, a refração pode ampliar, reduzir, esconder, explicitar o real, possibilitando diferentes interpretações dos leitores e tornando possíveis novas realidades.

PALAVRAS-CHAVE: Osman Lins; refração; cidade.

ABSTRACT: Abel, the main character of *Avalovara*, leaves for Europe in search of a city without a name. Many cities mentioned in the novel depart from real referents, named cities and consecrated architectural monuments. The article tells us how some real descriptions affect the reader through refraction. Inherent in literary language, refraction can magnify, reduce, conceal, make explicit the real, enabling different interpretations of readers making new realities possible.

KEYWORDS – Osman Lins; refraction; city.

Uma das formas de representação da cidade em *Avalovara* é aquela em que o autor se utiliza de referentes reais e nomeia edifícios e monumentos destas localidades, às vezes, tornando-as reconhecíveis para o leitor.

Paris, Amsterdam, Eltville, Amboise, Chambord, Antuérpia, Bruges, Lausanne, Pisa, Nordlingen, Aigues-Mortes, Milão, Verona, Pádua, Veneza, Ravena, Ferrara, Florença, Assis, Arezzo, Nápoles, Londres, Vincennes são cidades visitadas por Abel. Algumas como Nuremberg, Berna, Múrcia, Viena, Cartagena e outras, são apenas citadas no texto.

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. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar (Lins, 2005, S2, p.21).

¹ Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

As cidades percorridas pelo personagem Abel na Europa conduzem a uma espécie de cartografia imaginária, sobrepondo os tempos e os espaços, na qual o personagem busca respostas e conexões no continente europeu. Visitando cidades históricas, monumentos de arquitetura e figuras importantes, Abel tem experiências como estrangeiro interessado na cultura, na tradição, em ampliar seu conhecimento mediante uma percepção apurada que acolhe o que os lugares expõem. Osman Lins monta esses percursos do personagem aspirante a escritor como peças que se justapõem. Segundo Certeau, são como bricolagens elaboradas com resíduos ou detritos do mundo, relíquias verbais, fragmentos de histórias perdidas que justapostas livremente transmitem significados.

Como a construção de um romance, as cidades são construídas por fragmentos alusivos a tempos e lugares diferentes. O escritor trabalha, constrói e imagina, mobilizando um repertório guardado na sua memória, experiências individuais e coletivas, por vezes de modo implícito, camadas ao redor dos eventos, possibilitando para o leitor, a oportunidade de desvendá-las. Assim é o arquiteto, construtor das cidades, quando aciona um repertório também resultado de experiências pessoais e resguardadas em sua memória e “planta” no espaço da cidade, objetos arquitetônicos que, assim como as palavras na literatura, compõem uma narrativa, a narrativa urbana.

Segundo James Hillman, o ato de caminhar é necessário. Caminhando, estamos no mundo, buscamos um espaço, um lugar, uma morada, uma habitação. Diz ele que ao percorrer cidades desconhecidas, o nosso passo deve acompanhar o que os olhos veem, ao mesmo tempo. Nas cidades europeias antigas experimentamos o prazer e a magia, ao percorrer ruas tortuosas, de nos surpreender a cada esquina com um monumento ou edifício inesperado na paisagem. A cidade moderna, segundo o autor, na medida em que se organiza obedecendo critérios racionalistas e um zoneamento funcional rígido, perdeu a capacidade de nos encantar e comunicar significados mediante seus lugares sagrados. A rua se transformou em avenida, a praça em parque e a maneira de nos deslocar pela cidade mudou de forma radical, a caminhada atenta aos monumentos

arquitetônicos foi substituída pelo correria em busca de transportes mais rápidos, metrô, automóvel etc.

Mas a cidade de Paris não cedeu a esse plano moderno de urbanização. Ela é um centro cultural mundial e entendida como referencial do conhecimento, o que motiva Abel a habitá-la por um período de tempo. No tema A: Roos e as Cidades, Abel se hospeda na Aliança Francesa, amparado por uma bolsa de estudos. Lá conhece e se enamora de uma culta estudante alemã, Anneliese Roos, personagem principal do tema. Por Abel estar fixado nesta cidade, Paris é porto de partida e chegada das diversas excursões que ele realiza através da Europa em busca da Cidade misteriosa.

Apesar das dificuldades linguísticas, Abel e Roos viajam, nem sempre juntos, por várias cidades da Europa, visitando importantes centros culturais europeus, seus edifícios de valor arquitetônico como palácios, museus, teatros e suas praças com monumentos significativos de personagens históricos. Abel é o narrador destas viagens, nomeando as cidades visitadas, seus rios, ruas, palácios e jardins. Caminhando pelas cidades, procura pistas, sinais que respondam sua indagação maior, qual a Cidade que deve conhecer.

Nos intervalos de suas viagens, encontra Roos em parques, praças, e cafés, às vezes em torno da Catedral de Notre Dame. Este monumento arquitetônico é muito referenciado no tema A do romance porque encontra-se no núcleo central da cidade. “Aproximamo-nos da catedral, de tal modo iluminada que parece leve, a ponto de alçar-se do solo e flutuar. Gotas esparsas de chuva caem em torno de nós” (Lins, 2005, A14, p.121).

Paris foi primeiramente uma aldeia de pescadores denominada *Parisii* e localizada em uma ilha em formato de barco no rio Sena. Invadida pelos romanos a cidade se ampliou até a margem esquerda do rio. Antes de estes chegarem, a aldeia já possuía um espaço sagrado na ilha, na Cité, uma praça central, palco de cultos religiosos dos celtas, hoje a Praça Parvis. Neste mesmo lugar, os romanos ergueram um templo de devoção ao deus Júpiter e foi também este o local escolhido para a construção da primeira igreja do cristianismo na França, a Basílica de Saint-Etienne. Demolida

posteriormente, a Basílica vai dar lugar ao início da construção em 1163, da atual Catedral de Notre Dame de Paris.

Na Paris medieval o formato elíptico do lugar sagrado, nomeado Cité é responsável por todo o crescimento posterior da cidade. O urbanismo medieval se caracteriza de tal maneira que todas as linhas convergem para um centro, o núcleo central, lugar sagrado, o umbigo, rodeado por uma série de anéis irregulares que tem o efeito de protegê-lo. As muralhas, os portões e o núcleo central determinam as principais linhas de circulação da cidade. A figura abaixo, apresenta este formato de crescimento partindo de um núcleo, com as muralhas construídas a partir de sua expansão radiocêntrica.

Figura 1: Mapa de Paris medieval



Fonte: <https://teoriadourbanismo.files.wordpress.com>, acesso em 12/09/2013

Localizado a trezentos metros da entrada da Catedral de Paris, na Praça Parvis, encontra-se o ponto zero da cidade, marco geográfico determinante do quilometro zero de todas as estradas que saem da cidade, e considerado seu centro oficial. Formado por uma rosa dos ventos gravada no centro de um medalhão octogonal de bronze, o qual está no centro de quatro peças de pedra formando um círculo, o ponto zero localizado no lugar sagrado da cidade, pode ser entendido como o umbigo do mundo.

encantamento e nostalgia que estes lugares apresentam. Eles estão na praça, no centro da cidade, do mundo, do cosmos.

Jacques Le Goff (1998) ao escrever sobre a cidade medieval recorre ao texto de um grande teólogo alemão Alberto, o Grande, datado de 1260. Representante da alta cultura da Idade Média, Alberto é referido no romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Segundo Le Goff

[...] aquilo que não são sempre as ruelas sombrias, estreitas, sujas, Alberto, o Grande, compara as ruelas ao inferno, porém elas desembocam em praças que são o paraíso. O paraíso do claustro monástico foi transportado para o paraíso das praças urbanas (Le Goff, 1998, p.90).

Notadamente é nesta espécie de paraíso, que na cidade medieval localizavam a Igreja, o asilo, o orfanato, o hospital, enfim obras de mendicância, reveladora da piedade humana. Essa concepção que põe em correlação a cidade e o universo, o microcosmo (o homem) e o macrocosmo (o universo), dialoga com a concepção filosófica de Martin Heidegger, precisamente da quadratura do habitar do homem na terra, em que mortais e imortais, céu e terra, mantêm relações de interdependência e constituem a cidade, permeada de espaços sagrados.

Todos os relatos dos percursos de Abel pela Europa possuem representações de monumentos, edifícios ou paisagens naturais que indicam a importância cultural do lugar visitado. No tema A: Roos e as cidades, Abel visita o túmulo de Leonardo da Vinci em Amboise; nos Países Baixos, além de Amsterdã, a cidade de Bruges e Ostende; na Itália visita o conjunto da Torre e do Batistério na cidade de Pisa e, em Milão, o conjunto do Palácio Barromeu. Em Paris, cidade em que está estabelecido, refere-se à catedral de Notre Dame, à torre em flecha da igreja de Sainte-Chapelle, à estátua de Carlos Magno, às brancas estátuas de Bathilde e Mathilde, rainhas de França localizadas no Palácio Luxemburgo, ao Palácio da Porte Dorée e a outros monumentos. Sobre eles, Augé escreve

O monumento, como indica a etimologia latina da palavra, pretende ser a expressão, tangível da permanência ou, pelo menos, da duração. É preciso haver altares aos deuses, palácios e tronos para os soberanos, para que não fiquem sujeitos às

contingências temporais. Eles permitem, assim, pensar a continuidade das gerações (Augé, 1994, p.57).

A memória social referida acima é formada, além de monumentos físicos, de um conjunto de documentos referenciais vindos de outras áreas como da literatura, da história, das artes plásticas, que integradas definem costumes, tradição de determinado lugar. Para se entender uma cidade é preciso vivenciar, percorrer seus espaços e lugares sagrados. Abel é um personagem pernambucano, o que torna compreensível o desejo de conhecer a Holanda, país que influenciou parte da cultura do nordeste brasileiro, principalmente a de Pernambuco. A segunda, e a mais importante Invasão Holandesa no Brasil, ocorreu no período de 1630 até 1654 nas cidades de Olinda e Recife e trouxe ao estado uma cultura própria. Segundo o historiador Voltaire Schilling (2004), o príncipe e conde Maurício de Nassau desembarcou no nordeste brasileiro com uma equipe de arquitetos e engenheiros com a intenção de transformar a pequena aldeia, Recife, em capital do império holandês nas Américas.

Célebres por aplacar as tiranias do Mar do Norte, os técnicos de João Maurício, “arquitetos da cultura”, devem ter achado bem mais fácil domar o Rio Capibaribe e secar os mangues e os pântanos circunvizinhos à minúscula Recife de então (Schilling, 2004, p.13).

O legado cultural deixado pelo conde Maurício de Nassau, um erudito e humanista europeu apaixonado pelas Letras, que trouxe cerca de quarenta e seis artistas jovens em sua expedição para documentar e retratar a flora, a fauna e a realidade da América do Sul, foi muito grande. Por apresentar um espírito tolerante, frente a diversidades de cultos, crenças religiosas e políticas, Nassau influenciou gerações de artistas e escritores pernambucanos. Dentre inúmeros documentos produzidos, mapas, livros, quadros a óleo e gravuras, destacam-se o primeiro estudo científico da fauna e flora das três Américas, as paisagens e retratos dos índios elaborados pelos jovens pintores Frans Janszoon Post e Albert Eckhout, registros que abasteceram museus de universidades de boa parte da Europa.

Abel acompanhado de Roos, em um restaurante da cidade, ouve sons intraduzíveis de outros clientes holandeses e questiona a equidade dos sons entre aquele momento e o momento histórico da invasão holandesa no Brasil. “Soariam deste modo as vozes dos invasores - Joost van Trappen ou Caspar van der Ley -, os militares e mercadores flamengos que aportam a Pernambuco no século XVII” (Lins, 2005, A10, p.75). Neste momento, Abel transporta-se ao passado embalado pela experiência espacial de estar ali em Amsterdam, sensibilizado pela linguagem “intraduzível” dos holandeses, o que ativa sua memória. Abel, um pernambucano em Amsterdã, através dos sons das vozes revive a invasão holandesa no Brasil.

O escritor Umberto Eco (1994) nos fala que existe no homem uma memória pessoal e uma memória coletiva e este emaranhado de memórias é que nos permite recuar no tempo prometendo-nos uma certa imortalidade. Eco afirma que a ficção, ao ativar nossa memória, seja qual for, nos proporciona a oportunidade de, utilizando nossas faculdades, entender o mundo e reconstruir nosso passado. Desta maneira, podemos dizer que a literatura nos ensina a descobrir quem somos, o que amamos e o que precisamos lembrar ou esquecer.

No mesmo passeio, Abel ouve um som de tambores e lembra um quadro pintado por importante artista holandês Rembrandt (1606-1669). O quadro denominado A Ronda da Noite retrata uma milícia, organização militar composta por pessoas comuns armadas, que tem como objetivo a defesa nacional ou a segurança interna de uma cidade ou região. Juntamente com os retratos e cenas da vida cotidiana, estas constituíam a temática das pinturas holandesas que floresceram nos séculos XV e se destacaram até o século XVII, época de grande processo de desenvolvimento comercial, econômico e artístico da Holanda.

Como os artistas holandeses não possuíam o patrocínio da Igreja católica romana que utilizava o estilo barroco vigente em grande parte da Europa, nas arquiteturas, nos espaços abertos e na arte em geral, este estilo não foi muito exuberante por lá. Calvinista e de grande tolerância religiosa, a Holanda atraiu grupos de minorias étnicas, perseguidos e exilados europeus como também muitos comerciantes, cientistas e intelectuais. Sobre os pintores holandeses do século XVII o historiador E. H. Gombrich afirma:

Num aspecto, é possível que os artistas se alegrassem ao ficar livres de patrocinadores que interferiam na sua obra e que, muitas vezes os tiranizavam. Mas esta liberdade foi comprada por alto preço, pois agora, em vez de um único freguês, o artista tinha que enfrentar um padrão ainda mais opressivo: o público comprador. Precisava ir aos mercados e as feiras públicas para negociar sua mercadoria, ou recorrer a intermediários, os negociantes de quadros, que o aliviavam desta tarefa mas pagavam o mais barato possível, para obter maior lucro na venda (Gombrich, 1993, p.328).

Este motivo na pintura, formada de grandes grupos de figuras humanas que a Holanda produziu, não destaca somente o homem como foco principal no quadro, tudo é importante e cada elemento adquire um significado. A luz foi uma das protagonistas destas pinturas envolvendo todas as partes da representação e valorizando cada detalhe, cada objeto. No caso deste quadro, *A Ronda da Noite*, a luminosidade, em determinados partes do quadro, é oriunda de um foco de luz externo.

Ouçõ um rufar de tambor, é um grande tambor, surge do chão brilhante o cortejo invisível que nos segue, um estandarte sanguíneo ondulando entre lanças de metal sobre os chapéus de feltro cônicos, de abas amplas, um clarão (vindo de Roos?) põe em relevo os rostos vivos dos homens, ornados com perucas que descem até os ombros, destaca as golas engomadas e lisas, as vestes da mulher que se insinua entre eles, a caixa do tambor e, principalmente, o ataviado personagem que vem à testa da ronda (Lins, 2005, A10, p.76).

O clarão, segundo Abel “vindo de Roos?” destaca algumas partes definidoras do quadro. Segundo Gomes, em Roos, “Abel vislumbra cidades que devem dar a ele o itinerário para o conhecimento, portanto Roos tem, no texto, função iluminadora análoga à figura do quadro” (Gomes L., 1998, p.318).

Figura 4: *A Ronda da Noite* - 1642



Fonte: Margot Caruccio (2015)

Quando o quadro foi pintado entre 1640 e 1642 foi nominado como “A Companhia de Frans Banning Cocq e Willem von Ruytenburch. A designação atual - A Ronda da Noite - apenas apareceu no princípio do século XIX quando o quadro foi encontrado escurecido pela oxidação do verniz.

De Amsterdã, Abel parte para a cidade de Bruges, uma cidade belga portuária denominada “Veneza do Norte” pela presença de canais que a atravessam. No início do século XIX, a Bélgica, Luxemburgo e parte da Alemanha pertenciam ao “Reino Unido dos Países Baixos” com o objetivo de estabelecer um novo país, mais forte, que impedisse a penetração de forças francesas. Sempre com o objetivo de encontrar a Cidade, Abel visita Ostende, distante de Bruges poucos quilômetros, uma cidade histórica conhecida como rainha dos balneários belgas pela sua ligação com a realeza e localização no Mar do Norte.

Passa de meia-noite, estou em Bruges, junto à porta de Ostende. Nenhum ser vivo nas ruas, nos canais, nas pontes ou às janelas das mansões, todas cerradas e escuras. A cidade, inteiramente deserta, lembra as que por vezes entrevejo em Roos, todas vazias. Gélido, incessante, corta-a o vento norte. Hesito em dar um passo (Lins, 2005, A12, p.97).

Ostende no passado foi frequentemente saqueada por diversos exércitos invasores justamente por sua importante localização. O maior desses ataques ocorreu no século XVII, entre 1601 e 1604, devastando a

cidade e resultando em muitas mortes. Vinte e cinco anos depois, os holandeses invadiram as cidades de Olinda e Recife, também motivados por suas importantes localizações na costa brasileira, no evento conhecido como a segunda invasão holandesa no Brasil.

Existe uma aproximação entre a arquitetura estabelecida em cidades brasileiras como Recife e a arquitetura da cidade de Ostende. O conjunto de edifícios da Rua Aurora na cidade de Recife, formado de casarões, de no máximo quatro pavimentos, alinhados de maneira regular no quarteirão da rua, faz parte do Patrimônio Histórico de Pernambuco e se parece muito com uma rua de Ostende como se pode ver nas figuras abaixo.

Figura 5: O dique de Ostende, fotocromia original de Gillot 1890



Fonte: <http://www.gravuras-antigas.com>, acesso em 7/6/2013

Figura 6: Rua da Aurora - Recife



Fonte: Disponível em <www.recifeolinda.com.br> Acesso em 07/07/2014

Esta visão europeia impregna o personagem do conhecimento de tradição cultural motivadora da sua conscientização mais apurada da memória histórica e social brasileira. Através de várias camadas obscuras, Osman Lins mostrou a situação ambígua brasileira, de um lado a classe alta progredindo e de outro a luta e o sofrimento das camadas sociais menos favorecidas. Osman Lins destaca o tema da opressão, naqueles tempos de ditadura, em várias passagens de seu livro *Avalovara*, nos temas O, T, E, P e R. O escritor impregna o texto de referências históricas reais, registra o abandono do centro histórico de São Paulo, a vida dura no nordeste brasileiro, as diferenças sociais entre patrões e empregados, a decadência do paulista e muito da violência política do país na época da ditadura, referida em notícias de recortes de jornais transcritos no texto.

Em relação a esta questão da literatura/realidade, críticos como Florencia Garramuño, Heidrun Krieger Olinto e Josefina Ludmer abordam diferente aspectos. A pesquisadora Garramuño escreve que, na modernidade, a dissolução do conceito de experiência como cerne da literatura agravou-se principalmente no Brasil e na Argentina, no contexto de suas respectivas ditaduras militares. Outras práticas como experiência com drogas, descobrimento do corpo e até mesmo o suicídio, a experiência do exílio e da guerrilha converteram-se na marca histórica da época que se traduziu na literatura. A autora cita nomes como Ana Cristina César, Torquato Neto e Paulo Leminski que se expressaram desta forma.

Realidades alternativas e fragmentação do sujeito, sem mediações com o real, desarmam uma ideia de sublimação ou promessa de felicidade que a arte poderia apresentar até então. Garramuño elucida a afirmação citando o romance *A hora da estrela*, último de Clarice Lispector, publicado em 1977, que além de questionar e problematizar o ofício de escrever ficção, constrói uma sofrida personagem nordestina como referência social forte. Neste romance, Clarice leva às últimas consequências, a proposta de busca e autoconhecimento através da literatura.

Talvez sem o saber, Clarice estava optando por um tipo de escrita característica do escritor moderno, para quem, no dizer do crítico francês Roland Barthes, escrever é “fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio, é fazer coincidir a ação e a afeição [...]” Por esta via, formula-se outra qualidade de experiência envolvida na escrita, uma nova perspectiva pela qual a linguagem é concebida: mais importante do que relatar um fato, será praticar o autoconhecimento e o alargamento do conhecimento do mundo através do exercício da linguagem (Fukelman, 1995, p.3).

Heidrun Krieger Olinto recorre à abordagem construtiva para discutir sobre o que é real e o que é fictício. Olinto pondera “que os discursos ficcionais emergem como alternativa fascinante perturbadora, ao deixar entrever uma variedade imensa de formas de construir mundos, sem que estas precisem necessariamente disputar a categoria do real” (Olinto, 2011, p.47).

Neste sentido, Josefina Ludmer estabelece quatro conceitos novos para entender algumas ficções de autores latinos dos últimos anos, designadas pela autora como literaturas pós-autônomas, que são os seguintes: primeiramente afirma que existem outras relações entre ficção e realidade, tudo é realidade e tudo é ficção desaparecendo as oposições entre elas; segundo, os sujeitos estão em múltiplas posições, não existe o fora e o dentro, e estes podem ser singulares ou pluralizados, formando grupos diferenciados como gays ou imigrantes, para exemplificar; um terceiro novo conceito está no modo de narrar, a temporalidade é o agora, gerando um tipo de ficção que se apresenta como uma tensão entre realidade histórica e subjetividade-mito. Sobre este novo modo de narrar Ludmer escreve que *“muchas narraciones toman la forma de una serie de bloques de tiempo con interrupciones, fracturas y repeticiones. Los fragmentos narrativos fluyen en sucesión em uma serie que no se unifica ni se totaliza”* (Ludmer, 2011, p.77).

O quarto e último conceito apresentado por Ludmer refere-se à linguagem literária que é verbal, mas que atualmente produz imagens visuais, ou seja, ler é ver, passar imagens:

A realidade cotidiana das escrituras pós-autônomas exhibe, como em uma exposição universal ou em um mostruário global de uma web, todos os realismos históricos, sociais, mágicos, os costumes, os surrealismos e os naturalismos. Absorve e funde toda a mimese do passado para constituir a ficção ou as ficções do presente. Uma ficção que é “a realidade”. Os diferentes hiper-realismos, naturalismos e surrealismos, todos fundidos nessa realidade desdiferenciadora, se distanciam abertamente da ficção clássica e moderna. Na “realidade cotidiana” não se opõe “sujeito” e “realidade” histórica. E tampouco, “literatura” e “história”, ficção e realidade (Ludmer, 2011, p.2).

Em *Avalovara*, os referentes da realidade permeiam a maioria dos temas, ora recriados de forma realista, ora de forma fantástica.

Wolfgang Iser, importante referencial da Teoria da Recepção, conferindo maior atenção ao leitor, nos apresenta certas estratégias utilizadas por escritores visando uma integração entre autor e leitor.

Segundo Iser, a relação autor-texto-leitor se dá seguindo um conceito de jogo dinâmico, conduzindo a um resultado final. O autor do texto ficcional joga com o leitor, fazendo do texto o espaço ou o campo do jogo. Estabelece-se um contrato entre os dois jogadores, escritor e leitor, em que o “texto há de ser concebido não como realidade, mas como se fosse realidade” (Iser, 2011, p.107).

O próprio texto é resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo já existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível a consciência. Assim o texto é composto por um repertório que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo (Iser, 2011, p.107).

Segundo Iser, o repertório é constituído pelo material selecionado de diversas fontes como o contexto social, o imaginário, a memória, as experiências, as leituras, pelo qual o texto é relacionado aos sistemas de seu ambiente, criando assim um sistema de equivalências que, para ser concretizado, necessita de uma organização produzida pelas estratégias.

As estratégias do texto “devem criar relações entre os elementos, entre o contexto de referência do repertório por elas organizado e o leitor do texto, que deve atualizar o sistema de equivalência (Iser, 1999, p.159). Estas estabelecem e asseguram o êxito da comunicação entre autor e leitor. O jogo encenado do texto não é um espetáculo para ser apenas observado pelo leitor, mas um evento em processo a ser interpretado por ele, envolvendo-o em uma ilusão e tornando-o simultaneamente consciente dela. Assim o leitor reflete sobre ele e amplia seus horizontes perante as coisas de seu mundo real.

A realidade refratada se apresenta explicitamente em *Avalovara* em pelo menos quatro momentos: o primeiro no tema A, em Amsterdã quando Roos, em seu local de trabalho, explica para Abel como certas pedras preciosas respondem à incidência de um raio luminoso.

O que me prende é a sua explicação, concisa e ordenada, sobre birrefringência ou refração dupla, descoberto primeiro na calcita, especialmente no espato de Islândia, mas verificável na maioria das pedras preciosas e em todas as cristalizadas nos sistemas triclínico, rômboico e outros ainda. - Por isso estão as gemas separadas em duas séries. Aqui (indica as que jazem sob as rosas, num gesto semelhante ao que faz para atrair o pássaro em Amboise) as monorrefringentes. Na opala, por exemplo, um

raio de luz incidente resulta num único raio, refratado no interior (Lins, 2005, A12, p.96).

O narrador Abel, andando solitário pelas ruas da cidade de Bruges, pensa na explicação de Roos sobre a potencialidade das pedras de refratar incidências de luz. Ao lembrar do hotel em que está hospedado, em sua mente surgem dois hotéis situados em locais diferentes, uma realidade refratada em que se misturam elementos de um real perceptível e elementos projetados pela imaginação, passando a fazer parte do mesmo campo de referência.

A única diferença entre eles é ser um verdadeiro e ilusório o outro. Posso escolher, indiferentemente, qualquer dos dois caminhos, o que hesito em fazer, receando tomar a direção falsa e, com isto, extraviar-me de vez. Um hotel e um trajeto refratados em mim? (Lins, 2005, A12, p.97).

O segundo momento ocorre no capítulo treze do mesmo tema, em uma reflexão de Abel sobre as escadas peculiares do palácio de Chambord, que ele visitou na companhia de Roos, na região do rio Loire na França. Abel, por acaso, encontra um texto de grande importância para a teoria da arquitetura, publicado por um arquiteto italiano por muitos considerado maneirista, Andrea Palladio. Esta reflexão esclarece a refração enquanto efeito de uma realidade construtiva, exposta pelo importante arquiteto italiano em um de seus livros sobre arquitetura.

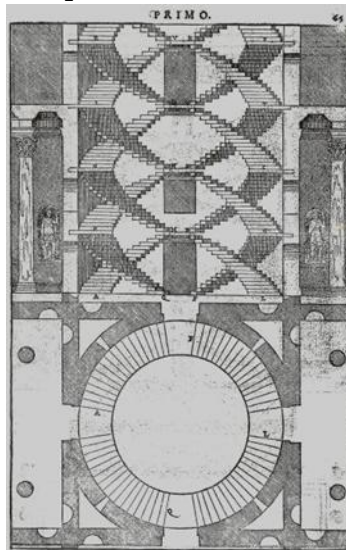
Folheio distraído alguns livros, encontro um texto de Palladio a respeito de Chambord. No centro do castelo, afirma o arquiteto, há uma escadaria em quatro lances, com quatro entradas, servindo quatro dependências, com as rampas subindo umas sobre as outras, sem nunca se encontrarem. Todos os dados estão corretos, sim, menos o número de lances. Palladio, um espírito exato e objetivo, aumenta para quatro, transformando-as numa invenção mais complexa, as escadas duplas de Chambord! (Lins, 2005, A13, p.114).

Andrea Palladio (1508-1580) publicou na Itália em 1570, uma obra de arquitetura formada de quatro volumes, *I quattro libri dell'architettura* em que, além de ilustrações como resultado de pesquisas da arquitetura clássica do passado, como as ordens arquitetônicas e seus elementos, ele disserta sobre o que constitui, no seu entendimento, uma boa arquitetura. Abaixo, o

texto em que Palladio descreve as peculiaridades da escada em espiral de Chambord.

Uma outra bela maneira de Escadas em espiral mandou outrora fazer em Sciambur, lugar da França, o Magnânimo Rei Francisco, num Palácio por ele construído num bosque, e deste modo. São quatro Escadas, as quais têm quatro entradas, isto é, cada uma a sua, e ascendem uma sobre a outra, de modo que sendo feitas no meio da construção, possam servir a quatro apartamentos, sem que os que em um habitem vão pela escada do outro e por ser vazia no meio todos se vêem um ao outro subir e descer, sem que dêem um mínimo embaraço; e porque é belíssima idealização e nova eu a pus e com letras assinaladas as Escadas na planta e no alçado, de modo que se veja onde começam e como ascendem (Palladio, 2009, p.64).

Figura 7: Escada de quatro lances desenhada por Palladio



Fonte: CHATENET, Monique. Chambord. Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris, 2001, p.42

Palladio aumenta de dois para quatro, o número de escadas do Chambord. Osman Lins traz este evento do Palladio, demonstrando como a literatura, assim como algumas mentes brilhantes da História, podem ampliar, reduzir, esconder, explicitar o fato real, possibilitando o desenvolvimento do jogo do texto apontado por Iser, que levará a diferentes interpretações dos leitores.

Mais uma vez tento falar de Chambord e também do engano de Palladio, assim como das relações que vejo entre isso tudo e os minerais de que me fala em Amsterdam. Pode-se flagrar, eis o que busco dizer, no espato-de-Islândia, um fenômeno ao mesmo tempo real e ilusório: a imagem se abre, duplica-se, é uma e duas. Mas há também, na Terra, seres vivos que unem ou multiplicam. Às vezes, o que é mais admirável, não um único ser, mas dois ou três, ou mais, que um acaso reúne e que transformam em quatro as escadas duplas construídas entre quatro vestibulos de castelo, num dos vales do mundo. Quero perguntar se não acha fantástico saber que há mentes com esse poder seletor, multiplicador, unificador e também conservador. Ela tenta ajudar-me, paciente, a transpor o pensamento, confundo-me entretanto e só consigo dizer - mas sem conexão com o resto - que vagam, no universo, fenômenos tão fugidios e silenciosos que não podem ser classificados e nem mesmo notados.

- O mundo, Roos, está cheio de reflexos e de concentrações (Lins, A14, p.122).

Realidades refratadas ocorrem em vários capítulos do tema T, o terceiro momento, que aborda o envolvimento de Abel com Cecília. De seu corpo brotam animais, pessoas refratadas.

Dez mil homens estão na sua carne: como no centro de um olho atônito. Dez mil homens estão na sua carne: como numa vereda pouco transitada ao longo de dez anos. Dez mil homens, ataviados com as suas próprias fábulas. No seu corpo, há corpos, (Lins, 2005, T11, p.183).

No corpo de Cecília, Osman Lins, através do personagem Abel, resgata memórias suas, “meu pai e suas réguas. Com giz de alfaiate, risca um corte de brim” (Lins, 2005, T12, p.196). Abel não sabe quem foi seu pai no romance mas Osman foi filho de um alfaiate. Com Cecília, Abel aprende a amar sua cidade, “o Recife, fração do mundo, muitos dos seus habitantes não mais distanciados, não mais estranhos, integrados no meu ser através deste amor e de Cecília, sua substância e sua arca” (Lins, 2005, T12, p. 201).

A quarta situação em que se percebe a refração também é no corpo de uma mulher que Abel amou. Na praia de Ubatuba em São Paulo, no mar, Abel enxerga uma duplicação do corpo de : este reflete, sob os efeitos do sol, estranhos sinais, pontos luminosos, um corpo como suporte da literatura, narrativas. Cidades?

Deixa-se boiar nas águas ondulantes e cheias de reflexos, a espuma desfazendo-se junto às axilas e em torno dos ombros opulentos. Mergulho, olhos abertos, sob o seu

corpo, deslizo sob o corpo que flutua e creio ver, meio ofuscado, entre os reflexos, outro corpo: vejo, como se os reflexos das águas penetrassem-na, pontos luminosos, roxos, verdes, brancos, não simples reflexos, signos (Letras?) (Lins, 2005, R9, p.63).

A refração realizada na linguagem literária vincula-se ao discurso realista que, em *Avalovara*, sofre uma transformação, tornando manifestas as duas faces da representação. No campo dos estudos da linguagem, a refração é vista como condição da significação. Segundo Carlos Aberto Faraco, estudioso das ideias do Círculo de Bakhtin, grupo de intelectuais russos constituído por pessoas de diversas formações, a refração é condição necessária para que o signo exista, não é possível significar sem refratar. As significações não estão dadas no signo em si, mas são construídas na dinâmica da história, marcada pelas diversidades das experiências humanas que lhes dão sentidos diferentes, às vezes contraditórios.

Refratar significa aqui, que com nossos signos nós não somente descrevemos o mundo, mas construímos - na dinâmica da história e por decorrência do caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos - diversas interpretações (refrações) desse mundo (Faraco, 2003, p.50).

Faraco descreve a função do signo que, além de descrever uma realidade, é potencialmente passível de interpretações múltiplas. Como se as palavras também refratassem muitas outras interpretações de mundos possíveis.

As pedras refratam raios luminosos, Palladio aumenta de dois para quatro lances de uma escada, Cecília reflete figuras humanas e animais em seu corpo, '☺', letras. Essa possibilidade de a literatura refratar a realidade, posta em evidência mediante a visão dos cristais é imanente à própria linguagem.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Prefácio Clarisse Fukelman. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

GOMBRICH, E. H. 1993. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC - Livros técnicos e científicos S. A. 1993.

GOMES, Leny da Silva. *Avalovara*: uma cosmogonia literária. 1998. 360 f. Tese. (Doutorado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

ISER, Wolfgang. O Jogo Do Texto. In: JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. Ver. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*: conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LINS, Osman. *Avalovara*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 3.0. Escrituras latino-americanas de los últimos años: otros modos de pensar y de imaginar. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.) *Literatura e Realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

OLINTO, Heidrun Krieger. Uma pedra no caminho do real. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.) *Literatura e Realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

PALLADIO, Andrea. *Os Quatro Livros da Arquitetura*. São Paulo: HUCITEC, 2009.

SCHILLING, Voltaire. Nassau, arquiteto da cultura. In Zero Hora, Porto Alegre, 8/10/2004

TANTRA E TEXTO: DIVINDADES DO AMOR EM AVALOVARA

Maria Aracy Bonfim*

RESUMO: Análise do romance *Avalovara*, de Osman Lins, a partir dos traços tântricos que o autor decidiu utilizar na obra como forma de reforçar a ideia da criação de um romance – a cópula como representação da criação literária. O caráter sagrado subjacente a esta escolha e o resultado (o romance) como a materialização de uma obra de arte que, como essa, tenham o mote do amor como impulso primordial para que se faça.

PALAVRAS-CHAVE: *Avalovara*; Tantra; Criação literária.

ABSTRACT: Analysis of the novel *Avalovara* by Osman Lins from the Tantric traits that the author decided to use in the work as a way to reinforce the idea of creating a novel - copula as a representation of literary creation. The sacredness underlying this choice and the result (the novel) as the materialization of a work of art that, like this, has the motto of love as the primordial impulse for it to be done.

KEY WORDS: *Avalovara*; Tantra; Literary creation.

Não apenas a fatura, mas o amor pela literatura é um dos temas que, delicada e enfaticamente, aparecem nesse romance do escritor pernambucano, Osman Lins. O amor que transcende – alcança a plenitude em forma de arte. Aquele que se vê no momento crucial e final e da obra e das vidas – os amantes e protagonistas, Abel e a personagem símbolo, quando são transmutados e tecidos, eles mesmos, a um tapete – no momento clímax em que, numa relação carnal amorosa, alcançam O Paraíso. Essa tessitura que enlaça toda a obra vai se dando ao leitor aos poucos, vai se fazendo aos poucos – como o texto mesmo – e advém, como veremos de algumas fontes literárias circundando o plano osmaniano de simbolizar a escritura como um ato de amor carnal.

Para a elaboração de seu romance *Avalovara* (1973), Osman Lins lançou mão de três obras em especial que tratam do amor ligado a divindades ou a escrituras sagradas e que versam sobre o amor carnal sagrado, a saber: *L'Art*

* Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

amoureux des Indes, de Max-Pol Fouchet – poeta, escritor e crítico de arte – bem como autor das belíssimas fotografias que integram este livro de onde Lins retira uma das cinco epígrafes que integram a abertura de seu romance – já indicando aí ser esta uma das vertentes que tomará no enredo da obra. O outro trata-se do livro bíblico do antigo testamento *Cântico dos Cânticos* (também chamado *Cantares de Salomão*) que emprega à narrativa (através de alguns dos diálogos entre os amantes – Abel e Ó¹) a própria forma dialógica por sua vez empregada no livro bíblico e, por fim, o *Ananga Ranga* – tratado do amor conjugal, do arquipoeta hindu Kalyanamalla, autor de que se sabe pouco, segundo tradutores, mas que teria vivido no século XII d. C. Os livros de Fouchet e de Kalyanamalla integram o acervo da biblioteca de Lins, no Arquivo da Casa de Rui Barbosa, situada no Rio de Janeiro.

Neste trabalho, tratarei da inclusão que Osman Lins faz do tema do amor tântrico como subsídio para a criação do texto literário – a arte ligada à criação pela via do amor não pelo viés erótico como se concebe no ocidente, mas que se liga ao sagrado, tal como se vê nas culturas orientais e que aparecem nestes três textos, que são tão importantes para a construção, sobretudo, do que é a relação amorosa de Abel e Ó.

Tantra é uma palavra do sânscrito e que vem sendo distorcida, principalmente no ocidente – sendo entendida de modo simplório como apenas uma prática sexual oriental. Há nela, porém, uma riqueza profunda resguardada em si, já desde sua etimologia. Literalmente, *tantra* significa tear, tecer, urdidura, texto. O uso das duas palavras no título desta comunicação refere-se também a este espelhamento etimológico.

Afirma Ron Barret que a etimologia de *Tantra* é baseada na metáfora da tecelagem; a raiz do sânscrito *tan* significa a extensão de fios em uma

¹ Uma curiosidade que talvez não tenha influenciado Osman Lins a criar a representação desta personagem, (já que mencionou em entrevistas e cartas que o desenho da personagem-símbolo era a mistura de dois símbolos conhecidos e ocidentais – o do ouro alquímico com o da Trindade), mas que em minhas pesquisas motivadas pelo romance *Avalovara*, a respeito de alfabetos, a origem da escrita, dentre outros muitos, levou-me a encontrar uma letra do alfabeto dravídico telugo – esta que tanto se assemelha ao desenho dela, a mulher de São Paulo, a amante de Abel – e que será aqui utilizada, dada a semelhança no desenho. O que é curioso é que justamente é uma letra de um dos muitos idiomas hindus – assim como a inspiração das obras sobre o amor tântrico – de inspiração indiana – assim como a pequena consoante Ó (Ka), e também o próprio título do romance – o pássaro criado por Lins, Avalovara – nome de inspiração do bodhisatva Avalokiteshvara, em sua versão indiana (pois há também a tibetana, chinesa - Kuan Yin- e japonesa –Kannon- e se mostra como uma figura feminina).

urdidura. E também pode ser definida como um tecido de tradições e ensinamentos, "linhas" do texto, um gênero escritural datado desde o século VII de nossa era.

A confluência de dados não para por aí, considerando a imensa relevância que tem a figura do tapete, espaço de enlace derradeiro – e eterno – dos amantes Abel e Ōe segue-se ainda com a descoberta de que a mesma raiz da palavra Tantra (*tan*) de origem proto-indo-europeia gera *ten* que está na composição da palavra latina *tenet* – centro do quadrado Sator, cujo significado é “sustém”. Tantra e *tenet* têm, portanto, a mesma raiz etimológica – o tapete urdido é aquele que sustém a criação.

Na verdade, em documento recolhido no Arquivo de Lins, deparei-me com um em especial que trata de inquietações da maior importância para quem, como eu, busca compreender os percursos de criação deste escritor. No fragmento datiloscrito, alguns itens cruciais para o autor e uma resposta final decisiva, escrita à mão, como uma resposta premente, aflita e, ao mesmo tempo, categórica. Anota ele no canto inferior direito da página: “O tapete é a Eternidade” - como resposta à dúvida que lhe assaltava acerca de possível contradição no que concerne ao desfecho dos amantes.

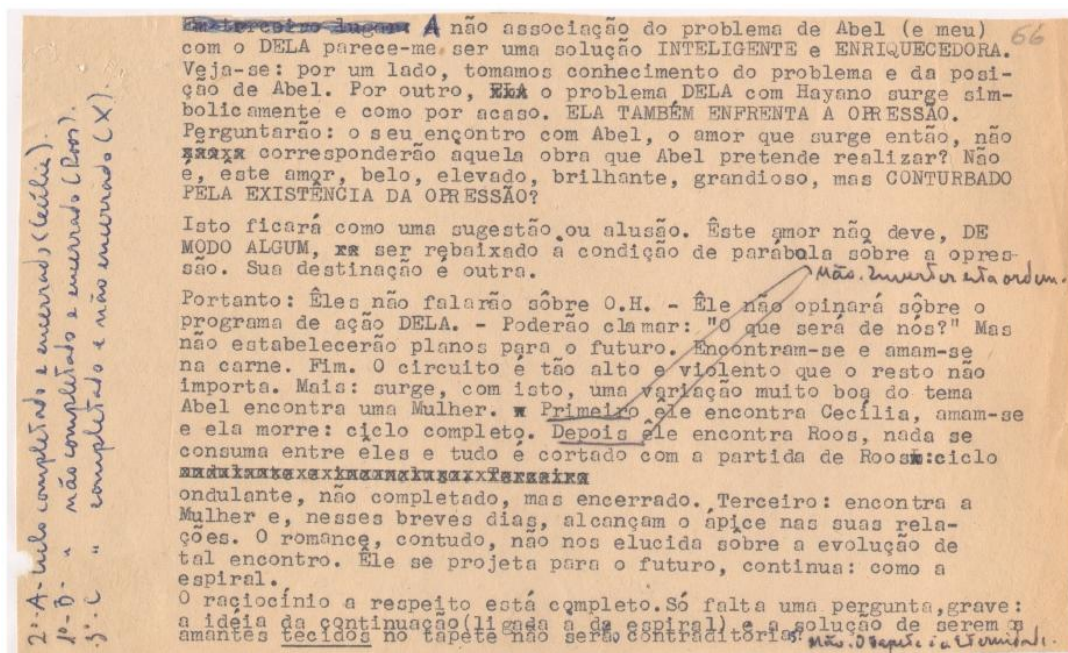


Figura 1 Fragmento datiloscrito que integra o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa - Arquivo de Osman Lins

Para além dos significados singulares atados à relação de Abel e Ōe que se ligam ao cerne desse romance, importa mencionar que o plano de Lins para esta personagem inclui muito claramente que: “Nada de freudismo. Nada de frustração sexual. O que ela quer é que um homem A LEIA” (ARQUIVO OSMAN LINS, 2012). Ao encontrar Abel, ela encontra finalmente o homem que a pode LER. Ela, portanto, se sabe texto. O fragmento datiloscrito completo traz:

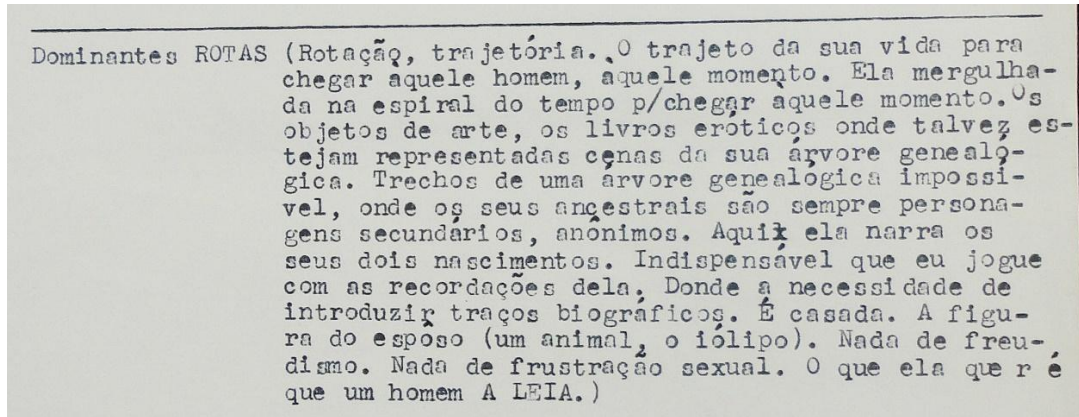


Figura 2 Fragmento datiloscrito que integra o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa - Arquivo de Osman Lins

Esta personagem, por sua vez, é o texto total, todos os textos, todas as palavras – e por isso provavelmente não convém que seja nomeada – ela precisa de liberdade para significar e para nomear as coisas. Mas também o corpo dela é o continente: tanto no sentido de ser aquilo que contém alguma coisa, mas também no sentido de extensão de terra, chão, solo da criação. Ela que, inclusive, se reconhece como texto:

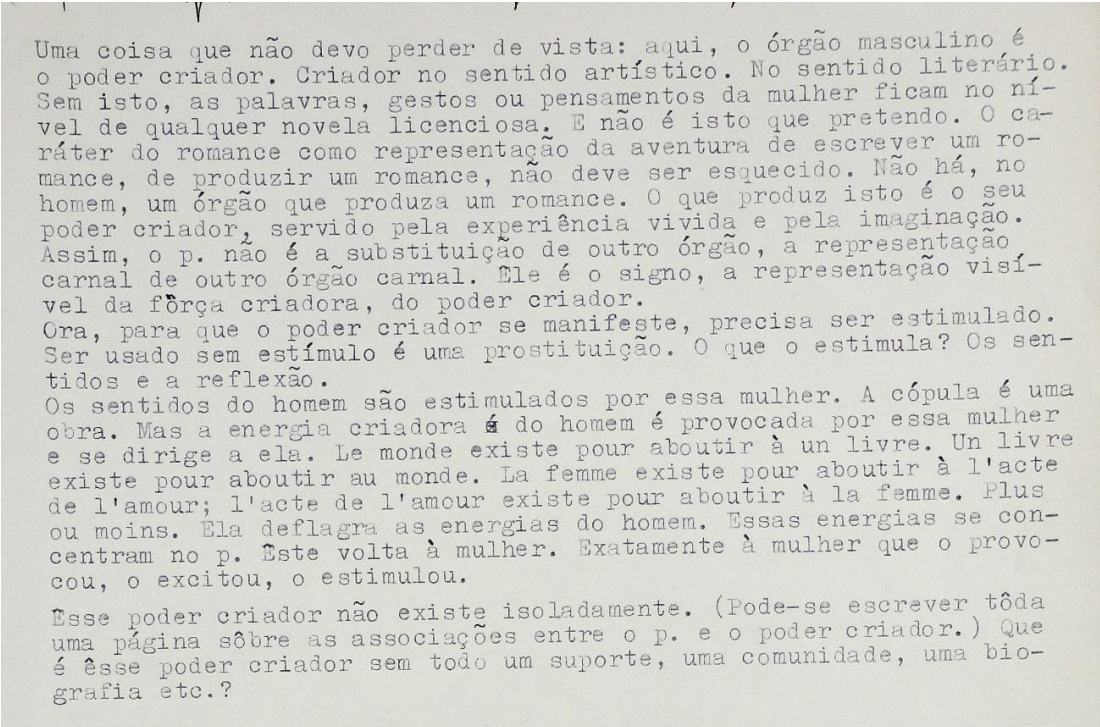
Quem fez meu corpo? Observo meus pais, demoradamente, comparo-os entre si, comparo-os comigo e vejo: não foram eles. Tão de longe vem meu corpo que eles esqueceram o que significa. Transmitem-no como um texto de dez mil anos, reescrito inúmeras vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, uma oração clara, antes familiar, tornada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original se desvanece (Lins, 1974, p. 28).

O ato sexual funciona como metáfora da escrita e da leitura. Ao frisar: “A cópula é uma obra” intrinsecamente, Lins nos incita a compreender que a escolha por este aporte erótico e de inspiração oriental ultrapassa o limiar carnal banalizado. É um amor supremo, sagrado – como o amor pela arte da escrita. Há um sentido sacro de comunhão, mas que ainda assim se reveste com as sensações inebriantes da união carnal – mais enfaticamente aqui analisada, em relação a Œ que é a personagem que, além de congregar as outras duas amadas de Abel, é com quem ele de fato alcança a plenitude –

no amor e na arte. Ora, ela é texto e ele busca um texto – e é nesse encontro que a comunhão perfeita ocorre, como se vê em sua fala no fragmento R 9:

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

Ao verificar a fixação entre a unificação do amor e da relação amorosa, fica claramente compreensível a escolha de Lins para o par que estabelece a ideia de obra plena, perfeita e madura – que passou por todos os processos e que ainda assim passa pela corte entre os amantes. Texto e escritor em corte amorosa:



Uma coisa que não devo perder de vista: aqui, o órgão masculino é o poder criador. Criador no sentido artístico. No sentido literário. Sem isto, as palavras, gestos ou pensamentos da mulher ficam no nível de qualquer novela licenciosa. E não é isto que pretendo. O caráter do romance como representação da aventura de escrever um romance, de produzir um romance, não deve ser esquecido. Não há, no homem, um órgão que produza um romance. O que produz isto é o seu poder criador, servido pela experiência vivida e pela imaginação. Assim, o p. não é a substituição de outro órgão, a representação carnal de outro órgão carnal. Ele é o signo, a representação visível da força criadora, do poder criador. Ora, para que o poder criador se manifeste, precisa ser estimulado. Ser usado sem estímulo é uma prostituição. O que o estimula? Os sentidos e a reflexão. Os sentidos do homem são estimulados por essa mulher. A cópula é uma obra. Mas a energia criadora do homem é provocada por essa mulher e se dirige a ela. Le monde existe pour aboutir à un livre. Un livre existe pour aboutir au monde. La femme existe pour aboutir à l'acte de l'amour; l'acte de l'amour existe pour aboutir à la femme. Plus ou moins. Ela deflagra as energias do homem. Essas energias se concentram no p. Este volta à mulher. Exatamente à mulher que o provocou, o excitou, o estimulou. Esse poder criador não existe isoladamente. (Pode-se escrever toda uma página sobre as associações entre o p. e o poder criador.) Que é esse poder criador sem todo um suporte, uma comunidade, uma biografia etc.?

Figura 3 Fragmento datiloscrito que integra o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa - Arquivo de Osman Lins

Toda a ideia dessa mulher como texto me levou à reflexão afinada com o tema lírico que o poema do inglês John Donne, teve no Brasil tradução de Augusto de Campos e ganhou o título de “Elegia: indo para o leito” e que foi também musicado por Caetano Veloso, lançado no LP “Cinema transcendental”, de 1979. A figura feminina, metaforizada na imagem de um livro místico – precioso benefício de ser lida:

(...)
Como encadernação vistosa, feita
Para iletrados, a mulher se enfeita;
Mas ela é um livro místico e somente
A alguns (a que tal graça se consente)
É dado lê-la
(Donne, 2014, p.1).

A imagem da transfiguração como mecanismo unificador da alegoria da mulher símbolo, que é lida/amada por Abel – e a partir dessa leitura/união carnal o mundo inventado colore-se vivo. E esse mundo cifrado torna-se “Cosmo vivente, articulado e significativo. “O Mundo se revela enquanto linguagem” (Eliade, 2007, p. 125).

Também o pássaro Avalovara, que habita o corpo dela, ressurgue justamente no momento ápice, clímax em que com Abel, em remissão a Inácio, alcança a plenitude e é quando se vê a primeira menção nomeada ao pássaro de “plumas vistosas e canto secreto”, homônimo do livro que temos na mão: “Ataviado com todas as cores dos pavões, o Avalovara lembra um manuscrito iluminado. Nele, quase é possível ler” (Lins, 1973, p. 281). A leitura reconfigurada em ato sexual, volve-se em escrita – o clímax, a fecundação que permitem a fecundação – o nascer do romance. A leitura de Abel no corpo dessa Mulher faz ressurgir o pássaro, que se encontrava sufocado.

Qualquer leitor de *Avalovara* se dará conta da cena amorosa desde fragmentos nas primeiras páginas do romance, como por exemplo no fragmento O 12, em que fica bem clara a nuance do livro bíblico do *Cântico dos Cânticos*, segundo Antonio Candido, ao modo de paráfrase. Como podemos ver: “Que ele me beije! Que ele me beije com boca ardorosa! Pois

tuas carícias são melhores que o vinho, melhores que a fragrância de teus perfumes'. Teu nome' é um perfume refinado" (Bíblia, p. 1295). E no romance de Lins:

Abel diz que me ama e exalta meu corpo. As frases que murmura: triviais, antigas (oh, meu amor! tão redondos e brandos teus joelhos), palavras sem engenho — lisonjeiras, contudo —, e proliferam, desdobram-se, atam-me sem que ele as pense ou pronuncie, atam-me. Guirlandas. És bela e desejável. Quando transitas em meio à multidão, ouço teu rosto, como se fosse um cântico, um solene e jubiloso cântico alcançando-se da brutalidade. Mesmo sem te ver, sei que te aproximas (Lins, 1974, p. 85).

Mais adiante, no mesmo fragmento:

Amado meu, amor, meu sexo te chama, invoca o teu, esse deus pulsador e cercado de chamas. Verás como haverá, a tua salamandra, de crescer dentro de mim, expandir-se em mim, tomar-me o ventre, as ancas, invadir meu corpo, ser meu corpo, reinar em mim, em mim reinar, em mim (Lins, 1974, p. 88).

Ainda a respeito dos animais que circulam no ato de amor, com a naturalidade que remete ao Éden, à Criação e, indubitavelmente, ao livro bíblico citado, o *Cantares*, de Salomão, como vemos a seguir:

O gamo, sentado junto ao grande relógio de caixa, cujo pêndulo oscila devagar, nos olha. Rolamos no ar, entre as folhagens, os ramos, os bichos, rolamos no ar, abraçados com força, pousamos no tapete. Rumor de multidão, alguns gritos, um riso, um chamado. Serão as minhas vozes que ressoam em mim? Plantas e animais tornam aos nossos corpos (Lins, 1974, p. 206).

Teus dois seios são como dois filhotes gêmeos de uma gazela pastando entre os lírios. Até que respire o dia e as sombras se tomem fugazes, eu me vou ao monte envolto em mirra e à colina, no incenso. Tu és toda bela, companheira (...) (Bíblia, p. 1295).

As outras duas obras que serviram de suporte ao constructo textual em torno do ato sexual como mecanismo de engendro da literatura ligam-se ao já mencionado Tantra – e, numa delas, inclusive, há menção às outras: o livro de Max-Pol Fouchet menciona o livro bíblico de Salomão: "Pour le moins, ces symboles sont-ils d'une singulière ambiguïté. Prétendra-t-on que le *Bhâgavata Purâna* est un autre *Cantique des Cantiques*? (...) L'Inde, ne

l'oublions pas, reconnaît à l'erotique la dignité d'une science²” (Fouchet, 1957, p. 79), e também a obra de Kalyana Malla:

D'autres ouvrages paraîtront plus tard, qui s'inspireront du *Kâmasutra* (...) l'*Anangaranga* de Kalyânamalla ao XVIe, etc. Tous sont animés par cet esprit de classement si caractéristique de l'Inde des caresses et des postures, ils abondent aussi em conseils et renseignements³ (Fouchet, 1957, p. 80).

De posse dessas informações e trechos que foram certamente lidos por Osman Lins, não é difícil supor que colheu ali como material de construção desse traço que se mostra já desde a página de epígrafes de *Avalovara*. A cena amorosa não tarda a se perceber no corpo do texto – já nos fragmentos iniciais aparecem indícios - mas é no conjunto de cinco epígrafes, sendo a quarta, deliberadamente em francês (mesmo em traduções, do romance para outros idiomas) nesse espaço inicial do texto, como preâmbulo anunciatório do que virá a ser um dos componentes decisivos desse grandioso romance. O conjunto dessas cinco epígrafes parece estar disposto como emblema, como selo da porta que se abrirá em seguida. A tradução da epígrafe colhida por Lins em Fouchet traz: “Eixo importante, o *linga* mostra ao ingressar na *yoní*, que o Absoluto se desenvolve na pluralidade, mas se resolve em unidade. A união *linga-yoní* precisa o antagonismo dos princípios masculino e feminino – e o destrói – há o triunfo da não dualidade⁴”.

Essa não-dualidade é, justamente, como afirma o fragmento: um eixo primordial – que remonta à origem da vida, da criação e da obra. A criação não se despoja do caráter sacro e isso também fica claro ali na página das epígrafes – além da menção da “irrupção do sagrado no mundo”, na epígrafe de Eliade, referencia “uma certa hagiografia” na epígrafe colhida em Zumthor e confirma tal sacralidade também em Fouchet, aproximando-se também da força que tem a escolha do título dessa obra, com o sabor divino do bodhisatva Avalokiteshvara e trazendo traços de simetria,

² No mínimo, esses símbolos são singularmente ambíguos. Será afirmado que o Bhagavata Purana é outro *Cântico dos Cânticos* (...) Índia, não esqueçamos, reconhece ao erótico a dignidade de uma Ciência. (tradução livre).

³ Outras obras aparecerão mais tarde, que serão inspiradas pelo *Kâmasutra* (...) *Anangaranga* de Kalyânamalla ao XVIe, etc. Todos são animados por esse espírito de classificação tão característico das carícias e posturas da Índia, que também abundam em conselhos e informações (tradução livre).

⁴ Tradução livre do original: Axe primordial, le *linga* montre, en se joignant au *yoní*, que l'Absolu se développe en pluralité, mais se résout en unicité. L'ensemble *linga-yoní* précise l'antagonisme des principes mâle et femelle - et il le détruit dans une non-dualité triomphante.(FOUCHET, 1957, p. 9).

calculadamente selecionada, num texto adornado com tantos detalhes de rica simbologia e que não apenas ornamentam, mas antes, exercem nutridora força de características que cada leitor pode complementar em sua jornada de fruição desse romance tão ricamente tecido.

Por fim, resta mencionar mais um detalhe sobre um traço divino em *Avalovara*: o “zumbido” dos primórdios e criador do mundo na mitologia hindu – o mantra Om, na fala de Osman Lins é uma “fórmula religiosa sagrada entre todas e que representa o Absoluto. O encontro dessas duas vertentes – de um lado a escrita e as narrativas, de outro o amor carnal e o corpo – naturalmente não surgiu por acaso” (Lins, 1979, p. 175 - 176). Ponto de suma importância e que figura a representação de modo arrebatador e calibra o suporte arquitetural sobre o qual se sustenta *Avalovara*: “A sua vibração cósmica, associada a uma espécie de tambor primordial, cria o Espaço-Tempo de onde o mundo conhecido emerge. De Om emana o universo de palavras e de coisas como um texto em espiral” (Hazin, 2010, p. 50).

Abel e Ó numa espécie de espelhamento e ao mesmo tempo imbricada união espiritual e carnal, convergindo para mescla de significantes e significados, na forma de um intercurso sacro, em que um personagem é som e imagem e o outro escrita, ou, por outro lado, um é texto e o outro, escritor, e assim, (re)criam-se simultaneamente *ad infinitum*.

Revigorante manancial que é o texto osmaniano cuida de modo singular do que a arte nos possa revelar. A divindade delicadamente incrustada nas palavras refere-se ao amor ao texto, superando como já disse, qualquer acepção meramente erótica pura e simplesmente – a força da criação está na força do amor devotado à palavra.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Tradução Ecumênica. Edições Loyola: São Paulo, 1994

CANDIDO, Antonio. “A espiral e o quadrado”. In LINS, Osman. *Avalovara*, São Paulo: Melhoramentos, 1973.

CARVALHAL, Tania Franco. "Literatura Comparada e literaturas estrangeiras no Brasil". In *Revista Brasileira de Literatura Comparada* Vol. 3, São Paulo: Abralic, 1996.

_____. "Intertextualidade: a migração de um conceito" In *Via Atlântica*, n. 09. Junho/2006. Online. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046/54174>. Acesso em 2014.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 22 ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Dictionnaire des Symboles*. Editions Jupiter: Paris, 1990.

DONNE, John. "Elegia: indo para o leito". Online. Disponível em: <https://azeiteealecrim.wordpress.com/2014/06/25/elegia-indo-para-o-leito-de-john-donne-com-traducao-de-augusto-de-campos/>, 2014

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUCHET, Max-Pol. *L'art amoureux des Indes*. La guilde du Livre et Editions Clairefontaine: Lausanne, 1957.

_____. *L'art amoureux des Indes*. Lausanne: Gallimard, 1957.

HAZIN, Elizabeth. "Como o segredo de um cofre (Reflexões acerca de uma personagem feminina em Osman Lins)" in *Revista Ângulo* vol. 121-122, abril-set 2010. Online. Disponível em <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/737/505>. 2010.

_____. *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. 1 ed. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, CNPq, 2014.

LINS, Osman. *Avalovara*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

_____. FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro - ARQUIVO OSMAN LINS. 2012/2014.

MALLA, Kalyana. *Ananga ranga*: tratado hindu do amor conjugal. Tradução de Olívio Tavares de Araújo. Brasília: EdUnB, s/d. 151 p.

MOURA, Fabíola Bertolini de. *Serpente em espiral* (o movimento do erotismo em *Avalovara*). São Paulo, 2009. 113f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FFLCH-USP.

NITRINI, Sandra. "O intertexto canônico em *Avalovara*". In Estudos Avançados, 24 (69), 2010. Online. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69/v24n69a09.pdf>. Acesso em setembro 2010.

PEREIRA, Eder Rodrigues. "A chave de Jano - os trajetos da criação de Avalovara de Osman Lins: uma leitura das notas de planejamento à luz da Crítica Genética". 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de São Paulo, SP. Online. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-25112009-102113/pt-br.php>. Acesso em 2013.

VELOSO, Caetano. "Elegia" in VELOSO, Caetano, *Cinema Transcendental*. Polygram, 1979. (Disco de Vinil).

A DIMENSÃO SIMBÓLICA E CRIADORA DA PALAVRA EM *LISBELA E O PRISIONEIRO*

Marina Arantes Santos Vasconcelos*

RESUMO:A primeira peça teatral de Osman Lins dramaturgo – *Lisbela e o prisioneiro*, de 1960 – adquiriu relevante expressão literária na cena contemporânea da literatura brasileira. Nesse sentido, o desafio do presente artigo é realizar a interpretação de uma narrativa que equilibra o convencional e o anticonvencional – por meio da força criadora da palavra e do ajuste entre falas, posturas e condutas de personagens – que dão ao leitor a prerrogativa de ampliar as “infinitas possibilidades de interpretação”, e de problematizar os valores do próprio tecido social regionalista em que seu texto é publicado.

PALAVRAS-CHAVE: Osman Lins; teatro; força criadora; palavra.

ABSTRACT:The first dramaturgical text by Osman Lins - *Lisbela and the prisoner*, from 1960 - acquired a relevant literary expression in the contemporary scene of Brazilian literature. In this sense, the challenge of this paper is to interpret a narrative that balances the conventional and the anticonvencional - through the creative force of the word and the adjustment between speeches, postures and behaviors of characters - that give the reader the prerogative of to expand the 'infinite possibilities of interpretation', and to problematize the values of the very regional social and historical context in which its text is published.

KEYWORDS: Osman Lins; theatre; creative force; word.

*Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB.



Fonte: Acervo de imagens sobre *Lisbela e o prisioneiro* da Internet (Google imagens)

Dramaturgia do renomado escritor Osman Lins, datada de 1960, *Lisbela e o prisioneiro* é uma peça que pode ser lida e analisada a partir de uma vertente que leva em consideração a arquitetura literária construída, por parte do autor, a partir do poder criador da palavra. Tomo como um possível aporte, para fundamentar esse prisma analítico, os estudos semióticos de Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*, e do filósofo e ensaísta Umberto Eco, cuja obra figura como referência fundamental nos estudos sobre arte, literatura, estética e semiologia.

Essas perspectivas de abordagem da linguagem são vetores teóricos do presente artigo, no intuito de melhor compreender a partir de que matéria linguística são construídas a leveza e a comicidade presentes na peça, que, apesar de não figurar entre textos antológicos de Osman, tomou para si um espaço cativo entre os leitores brasileiros, sobretudo os que prestigiam as narrativas com enfoque regionalista e com a força representativa do imaginário popular.

Nesse sentido, lança-se o desafio de interpretação da narrativa, que é uma peça teatral e, portanto, escrita em linguagem que revela e desvela um Osman dramaturgo, consciente e crítico de posturas arcaicas, conservadoras e autoritárias que vigoravam em algumas regiões interioranas do Nordeste à época.

Tomando como eixo central para a reflexão ora proposta a produção de críticos, analistas e teóricos literários, além de estudiosos e pensadores da humanidade, os quais, em seu conjunto, comportam e traduzem o conjunto de elementos, signos, ícones e símbolos recolhidos minuciosamente por meio dos registros de nossos ancestrais, aponto, neste espaço, aqueles autores cuja fortuna crítica e produção acadêmica compõem os fios condutores das investigações aqui realizadas, sem desconsiderar, conforme assinalado mais acima, nos dizeres do ensaísta italiano Umberto Eco, o papel do leitor e do intérprete na conferência de sentido às interpretações que podem ser realizadas a partir de qualquer obra com que nos deparemos.

Inicialmente, de muito valor são os escritos do próprio autor, constantes especialmente nos livros *Guerra sem testemunhas*, *Do ideal e da glória*: problemas inculturais brasileiros e *O evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros, que agregam importantes reflexões sobre o papel da arte e do artista na contemporaneidade, as influências que o conduziram em seu fazer literário e apuro como escritor, bem como questões filosóficas e políticas que atravessam nosso tempo. Para o próprio Osman, a obra literária “estatui normas, quebra-as, insere-se com maior ou menor expressão no contexto social, pode até associar-se a erros já existentes, assim como modificá-los. É um ser vivo, contingente, imerso no mundo” (Lins, 1969, p.76).

A jornada que se inicia convida o leitor a adentrar as polissêmicas vias narrativas em um exercício progressivo de construção de sentidos – vestígios e rastros que nos impelem ao aprofundamento e ao entendimento do universo simbólico ali inserido.

O papel do crítico, como intérprete privilegiado, é fornecer elementos que auxiliem o leitor a desvendar o universo de significações da obra literária. De acordo com H. Jauss, todo leitor ou intérprete está situado em um determinado tempo e espaço e em uma dada cultura, história e tradição, com as quais se vê impelido a dialogar para compreender a construção autoral, recompondo-a segundo seu horizonte de ressonâncias pessoais e literárias.

Ainda no esforço elucidativo do universo mítico-simbólico, fazem-se importantes também as leituras de Robert Lawlor, René Guénon, Heinrich

Krauss e Jean Chevalier, bem como Titus Burckhardt, Michel Foucault, Ernst Curtius, Umberto Eco e Johan Huizinga no que se associa à repercussão do medievo no sertão e no regionalismo da obra de Osman.

Quanto à investigação hermenêutica do fenômeno literário e a moderna atuação expressiva de Osman Lins, cabe ainda o entendimento de Roland Barthes, que considera o chamado “texto de fruição”, em contraposição ao “texto de prazer”. Essa oposição estabelecida por Barthes são como que bases estruturais em que se pode alicerçar para se procurar compreender o fazer literário osmaniano e a força criadora que a palavra adquire através de seu viés inventivo e original.

(...) Se a Literatura é, como bem diz Barthes, um trabalho de encenação da linguagem ou de deslocamento que o autor opera sobre a língua, levando o leitor a romper com toda e qualquer estrutura fixa de pensamento, a “crítica literária” só pode ser um trabalho de re-encenação, que, longe de apenas avaliar ou meramente chamar atenção sobre a obra, encete também um diálogo com ela, levando adiante o processo de reflexão desencadeado. (...) (Coutinho, 2009, p. 135).

Já na esteira da abordagem hermenêutica do próprio material literário e da modernidade de Osman Lins, são autores como Antonio Cândido, Alfredo Bosi, Walter Benjamin, Michel Blanchot e Roland Barthes que melhores reflexões apresentam.

A face dramaturga do autor vem à tona, posteriormente, com as peças *Capa-verde e o Natal* (infantil, 1967); *Mistério das Figuras de Barro* (1974); *Guerra do Cansa-Cavalo* (1967); e *Santa, Automóvel e o Soldado* (1975); além de *Romance dos Soldados de Herodes* (1977). Isso posto, uma indagação inicial norteia o desenrolar deste trabalho: qual será a força-motriz responsável pela ampla repercussão de *Lisbela e o prisioneiro* até os dias atuais?



Fonte: Acervo de imagens sobre Osman Lins da Internet (Google imagens)

Sem a pretensão de procurar obter uma resposta precisa, lanço-me em busca de hipóteses, com o auxílio de aportes analíticos que, se não levam a conclusões, ao menos poderão propiciar um aprofundamento crítico da obra, cujo enredo é construído a partir de diálogos interartes entre Literatura e Teatro e, assim sendo, situa-se – a obra – no centro de toda a reflexão filosófica que se realiza em relação à definição da própria arte.

No seu livro ‘A definição da arte’ – conjunto de ensaios publicados entre 1955 e 1963, em edição publicada em 2016 –, Umberto Eco trata, entre outras, da questão da permanência da obra e da infinitude das interpretações. Para ele, ‘(...) Dando vida a uma forma, o artista a entrega, acessível às infinitas interpretações possíveis. (...)’ (Eco, 2016, p. 30); e defende:

(...) Possíveis, é importante notar, porque a obra vive apenas nas interpretações que lhe são dadas; e infinitas não somente pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque diante dela coloca-se a infinidade das personalidades interpretantes, cada qual com seu modo de ver, de pensar, de ser (...). (Eco, 2016, p. 30).



Fonte: Acervo de imagens sobre *símbolos e mitos* da Internet (Google imagens)

Quando Eco afirma que o artista a entrega às interpretações possíveis, está também abordando a estética da recepção. Mesmo que não se admita a preeminência de seu pensamento, pode-se avançar na reflexão aqui proposta.

Adiante, o professor italiano defende ainda que a interpretação da obra de arte é exercício do que chama de ‘congenialidade’, que, segundo ele, ‘(...) supõe um ato de fidelidade àquilo que a obra é e de abertura para a personalidade do artista (...)’. (Eco, 2016, p. 30). Continua, então, defendendo que, por outro lado, ‘(...) fidelidade e abertura são os exercícios de uma outra personalidade, com suas alergias e suas preferências, suas sensibilidades e seus fechamentos (...)’. (Eco, 2016, p. 30). Assim sendo, para o semiólogo, ‘(...) as situações pessoais dos intérpretes deixam de ser impedimentos para tornarem-se ocasiões de acesso à obra (...)’ (Eco, 2016, p. 30), e conclui: ‘(...) cada acesso é um modo de possuir a obra, de vê-la inteira e, contudo, sempre percorrável de novos pontos de vistas (...)’. (Eco, 2016, p. 31).

Com essa linha de raciocínio, estabelece-se uma proposta de concepção da obra de arte a partir da polarização entre autoria e recepção, ou, talvez, simbolicamente, entre um ‘eu’ autor e um ‘outro’ leitor. Para Julia Kristeva, a

respeito dessa questão da alteridade, a Semiologia altera a natureza arbitrária do signo linguístico e confere a ele uma “importância real”, em contraponto com sua dimensão simbólica. Nesses termos, explica, “(...) a realidade material que o signo devia indicar correntemente pulveriza-se em proveito da imaginação, que não é senão ‘a acentuação excessiva da realidade psíquica em relação à realidade material’ (...)” (Kristeva, 1994, p. 195).

Essa dimensão simbólica do signo linguístico, para a autora deste estudo, seria justamente a matéria vertente que se configura nas fronteiras entre autor e receptor e, nessa perspectiva, seria ela – a dimensão simbólica –, portanto, a questão central da obra de arte, em termos de definição, produção e interpretação. Assim sendo, voltando à indagação inicial, arrisco a proposição de que a força-motriz responsável pela ampla repercussão de *Lisbela e o prisioneiro* é justamente essa dimensão simbólica, pulverizada em proveito da imaginação, nos termos de Kristeva, que se estabelece por meio da força criadora de Osman (autoria), somada à ‘congenialidade’, nos termos de Eco, que supõe, também nos termos dele, por parte do leitor, “um ato de fidelidade àquilo que a obra é”.

E o reconhecimento desse ato de fidelidade é que lança luz à genialidade do autor e à força criadora da obra em questão. Se a congenialidade de que trata Umberto Eco é traduzida por meio da atitude do leitor de ser fiel ‘àquilo que a obra é’, o que se evidencia é que o autor de *Lisbela e o prisioneiro* termina

(...) Dando vida a uma forma (...) que é entregue, pelo autor, (...) acessível às infinitas interpretações possíveis; (...) e infinitas não somente pela característica da fecundidade própria da forma, mas porque diante dela coloca-se a infinidade das personalidades interpretantes, cada qual com seu modo de ver, de pensar, de ser. (...). (Eco, 2016, p.30).

Trata-se do problema da obra aberta, proposto por Umberto Eco. Segundo ele, há dois aspectos fundantes em relação à obra de arte. Em primeiro plano, está a situação em que “(...) o autor realiza um objeto completo e definido, segundo uma intenção bem precisa, aspirando uma fruição que o reinterprete assim como o autor pensou e quis. (...)” (Eco, 2016,

p. 153). O segundo caso é aquele em que “(...) o objeto, no entanto, é desfrutado por uma pluralidade de fruidores e cada um deles levará ao ato de fruição as próprias características psicológicas e fisiológicas (...)” (Eco, 2016, p. 153). O que Eco defende, portanto, é que, “(...) Em geral, o autor não ignora esta condição da situacionalidade de cada fruição, mas produz a obra como ‘abertura’ para essas possibilidades. (...)” (Eco, 2016, p. 153); e reforça:

(...) uma abertura que, todavia, oriente tais possibilidades no sentido de provocar respostas diferentes, mas consonantes com um estímulo definido em si. Preservar esta dialética de ‘definição’ e ‘abertura’ parece essencial para uma noção de arte como fato comunicativo e diálogo interpessoal. Por outro lado, nas antigas concepções de arte, o acento era colocado implicitamente no polo da ‘definição’ da obra. Por exemplo, o tipo de comunicação poética à qual aspira a poesia dantesca exige do leitor uma resposta de tipo unívoco: o poeta diz uma coisa e espera que o leitor a receba assim como ele pretendeu dizê-la. Mesmo quando expõe a teoria dos quatro sentidos, Dante não sai desta ordem de ideias: a poesia pode ser interpretada em quatro modos, pois visa estimular a compreensão de quatro ordens de significados, mas os significados são quatro e não mais, e todos os quatro foram previstos pelo autor que tenta, ademais, orientar o leitor para sua exata compreensão. O desenvolvimento da sensibilidade contemporânea, ao contrário, foi acentuando a aspiração a um tipo de obra de arte que, cada vez mais consciente da perspectividade das ‘leituras’, coloca-se como estímulo a uma livre interpretação orientada apenas em seus traços essenciais. (...). (Eco, 2016, p. 154).



Fonte: Acervo de imagens sobre *Lisbela e o prisioneiro* da Internet (Google imagens)

Comédia em três atos, *Lisbela e o prisioneiro* apresenta a esse leitor fiel e passível de infinitas interpretações 15 personagens, sendo dois deles apenas figurantes, por meio dos quais Osman reforça a força criadora de sua escrita, acentuando a originalidade de sua produção e reafirmando sua busca por uma expressão autêntica na ficção, como pode ser comprovado pela positiva aceitação em meio à crítica nacional e, também, se pode constatar, estrangeira.

Com obra marcadamente ordenada a partir de uma engenharia poética impregnada de contornos líricos e de caráter introvertido, Osman Lins também posiciona sua produção literária em consonância com a preocupação em relação a questões de ordem social. É nesse contexto, pode-se dizer, que a peça em análise mais evidentemente parece se situar.

Osman dramaturgo se apresenta ao público depois de já ter obtido certo prestígio com seus romances inaugurais, sintoma de sua humildade e disciplina, uma vez que se dispõe a iniciar-se nos estudos relacionados à Dramaturgia, na condição de aluno e discípulo, por exemplo, de outros contemporâneos artistas, a exemplo de Ariano Suassuna.



Fonte: Acervo de imagens sobre *Osman Lins* da Internet (Google imagens)

Escreveu, então, essa primeira peça teatral após amplo estudo e lúcida consciência crítica e social do contexto em que se situa, a saber, uma nação que ainda se via às voltas com questões que oscilavam entre uma tentativa de progresso e renovação de valores e o conservadorismo e o tradicionalismo então vigentes em certas regiões do Brasil, como a própria Vitória de Santo Antão, habitada pelos personagens da comédia osmaniana. *Lisbela e o prisioneiro*, por exemplo, é obra composta por maioria de personagens masculinos, sendo Lisbela a única a atuar de fato (outras personagens femininas apenas são citadas). E, ironicamente, mas certamente como efeito da arquitetura poética atenta e questionadora de Osman, é justamente a figura de Lisbela que subverte a lógica, poderíamos dizer, linear e autoritária regionalista.



Fonte: Acervo de imagens sobre *Vitória de Santo Antão* da Internet (Google imagens)

Esse dado vem a sugerir, a partir de uma abordagem que se faz da dimensão simbólica e criadora do autor, que o texto em análise – ena própria dramaturgia de Osman como um todo – mesmo que seja arquitetado convencionalmente, em seu aspecto técnico e estético, não hesita em problematizar os valores do próprio tecido social regionalista em que se situa. Por meio de sua estética ficcional, Osman dramaturgo equilibra o convencional e o anticonvencional – por meio da força criadora da palavra e do ajuste entre falas, posturas e condutas de personagens – que não são

passíveis de previsibilidade e dão ao leitor a prerrogativa de ampliar as ‘infinitas possibilidades de interpretação’, nos termos de Eco. Tais possibilidades, portanto, podem ser concebidas a fim de se conferir uma visão libertária à narrativa de Osman, ainda que pautada em uma estrutura de linguagem e de construção de personagens alinhada à estética tradicional.

Osman Lins se apropria de requintados recursos discursivos, orquestrados de modo a permitir ao leitor que não se lhes escapem os vestígios de seu percurso criador, revelando as marcas dialógicas que são estabelecidas pela conjugação entre tradição e modernidade. É autor habilidoso no manejo das palavras e amplo conhecedor de ícones, alegorias e símbolos relacionados à produção artística ocidental desde a Antiguidade. O que é oferecido ao leitor é resultado de trabalho minucioso, feito de seleções cuidadosas. Demonstra lucidez e rigor na combinação de elementos compositivos de seus enredos polifônicos e capta, com profundidade, os vieses da existência humana. Tece misérias, dramas, desencontros. Revela e desvela histórias em que a morte e a vida são encenadas a partir do mistério da própria condição existencial.

Fica evidente, portanto, que Lins se apropria desse vasto legado cultural da tradição letrada ocidental, mas que sua produção está situada na modernidade literária, com quem se encontra nitidamente alinhado e em consonância. A construção irreverente dos personagens de *Lisbela e o prisioneiro*, bem como o estilo provocativo e instigante, que estimula o leitor a percorrer seu texto em busca de vestígios e sinais enredados em sua engenhosa construção teatral, expõem um escritor atento, hábil em ressignificações e desmedido manejador de um estilo particular, repleto de nuances semântico-lexicais e de inovações no campo temático.

Dados os elementos que configuram sua marca de modernidade literária de início, o leitor desavisado segue, por entre os atos narrativos, entre aturdido e instigado, colhendo símbolos, perseguindo pistas, desvelando sinais e compondo, pouco a pouco, sua compreensão a partir das intrincadas redes ficcionais, tal como um quebra-cabeça cujo entendimento se constrói na medida em que as peças somam significados e assumem sua inteireza semântica.

Osman parece conceber, em sua produção dramatúrgica, espaços de ruptura e de pertencimento, onde estão situados os sujeitos que atuam em sua peça. Não deixa de permear a problemática social e regionalista nacional, por meio de pistas intertextuais e pormenorizada sondagem no vasto universo de mitos e símbolos, procedendo a uma singular e emblemática representação da sociedade brasileira, com seus paradoxos, suas peculiaridades, suas paixões e os recursos de que se vale para adquirir voz e expressividade.

Alicerçado em uma estrutura composicional que se traça a partir de um rigor dramatúrgico formal e de engenhosidade técnica, o autor agrega a uma estória aparentemente simples, embora não passível de condensação em breves palavras, o percurso de um homem/escritor que realiza um ato iniciático em textos dramáticos, em busca da escritura em sua plenitude, do apuro artístico e do êxtase existencial – uma elaborada tessitura a sustentar uma densidade poética e simbólica e que atribui, também, à galeria de personagens e ao leito textual fértil diálogo com os universos mítico e cosmogônico de outras tradições antigas, a exemplo do teatro da Grécia Antiga.



Fonte: Acervo de imagens sobre *teatro grego* da Internet (Google imagens)

Nesses termos, percebe-se que Osman se apropria da tradição para empreender apropriações oblíquas dos mais vastos e variados vales simbólicos constantes no imaginário sertanejo, regional, matrizes míticas e

outras imagísticas folclóricas, formando, assim, o caudaloso leito imaginativo que conduz seu invento teatral e originais entes ficcionais.

E neste ponto, defendo que essa dinâmica – a possibilidade de ampliar a leitura da obra e de alcançar o efeito de subversão entre convencional e libertário por parte do leitor – seria resultado, a partir do aporte teórico de Umberto Eco, do fato de que a dimensão simbólica e alegórica da palavra textual osmaniana – capaz de traduzir e transcriar o sertão nordestino, resgatando tradição, ao tempo em que desvela o traço da modernidade literária por meio da abertura artística, passível de amplas interpretações – é justamente o signo em que se concentra a potência da força criadora do teatro de Lins, em *Lisbela e o prisioneiro*.



Fonte: Acervo de imagens sobre *Lisbela e o prisioneiro* da Internet (Google imagens)

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.

BLANCHOT, Michel. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

COUTINHO, Eduardo. Criação e Crítica: reflexões sobre o papel do crítico literário. In: FERREIRA, Glória & PESSOA, Fernando, orgs. *Criação e crítica*. Vila Velha, ES: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009, p. 134-143. Disponível em <http://www.seminariosmv.org.br/2009/textos/09_eduardo.pdf> Acesso em setembro de 2011.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de Eliana Aguiar. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Petrópolis, RJ: Rocco, 1994.

Lins, Osman. *Lisbela e o prisioneiro*. Rio de Janeiro, 1964.

_____. *Capa-verde e o Natal*. São Paulo, 1967.

_____. *Guerra do Cansa-Cavalo*. Petrópolis: Vozes, 1967.

_____. *Santa, automóvel e soldado*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

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

_____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. SP: Summus, 1979.

_____. *Guerra sem Testemunhas*. São Paulo: Ática, 1969.

ECOCRÍTICA E ECOLOGIA ACÚSTICA EM AVALOVARA

Martha Costa Guterres Paz*

RESUMO: Em *Avalovara*, o encontro entre Abel e a "ó" na praia do Cassino em Rio Grande, durante o eclipse do sol, sugere a contraposição entre o livre arbítrio e os ditames da natureza, quando o homem contempla o cosmos com suas leis imutáveis. A fusão do casal de amantes com o tapete paradisíaco remete ao conceito atual da ecocrítica que percebe o homem como um sujeito integrado ao meio ambiente. A narrativa explora o choque entre sonoridades naturais, musicais e os ruídos de uma sociedade em franco desenvolvimento tecnológico, atraindo o leitor para uma reflexão sobre a ecologia dos sons. Este artigo faz algumas indagações e reflexões acerca da relação de *Avalovara* com a ecocrítica e de como Osman Lins teria se antecipado aos conceitos e princípios desse movimento literário, bem como das ideias do músico canadense Murray Schafer sobre a ecologia acústica e paisagem sonora.

PALAVRAS CHAVE: Ecocrítica, Ecologia acústica, *Avalovara*, Paisagem sonora.

ABSTRACT: In *Avalovara*, the encounter between Abel and the innominate on Cassino beach in Rio Grande, during the eclipse of the sun, suggests the contraposition between free will and the dictates of nature, when man contemplates the cosmos with its immutable laws. The fusion of the couple of lovers with the paradisiac carpet refers to the current concept of the ecocriticism that perceives the man as an integrated subject to the environment. The narrative explores the clash between natural sonorities, musical sounds and the noises of a society in full technological development, attracting the reader to a reflection on the ecology of sounds. This article makes some inquiries and reflections about *Avalovara*'s relationship with ecocritics and how Osman Lins would have anticipated the concepts and principles of this literary movement as well as the ideas of the Canadian musician Murray Schafer on the acoustic ecology and soundscape.

KEY WORDS: Ecocritics, Acoustic ecology, *Avalovara*, Soundscape.

Introdução

Avalovara traz uma intrincada trama em que a história de seus personagens se entrelaçam e evoluem sob a égide das complexas imponderabilidades da vida humana e das implacáveis leis do eterno ritmo cadenciado pelo tempo do relógio e pela infinitude do espaço circunscrito pelos limites das cidades de Roos, pelas areias da praia dos Milagres em Recife, pela cisterna com a cidade misteriosa e, principalmente pelas paredes

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

do apartamento situado na Avenida Angélica, em São Paulo, onde o casal de amantes, Abel e a "C", celebram um rito carnal, profano e ao mesmo tempo sacro, necessário para cumprir sua trajetória.

O primeiro encontro de ambos sob evento cósmico do eclipse do sol, em Rio Grande, sugere um fatalismo inevitável a selar um amor cujo desabrochar os impele a superar o ciclo eterno de crescimento e de decadência que atinge os demais personagens, para, assim, alcançar o conhecimento supremo no paraíso do tapete idílico. A conjunção do cosmos com o homem e a riqueza do colorido sonoro construído ao longo da narrativa denotam traços de um pensamento de integração ecológica, que viria a ser sistematizada pelos fundadores da tendência literária denominada *ecocrítica* e, também, da ecologia sonora do músico e educador canadense Raymond Murray Schafer.

Lins põe em evidência o contraste entre sons naturais e artificiais, no âmbito de uma trajetória histórica em que o antigo e o novo convivem numa Europa em franco desenvolvimento tecnológico. A leitura do texto osmaniano permite diferenciar, dentre todos os sons apresentados, o natural e o agradável, do artificial e ruidoso, inserções essas que guardam proximidade com os objetivos de Schafer ao desenvolver seu projeto sobre os sons do mundo.

Este trabalho traz alguns tópicos relacionados com a ecologia acústica e com a ecocrítica, ao mesmo tempo, leva a uma reflexão acerca dos possíveis propósitos de Osman Lins quando da escrita de seu romance. São abordados alguns temas relevantes do projeto de Murray Schafer e de sua evolução, bem como de pontos de conexão com *Avalovara*. Parte do texto deste artigo discorre sobre os conceitos centrais da ecocrítica e sua relação com determinados momentos da narrativa osmaniana. Ao final são elaboradas algumas reflexões sobre a ecologia acústica na pintura, quando se faz uma menção não explícita a um quadro no qual o tema apresentado aponta para a uma simbólica ideia de unificação com o todo em consonância com o pensamento de integração homem/natureza. Também são analisados os traços de ecologia acústica manifestos na concepção do quadro *A Máquina Chilreadora* do pintor suíço Paul Klee, cujas nuances encontram paralelismo no significado do conteúdo sonoro de *Avalovara*.

The World Soudscape Project e sua evolução

Quando iniciou o *The World Soudscape Project* (WSP), em 1969, Schafer idealizava a realização de uma pesquisa com a maior abrangência possível de modo que pudesse catalogar, da forma mais fidedigna, os sons atuais até aqueles provenientes de um passado possível de ser alcançado por meio de memórias registradas em obras literárias, jornais, revistas, cinema, enfim, qualquer meio que trouxesse à tona o histórico dos sons da humanidade, sua importância coletiva e seus significados. Vislumbrava o redescobrimento de sons extintos e o registro de sons em vias de extinção. A partir de uma concepção ecológica, imaginava a criação de um profissional multidisciplinar, um *designer* de sons, que teria a capacidade de distinguir os diferentes sons ambientes com clareza e seus impactos sobre as pessoas e sobre o ambiente circundante, com o objetivo de contribuir para o surgimento de uma conscientização coletiva sobre a importância da busca constante de um equilíbrio entre o ser humano e a natureza. Ciente da inevitabilidade do permanente desenvolvimento tecnológico e de suas implicações negativas para o meio ambiente, tencionava trazer uma nova perspectiva educacional, no sentido de apurar a percepção sonora das pessoas, para que elas pudessem ouvir conscientemente e, desta maneira, discriminar sons naturais de ruídos prejudiciais, habilitando-as a atuar em seus núcleos sociais para a promoção de um ajuste permanente e concreto do meio ambiente sonoro, projetando um mundo melhor. Mesmo sendo um compositor de vanguarda, não se percebe em seus escritos a intenção de utilizar os sons coletados no transcorrer do WSP ou mesmo de incentivar o uso de tais sons para propósitos composicionais.

While we had many musicians in our soundscape courses, I knew from the beginning that we were not training composers but were trying to define a new profession that did not yet exist and even today does not exist to the extent desirable. I imagined a sound specialist combining technical skills and social concerns with the aesthetic sensitivity of a composer.¹ (Schafer, 1993, p. 108-109).

¹Ainda que tivéssemos muitos músicos em nossos cursos sobre *soundscape*, eu sabia desde o início que nós não estávamos treinando compositores, mas estávamos tentando definir uma nova profissão que ainda não existia e

Em 1973, Schafer convidou Barry Truax, músico canadense com formação em física e que acabara de retornar de seus estudos em música eletrônica na Holanda, para trabalhar em seu projeto. Sobre a concepção do WSP, em um artigo publicado em *Organised Sound*, 13(2), 103-109, 2008, sob o título *Soudscape Composition as Global Music: Eletroacoustic Music as Soundscape*, Truax sintetiza os propósitos iniciais do grupo liderado por Schafer.

In the late 1960s, R. Murray Schafer (1969, 1977) suggested a radically different concept: the soundscape as the ‘universal’ composition of which we are all composers. This bold concept, intended as an alternative not to music but to the problems of noise, led to the formation of the World Soundscape Project (WSP) at Simon Fraser University in the early 1970s.²(Truax, 2008, p. 103).

Em uma entrevista realizada em 7 de agosto de 1991, no Departamento de Comunicação da Simon Fraser University, Truax faz um relato sobre seus primeiros movimentos de vulto no campo da música eletrônica quando de sua passagem pelo estúdio de música eletrônica em Estocolmo, em 1971 e 1972, e pelo Instituto de Sonologia de Utrecht, em 1973. Movido pelas excitantes experiências com os compositores John Chowning, na Holanda, e Knut Wiggen, na Suécia, Truax e os demais compositores do projeto, à exceção de Schafer, criam uma nova vertente a partir da utilização de material sonoro coletado: a *Soundscape Composition*. Apesar de um aparente conflito com as ideias inicialmente formuladas por Schafer e que possam ter sido a causa da renúncia deste a condução do projeto, é possível vislumbrar duas formas diferenciadas de se chegar a um mesmo objetivo: por um lado, Schafer almejava um processo de educação coletiva voltada para a escuta inteligente e consciente dos sons circundantes, enquanto que Truax visualizava esta mesma finalidade, valendo-se da composição musical como instrumento de alerta para os problemas da poluição sonora ambiental. Posteriormente, em seu ciclo de composições denominado *Pátria*, Schafer

ainda hoje não existe na medida do desejável. Eu imaginava um especialista em som combinando habilidades técnicas e preocupações sociais com a sensibilidade estética de um compositor.(tradução nossa).

²No final dos anos 60, R. Murray Schafer (1969, 1977) sugeriu um conceito radicalmente diferente: a paisagem sonora como a composição “universal” na qual nós somos todos compositores. Este novo conceito, construído não como uma alternativa musical mas com foco no ruído, levou à formação do *World Soudscape Project (WSP)* na Simon Fraser University.(tradução nossa).

utiliza os sons da natureza como parte de uma grande composição teatro-musical em que músicos e plateia representam, cantam e tocam ao ar livre, integrando-se, em uma atividade mítica espiritual que evoca a ancestralidade indígena, com o canto dos pássaros e com os sons da água, dos ventos e das árvores.

Como incentivador e mestre, Schafer influenciou a trajetória artística de Barry Truax que, após receber o diploma de física e uma bolsa de estudos para cursar radioastronomia, viu-se em uma virada de rumo em sua vida ao escolher o que sempre sonhara: dedicar-se à música, especificamente à composição voltada para a música eletrônica. Nos primeiros anos de sua carreira musical, pode desfrutar das possibilidades oferecidas pelo laboratório de música eletrônica da University of British Columbia (UBC). Logo em seguida esteve em Estocolmo e por mais tempo, em Utrecht, onde atuou na produção de música eletrônica analógica. Em seu retorno ao Canadá, fazendo então parte do WSP de Murray Schafer, experimentou uma nova visão acerca do ruído e da possibilidade do uso de sons ambientais em composições musicais. O início de uma síntese real e duradoura entre *soundscape* e música eletrônica ocorreu no início dos anos 90 com o surgimento de ferramentas de conversão de sons gravados em sistemas analógicos para formato digital. Os novos computadores e softwares tornavam possível a junção perfeita de sons colhidos do meio circundante com sons registrados em pistas de gravação e sons sintetizados. Tais evoluções levaram ao desenvolvimento, por parte de Barry Truax, de um software próprio para manipulação de sons para fins composicionais. Utilizando a síntese granular de amostras sonoras com tempos em torno de 50 milissegundos ou menores, pode enfim analisar e trabalhar os sons externos coletados e gravados no computador, espichando-os e manipulando parâmetros tais como envoltórios, espectro de frequência, intensidade e duração.

Barry Truax faz parte de uma geração de músicos que presenciou o surgimento do computador e de sua fenomenal evolução, para o qual passaram a ser criados programas específicos voltados para a edição de partituras e, principalmente, para a geração de sons sintetizados e a

manipulação de sons gravados. Cabe aqui fazer um breve retrospecto das intensas transformações sofridas pela música erudita a partir do final do século XIX e início do século XX em relação às quais o músico grego radicado na França, Makis Solomis, em seu livro *De la Musique au Son: L'émergence du son dans la musique des XXe – XXIèmes siècles* (2013), faz uma análise da evolução ocorrida com as mudanças de paradigmas da música do século XX e XXI que levaram a valorização do som como elemento central do processo compositivo. Ressalta o processo de ruptura com a consonância centrada na tonalidade, praticada desde o período renascentista, iniciado ousadamente pelos compositores do início do século XX. Desde as composições dos impressionistas franceses, em especial, Debussy e Ravel, em que o timbre assume notável importância como colorido orquestral, passando pelas dissonâncias polirrítmicas de Stravinsky, Bela Bartok e Prokofiev e pelo serialismo de Schoenberg e Webern, percebe-se na nova música uma eruptiva dissociação do sistema tonal fundamentado nas escalas maiores e menores e das formas e modelos musicais tradicionais. Na música concreta de Pierre Schaeffer e Pierre Henry, ruído e som se misturam. Sonoridades gravadas em fita magnética oriundas de máquinas, veículos, locomotivas, dentre outras, são processadas em novas configurações e adicionadas a partituras musicais. Posteriormente, Schaeffer retorna com composições de caráter contemplativo, nas quais utiliza sinos hemisféricos chineses, libertando-se, segundo afirmou o compositor francês Olivier Messiaen, da angústia surrealista e do descritivismo literário.

Paralelamente, John Cage utiliza o silêncio em 4:33 para que a plateia possa perceber os sons da rua, do rangido das poltronas e do arfar das respirações, como parte de uma grande composição educativa. Cage também pratica experimentalismos inovadores ao introduzir peças metálicas e outros objetos no meio das cordas do piano para executar algumas de suas peças musicais. Similarmente às produções de Schaeffer, promove a mistura de sons e ruídos em suas obras, ou simplesmente de silêncio e ruídos, dando destaque ao som em detrimento da tonalidade organizada. Compôs música aleatória em que a técnica de execução, a clave, os acidentes, as partes e outros elementos musicais podem ser determinados a partir do lançamento

de moedas ou de escolhas derivadas do uso dos hexagramas do livro chinês *I Ching*.

Continuando as incursões em uma nova estética musical, merecem destaque as primeiras pesquisas em música eletrônica feitas pelo Dr. Herbert Eimert, e depois por seu colega Karlheinz Stockhausen no estúdio da rádio de Colônia, a partir de 1951, quando se chega ao ápice da celebração da soberania do som e da aproximação cada vez maior entre som e ruído nos processos de composição musical. Iannis Xenakis, músico, engenheiro e arquiteto grego radicado na França, foi um destacado aluno do mestre francês Olivier Messiaen, juntamente com Stockhausen. Dedicou-se também à música eletroacústica tendo transposto para suas obras temas inspirados em suas criações arquitetônicas. Com o desenvolvimento de ferramentas computacionais cada vez mais sofisticadas voltadas para a síntese sonora e a granulação, obteve-se um enriquecimento do som como matéria prima fundamental nos processos de criação musical.

Em paralelo ao movimento da ecocrítica na literatura, a ecologia sonora irrompe nas ideias de Murray Schafer materializadas no *WSP* e se consolida nas obras musicais de Barry Truax e na música ubíqua³ de Damián Keller, Marcelo Villena, dentre outros, promovendo uma síntese com finalidade conscientizadora, além de uma fruição puramente estética.

A ecologia acústica de Murray Schafer em *Avalovara*

Um dos pilares do pensamento de Schafer é a sua concepção de arte baseada no *Teatro de Confluência*, segundo o qual as diversas formas de arte devem conviver simultaneamente e de forma igualitária, sem que uma delas sobressaia sobre as demais. Esta ideia tem a ver com o culto ao ritualismo artístico relacionado à ancestralidade em razão da necessidade do retorno às

³ O termo ubíquo significa algo que é onipresente. De acordo com Villena (2014), a expressão “música ubíqua” derivou da expressão “computação ubíqua”, em que dispositivos eletrônicos móveis de comunicação, tais como *tablets*, *smartphones* e computadores, ao estarem integrados à rede mundial da internet, podem acessar de qualquer lugar ou transmitir para qualquer lugar do planeta informações de qualquer natureza. No campo da música o termo foi utilizado para fazer referência às amplas possibilidades que esses recursos tecnológicos propiciam para o desenvolvimento de práticas compositivas, educacionais e interpretativas com o uso da interatividade entre equipamento e usuário, e do compartilhamento de processos criativos entre usuários.

origens para o encontro de si mesmo, dentro de uma visão de arte como manifestação do sagrado.

As ideias de Schafer e de Cagea respeito da importância dos sons e do silêncio para a melhoria do mundo em que vivemos guardam proximidade com os princípios da ecocrítica no sentido de explorar a interdisciplinaridade e restabelecer uma unidade entre o homem e seus entornos. Percebe-se, em ambos os músicos, a intenção de alargar a abrangência do conceito de música, envolvendo também os sons do cotidiano do ambiente urbano e da natureza.

Segundo uma definição de ecocrítica, entre outras, constante no livro *The Ecocriticism Reader*

A ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a língua e a literatura de um ponto de vista consciente dos gêneros, e a crítica marxista traz para sua interpretação dos textos uma consciência dos modos de produção e das classes econômicas, a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrada na Terra. (Glottfelty, 1996, p.xix *apud* Garrard, 2006, p. 14).

Particularizando para os aspectos sonoros, Schafer, alargando a definição de ecologia, conceitua a ecologia acústica, conforme segue:

Ecologia é o estudo da relação entre os organismos vivos e seu ambiente. A ecologia acústica é, assim, o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade. Isso não pode ser realizado em laboratório. Só poderá ser desenvolvido se forem considerados, no próprio local, os efeitos do ambiente acústico sobre as criaturas que ali vivem. (Schafer, 2001, p. 287).

As reflexões oriundas das concepções presentes na vertente literária da ecocrítica podem ser encontradas, em *Avalovara*, na ideia de fusão de entidades humanas e não humanas, o que leva a perceber, no texto, o propósito de promover a integração do homem com a natureza. Trata-se do caminho oposto ao da segmentação artificial das partes do todo impregnada no subconsciente coletivo da civilização ocidental. A busca da síntese total é concretizada na união entre o ser humano e o tapete⁴ repleto de animais, de uma natureza intocada. Essa ideia de integração do homem com o todo que

⁴ As referências ao tapete aparecem nos temas O, R, E e N de *Avalovara*.

o cerca pode ser vista na entrevista de Osman Lins para a revista Escrita, ano II, n.13, 1976, que consta do livro *Evangelho na Taba* (Lins, 1979).

[...] todo o romance é construído minuciosamente para nos remeter à ordem cósmica. Agora, esta preocupação com o cosmos nasceu em mim, escritor, Osman Lins, por acaso, simplesmente porque estou no mundo? Não. Nasceu por duas razões. Nasceu porque minha convivência com a narrativa me levou a isso. E a narrativa para mim é uma cosmogonia. Eu penso assim: existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência do mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isso está ordenado, é um cosmos. [...] Outro aspecto é que estou também convencido (em vários sentidos, em matéria de arte sou um reacionário total) de que uma grande parte da arte contemporânea está inteiramente equivocada pelo fato de voltar as costas para o universo, de voltar as costas para o cosmos. E toda a arte despojada de nossa época, a arte que recusa o ornamento, a meu ver é uma arte a caminho da morte. Porque eu penso que é o fato de nos voltarmos para o cosmos que enriquece o que estamos fazendo, tanto nas nossas criações como nas nossas relações humanas. (Lins, 1979, p. 223).

Reforça esta visão do autor o trecho que segue:

[...] 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 de insciência e do caos - e o signo da confluência: germe do cosmos e evocador da ordenação mental. Terra, espaço, Lua, movimento, Sol e tempo preparam a conjunção da simetria e das trevas. (Lins, 1995, p. 33).

Aqui o narrador revela, explicitamente, sua convicção da inevitabilidade do fluxo cíclico do cosmos, que se move em um permanente ritmo de surgimento e retração, o eterno ir e vir.

Em *Avalovara*, a mescla de ser humano e animal em Cecília, o segundo amor de Abel, em cujo corpo habitam leões, encontra eco na mitologia grega em que centauros, sátiros e sereias possuíam corpos meio homem e meio animal. Esta confluência em Cecília faz parte da composição metafórica da personagem: “A língua de Cecília: leão lascivo. [...] Zumbem leões negros e velozes nos olhos de Cecília.” (Lins, 1995, p. 100).

Chevalier e Gheerbrant (2008), no *Dicionário de Símbolos*, citam os leões na mitologia egípcia, os quais aparecem aos pares, um de costas para o outro, olhando o leste e o oeste. Vigiam o percurso do sol e tinham o poder da visão do ontem e do amanhã, portanto, do passado e do futuro, da

mesma forma que o deus Jano que, com suas duas faces incrustadas simetricamente em uma mesma cabeça, podia ver o passado e decifrar o futuro. Esta duplicidade está, na narrativa, representada pela androginia de Cecília e pela eternidade do tempo, associada ao duplo movimento da espiral, evidenciando uma confluência de polos em oposição.

Não representa a espiral, igual a Jano, um simultâneo ir e vir, não transita simultaneamente do Amanhã para o Ontem e do Ontem para o Amanhã? Não se conciliam, em seu desenho, o Sempre e o Nunca? Também não se deve esquecer que um dos símbolos preferidos pelos alquimistas era o do matrimônio entre o Sol e a Lua, representados como um hermafrodita, um corpo dúplice, apodrecendo num esquife. O pensamento que dominava esta representação - onde se viam, num corpo, duas cabeças, como as de Jano - era o da morte seguida da ressurreição. Tanto a espiral como a frase que temos sob os olhos parecem tensas dessas fusões de contrários. (Lins, 1995, p. 49).

A coexistência entre animais e seres humanos no corpo de Cecília traz à tona uma possível interpretação de afastamento, por parte do autor, da concepção antropocêntrica na construção de seus personagens e de suas trajetórias.

A ecocrítica como movimento literário

A consolidação do antropocentrismo na Renascença e o posterior surgimento do Iluminismo no século XVIII abriram caminhos para o desenvolvimento da ciência e para a preponderância da razão. Sucedeu daí a revolução industrial no final do século XVIII e início do século XIX; posteriormente, a revolução elétrica e tecnológica no século XX. Paralelamente ao acelerado desenvolvimento científico e dos meios de produção industrial ocorreu um processo de deterioração da natureza, intensificado pelo rápido crescimento industrial durante a segunda metade do século XIX. Em decorrência dos problemas ambientais surgidos com a poluição oriunda do crescimento das cidades e dos despejos e de emissões industriais, com a desenfreada exploração dos recursos naturais, com a extinção ou ameaça de extinção de espécies animais e vegetais e com o desmatamento resultante da expansão das fronteiras agrícolas, já na segunda

metade do século XX, verifica-se o crescimento de um movimento ecológico que – posteriormente – se expande para a área da literatura, resultando na vertente da ecocrítica.

As dramáticas mudanças climáticas decorrentes da destruição acelerada dos recursos naturais e da poluição do planeta estão produzindo uma mudança gradativa na mentalidade dos indivíduos de nossa sociedade moderna, que passam a se dar conta de que os seres humanos fazem parte de um contexto, como elementos de um elo, em que todos são importantes. Ao se colocar como um simples instrumento de manipulação da natureza, o homem torna-se um agente de destruição de seu próprio ecossistema. A adoção de uma postura de alinhamento consciente com as concepções da ecocrítica faz crescer o sentimento de identidade com o todo; por conseguinte, da necessidade de interagir na natureza e não simplesmente com a natureza. Engajada nesse propósito, a ecocrítica contribui para o deslocamento do homem do centro do universo para tornar-se parte de um todo em que cada componente tem seu papel e importância para a existência da vida e do *habitat* que a abriga.

Esta interação deve expandir-se para o universo das percepções de todos os sentidos humanos, de forma a abranger não só o espaço físico, preenchido pelo raio de alcance da visão, mas, também, o espaço que engloba as múltiplas emissões sonoras do mundo industrializado, muitas das quais podem se constituir em um tipo de lixo.

Os primeiros trabalhos sobre ecocrítica surgiram isoladamente nas décadas de 1970 e 1980. Entretanto, consolidou-se como uma vertente literária no início dos anos 90 nos EUA, quando surgiram associações literárias e jornais voltados para a ecologia na literatura, bem como foram organizados simpósios com a participação de estudiosos sobre o assunto.

A partir daí verificou-se um crescimento desse movimento ecológico-literário, adquirindo um caráter interdisciplinar ao qual aderiram, além de escritores romancistas, historiadores, antropólogos, psicólogos, filósofos, teólogos, dentre outros. A ecocrítica concretizou uma abordagem centrada na Terra e nas relações entre cultura e natureza. Conforme afirma a autora, Cheryll Glotfelty (1996), "*As a critical stance, it has one foot in literature and the*

other on land, as a theoretical discourse, it negotiates between the human and the nonhuman." ⁵ (Glottfelty, 1996, p. xix).

O termo "ecocrítica" ganhou força como meio de fortalecimento dessa tendência literária pela faculdade aglutinadora que ele exerce sobre estudiosos e escritores. A escolha da raiz "eco" (*oikos*) ao invés de "ambiente" justifica-se por explicitar uma conotação de "[...] *strong connections among constituent parts.*" ⁶ (*Ibidem*, p. xx), em contraposição ao termo "ambiente" que coloca o homem como centro ao redor do qual gira a natureza. Nos conceitos da ecocrítica bem como da ecologia acústica, fica evidenciado o papel que deve assumir o ser humano face à catástrofe ambiental que se avizinha, papel este que o coloca como um ente integrante da natureza e responsável pela sua restauração.

Os conceitos delineados a partir da ecologia acústica servem de fundamentação para a análise da paisagem sonora construída ao longo do romance *Avalovara*, em que a fusão de elementos humanos e não humanos realça a importância não somente do homem, mas do todo.

Hermelinda vara o círculo de leões que ameaça Cecília e beija-a no rosto. [...] Cecília, com um sorriso, faz os leões subirem nos telhados balançando a cauda. O que conversam, Hermelinda e Cecília, não escuto. [...] O silêncio de Cecília é atravessado por leões. (Lins, 1995, p. 99).

O texto sugere a presença de leões em Cecília que se manifestam pelos seus olhos e sua língua, em uma síntese homem-natureza. Mesclam-se, também, seres humanos com a natureza e seus infindáveis seres abrigados pelo tapete mágico, como no final do romance, quando Abel e a "☉" se fundem após a morte de ambos por Olavo Hayano.

Olhando-se o tapete, não se vê entre as flores e pássaros o crocodilo. Este, dissimulado na profusão de motivos, mais facilmente pode ser descoberto no reverso, no lado sempre oculto da trama, onde se cortam os fios e dão-se os nós. Liberto dos hábeis artifícios que o escondem, fazendo-o a um só tempo presente e invisível, o crocodilo (absorvido como os motivos evidentes do tapete) passeia no tronco estendido de Abel. O gamo rubro, de pé entre os nossos corpos abraçados, olha o

⁵Como uma instância crítica, ela tem um pé na literatura e outro na terra; como um discurso teórico, ela estabelece uma mediação entre o humano e o não humano. (Glottfelty, 1996, p. xix, tradução nossa).

⁶ [...] fortes conexões entre partes constituintes. (Glottfelty, 1996, p. xx, tradução nossa).

mostrador do relógio como se olhasse para o Sol, cauda e patas traseiras no flanco de Abel, a cabeça e o peito no meu flanco. O crocodilo, escurecendo o torso de Abel, tem a boca à altura do seu sexo e pressiona-me a coxa. Morde o bico do meu peito o coelho, morde de leve, como se mordesse um talo tenro de capim. (Lins, 1995, p. 41).

A união do homem com a mulher e com a natureza finaliza um ciclo de busca e de aprendizado, atingindo-se o ápice de uma trajetória rumo ao conhecimento pleno das palavras, portanto, do verbo e da essência da criação do cosmos.

Ao mesmo tempo que Lins recheia o romance *Avalovara* com elementos contrastantes em permanente fricção, apresenta, também, uma solução ficcional para essas mesmas dualidades, antecipando-se às ideias que moldaram e formalizaram o pensamento dos estudiosos da ecocrítica.

Greg Garrard, em seu livro intitulado *Ecocrítica*, explora os modos como são concebidas as relações entre o meio ambiente e os seres humanos na esfera da produção cultural, abrangendo filmes e documentários sobre a natureza. Ainda que inspirado nos movimentos ecologistas, sustenta uma postura crítica das posições adotadas pelos seus integrantes.

Félix Guattari (1989) criou a expressão *As Três Ecologias* em um livro com o mesmo título, no qual faz emergir uma reflexão sobre as novas formas de dominação do capitalismo, que se reinventa a cada instante para manter seu *status quo*. Segundo o autor, desapareceu o conflito leste-oeste e acirraram-se as divergências entre hemisférios norte e sul. Para ele, os métodos tradicionais de luta social baseados em engajamentos religiosos, sindicais e políticos perderam a eficácia. A manipulação do subjetivismo humano, por meio do controle midiático da publicidade e das sondagens, dá sobrevida aos métodos de dominação do que ele chama de *Capitalismo Mundial Integrado* (CMI), cujo êxito decorreria do emprego de quatro regimes semióticos: econômico, jurídico, técnico-científico e de subjetivação. Alerta sobre a estratégia de dominação do CMI: os meios produtivos, os sistemas econômicos e a manipulação da subjetividade humana. As preocupações de Guattari repousam nas rápidas alterações que o Planeta vem sofrendo nos últimos tempos, envolvendo a sociedade, a natureza, as relações coletivas e individuais e a sensibilidade. Propõe, como alternativa de melhoria para

essas questões, que seja propiciada “[...] uma articulação ético-política entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) – a que chamo ecosofia.” (Guattari, 1989, p. 8). Para acabar com a crise ambiental, sugere uma revolução política, social e cultural, reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais, sem que se pense em uma economia de lucro e de relações de poder.

À medida que a ecocrítica ganha contornos mais definidos, altera-se a análise das formas de representação da natureza. A crítica à destruição do meio ambiente por conta da expansão desmedida do capitalismo inescrupuloso toma corpo na consciência de muitos escritores, representando uma expansão positiva para o mundo das artes e da ação humana em prol de um planeta mais harmonioso.

A dualidade homem/natureza é citada por Garrard como relevante concepção judaico-cristã, baseada nos escritos bíblicos, que colocou a natureza a serviço do homem e como um universo vivo que a ele deveria se submeter. Esta cultura milenar arraigada na civilização ocidental, colonizadora da maior parte dos continentes do planeta, seguramente contribuiu para uma destruição avassaladora da natureza e de seu ecossistema. Sobre isto, Garrard (2006) expõe: “Ao mesmo tempo a sucessão de pactos entre Deus e o homem oferece a possibilidade da graça atual, como, por exemplo, depois do dilúvio, quando Deus promete a continuação da natureza como parte de um pacto renovado”. (Garrard, 2006, p. 60).

Garrard também pondera que

[...] isso deve ser levado em conta juntamente com a afirmação de Lynn White Jr., baseada principalmente no Gênesis, de que:

o cristianismo, em contraste absoluto com o antigo paganismo e com as religiões da Ásia (talvez com exceção do zoroastrismo), não apenas criou um dualismo do homem e da natureza, como insistiu também em que é vontade de Deus que o homem explore a natureza para seus próprios fins.

[...] e com sua conclusão de que “continuaremos a ter uma crise ecológica cada vez pior, enquanto não rejeitarmos o axioma cristão de que a natureza não tem outra razão de ser senão servir ao homem.” (White, Lynn, Jr., 1996, p. 10,14 *apud* Garrard, 2006, p. 60).

É na Renascença que Deus deixa de ser unicamente o verbo, o som primordial, tornando-se um ser retratável. A mitologia judaico-cristã da criação, presente no primeiro capítulo do primeiro livro do Velho Testamento intitulado *Gênesis* (versículos 26 e 27), refere-se ao homem como um ser criado à imagem e semelhança de um deus e, admitindo-se que tal afirmação bíblica tenha também uma conotação de semelhança física, nada melhor do que representar a divindade como um ser humano velho e de barba, entretanto altivo e poderoso. O surgimento do período renascentista coincide com o advento do antropocentrismo, em contraposição ao teocentrismo medieval. O foco no homem, certamente, encontra amparo no retorno à cultura grega, com sua mitologia recheada de deuses com características humanas. Tal idealização antropocêntrica contrasta com o pensamento central dos adeptos da ecocrítica para os quais a crítica à supremacia do homem pressupõe a necessidade do retorno a uma convivência harmônica, perfeitamente integrada e destituída de hierarquia entre o indivíduo e o seu meio ambiente.

A ecologia acústica na representação pictórica

Ecologia acústica e ecocrítica são abordagens teórico-metodológicas que se filiam a concepções artísticas associadas a momentos históricos e que sistematizam um pensamento transcendente à produção individual isolada, convertendo-se em movimentos coletivos organizados e consolidados.

Mesmo antes da ecocrítica se firmar como vertente literária, muitos artistas do século XX já evocavam a necessidade de uma mediação com a natureza para evitar a sua destruição total. Alude Schafer (2001, p. 162), que “Marshall McLuhan diz em algum lugar que o homem só descobriu a natureza depois de tê-la destruído”. Na direção contrária à deterioração da paisagem sonora mundial decorrente do processo de industrialização, compositores como Debussy, Charles Ives e Olivier Messiaen conseguem incorporar com maestria a exaltação à natureza em suas composições. Na obra *La Mer*, o impressionista Claude Debussy, que era fascinado pela grandiosidade do mar, mais do que descrevê-lo musicalmente, tenciona

provocar no ouvinte as sensações, ou “impressões”, que ele teria ao se defrontar com a imensidão do oceano e de seus sons. Bela Bartók, em suas peças inspiradas em temas folclóricos, consegue incorporar com extrema habilidade e de forma minuciosa elementos da natureza.

O microfone, à semelhança do microscópio, possibilitou a percepção de nuances sonoras antes impossíveis de serem alcançadas pelo ouvido humano, tendo sido este um fator tecnológico importante para as compilações folclóricas de Bartók. Dessa forma, unem-se os avanços tecnológicos ao talento criativo de renomados compositores do século XX para promover uma aproximação maior entre a arte e a natureza.

Sobre o compositor americano Charles Ives, Schafer (2001) ressalta seu apreço pela preservação da natureza e de seus ícones:

Charles Ives “glorificou a América ao mesmo tempo que a via ir para o inferno” (Henry Brant), também refletiu bastante a respeito do dilema da natureza em via de extinção. Observe suas canções no fonógrafo e na estrada de ferro: sons muito feios. Sua canção sobre os índios prossegue: “Infelizmente para eles, seus dias terminaram ... a lâmina do machado do homem ressoa em suas florestas”. O coração de Ives estava junto à paisagem e nos vilarejos, e sua inacabada Sinfonia do Universo foi planejada para ser executada ao ar livre, nas montanhas e vales. (Schafer, 2001, p. 162).

Também Oliver Messiaen, com sua *Sinfonia Turangalila*, repleta de pássaros e de florestas, Richard Strauss, com sua composição *Ein Heldenleben* (Vida de herói), Respighi, com sua obra denominada *Pinheiros de Roma*, acompanhada de gravação de cantos de pássaros, podem ser considerados compositores ecológicos e autênticos precursores da vertente da ecologia nas artes. O compositor Gustav Mahler já se afastara do convívio com os barulhos da cidade para, no ambiente bucólico, compor suas canções, o que deve ter contribuído para a sua posterior alienação social.

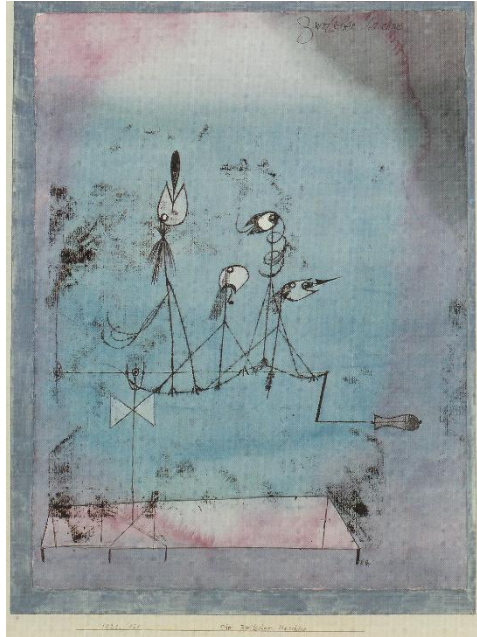
Na mesma época, Paul Klee⁷ tornava pública a sua pintura *A Máquina Chilreadora* na qual satirizava a submissão destrutiva da natureza ao desenvolvimento da sociedade industrial. A singela pintura traz em seus matizes um simbolismo apropriado aos novos tempos que se delineavam

⁷ Em *A Afinação do Mundo*, Schafer (2001, p.163) traz o exemplo da pintura de Paul Klee para representar a intervenção da máquina na natureza.

para a sociedade capitalista em consolidação: quatro pássaros em um desenho bidimensional de contornos quase infantis, em que os bicos se confundem com a cabeça dos animais, cantam com as patas presas a uma manivela movida pela mão humana. A beleza que transborda de uma expressão da natureza na forma de pássaros cheios de vitalidade se contrapõe ao mecanicismo de uma sociedade exultante com a proliferação de máquinas cada vez mais eficientes e precisas. A paisagem industrial se ergue tal qual um templo em homenagem à ciência, ao tecnicismo e aos ganhos do capital em detrimento do esplendor da natureza e de toda a vida que abriga.

Paul Klee também era músico e conhecia muito bem as técnicas de composição, as quais aplicou com maestria em suas obras. As concepções de polifonia serviram de sustentação para muitos de seus trabalhos, nos quais a repetição de temas em cores contrastantes e sequenciais possibilita uma percepção de movimento; portanto, de ritmo e de repetição de vozes em paralelo. Buscava transpor para a pintura a ideia da composição musical que, segundo ele, era uma superposição de ritmo, equilíbrio e harmonia.

No quadro *a Máquina Chilreadora*, Klee coloca cores azuis suaves e frias no centro da tela circundadas por cores quentes levemente avermelhadas nas bordas, dando a sensação de movimento centrífugo associado ao deslocamento dos pássaros que cantam. O tema de sua obra, repleto de significados que vão muito além da simples visualização de um conjunto de traços, retrata, na tela, uma realidade em transformação e que vai ao encontro, em um tempo posterior, das ideias da ecocrítica. Para ele, o traço do artista evolui da mesma forma que a vida em uma planta, que nasce, cresce e se estabelece. Afirmava que a contemplação da natureza, no atelier de Deus, é uma revelação. Ir até ela não é como ir até o motivo da obra de arte, mas como um meio para descobrir a sua essência.

Figura 1 - A Máquina Chilreante de Paul Klee⁸

O artigo *Nove, Novena Novidade* (1966), de João Alexandre Barbosa, ressalta que a novidade na construção literária de Osman Lins em *Nove, Novena*, não estaria na reconstituição da realidade, mas no esforço de torná-la perceptível a partir da elaboração poética. Dentro dessa perspectiva, Barbosa compara Osman Lins a Paul Klee, para o qual a arte não deve ser um meio de reprodução da realidade, mas uma forma de expressão “possibilitadora do visível”. Menciona o personagem Mendonça do conto *Noivado*, de *Nove, Novena* que transita em três tempos diferenciados porém unificados em torno de uma personalidade construída sobre o perfil de um funcionário público medíocre. Essa forma de elaboração narrativa encontra paralelo em algumas técnicas de composição musical em que a simultaneidade é trabalhada para dar vida ao dissonante e atonal. Nesse domínio, a personagem feminina Giselda comporta-se como se estivesse percebendo os acordes desagradáveis emitidos por linhas melódicas desarmônicas.

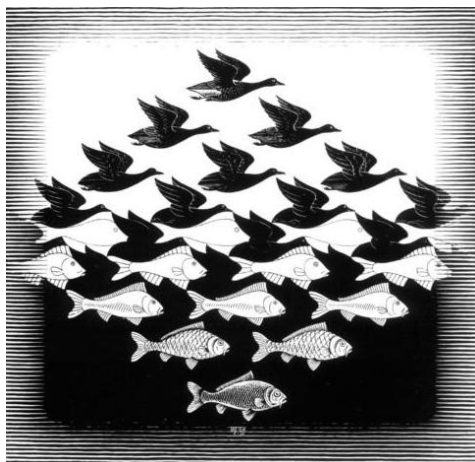
⁸KLEE, Paul. *Metamorfoses*: Paul Klee e a Máquina Chilreante. Disponível em: <<http://ruidiasnovastec.blogspot.pt/2009/03/paul-klee-e-maquina-chilreante.html>>. Acesso em: 29ago. 2017.

Ainda segundo Barbosa, mesmo expressando figuras pictóricas ou construindo linhas narrativas à semelhança de composições atonais, o desenho literário não é entregue ao leitor gratuitamente, mas se estabelece como uma teia que o enreda e o faz deslizar por suas malhas fechadas, tal qual um tecido envolvente e complexo.

Em diversos momentos, percebe-se que a dinâmica e a montagem tipicamente pictórica de algumas cenas sugerem que Osman Lins teria se inspirado em quadros famosos, como no caso da representação dos peixes que saltam e são devorados pelos pássaros.

Ao ver o quadro *Sky and Water I*, de Maurits Cornelis Escher (1898-1972) é inevitável a associação com os peixes que, em um trecho de *Avalovara*, saltam do mar escuro e misterioso para o céu, podendo ser devorados pelos pássaros. O quadro apresentado ao público, no ano de 1938 tornou-se uma das obras mais famosas da produção artística do pintor holandês.

Figura 2 - *Sky and Water I*, de Maurits Cornelis Escher⁹



⁹ ESCHER, Maurits C. *Sky and Water I*. Disponível em: <<http://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/sky-and-water-i/>>. Acesso em: 25 set. 2017.

À medida que peixes brancos sobem das águas escuras do mar para um céu branco, seus detalhes se desvanecem, sendo que a parte preta da água que preenche os espaços entre os peixes gradativamente é percebida na forma de pássaros pretos em um céu branco. Da mesma forma que os pássaros não são distinguíveis dentro das águas escuras do oceano, também os peixes gradativamente perdem seus detalhes e se desvanecem no céu branco entre os pássaros pretos.

Na dinamicidade revelada no movimento de peixes que desaparecem dando lugar a pássaros transparece, o entremear dos opostos que se complementam ao mesmo tempo que dão equilíbrio e fluidez à obra de arte: céu e mar, branco e preto, peixes e pássaros. Essa ideia de polos contrários orbitando ao redor de um centro de gravidade temática é desenvolvido por Osman Lins em suas linhas narrativas.

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 esfaqueado, 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).

No trecho acima, o autor, a semelhança do quadro de Escher, retrata peixes que saltam do escuro envolvente para uma atmosfera incerta, que pode estar oculta pela noite, revolta por temporais e raios ou aquietada por um dia ensolarado e calmo que, não obstante, pode trazer o perigo de ataque de um bando de pássaros, os quais poderão comer-lhes os olhos e devorá-los. Só assim teriam a oportunidade de sair definitivamente da escuridão e permanecer por mais tempo no ar transparente do céu.

A atmosfera sobre o oceano pode ser associada ao mundo dos homens, incerto e imprevisível tal qual o soar integral dos fragmentos da introdução

da sonata de Scarlatti. As diversas possibilidades que esperam o peixe que salta, desde a noite escura até o dia ensolarado e calmo, remetem a tudo que envolve as imponderabilidades da vida humana. A morte dos peixes, quando devorados pelos pássaros, carrega um simbolismo associado aos aspectos místicos da iniciação, o renascimento para uma nova vida que ocorreria em um momento de transição da escuridão para o voo na luz do conhecimento, à semelhança do voo do Avalovara que, em determinado momento, envolto pelas luzes dos raios que lhe trespassam o corpo, introduz na "A" a sabedoria das palavras: a morte e o subsequente renascimento para luz.

Este fragmento narrativo em *Avalovara* retrata o pulo do peixe, deixando a imaginação do leitor perceber o som desse salto envolto no som portentoso do mar, um som que se diferencia pela sua singularidade, conformado pela água que se descola da superfície e que dá vida a esse salto impetuoso para a visão do infinito e do desconhecido.

A atração de Osman Lins pela transformação de quadros famosos em contextos narrativos se verifica, também, em *Avalovara*, na representação do caminhar fictício de um grupo de militares que surgem do chão e marcham pela rua em que estão parados Abel e Roos, em Amsterdã. Neste cenário, o barulho do rataplã das botas remete Abel ao devaneio de uma Olinda distante no tempo e no espaço. A mulher iluminada que acompanha o grupo de homens armados com lanças e tambores reconstitui no imaginário dos personagens o quadro de Rembrandt, *A Ronda da Noite*¹⁰, revitalizado na narrativa pela movimentação da guarda e pela reprodução detalhada dos sons das botas batendo no chão, dos tecidos, das risadas, das vozes, das línguas, das lanças se entrecrocando, dos colares e dos tambores.

A respeito da atração de Osman pela pintura, Nitrini (2004), em seu artigo *O tempo na arte, a arte no tempo (Uma leitura de Marinheiro de primeira viagem)*, avalia a "perenidade da arte" nas escritas de escritor.

Suas obras anteriores têm um forte apelo visual, no entanto, é a partir do próprio *Marinheiro de primeira viagem* que a literatura de Osman Lins passa a manter laços

¹⁰ A menção ao quadro de Rembrandt associada à *Ronda da Noite* foi baseada na pesquisa realizada por Leny da Silva Gomes. (GOMES, 1998).

mais estreitos com a linguagem da pintura. No caso desse livro, as referências não se limitam aos vitrais da Idade Média e à arte românica em geral, apesar da forte impressão que causaram ao escritor viajante. Os ecos da pintura na linguagem literária de Marinheiro de primeira viagem consolidam-se também por meio de analogias com quadros e específicos da pintura moderna nas descrições de espaços e personagens. Desse modo Matisse, Seurat, Dufy, Van Gogh e Renoir tornaram-se presentes nesse livro de Osman Lins. (Nitrini, 2004, p. 41).

Nitrini reafirma o modo como Osman Lins elabora a narrativa. Muito mais do que uma simples transposição descritiva de quadros famosos, Lins transmuta-os dando vida aos seres e aos personagens neles retratados, que saem se misturando com o enredo ficcional do romance e com seus protagonistas como se dele fizessem parte.

REFERÊNCIAS

CAGE, John. *Silence: lectures and writing of John Cage*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ESCHER, Maurits C. Sky and Water I. Disponível em: <<http://www.mcescher.com/gallery/switzerland-belgium/sky-and-water-i/>>. Acesso em: 25 set. 2017.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Música e Meio Ambiente: três eixos para a compreensão do pensamento de Murray Schafer*. Disponível em: <http://www.musimid.mus.br/2_doctos/Marisa%20Fonterrada%20Schafer%20Musica%20e%20Meio%20ambiente.pdf>. Acesso em: 28 set. 2017.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Trad. Maria Cristina Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

KELLER, Damián; TRUAX, Barry. Ecologically-based Granular Synthesis. Anais da International Computer Music Conference, Ann Arbor, MI: ICMA, 1998. Disponível em <<http://www.sfu.ca/~dkeller>>. Acesso em: 26 ago. 2017.

KLEE, Paul. *Metamorfoses: Paul Klee e a Máquina Chilreante*. Disponível em: <<http://ruidiasnovastec.blogspot.pt/2009/03/paul-klee-e-maquina-chilreante.html/>>. Acesso em: 25 set. 2017.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NITRINI, Sandra. O tempo na arte, a arte no tempo (Uma leitura de Marinheiro de primeira viagem). In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. cap. 3, p. 35-46.

PAZ, Martha Costa Guterres. *A paisagem sonora em Avalovara, de Osman Lins*. Porto Alegre, 2015. 242 f. Tese (Doutorado em Letras). Associação Ampla USC/UniRitter.

SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. *Voices of Tyranny: temples of silence*. Ontario: Arcana Editions, 1993.

_____. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente sonoro*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SOLOMOS, Makis. Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI – uma pequena introdução, 2013. Trad. rev. Rogério Costa e Carole Gubernikoff. *Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte*, v. 2, n. 1, 2015. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/307029/mod_resource/content/0/tradução%20Makis%20MC.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2017.

TRUAX, Barry. *Interview Toru Iwatake with Barry Truax*. Computer Music Journal, n. 18, v. 3, 1994, p. 17-24. Disponível em:

<https://translate.googleusercontent.com/translate_c?depth=1&hl=pt-BR&prev=search&rurl=translate.google.com.br&sl=en&u=http://www.sfu.ca/~truax/barry.html&usg=ALkJrhgioh8OFP5ToWVQrXM99Bw9-npxVw>.

Acesso em: 21 jun. 2017.

_____. *Genres and Techniques of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University*, 2002. Disponível em:

<<http://www.sfu.ca/~truax/OS5.html>>. Acesso em: 09 set. 2017.

_____. Soundscape composition as global music: electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*, n. 13, v. 2, 2008, p. 103-109. Disponível em:

<https://www.academia.edu/1355508/Soundscape_composition_as_global_music_Electroacoustic_music_as_soundscape>. Acesso em: 20 nov. 2017.

WORLD Soundscape Project. Disponível em:

<<http://www.sfu.ca/~truax/scomp.html>>. Acesso em: 09 set. 2017.

AÇÃO EM CENA(S): LISBELA E O PRISIONEIRO, DE OSMAN LINS, E A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE GUEL ARRAES

Mayara Moratori Peixoto¹
Clélia Precci Pereira Pachiel²

RESUMO: O objetivo do artigo se concentra em analisar a personagem Lisbela da peça teatral Lisbela e o Prisioneiro (LINS, 2015) e a personagem Lisbela da adaptação cinematográfica da peça, produzida por Paula Lavigne e dirigida por Guel Arraes, verificando suas motivações específicas para ações e tomadas de decisão. Para tanto, foi feita uma análise comparativa da personagem em ambas as mídias, bem como dos seus elementos circundantes em termos de enredo e caracterização espacial-temporal. Verificou-se um duplo entre convergência e divergência, intimamente relacionadas, que caracterizam a personagem como um sujeito moderno/contemporâneo de composição irônica, segundo a acepção kierkegaardiana.

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade; ironia; Lisbela e o Prisioneiro; metalinguagem; Osman Lins.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the character Lisbela, from the play Lisbela and the Prisoner [Lisbela e o Prisioneiro] (LINS, 2015), and the character Lisbela of the cinematographic adaptation of the play, produced by Paula Lavigne and directed by Guel Arraes, verifying their motivations for taking actions and decision-making. A comparative analysis of the character in both media was made, as well as its surrounding elements in terms of plot and spatial-temporal characterization. It has been perceived a double-faced unit between convergence and divergence, closely related attributes, that sets up the character as a modern/contemporary subject of ironic composition in a Kierkegaardian sense.

KEYWORDS: intertextuality; irony; Lisbela and the Prisoner; metalanguage; Osman Lins.

¹Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

² Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Introdução

O presente artigo visa à análise de dois objetos que possuem evidente relação intertextual: a peça teatral *Lisbela e o Prisioneiro*, do autor pernambucano Osman Lins, e sua adaptação cinematográfica homônima, dirigida por Guel Arraes e produzida por Paula Lavigne. O interesse na relação entre as duas obras se estabeleceu devido a análises propostas pelos docentes encarregados da disciplina de pós-graduação sobre Literatura e Cultura de Massa do Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora. A disciplina foi desenvolvida a partir de questões teóricas e análises críticas sobre peças de teatro brasileiras, com a finalidade de construir, junto aos discentes, uma conceituação possível do que, de forma muitas vezes irrefletida, chamamos de “cultura de massa”, desconsiderando suas implicações hierarquizantes em relação a diferentes objetos de cultura. Buscou-se pensar especificamente, neste trabalho, questões a respeito de uma das personagens principais, Lisbela: de que forma ela foi caracterizada em cada uma das obras, bem como as motivações que a fazem agir dentro do espaço-tempo de ambas as tramas. As convergências e divergências entre as duas Lisbelas nos oferecerão possibilidades de compreender aquilo que podemos considerar peculiar ao texto teatral e à linguagem cinematográfica, levando em conta seus contextos sociais e históricos de produção.

Para tanto, lançamos mão de ensaios escritos por Décio de Almeida Prado (2014) e Paulo Emílio Salles Gomes (2014) que constam no livro *A personagem de ficção*. Dentro de suas áreas específicas – Prado disserta sobre a personagem do teatro, e Gomes, sobre a cinematográfica – os autores abordam, em linhas gerais, as especificidades de cada tipo de personagem. Pensaremos, assim, em Lisbela dentro de ambos os contextos; será levada em consideração, também, a massificação do texto teatral de Osman Lins promovida pela produção cinematográfica, pensada a partir do que Walter Benjamin (2012) postula a respeito da obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica, bem como sua inserção em uma época paradoxal e instável, como discutido por Marshall Berman (2007) em *Tudo o que é sólido*

desmancha no ar. Questões de linguagem e aspectos formais de ambas as mídias serão contrastados a fim de dar a perceber de que forma a literatura e a cultura dita “de massa” se vinculam na proposta deste artigo.

Lisbela teatral

A cidade é Vitória do Santo Antão, PE, onde o autor da peça nasceu. O tempo, aquele em que a moeda corrente era o cruzeiro – coerente com a data de publicação da peça, o emblemático ano de 1964. A ação toda se desenrola no cenário mais evidente para um prisioneiro: a cadeia pública municipal. Não tão evidente, talvez, para a personagem cujo nome primeiro se afigura no título da obra: a jovem filha do delegado, Lisbela.

A primeira aparição da personagem no texto da peça acontece em meados do primeiro ato. Ao seu redor, apenas personagens masculinos: o pai, o noivo, o galanteador forasteiro, entre os outros, de proporções secundárias. Lisbela em muito se assemelha ao que Prado (2014, p. 94) aponta como certos tipos fixos presentes na história da personagem do teatro: a dama ingênua, filha de pai nobre. Guardadas as devidas proporções, Lisbela emula, inicialmente, a clássica narrativa da jovem que passa da guarda do pai para a guarda do marido – Dr. Noêmio, advogado, homem bem sucedido, representante de uma estabilidade que o senso comum projeta para a instituição *casamento*. O destino de Lisbela, configurado para atender ao padrão, parece inexorável.

Não haveria, contudo, possibilidades de um desenvolvimento original do enredo se, de fato, essa personagem estivesse fadada às expectativas padronizadas. Prado (2014) caracteriza o teatro como a “arte do conflito”:

[...] somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente. Esta seria a função do antagonista, bem como das personagens chamadas de contraste, colocadas ao lado do protagonista para dar-lhe relevo mediante o jogo de luz e sombra [...]. (PRADO, 2014, p. 92)

O conflito surge entre os dois personagens que dão nome à peça: Lisbela conhece Leléu, o prisioneiro, com ele tem um envolvimento amoroso de natureza proibida, e o seu desfecho, longe de ser imprevisível, tem implicações e motivações que despertam o interesse daqueles que se detêm à sua análise, em especial se considerarmos o contexto histórico-social em que a personagem foi desenvolvida.

Leléu representa o duplo que entra em choque, como consta na citação anterior, com o universo de Lisbela: preso por “deflorar donzelas”, já carrega em si a transgressão social que reflete diretamente nos valores conservadores sob os quais o Tenente Guedes, o pai, guarda sua filha. Para além desse crime específico, nada mais depõe contra si – é considerado, pelos personagens que o rodeiam, um rapaz inteligente, talentoso, e que, de alguma forma, deve ter atributos que justifiquem a sua possibilidade de cometer o crime pelo qual foi condenado. Seu temperamento maleável, perspicaz e envolvente fez com que ele conquistasse a confiança do Tenente Guedes (que, enquanto delegado, não se configura como o tipo autoritário que comumente se esperaria), de forma que pudesse garantir uma mobilidade de ir e vir – e, por fim, conhecer Lisbela, no simbólico dia de seu casamento. Ela representa a luz contrastando com a sombra: seu nome é o que consta no título, enquanto Leléu é apenas, genericamente, o “prisioneiro”.

A trama se desenrola em um contínuo daqueles que Prado chama de “episódios significativos, incidentes característicos, que fixem objetivamente a psicologia da personagem” (PRADO, 2014, p. 92). O diálogo, o primeiro a se estabelecer entre as duas personagens principais, apresenta elementos notáveis em termos de caracterização:

LISBELA

Onde está meu pai?

TEN. GUEDES

Que é que há? Não já disse que não gosto de você por aqui?

LISBELA

Meu pai, a Vitória está parecendo uma terra sem dono. (*Vendo Leléu.*) Ah, o senhor!

LELÉU

Visitando os amigos.

LISBELA

Agora, vamos ter sossego lá em casa.

LELÉU

Queira Deus.

LISBELA

Então lhe prenderam de novo.

LELÉU

Me prenderam, dona, mas eu acho que valeu a pena. Só poder ver a senhora outra vez!

TEN. GUEDES

Você não tem o que fazer aqui, Lisbela. Pode voltar, não fale com esse homem.

LISBELA

O que é que tem? O senhor não achou que podia levá-lo lá pra casa?

TEN. GUEDES

Aquilo foi um erro. Um erro triste.

LISBELA

Quero que ele saiba de uma coisa: eu fui contra aquela história de levá-lo.

LELÉU

Por quê?

LISBELA

Não era direito.

LELÉU

(*Com alívio.*) Ah, sim! Com isso, me contento. Mas fiquei triste quando não lhe vi naquele dia. A senhora, no circo. Tinha me batido tantas palmas!

TEN. GUEDES

Vá para casa, Lisbela.

LISBELA

(*Sem dar-lhe atenção.*) Como é que você pode se lembrar de mim? Todo mundo bateu palmas.

LELÉU

Eu só via as da senhora, moça. Num domingo de tarde. A senhora estava na segunda fila de cadeiras, de blusa branca e uma fita verde no cabelo. Eu vi.

(LINS, 2015, pp. 17-8)

Este diálogo pertence ao primeiro ato – a primeira fala de Lisbela é o momento em que ela primeiro se manifesta no texto da peça. No breve lapso de tempo representado pelo trecho citado já é possível identificar: i. certa tendência contrária à subserviência feminina, tendo em vista que Lisbela “não dá atenção” às ordens do pai; ii. traços galanteadores de Leléu, que busca provar o quanto Lisbela o atraiu, não só demonstrando que a percebeu entre outras tantas pessoas, mas argumentando que ela própria também o havia dedicado especial atenção (“Tinha me batido tantas palmas!”); iii. uma

caracterização de aspectos cômicos do Tenente Guedes – um delegado que permite a fuga de seu prisioneiro e cuja filha não acata suas ordens.

Os tipos de personagens não são tão “típicos” quanto se poderia prever *a priori*. Se há, de fato, um contraste entre concepções de vida entre Lisbela e Leléu, por outro lado, suas personalidades apresentam, igualmente, traços contraditórios: a boa filha desobediente, o “deflorador de donzelas” apaixonado. Levando em conta que o texto da peça teatral em questão pertence à contemporaneidade dentro do que chamamos a “história da literatura”, essa característica fragmentadora não surpreende, e nem é casual. Prado aponta, ao mencionar a questão da tomada de consciência, o procedimento brechtiano que configura o centro do problema dramático contemporâneo:

Brecht, com efeito, reformulou a relação autor-personagem em termos originais, tornando-a a questão capital da dramaturgia moderna. O seu intuito era o de instituir um teatro político, atuante, que não permanecesse neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever. Um teatro que incite à ação e não à contemplação. (PRADO, 2014, pp. 96-7)

Poderíamos pensar em Lins, enquanto autor contemporâneo, como aquele que deposita em seus personagens certos questionamentos típicos de seu tempo: ele coloca em xeque, através de uma estrutura declaradamente cômica, certas concepções correntes no senso comum, tais como os parâmetros morais aos quais seus personagens deveriam atender. Leléu não é um absoluto pária da sociedade, Lisbela não é a clássica dama ingênua. É difícil que essas caracterizações dos personagens não causem minimamente um incômodo em quem as lê ou assiste: o teatro contemporâneo visa ao incômodo, afinal, para que incite o espectador à ação.

O desenlace final de ambos os personagens se apresenta de forma coerente com sua caracterização anterior. Em sua derradeira aparição, Lisbela e Leléu deliberam sobre os rumos que irão tomar a partir das consequências de seus atos: ao fim de uma sequência que muito se assemelha a uma comédia de erros (para proteger Leléu de ser morto por Frederico Evandro, matador de aluguel que devia a ele a vida, Lisbela saca uma arma – com inadvertidas balas de festim – e “mata” Frederico

Evandro), os personagens que se encontram na cena do crime (Lisbela, Leléu, Tenente Guedes, Dr. Noêmio e Citonho, o carcereiro) discutem sobre o destino do casal. A coerência está em Lisbela, a despeito de todas as instâncias de controle (o pai, o marido, a lei), dar a palavra final: ela decide fugir com Leléu, dizendo reiteradas vezes que **quer** ir.

LELÉU

Dona, vamos embora comigo. Agora, sou eu que quero ir.

LISBELA

Eu matei um homem.

LELÉU

Isso não era homem. E depois, ele ainda estava vivo, mas era o mesmo que já estar morto. Eu não tinha salvado essa desgraça?

DR. NOÊMIO

Ela não vai com você. Ela é minha esposa.

LELÉU

A senhora tem de desaparecer. Sabe essa gente (*aponta o morto*) como é. Sempre tem um na família que aparece pra vingar a morte deles. Vamos embora comigo, não me custa mudar outra vez de nome e profissão.

DR. NOÊMIO

E de mulher.

[...]

LELÉU

Então? A senhora vai?

CITONHO

Vai. E por que não?

TEN. GUEDES

Você só pode estar endoidecendo. Como é que sabe que Lisbela vai? E quem lhe disse que o preso não fica?

CITONHO

Tem outro jeito não, Tenente. Eles precisam ir. Se a moça não desaparecer, mais dia menos dia chega aqui alguém para vingar o finado Frederico Evandro. Se ela não for com Leléu, morre.

LISBELA

Mesmo sem isso, eu queria ir. Debaixo ou em cima da terra, sem ele estou morta.

DR. NOÊMIO

Ele vai lhe abandonar, Lisbela. Como abandonou as outras.

LISBELA

Não me importa. Quero queimar minha vida de uma vez, num fogo muito forte. Quero ir.

TEN. GUEDES

Lisbela!

LISBELA

Quero ir. Nunca serei feliz como esta noite, junto dele ouvindo nas estradas as batidas dos cascos dos cavalos.

TEN. GUEDES

Seja feliz... se puder.

(LINS, 2015, pp. 99-101)

A Lisbela não importam as condições para a fuga – se será abandonada por Leléu, se viverá ou morrerá, se escapará às sanções legais decorrentes de seu suposto crime. O que ela deseja e impõe é sua liberdade em relação a tudo que a aprisionava anteriormente: a vida na cidade interiorana, o casamento por conveniência, a impossibilidade de se sentir plenamente viva. Leléu se apresenta, portanto, como artifício para a conquista da liberdade; se é um duplo contrastante, uma contraparte de polaridade inversa, é também um espelho e um semelhante, em que foi possível enxergar de que forma ela própria era, também, prisioneira. Encerra-se, assim, com considerável simetria, o ciclo de ação dos personagens: se a peça se inicia em uma prisão, ela termina em liberdade – literale simbólica – tantopara o prisioneiro quanto para Lisbela.

Lisbela cinematográfica

Na mesma Vitória de Santo Antão de Osman Lins desenvolve-se o enredo da adaptação cinematográfica de sua peça. A década, similar: para além da entrada no espetáculo circense custar os mesmos cruzeiros já mencionados, saltam referências outras, em especial aquelas relativas às influências da jovem guarda e à chegada do cinematógrafo às cidades brasileiras, inclusive às interioranas.

Se a peça se inicia e se desenvolve dentro da cadeia municipal – as montagens teatrais demandam alguma economia em termos de cenário – a linguagem do cinema se apropria de níveis consideravelmente elaborados de um discurso metalinguístico que fica evidenciado desde o nível do cenário. Lisbela e seu noivo, não mais um Dr. Noêmio adulto e maduro, mas Douglas, jovem inteiramente caricatural, encontram-se numa sala de cinema. Lisbela demonstra todo o seu conhecimento sobre os procedimentos que envolvem o cinema, partindo da reiteração de enredos até certas regras de etiqueta dentro da sala onde é exibida a sessão – indicando seu

encantamento pelo cinema, traço psicológico que vai guiar o desenvolvimento da trama da adaptação. Enquanto conta a Douglas sobre a sequência dos acontecimentos, a tela dentro da tela exibe os créditos iniciais do filme, apontando os personagens que desempenharão o enredo por ela previsto: esses créditos são, ao mesmo tempo, do metafilme que a personagem vai assistir e do filme que será ao público real, factual.

Não é tarefa simples mapear os pontos de contato entre o texto da peça e a adaptação. São homônimos, lançam mão de muitos elementos em perfeito paralelismo – incluindo falas, ambientações, caracterização de personagens, símbolos – mas não é possível afirmar que a finalidade de cada uma das produções seja semelhante, e não apenas em função da mudança de mídia. A construção metalinguística da adaptação cinematográfica vai além de um mero recurso estilístico: uma crítica à influência do cinema estadunidense, que não pode ser lida na peça que originou ao filme – pelo menos não com as mesmas proporções –, tornou-se o eixo central de sentido do “novo” enredo, caracterizando de forma decisiva a personalidade da Lisbela da adaptação.

Aos 25min 58s do filme, Leléu chega a Vitória do Santo Antão. Seu encontro inicial com Lisbela ocorre em um parque de diversões, guardando algum contato com o ambiente circense referido na peça; enquanto se caracteriza como “Monga, a mulher gorila” em seu espetáculo, duas camadas de significação se superpõem. Primeiro, a transmutação fantasiosa de efeitos aterrorizantes, artifício de entretenimento comum de se encontrar nos parques de diversões no tempo em que o filme é ambientado: Leléu se fantasia para criar a ilusão de transmutação da mulher em gorila. Em segundo plano, é possível observar como esse acontecimento se processa nas fantasias particulares de Lisbela: ela vê nos olhos do gorila-Leléu o mesmo monstro de olhos humanos – e, portanto, digno de piedade, condescendência e, talvez, até alguma admiração – que aparece nos filmes a que ela assiste no cinema. As cenas são, inclusive, interpostas, mesclando o que é a cena objetiva e a cena paralela (em preto e branco, como nos filmes antigos) que Lisbela evoca de suas lembranças. Está feita a relação: nesse momento Leléu se torna o mocinho de sua própria “comédia romântica de

aventura”, de acordo com a definição que a personagem Lisbela deu na descrição inicial do enredo. Essa sequência se encerra aos 31min 05s com uma imagem simbólica: Lisbela se despede de Leléu deixando para trás um lacinho cor de rosa com que prendia o cabelo. Para além da referência à “fita verde” que Lisbela trazia consigo no texto da peça (cf. LINS, 2015, p. 18), podemos pensá-lo, ainda, como uma representação análoga à clássica narrativa da Cinderela que deixa para trás o sapatinho de cristal, de forma que o príncipe tenha meios de buscar reencontrá-la, bem como o laço cor de rosa com que Celly Campello enfeitava seu sapatinho na célebre canção “Lacinhos cor de rosa”, de 1959.

Esse encontro inicial aponta para a configuração de uma Lisbela diferente enquanto personagem cinematográfica. Suas peculiaridades podem ser lidas a partir do que Prado (2014) afirma sobre a personagem teatral:

A peça de teatro completa habitualmente o seu ciclo de existência em duas ou três horas. O ritmo do palco mantém-se sempre acelerado: paixões surgem à primeira vista, odiosidades crescem, travam-se batalhas, perdem-se ou ganham-se reinados, cometem-se assassinios, tudo em alguns poucos minutos pejados de acontecimentos e emoção. Este tempo característico do teatro não poderia deixar de influir sobre a conformação psicológica da personagem, esquematizando-a, realçando-lhe os traços, favorecendo antes os efeitos de força que os de delicadeza – enem por outro motivo a palavra teatral passou a ter o sentido de exagero já próximo da caricatura. (PRADO, 2014, p. 93)

Ainda que não percebamos na adaptação um ciclo de existência muitíssimo discrepante em relação à peça – ela ocorre em uma tarde/noite, enquanto o filme se desenvolve ao longo de alguns poucos dias, de forma que o ritmo acelerado dos acontecimentos se mantém, enfatizando sua carga dramática –, o favorecimento dos “efeitos de força” na personalidade da Lisbela da peça acontece, de fato, em oposição aos “de delicadeza” da Lisbela do filme. Se na peça sua precariedade de condições a leva, mais ou menos conscientemente, a um desejo de liberdade, existe um leve apagamento dessa força subversiva na personagem ingênua e fantasiosa elaborada na adaptação cinematográfica.

São muitas as hipóteses que se podem levantar para analisar a mudança de perspectiva quanto à caracterização dessa personagem. Ao mesmo tempo em que é possível considerar uma construção mais caricatural da personagem de teatro em relação à de cinema – que, por peculiaridades de linguagem, pode ter maior aprofundamento e complexidade psicológicos³ –, é interessante considerar, também, a que ideais as duas Lisbelas se reportam ao se lançarem à ação, sondando as linhas de construção de sentido do texto teatral e da adaptação cinematográfica em termos comparativos.

O clímax do enredo, tanto da peça quanto do filme, consiste na tomada de decisão de Lisbela: à 01h 35min 13s do filme inicia-se uma sequência idêntica àquela elaborada por Lins (2015, pp. 99-101) em sua peça teatral – pelo menos no que se refere aos diálogos travados entre os personagens. Pode-se ver Leléu dizendo, com as mesmas palavras de Lins, “Agora sou eu que quero ir!”, bem como o Dr. Noêmio/Douglas respondendo (com ligeiras alterações relativas à recaracterização da personagem): “Ela não vai com tu não, cara, ela é minha noiva!”. A resposta de Lisbela é rigorosamente a mesma, na peça e no filme: “Não me importa. Quero queimar minha vida de uma vez, num fogo muito forte. Quero ir”.

Posterior a esse momento, o filme, dando sequência à sua configuração metalinguística, oferece uma “segunda versão” do desfecho, inserida como cena autônoma logo após o fim da “primeira versão”, de forma a explicar a maneira como as personagens vão lidar com as consequências do suposto crime de Lisbela. Essa versão alternativa apresenta uma solução diferente daquela da peça, representada na primeira versão (a questão do revólver com balas de festim); a autoria do crime é atribuída a uma personagem de construção absolutamente diferente em relação ao texto teatral. Inaura, que é

³ Gomes (2014) oferece uma caracterização comparativa que coaduna com a proposta de análise aqui presente: “De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. Temos sempre as personagens da cabeça aos pés, diferentemente do que ocorre na realidade, onde vemos ora o conjunto do corpo, ora o busto, ora só a cabeça, a boca, os olhos, ou um olho só. Como no cinema. Num primeiro exame, as coisas se passariam na tela de forma menos convencional do que no palco, e decorreria daí a impregnância maior da personagem cinematográfica, o desencadeamento mais fácil do mecanismo de identificação” (GOMES, 2014, p. 112-3).

irmã de Frederico Evandro na peça, e sequer possui falas no decorrer do texto, é a personagem perfeita, no filme, para assumir a culpa do crime e libertar a mocinha do fardo: ela é a mulher adúltera, altamente sexualizada, mulher de um assassino de aluguel, e que se redime a partir do momento que permite que a mocinha e o herói romântico possam viver o seu “felizes para sempre”.

Também o filme apresenta coerência e simetria do desfecho de seus personagens. A Lisbela teatral decide fugir para alcançar um ideal de liberdade, como já discutido; a Lisbela cinematográfica decide fugir para alcançar um ideal fantasioso alimentado pela indústria do cinema, que cria enredos mirabolantes com seus tipos fixos: a mocinha, o herói, o antagonista, todos eles já denunciados por Lisbela na cena inicial do filme. Há, de alguma forma, um processo de libertação subjetiva da Lisbela do filme que pode ser menos ingênuo do que primeiramente se pode perceber: se ela inicia o filme na sala de cinema com o noivo a quem estava prometida, ela encerra o filme com o homem que ela escolheu para si, contra todas as circunstâncias que a poderiam limitar – ainda que suas motivações sejam aparentemente menos potentes, em termos de subversão, se comparadas à personagem teatral. Podemos retornar, aqui, ao que diz Prado (2014, p. 93) a respeito dos efeitos de força e de delicadeza peculiares a cada tipo de personagem: se difere a forma como as duas Lisbelas se rebelam em relação às instâncias que as obrigam à subserviência, essa diferenciação não é tão absoluta. Podemos pensar, enfim, que são formas coerentes com a maneira como as personagens foram desenvolvidas nos seus contextos específicos.

Para além das convergências e divergências

Estabelecidas algumas comparações entre as duas mídias, suas peculiaridades, suas formas de comunicar e seus objetivos comunicativos, temos uma elaboração crítica que não dispensa o questionamento acerca dos conteúdos históricos, sociais e ideológicos que cada discurso apresenta e representa. Tomando o texto teatral/literário como objeto inicial, inserido no contexto histórico já especificado, podemos voltar ao que Prado (2014) levanta enquanto reflexão a respeito do problema dramático

contemporâneo. Recuperando o início de uma passagem já citada, vamos um pouco além, a fim de pensar sobre o tipo de linguagem que veicula o posicionamento ideológico dos autores, produtores e diretores das obras em questão:

A presença do autor em seus espetáculos (já que as suas teorias não se referem apenas ao texto) faz-se sentir clara mas indiretamente, através do espetáculo propositadamente teatral, dos cenários não realistas, ilustrados com dísticos explicativos sobre a peça, das canções que desfazem a ilusão cênica e põem o autor em comunicação direta com o público. Ainda assim o Brecht não diz sem rodeios o que pensa. O seu método lembra o de Sócrates: é pela ironia que ele busca despertar o espírito crítico do espectador, obrigando-o a reagir, a procurar por si a verdade. A peça não dá respostas mas faz perguntas, esclarecendo-as tanto quanto possível, encaminhando a solução correta. (Gomes, 2014, p. 96-7)

A ironia socrática é aqui evocada como elemento de provocação: para que o teatro contemporâneo cumpra com sua função política, de forma a incitar a ação do espectador, ele precisa instigar, provocar, através de uma elaboração que ofereça mais perguntas que respostas. Ainda que o encaminhamento de uma “solução correta” seja passível de crítica – pelo fato de, conceitualmente, o “correto” ser algo variável –, o apontamento de possibilidades de direção se relaciona com a transmissão ideológica. Propusemos, no texto de Lins, algumas leituras de um texto que busca uma ruptura com a tradição e o senso comum: a personagem Lisbela representa a ruptura com um sistema social que oprime a liberdade feminina de decidir a respeito do seu próprio destino de forma autônoma. Vimos, entretanto, que esse movimento não acontece de forma absoluta; a personagem é mais complexa do que um símbolo unívoco de libertação da mulher. Ela é uma personagem que, seguindo a nomenclatura estabelecida por Marshall Berman (2007), pode ser chamada “moderna”:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo transformando-o em *nosso* mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual

tantas das aventuras modernistas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoiévski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis. Não surpreende, pois, como afirmou Kierkegaard, esse grande modernista e antimodernista, que a mais profunda seriedade moderna deva expressar-se através da ironia. A ironia moderna se insinua em muitas das grandes obras de arte e pensamento do século XIX; ao mesmo tempo ela se dissemina por milhões de pessoas comuns, em suas existências cotidianas. (Berman, 2007, p. 21-2)

Uma vez mais, percebemos o reconhecimento da ironia como recurso para expressar uma ideologia derivada de um mundo intensamente contraditório e, em função disso, necessariamente dialético. Identificamos a ironia, em Lins, como forma de instigar a reação de um público que atenderia a certo conservadorismo (até porque todos nós, enquanto sujeitos modernos, segundo Berman, contemo-los, ainda que em diferentes níveis). Entretanto, resta-nos um questionamento que surge como consequência dessa análise: em que consiste a ironia do discurso que criou a adaptação cinematográfica da Lisbela de Lins? Para tal investigação, recorremos à fonte de Berman: buscamos em Kierkegaard (2013), definido como “modernista e antimodernista”, seu conceito de ironia:

[...] ocorre no discurso retórico frequentemente uma figura que traz o nome de ironia; e cuja característica está em se dizer o contrário do que se pensa. Aí já temos então uma definição que percorre toda ironia, ou seja, que o fenômeno não é a essência, e sim o contrário da essência. (Kierkegaard, 2013, pp. 246-7)

Ainda que sejam ambas mulheres em busca da liberdade de expressão dos seus desejos e escolhas para si, a Lisbela teatral e a Lisbela cinematográfica apresentam divergências nas motivações de seus atos, se considerarmos a maneira como elas foram sendo caracterizadas e desenvolvidas ao longo das duas narrativas. A Lisbela do cinema, fascinada pelo cinema de forma que sua personagem é caracterizada por uma jovialidade que em muitos pontos se manifesta de forma ingênua, parece a figura ideal para encarnar a típica heroína romântica que perpassa o imaginário coletivo desde há muito tempo, e que até hoje caracteriza das narrativas que tem mais apelo popular e comercial. Sabendo, contudo, das

origens dessa personagem, é possível que levantemos a possibilidade de que essa construção não seja meramente aleatória, ou proposital em termos de necessidade de aumentar os lucros das produções cinematográficas, uma mídia que conta com um apelo econômico e uma inserção mercadológica típicos da nossa época. Propusemos, então, a leitura da Lisbela do filme como uma construção **irônica**, segundo a acepção kierkegaardiana:

A forma mais corrente de ironia consiste em dizermos num tom sério o que, contudo, não é pensado seriamente. A outra forma, em que a gente brincando diz em tom de brincadeira algo que se pensa a sério, ocorre raramente. Mas, como já foi dito, a figura de linguagem irônica se anula a si mesma, pois é como um enigma para o qual temos no mesmo instante a solução. Às vezes a figura de linguagem irônica tem uma propriedade que também é característica para toda ironia, *uma certa nobreza*, que provém do fato de que ela gostaria de ser compreendida, mas não diretamente, e tal nobreza faz com que esta figura olhe como que de cima pra baixo o discurso simples que cada um pode compreender sem dificuldades; ela como que viaja na carruagem nobre do incógnito e desta posição elevada olha com desdém para o discurso pedestre comum. (Kierkegaard, 2013, p. 248)

A adaptação dirigida por Guel Arraes da peça de Osman Lins poderia se enquadrar nessa segunda forma, supostamente mais rara, da ironia como definida por Kierkegaard: dizer, em tom de brincadeira, algo que se pensa a sério. A caricaturização excepcional de cada um dos personagens empresta à narrativa esse tom jocoso; também poderíamos atribuir à metalinguagem a função de fazer do filme algo divertido, interativo, e ao mesmo tempo mobilizador, tanto de conhecimentos prévios quanto de incômodos que provocariam algum questionamento de ordem mais reflexiva (ainda que a questão metalinguística mereça uma análise mais detida, dado o seu grau de complexidade).

Mais uma vez o jogo dialético da modernidade se faz presente: é possível que se assista ao filme sem nunca sequer ter tido algum contato com o texto teatral. A ironia, nesse caso, se faria perceptível, ou poderíamos considerar que o filme segue uma formulação própria (ainda que inclua metalinguisticamente a sua crítica) que visa justamente ao maior alcance possível do produto oferecido?

Segundo Benjamin (2012, p. 190), a reprodutibilidade técnica da obra de arte gera sua refuncionalização. A leitura crítica e a absorção do produto cultural acontecem de formas distintas, e essa distinção se relaciona com o aumento da disponibilidade de circulação da obra:

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação. O fato de que esse modo tenha se apresentado inicialmente sob uma forma desacreditada não deve induzir em erro o observador. Afirma-se que as massas procuram na obra de arte dispersão, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. (Benjamin, 2012, pp. 207-8)

A diferença que Benjamin estabelece entre as massas e o conhecedor se relaciona com a possibilidade de uma leitura irônica da adaptação cinematográfica da peça de Osman Lins à medida que suscita o seguinte questionamento: será o conhecedor o único que poderá perceber a ironia articulada no discurso metalinguístico da adaptação? Ao mesmo tempo, podemos nos perguntar, também, se o conhecedor, sendo um sujeito contemporâneo, em algum nível não buscaria não apenas *recolhimento*, mas também dispersão, e diversão em função de o filme ser, essencialmente, um produto resultante das possibilidades de reprodução técnica da obra de arte. O conhecedor, não se restringindo a restrições hierarquizantes, poderia ser capaz, também, de questionar o que Benjamin chama de “objeto de devoção”. Essas concepções, inseridas na sensibilidade contemporânea, estarão necessariamente sujeitas a uma crítica dialética, que não permite o estabelecimento de diferenciações sem que suas devidas nuances sejam apontadas.

Considerações finais

Os questionamentos levantados na análise a que esse artigo se propôs não se esgotam aqui; suas implicações e possibilidades de gerar mais perguntas e algumas respostas constituem uma via para investigações posteriores. Buscamos pensar, aqui, na linguagem moderna/contemporânea

(a nomenclatura dupla foi utilizada em função de recorrermos a referências bibliográficas que apresentam diferentes pontos de vista sobre essa questão) como forma de despertar a consciência crítica do espectador que consome um produto da cultura de massa, verificando o quão perceptível e dialética é a ironia como recurso de linguagem se o assistimos: i. comparando o texto teatral literário com sua adaptação cinematográfica; ii. dispensando a necessidade de conhecer o texto teatral. Os objetos de arte postos em comparação possuem suas particularidades; são verificáveis muitos pontos de contato e distanciação, como foi possível perceber, considerando uma série de elementos como, por exemplo, o contexto de produção e o tipo de receptor. Para a continuação da pesquisa, consideramos pertinente uma análise que verifique, de forma mais aprofundada, em que consistiria a recepção dos objetos de forma inter-relacionada em oposição a uma recepção dos objetos de maneira isolada.

REFERÊNCIAS

ARRAES, Guel; LAVIGNE, Paula. *Lisbela e o Prisioneiro* [Filme-vídeo]. Produção de Paula Lavigne, direção de Guel Arraes. Rio de Janeiro, Natasha Filmes, 2003. 1 DVD/NTSC, 107 min. Cor. Português.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Paulo E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

KIERKEGAARD, Søren A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LINS, Osman. *Lisbela e o Prisioneiro*. 3. ed. São Paulo: Planeta, 2015.

PRADO, Décio de A. A personagem de teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

REFLEXÕES DE OSMAN LINS SOBRE A ESCRITA

Ricardo Andrade*

RESUMO: As reflexões de Osman Lins sobre a escrita se relacionam ao exercício de consciência, às elaborações autorais e do espírito, às manifestações da habilidade intelectual. A literatura é uma obstinada busca de conhecimento e de elucidação da realidade. A utilização de personagens-escretores ilustra o compromisso do autor com a atividade profissional. Em sua concepção, os ficcionistas devem possuir uma visão filosófica, a fim de contemplar o mundo, decompô-lo e reorganizá-lo com a imaginação, para poder anunciá-lo através de uma visão particular. O encerramento de uma obra é uma noção enganosa, ela é um ser vivo, contingente e imersa no cosmos. A escrita é uma busca, um processo de perseguição, apreensão e organização de realidades esquivas ao domínio da palavra e suscita conflito entre os valores espirituais e materiais.

PALAVRAS-CHAVE: Avalovara, Osman Lins; Procedimentos literários; Autoria; Criação literária.

ABSTRACT: Osman Lins' reflections on writing relate to the exercise of consciousness, to the authorial and spirit elaborations, to the manifestations of intellectual ability. Literature is an obstinate quest for knowledge and elucidation of reality. The use of characters-writers illustrates the author's commitment to professional activity. In their conception, the fictionists must possess a philosophical vision, in order to contemplate the world, to decompose it and to reorganize it with the imagination, to be able to announce it through a particular vision. The closing of a work is a misleading notion, it is a living being, contingent and immersed in the cosmos. Writing is a search, a process of persecution, apprehension and organization of elusive realities to the domain of the word and raises conflict between spiritual and material values.

KEY WORDS: Avalovara, Osman Lins; Literary procedures; Authorship; Literary creation.

* Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e professor da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEDF).

As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos. Os eclipses evocam-nas.

Avalovara

Osman Lins

Um dos temas fulcrais na obra de Osman Lins, a escrita é para este autor um exercício de consciência, de elaboração do espírito e uma manifestação de habilidade intelectual. Sua inquietude diante da vida e das palavras é ilustrada por seu compromisso com a atividade, por seu engenho e pela utilização de *personagens-escretores*. Suas narrativas inovadoras resultam de observações atentas, de múltiplas leituras, da contemplação de inúmeras obras de arte, de viagens e de vigilância sobre as coisas e sobre si mesmo. Mediante seus estudos da tradição, incorpora e reúne, em seus procedimentos textuais, ingredientes poéticos e retóricos como forma de expressão criativa.

A literatura é uma obstinada busca de conhecimento para este escritor. Ele próprio compara a sua perseverança neste exercício à persistência de um preso esforçando-se por obter liberdade — como o fugitivo da Ilha do Diabo, mencionado em entrevista de *Evangelho Na Taba* (1979) —, atitude análoga à insistência do personagem Loreius, de *Avalovara* (1973). Como exemplo de obstinação pelo trabalho, relata que, após ter sofrido um acidente de automóvel no qual bateu a cabeça na calçada, teria questionado o médico, ignorando a sua própria condição de saúde, “se ainda poderia escrever”(Lins, 1979, p. 191). Em outro episódio, numa pane aérea, teria pensado nas pessoas amadas e sentido medo de morrer, mas também alegria por ter guardado, em seu escritório, parte do romance, ainda incompleto, que estava em sua bagagem. Segundo o escritor e crítico literário Guilhermino César, em “O Obstinado Osman Lins”, publicado em 30 de setembro de 1977, no *Caderno de Sábado* do jornal Correio do Povo, “se não fosse um escritor, atiraria bombas, daria tiros, sairia à rua em busca de ação. A necessidade de atuar, de levantar problemas, de suscitar reação nos indivíduos de mentalidade tarda, é vizinha, em Osman Lins, da obsessão da forma”, pois, “o ato de fiar é nele uma necessidade íntima”. Na sua

compreensão, a arte da escrita é uma forma de elucidação da realidade e uma das atividades mais livres concedidas aos contemporâneos, razão pela qual defende sua relevância social, com dedicação e interesse pela história de sua evolução. Segundo ele, os autores deviam compreender o encadeamento de todas as etapas da produção literária e dos processos de publicação.

As últimas narrativas do escritor pernambucano caracterizam-se pela meditação metalinguística e explicitam preocupações com procedimentos, esquemas, planos e execução. Compartilhando experiências com seus leitores, buscava no cuidado narrativo, por intermédio da precisão e do rigor, expressar uma compreensão do mundo e da arte. O intenso interesse do autor incide em Abel, **personagem-escritor** de *Avalovara*, que exalta verbalmente a coleção que documenta a evolução da escrita e as preciosidades gráficas do Museu Britânico. Significativamente, em *Guerra Sem Testemunhas* (1974) — de forma inovadora para o gênero ensaístico, em princípio mais rígido e acadêmico —, utiliza-se do artifício de incluir um **personagem-escritor** para refletir sobre a escrita literária, tomando de empréstimo ao poeta Deolindo Tavares a figura de Willy Mompou. Abel, contista e ensaísta como Osman Lins, apresenta uma série de reflexões sobre a escrita. Relata, em *Cecília entre os Leões* — tema T de *Avalovara* —, um conto em que quatro velhas se espreitam com ódio. Cada uma conta sua história de vida às outras e todas as histórias se parecem. Cada uma delas deseja incutir no espírito das outras a memória da própria vida, fazendo-as esquecerem o vivido para recordar somente o narrado. Todas ouvem três relatos e todos os relatos se parecem, visto que sempre viveram juntas e todas as lembranças são semelhantes

Assim as narrativas, todas idênticas, fluindo, cruzadas e monótonas, entre as quatro personagens. Uma e depois todas se apercebem disto. “Ouço a história da minha vida ou esqueci realmente tudo o que vivi e conto, julgando falar de mim, as crônicas gêmeas das minhas irmãs?” Não será mais seguro inventar uma biografia? Antes isto que se diluïrem no mútuo relato de eventos dos quais duvidam, mesmo tendo-os vivido. Decisão geral e quase simultânea, com a qual tudo se desconjunta. A memória assimilar a invenção e cada velha, que tanto desejava impor as irmãs o relato do que vivera, já não fala de si: conta um ser inventado. Cruzam-se pelos numerosos quartos do chalé as quatro velhas e as suas narrativas. Quatro? Descubrem que são cinco. Os relatos, como num vaso alquímico, podem ter criado mais um ser. Qual, dentre as

cinco velhas (e todas todas inventam e narram), será clandestina? Ninguém sabe e um ódio impaciente apossa-se de todas. Todas desejam ver mortas as outras. Sobreviver será o atestado e a comprovação da própria identidade. Esta a razão dos desejos maus e da estreita — e que, ao iniciar o conto, não me parecia clara. As velhas passarão depois a confundir o número dos quartos, das portas, dos pratos. Haverão perdido a noção das quantidades? Ignoram e continuam a não saber se serão quatro ou cinco. O ódio e a necessidade de sobreviver às demais continua, exacerbado. A primeira velha morre. Morrem a segunda e a terceira. O conto encerra-se com a imagem das duas últimas octogenárias, contemplando-se na sala, sentados, os velhos punhos cerrados. Contemplam a própria imagem? Elas próprias não sabem. Não sabem e tudo esqueceram, menos o ódio e a obstinação de perdurar (Lins, 1973, p. 267-268).

Abel relatará o conto concluído para Cecília e meditará sobre a possibilidade de seu texto ser a representação do mundo que conhece, onde velhas vozes buscam impor-lhe verdades de substâncias extintas. Ele alude a códices e a incunábulo e menciona receber destas realizações artísticas instruções sobre o livro que deve escrever. O tema central seria o modo como as coisas, atravessando um limiar, ascendem ao nível da ficção, por intermédio de novas relações e afirma: “Escrever, para mim, virá talvez a adquirir, algum dia, um sentido mais preciso e elevado. No momento, representa um modo de não sucumbir, de não ir levando ao azar a minha vida. Uma decisão artificial, Cecília. Honesta, contudo” (Lins, 1973, p. 211).

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), Júlia Marquezim Enone, autora falecida de um romance não publicado, e o Professor, que, enlaçado a ela pelo sentimento de amor e perda, relata a obra em seu diário, evocam, de maneira híbrida, a identidade de **personagens-escretores**, visto que suas personalidades se misturam. Esta presença de escritores em suas obras mostra que Osman Lins não se desligava de sua atividade e utilizava-se deste artifício com a finalidade de expressar suas inquietudes.

Em *Guerra Sem Testemunhas*, obra ensaística sobre a atividade literária, o escritor revela a defesa de uma postura e de uma concepção. Nesse livro, refuta os pontos de vista da inspiração, da vocação e do diletantismo — sempre exaltando a relevância da lucidez e da consciência — e distingue os textos, qualitativamente, entre os que pouco acrescentam como forma de conhecimento, denominados de *cursivos*, e os que propiciam descobertas profundas, imersões no âmago das coisas, denominados *de bordejar* (Lins, 1974, p. 19). O autor pernambucano define, nesse ensaio, o ato de escrever

como forma elucidativa e processo de obtenção de conhecimento, defendendo a atividade literária, em âmbito social, não apenas em proveito próprio, mas para todos os que possam desejar a expressão escrita como forma de explorar melhor o mundo e o próprio trabalho com as letras.

Ele desaprova o bovarismoda crítica literária brasileira e das instituições dramatúrgicas e reclama da visão distorcida da autoimagem do brasileiro. Ainda que contrário ao insulamento cultural, desagrada-o que os textos nacionais sejam preteridos e demonstra incômodo com a infiltração de valores exóticos. Conecta-se a seus contemporâneos que, segundo afirma, participam indiretamente da gestação de suas criações, e enxerga neles a figura de seu leitor imaginário. Compreendendo a importância dos autores em atividade para o desenvolvimento da literatura, critica a predominância de publicações de textos em domínio público e a dificuldade de publicação de autores novos. Na área das artes cênicas, salienta sua discordância com as companhias teatrais, por privilegiarem encenações de textos estrangeiros, e afirma que, contabilizando a duração das encenações, “uma peça estrangeira silencia todos os escritores do país” (Lins, 1974, p. 111).

Ele contesta a visão de que ser escritor seja uma ocupação de segunda categoria, lamentando que haja uma degradação do conceito de profissão, associado à noção de subsistência, segundo o qual o trabalhador deva viver de sua atividade e não em função dela. O profissional, em seu entendimento, “é aquele que professa” (Lins, 1974, p. 86), aquele que abraça e segue, numa convicção de entrega, responsabilidade, fé e, possivelmente, também, de criação em relação à atividade escolhida. O conceito de profissão não pode ser confundido, em hipótese alguma, com o diletantismo. Este imita o trabalho, de forma superficial e descompromissada, menosprezando remunerações, por conta do pressuposto aristocrático de que somente as atividades desinteressadas são nobres. Ele reconhece que há certas recompensas que inegavelmente são degradantes, mas considera suspeito atribuir nobreza a um ato acessível apenas a indivíduos socialmente privilegiados. Observa que os escritores são dependentes das editoras e que muitos vivem de outras ocupações. Adverte que os mesmos devem buscar independência, visando à possibilidade de viverem de seus trabalhos e da

dedicação exclusiva a eles. Lembrando haver uma luta entre os valores espirituais, representados pelo escritor, e os valores materiais, fundamento maior da relação comercial que envolve o universo editorial e cênico, faz comparações quanto às posturas e posicionamentos profissionais. Enquanto o livro é uma atividade do espírito para o autor — uma visão de mundo a que dedica parte de sua vida e à qual empenha seu destino —, o editor pode enxergá-lo apenas como mercadoria e oportunidade de negócios.

Além das críticas às políticas de repertório da dramaturgia brasileira, desagradava-lhe a redução de domínio do autor sobre o resultado final. O privilegiamento do aspecto cênico, e suas interferências sobre o texto, incomodam-no. As limitações do gênero teatral provocavam sensações de inconformismo em grandes dramaturgos, segundo alega. Shakespeare, se tivesse nascido num tempo posterior, seria um grande romancista, pois, na sua avaliação, suas peças são romances cênicos.

A capacidade de retratar personagens, organizar enredos e elaborar estruturas não é, em sua percepção, a característica específica do escritor. Este deve ter a habilidade de incorporar em sua obra a realidade concreta, o que ele chama de “osso do universo” (Lins, 1974, p. 57). A ficção, longe de negar o mundo real, deve adentrá-lo, iluminando-o. As liberdades e as visões típicas dos ficcionistas estabelecem realidades novas que, articuladas com a vida, possibilitam, com experiências que ultrapassam o simples entendimento, que o leitor se identifique e se aprofunde. O escritor de ficção, interpenetrando texto e sentido, erguendo frases à altura do que tenta exprimir, propicia a contemplação do universo, apesar de a veracidade romanesca ser criada unicamente pela palavra.

Sua experiência mostra que grandes obras dispensam, e até contrariam, a importância dos finais, procurando deter o leitor em cada página sem conduzi-lo ao desfecho. O prazer, em sua avaliação, deve ser encontrado no relato, através do próprio texto. Em *Avalovara*, na linha narrativa intitulada *Roos e as Cidades*, utilizando-se de uma metáfora em que associa a beleza da personagem Anneliese Roos a um texto, Abel afirma que as partes mais significantes de um livro se manifestam lentamente:

As qualidades mais valiosas de um livro são como que secretas e se revelam aos poucos, sempre com parcimônia. Apreendo lentamente (**texto** concebido e realizado com rigor?) a beleza de Anneliese Roos, o elaborado encanto do seu rosto, e, mais ainda, seus dons secretos, acessíveis tão-só ao meu olhar vigilante e corrosivo (Lins, 1973. p. 39, grifo nosso).

Ao final da linha narrativa, Roos, lembrando o companheiro enfermo, dirá, confortando Abel, desiludido como a relação amorosa não realizada: “Ele acha que **o fim é uma noção enganosa**” (Lins, 1973, p. 296, grifo nosso), afirmação correspondente à consideração teórica a respeito da própria literatura, possivelmente sobre a própria obra em que se insere.

Osman Lins avalia ser indispensável uma visão filosófica do mundo ao ficcionista que deve contemplá-lo, decompô-lo e reorganizá-lo com a imaginação, esforçando-se por anunciá-lo através de uma visão particular. Suas palavras repercutem como designação:

Definiria 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 todos habitamos (Lins, 1974, p. 164).

O autor consciente, em seu julgamento, é aquele que domina seu texto responsabilizando-se por suas escolhas e intenções, visão que se contrapõe a teorias que desvinculam os autores de suas obras e das circunstâncias da criação, situando, de forma absurda, os críticos em posição superior aos criadores. Esta crítica remete-se à teoria estruturalista e ao formalismo, como evidenciam as cartas à poetisa mineira Laís Corrêa de Araújo, em que Osman — à época, professor no curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) de Marília/SP — questiona:

Faço-lhe uma pergunta muito séria. Tenho andado meio perplexo, ultimamente, com o rumo que estão tomando os estudos literários: análise estrutural e outras coisas. São análises inteligentes, finas e que lembram muito de perto as deduções do romance policial clássico. Não acha que tudo isso tem qualquer coisa de autópsia? Estas indagações não são afirmativas. São perguntas mesmo. Estuda-se um poema como se o poeta sempre houvesse sido um mestre. O poema está ali. É rico de significados. Sua estrutura deixa-nos perplexos. Mais perplexos ainda ficamos ante a argúcia do

crítico. Mas toda a trajetória do poeta para chegar até ali fica na sombra. Entende? A mó que mói o poeta não é mencionada. Não se percebe, não se entrevê a luta do indivíduo para manter-se um poeta. Tudo de que ele abre mão para escrever seus poemas. Não há espaço, nesse tipo de estudos, para se pensar até que ponto o poeta alcança os seus leitores. Não há nisso um certo medo? Não esquecer que os textos dos formalistas russos aparecem mais ou menos entre 1924 e 1929, ou seja, no período entre a morte de Lenine e a subida de Stalin ao poder. Penso nessas coisas. Não sei se certo tipo de análise nos propõe o verdadeiro rosto da Literatura. Vi há algum tempo um estudo sobre Carlos Fuentes e outros escritores mexicanos. O autor manejava sutilezas. Mas nem de longe era mencionado o aspecto fortemente político, por exemplo, da Morte de Artêmio Cruz. Quando puder, quer dizer-me em poucas linhas o que pensa sobre isto? Tenho receio de estar sendo retrógrado ao fazer-lhe estas perguntas. Mas, ao mesmo tempo, também desconfio de que tais análises não têm virulência, e que, portanto, não servem à Literatura (Carta para Laís Corrêa de Araújo, de 10 de maio de 1970, sob o código de referência OL-RS-CA-0101/Cx08, localizada no Fundo Osman Lins, no Instituto de Estudos Brasileiros — IEB — da Universidade de São Paulo).

Posteriormente ao recebimento de resposta da poetisa, Osman Lins comenta, criticando a falta de entusiasmo e de sensibilidade dos professores de literatura em relação à abordagem textual, anunciando a decisão de não fazer análises literárias que, apenas considerando os textos, desvinculem-os dos criadores. Seu posicionamento, reverberando sua conduta anti-fragmentária, é claramente contra o desmembramento da relação da obra com seu autor:

Gostei imensamente da sua carta. Eu estava precisando de um depoimento assim, que me socorresse em minhas dúvidas. O que me diz, em parte, influi na minha decisão: não vou fazer, para os alunos, o tipo de análise que qualquer professor aplicado e razoavelmente inteligente pode fazer. Nada desses esquemas engenhosos e com ares cabalísticos dados em livros. Minhas alquimias são outras. Vou continuar falando como um amante dos livros e como um homem que os escreve. Os atuais professores consideram elementar fazer alguma referência aos autores. Para eles, só existe o texto. Sabe? Na grande maioria, eles não têm paixão pelo autor nem pelo texto. Ocupam-se do texto porque não podem fazer fantasias com o autor. Vamos para a frente (Carta para Laís Corrêa de Araújo, de 03 de junho de 1970, localizada sob o código de referência OL-RS-CA-0103 - caixa 08, sala 1).

A boa leitura não deve instituir o leitor em juiz supremo e infalível. A obra literária — expressão íntima e confirmação do esforço individual de uma pessoa no propósito de esclarecimento de uma realidade desconhecida para ela própria — é viva e multifacetada, podendo ser observada em

infinitas perspectivas e sendo impossível e dispensável sua compreensão integral. Apesar de o autor ser o condutor da obra, a leitura é um ato vivificante. É o leitor quem deve confirmar e, até mesmo, ampliar o significado do texto. Este não é como uma partitura ou um programa a ser executado e, apesar de ser importante encontrar seu ritmo, pelo fato de o texto ser mais flexível do que a música, sua execução inadequada constitui-se um prejuízo menor. Sempre haverá algo que escape, como num jogo de perdas e ganhos, por mais que se procure captar e reter. Na medida da compreensão humana, o caos é dominado e o universo é ordenado. Com múltiplas possibilidades e perspectivas, a leitura, em sua opinião, deve ser imperfeita. Goethe, afirma ele, dizia esquecer-se de seus trabalhos e, ao relê-los, percebia-os como se fossem de outros. A releitura dos textos pelos próprios autores proporciona-lhes a descoberta de referências, alusões e soluções esquecidas. O domínio do autor sobre a obra não inviabiliza interpretações que extrapolem suas intenções autorais, pois o texto literário não transmite uma ideia precisa, mas funciona como um detonador de percepções, compreensões e visões. A obra é “um ser vivo, contingente, imerso no mundo” (Lins, 1974, p. 63).

No seu entendimento, não há obras feitas para a eternidade e mesmo o público vindouro não está isento de considerações equivocadas. Em princípio, todas as obras são feitas para seus contemporâneos e compatriotas e constitui-se um acidente a possibilidade de ultrapassar fronteiras geográficas ou linguísticas. Por esta razão, não deve ser este o objetivo do autor que, numa rede de afinidades, possui conexões com suas obras sendo “impensável fora do contexto social” (Lins, 1974, p. 151). Posicionando-se de modo simultaneamente político e teórico, Osman Lins declara seu compromisso com o ofício. Suas reflexões repercutem em Abel que, comparando-se a Francisco Julião, personagem histórico, representante da luta camponesa, citado em *Avalovara*, medita sobre o trabalho do ficcionista:

Estou longe de ter as virtudes exigidas para incendiar as consciências, como faz, na zona canavieira, Francisco Julião. Falta-me a energia cega dos reformadores; e com a minha tendência, talvez arcaica, para raciocinar com todos os dados dos problemas, custaria muito a decidir-me sobre os valores que devem ser incinerados ou

substituídos. Nem, ao menos, sei dizer com segurança se a profissão que você exerce, fraterna e retificadora, é mesmo adequada à realidade que vivemos. Ela pode dar sentido à sua vida. Mas, verdadeiramente, tem sentido hoje? Não sou capaz de responder, Cecília. Resta-me, então, por este modo recusando todas as estúpidas formas oficiais de viver, isto que supponho ficar em minha alçada — intentar maquinacões com as palavras. Projeto desesperado e enleante (Lins, 1973, p. 211).

Apesar de declarar, neste momento, que sua atividade literária não incendeia consciências, em outro momento da narrativa, dialogando com a mulher inominada, observa a escrita em múltiplas perspectivas e como um importante instrumento de poder: “— A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é a bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres” (Lins, 1973, p. 261).

No processo de trabalho do escritor, recomenda paciência, qualidade exaltada pelo francês André Gide, de quem retira a seguinte citação: “É uma virtude grande e rara a paciência, saber esperar e amadurecer, corrigir-se, voltar a começar e, como dizia o Apóstolo, tender à perfeição” (Gide, apud Lins, 1974, p. 28). Não só no processo da escrita, mas também, posteriormente a ela, diante de reduzidas vendas e do silêncio, ou da indiferença da crítica especializada, ele sugere aos autores que não se inquietem. As conquistas não concernem somente ao livro, mas fazem parte da vida do escritor. A calma e obstinação necessitam ser empreendidas em todas as etapas. Abel menciona seu procedimento literário como uma forma de “Jogar umas palavras contra as outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as, até que elas desprendam chispas: até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados” (Lins, 1973, p. 211). Em anotação em uma de suas cadernetas, disponibilizada por Sandra Nitrini, em *Transfigurações* (2010), Osman Lins evidencia seu sistema de trabalho e a paciência com que se põe diante do papel:

Sistema de trabalho: ideia submetê-la a prolongada crítica — como está é melhor? não haveria melhor desfecho? melhor ambiente? as impressões virão, inclusive palavras — jogá-las em seguida no papel, sem ordem (objetos num saco). Cortar as repetições. Arrumações depois. Numerar, se possível, as impressões na ordem que deverão ser aproveitadas — Passar a limpo na ordem devida. Nova numeração. Escrever a história. Cortar o excrescente, adicionar o necessário. Mudança de ordem ainda

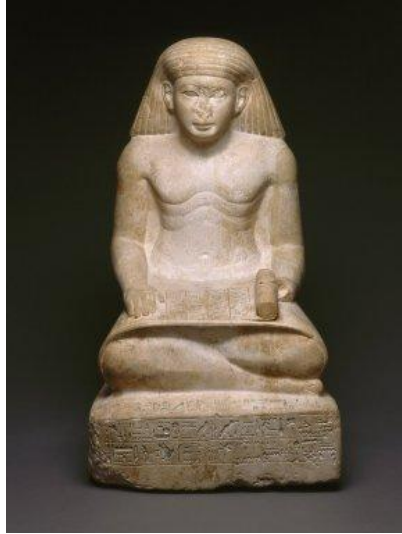
provavelmente. Limpeza, acabamento. (Mas é claro que não me escravizarei aos marcos.) A regra maior é esta: entregar-me totalmente. A obra de arte não cabe num esquema. No decorrer da história, para repetir a mesma cena ou a mesma emoção, conforme se apresente oportunidade. Talvez fique melhor num conto, que narrativa, verifica-se depois.

Bom conservar um pedaço de papel rasgado para lançar nele alguma frase que se queira meter na história. Assim como quem ensaia um gesto (Nitrini, 2010, p. 34-35).

Ele compreendia a folha em branco como um objeto das relações de trabalho do escritor. Um núcleo íntimo, silente e confidente de sua interminável, desesperada e solitária luta com as palavras. Assim:

Enegrecida e substituída, dia após dia, num esforço que ninguém e nada pode socorrer, nem sequer a experiência anterior, pois toda conquista em literatura é caso encerrado, irrepetível, raro incorre o escritor nos erros já cometidos, mas nunca se vale dos acertos logrados, desde que escrever perde o sentido quando nos repetimos, voltamos atrás, andamos sobre terreno familiar: é um contínuo ato de amestramento e descoberta (Lins, 1974, p. 221-222).

Diante da folha em branco, o escritor enfrenta o mundo e combate sua própria fragilidade. Uma nova frase, uma nova página, é o início de um novo ciclo em que empenha todas as suas forças. A imagem do homem diante da folha, escrita ou em branco, seria, em contraposição à famosa estátua de Rodin (*O Pensador*), a verdadeira atitude de meditação: “A verdadeira atitude de meditação não é a que Rodin concebeu em sua estátua, é a do homem que em face de uma página, em branco ou escrita, como esta bela e serena escultura egípcia, o leitor desdobrando, sobre os joelhos, um rolo manuscrito” (Lins, 1974, p. 106).



*Estátua em calcário do escriba Amen-hotep, filho de Nebiri
Datada do Império Novo, XVIII dinastia, cerca de 1426-1400 a.C
Museu do Brooklyn, Estados Unidos.
Creative Commons (Foto: Brooklyn Museum)*

A escrita tinha, para Osman Lins, muitas relações com os trabalhos manuais e artesanais. Em vários momentos de suas reflexões teóricas, estabelece relações entre o trabalho do escritor e o do artesão. Tinha especial admiração pela profissão de alfaiate, que era o ofício de seu pai, mas considerava que todas as atividades que exigissem habilidades com as mãos possuíam parentescos com o ofício de escrever.

Em relação à utilização das palavras ele recomenda ponderação. A eficiência por meio da clareza e da precisão — como nos preceitos retóricos clássicos, mencionados mais adiante —, expressa consciência e habilidade, exigindo atenção em função da apreensão da coisa pretendida. As adjetivações são instrumentos importantes que podem revelar os objetos ou envolvê-los em camadas obscuras. A maneira de organizar os adjetivos, em relação a um nome, distingue, através da eficiência, os escritores experientes dos iniciantes. Os primeiros captam a essência, enquanto que os últimos não alcançam o objetivo de suas intenções. Segundo Osman Lins,

Não é por desperdício, ou apenas por inexperiência que o autor, em certa fase primitiva, abusa dos adjetivos. O adjetivo é necessário e constitui muitas vezes uma

via de acesso à captação das coisas, ao seu entendimento. Exprime, não raro, um combate com o desconhecido, o oculto — e uma vitória. O exame atento da adjetivação num escritor como Graciliano Ramos e num autor imaturo revela duas atitudes opostas. A adjetivação, no primeiro, tende a desnudar o objeto, a captar sua natureza; no segundo, seu papel é ocultar o objeto, disfarçá-lo, envolvê-lo em camadas espessas (e inconsistentes) de atributos (Lins, 1974, p. 57).

O domínio da linguagem, o estudo e certo sentido de orientação são importantes para um bom escritor e podem proporcionar boas obras como as que ele denomina de cursivas. Para se realizar obras de valor superior, as de bordejar, é necessário chegar a um alto grau de intensidade na relação com o trabalho da escrita. Osman Lins ressalta “a perícia com que a matéria verbal, em Graciliano Ramos, serve aos fins propostos” (Lins, 1982, p.197), em “O mundo Recusado, O Mundo Aceito e o Mundo Enfrentado” (1982), artigo publicado como posfácio de “Alexandre e Outros Heróis” (1982), nas obras deste autor. A escrita é uma busca, um processo de perseguição, apreensão e organização de realidades esquivas ao domínio da palavra.

— Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais. Minha vida inteira concentra-se em um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelha-se um pouco às de um desmemoriado minhas relações com o mundo. Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo da minha passagem no mundo liga-se a isto. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) assemelha-se ao nome de uma cidade —, significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos estejam sepultados (Lins, 1973, p. 64).

A afirmação de Simone de Beauvoir, citada por Osman Lins: “Toda obra literária essencialmente é uma procura. (...) Romance, autobiografia, ensaio, não existe obra literária válida que não seja essa procura” (Lins, 1974, p. 20), pode ser vista na obstinação do personagem Abel: “Também pode ser que o termo da minha busca seja tão-só o início de uma busca mais precisa e ampla” (Lins, 1973, p. 232).

Nitrini chama a atenção para uma anotação pessoal de Osman Lins, feita numa caderneta, em que menciona uma busca pelo inusitado: a criação de um personagem que configure uma reação contra o homem comum. Um personagem que estabeleça, para si mesmo, a filosofia de sempre parecer

pior aos olhos alheios. “Se ‘ovisitante’ quer ser amado, esse quer ser odiado” (Nitrini, 2010, p. 25-26). A anotação, com referência ao romance *O Visitante* (1954), refletiria uma busca, situada no plano temático, pelo diferente. Noutra anotação, Osman Lins faz referência à história de uma calúnia, questionando: “como transformar este tema numa novela original?” (Nitrini, 2010, p. 29). *O Visitante* seria a resposta. Neste caso, sua busca pelo inusitado não se localizaria apenas no nível temático, mas também no nível da trama, assegura Nitrini. Em *Nove, Novena* (1966), o inusitado, ainda segundo a autora, confunde-se com a poética, não se localizando no tema, mas na própria linguagem literária, garantindo às obras de Osman Lins uma “fisionomia própria” (Nitrini, 2010, p. 30).

O escritor pernambucano busca os temas para seus textos, na própria vida, também inventando-os e imaginando-os. No seu entendimento, os escritores precisam evitar repetições e buscar criar novas experiências. Devendo fazer parte do ofício, portanto, certo compromisso criativo. Ele questiona: “que sentido tem, para o criador, ‘adotar modelos?’ ” (Lins, 1979, p.180).

A escrita é definida como uma luminária. O ato de escrever é, para ele, uma atividade autorreflexiva, constituído de leituras e experiências de vida. Os escritores são holofotes da sociedade desnudando possibilidades e perspectivas que contribuem para o desenvolvimento social e humano. O lápis, apesar de ser um simples instrumento, representa uma imensa possibilidade de liberdade ou de luta por esta liberdade. Isidoro de Sevilha e Cassiodoro, importantes pensadores da Igreja Católica, lembrados pelo autor em *Avalovara* (Lins, 1973, p. 316), relacionam a escrita com a divindade. O manuseio do lápis por três dedos, durante o ato de se escrever, ilustra e revela sua conexão com a trindade.

O ofício, com o sentido de ordenação do caos, é a apresentação de algo novo e criado. Afirma Abel: “Tiro da máquina o papel onde procuro ordenar ideias vagas sobre o caos” (Lins, 1973, p. 171). Pode ser uma tentativa de compreensão da realidade, refletindo as mesmas leis do cosmos, através da simetria e da dualidade.

Hesitante e as ideias desfiadas. Será mesmo este mundo um tapete inteiriço? Cruza o salão Cara de Calo, gesticulando entre as carteiras vazias, colocadas sem o menor sentido de ordem e protegidas por grandes folhas verdes de mata-borrão. Pode ser, o mundo, um tapete despedaçado e também um tapete que nunca realmente foi tecido: só na ideia o seu desenho seria coerente e completo. Sim, pode ser. O caos é insalubre e mesmo repugnante (Lins, 1973, p. 172).

É uma cosmogonia, como afirma o narrador da linha narrativa *A Espiral e o Quadrado*: “Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação” (Lins, 1973, p. 72).



Paraíso Terrestre

Mosaico de azulejos do Claustro de Santo Antônio, em Recife - PE.

Igrejas Barrocas do Brasil = Baroque Churches of Brazil (2008), de Percival Tirapeli.

[<https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/252431>]

Fotos: Percival Tirapeli.

A imagem do Paraíso Terrestre — mosaico de azulejos dos século XVII do Convento de Santo Antônio, em Recife - PE — é mencionado, na página 273 de *Avalovara*, como Criação do Mundo, em *Cecília entre os Leões* (na linha narrativa T 13), e ilustra e exemplifica o caráter unificador da arte e da literatura na ficção de Osman Lins. Na imagem, Adão caminha, com as palmas das mãos viradas para cima, entre os animais, olhando para o local que emana luz, onde há o texto em latim: “*posuit eum in paradiso*” (“colocou-o no Paraíso”, Gênesis, capítulo 2, 15, da *Vulgata*). Os cinco pássaros — entre eles, um pavão — estão no chão ou na água. A imagem do paraíso também ornamenta o tapete em que os personagens do romance se amam e participa do título de duas das oito narrativas.

O comprometimento deste escritor com o fazer literário, com o estudo das palavras, das formas e dos gêneros, reflete-se em vários aspectos de seu ato de escrever, em busca do qual termina por desenvolver um sentido estético único e uma percepção social particular, engendrados em seu caráter ético, ainda que não faça concessões a engajamentos políticos ou a agrupamentos artísticos. Como ele bem salienta, citando, em *Guerra Sem Testemunhas*, o filósofo e escritor Jean-Paul Sartre, “no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral” (Lins, 1974, p. 194), e, reverberando este entendimento, assinala, através de seu empenho na criação de obras inovadoras e expressivas, um consistente compromisso coletivo. Um mercador de Lâmpsaco, terra de Loreius, preocupado com o fato de Publius Ubonius receber ordens de um Unicórnio onírico, convence este, após debater o significado com ele por vinte horas seguidas, que: “Haver engendrado, em sonhos, um Unicórnio que lhe dá ordens, significa que o homem — seja na vida, seja na arte, tem de elaborar, juntamente com outras coisas, criações que regulem os seus atos e as suas próprias criações” (Lins, 1973, p. 95).

Como profundo pesquisador de literatura e leitor notável, Osman Lins produziu textos trespessados pela melhor tradição, englobando informações que extrapolam limites, estendendo suas referências da Antiguidade Clássica às elaborações contemporâneas, harmonizando diferenças, relacionando ficção com tempo histórico e criação com teoria, esforçando-se

por entrelaçar as artes em sua diversidade. O autor restabelece, através da realização e da fruição literária, afinidades com a filosofia e evidencia, por meio de seu trabalho, o caráter de produção de conhecimento da fabulação. Suas obras são impregnadas de alusões relativas à escrita e, abrangendo as mitologias de sua criação, ressaltam a importância dos livros e da leitura para o desenvolvimento humano. Com alegorias livrescas, de acepções sagradas, seus textos ampliam a significação corriqueira de narrativa — palavra de origem latina, derivada de *narrare* e cujo sentido de “relatar, contar, expor” possui afinidade com *gnaritas*, conhecimento, e *gnarus*, conhecedor, erudito —, envolvendo também o sentido de “dar a conhecer”. A narrativa de *Avalovara* apresenta-se como forma de busca de conhecimento para o autor, criador de uma obra inovadora e singular, para os leitores, açulados pela curiosidade e pela aferição interpretativa de possíveis acepções, e para os personagens que, refletindo ambos, procuram suas verdades no tecido que envolve ficção e realidade. A mulher inominada, procurando conhecer a própria natureza, conduz a diegese, permeada de convenções metalinguísticas, pelas alegorias de tecido e ilha amena, respectivamente associadas aos sentidos de escrita e da ficção: “Experimentando, através de nomes, sempre substituídos e nunca repetidos, ingressar no meu ser e conhecê-lo, tece-me nas coisas, no dia a dia da casa, na temperatura das salas e em tudo que esta ilha amena contém e irradia” (Lins, 1973, p. 201). Abel expressa sua busca pela essência, pela integração, ultrapassando a dualidade tão característica da arte que se expressa pela mescla de eventos reais e fictícios, com a certeza de que procura algo inalcançável, num mundo fragmentário: “A verdade tem sempre um fundo falso onde se esconde uma palavra ou evento essencial. Aí reside a nossa integridade, o nó dos laços, o encontro das forças, o centro do secreto, o verdadeiro Nome nosso” (Lins, 1973, p. 224). Segundo Georges Gusdorf, em “*A Palavra: Função — Comunicação — Expressão*” (2010), “o homem que escreve e que lê já não é o mesmo que apenas à fala proferida deve a sua inserção na humanidade” (Gusdorf, 2010, p. 109). O ato de escrever explicita seu caráter elucidativo através dos procedimentos literários de Osman Lins e o conhecimento se oferece. Defensor de sua atividade, como uma tarefa de

valor e de importância social, o escritor pernambucano fundamenta a relevância da profissão identificando seu sentido elevado e incluindo-a em uma dimensão venerável de ofício e profissão de fé. O autor utiliza com ambiguidade, em *Avalovara*, por intermédio de seu **personagem-escriptor**, um termo de acepção religiosa e cujo sentido indica “sacerdote” e “celebrante”: “Pesa-me, nítida, enquanto flexiono os joelhos num gesto ritual ou alusivo, a condição de **oficiante**” (Lins, 1973, p. 344, grifo nosso).

REFERÊNCIAS

BARBOSA, João Alexandre. “Osman Lins, sua obra e seu contexto”. In: *Eutomia* - Revista de Literatura e Linguística, nº 13. Recife - PE, publicado em julho de 2014.

CÉSAR, Guilhermino. “O Obstinado Osman Lins” In: *Caderno de Sábado* do jornal Correio do Povo, Porto Alegre - RS, publicado em 30 de set. de 1977.

GUSDORF, Georges. *A Palavra: Função — Comunicação — Expressão*. Lisboa: Edições 70, 2010.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. *Evangelho Na Taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Guerra Sem Testemunhas*. 2a. ed. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Nove, Novena*. 2a. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. *O Mundo Recusado, O Mundo Aceito e o Mundo Enfrentado*. In: RAMOS, Graciliano. *Alexandre e Outros Heróis*. São Paulo: Record, 1982.

_____. *Visitante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

_____. [Carta] 10 maio 1970, São Paulo, [para] Laís Corrêa de Araújo. Belo Horizonte.2f.

NITRINI, Sandra. *Transfigurações*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

_____. *Poéticas em Confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo: HUCITEC 1987.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas Barrocas do Brasil* = Baroque Churches of Brazil. São Paulo: Metalivros, 2008.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

