



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCOS DANTAS FERREIRA FILHO

**DÉDALO A DISCIPLINAR: A ESTRUTURA DE AVALOVARA COMO
PROVOCAÇÃO AO ROMANCE MODERNO**

RECIFE

2022

MARCOS DANTAS FERREIRA FILHO

**DÉDALO A DISCIPLINAR: A ESTRUTURA DE AVALOVARA COMO
PROVOCAÇÃO AO ROMANCE MODERNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras.
Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

RECIFE

2022

F383d Ferreira Filho, Marcos Dantas

Dédalo a disciplinar: a estrutura de *Avalovara* como provocação ao romance moderno / Marcos Dantas Ferreira Filho – Recife, 2022.
93f.: il., fig.

Sob orientação de Anco Márcio Tenório Vieira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui referências.

1. Teoria da Literatura. 2. *Avalovara*. 3. Osman Lins. 4. Teoria do Romance. 5. Romance Moderno. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-136)

MARCOS DANTAS FERREIRA FILHO

**DÉDALO A DISCIPLINAR: A ESTRUTURA DE AVALOVARA COMO
PROVOCAÇÃO AO ROMANCE MODERNO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovada em: 31/05/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade (Examinador interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira (Examinadora externa)

Universidade Federal Rural de Pernambuco

Dedico a Maria da Conceição, minha mãe, tempo sem hora, luz que não se apaga.

AGRADECIMENTOS

A Anco Márcio Tenório Vieira: pela orientação durante toda minha trajetória acadêmica e por ter me inspirado desde o primeira dia de aula. Jamais esquecerei de seus ensinamentos sobre a literatura e sobre a arte da vida.

A Fábio Andrade: professor fundamental em minha formação, de quem fui aluno da graduação ao mestrado e cuja generosa leitura do presente trabalho teve valor inestimável.

A Peron Rios: intelectual e pedagogo, ensinou-me, durante os estágios curriculares, a importância da formação humana ao lado da erudição.

A Eduardo França: hoje professor da UFPE, outrora meu professor no Ensino Médio, diretamente culpado pela minha escolha do curso de Letras.

A Larissa, Maria, Marcelo, Gael, Gabriel, Roberto e Josemilson: amigos queridos que marcaram minha trajetória na universidade e sem os quais eu seria muito menor.

Ao CNPq, por financiar minha pesquisa, e a seus profissionais, por resistirem ao desmonte por que passa a instituição.

Por fim – e principalmente – à pessoa que mais admiro: minha mãe, cuja força inspira-me diariamente.

A impossibilidade de penetrar o esquema divino do universo não
pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos,
mesmo sabendo que eles são provisórios.

– Jorge Luis Borges

Fazer um livro é um ofício, como fazer um relógio.

– La Bruyère

RESUMO

Avalovara, romance de Osman Lins publicado em 1973, possui uma estruturação que chama a atenção do leitor desde os momentos iniciais. É a análise dessa estrutura o coração do presente trabalho. Mais do que analisar as suas engrenagens, pretendemos observar as suas implicações em relação ao romance enquanto gênero literário. Partindo do pressuposto de que a autorreferencialidade e a autoconsciência de *Avalovara* tornam-lhe uma obra atenta à sua própria natureza, pretendemos utilizar de sua estrutura para refletir sobre as possibilidades e impossibilidades do romance moderno. Para sedimentar as bases da discussão acerca do gênero, utilizamos notadamente Georg Lukács, Ian Watt, Mikhail Bakhtin e Anatol Rosenfeld. Após esse breve embasamento macroscópico, analisamos a transformação por que passou o romance no século XX, conferindo especial atenção ao caráter experimental e disruptivo que marcam o período – o que, acreditamos, permitiu o surgimento de um romance como o de Osman Lins. Em seguida, considerando o fato de que *Avalovara* parte da restrição de sua própria liberdade para exercê-la, refletimos sobre a natureza provocativa de tal atitude, na medida em que esta reverbera interna e externamente em relação ao próprio texto. Para tanto, estabelecemos paralelos entre a obra de Osman Lins, o *Nouveau Roman* e o grupo francês Oulipo. O último, em especial, nos fornece o conceito de *contrainte*, fundamental para as inquirições subsequentes. Então, a partir da análise detida dos dois núcleos da narrativa que tratam de sua própria fatura, tecemos algumas observações acerca do método rigoroso do romancista e suas implicações em relação ao universo romanesco. Por fim, observamos como os mecanismos de constrangimento da liberdade na criação do autor e outros aspectos da obra em questão (a representação da realidade, a autorreferencialidade e a relação entre homem e cosmos) realizam uma provocação ao romance moderno enquanto gênero e estrutura literária.

Palavras-chave: *Avalovara*; Osman Lins; Teoria do Romance; Romance Moderno.

ABSTRACT

Avalovara, a novel written by Osman Lins and published in 1973, has a structuring that draws the reader's attention from the beginning of the book. The analysis of its structure is the center of this work. More than just analyzing it, we aim to observe its aftereffects on the literary genre that is the novel. Assuming that *Avalovara*'s self-referenciality and self-consciousness make it a work attentive to its own nature, we intend to use the book's structure as a tool to reflect on the possibilities and impossibilities of the modern novel. To settle the basis of the debate about the genre, we notably turn to Georg Lukács, Ian Watt, Mikhail Bakhtin, and Anatol Rosenfeld. After this succinct macroscopic foundation, we analyzed the transformation of the novel in the 20th century, paying special attention to the experimental and disruptive element that marks the period – element that, we believe, allowed the emergence of a novel such as *Avalovara*. Then, considering the fact that *Avalovara* uses the restriction of its own creative freedom to exercise this very same trait, we reflected on the challenging nature of this attitude – pointing out the repercussions of this behavior inside and outside of the mentioned novel. To accomplish this goal, we drew parallels between Osman's work, the *Nouveau Roman*, and the French group Oulipo. The last one, specifically, gives us the concept of *contrainte*, fundamental to subsequent inquiries. From the careful analysis of the two narrative cores that deal with the crafting of the book, we made some observations about the rigorous author's method and its implications on the novel universe. Lastly, we observed how the mechanisms of freedom constraint and other aspects of *Avalovara* (such as the representation of reality, the self-referenciality, and the relation between subject and cosmos) challenge the modern novel, as a genre and literary structure.

Keywords: *Avalovara*; Osman Lins; Theory of the Novel; Modern Novel.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A MULTIPLICIDADE DO ROMANCE	17
2.1	O ESVAZIAMENTO DE SENTIDO DO MUNDO	17
2.2	A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE.....	22
2.3	A FORMA DO ROMANCE	26
3	A DISRUPÇÃO DO ROMANCE	30
3.1	O ROMANCE MODERNO.....	30
3.2	O ROMANCE EXPERIMENTAL	36
3.3	O <i>NOUVEAU ROMAN</i>	42
3.4	O OULIPO	47
4	A ARQUITETURA DA JAULA	55
4.1	A ESPIRAL E O QUADRADO.....	61
4.2	O RELÓGIO DE JULIUS HECKETHORN.....	66
4.3	AVALOVARA COMO PROVOCAÇÃO	74
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
	REFERÊNCIAS	89

1 INTRODUÇÃO

Avalovara é, em diversos sentidos, a culminância da obra de Osman Lins. Trata-se de seu livro mais complexo, mais elaborado e, por consequência, também o mais desafiador. Trabalhar com esse romance, assim, traz alguns desafios intrínsecos. Um deles é a necessidade imediata de traçar um caminho determinado, realizar um recorte conceitual sobre o qual repousará a reflexão daquele que se disponha a analisar o universo criado pelo artista. A proposição de uma análise total já está, *a priori*, fadada ao fracasso ou ao enfado (dada a extensão de um trabalho que tenha tal intento). Isso porque *Avalovara* é um romance que, como afirma Regina D'alcastagnè (2000, p. 12), “se oferece ao leitor como uma inesgotável viagem, uma incursão pelo conhecimento”: trata-se de uma obra atravessada pela política, pelas artes, pela filosofia, pela psicanálise, pela biologia, pela astronomia, pela religião, pelos mitos... É, como tantas das maiores realizações da literatura, uma obra enciclopédica.

Refletir sobre uma obra dessa natureza, assim, demanda um exercício de organização, mas também de humildade. Os fins a serem alcançados e o caminho a ser trilhado precisam estar bem delineados, de modo que o passeio pelo texto se torne não uma viagem tortuosa, mas um trajeto claro. O objetivo desse trabalho, dessa maneira, é analisar a estrutura de *Avalovara* à luz da teoria do romance e da concepção de romance moderno, observando de que maneira o livro questiona, analisa e provoca alguns conceitos que consideramos basilares na compreensão da modernidade no campo romanesco.

O caminho escolhido não intenta situar *Avalovara* na trajetória do romance ocidental, mas sim sublinhar os pontos que, nessa trajetória, nos parecem dizer respeito à sua estrutura. Mais do que isso: serão sublinhados os pontos que tornam possível a existência mesma de uma obra como a de Osman Lins, no que ela tem de subversiva, vanguardista e questionadora.

No primeiro capítulo, atentaremos a uma observação um pouco mais ampla da natureza do romance. Recorreremos a Georg Lukács para compreender de que maneira o desconcerto do indivíduo moderno demanda uma forma literária condizente com sua nova visão de mundo, incaptável pela épica. Ian Watt nos ajudará a compreender como esse gênero literário, consolidado como o centro da literatura a partir do século XVIII, lidou com o problema da representação da realidade. E, por fim, a partir das reflexões de Mikhail Bakhtin, analisaremos a natureza mutante e aglutinadora do gênero romanesco.

No segundo capítulo, afunilando a cada seção, observaremos de que maneira o romance adentrou no campo da disrupção. Partindo do entendimento de Anatol Rosenfeld sobre o

romance moderno, analisaremos os seus aspectos distintivos em relação ao romance tradicional. No subcapítulo seguinte, procuraremos conceituar e compreender o que seria o experimentalismo no campo do romance e, conseqüentemente, o que seria um romance experimental – para tanto, iremos de Émile Zola a Michel Butor. Concluindo o que seria uma contextualização e um apanhado de referenciais basilares para a nossa análise do romance de Osman Lins, atentaremos para dois “movimentos” literários (na falta de um termo mais adequado) que, experimentais, nos oferecem ferramentas de análise centrais para a nossa reflexão: propriamente dizem respeito ao nosso olhar sobre *Avalovara*.

O primeiro é o *Nouveau Roman*, movimento que renovou fortemente o romance francês da segunda metade do século XX, rompendo de maneira radical com diversos paradigmas do gênero – e com o qual Osman Lins teve efetivo contato. E o segundo, o Oulipo, grupo francês (em atividade até o presente momento) que buscou e busca realizar experimentações literárias por meio da escrita constrangida e da matemática incorporada à literatura. É o Oulipo que nos fornece o conceito de *contrainte*, fundamental para a nossa análise do texto osmaniano.

No terceiro capítulo, analisaremos o texto propriamente dito: detalharemos o funcionamento do romance, cuja estruturação distinta pede a devida atenção, especialmente no âmbito do presente estudo, e faremos uma análise detida dos dois núcleos do romance que, de forma direta e indireta, refletem sobre a própria estruturação da obra. Por fim, analisaremos de que maneira *Avalovara* é um texto provocativo, que questiona e relativiza a liberdade formal, a representação da realidade e o drama, tratado por Lukács, da relação entre homem e cosmos. Antes, porém, de adentrarmos na análise do romance, faz-se necessária uma breve introdução acerca do artista e sua obra.

Nascido a 5 de julho de 1924, em Vitória de Santo Antão, Osman Lins teve uma infância simples e pacata. Filho de um grande alfaiate vitoriense, não passou por privações financeiras em sua juventude. Perdeu, porém, sua mãe aos dezesseis dias de vida, fato que marcou profundamente sua biografia e sua obra. Mudou-se para Recife em 1941, aos dezesseis anos de idade, e, dois anos após, empregou-se no Banco do Brasil, iniciando sua carreira de bancário e chegando até mesmo a fazer o curso de Finanças. Muito rapidamente, porém, percebeu que aquela profissão era apenas a fonte de sustento da qual necessitava para se manter, pois era, na verdade, a literatura o grande projeto de sua vida – tanto que abandonou sua promissora carreira nos bancos tão logo pôde tirar seu sustento da atividade de escritor. Sobre essa escolha, conta:

Essa decisão, como se deu? Difícil precisar. Naturalmente, não foi de uma hora para a outra, mas o certo é que nunca hesitei entre aderir às letras e empenhar-me em qualquer outra carreira. Nenhuma das outras formas de justificar a nossa passagem na Terra me animava. Não me parecia, por exemplo, que ser prefeito ou gerente de uma firma tivesse muito sentido. Fui pesando as forças, sondando-me, até que – com essa dose de ilusão sem a qual nada empreendemos – me alistei na literatura, fiz os votos, assinei um pacto, jurei fidelidade, convertendo num projeto sem volta o que antes fora intermitente. (LINS, 1979, p. 189-190)

Uma vez consolidado no circuito intelectual da literatura brasileira, Osman Lins seguiu uma carreira que, como afirma Maria do Carmo Figueiredo (2013, p. 153), bem exemplifica o perfil do profissional de letras brasileiro do século XX: lecionou literatura no ensino superior (pela Universidade Estadual de São Paulo, lugar no qual encontrou espaço propício para sua carreira de escritor), foi articulista de jornais e revistas, ensaísta, tradutor, teatrólogo, além, é claro, de contista e romancista. Chegou até mesmo a escrever para a televisão, com seus *Marcha Fúnebre*, *Quem era Shirley Temple?* e *Ilha do Espaço*.

Duas vezes casado, teve três filhas com sua primeira esposa, Maria do Carmo, e viveu até o fim de sua vida com a escritora Julieta de Godoy Ladeira, com quem escreveu o sensível e reflexivo relato de viagem *La Paz Existe?*. Morreu prematuramente em 1978, aos 54 anos, vítima de um melanoma.

O primeiro texto literário escrito por Osman Lins de que se tem informação é um romance elaborado ainda durante seu curso de Finanças. Tendo o considerado uma obra imatura, porém, não o editou. Sua primeira publicação data de 1955 e é o romance *O Visitante*, texto que originalmente seria um conto, mas “para espanto do autor, avultou e se definiu como romance” (LINS, 1975, p. 5). Sua segunda publicação foi o livro de contos *Os Gestos*, cujos textos já vinham sendo concebidos antes mesmo da publicação do primeiro romance e no qual estaria o conto que deu origem a este. Se estes primeiros textos não mostram Osman Lins em sua potência máxima, já dão indícios, porém, de alguns temas que o autor perseguiria por toda a sua obra, notadamente “o tema da impotência do ser humano (ante os elementos, ante os olhos de um morto, ante a linguagem etc.)” (LINS, 1994, p. 5). Essas duas são obras atravessadas por uma brandura que, de acordo com o próprio Osman, não mais existe em sua obra posterior “e, se existe, é infiltrada de veneno” (LINS, 1994, p. 5).

A terceira publicação ficcional do autor é o romance *O Fiel e a Pedra*, de 1961. Texto confortavelmente caracterizado como regionalista (sem que com isso seja cometida alguma injustiça), é marcado pela presença de questões sociais do Nordeste, como o patriarcalismo

regional, a violência e o telúrico (ANDRADE, 2014, p. 104). Essa *Eneida* nordestina, que “estabelece a dicotomia básica de Osman Lins nesta primeira fase entre a linguagem popular e a erudita representada na tradição oral nordestina e na tradição literária de Virgílio” (ANDRADE, 2014, p. 121), é o texto mais maduro do que pode ser considerada a primeira fase de Osman e antecipa o que vem a seguir em sua obra, na medida em que “representa uma transição entre a busca do personagem e a construção da estrutura narrativa” (ANDRADE, 2014, p. 122).

É, porém, com a obra seguinte, *Nove, novena*, publicada em 1966, que Osman Lins toma a forma que o consagrou e que lhe rendeu reconhecimento internacional. O livro de narrativas é consensualmente visto como um divisor de águas em sua produção e representa o momento em que Osman Lins, como afirma Antonio Candido (1989, p. 205), passa de um realismo corrente para uma inquietação experimental que o atualizou sempre, até sua morte. Trata-se de um livro de narrativas (como preferiu chamar, em detrimento de “contos”) no qual mescla o seu fascínio pela arte medieval com o moderno experimentalismo que a literatura do século XX vivenciava. É um livro que, como afirma o próprio autor, contraria a tradição e reflete (não devido a essa contrariedade) sua visão do mundo e da literatura (LINS, 1979, p. 134).

Saliento essa não contrariedade porque Osman Lins, artista moderno e inquieto, não foi um avesso à tradição, um iconoclasta revoltado. Não se considerava um “beneficiário de vanguarda nenhuma” (LINS, 1979, p. 242) e, por essas e outras razões, recebeu olhares suspeitos dos vanguardistas contemporâneos a si (GOMES, 2004, p. 87-88). Foi, porém, um escritor experimental e, reiterada sua suspeição em relação ao termo, um vanguardista *lato sensu*, no que sua produção posterior a *Nove, novena* é prova incontestável. *Avalovara*, desse modo, coroa a fase madura do escritor pernambucano. Começamos pelo título do romance, sobre o qual explica o próprio Osman:

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

Publicado em 1973, o romance narra a relação do escritor Abel com três mulheres em cidades diferentes: Cecília, em Recife e Olinda; Roos, principalmente em Paris, mas também

por outras cidades da Europa; e Ö¹, em São Paulo. Das oito linhas narrativas do romance, quatro são dedicadas à relação do herói com Ö, no que se depreende a centralidade da personagem na trajetória de Abel e, conseqüentemente, no romance como um todo. Numa espécie de *bildungsroman* de educação sentimental, Abel se desenvolve, se conhece e conhece o mundo à sua volta por meio de sua experiência amorosa com essas três mulheres.

A partir de sua experiência de amor platônico com a alemã Roos², mulher feita de cidades, Abel tem conhecimento da arte ocidental, das grandes cidades europeias. Jovem e em Paris para estudar francês, com ela, Abel viaja por museus, monumentos, ruas históricas. Nessa linha narrativa pulsa a erudição de Osman Lins e seu conhecimento acerca de arquitetura, literatura, artes plásticas... A experiência amorosa com Roos, no entanto, não chega às vias de fato e o erotismo que fortemente marca os núcleos de Cecília e Ö não se observa neste.

Já adulto, Abel se relaciona com a assistente social Cecília, mulher feita de pessoas³. Reservando em si o feminino e o masculino, Cecília é hermafrodita. Com ela, pelas ruas de Recife e Olinda, Abel tem contato com a desigualdade social, a miséria, a criminalidade. Cecília lhe mostra a realidade triste das cidades, a vida dura dos mendigos, dos trabalhadores braçais, das prostitutas. Nessa linha narrativa, a mais política das oito, temos, nós e Abel, contato com a opressão militar, com sindicatos e com movimentos sociais. É também no tema de Cecília que conhecemos as fascinantes gêmeas que se confundem entre si, Hermelinda e Hermenilda, únicos narradores personagens do livro além de Abel e Ö. Cecília morre em frente a Abel, vítima de um trágico acidente com uma charrete, numa das passagens mais impactantes do romance.

Em São Paulo, para onde se muda, Abel relaciona-se com Ö, mulher feita de palavras. Das quatro linhas narrativas dedicadas à relação desses amantes⁴, uma é narrada pela própria Ö⁵. São linhas narrativas fortemente marcadas pelo fantástico, pelo telúrico, mas também pelo erótico. Atravessam essas linhas a astrologia, a mitologia, a cabala, o misticismo. Nascida duas

¹ Na obra, o nome da personagem é representado por um sinal composto por um círculo com um ponto no meio e duas hastes laterais apontadas para cima. Por questão operacional, a personagem é referenciada, nos trabalhos que não transpõem o sinal referido, como “O” (O com aspas simples), “amante de Abel”, “terceira mulher”, “inominável”, “inominada”, dentre outras convenções. Optamos, porém, por Ö, como o faz Sandra Nitrini (2010, p. 146) em seu *Transfigurações*, nos trechos em que referencia os títulos dos temas.

² Narrada no tema A – Roos e as Cidades.

³ Relação narrada no tema T – Cecília entre os Leões.

⁴ Respectivamente: R – Ö e Abel: Encontros, Percursos, Revelações; O – História de Ö, Nascida e Nascida; E – Ö e Abel: ante o Paraíso; e N – Ö e Abel: o Paraíso.

⁵ O – História de Ö, Nascida e Nascida.

vezes, por se jogar no poço de um elevador ainda jovem (com o intuito de renascer), Ö é dupla, dual. Uma menina e uma mulher ao mesmo tempo: a mulher nascida no dia de seu parto e a menina nascida no episódio do poço. Tem, assim, o dobro de órgãos: dois olhos dentro dos dois olhos, quatro braços, quatro pernas – sem com isso tornar-se uma espécie de Shiva ou um centauro, trata-se de uma mulher que é, na verdade, duas, ainda que uma. Uma personagem só possível no âmbito da literatura.

Se os núcleos de Roos e Cecília são rememorações de Abel, o núcleo de Ö é o presente. Abel está, durante a narração do livro, numa tarde de amor com a mulher feita de palavras. Tarde da qual saem memoráveis cenas eróticas fortemente marcadas pelo fantástico. Neste núcleo, formado por quatro temas, temos algumas das mais interessantes passagens da obra: a infância de Ö e seu primeiro amor (Inácio Gabriel), a história de Olavo Hayano, a cena do cais, o eclipse, a passagem do foguete americano, o enterro de Natividade (empregada que criou Hayano), o fascinante texto inconcluso escrito por Abel, um enigmático sonho do protagonista e descrições da misteriosa figura do iólipo: uma rara variedade da espécie humana que torna estéril o ventre do qual nasce e que gera dor e sofrimento por onde passa, durante sua vida.

Ao fim do livro, o casal é descoberto e morto por Olavo Hayano, no mesmo momento em que descobrimos ser o assassino um iólipo. A cena da morte do casal, que se une ao tapete (seu leito de amor), é fundamental para um segundo momento de nossa análise das provocações de *Avalovara* e será detalhada no momento específico. O livro se encerra com a chegada dos amantes no Jardim do Paraíso, onde nada os atinge e no qual passeiam enlaçados, ditosos, entre os animais e as plantas.

Constituem o romance duas outras linhas narrativas⁶, aparentemente (e só aparentemente) desconexas do todo. Uma discute a estrutura mesma do romance, seus mecanismos e sua elaboração e a outra conta a história e o funcionamento do relógio situado na sala do apartamento no qual Abel e Ö fazem amor. Centrais para o presente trabalho, no entanto, terão capítulos específicos dedicados a si.

Interessante notar que, como afirma Ana Luiza Andrade (2014, p. 187), as três mulheres que passam pela vida do herói são mais do que três amores. Elas representam as três fases da vida do escritor Abel. Afirmção que encontra respaldo na própria obra ensaística de Osman, que, em seu altamente pessoal, efetivamente confessional, livro de ensaios *Guerra sem testemunhas* (1969), afirma serem três as fases na vida de um escritor: a da procura desnorteada,

⁶ S – A Espiral e o Quadrado e P – O Relógio de Julius Heckethorn.

a intermediária e a fase do encontro e da harmonia (LINS, 1969, p. 71). Ö é para Abel, dessa forma, o que *Avalovara* é para Osman Lins: o seu momento de plenitude, o seu mais sofisticado ato de compreensão do universo que pretende urdir.

Sua narrativa ficcional seguinte foi o romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, publicada em 1976. Romance quase que filho de sua tese de doutorado (intitulada *Lima Barreto e o espaço romanesco*), este livro realiza uma simbiose entre texto crítico e texto ficcional. Trata-se de um ensaio teórico em formato de diário sobre um texto que se apresenta ao leitor no momento mesmo de sua análise – sendo a análise do suposto romance o verdadeiro texto literário. Tal elaboração denuncia a inquietação formal do autor, o ímpeto pelo indômito que marcou sua produção madura. *A rainha dos cárceres da Grécia* é uma obra profundamente permeada por reflexões acerca da arte literária e marcada pela prosa poética amolada – para usar o termo do narrador (LINS, 2005, p. 105) – por Osman durante toda sua vida. O romancista escreveu ainda uma novela, *Domingo de Páscoa*, publicada em 1978, e morreu sem concluir o romance que desenvolvia, *A cabeça levada em triunfo*.

Nem sempre compreendida pela crítica e por seus contemporâneos⁷, a obra de Osman Lins é o resultado de sua guerra pessoal: “O escritor tem que ser, é um homem de guerra” (LINS, 1979, p. 146). Guerra com o texto, com os editores, mas também com as adversidades da vida de um escritor, com a literatura que não edifica e com a mediocridade do gosto médio, que tanto lhe incomodava. É a sua efetiva “contribuição séria” (LINS, 1978), à qual faz referência em entrevista, para a inteligência e para a literatura brasileira, tão maltratadas, a seu ver, e para as quais sua obra é um verdadeiro ato de estima. Iniciemos, então, a exposição do argumento.

⁷ Sua obra foi recebida, porém, com entusiasmo nos circuitos europeus, como demonstra Gaby Kirsch (2004) em seu artigo *Recepção da obra de Osman Lins pela crítica de língua francesa e alemã*. Comparado a Borges, Cortázar, García Márquez e Carpentier, Osman chega a ser inserido na linhagem dos “gigantes” da literatura latino-americana (KIRSCH, 2004, p. 128).

2 A MULTIPLICIDADE DO ROMANCE

Marca a trajetória do romance, ao longo de seus quatro séculos de existência, uma forte tendência à mutação e, mais do que isso, à adaptação. A história do romance é, em grande medida, a história de como e por que razão sua abordagem, sua forma e sua estrutura se modificaram, adaptando-se às mais diversas demandas discursivas, filosóficas, sociais e estéticas.

O romance incorporou múltiplos discursos, formas variadas de representar a experiência humana, corporificou paradoxos insolúveis e até mesmo amalgamou, à sua estrutura, gêneros outros. Em diversos momentos remodelou-se de tal maneira que, à primeira vista, poderia parecer qualquer outro gênero, sem com isso deixar de ser o romance. Trata-se de uma forma literária em constante metamorfose, cuja resiliência é justificada precisamente por esta razão, por ser “o mais maleável dos gêneros” (BAKHTIN, 1988, p. 401). Não escapa às grandes análises do romance, como não poderia deixar de ser, a reflexão acerca dessa particularidade – e os desafios provenientes de sua observação.

2.1 O Esvaziamento de Sentido do Mundo

Em sua obra *A teoria do romance*, redigida entre 1914 e 1915 e publicada em 1916, Georg Lukács reflete sobre o gênero romance a partir de uma perspectiva histórico-filosófica dos gêneros literários. É central, na análise lukácsiana, a reflexão acerca da interrelação entre mudança social e forma artística. Interessa profundamente ao filósofo húngaro, em sua obra, a transformação da epopeia, expressão da harmonia entre objetividade e subjetividade, no romance (a epopeia burguesa, em suas palavras), forma literária que corporifica a desarticulação entre indivíduo e sociedade.

Inevitável recorrer a seu antológico início, em que afirma:

Afortunados os tempos para o quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e, no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. (LUKÁCS, 2009, p. 25).

Já nos primeiros momentos de sua obra – em sua característica linguagem poética –, Lukács aponta para a interrelação entre indivíduo e estrutura social. Referindo-se, em tom nostálgico, ao homem do mundo grego arcaico, afirma que o fogo que arde na alma deste tem a mesma essência das estrelas. O homem grego, que vive no tempo afortunado no qual o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, vive em comunhão com a estrutura na qual se insere. O mundo ainda é sua medida.

É a esse homem que diz respeito a epopeia, gênero no qual herói e comunidade partilham de valores essenciais e vivem num tempo absoluto. Homem ainda não cioso da filosofia, dado que esta é “na verdade, nostalgia, o impulso de sentir-se em casa em toda parte”, como afirma Lukács (2009, p. 25), citando Novalis. Trata-se de um homem que ainda está em comunhão com os deuses.

O homem da Grécia arcaica vive num mundo de essência imutável, um mundo metafisicamente mais restrito que o nosso,

eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele como vida: ou melhor, o círculo cuja completude constituía a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais concluída (LUKÁCS, 2009, p. 30).

Em contraposição, o nosso mundo tornou-se “infinitamente grande”, necessariamente mais rico, mais amplo, mas isso cobrou um preço: a perda da totalidade ontológica. Porque totalidade, de acordo com o filósofo, “como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais Elevado” (LUKÁCS, 2009, p. 30).

Percebamos, porém, que apenas nesse período homérico a conformidade entre homem e estrutura era total, dado que pouco depois há o surgimento da tragédia, indicativa do início dessa cisão – a pólis grega já não é representativa desse período de comunhão. A vida social, portanto, a relação do homem com o mundo, demanda a forma artística. Estática, dado que fruto de um tempo absoluto, a epopeia não se dobra à nova realidade, daí a necessidade de uma nova estrutura ficcional.

Sobre essa interrelação entre forma artística e conjuntura histórica, afirma o filósofo:

Essa transmutação dos pontos de orientação transcendentais submete as formas artísticas a uma dialética histórico-filosófica, que terá porém

resultados diversos para cada forma, de acordo com a pátria apriorística dos gêneros específicos. (LUKÁCS, 2009, p. 36)

O movimento de Lukács a Hegel se deu não por outra razão: é na relação do homem com o capitalismo nascente que se encontra uma das chaves para entender esse processo. A reificação do indivíduo, a lógica da produtividade e a preeminência do dinheiro no centro das relações pessoais fazem parte da desarticulação por ele apontada. Hegel chama o romance de epopeia burguesa precisamente por acreditar que havia nessa forma literária uma tentativa de reconciliar o indivíduo e o universo à sua volta, recuperando a totalidade de um mundo agora fragmentado. Até esse ponto, Lukács vai junto a Hegel, seu rompimento com este se dá na medida em que considera impossível essa reconciliação *precisamente* por causa desta mesma estrutura social. O início dessa cisão irreconciliável, no entanto, é anterior à própria sociedade burguesa. O fim dos “tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina” já pode ser verificado, como afirmado, no próprio nascimento da tragédia.

O romance, no entanto, é a epítome dessa ruptura, dado que sua forma

como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental. A coincidência entre história e filosofia da história teve como resultado, para a Grécia, que cada espécie artística só nascesse quando se pudesse aferir no relógio de sol do espírito que sua hora havia chegado, e desaparecesse quando os arquétipos de seu ser não mais se erguessem no horizonte. Essa periodicidade filosófica perdeu-se na época pós-helênica. (LUKÁCS, 2009, p. 38)

Esse desconforto, porém, não passou sem resistência. Após essa cisão, houve ainda tentativas, de acordo com o filósofo, de reestabelecer essa unidade, mas todas fracassadas (ainda que resultantes de obras fundamentais da arte ocidental), dado que sonhar novas unidades estaria em contradição com a nova essência do mundo (LUKÁCS, 2009, p. 35).

A atenção de Lukács, como dito ao início, está apontada para a interrelação entre mudança formal artística e conjuntura histórica. Para o filósofo, não são as intenções configuradoras que diferenciam a epopeia e o romance, mas sim os dados histórico-filosóficos com que se deparam (LUKÁCS, 2009, p. 59). Daí a ideia de romance como um gênero problemático:

O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do

sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2009, p. 59).

Sobre isso, afirma Arlenice Almeida da Silva:

O romance é uma construção “problemática”, emblema de uma modernidade que perdeu o sentido da vida, mas que faz dessa ausência o pressuposto de uma reflexão sobre a temporalidade. Só na experiência da dissolução e da cisão, o tempo torna-se constitutivo. (SILVA, 2006, p. 88-89)

O romance, portanto, ao refletir sobre a perda da “totalidade extensiva” da vida na modernidade, materializa, na literatura, um homem sem meios para lidar com a estrutura histórico-social. A partir da percepção dessa incapacidade, porém, o romance não se anula, mas reflete sobre ela. A forma irônica parece ser uma resposta quase que natural a esse óbice, dado que traz de maneira sobreposta a tentativa de lidar com essa estrutura e o próprio fracasso resultante desse intento.

É simbólico, nesse quesito, o caso do Quixote, categorizado como exemplar de um romance do “idealismo abstrato”, resultado de um mundo sem Deus e vazio de sentido. Para Lukács, “é mais que um acaso histórico que o Dom Quixote tenha sido concebido como paródia aos romances de cavalaria, e sua relação com eles é mais do que ensaística” (LUKÁCS, 2009, p. 103). A forma irônica parodia a própria impossibilidade (característica da novela de cavalaria) de restituição de sentido do mundo.

A resposta formal do romance do século XIX a esse mesmo vazio, por outro lado, é a interiorização, no que Lukács chamou de romance de desilusão, fruto “[d]a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (LUKÁCS, 2009, p. 117).

A um mesmo sentimento de vazio e incapacidade em relação ao mundo, duas respostas formais foram possíveis, dentro de uma mesma forma literária. No século XVI, tem-se um herói inserido numa lógica irônica, na qual *parte para o mundo* (para o exterior) e encontra o inapreensível e irreconciliável. No século XIX, por outro lado, Lukács percebe um herói que, já totalmente castrado do ímpeto de reconciliação em relação ao mundo, *parte para a sua realidade interior* (o que não poderia render a fábula característica das aventuras quixotescas) e, a partir desta, percebe o mundo exterior em sua condição esvaziada. O ganho em termos de composição psíquica é evidente. Afirma Lukács:

Para a estrutura psíquica do idealismo abstrato era característica uma atividade desmedida e em nada obstruída rumo ao mundo exterior, enquanto aqui existe mais uma tendência à passividade – a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma. (LUKÁCS, 2009, p. 118)

Entre essas duas tipologias apontadas por Lukács, temos o caso de Goethe, com sua obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, fundadora do que veio a ser chamado “romance de formação”, na qual o “tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta” (LUKÁCS, 2009, p. 138).

Um passo adiante em relação ao idealismo abstrato e já apontando alguns rumos do romance de desilusão, o *bildungsroman* goethiano não busca a reconciliação entre o indivíduo e a superestrutura. Em *Wilhelm Meister*, temos o indivíduo deformado pela sociedade que o cerca (invariavelmente inserido nesse mundo esvaziado de sentido) reconciliando-se, por meio do ideal vivenciado, não com o cosmos, mas com a sua realidade social concreta – a partir, é claro, de sua interioridade, daí ser um precursor do romance de desilusão. O romance de formação, dessa maneira, oferece a reconciliação *possível* entre interioridade e mundo.

Por fim, aponta Lukács o caso de Tolstói, que, extrapolando as formas sociais de vida, conforma “o fecho do Romanstismo europeu” (LUKÁCS, 2009, p. 159), recolocando o romance na direção da epopeia. O autor de *Anna Kariênina* produz essa reelaboração épica não a partir da reaproximação da realidade “aproblemática” da epopeia (LUKÁCS, 2009, p. 158), mas tentando (e apenas *tentando*) construir “uma realidade puramente anímica, na qual o homem aparece como homem – e não como ser social, mas tampouco como interioridade isolada e incomparável, pura e portanto abstrata” (LUKÁCS, 2009, p. 160).

No mesmo movimento de Goethe, mas por vias muito diferentes, Tolstói reconfere ao romance a tônica épica – o faz, porém, a partir da superação das possibilidades concretas historicamente dadas (LUKÁCS, 2009, p. 150) e não mais a partir da reunificação entre homem e mundo. É perceptível, aqui, que a tônica épica conferida ao romance por Tolstói é dotada de alto grau de concretude e baixo grau de transcendência. É a épica possível da forma romanesca pós romance de desilusão.

Apenas em Dostoiévski haveria a superação dessa problemática:

Somente nas obras de Dostoiévski esse novo mundo, longe de toda a luta contra o existente, é esboçado como realidade simplesmente contemplada. Eis por que ele e a sua forma estão excluídos dessas considerações: Dostoiévski não escreveu romances, e a intenção

configuradora que se evidencia em suas obras nada tem a ver, seja como afirmação, seja como negação, com o romantismo europeu do século XIX e com as múltiplas reações igualmente românticas contra ele. Ele pertence ao novo mundo. (LUKÁCS, 2009, p. 160)

Lukács demonstra, a partir de seu estudo, as potências desse novo gênero, extremamente profícuo no movimento de adaptação em relação a uma sociedade ontologicamente esvaziada, mas em tudo mutante (numa velocidade nunca vista). Gênero capaz de responder de maneiras tão distintas – por meio da mutabilidade de sua forma – a um mesmo sentimento de cisão do homem em relação ao mundo à sua volta. Gênero, este, fruto do capitalismo nascente, no que Lukács aceita a concepção de Hegel segundo a qual o romance é um produto literário típico da sociedade burguesa.

2.2 A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Em seu *A ascensão do romance* (2010), publicado em 1957, livro no qual busca analisar o surgimento e o desenvolvimento do romance, Ian Watt delinea o processo que levou o romance a ocupar espaço central na literatura. Watt, não escapando à tradição de teóricos ingleses que veem na literatura inglesa o centro da literatura ocidental moderna, chama atenção para o fato de que três romancistas do século XVIII destacam-se, em meio à produção deste período. São eles os britânicos Defoe, Richardson e Fielding.

O estudo de Ian Watt é uma análise dos fatores que justificam a centralidade desses três romancistas no processo de ascensão do romance. Os motivos que o fundamentam tornaram-se, invariavelmente, centrais na reflexão acerca da conformação moderna do gênero romanesco. O principal deles é o que Watt chama de “realismo formal”.

Afirma o teórico que os historiadores do romance conseguiram contribuir muito para a determinação das peculiaridades dessa forma literária, na medida em que “consideraram o ‘realismo’ a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior” (WATT, 2010, p. 10). Watt é, no entanto, reticente em relação à inespecificidade do termo.

Para além de equívocos como, por exemplo, associar o termo realismo necessariamente à escola literária Realista, incomoda a Watt o seu uso no que diz respeito à representação da realidade – o que, *a priori*, seria algo dado, mas que, em verdade, carrega diversas complexidades. Para Watt, “se este [o romance] fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas [...]: seu realismo não está na espécie

de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p. 11). Ian Watt, dessa forma, deixa claro que, quando concorda que seria o “realismo” o traço distintivo do romance, em relação aos gêneros literários anteriores, está falando necessariamente da forma, do método de representação, e não de uma mera composição temática.

De acordo com Watt, por mais que o próprio Fielding já dissesse perceber que produzia obras diferentes dos gêneros ficcionais anteriores a si, só os realistas franceses se debruçaram de maneira detida sobre essa nova forma, tentando perceber as suas especificidades e os seus problemas – o que os colocou de frente à sua questão central: a representação da realidade.

É muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos do novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita (WATT, 2010, p. 11).

Porém, não passaram os realistas franceses, em suas reflexões, de um plano temático e superficial, na visão de Ian Watt. Não pensaram o realismo em termos formais.

O realismo formal seria a materialização, dentro da forma romanesca, da postura individualista, característica tão central da modernidade. Postura que encontra na filosofia de Descartes fundamental embasamento, dado que é em seu pensamento que encontramos “a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual” (WATT, 2010, p. 13). Afirmo o crítico:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero (WATT, 2010, p. 13).

A virada filosófica proporcionada por Descartes dá autonomia para o romance basear-se não mais nos fatos históricos ou na mitologia, mas na realidade empírica, no cotidiano. Confere-lhe liberdade para não mais ter seu valor vinculado a modelos já consagrados pela tradição, o que diz respeito, diretamente, à natureza múltipla e inabarcável em moldes do gênero romanesco.

Na construção desse pretendido realismo possibilitado pela filosofia de Descartes (e, também, Locke), pelo qual passa a narração do cotidiano e do fugaz, na esteira da rejeição dos universais, está a consagração de um novo tipo de enredo, que

envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada. (WATT, 2010, p.16).

O romance, nesse sentido, se diferencia dos demais gêneros porque caracteriza detalhadamente e, por isso, aprofunda os seus personagens. Dá-lhes nome e sobrenome, peculiaridades, idiossincrasias: confere-lhes especificidade, separando-os dos arquétipos genéricos. Faz o mesmo com os ambientes, apresentando-lhes de maneira minuciosa, atenta aos pormenores, particularizando-os, dando-lhes cor e época específicas. Sobre essa singularidade, afirma Antonio Candido:

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *difículdade* do ser fictício, diminuir a idéia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. Isto é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com o mínimo de trabalho psíquicos, de atos e idéias. A personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas. (CANDIDO, 2014, p. 59-60)

O romancista, portanto, ao particularizar o máximo possível o personagem, conferindo-lhe uma realidade interna e, necessariamente, por essa razão, submetendo-lhe ao crivo do verossímil, jogava o romance no jugo da realidade externa. Os próprios elementos de caracterização do personagem apontam para traços humanos observáveis no modo de ser de pessoas reais, o que resulta na busca por uma coerência interna que também será pautada pela coerência dos traços de personalidade de pessoas localizadas na realidade concreta – com a diferença de ser o mundo empírico sempre mais amplo. No movimento de não mais buscar convencer os leitores de que aqueles personagens eram reais, os romancistas apontados por Watt encheram de realismo seus romances.

Portanto, a própria noção de romance enquanto gênero em tudo diferente da ficção anterior a si, inabarcável em categorizações, mostra-se problemática na tese de Watt, na medida em que as normas que lhe regem continuam sendo a da *mimesis* aristotélica:

se o discurso narrativo que aí se quer chamar “novel” anuncia-se, a princípio, sob o signo da modernidade, como o antigênero por excelência, isto é, algo completamente refratário ao tipo de categorização universalizante e normativa do fenômeno literário característica da Poética clássica, imediatamente Watt o submete justamente àquele tipo de categorização, ao concebê-lo como um gênero entre outros, igualmente regulado por normas específicas orientadas pelo bom e velho princípio mimético (ora transfigurado em “realismo formal”) (ARAÚJO, 2015, p. 148).

Retornando à *Ascensão do romance*, atentemos ao que afirma o crítico sobre a interrelação entre inovações literárias e mudança histórica:

tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla – aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares. (WATT, 2010, p.33)

As viradas procedimentais do método de representação da realidade na literatura, portanto, são resultantes de mudanças histórico-filosóficas centrais na história do ocidente. O resultado dessas mudanças, em termos literários, é muito palpável, efetivamente observável na materialidade do romance – daí a terminologia “realismo formal”:

formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outras formas que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade o realismo é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 2010, p. 34)

É possível perceber, a partir da obra de Ian Watt – não obstante as críticas possíveis a seus critérios e à sua abordagem – que a mudança radical no processo de representação da realidade, a despeito de advir de complexas mudanças histórico-filosóficas, possui uma reverberação na própria forma do romance, em sua estruturação enquanto narrativa ficcional. Portanto, o processo de individualização do homem moderno reverbera, no romance, no próprio uso da linguagem: esta sendo mais detalhada, particularizante, como a própria urdidura da obra: com enredos que fogem do tradicional, personagens que fogem dos arquétipos e ambientes que fogem do abstrato.

Trata-se do mesmo distanciamento do transcendental que observara Lukács. A tendência ao concreto e ao palpável. O que é, porém, na filosofia lukácsiana, fuga e única possibilidade, é, aqui, método. Em certa medida, Ian Watt e Georg Lukács tratam, sob pontos de vista distintos, de facetas da mesma problemática: o drama que cerca a materialização, na forma romanesca, do *ethos* do homem moderno, inexoravelmente individualizado e irre recuperavelmente cindido em relação ao mundo que o cerca.

2.3 A FORMA DO ROMANCE

Para Bakhtin, o romance é um gênero cuja ossatura “ainda está longe de ser consolidada”, sendo mesmo inviável prever todas as suas possibilidades plásticas (BAKHTIN, 1988, p. 397). Os demais gêneros já são conhecidos por nós em sua forma acabada, mas isso não acontece com o romance. O autor chega a comparar o estudo dos outros gêneros com o estudo das línguas mortas, sendo o romance o estudo das línguas vivas.

Esse caráter mutável deve-se ao fato de ser o romance um gênero “que está por se constituir, levando-se em conta o processo de evolução de toda a literatura nos tempos modernos” (BAKHTIN, 1988, p. 403). A própria forma do romance é um constante devir. E não por outra razão deu-se o fracasso das tentativas de categorização de sua forma.

Os trabalhos sobre o romance levavam, na grande maioria dos casos, ao registro e à descrição tão completos quanto possíveis sobre as variedades romanescas, mas, no conjunto, tais registros nunca conseguiram dar qualquer fórmula que sintetizasse o romance como um gênero. Além do mais, os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo (BAKHTIN, 1988, p.401)

De acordo com Bakhtin, portanto, a análise acerca do romance, ignorando os ensinamentos de Lukács, recaiu muitas vezes no erro de tentar analisá-lo a partir do pressuposto de ser este um gênero acabado, como o fora a epopeia. Mesmo considerando haver variações nessa forma acabada, a tentativa de “catalogação” dessas variedades sempre tendeu ao fracasso. Como aponta o teórico, fracassou até mesmo a tentativa de perceber um traço comum universal, um fio condutor que ligasse e irmanasse todos os romances.

Essa mutabilidade, esse caráter de constante devir, porém, não se dá por puro ímpeto de libertação formal: é o resultado de uma nova forma de ver e lidar com o mundo ao redor. É precisamente devido ao fato de o romance estar em constante evolução que esta forma reflete mais substancialmente a própria evolução da realidade, potencialmente inapreensível em sua totalidade. Afirma o teórico:

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. (BAKHTIN, 1988, p. 400)

Ao contrário de Lukács, Bakhtin efetivamente louva o inacabamento do romance. É esta a sua potência, é a partir deste lugar que o romance transforma em linguagem um mundo que, sólido, desmanchou-se no ar. Esta diferença fundamental entre o romance e a epopeia, na visão de Bakhtin, é o que faz deste um gênero capaz de tratar do presente. Na opinião do pensador, a epopeia jamais foi um texto sobre o seu tempo. Ela sempre atuou, para os descendentes, como um poema sobre o passado. Passado este em que tudo é essencialmente bom – e só bom se neste. É neste passado absoluto que está a fonte de tudo que pode ser positivo para o tempo futuro. E há, nisto, uma diferença essencial na relação com o próprio objeto do romance e dos gêneros antigos:

A memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga. E assim foi, não se pode mudar isto; a tradição do passado é sagrada. Ainda não se tem a consciência da relatividade de todo o passado. A experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) definem o romance. (BAKHTIN, 1988, p. 406)

É dessa noção de passado sólido, idílico, “absoluto e perfeito”, nas palavras do próprio Bakhtin (1988, p. 408), que resulta a imutabilidade do gênero épico. É o gênero de um tempo de certezas, porque é um gênero que trata de um passado necessariamente distante, inacessível à experiência individual, e que não admite pontos de vista e apreciações pessoais (BAKHTIN, 1988, p. 406). Trata-se de um passado em tudo intangível e superior.

A atualidade da época [contemporânea] é uma atualidade de nível “inferior” em comparação com o passado épico. Menos que tudo ela pode atuar como ponto de partida para a interpretação e avaliação literárias. O foco da interpretação e da avaliação só pode se localizar no passado absoluto. (BAKHTIN, 1988, p. 411)

Poucas coisas seriam tão antirromanescas. Diretamente de encontro a isso, ao romance interessa o presente e toda a sua problemática, toda a sua inapreensibilidade, seu caráter “transitório, fluente” e o que tem de “eterno prolongamento, sem começo e nem fim, [...] desprovido de uma conclusão autêntica e, por conseguinte, de substância” (BAKHTIN, 1988, p. 411). Isso porque, como afirma Milan Kundera (2016, p. 50), o romance não examina a realidade, mas sim a existência. A existência, afirma o romancista, não diz respeito aos fatos acontecidos: a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo aquilo que o homem pode tornar-se, tudo aquilo de que é capaz. Daí a natureza de constante devir da forma romanesca: porque é essa a natureza da própria existência. Na visão de Bakhtin, é central, na formação do romance, essa mudança de foco. Nas palavras do teórico,

O romance, enquanto gênero, desde o início se constituiu e se desenvolveu no solo de uma nova sensibilidade em relação ao tempo. O passado absoluto, a tradição, a distância hierárquica não tiveram nenhuma parte no processo da sua formação como gênero [...] (BAKHTIN, 1988, p. 426-427)

Trata-se não só da retirada do passado da centralidade do ficcional, mas propriamente de uma mudança epistemológica em relação ao tempo. A visão do presente como não absoluto implica, necessariamente, na visão do passado como também não absoluto, daí a própria possibilidade de suspeita sobre este, antes impensável. O próprio narrador, agora indivíduo, possui seu aspecto subjetivo tornado objeto de experiência e de representação. Trata-se, precisamente, da demolição da “distância estética”, apontada por Adorno (2012, p. 61), fruto, de acordo com Bakhtin, do reposicionamento do passado e do presente no imaginário ficcional.

A revolução na hierarquia dos tempos, que foi caracterizada por nós, determina também uma mudança radical na estrutura da representação literária. No seu “conjunto” (ainda que não seja exatamente um conjunto), o presente é, por assim dizer, em princípio e em essência, algo não acabado: ele exige uma continuidade com todo o seu ser. Ele marcha para o futuro e, quanto mais ativa e conscientemente ele vai adiante, para este futuro, tanto mais sensível e mais notável é o seu caráter de inacabado. (BAKHTIN, 1988 p. 419)

Numa tão radical modificação epistemológica, a mudança estético-formal é consequência quase que natural. O tempo inacabado exige um gênero cuja própria forma seja inacabada, cuja própria essência seja o inacabamento de um mundo sem uma origem primordial totalizante.

A liberdade que essa mudança epistemológica oferece em termos estruturais é notável. Não por outra razão o romance, com muita naturalidade, incorporou, desde sua juventude, a forma das cartas, dos diários, dos textos jurídicos etc., como aponta o próprio teórico. Um fenômeno só possível num gênero que está por se constituir, num mundo em que as fronteiras entre o artístico e o extraliterário, entre a literatura e a não literatura, não são mais estabelecidas pelos deuses (BAKHTIN, 1988, p. 422).

Por essas razões, a forma romanesca tem demonstrado forte resiliência frente a mudanças significativas. Tal resiliência dá-se, não por acaso, pela sua capacidade de mudar, de assimilar discursos, porque é, em seu cerne, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas (BAKHTIN, 1988, p. 427).

Há em comum, nas reflexões dos teóricos citados, como dito, a atenção às transformações do romance, confirmando a mutabilidade como marca fundamental de sua história. Num movimento de retroalimentação, a conjuntura histórica transforma o romance num gênero cada vez mais mutável e esta mutabilidade o adapta aos diversos contextos, atendendo às mais variadas demandas estéticas e discursivas. Em outras palavras, o romance torna-se mutante porque o mundo no qual está inserido modifica-se de maneira agressiva e o gênero, em si, o é, justamente porque envolto nesse entorno instável. O gênero *é* e *torna-se* moldável e adaptável pela mesma razão. Sua natureza orgânica e, desde o princípio, avessa a rigidez e moldes proporciona esse movimento de ser e vir a ser não só propício para a mutação, mas efetivamente afeito a esta.

3 A DISRUPÇÃO DO ROMANCE

Como observado até aqui, o romance tem, em sua conformação histórica – mais do que isso, em sua própria natureza –, a marca da transformação, da mutação, da adaptação. Por essa razão, a forma romanesca consolidou-se historicamente como espaço para o exercício da liberdade do artista, um produtivo suporte para as mais variadas inovações estético-formais desenvolvidas e incorporadas pela literatura.

Inovações provindas ora de sentimentos ímpares em relação ao mundo e seu esvaziamento ontológico, ora do permanente drama acerca da representação da realidade (inevitavelmente interligado à questão anterior), ora de mudanças estéticas partilhadas pela totalidade do universo artístico (nunca dissociadas da relação do artista com o mundo que o cerca e sua percepção), mas sempre materializadas na estrutura mesma da obra literária.

O romance moderno, dessa forma, consolidou-se como um campo de batalha do artista com o mundo, do indivíduo com a realidade empírica, do homem consigo mesmo, donde as mais diversas criações formais e estruturais. O caráter múltiplo, ambíguo e incorporador do romance levou-lhe ao campo da experimentação, do improvável e do disruptivo. Foram abolidas as barreiras entre os gêneros literários e a estrutura romanesca passou a incorporar elementos e recursos das artes visuais, da música e, em meados do século XX, até mesmo do cinema e da *mass-media*. Isso porque o romance é, como disse Cortázar (2006, p. 68), um gênero poliédrico, amorfo, sem escrúpulos, “profundamente imoral dentro da escala de valores acadêmicos”, superando “todo o concebível em matéria de parasitismo, simbiose, roubo com agressão e imposição de sua personalidade”.

3.1 O ROMANCE MODERNO

Anatol Rosenfeld inicia sua reflexão acerca do romance moderno com a apresentação de algumas hipóteses sobre as quais amparará seu raciocínio. A primeira delas é a de que há, em cada fase da história, um certo *Zeitgeist*, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1969, p. 75). Rosenfeld acredita que mesmo numa cultura complexa como a nossa, marcada pela alta especialização e pela autonomia individual das grandes esferas dos saberes (as ciências, as artes, a filosofia...), há não só uma efetiva interdependência, mas

igualmente uma mútua influência entre esses campos. Mais: acredita haver uma certa unidade de espírito e sentimento de vida que marca todas estas atividades (ROSENFELD, 1969, p. 76).

Aponta Rosenfeld, como segunda hipótese, a vigência daquilo que chamou de “desrealização”, fenômeno observável especialmente na pintura – mas não só nesta – e recebido com desagrado por parte do público (ROSENFELD, 1969, p. 76). Quando fala que a arte passa por um processo de “desrealização”, Rosenfeld refere-se ao fato de que a pintura, como exemplo mais notável, deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. O autor está falando, aqui, não só da pintura abstrata ou não-figurativa, mas também de correntes figurativas como o Cubismo, o Expressionismo e o Surrealismo, que, por mais que ainda revelem indícios de vinculação com a representação desta realidade empírica, distorcem-na, reconfiguram-na, de modo a efetivamente colocar-lhe em segundo plano, frente à realização estética, operando uma negação do realismo.

Tem fundamental importância nesse processo, para o autor, a relação das artes com a perspectiva. Afirmar Rosenfeld (1969, p. 77) que o fenômeno da perspectiva (ausente nas pinturas do Antigo Egito e da Europa medieval, como exemplifica) é uma característica típica de momentos históricos em que o indivíduo se pretendeu emancipado. Afirmar o crítico:

A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. (ROSENFELD, 1969, p. 77-78)

O que é, em tudo, uma visão antropocêntrica e, por consequência, inviável num contexto como o da Idade Média.

Nesse sentido, acredita Rosenfeld (1969, p. 79), a eliminação ou a deformação do ser humano e da perspectiva, realizada pela pintura moderna, poria em dúvida (renegando, em última instância) a visão de mundo pós-renascentista. Afinal, nesse movimento, a pintura moderna questionaria a própria realidade dos fenômenos advinda de ambos.

A arte teatral é exemplar quanto a essa fissura, pois, ao romper com o palco italiano (palco necessariamente perspectivista) e com a imitação da vida empírica típica do naturalismo, passa a se confessar propriamente teatro, máscara, disfarce e jogo cênico. Mesmo movimento realizado pela pintura, que passa a confessar-se plano de tela coberta de cores, em vez de simulacro do espaço tridimensional, dos volumes e das figuras (ROSENFELD, 1969, p. 79). Essa virada joga luz sobre o suporte e seu entorno, fazendo os artistas refletirem sobre as

especificidades das modalidades artísticas e sobre a sua natureza, percebendo assim o que as tornam o que são e não apenas quais são os seus objetivos.

Rosenfeld (1969, p. 80) acredita – e aqui a sua terceira hipótese –, quase que por consequência óbvia do exposto, que essas alterações profundas também se manifestaram no romance, sem que isso tenha gerado, porém, escândalo similar ao da pintura. Isso porque as alterações no campo romanesco não são tão explícitas quanto as promovidas no campo das artes visuais. A discrepância existente entre quadros de Caravaggio e Kandinsky é muito mais palpável e impactante do que a existente entre os romances de Balzac e Joyce. O que é ainda eclipsado pelo fato de que o mercado de romances é guarnecido, de maneira muito mais intensa, por romances tradicionais, de estrutura convencional.

Porém, a despeito de ser mais sutil, quando comparada ao experimentalismo das artes plásticas, é também possível observar essa mudança (de mesma natureza) no romance do século XX. Fato que é, na opinião do crítico, essencial para compreender a estrutura do modernismo. Afirma:

À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1969, p. 80)

Assim, a partir dessa quebra da ordem cronológica, o espaço e o tempo, outrora apresentados no espaço romanesco como entes absolutos e objetivos, são agora expostos como relativos e subjetivos.

O entrevero da má recepção do público, acredita Rosenfeld (1969, p. 81), se dá pela dificuldade em adaptar-se a esse novo tipo de pintura e romance, frutos de uma arte moderna que nega o compromisso com o mundo empírico das “aparências” – qual seja: o mundo temporal e espacial tido como real e absoluto não só pelos realismos ao longo da história da arte, mas pelo próprio senso comum. Não é difícil compreender o estranhamento causado pela radicalidade de um pensamento que coloca em xeque o grau de objetividade do mundo captado pelos sentidos – a despeito de Kant ter refletido sobre essa questão mais de dois séculos antes –, tanto mais quando isso se concretiza em forma artística. Para o teórico, a arte moderna fez nada mais do que reconhecer o que é corriqueiro na ciência, na filosofia e até mesmo na sociologia do conhecimento.

O que há de novo, e aqui um ponto fundamental, é que a arte moderna não realiza apenas um reconhecimento temático-teórico dessa perspectiva em relação à consciência e ao indivíduo. O que ela faz é efetivamente assimilar esta relatividade à própria estrutura da obra de arte: “a visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos” (ROSENFELD, 1969, p. 81).

A adoção, a partir da própria estruturação da obra, do tempo não-cronológico, subjetivo, que não diz respeito ao relógio, já destruído, é central nesse processo, na medida em que o homem não apenas vive no tempo, mas efetivamente é tempo (ROSENFELD, 1969, p. 82). Grande parte dos principais romances do século XX demonstraram preocupação em, a partir da estrutura da obra (para além da pura abordagem temática), materializar isso que Virgínia Woolf chamou de “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente”.

Diferentemente de como se dá num tratado de psicologia, porém, em que o entrelaçamento das imagens do passado remoto com as representações obsessivas do futuro é analisado por meio do jogo de ideias, no romance (moderno) a articulação caótica entre esses planos precisa refletir-se na estruturação mesma da narrativa. Isso porque, a essa altura, o romance já incorporara as mesmas ideias que levaram a pintura a refletir sobre suas especificidades e a concluir, naturalmente, que, dentre elas, não ocupa local privilegiado a função de representar a realidade tal qual ela se apresenta.

Para além da estrutura do romance, até mesmo a estrutura da frase é modificada nesse processo, sendo decomposta e amorfizada ao extremo, de modo a confundir-se e misturar-se, como no próprio fluxo da consciência (ROSENFELD, 1969, p. 83). A materialização exemplar dessa virada é a violenta radicalização do monólogo interior. Sobre esse processo, afirma:

Ao desaparecer o intermediário (o narrador), substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência de acontecimentos. Com isso, é dinamitada mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito). (ROSENFELD, 1969, p. 84)

Para as inquiuições subsequentes, é importante atentarmos ao que diz Robert Humphrey sobre o monólogo interior:

[é] a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados,

exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada (HUMPHREY, 1976, p. 22).

A partir disso, é possível afirmar que o procedimento apontado por Rosenfeld caminha no sentido mesmo de admissão da impossibilidade de representação do processo psíquico em sua totalidade por meio da literatura, dado que esses processos são, em si, parcial ou inteiramente inarticulados, como aponta Humphrey. A tentativa de dar a tônica do fluxo da consciência ao monólogo interior mostra-se como sendo, portanto, tão somente a forma possível: a que mais próximo chegou da natureza de inarticulação, de sobreposição e, propriamente, de fluxo, característica do processo psíquico. A lógica que rege o processo de radicalização do monólogo interior é exemplar quanto às progressões e rupturas do romance moderno. Há, primeiro, a percepção de que a simples referencialidade é insuficiente e artificial para um determinado fim; seguida de um processo de pesquisa de novos artifícios, *efetivamente estruturais*, que possam materializar, na concretude textual, uma nova perspectiva acerca do referente; e, por fim, a elaboração de um novo método, verdadeiramente um procedimento, que consubstancialize, com maior precisão, um objetivo primordial – ou, ao menos, que rompa com o método tradicional, o que já demarca, por si só, um posicionamento estético.

Uma observação é que, no caso da radicalização do monólogo interior, diferentemente do que acontece com outros inventivos artifícios estruturais, sua realização é fruto da demanda por uma nova forma de expressão que manifeste com mais *realismo* o fluxo da consciência humana na literatura. Uma forma que materialize com maior fidedignidade (relutaria em utilizar o termo verossimilhança), no texto literário, um processo que ocorre na psique de indivíduos reais. O objetivo da incorporação do fluxo da consciência no monólogo interior, assim, não é executar o processo de “desrealização” apontado por Rosenfeld. O resultado, no entanto, é uma forma subversiva e, em grande medida, desrealizada, dado que afastada da concepção prévia (e estável) de mimetização dos processos psíquicos.

Tais processos de renovação estrutural das mais diversas artes são, de acordo com Rosenfeld – partindo do seu princípio da existência de um *Zeitgeist* que irmana os diversos indivíduos e as diversas formas de arte e áreas do conhecimento –, resultantes de uma nova experiência da personalidade humana: um humano de situação precária, envolto por um mundo caótico e em acelerada e agressiva transformação. Afirma:

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem

adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. (ROSENFELD, 1969, p. 86)

Assim, é de tal sentimento de incompreensão e inadequação ao mundo que advêm as adaptações estéticas que buscam materializar, na estrutura da obra de arte, esse estado de fluxo e insegurança. Daí o abandono da perspectiva, porque abandonado foi o antropocentrismo – ao mesmo tempo em que irrecuperável é o teocentrismo. A mesma perspectiva que outrora fora o “recurso artístico para dominar o mundo terreno”, é agora o próprio “símbolo do abismo entre o homem e o mundo, [...] dessa cisão e distância”: “a fragmentação da unidade paradisíaca original” (ROSENFELD, 1969, p. 88). Afirmo o crítico:

O sentimento dessa “consciência infeliz” suscita uma verdadeira angústia. Gerações inteiras de artistas e intelectuais procuram reencontrar uma posição estável e essa procura, resultado e causa de uma instabilidade cada vez maior, exprime-se no estado de pesquisa e experimentação no romance, cujos autores tentam retificar as enfocações tradicionais; e manifesta-se, principalmente, no desejo de fugir para um mundo ou uma época em que o homem, fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da “individação” e da projeção perspectivica. (ROSENFELD, 1969, p. 88)

Uma possibilidade de leitura, a partir disso, é a de que o sentimento que impulsiona os artistas para esse movimento de experimentalismo é o mesmo sentimento apontado por Lukács (2009): uma necessidade de retorno a esse mundo em que o indivíduo está fundido com a totalidade cosmogônica⁸. O fracasso no intento, porém, já é, no século XX, um dado da realidade. O resultado formal que advém disto é de fúria e submissão. Fúria porque “desrealiza”, desfragmenta e reconstrói a estrutura da obra de arte, mas também de submissão porque não há a ilusão da possibilidade de retorno a esse estado anterior. Mais: porque, como afirma Adorno (2012, p. 62), a liberdade do sujeito literário em relação às convenções de representação do objeto é também o reconhecimento da própria impotência, da supremacia do mundo das coisas.

⁸ Essa é, no entanto, como dito, apenas *uma* das possibilidades de leitura do fenômeno. O movimento para o experimentalismo parece ser, no mesmo sentido, também muito justificado pelo ímpeto de explorar esse abismo aberto entre o sujeito e o mundo. Ademais, há, é claro, a busca por novas formas de expressão, novas configurações de uma mesma linguagem etc., o que, sem dúvidas, move o artista experimental.

O mesmo sentimento de angústia frente à impossibilidade de reunificação entre homem e cosmos que, no século XIX, gerou o que Lukács (2009) denominou “produtividade do espírito” (um processo de alienação que responde a esse mundo de arquétipos sem natureza objetiva) engendra, no século XX, um processo de implosão das formas e estruturas tradicionais. Tanto mais quando num mundo agora entregue à barbárie e não mais, apenas, à angústia. O processo é similar ao que aponta Adorno em relação aos romances de Kafka:

são uma resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (ADORNO, 2012, p. 61)

A forma romanesca precisaria, a princípio, apontar para um conteúdo do real, mas seria um “sarcasmo sangrento” a representação contemplativa de um mundo empírico atroz. A resposta a isso é a produção de uma forma romanesca, em si, dinamitada, resultado do “esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 1969, p. 97).

3.2 O ROMANCE EXPERIMENTAL

Símias de Rodes e Dosíades de Creta, autores dos “primeiros poemas visuais” (MENEZES, 1998, p. 64) viveram na Grécia clássica, sendo do primeiro o famoso poema *O ovo*, estruturado da maneira que denuncia o título e no qual o poeta reflete sobre a perfeição dessa forma e sobre a busca da perfeição na construção do poema. Esses textos de apelo visual voltam, após um período de decesso, na Idade Média – pelas mãos de padres escribas que, a partir da ocultação da imagem de Cristo em meio a palavras, como num jogo de palavras-cruzadas, buscavam dar à linguagem caráter revelatório (MENEZES, 1998, p. 65) –, arrefecem no Renascimento e retornam novamente no Barroco.

Os poemas gráficos de Anastácio Ayres de Penhafiel e Gregório de Matos são bons exemplos desse experimentalismo estrutural presente no barroco de ascendência portuguesa, que, em sua modalidade brasileira, esteve imbuído de uma “movência lúdica, exteriorizada tanto na aparente ausência de gravidade da visão do mundo, quanto na generalizada gratuidade das formas estéticas” (ÁVILA, 2012, p. 128). É muito ilustrativo o que afirma a poeta Ana

Hatherly, no prólogo de seu livro *A casa das musas*, sobre sua própria poética (de natureza altamente visual) e sobre as pesquisas envolvidas em seu processo artístico:

O que me levou a partir do Experimentalismo literário e artístico para a investigação histórica do *texto-visual* foi a descoberta da surpreendente afinidade técnica que encontrei entre algumas das minhas composições dos anos 60 e algumas das criações medievais e barrocas com que nessa altura entrei pela primeira vez em contacto. Impressionada com essa afinidade, comecei então a estudar a poesia visual europeia, que desde os gregos alexandrinos se prolonga por toda a Idade Média, refloresce no Renascimento, explode no Barroco, mergulha no século XIX e renasce transfigurada no século XX. (HATHERLY, 1995, p. 9)

É, portanto, (no mínimo) milenar a realidade da literatura como suporte para experimentações estruturais criativas no âmbito da poesia. O experimentalismo, porém, só adentrou a literatura de talhe narrativo com o romance. Foi preciso que a arte narrativa se consolidasse em um gênero literário estável para que isso acontecesse. Mas não só bastava ser estrutural e formalmente estável (dado que as próprias histórias curtas e novelas o eram), era preciso que fosse um gênero que comportasse essa experimentação.

Surgido no auge do barroco, somente no século XX o romance veio ser reelaborado pela via da reoperação e reconstrução estrutural. As preocupações dos romancistas dos séculos XVIII e XIX estavam muito mais voltadas para dar forma e compreender esse novo gênero do que subvertê-lo. Não se subverte aquilo que não está consolidado, afinal de contas. Não custa lembrar que na Idade Média o gênero poético já era milenar, enquanto o romanescos, como dito, veio assistir à sua gestação apenas no século XVII. Cortázar atribui essa relativa estabilidade estrutural do romance até o século XX à variedade imensa de temas e questões ainda possíveis de serem abordados pelos escritores:

E assim – em linhas muito gerais – se verá que o romance moderno caminha pelos séculos XVIII e XIX sem alterar de maneira fundamental sua linguagem, sua estrutura verbal, seus recursos de apreensão; o que é compreensível porque a riqueza de temas, o mundo que se oferece como material para o romancista, é de uma abundância e uma variedade tão assombrosas, que o escritor se sente como que sobrepujado em suas possibilidades, e seu problema é sobretudo o de preferir, escolher, narrar uma coisa entre cem igualmente narráveis. *O que se conta importa sempre mais do que o como se conta.* (grifos nossos) (CORTÁZAR, 2006, p. 69)

Foi Émile Zola o primeiro a colocar o termo “experimental” na discussão literária, em seu texto *O romance experimental*, de 1880. Neste que é um verdadeiro manifesto do Naturalismo, Zola adapta o método da medicina experimental à literatura, analisando a escrita “experimental” dos romances. O romancista francês estabelece paralelos entre os progressos da medicina laboratorial e o desenvolvimento dos personagens romanescos.

According to Zola, an experimental novel should allow the reader to observe “natural” human reactions and interactions, carefully written in *discours indirect libre*, thus providing us a deeper and more objective understanding of the human being. (DURAN, 2016, p. 10)

O método experimental, assim, permitiria ao romancista tornar-se um proto-cientista, na medida em que ele penetraria a alma humana por esta via. Da mesma forma que o cientista reproduziria as leis da natureza num laboratório, o romancista reproduziria os personagens da sociedade de massa no romance, com o fim de compreender a psicologia humana (DURAN, 2016, p. 10).

Experimentalismo, nesse caso, diz respeito ao desenvolvimento da narrativa, e não propriamente às engrenagens estruturais. Diz respeito menos ainda à experimentação na superfície linguística, que viria a ser realizada na década de 1910 pelos dadaístas e futuristas. Para Zola, nesse sentido, seria mais experimental o *Pierre e Jean*, de Guy de Maupassant – texto prototipicamente naturalista e, por isso, dotado em alto grau do experimentalismo científico ao qual faz referência –, do que o *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, cuja criatividade formal ofusca os romances naturalistas, que ao seu lado mostram-se meros textos típicos do século XIX, embora os anteceda. Ainda que não possa ser qualificado como estruturalmente experimental, nas acepções modernas do termo, o romance de Sterne e suas inovações formais dizem respeito, em muito maior grau, ao nosso objeto de estudo do que o “experimentalismo” a que se referia Zola. Já se nota no naturalista, porém, a ideia do experimentalismo como o campo da quebra com o método tradicional, apontando para uma determinada finalidade.

Só com os vanguardistas do início do século XX o experimentalismo em literatura passou a ter o caráter de ruptura e efetivamente destruição. Em Zola, a proposição era de um novo método (cuja natureza era basicamente científica) a ser introduzido na literatura. Com os vanguardistas, o método era “distorcer e levar aos limites” o próprio material linguístico. São proposições essencialmente diferentes. Afirma Jêssica Duran sobre o que pensavam futuristas e dadaístas:

Linguistic material had to be, then, distorted and pushed to its limits in order to discover other realities. [...] The avant-gardist writer could no longer pretend to be a scientist; language was a construction and the only possible experiment was to transgress its structural logic. (DURAN, 2016, p. 14)

Para os vanguardistas, portanto, a postura de “literato-cientista” seria propriamente um contrassenso. A aplicação do método científico à literatura, especialmente quando em busca de experimentação, não teria como resultado o descobrimento de outras realidades (o caráter revelatório da literatura), mas sim a restrição das suas possibilidades. O material linguístico deveria, ao contrário, ser distorcido e levado aos seus limites. A transgressão da estrutura lógica da linguagem seria o verdadeiro método operacional do artista que busca experimentar.

Embora se aproxime muito mais de uma perspectiva moderna do que seria experimentalismo em literatura (ao menos mais moderna do que a perspectiva de Zola, que, de tão datada, nem parece referir-se ao que hoje entendemos por “experimental”), a concepção dos vanguardistas é só uma dentre as possibilidades do que seria este método. Não é, de forma nenhuma, tarefa simples estabelecer uma definição precisa do que seja literatura experimental.

Experimental literature [...] is irreducibly diverse. Unfettered improvisation and the rigorous application of rules, accidental composition and hyper-rational design, free invention and obsessively faithful duplication, extreme conceptualism and extreme materiality, multimediality and media-specificity, being “born digital” and being hand-made – all of these, and many others, are ways of being experimental in literature. (BRAY; GIBBONS; MCHALE, 2012, p. 1)

“Literatura experimental”, portanto, não é um conceito fechado ou mesmo estável. Cabe neste guarda-chuva desde o improvisado sem amarras até a aplicação rigorosa de regras – do anárquico Tzara ao preciso cummings. Transfigurando para o contexto das artes plásticas, é experimental, nesta acepção do termo, desde um método pollockiano, de composição livre e com abertura para o caótico, até um método de extrema precisão e rigidez, como o mondrianiano. A literatura experimental comporta, em sua definição, proposições estéticas até mesmo contraditórias entre si, mas que carregam um traço comum fundamental:

The one feature that all literary experiments share is *their commitment to raising fundamental questions about the very nature and being of verbal art itself*. What is literature, and what could it be? What are its

functions, its limitations, its possibilities? (grifos nossos) (BRAY; GIBBONS; MCHALE, 2012, p. 1)

O experimentalismo em literatura, portanto, é sempre carregado de um meta-questionamento. A literatura experimental levanta as grandes questões que circulam ao redor da sua própria natureza: o que é e o que pode ser a literatura, quais são suas funções, suas limitações e suas possibilidades. Esses questionamentos, porém, não se materializam pela via superficial temática: é precisamente no processo de reconfiguração formal que reside a reflexão acerca da natureza da experiência literária.

De acordo com Michel Butor (1974, p. 11), a exploração de novas formas romanescas revela o que há de contingente nas formas às quais estamos habituados, desmascarando-as. Esse processo de exploração de outras possibilidades na estruturação do romance, portanto, desautomatiza a experiência com o gênero por um todo, abrindo nossos olhos para o que há de caduco e passageiro no romance de estruturação tradicional. Afirma o romancista francês:

A busca de novas formas romanescas cujo poder de integração seja maior representa pois um triplo papel com relação à consciência que temos do real: de denúncia, de exploração e de adaptação. O romancista que se recusa a este trabalho, não transtornando os hábitos, não exigindo de seu leitor nenhum esforço particular, não o obrigando a essa volta sobre si mesmo, a esse questionamento de posições há muito tempo adquiridas, tem certamente um êxito mais fácil, mas torna-se cúmplice deste profundo mal-estar, desta noite em que nos debatemos. (BUTOR, 1974, p. 11-12)

A atitude de experimentação, no sentido de quebra com as formas romanescas usuais, portanto, mais do que uma atitude de coragem e inventividade, é um ato de honestidade. O romancista que não transtorna o processo de recepção, não exigindo de seu interlocutor mais do que a pura fruição, é cúmplice do esvaziamento da própria experiência artística, dado que dá luz a uma obra que não tira o leitor de sua zona de conforto. De acordo com Butor, o romancista que minimamente ambicione oferecer ao leitor uma ampliação de seu universo irá, quase que naturalmente, buscar as novas possibilidades do romance:

A uma nova situação, a uma nova consciência do que é o romance, das relações que ele entretém com a realidade de seu estatuto, correspondem novos assuntos, correspondem pois novas formas em qualquer que seja o nível, linguagem, estilo, técnica, composição, estrutura. Inversamente, a busca de novas formas, revelando novos assuntos, revela novas relações. (BUTOR, 1974, p. 13)

A busca dessa ampliação é um respeito à própria natureza do romance. Não o retirar de sua conformidade, não o esticar, não o deformar e não o levar aos seus limites é deixar o romance numa zona de estaticidade contrária ao seu próprio caráter mutante, maleável e transitório: algumas das principais características que o diferenciam dos gêneros anteriores a si e que, portanto, justificam a sua própria existência. Não exercer essa liberdade é submeter o romance à rigidez da épica.

Se é, além do mais, da própria natureza do romance o exercício dessa liberdade, tanto mais isso se potencializa quando levamos em conta a “provisoriedade do estético”, característica incontornável da arte moderna, de acordo com Haroldo de Campos (1977, p. 15).
Afirma o autor:

Enquanto que, numa estética clássica, a tendência seria considerar o objeto artístico *sub specie aeternitatis*, a arte contemporânea produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser. (CAMPOS, 1977, p. 15)

Mais uma vez a interrelação entre conjuntura histórica e forma artística mostra-se clara. Aponta o concretista para o fato de que é da própria índole da arte moderna a incorporação do contingente e do transitório, o que se reflete na própria estruturação das obras da arte moderna, que incorporaram até mesmo o elemento probabilístico e aleatório. O poeta caracteriza essa mudança estética estabelecendo um paralelo entre esta e a física moderna. Afirma Haroldo de Campos (1977, p. 16) que “ao rígido determinismo da física clássica, com sua correlata noção de certeza, substituiu-se a noção de probabilidade”. O mesmo teria acontecido com a arte moderna, que adotou o

provisório [como] a sua própria categoria de criação, pondo em questão, constantemente, a idéia mesma de obra conclusa, instalando o transitório onde, segundo uma perspectiva clássica, vigeria a imutabilidade perfeita e paradigmática dos objetos eternos [...] (CAMPOS, 1977, p. 19)

A reverberação desse novo paradigma estético no âmbito do romance é direta. Esta mudança caminha na mesma direção do ingrediente já cambiante do gênero (que o acompanha desde cedo), o que faz com que esse caráter provisório penetre na estrutura romanesca e reforce a sua natureza de “laboratório da narrativa”, apontada por Michel Butor (1974, p. 11).

Essa radical mudança, porém, por mais que pareça apontar para um total rompimento com o realismo, em verdade não o faz. O mesmo Butor (1974, p. 12) afirma que “a invenção formal no romance, longe de se opor ao realismo, como o imagina muito frequentemente uma crítica de vistas curtas, é a condição *sine qua non* de um realismo mais avançado”. O próprio Adorno já percebera a insuficiência desse realismo que apenas reproduz a exterioridade superficial:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. (ADORNO, 2012, 57)

A incorporação dos elementos apontados por Michel Butor e Haroldo de Campos é a única possibilidade de realização de um realismo sofisticado e condizente com um tempo caracteristicamente provisório. Mais do que isso: tal incorporação de maneira nenhuma tem como resultado um prejuízo intrínseco das possibilidades de representação da realidade, daí o porquê de um Cortázar não ser menos realista porque adepto do experimentalismo estrutural ou do elemento maravilhoso.

Os três fatores aqui apontados – quais sejam: a) o experimentalismo entendido não mais a partir da noção naturalista, mas sim a partir daquela que se manifesta na concepção vanguardista apontada por Bray, Gibbons e McHale (2012); b) a forma romanesca consolidada enquanto campo de pesquisa estética *do ponto de vista formal e estrutural*, para além do puramente temático e superficial; e c) a incorporação, por parte da arte moderna, do elemento provisório, apontando para o mutável em contraposição ao estático – nos fornecem as bases para compreendermos algumas das características fundamentais do romance experimental. São, porém, além disso, os princípios que tornam quase que natural a articulação de grupos e movimentos que, de maneira sistemática e conjunta, repensam as formas e estruturas do gênero romanesco. Dentre esses grupos, são de fundamental importância, para o presente trabalho, o *Nouveau Roman* e o Oulipo.

3.3 O NOUVEAU ROMAN

A partir dos anos 50 do século XX, passa a haver em território francês um movimento de renovação do romance por meio da experimentação; aquilo que veio a ser chamado de *Nouveau Roman*. “Movimento” é provavelmente o termo mais seguro para fazer referência a

esse grupo de intelectuais e romancistas que buscaram conferir uma nova forma ao gênero romanesco. O termo “escola literária”, por exemplo, os incomodava fortemente. Isso porque não havia, entre esses escritores, uma natureza programática ou mesmo um fio condutor que os irmanasse de maneira inconteste, o que causou algum grau de desconforto nos intelectuais que buscaram pensar de maneira sistemática essa(s) nova(s) estética(s).

Sandra Nitrini fala sobre a dificuldade de limitar onde começa e onde termina o Novo Romance. Por não se tratar de um grupo coeso e homogêneo, as listas com os nomes desses “novos romancistas”, por exemplo, variavam sobremaneira (NITRINI, 1987 p. 40). Trata-se de um impasse inescapável, quando se fala do *Nouveau Roman*, mas Leyla Perrone-Moisés (1966, p. 15) é taxativa ao afirmar que apenas algumas coincidências perpassam a produção desses romancistas franceses do após 2ª Guerra Mundial, no que é desmedido apontar uma nova escola. A autora prossegue afirmando que “o espírito simplificador do jornalismo, a atração da novidade e o esnobismo foram as causas do estabelecimento deste equívoco” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 15).

Assim, a identificação ou a forja de uma unidade para tal grupo de escritores foi um tópico que marcou esse novo momento do romance francês desde o princípio. Mais por uma necessidade, por parte da intelectualidade, de compartimentar e categorizar do que por uma real tentativa de compreender, dado que a desarmonia e a inconformidade, entre si, desses novos romances era um fator inescapável, mas em momento nenhum um problema – sempre, no entanto, uma questão.

As primeiras publicações desse movimento datam do meio da década de 50 e início da década de 60. Duas obras, em especial, traçam as diretrizes dessa nova ficção: são elas *L'ère du soupçon* (1956), de Nathalie Sarraute, e *Pour un Nouveau roman* (1963), de Alain Robbe-Grillet. A segunda, em específico, terminou se conformando como um manifesto do Novo Romance.

Galia Yanoshevsky (2005, p. 70) explica que Sarraute, em seu livro, tece algumas considerações sobre a sua própria escrita, na medida em que busca, a partir da pesquisa por novas formas romanescas, descobrir um novo material psicológico a ser manuseado. A autora reflete, também, sobre o romance moderno enquanto uma obra em construção, uma obra aberta, que suscita, portanto, alguma desconfiança por parte do leitor. Robbe-Grillet, por outro lado, realiza, no seu texto, um verdadeiro elogio à literatura moderna – e o faz até como uma defesa de sua obra, malvista por alguns leitores e críticos.

Irmana as duas obras o fato de que os romancistas estão falando de sua própria experiência enquanto artífices do romance, bem como respondendo aos críticos de suas produções. Ambos os autores, nesse sentido, quando falam de “romance moderno” e “literatura moderna” estão se referindo ao mesmo fenômeno: esse romance da década de 50 e 60 que vinha causando imenso estranhamento na *intelligentsia* francesa.

Essa necessidade por respostas advinha do próprio caráter não programático do *Nouveau Roman*. A ausência, por exemplo, de um manifesto inicial é algo simbólico, quanto a isso. Tratava-se de um movimento orgânico e espontâneo. Só quando já estava posto o panorama de obras experimentais, com características tão *sui generis*, os autores passaram a refletir sobre esse momento, donde a percepção de que, de alguma maneira, eles formavam um grupo unido por *algo*.

Não é de se espantar, portanto, dado o caráter múltiplo e incoerente (enquanto grupo) dos novos romancistas, que os irmane não propriamente um traço formal em comum, mas um objetivo. Espanta menos ainda que esse objetivo seja o de se opor a determinado panorama estético, mais do que se afiliar a outro. O traço fundamental em comum entre romancistas era a oposição visceral à produção, em pleno século XX, de uma literatura tradicionalista, no modelo do romance de análise psicológica de Balzac (NITRINI, 1987, p. 42).

De acordo com Zília Schmidt, a insurreição contra os moldes da tradicional ficção balzaquiana era central para os *nouveaux romanciers*, tendo em vista que “o homem do século XX não pode assistir passivamente ao desenvolvimento artificial de uma intriga sólida, num mundo romanesco estável, coerente e reconfortante” (SCHMIDT, 1979, p. 147). Em outro sentido, porém,

o novo romance não pode igualmente seguir a trilha da literatura engajada de após-guerra, quando existe a consciência de que a função da arte não é apontar para significados já existentes, comunicar um saber apriorístico, mas fundar novos significados, gerar novos sistemas de signos. Trata-se de cultivar um “romance experimental” (num sentido bem diferente do de Zola), profundamente marcado pela pesquisa fenomenológica. (SCHMIDT, 1979, p. 147-148)

O novo romance, o romance do século XX, portanto, não deveria apontar de forma referencial para a realidade empírica ou para o conjunto de valores morais da sociedade, mas sim gerar novos sistemas de signos, formular novas realidades só possíveis na superfície mesma da obra. A literatura de construção tradicional, de encadeamento lógico das ações, encerra, segundo os novos romancistas, uma visão propriamente simplista da realidade, na medida em

que diz respeito a uma compreensão lógica e racional do mundo típica de uma sociedade ainda pautada pelo pensamento cartesiano. É justamente ao considerar essa complexidade da realidade que os novos romancistas passam a realizar pesquisas e experimentações complexas no campo do romance, o que explica o rótulo “Novo Realismo”: a própria complexidade da realidade implica fenômenos ilógicos, contraditórios e caóticos, que, segundo esses romancistas, deveriam refletir-se nas próprias formas da narração (NITRINI, 1987, p. 46).

Sartre, no prefácio ao romance de Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* (publicado em 1948), cunha o termo “Anti-Romance”, que posteriormente seria um dos rótulos atribuídos aos textos do *Nouveau Roman*. Para o filósofo, os “Anti-Romances” seriam aqueles textos que, por mais que conservem a “aparência e os contornos do romance”, o contestam através dele mesmo, destruindo-o ao mesmo tempo em que parecem “edificá-lo”. Não demonstrando, porém, como poderia parecer, a fraqueza do gênero, essas obras indicariam que o romance vivia, nas palavras do filósofo, uma era de autorreflexão (NITRINI, 1987, p. 39-40). Na atenção a essa particularidade, em específico, Sartre foi muito arguto, percebendo o que efetivamente estava por vir – notemos que o texto é de 1948. A autorreflexão foi, de fato, uma das grandes marcas do Novo Romance francês. Algumas outras particularidades também podem ser apontadas, sem que com isso caiamos no reducionismo. Para tanto, é necessário termos em mente que

O Novo Romance não encarna uma criação absoluta, mas constitui a expressão sistemática de diversas invenções e correntes que antecedem no tempo, como o uso freqüente do monólogo interior, das “*mise-en-abyme*”, da visão minuciosa e detalhista, da estrutura de romance policial etc. (NITRINI, 1987, p. 42-43)

Os recursos materiais que corporificam o experimentalismo do Novo Romance, portanto, são tão múltiplos e diversos quanto se poderia esperar que fossem. Os *nouveaux romanciers* se valem de engenhos formais incorporados à literatura nas mais diversas épocas: o fluxo de consciência poderia ser considerado um artifício relativamente recente, enquanto a *mise-en-abyme* tem larga carreira na história da arte. Tais artifícios, porém, são radicalizados nas mãos desses romancistas.

Zília Schmidt (1979, p. 148) aponta como algumas das características do *Nouveau Roman* a divisão da unidade diegética, construções sofisticadas, excessos na descrição objetal e subversão das categorias do personagem e do narrador. Desse “excesso na descrição objetal”, interessante notar, adveio o nome “Escola do Olhar”, um dos tantos rótulos dados ao grupo –

Romance do Objeto, Anti-Romance, Novo Realismo, Ante-Romance e Escola de Minuit (NITRINI, 1987, p. 39) são outros exemplos dessas diversas nomenclaturas. O título de “Escola do Olhar”, nesse sentido, revela a centralidade da atitude descritiva nesses romances. Sobre isso, afirma Schmidt:

A descrição não tem mais por finalidade informar um saber positivo; o que faz é mostrar como o homem percebe e conhece o mundo. Daí a abordagem fenomenológica do real. As diretrizes formais, escriturais substituem o sentido apriorístico ou final das ditas descrições “realistas”. (SCHMIDT, 1979, p. 156)

É perceptível, a partir do que pontua a autora, que, por mais vanguardistas e experimentais que fossem os novos romancistas, eles em momento algum ambicionaram o fim da representação mimética, mas uma sofisticação/renovação desta. O objetivo passou a ser a elaboração de uma *mimesis* que não buscasse fazer o referente parecer a coisa em si, mas que se soubesse resultado de uma obra que é significativa e, portanto, nunca significado. É uma forma, para além de moderna, madura de lidar com o problema da representação da realidade, constante inalienável da história do romance pelo menos desde o século XVIII, como demonstra Ian Watt (2010).

De acordo com Schmidt, “mostrando seu próprio fazer-se, o Novo Romance ataca toda e qualquer noção de verossimilhança, reconhecendo explicitamente seu caráter ficcional” (SCHMIDT, 1979, p. 158). A interrelação entre as noções de verossimilhança e representação da realidade, portanto, mostra-se uma farsa retrógrada: sua superação é um dado da realidade para os novos romancistas.

Contestando a dimensão referencial do romance clássico, o Novo Romance se volta para o funcionamento do próprio texto, para sua auto-representação. [...] Marcado pela ambigüidade, pela falta de unidade, pela insegurança, por um mundo reificado, o romance moderno representa o caos de nossa atualidade. (SCHMIDT, 1979, p. 163)

O romance passa a não mais ser estruturado a partir uma ideia ou uma problemática sólida – ou muito menos uma tese. É abandonada a noção do romance como um objeto sólido a dar forma para uma questão prévia a si. O *Nouveau Roman*, ao encontro disso, propõe “uma matéria confusa, ilógica, pré-lógica, inorgânica, solapando o mito da narrativa expressiva, isto é, que exprime um conteúdo preexistente ao ato da escrita” (NITRINI, 1987, p. 44).

O fundamento essencial do Novo Romance é a concepção da linguagem literária enquanto terreno de pesquisa sobre a própria linguagem – esta não enquanto o veículo de um conteúdo, mas sim enquanto escritura (NITRINI, 1987, p. 45). Os *nouveaux romanciers* consolidam o gênero romanesco enquanto materialidade estética corporificada em escrita narrativa, estatuto que coloca, não por acaso, o romance em paralelo com a poesia. O romance é, antes de tudo, uma materialidade textual e é a partir disso que a autorreferencialidade do *Nouveau Roman* opera, refletindo sobre a própria obra e sua fatura. Afirma Leyla Perrone-Moisés:

Toda a concepção romanesca dos novos-romancistas repousa no reconhecimento de que o campo do romance é o campo do possível. Daí nasce também uma nova concepção do tempo romanesco. Seu desenrolar nunca é linear, mas enovelado, quadridimensional, reversível. (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 19)

Se o Romance é moldável, a sua própria abordagem do tempo o é, sem que com isso haja prejuízo em relação à eventual pretensão de representação da realidade. Pelo contrário, é a sua sofisticação, como apontado previamente. O desenrolar narrativo não linear, “enovelado, quadridimensional, reversível”, é a narração coerente com o mundo não cartesiano e sua elaboração caminha no mesmo sentido do fluxo de consciência. Nisto reside a abordagem de natureza fenomenológica, cuja composição leva em conta a própria percepção humana, que não se dá de maneira ordenada e sistemática, mas caótica, simultânea e melíflua.

Afirma Sandra Nitrini, em consonância com tudo que tratamos no presente capítulo e no anterior, sobre essa transformação do romance francês:

A transformação do romance francês é o produto de uma transformação mais geral: científica, cultural, social, política e econômica, com repercussões na concepção e compreensão atuais do mundo: o homem deixa de ser o centro do universo e a medida de toda coisa; a ciência mostra que a natureza está em constante mutação, sendo, portanto, impossível a explicação total do mundo. A probabilidade, a incerteza, a insegurança, o absurdo, a ambiguidade, características do Novo Romance, constituem o reflexo da cosmovisão atual na arte romanesca e fazem dele um digno representante de nossa era, a era da *suspeita*. (NITRINI, 1987, p. 44)

Há, de início, no que afirma a autora, a interrelação entre superestrutura e forma romanesca, no mesmo sentido do apontado por Rosenfeld (1969), em que um espírito do tempo resultante de um ser humano precário tem como consequência a materialização dessa

precariedade na própria forma do romance. E, por fim, a incorporação do elemento probabilístico, incerto, inseguro, absurdo e ambíguo, característico do contexto de provisoriedade do estético apontado por Haroldo de Campos, fruto da mesma virada científica que coloca em descrédito o “rígido determinismo da física clássica” (CAMPOS, 1977, p. 16).

Depreende-se disso que a mesma virada epistemológica geradora do romance moderno é a que impulsiona o *Nouveau Roman*. Os aspectos da realidade incorporados por este (a ambiguidade, a incerteza, a insegurança, o elemento probabilístico...) são rigorosamente os mesmos incorporados pelos romances que renovaram o gênero por meio da disrupção, da subversão, da “desrealização”. O espírito do Novo Romance é precisamente o espírito do romance moderno, mas radicalizado, levado a um novo grau. Autorreferencial, o Novo Romance é o romance moderno consciente de si e irremediavelmente problematizador de sua própria natureza.

3.4 O OULIPO

É na esteira do *Nouveau Roman* e do espírito de inventividade e disrupção que tomara conta da literatura francesa nos anos 50 que surge, na década de 1960, o Oulipo (acrônimo para *Ouvroir Littérature Potentielle* – Oficina/Laboratório de Literatura Potencial). Ao contrário do Novo Romance, porém, o Oulipo é coerente, unitário e programático, surgido efetivamente da ação de um grupo de intelectuais. É, portanto, não um movimento, mas tão somente um grupo, não havendo, em seu horizonte de intenções, o desejo de transformar a arte ou a sociedade.

O Oulipo foi inicialmente formado por escritores e matemáticos que buscavam, por mais paradoxal que pudesse parecer, “libertar a língua e a literatura por meio de regras restritivas” (PEREIRA, 2013, p. 174). Os nomes mais representativos do grupo são os seus fundadores Raymond Queneau (escritor e matemático amador) e François Le Lionnais (escritor e matemático profissional), além dos prestigiados Jacques Roubaud, Italo Calvino e Georges Perec.

Tal libertação viria dessas restrições e limitações (donde também a natureza experimental do grupo), que criariam um ambiente de maior exploração das *potencialidades* da literatura. Nisso, reside o conceito de literatura potencial: a partir da adoção das *contraintes*, seria elaborada uma espécie de condição textual que só existe a partir destas limitações estruturais e formais. Segundo Cláudia Amigo Pino (2004, p. 26), as obras do Oulipo produzem

uma espécie de ressignificação do mundo, na medida em que fazem o leitor observar aspectos da linguagem e da criação literária que não se revelariam pela livre associação.

As *contraintes* (restrições, numa tradução precária) são desafios, restrições formais autoimpostas (não raramente de natureza matemática), que podem ir de um desafio elementar como escrever um texto literário sem usar uma ou mais letras específicas (o lipograma⁹), ou, de forma inversa, só utilizando determinadas letras específicas, como é o caso da *contrainte Ulcéraisons*, inventada por Georges Perec, que consiste em recorrer somente às onze letras mais utilizadas na língua francesa (E, S, A, R, T, I, N, U, L, O e C); até uma restrição mais desafiadora como a *contrainte là rien que là toute là*, criada por François Le Lionnais, na qual o texto não pode conter substantivos, adjetivos ou verbos.

Para os oulipianos (no que se situa um dos seus principais argumentos) já há, no próprio labor literário, *contraintes* inatas (FUX, 2016, p. 45): o vocabulário, a gramática, a versificação, sendo possível ir além e dizer que o próprio idioma é uma *contrainte*. É a partir dessa ideia que há a proposição da utilização de novas fórmulas, novas possibilidades de constrangimento da forma com o objetivo de criar uma nova “potencialidade” da literatura. O Oulipo é, portanto, um grupo que, a partir da criação e aplicação sistemática de novas e engenhosas possibilidades de *contraintes*, busca ampliar os horizontes da literatura.

A estrutura do texto oulipiano é, portanto, axiomática (sendo a *contrainte* o axioma), o que dota o texto, já de partida, de um caráter fortemente matemático – tanto mais quando a própria formulação da *contrainte* tem natureza efetivamente algébrica. Sobre isso, afirma Vinícius Pereira:

Tais restrições têm sempre caráter formal, sendo definidas como um axioma que o escritor deve seguir, a fim de redescobrir construções existentes na língua apenas como potência, veladas por trás da arbitrariedade do signo e reveladas por meio de um jogo com essa arbitrariedade, em que se manipulam algebricamente as variáveis do idioma. De potência a ato, as estruturas oriundas da língua tornam-se material literário na condição de um acontecimento retórico, justificando a ideia de literatura potencial contida na sigla “Oulipo” (PEREIRA, 2013, p. 179)

O constrangimento da liberdade formal, assim, propicia um ambiente de redescoberta das construções já existentes no texto, mas que nele estavam apenas enquanto potência,

⁹ O romance *La Disparition*, por exemplo, escrito por George Perec e lançado em 1969, não utiliza, em todas as suas 220 páginas, a letra “e”, vogal mais popular do francês.

promessa. A *contrainte* joga com as próprias arbitrariedades da língua e das convenções literárias, subvertendo-as e radicalizando-as. Daí a antológica imagem criada pelos próprios oulipianos para tratar de si, em um de seus manifestos:

Et un AUTEUR oulipien, c'est quoi ? C'est « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir ».
Un labyrinthe de quoi ? De mots, de sons, de phrases, de paragraphes, de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça... (BÉNABOU; ROUBAUD, s.d.)

Um autor oulipiano, portanto, seria um rato que constrói para si um labirinto do qual deve sair. Labirinto este feito de sons, frases, parágrafos, capítulos, livros, bibliotecas, prosa, poesia... O senso de humor é uma outra característica do grupo.

A restrição formal, no entanto, não é criação do Oulipo, basta observarmos as diversas formas fixas que atravessam a história da literatura, como o soneto ou, em grau mais amplo, a própria epopeia. Estruturas literárias nas quais a liberdade é restringida de diversas maneiras e sob diversos aspectos. A grande novidade trazida pelo grupo, nesse quesito, é a radicalização e a centralidade atribuída a esse processo.

Enquanto na noção tradicional da restrição formal esta é apenas um pano de fundo, ou uma estrutura que funciona como suporte para o conteúdo do texto e seus significados, para o projeto oulipiano a *contrainte* é a matriz geradora do fenômeno textual, emergindo dela a obra de arte. (PEREIRA, 2013, p. 178)

Tradicionalmente, portanto, a restrição formal está apenas no âmbito do suporte, funcionando quase que como um ornato. Um ornato que possui certa complexidade estrutural e apelo lúdico, é verdade, mas ainda assim um ornato. No caso do Oulipo, porém, as restrições são os gatilhos da obra. Não funcionando apenas como uma porção ancilar, as *contraintes* fazem parte do próprio jogo literário, de sua dinâmica total. A *contrainte* é o próprio jogo a ser jogado, sendo assim a matriz geradora que guia o texto do começo ao fim, num processo de repetitiva aplicação da regra que é parte da própria natureza do grupo. É a produção, mais do que o produto (PEREIRA, 2013, p. 181), o que interessa ao Oulipo.

A partir da percepção de que a restrição – corporificada de forma radical pela *contrainte* –, é inerente ao próprio fazer literário, os oulipianos apontam para o fato de que a total liberdade é, em grande medida, uma ilusão, dado que o escritor já lida, a todo momento, com regras das

mais diversas procedências e advindas das mais diversas fontes (internas ou externas). É ilustrativo o que diz Raymond Queneau sobre isso:

Uma outra ideia muitíssimo falsa que mesmo assim circula atualmente é a equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e libertação; entre acaso, automatismo e liberdade. Ora, essa inspiração que consiste em obedecer cegamente a qualquer impulso é na realidade uma escravidão. O clássico que escreve a sua tragédia observando um certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve aquilo que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora. (QUENEAU apud FUX, 2016, p. 34)

Para Queneau, portanto, a plena exploração das potencialidades da literatura (sendo a exploração do subconsciente uma dessas) não advém necessariamente de uma libertação indiscriminada de todas as amarras identificáveis pelo artista. Essa liberdade plena de toda e qualquer regra é propriamente utópica, na visão dos oulipianos, daí a oposição radical ao Surrealismo, outro ponto central para compreender a proposta do grupo¹⁰. Para o Oulipo, só há literatura voluntária: ou seja, a literatura só existe a partir do ímpeto de construção, nunca de um impulso maravilhoso ou instintivo. A proposta surrealista de uma escrita automática e inconsciente soava quase que pueril aos oulipianos, na medida em que retomava a visão mítica do “poeta inspirado”, tão cara aos românticos e recuperada pelo grupo de André Breton. Não interessa ao Oulipo o transcendental, o onírico, mas sim o que o texto literário tem de palpável, de procedimento.

Na visão de Fux e Oliveira (2011, p. 174), ao mesmo tempo em que a opinião de Queneau funciona como uma clara crítica ao Surrealismo, funciona também como o apontamento de que o “automatismo” surrealista e a “inspiração” romântica são igualmente *contraintes* que demarcaram historicamente tais movimentos.

O Oulipo seria, se analisado em relação à sua estrutura, um contraponto ao surrealismo, este último considerado um movimento. Repleto de regras, regulamentos e inúmeras discussões entre seus membros, o surrealismo primava pela escrita automática, pelos desenhos espontâneos, pela livre exploração da vida psíquica dos sonhos, do inconsciente e do subconsciente. (FUX, 2016, p. 48)

¹⁰ O próprio Raymond Queneau era egresso do grupo surrealista de André Breton, com o qual rompeu por razões estéticas e ideológicas.

O Surrealismo, portanto, por mais automatista e oposto ao racionalismo lógico que se propusesse, era, também ele, dotado de regras e de sistematicidade. Característica que invariavelmente expõe o que de artificial tem a ideia surrealista de que uma total liberdade de criação propiciaria um maior acesso ao inconsciente e ao subconsciente – tanto mais quando percebemos o grau de artificialidade dessa “liberdade total”. O Oulipo se opõe frontalmente a essa ideia de inspiração antirracionalizante do grupo surrealista.

A perspectiva oulipiana é a do poeta que necessariamente labuta, trabalha em seu texto. O poeta que é, sim, antena da raça: não por receber e transmitir a voz de seu tempo por vias quase transcendentais, mas por fazê-lo por meio do trabalho específico com a linguagem literária. Trabalho que a dota de forma e estrutura especiais justamente por meio das regras pessoais do artista (seu método, seu estilo), das regras gerais (de seu tempo, de seus pares) e, sem dúvidas, da subversão de todas estas.

Essa postura contrária ao Surrealismo, porém, não tinha como consequência um afastamento do leitor em relação ao processo artístico, resultante de um suposto velamento do conteúdo literário advindo do constrangimento da forma. Pelo contrário: como afirma Claudio Amigo Pino (2004, p. 47), a escrita sob regras possibilita ao leitor um acesso mais direto ao método usado para produzir uma obra do que a escrita automática. A adoção de um método evidente e consciente possibilita uma aproximação clara e palpável em relação ao processo artístico do escritor – ainda que não à sua interioridade psíquica, como o pretenderia (não necessariamente com sucesso) o Surrealismo. Nesse ponto tem importante função a matemática, cuja aplicação, como afirma Jacques Fux (2016, p. 49), é justificada no Oulipo precisamente como um “recurso contra a escrita automática e a favor da escrita voluntária”. O uso de *contraintes*, portanto, mesmo os de natureza matemática, não é sinônimo de hermetismo, muito embora possa, sim, tê-lo como resultado se este for o objetivo do artista.

Essa oposição à concepção surrealista, porém, não resulta numa proposta estética típica dos movimentos artísticos. O Oulipo era um projeto de *realizações* literárias. O próprio *modus operandi* do grupo apontava para a sua visão de literatura. Literatura enquanto experiência lúdica, de jogo. Brincadeira entre signos, significantes e suas interrelações no texto literário, numa dinâmica análoga à manipulação de variáveis em uma equação (PEREIRA, 2012, p. 122). O texto oulipiano é jogo, desprovido de caráter instrumental, “movido pelo puro prazer da regra ou da *contrainte*” (PEREIRA, 2012, p. 134), o que diz respeito sobremaneira à clássica visão de jogo enquanto matéria da cultura, proposta por Johan Huizinga e retomada por Roger Caillois. Para Huizinga (2019, p. 16), o jogo é “uma atividade desligada de todo e qualquer

interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo certa ordem e certas regras”. No mesmo sentido, Caillois (1990, p. 30) afirma ser o jogo uma atividade improdutiva, “porque não gera bens, nem riqueza, nem elementos novos de espécie alguma; e, salvo alteração de propriedade no interior do círculo de jogadores, conduz a uma situação idêntica à do início da partida”. Dessa forma, o jogo é um ato, em grande medida, autorreferencial, “dotado de um fim em si mesmo” (HUIZINGA, 2019, p. 36). Apesar de sua natureza improdutiva, no entanto, não é uma atividade ontologicamente esvaziada, visto que, como afirma o sociólogo, no jogo “existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere sentido à ação”: para o sociólogo, “todo jogo significa alguma coisa” (HUIZINGA, 2019, p. 2). O jogo, portanto, é uma atividade imaginativa, improdutiva (em termos de produção de bens ou resultados práticos) e autônoma. Jogar é estar imerso num mundo à parte, no “mundo do selvagem, da criança e do poeta” (HUIZINGA, 2019, p. 31).

O jogo, dessa maneira, se justifica, sua própria dinâmica é significativa, ainda que não aponte para a exterioridade. A estrutura do texto oulipiano, assim como o jogo, significa “alguma coisa” mesmo que não aponte para uma matéria do mundo – e não aponta. Essa potencialização do fator lúdico, advinda das dinâmicas de constrangimento e restrição, tem como resultado a centralização e exaltação da materialidade do texto literário. Suas engrenagens são expostas e seu caráter processual é colocado em evidência.

Um último ponto fundamental a ser levantado, em relação ao Oulipo, é o de que o grupo possuía, além do caráter de pesquisa estética, também o de investigação histórica. Em suas reuniões, os oulipianos discutiam e elaboravam novas possibilidades de *contraintes*, mas também pesquisavam seus antecessores históricos, visto que, como sabiam, não foram eles os primeiros a elaborar estruturas de restrição para suas obras. Estes precursores históricos eram chamados pelo grupo, não sem o característico senso de humor, de “plagiadores por antecipação”. Sobre essa questão, afirma Jacques Fux:

O Oulipo, é, assim, o antiacaso, a redescoberta ou um novo olhar para as obras do passado, escritas por aqueles chamados “plagiadores por antecipação” – autores que já utilizavam conceitos matemáticos e lógicos ou a literatura sob *contrainte* antes da criação do grupo. Interessam ao Oulipo a estrutura, a pesquisa da presença dessa estrutura em obras anteriores e a criação e proposição de estruturas novas. (FUX, 2016, p. 32)

Trata-se do que François Le Lionnais chamou de *anoulipisme* e *synthoulipisme*, as duas vertentes do Oulipo: sua tendência analítica (a observação e análise das obras do passado) e sua tendência sintética (a elaboração de novas vias de constrangimento da forma e da estrutura do texto literário).

Importante notar que a plena execução do caráter sintético existe em função, necessariamente, da plena execução do caráter analítico: é a partir da análise das obras do passado, desses plagiadores por antecipação, que se faz possível a exploração da literatura potencial, seja pela catalogação do que já fora realizado, seja pelo incentivo criativo e ímpeto de superação gerados a partir disso. Sobre esse ponto, dirá Jacques Fux (2016, p. 47) que “para descobrir novas vias é necessário não repetir o caminho percorrido pelos predecessores”. Em paralelo a isso, acrescente-se, o Oulipo tem também grande apego ao conhecimento das obras periféricas da contemporaneidade.

A literatura para o Oulipo é, necessariamente, uma *literatura sob contraintes* (BÉNABOU; ROUBAUD, s.d.), literatura sob constrangimento, com travas, mas paradoxalmente mais livre por isso, porque consciente dessas travas e porque estas multiplicam exponencialmente as possibilidades do texto literário: suas potencialidades. O Oulipo sagra o que o texto literário tem de procedimento, de jogo a ser jogado, de objeto a ser manipulado. Avessos a uma ideia mitificante de inspiração, no entanto, os oulipianos não respondem ao Surrealismo com uma estética reacionária: pelo contrário, o fazem dentro do âmbito da vanguarda e com uma linguagem também disruptiva e inquieta.

Retomando o tratado até aqui, fica perceptível como grupos como o *Nouveau Roman* e o Oulipo são possíveis apenas a partir de uma consolidação da forma romanesca (o que passa pela compreensão de seu caráter inacabado e mutante) e pela concepção ampla do que seja experimentar em literatura. Experimentalismo não enquanto aplicação de um determinado artifício, mas enquanto ruptura, destruição e reconstrução – a concepção vanguardista. Fato que torna interessante a experiência oulipiana, cuja técnica não é a aplicação ou subversão de um procedimento específico, mas a limitação do método como um todo.

4 A ARQUITETURA DA JAULA

Não foi por acaso que vários dos primeiros textos críticos sobre *Nove, novena* tenham jogado luz especialmente sobre as suas inovações estruturais. Anatol Rosenfeld (1970), por exemplo, em seu “O olho de vidro de *Nove, novena*”, aponta para o fato de que os processos que levaram a essas estruturas não são resultantes de um jogo formal gratuito, mas sim “considerações ontológicas e antropológicas de uma nova visão do homem e da sua relação com o universo e com a sociedade, visão que já não é captável, de forma adequada, pelas estruturas da narrativa tradicional”. É este mesmo elemento estrutural que chama primeiramente a atenção de Antonio Candido no seu texto “A espiral e o quadrado”, que serve de prefácio à obra de Osman Lins e no qual o crítico afirma, logo nas primeiras linhas:

Como num relato de Borges, o modelo desse livro seria um poema místico em latim, de que se conserva apenas a versão grega na hipotética Biblioteca Marciana de Veneza... O poema fornece o esqueleto de uma geometria rigorosa e oculta, que o Autor revela numa espécie de guia metalingüístico do leitor, e que dá à narrativa um movimento espiralado, sem começo nem fim quando tomado em sim mesmo. (CANDIDO apud LINS, 1973, p. 9)

O próprio Osman tinha total consciência do grau de novidade da estrutura que elaborou, no que afirma: “Pesquisei muito e não achei antecedente algum onde pudesse apoiar minha obra. Então parti para a invenção – código diferente e estrutura nova –, mesmo sabendo que corria o risco de não conseguir me comunicar.” (LINS, 1979, p. 171).

Portanto, o trato de Osman Lins em relação às estruturações narrativas de suas obras (e o grau de novidade nelas contidas) é, sem dúvidas, um dos pontos altos de sua produção madura, sendo a estrutura de *Avalovara* o cume desta montanha. Sobre esta, Osman afirma em entrevista concedida ao *Jornal do Commercio*:

Eu diria que a estrutura de *Avalovara* é como uma jaula dentro da qual se movem animais selvagens. Inquietude, angústia, desespero, tudo o que faz parte da nossa condição. [...] Não há nada obscuro em *Avalovara*. É como se eu tentasse transmitir com a maior exatidão possível um sonho, ou vários sonhos. (LINS, 1978)

Osman Lins utiliza, inicialmente, na elaboração da estrutura de seu romance, um quadrado mágico de origem latina, conhecido como “quadrado sator”, no qual as letras do palíndromo “*sator Arepo tenet opera rotas*” são dispostas em 25 unidades. O significado não é

consensual entre latinistas, mas o autor traz duas das traduções possíveis: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” e “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (LINS, 1973, p. 32). Tal palíndromo disposto no quadrado pode ser lido tanto na vertical quanto na horizontal, assim como de trás para frente, sem que se perca a ordem primordial das letras e das palavras. A partir disso, dessa forma rígida e controlada, o autor adiciona um elemento de fluidez e continuidade: a espiral. Essa espiral atravessará as letras do palíndromo dispostas no quadrado e cada contato com uma letra terá como resultado a introdução e o posterior desenvolvimento de uma partição. O produto final dessa dinâmica pode-se observar a seguir:

Figura 1 – A espiral e o quadrado



Fonte: Revista Continente (2013)¹¹

Tais letras são chamadas por Osman Lins de temas e constituem os fios narrativos cuja união dá forma ao romance – num romance tradicional, não é ilícito dizer que estes temas seriam os núcleos e as partições, por sua vez, seriam os capítulos. Numa estruturação como a de *Avalovara*, porém, o termo “tema” parece, de fato, mais adequado. São, estes, os introdutoriamente mencionados: R – Ö e Abel: Encontros, Percursos, Revelações; S – A Espiral

¹¹ Imagem disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/arquivo/osman-lins--encontro-com-o-autor-de--avalovara->> Acesso em: 21/09/2021

e o Quadrado; O – História de Ö, Nascida e Nascida; A – Roos e as Cidades; T – Cecília entre os Leões; P – O Relógio de Julius Heckethorn; E – Ö e Abel: ante o Paraíso; e N – Ö e Abel: o Paraíso. A espiral, portanto, é a progressão do romance, sua narração, o ponto de vista do leitor, que viajará pelos temas elencados. E, a partir das passagens da espiral pelas letras do quadrado mágico, o tema R constituirá 22 partições; o tema S, 10; o tema O, 24; o tema A, 21; o tema T, 17; o tema P, 10; o tema E, 17; e o tema N, apenas 2 – totalizando 123 partições.

O desenvolvimento da narrativa, portanto, se dá de maneira não linear, seja pelo fato das partições se alternarem obedecendo à autoridade da espiral, seja pelo fato dos próprios temas internamente não obedecerem a uma ordem cronológica. Quase todos os temas (o R e o O mais notadamente) são fortemente marcados por digressões, *flashbacks* e quebras temporais em seu desenvolvimento. Fábio Andrade (2003) chama atenção, por exemplo, para o fato de que, multidimensional, essa lógica da estrutura também se reflete no próprio emprego da linguagem, num fenômeno que denominou “artificialismo estrutural”:

O ludismo da forma perpassa toda a composição. Desde o jogo de voltas e desaparecimentos de linhas narrativas, impulsionadas pelos dois motivos visuais – espiral e quadrado mágico – até os manejos da frase, da sintaxe no torcer, das metáforas proliferantes, ampliadoras, dilatadoras, expansivas, alargantes, da forma desviante e oblíqua de dizer, sugerindo, evocando. Ordem sinuosa. (ANDRADE, 2003, p. 52)

A estruturação lúdica do romance, dessa maneira, impacta nas múltiplas dimensões da obra. Não se localizando apenas na configuração macroscópica, reverbera na própria dinâmica das linhas narrativas e até mesmo na sintaxe, que expande e dilata na mesma medida em que desvia e oculta – daí a “ordem sinuosa” de talhe barroco identificada pelo autor. Já sobre a interrelação entre estrutura e progressão da narrativa em *Avalovara*, afirma Modesto Carone:

No sistema peculiar de compartimentação do fluxo narrativo, engendrado pelas voltas da espiral sobre a sucessão dos quadrados, embaralham-se as dimensões de tempo e espaço: é por isso que a ação decorre simultaneamente no presente e no passado, fixando-se rápida ou refletida, nas paisagens segmentadas de um móvel-geografia. (CARONE, 2004, p. 230)

O rigor dessa estrutura, ainda além, reflete-se no próprio tamanho de cada partição. A progressão das passagens da espiral por cada tema tem como resultado um aumento em sua quantidade de linhas, como explica o narrador (ou um dos narradores) de *Avalovara*:

[...] por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção, ampliará sempre o construtor da obra, em progressão aritmética, o espaço concedido, cada vez, aos vários temas do livro, controlados no ritmo de seus reaparecimentos e na extensão dos textos a eles referentes. A caprichosa ampliação desses temas constitui uma espécie de réplica, às avessas, daquela espiral que se fecha. (LINS, 1973, p. 19)

Dessa maneira, tem-se a seguinte configuração: as primeiras partições dos temas R, S, O, A e E têm 10 linhas cada e crescem a partir desta progressão; o tema P tem uma progressão de 12 linhas – numa provável referência aos números do relógio – e o tema T progride em 20 linhas por aparição. Apenas o tema N, “umbigo do romance”, como denominou Carone (2004, p. 230), parece não seguir uma progressão, possuindo 10 linhas em sua primeira aparição e 173 na segunda (quase 5 páginas) – ser este o tema que trata da chegada dos amantes no Paraíso tem, sem dúvidas, influência nessa opção deliberada.¹²

Um outro Paraíso, ademais, também fascinava Osman Lins: é possível abordar a configuração estrutural de *Avalovara*, dentre as diversas possibilidades, como uma grande homenagem à *Divina Comédia*. Como afirma o próprio autor:

Na Idade Média, como podemos ler em Curtius, eram frequentes as obras regidas por uma estrutura numeral. A *Divina Comédia*, baseada na tríada e na década, é culminância dessa tendência. E o meu livro, já o disse mais de uma vez, constitui entre outras coisas, uma homenagem ao poema de Dante. É também construído com base na tríada e na década. (LINS, 1979, p. 179)

Como é de se esperar, porém, não só na superfície estrutural repousa a influência da *Divina Comédia* em *Avalovara*, mas também na linguagem simbólica, na numerologia e no ritmo poético de seu discurso (NITRINI, 2010, p. 143). No próprio desenvolvimento da trama ecoa a numerologia dantesca. Sobre isso, afirma Santana Júnior:

Avalovara, não fortuitamente, tem o Paraíso como tema central. Ademais, esse romance tem sua estrutura montada na numerologia usada por Dante na *Commedia*, especialmente o número três. Por exemplo, na configuração de três personagens, as três mulheres que podem ser vistas como variações da Beatriz Dantesca, guias no

¹² Fato a se lamentar é a perda dessa sofisticação devido a decisões editoriais. Apenas nas edições da Melhoramentos (as três primeiras) e na única da Guanabara (a quarta) as linhas obedecem a essa contagem. A partir da quinta edição, quando o romance vai para a Companhia das Letras, são modificadas a fonte e a diagramação, de maneira que se perde o rigor da disposição física das letras no papel, algo caro a Osman.

processo da busca de Abel/Dante pelo Paraíso. (SANTANA JÚNIOR, 2011, p. 163)

Essa estruturação em temas que se alternam na narrativa por meio de partições – ou fragmentos, como chama Carone (2004) – tem como resultado uma obra quase que desmontável, cujas possibilidades de entrada são múltiplas, dada a (diversas vezes apenas aparente) independência entre os temas. O próprio autor afirmava ser possível “começar a leitura por qualquer um dos capítulos de *Avalovara*, eliminando a sequência normal” (LINS, 1979, p. 173), sugerindo, inclusive, outras possibilidades que lhe pareceriam viáveis, numa dinâmica que, se seguida, aproxima o livro à experiência da *Rayuela*, de Julio Cortázar.

Tal construção fragmentária e particionada gera o efeito daquilo que Haroldo de Campos, retomando Michel Butor, chamou de “móbile Romanesco”, que seria um conjunto formado por determinado número de partes que podem ser reordenadas, no qual “cada leitor traçará [...] um trajeto diferente”, funcionando, assim, “como uma esfera ou um recinto circular com muitas portas” (CAMPOS, 1977, p. 28). Uma estrutura romanesca que se apresenta decomposta, para ser reconstruída e rearticulada pelo leitor.

Michel Butor, nesse sentido, pergunta-se: “a transição da narrativa linear para a narrativa polifônica não nos levaria à busca de formas móveis?” (CAMPOS, 1977, p. 29). As formas móveis, os “móviles”, tenderiam a representar a mutabilidade e a instabilidade do mundo (e, por consequência, do romance) moderno. O próprio Haroldo de Campos cita o caso do *nouveaux romancier* Marc Saporta, que lançou em 1962 “um livro composto de páginas soltas, que poderiam ser baralhadas e lidas em qualquer ordem” (CAMPOS, 1977, p. 29). Esse mesmo intento levava Michel Butor a querer escrever uma “ópera mobile”, um livro que, não se estruturando de maneira rígida, refletiria “o mutável do mundo novo que se opõe ao antigo” (NITRINI, 1987, p. 32).

Esse, no entanto, apesar de muito eloquente quanto à natureza da estrutura de *Avalovara*, é apenas um dos paralelos possíveis entre Osman Lins e o *Nouveau Roman*. Paralelo sempre polêmico quanto à validade/operacionalidade. Percebamos que se a crítica francesa foi, num primeiro momento, profícua em comparar Osman aos *nouveaux romanciers*, dado serem o seu principal ponto de referência como opositores às narrativas tradicionais (NITRINI, 1987, p. 34-35), o mesmo não aconteceu com a crítica brasileira, que negou uma apropriação voluntária daquela estética por parte do autor de *Avalovara*, muito embora admitisse haver um parentesco entre eles (NITRINI, 1987, p. 29).

Osman era um tanto reativo quanto a essa comparação, não crendo ser partícipe daquele fenômeno. O autor acreditava que a situação do romance de seu tempo não era fruto das invenções do Novo Romance, mas um resultado lógico do que fora pronunciado por Woolf, Faulkner e Joyce (LINS, 1979, p. 179). Com ele, nesse sentido, concorda Leyla Perrone-Moisés (2014, p. 96), que afirma: “Não era influência, era confluência. Era a confirmação de uma tendência mundial, naquele momento, a propor novos rumos para a ficção”. Observe-se, no entanto, que Osman chegou a, ele mesmo, entrevistar os *nouveaux romanciers* Michel Butor e Alain Robbe-Grillet, cujas obras lhe despertavam notável interesse (GOMES, 2008, p. 81).

Fato é que, sejam Osman Lins e o *Nouveau Roman* resultantes do mesmo desenvolvimento histórico, ou seja o autor vitoriense influenciado pelo movimento francês, ambos possuem convergências inegáveis. Dentre as elencáveis semelhanças (e são, de fato, várias), é notável a autorreferencialidade do texto, que se manifesta em *Avalovara* nas diversas dimensões: temática, narrativa e estrutural.

Como apontado anteriormente, o próprio Sartre muito rapidamente percebeu que o romance francês do fim da década de 40 e início da década de 50 vivia uma era de autorreflexão, conservando os contornos usuais do gênero, mas o contestando por dentro. Tratava-se de um texto que mostrava seu próprio fazer-se, voltando-se para o seu próprio funcionamento (a sua autorrepresentação) e contestando, dessa forma, a referencialidade do romance clássico (SCHMIDT, 1979).

Assim como os textos do Novo Romance, *Avalovara* é dotado em alto grau dessa autorreferencialidade, na medida em que expõe seus próprios mecanismos, refletindo sobre eles e conferindo-lhes alto grau alegórico. Nessa autoconsciência provocativa do romance de Osman Lins, dois dos temas trazem essa autorreflexão de modo patente: o tema S – A Espiral e o Quadrado, que trata de forma direta da elaboração da estrutura da obra, e o tema P – O Relógio de Julius Heckethorn, que, contando a história da construção do relógio que marca as horas finais do casal de amantes, reflete de maneira metafórica sobre o exercício da elaboração do romance em questão.

Tal estruturação, que tanto chamou atenção da crítica e muito demandou do artista, tem como resultado um romance de escrita altamente constrangida, de liberdade profundamente limitada. A espiral que, submetida ao hermetismo do quadrado, percorre as letras de um palíndromo e a partir disso desenvolve uma narrativa na qual até mesmo a quantidade de linhas obedece a uma ordem pré-estabelecida resulta na *contrainte* mais complexa e elaborada da literatura de língua portuguesa, equiparando-se às mais complexas e desafiantes restrições

oulipianas. No mesmo sentido, é perceptível que, assim como no caso dos textos do Oulipo, a *contrainte* de *Avalovara* não é mero artifício ornamental: ela é propriamente a matriz geradora do fenômeno estético. É dela que emerge o monumento engendrado por Osman Lins.

A reflexão sobre a elaboração dessa *contrainte*, em sintonia com a autorreferencialidade que marca o romance por um todo, possui um espaço privilegiado em *Avalovara*. O que interessantemente coloca a obra em linha com o “Princípio de Roubaud”, categoria operacional criada pelo oulipiano Jacques Roubaud para tratar dos textos nos quais a *contrainte* fala sobre a própria *contrainte* (FUX, 2016, p. 58) – fato que necessariamente potencializa esse movimento de “olhar para dentro si” do romance. São os objetos de nossa análise, a seguir, precisamente os dois capítulos que materializam esse princípio.

4.1 A ESPIRAL E O QUADRADO

O tema S – A Espiral e o Quadrado, traz dois narradores: o primeiro, um narrador onisciente que tem consciência tanto da obra que é narrada quanto de sua fatura. É um narrador reflexivo que assevera a autoconsciência da obra, compondo os momentos em que a autorreferencialidade de *Avalovara* fica mais evidente. Dialogando diretamente com o leitor (fenômeno que acontece em outros temas a partir de outros narradores, mas de forma menos incisiva), esse primeiro narrador reflete sobre a própria obra, sobre seus personagens e, principalmente, sobre a sua estrutura. O segundo é um narrador observador simples que conta a história do drama envolvido na elaboração do palíndromo que serve como espinha dorsal da narrativa e sobre o qual percorrerá a espiral. Começemos pela primeira aparição do tema: a partição S1.

Surge, onde, realmente – vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas –, esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo, não se sabe se na voz, se no silêncio ou nos rostos apenas adivinhados, o sinal do que são e do que lhes incumbe? A porta junto à qual se contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade, é limiar de quê? Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente ilimitado, do texto que os desvenda e cria. (LINS, 1973, p.13)

A partir da abordagem (aparentemente) extratextual que faz do que fora narrado na partição anterior (R1), o narrador já dá a tônica autoconsciente do texto, que permanecerá até os momentos finais da narrativa. O trecho ainda não reflete sobre a estrutura do romance, mas

já trata da materialidade apenas ficcional dos personagens aos quais se refere: personagens que em momento algum são postos como a mimetização de indivíduos reais, mas sim entes criados por palavras, frutos de um “texto que os desvenda e cria”. Tônica que continua na partição S2:

Crer que os dois personagens e a sala de um fausto declinante onde se encontram tenham para o narrador mais nitidez que o texto – vagarosamente elaborado e onde cada palavra se revela aos poucos, passo a passo com o mundo nelas refletido – seria enganoso. [...] Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim na construção aqui iniciada. Só um elemento, por enquanto, é claro e definitivo: rege-a uma espiral, seu ponto de partida, sua matriz, seu núcleo. (LINS, 1973, p.14-15)

A realidade imaginada pelo autor não é, de forma nenhuma, mais clara para ele do que para o leitor. A mesma concretude textual à qual está submetido o receptor está submetido também o narrador, porque a obra em si tem autonomia e não está subordinada ao que representa, muito embora represente. Portanto, a substância primeira da obra de arte (literária, nesse caso), não é a representação mental que evoca, mas a materialidade textual que liga autor e leitor.

A partir da partição S3, o narrador, que nos parece ainda ser o mesmo, introduz o elemento da espiral dialogando com o leitor a partir da segunda pessoa do plural e numa escrita que tende ao poético e arcaizante: “Desenhai com o auxílio de um compasso, se é de vossa índole ser cuidadoso, ou a mão livre, se tendeis para as soluções mais fáceis, uma espiral” (LINS, 1973, p. 16).

A introdução da espiral é a introdução do elemento contínuo e melífluo em *Avalovara*, forma que “não nos transmite uma impressão estática: parece vir de longe, de sempre” (LINS, 1973, p. 16) e cuja inteligibilidade plena não parece ser viável à mente humana: “A verdade é que, se a seccionamos nas extremidades, arbitrariamente o fazemos; fazendo-o, guardamo-nos da loucura. Nem a eternidade bastaria para chegarmos ao término da espiral – ou sequer ao seu princípio. A espiral não tem começo nem fim” (LINS, 1973, p. 16-17). Entidade de dimensão quase abstrata, a espiral “idealmente [...] começa no Sempre e o Nunca é seu termo” (LINS, 1973, p. 17). Daí o questionamento que encerra a partição: “Como, então, fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?” (LINS, 1973, p. 17).

De acordo com Jean Chevalier (2015, p. 397-398) a espiral é uma figura encontrada em todas as culturas, geralmente apresentando-se como um tema aberto e otimista, simbolizando

“emanação, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica, mas em progresso, rotação criacional”. No mesmo sentido, “a espiral simboliza [...] a viagem da alma, após a morte, ao longo dos caminhos desconhecidos, mas que a conduzem, através dos seus desvios ordenados, à morada central do eterno” (CHEVALIER, 2015, p. 400). A espiral é, portanto, um símbolo fortemente transcendental. Sem começo e sem fim cognoscíveis, corporifica o eterno contínuo. E é esta figura, a espiral, que conduzirá o leitor: é o seu movimento que ditará a ordem da obra. Romance rigoroso, porém, *Avalovara* não poderia ser guiado por um símbolo dessa natureza. Faz-se necessário o controle, a restrição:

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz. (LINS, 1973, p. 19)

Como define Chevalier (2015, p. 750), o quadrado é a “antítese do transcendente” e “implica uma ideia de estagnação na perfeição; e até mesmo de estabilização na perfeição”. No mesmo sentido, ele simboliza, na tradição cristã, o cosmos, em virtude de sua forma igual dos quatro lados (CHEVALIER, 2015, p. 752). Sobre a interrelação entre essas duas formas, afirma Fábio Andrade (2003, p. 51): “A espiral define bem a arte barroca por ser o caminho mais longo para se chegar a um ponto. O quadrado, por definir o âmbito referencial, contenção, tensão.” O quadrado, dessa forma, é o recorte realizado a partir da infinitude do cosmos: a espiral (forma que tende ao complexo, ao excesso, ao infinito).

A entrada do quadrado na estrutura é a entrada do limite – do harmônico e do hermético – no imponderável. Une o quadrado e a espiral, porém, a *contenção* do centro e a *direção* ao centro: o núcleo N, o Paraíso. É para o centro contido no quadrado que caminha a espiral, saindo do caótico e direcionando-se para o unitário. *Avalovara* é a espiral, que vem do sempre e termina no nunca, e a *contrainte* à qual se submete é o quadrado, que lhe confere forma, limitação, restrição, corpo. Da mesma maneira, a espiral é o ímpeto do labor artístico, desmedido e disforme, sendo o quadrado a forma a que deverá ser submetido a fim de se tornar inteligível à sensibilidade humana – para que possa, só então, inspirar na mente do receptor a imagem de sua cauda, que saindo do quadrado em movimentos circulares caminha para o infinito.

Da partição S5 até a S7, nos acompanha um narrador observador que conta a história do comerciante Publius Ubonius e seu servo, Loreius, habitantes da Pompéia do ano 200 a.C. Curioso por temas como a matemática egípcia, a astronomia babilônica e os ensinamentos pitagóricos, o comerciante tem, em seu servo (homem perturbado por sonhos enigmáticos), um interlocutor. Em dado momento, Publius Ubonius promete a liberdade a Loreius caso este descubra uma frase significativa e que possa ser lida da esquerda para a direita e ao revés. Não apenas isso, o comerciante quer uma frase na qual, “sotopondo as palavras de que se companha, possa ser lida também na vertical, inicie-se a leitura do ângulo esquerdo superior ou do inferior direito.” (LINS, 1973, p. 23).

O comerciante deseja uma frase que represente a mobilidade do mundo e a imutabilidade do divino (LINS, 1973, p. 24). Loreius, a partir disso, e sem surpreender, passa a viver em função da elaboração dessa frase: decide que terá cinco palavras, cada qual com cinco letras, de modo a poderem ser agrupadas umas sobre as outras, possibilitando as permutas exigidas pelo comerciante. Decide primeiramente que “tenet” será a palavra ao centro, “por ser um verbo indicativo de posse, de domínio, fator de alta importância para ele, um escravo” (LINS, 1973, p. 31), e a partir desse vocábulo base tenta chegar aos demais. Depois de muita reflexão e esforço, chega ao palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, cujo significado encerra uma pequena duplicidade de sentido, mas que uma das significações (“O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”, precisamente) atende aos anseios místicos de Ubonius.

De acordo com Santos Júnior e Amarante (2019, p. 196), o palíndromo é um “gênero textual marcado por uma reversibilidade fraseológica em que há uma identidade de letras quando a sentença é lida da esquerda para a direita ou de modo inverso”. O nome deriva dos termos gregos *palin*, que significa “de novo” e *dromo*, que significa “percurso, direção, corrida ou circuito” (SANTOS JÚNIOR; AMARANTE, 2019, p. 196). Apesar da história criada por Osman Lins, “a fortuna crítica tende a atribuir sua invenção ao poeta grego Sócrates, natural de Maroneia, localizada na região da Trácia, tendo ele vivido no século III a.C.” (SANTOS JÚNIOR; AMARANTE, 2019, p. 196).

Durante a Idade Média, a palindromia tinha forte associação mágica, mística, religiosa, sobrenatural e até mesmo alquímica¹³ (SANTOS JÚNIOR; AMARANTE, 2019, p. 205). Outro

¹³ Tema que interessava profundamente a Osman Lins, com repercussões nas estruturações de suas narrativas: “Também Pitágoras e a alquimia não são estranhos à minha atração pelas figuras geométricas” (LINS, 1979, p. 179). Em toda a sua obra, seja literária, seja ensaística, abundam as

fato que chama atenção e não pode ser ignorado, dada a influência que a *Divina Comédia* e *O Cântico dos Cânticos*, por exemplo, exercem sobre *Avalovara*, é o cunho religioso do palíndromo *Sator arepo tenet opera rotas*, cujas letras “constituem um anagrama da expressão *pater noster* (pai nosso)” (SANTOS JÚNIOR; AMARANTE, 2019, p. 209).

Referente à estruturação do romance de Osman sobre um palíndromo, afirma Luiz Fritoli:

O fato de que a estrutura do romance seja baseada em um palíndromo indica já um movimento de leitura que se quer impor; que, além disso, esse palíndromo seja configurado em um quadrado – permitindo não somente a leitura de trás para a frente, mas também de cima para baixo e de baixo para cima – potencializa o movimento, a reversibilidade e a combinatoriedade dos módulos, conferindo-lhes um estatuto não somente espacial mas também temporal múltiplo. (FRITOLI, 2012, p. 262-263)

Leny da Silva Gomes, cotejando as anotações de Osman Lins sobre a simbologia dos números e suas respectivas implicações cosmológicas com os pressupostos presentes na obra do matemático Matila Ghyka – cuja leitura despertou o interesse do autor pelas estruturas de inspiração geométrica (LINS, 1979, p. 179) – chega às seguintes conclusões sobre a estruturação de *Avalovara*:

Essas relações são reveladoras no que tange à criação do romance, que tem em sua origem o quadrado e a espiral, símbolos do estático e do movimento, que se expõem enquanto formas representativas do limitado e do ilimitado. A superposição do palíndromo, como terceiro termo dessa relação, alia a linguagem matemática ao sagrado, conferindo ao método um caráter de analogia no sentido pitagórico. (GOMES, 2016, p. 133)

A presença do elemento palindrômico no plano estrutural de *Avalovara*, assim, além de parte fundamental da complexidade da *contrainte* à qual está submetido o romance, reflete uma série de intenções do autor: criar propriamente um movimento de reversibilidade e combinatoriedade, conferir um efeito de multiplicidade espaçotemporal e promover uma conciliação do limitado e do ilimitado (representados pelas figuras da espiral e do quadrado). Tal relação aliaria a linguagem matemática ao sagrado. A mobilidade sugerida pelo trato do leitor com o palíndromo sobressalta o vínculo dinâmico entre as partições da obra, cuja

referências à alquimia – assim como à Cabala e ao Zodíaco. O misticismo era uma verdadeira obsessão de Osman.

estruturação em móveis realça o caráter mutável, instável e provisório da modernidade, a que faz referência Michel Butor.

De volta ao tema S: envaidecido por conseguir elaborar a frase, Loreius decide não de imediato revelá-la ao seu amo, jogando com a expectativa de Ubonius e asseverando nem sequer ser mais seu escravo. Porém, em determinada noite, numa taverna, revela a frase mágica a uma cortesã, a fim de lhe impressionar. Com o palíndromo sob seu poder, Tycher, a cortesã, transmite-o para seu amante e este vende as cinco palavras a Publius Ubonius. Percebendo que jogou fora a única chance de ser livre, Loreius desespera-se, enlouquecido, gritando pela cidade ter sido ele o criador daquela “frase que as crianças logo riscam nas paredes e os bebedores, com vinho, nos balcões das tavernas” (LINS, 1973, p. 42). Em seus momentos finais, o servo dirige-se ao quarto de Tycher, brada o palíndromo que levou embora sua paz, desembainha um punhal e mata-se diante da cortesã.

Altamente metafórico, o tema S espelha a construção da obra, mas é também uma imensa reflexão sobre o fazer artístico. Um fazer rígido, metódico: o fazer de Osman Lins. A história de Loreius é a história da elaboração estética, do labor artístico, do poeta que lima, sofre e sua para encontrar a forma perfeita – no caso do escravo, o palíndromo perfeito, a forma estrangida em sua plenitude. É a história do sofrimento do poeta que trabalha sob *contrainte*, mas também a história de todo e qualquer poeta, dado que as *contraintes* são inatas ao fazer literário.

O tema S é, em última instância, uma alegoria para a própria elaboração de um romance: o ato de organizar, dar limite. Como afirma o próprio Osman (1979, p. 180): o “romance aglutina narrativas menores, breves unidades temáticas, pássaros miúdos. Não é o meu romance que é assim. Qualquer romance é isso. E eu já lembrei há pouco que *Avalovara* é em certo sentido uma alegoria do romance”. Para o narrador onisciente do tema S, tal significado está contido no próprio conteúdo do palíndromo: “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” (LINS, 1973, p. 72). Sobre isso, afirma Joseana Paganine:

[...] o rigor estrutural de *Avalovara* materializa uma das propostas-chave da poética osmaniana, presente também em *Nove, novena*: a narrativa é uma cosmogonia. A página em branco reproduz o caos anterior à criação do mundo, que a palavra poética irá ordenar, realizando a passagem do caos ao cosmos. O quadrado, no qual estão dispostas as letras do palíndromo, é a imagem da dimensão espacial e da página do livro. Como no tabuleiro de xadrez, ele delimita o âmbito

onde o jogo pode acontecer, ao estabelecer uma diferenciação em relação ao espaço da percepção cotidiana. (PAGANINE, 2009, p. 152)

A contenção da espiral dentro do quadrado é, portanto, a própria construção artística, porque esta confere medida humana às infinitas possibilidades oferecidas pela página em branco. Já o quadrado é o recorte realizado a partir da infinitude do cosmos. A espiral que guia a narrativa, no mesmo sentido, configura o tempo sincrônico e simultâneo de *Avalovara* – incaptável pela percepção humana, mas não quando submetido ao hermetismo, à materialidade do livro no qual se insere. O fazer artístico pode ser lido a partir dessa chave: a submissão de um aspecto do mundo ao método do artista. A obra romanesca (assim como toda obra de arte) é sempre um recorte, e, no caso de Osman Lins, um recorte rigoroso, matemático, sistemático, num romance regido por “uma mecânica que se pretende tão rígida quanto a que move os Astros” (LINS, 1973, p. 71).

4.2 O RELÓGIO DE JULIUS HECKETHORN

O segundo núcleo de *Avalovara* que reflete sobre as engrenagens da própria obra é o tema P – O Relógio de Julius Heckethorn. Neste tema, um narrador onisciente analítico descreve a elaboração do relógio localizado na sala dos amantes e narra a história de seu criador, Julius Heckethorn. Se no tema S – A Espiral e o Quadrado o narrador dialoga diretamente com o leitor sobre a construção da obra, no tema P isso se dá de maneira indireta e metafórica. Ainda que com maior discricção, porém, os paralelos entre o drama da construção do relógio e a composição do romance são muito perceptíveis para o leitor que já está mergulhado na autoconsciência de *Avalovara*. São estes paralelos o objeto de nossa análise. Começemos, naturalmente, pela partição P1:

“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 – de tão simples que, ingenuamente julgamos compreendê-los – o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e delicada dos astros. [...]” (LINS, 1973, p. 165-166)

Já nas primeiras linhas do tema, iniciado com uma citação do próprio Julius Heckethorn, temos a tônica alegórica que se seguirá nas partições seguintes. O relógio é exposto como um objeto dotado de uma carga simbólica que transcende a pura “divisão do dia em horas” (LINS,

p. 166): trata-se de um objeto que opõe ao eterno o transitório, tendo, assim, relação com os astros – tema fundamental para Osman, como já se pôde perceber.

Na partição P2, há uma análise superficial do relógio em questão, cuja aparência não chama atenção “a não ser, talvez, [por] certa majestade que emana do seu porte” (LINS, 1973, p. 202). Trata-se, no entanto, de um relógio não muito mais altos do que os demais do seu gênero. Sua peculiaridade revela-se apenas no momento em que as horas viram e somos, então, surpreendidos com os sons que dele emanam. Mais estranheza ainda causa ao notarmos que esses inusuais sons “não se repetem, antes variam nas horas seguintes, sem que possamos alcançar a lei – pois há de haver uma – que rege tais mudanças” (LINS, 1973, p. 203).

A partir da partição P3, temos propriamente a história do relógio em questão: trata-se de um objeto sem réplica no mundo e de fabricação alemã. Somos, então, apresentados às primeiras informações acerca de seu criador, Julius Heckethorn: filho único, nascido em 1908, “matemático, cravista e grande conhecedor de Mozart” (LINS, 1973, p. 244), descendente em linha indireta “segundo informações acreditadas” de Charles William Heckethorn¹⁴, autor do livro *The Printers of Basle in the XV and XVIth centuries, their biographies, printed books and devices*. Julius passa boa parte de sua infância numa oficina especializada em mecanismos de som para relógios – “Pode-se imaginar que os seus sonhos sejam atravessados por um contínuo bater de horas” (LINS, 1973, p. 244). Em decorrência da Primeira Guerra Mundial, Julius Heckethorn é levado da Alemanha para a Inglaterra, onde se deprime devido à ausência dos sons que preenchiam seus dias na oficina. Passa, então, a ter aulas com um professor de música e dedica-se ao cravo, “instrumento no qual Julius, sem chegar a ser um mestre, vem a tornar-se bem mais que um simples amador” (LINS, 1973, p. 244).

Faz parte das leituras do jovem Heckethorn um livro pouco conhecido no qual constam indicações sobre um relógio doméstico

provido de três sistemas de som e inspirado, em parte, no relógio do planisfério construído em 1344 por Santiago de Dondis, médico-astrônomo de Pádua: o tríplice aparato sonoro, uno e sincrônico em sua origem, deveria seccionar-se, ficando tão exposto ao acaso que bem poderia jamais voltar a ser ouvido na íntegra. (LINS, 1973, p. 278)

Projeto caprichoso que apaixona o criador e o acompanhará ao longo dos anos que se seguem em sua vida.

¹⁴ Autor que, de fato, existe e cujo livro é ainda reeditado, estando disponível para compra nos grandes sites do gênero.

Após descobrir uma traição de sua mulher, o pai do futuro relojoeiro, ainda na Alemanha, suicida-se com um tiro na cabeça. Sua mulher também não é novamente vista após o fim da guerra. O órfão Heckethorn, no entanto, “progride em sua aprendizagem musical – revelando, com alguma precocidade, predileção por Mozart” (LINS, 1973, p. 278) e passa a ter interesse, devido a uma de suas leituras, pela arte da relojoaria, entrando numa fábrica de relógios e sendo logo promovido a montador.

De volta à Alemanha, Julius Heckethorn inicia a concretização de seu projeto. Cogita fazê-lo baseado num relógio de azeite ou numa clepsidra, dado que os relógios correntes, que funcionam a saltos, corrompem uma noção que era materializada de maneira mais fiel pelas ampulhetas e pelos relógios de sol: “a de ser o tempo um fluxo, um fenômeno contínuo e indiviso” (LINS, 1973, p. 315). Logo conclui ser quase impossível equilibrar processos modernos e elementos arcaicos em sua invenção, optando, assim, por um mecanismo a saltos, que, apesar de não conferir fluidez, oferece outras possibilidades em relação ao tempo:

O tempo, flua ou não, repudia as interrupções, os seccionamentos. Contesta-se, no entanto, a tendência do homem a imprimir-lhe um ritmo? Este ritmo surge – é conquistado – com o relógio a saltos. [...] Um erro ambicionarmos, para a representação do tempo, engenhos contínuos, nunca interrompidos, sem pausas, renegando a nossa natureza, que pulsa como pulsam os pulsos – e que tudo corta, como corta o pensamento, em palavras, em sílabas, em letras. Acentua ainda sua decisão: a presença no mecanismo do relógio a saltos, do cabelo e das molas, corações metálicos da engrenagem, peças em espiral e, a seu modo, figurações palpáveis do tempo, tão claras qual se fossem, da palavra tempo, a representação ideográfica. (LINS, 1973, p. 323-324)

Impossível não notar a presença das molas, objetos em *espiral*, “figurações palpáveis do tempo”, como elemento integrante dos mecanismos do relógio: o mesmo tempo a ser domado no tema S. Fato eloquente em relação às intenções de Julius Heckethorn é o de que o livro que o acompanha durante a elaboração do relógio “não é o *Arte de Reloxes* ou a *Memória sobre o Centro de Oscilação do Pêndulo*, de Jean Bernovilli de Basiléia, e sim, numa edição holandesa, o *Manual de Astronomia Árabe*, de Alfraganus” (LINS, 1973, p. 325).

Abandonados esboços ingênuos e projetos iniciais, Julius Heckethorn chega ao modelo final: “Sempre fiel ao cravo, escolhe, para trabalhar em seu projeto, a introdução da *Sonata em fá menor (K 462)*, de Scarlatti” (LINS, 1973, p. 345). A partir disso, opera a disposição dos sons, dentro do relógio, da seguinte maneira:

Secciona a introdução em treze partes, numera-as pela ordem e, pondo de lado a penúltima, põe-se a manipular as outras doze. Distribuir esses grupos de notas de tal modo que se percam uns dos outros dentro do relógio, soem separados e só de tempos em tempos voltem a reunir-se – 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. Os eclipses, para ele, afiguram-se 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)

Interessante notar algumas peculiaridades da música de Scarlatti apontadas por Marta Paz (2010). Afirma a autora ser a música de Scarlatti “metódica, com repetições e com um ritmo preciso e sem variações dinâmicas significativas. É como o bater sistemático de um relógio” (PAZ, 2010, p. 82). A autora também atenta ao fato de que a própria soma dos algarismos 4, 6 e 2 resulta em 12 (noutra referência ao relógio), tornando, assim, a *sonata K 462* de Scarlatti, de diversas formas, a mais adequada para o intento de Julius Heckethorn – mais, inclusive, do que seria a esperada escolha de Mozart, cuja música encantava o relojoeiro desde sua tenra infância.

Para realizar tal intento (o de submeter a execução íntegra da frase de Scarlatti a uma “conjugação feliz de circunstâncias”, como o eclipse), Julius Heckethorn constrói três sistemas sonoros interrelacionados que agruparão 12 das 13 partes da introdução da sonata – lembremos que a penúltima parte é inicialmente posta de lado. O sistema A agrupa as partes 1, 5 e 11; o sistema B agrupa as partes 2, 4, 7 e 9; e o sistema C agrupa as partes 3, 6, 8, 10 e 13. Os sistemas também possuem, cada um, os seus intervalos de reprodução: o A funciona com intervalos de quatro, uma e seis horas, resultando num ciclo de onze horas; o B tem intervalos de duas, duas, três e seis horas, resultando num ciclo de treze horas; e o C intervala-se em quatro, três, cinco, seis e três horas, resultando num ciclo de vinte e uma horas.

Não obstante, todos os ciclos possuem interrupções. O ciclo C (no qual está o grupo de notas 3), por exemplo, antes de ressoar integralmente, tem uma pequena pausa, na qual deverá ressoar os grupos de notas 1 (do sistema A) e 2 (do sistema B), que raramente ressoarão. A mesma dinâmica repete-se posteriormente: após a reprodução do grupo 3, será o momento do grupo 4 ressoar – o que raramente acontecerá – e assim sucessivamente até o grupo de notas 13. O resultado é que, a cada hora cheia, o relógio reproduzirá uma série de sons aparentemente disformes preenchidos por excêntricos blocos de silêncio, sendo possível, inclusive, que nenhum som ressoe do relógio.

A possibilidade de que nenhum som saia da passagem das horas intriga, naturalmente, qualquer observador, devido à percepção de que a grande função dos sons que saem do relógio talvez não seja anunciar a passagem das horas. A aparente imprevisibilidade do relógio e sua sucessão de sons, cuja ordem escapa à compreensão humana, é resultado da intenção de Julius Heckethorn de “colocar as pessoas na mesma atitude de perplexidade que se sofre perante o Universo” (LINS, 1973, p. 347). Ainda que inviável à compreensão dos observadores em geral, porém, a criação de Julius está submetida a um esquema ordenado, de modo que um matemático em posse das leis que regem os mecanismos do relógio poderia chegar à conclusão de que a cada 125 dias e 3 horas há “o reencontro dos astros por Heckethorn dispersos em seu pequeno cosmos” (LINS, 1973, p. 358). Tal cálculo, porém, não levará em consideração a ausência do 13º elemento: o grupo de notas 12, que, separado dos demais e submetido a uma dinâmica própria, eleva para 625 dias e 15 horas o intervalo entre os ciclos de reprodução da frase inteira de Scarlatti.

Por mais que sugira certa aleatoriedade, a escolha de ser o grupo 12 submetido a uma dinâmica própria – e não o 1 (o primeiro), o 13 (o último), o 3 ou o 10 (numa referência a Dante), o 5 (numa referência a Pitágoras), ou algum outro número mais significativo – se dá em decorrência de ser este um grupo de notas fundamental para o efeito estético gerado pela *sonata K 462*. De acordo com Martha Paz (2010, p. 92), esse fragmento tem “como base harmônica o acorde de 7ª da dominante (V grau da escala)” que produz um estado de tensão no ouvinte e sua ausência, por sua vez “retira da finalização da introdução da sonata toda a sua vitalidade e consistência”. Há método, portanto, na ausência do grupo de notas 12, e é estratégica a escolha de ser este o elemento desestabilizador.

No entanto, ainda que o fato do grupo 12 estar submetido a uma dinâmica particular torne mais rara a audição da introdução da sonata, é ainda mantida a ordem e, em algum grau, a previsibilidade do ciclo. O que não é suficiente para o criador do relógio, que vai além: a intenção de Julius Heckethorn não é a de apresentar a ordem cosmológica apenas em sua dimensão ordenada, ou muito menos como sendo cíclica e passível de cálculos que permitam sua previsibilidade:

Ainda uma intenção o orienta, representar o que há de aleatório em nossas existências. Sabemos, todavia, que o relógio de Julius Heckethorn, ou melhor, seus aprestos de som, obedecem a um esquema rigoroso. Sobre este rigor, assenta a idéia de uma ordem no mundo. Como introduzir, então, na obra, o princípio de imprevisto e de aleatório inerente à vida? (LINS, 1973, p. 347)

Na visão do relojoeiro, portanto, a perplexidade gerada pelo Universo não se dá apenas por sua dimensão inapreensível ou por sua ordem cuja compreensão nos escapa (ainda que ela exista). Essa perplexidade se dá, em grande medida, e talvez principalmente, pelo grau de aleatoriedade e imprevisibilidade a que está submetida a existência. Para reproduzir tal efeito, em sua criação, Julius Heckethorn fabrica de maneira propositadamente imperfeita o dispositivo ao qual está submetido o grupo 12, de modo que ele é desregulado sempre que a temperatura sobe, dilatando uma delgada barra de zinco que o compõe. Dessa forma, há momentos em que o grupo deveria soar e não soa, assim como há outros em que, dando um salto, soa com horas de antecedência. O resultado é que “agora uma vida inteira pode decorrer sem que o mecanismo venha a repetir, da primeira à última nota, a introdução da sonata K 462” (LINS, 1973, p. 359). Como afirma o narrador, “com tal imperfeição, o relógio de Julius alcança a perfeição”, porque agora reproduz o “quão incerto e entregue a imponderáveis é o destino humano” (LINS, 1973, p. 359).

À guisa de finalização da história do relógio, temos os fatos relatados a seguir. Devido a circunstâncias relacionadas à Segunda Guerra, Julius Heckethorn sai da Alemanha e leva consigo sua criação. Após um severo endividamento, Julius vende o relógio a um embaixador sueco. Dias depois de ter sua mulher morta num bombardeio em Rotterdam, Julius, muito provavelmente devido à sua ascendência inglesa, é julgado como traidor pelos alemães e fuzilado. O relógio é, então, vendido à esposa de um representante do Itamarati, que o leva para o Brasil, onde é leiloadado e comprado pela família de Olavo Hayano, marido de Ö, sendo alocado na sala do apartamento de seus pais. É este o percurso que leva o relógio à presença dos amantes, destinando-o a contar as horas finais do casal.

Em sentido similar ao do tema S, o tema P caminha na mesma chave autorreferencial que marca *Avalovara*. É uma alegoria tanto do fazer artístico e da elaboração do romance, quanto do fazer artístico de Osman Lins. Em todos os casos, no entanto, o faz de maneira mais afunilada e específica que o tema S. O sofrimento do relojoeiro é também o sofrimento do artista que busca organizar seus sentimentos em forma, mas é, antes de tudo, o sofrimento do autor de *Avalovara*. Julius Heckethorn deseja construir um relógio que reflita o caos e a organização do universo: esse é igualmente o intuito de Osman com seu romance. Se no tema S, no entanto, há a narração da contenção do inapreensível (a espiral, o ímpeto artístico...) no cognoscível (o quadrado, a forma artística...), o que há no tema P é a submissão do imponderável – por

definição, necessariamente fora do controle dos homens – à construção humana: o relógio, a obra artística, *Avalovara*.

Assim como os oulipianos, Julius Heckethorn e Osman Lins se contrapõem ao acaso, mas de maneiras diferentes. Se no caso do Oulipo a tentativa é de abolição do acaso, no de Julius Heckethorn e Osman Lins o objetivo é o seu controle. O relojoeiro alemão e o romancista vitoriense sabem que o acaso é parte constitutiva e inalienável do cosmos (e louvam esse dado da realidade), portanto não tentam simular a sua supressão, mas o seu controle. Julius Heckethorn, percebendo o fato de que somos todos vítimas do acaso, elabora um método em que, submetendo-se a ele, o produz. Seu relógio é precisamente a entrada do elemento provisório e probabilístico na construção humana. O que é inicialmente paradoxal, visto que o acaso é algoz da previsibilidade, fundamento caro ao homem e cuja conquista é sinônimo da sempre ambicionada estabilidade.

Nesse sentido, o tema P manifesta-se, a partir do afunilamento alegórico apontado anteriormente, como uma metáfora não só do romance, mas do romance moderno. O relógio de Julius Heckethorn, assim como *Avalovara*, incorpora em sua materialidade o elemento probabilístico e aleatório característico da arte moderna: trata-se precisamente da “provisoriedade do estético” a que faz referência Haroldo de Campos (1977). Julius e Osman incorporam “o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser” (CAMPOS, 1977, p. 15). O probabilismo, que subjuga a exatidão e a prognose, aparece “integrado na fatura mesma da obra de arte, como elemento desejado de sua composição” (CAMPOS, 1977, p. 17). O provável, o aleatório e o provisório fazem parte da própria construção de *Avalovara*, mas não são elementos simplesmente expostos em seu decorrer, porém contidos e controlados em sua composição – de maneira artificial, naturalmente, uma vez que inseridos numa obra narrativa ficcional.

Paralelamente, a única culminância possível da tentativa de reorganização e contenção do acaso é a morte, anunciada pelo relógio que, finalmente, fruto do acaso submetido ao método, inicia a reprodução da frase inicial da *sonata K 462*, no momento em que os amantes são baleados por Olavo Hayano. Falha, no entanto, o penúltimo grupo de notas.

[...] *canta o relógio e nota após nota flui a melodia fraturada na máquina e conhecemos o que poucos ou ninguém, vivam o que viverem... ó formosura do teu rosto, aguda e afiada, reinando numa riba oblíqua, a magia da Cidade me parece perigosa pérvida infestada de ferrões e não só isto, os martelos do relógio ferem precisos as cordas vamos de patamar em patamar e a Cidade, imóvel, move-se, aproxima-*

se com lentidão, a armação Julius Heckethorn vai formando a sequência a harmonia reúne-se o disperso e nós rejubilados a vertigem o vôo galopam saltam e lançam vozes os animais que nos habitam fria e turva a beleza da Cidade, as garras do Só e Soez, e por que este silêncio?, quero arrancar-me à Cidade e não posso, grito um pedido de ajuda, mas quem iria acudir-me, a minha voz é uma voz de condenado, boca contra boca lançamos sem governo gritos e gemidos e palavras cortadas meu amor que maravi eu te e ovelhas e cães se enlaçam em nossas bocas e gazelas e leões revoam mariposas também em nós heliantos florescem ejaculo os testículos beleza filha da puta a do seu rosto bala na agulha o Portador *falha no relógio o penúltimo grupo da sequência* delícia extrema da carne aberto o seu braço direito e nossos dedos cruzados seus pés mimosos nos meus jarretes uma das pernas mais estendida que a outra e a mão livre metendo-me puxando-me enfiando-me *falha o penúltimo grupo notas musicais soa o último e o relógio continua a sua busca.* (grifos nossos) (LINS, 1973, p. 411-412)

Esse trecho em sobreposição e fluxo faz parte dos momentos finais do romance (precisamente no tema “N – Ö e Abel: o Paraíso”) e narra, de maneira entrelaçada, a unificação do casal de amantes em apenas um corpo – num momento fortemente batailliano de amálgama entre morte e gozo erótico – e o iniciar da reprodução da sonata de Scarlatti. Porém, justamente o 12º grupo de notas falha: o grupo de notas que desestabiliza o mecanismo: o grupo que incorpora na obra o elemento do acaso. O que pode parecer anticlimático, num primeiro momento, é absolutamente coerente com as intenções de Julius Heckethorn, afinal, como afirma o próprio narrador do tema P, “a Ordem está sempre exposta a rompimento e [...] um pequeno fator tanto pode impedir como rematar as harmonias” (LINS, 1973, p. 359). A morte de Abel e Ö, desse modo, é o resultado da *hybris* corporificada pelo relógio e pelo romance que tentam domar o acaso e reordenar o cosmos.

O relógio de Julius Heckethorn, portanto, é a poética osmaniana, o romance moderno, o controle e o caos, o matemático e o imponderável. Dentro de sua dimensão metafórica, o núcleo se assemelha ao tema S, mas aqui de maneira afunilada. O tema P, assim como o S, reflete sobre o fazer artístico, sobre o processo de Osman Lins em *Avalovara* (o controle, o rigor, a exatidão, a estruturação matemática), mas vai além. Metaforiza o fazer artístico de Osman Lins na medida em que é ele um romancista moderno.

Ambos os temas analisados refletem uma grande autoconsciência da obra, numa metatextualidade que permite ao autor refletir sobre suas intenções estéticas. Uma autoconsciência que já não era inovadora por si (sendo até um lugar comum do experimentalismo do século XX), porém que, em sua proposição e execução, apresenta-se, mais do que mero artifício estilístico, como um recurso necessário e coerente. Não são os núcleos S

e P, como poderiam ter sido em mãos inábeis, trechos que explicam o romance. São, em verdade, núcleos que oferecem chaves de leitura – às vezes tão enigmáticas e plurais quanto a própria urdidura da obra.

4.3 AVALOVARA COMO PROVOCAÇÃO

O narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, em sua análise da obra de Julia Marquês Enone, afirma que “toda obra de arte configura a sua própria teoria” (LINS, 2005, p. 65). É sempre cauteloso separar as opiniões do narrador e do autor, mas o último romance de Osman Lins, resultado de seus estudos de doutorado, mostra-se, em diversos momentos, um ensaio literário coerente com os pressupostos teóricos e estéticos do próprio romancista. Essa assertiva, em específico, tem sua efetivação observada em todas as obras maduras do autor. *Avalovara* configura a sua própria teoria. Sua natureza alegórica permite o olhar simultâneo para dentro e para fora, mas, como dito no capítulo anterior, sem dar as chaves para o leitor. Afirma Inara Gomes que

Avalovara é uma Arte Poética alegórica, não porque forneça figuradamente um receituário, mas porque é uma experiência de limites, uma obra que se apresenta como um sistema de indagações – cujo protagonista é o escritor – sobre a essência da literatura, sobre a sua própria razão de ser, sobre o sentido de escrever. (GOMES, 2004, p. 98)

E nesse mesmo movimento em que discute acerca de sua própria natureza de obra literária e sua razão de ser, questiona-se enquanto obra de arte moderna, romance moderno. Afinal, a reflexão sobre o romance enquanto forma interessava a Osman Lins profundamente, recebendo a devida atenção em diversos momentos de sua ensaística. Essas reflexões, no entanto, adentraram a produção artística do autor de tal modo que se tornam indissociáveis sua teorização estética e seus textos literários. Daí marcar *Avalovara*, do começo ao fim, essa autoconsciência tão novorromanesca.

Se são os paralelos entre Osman Lins e o *Nouveau Roman*, porém, injustos com o romancista, pouco importa para os nossos fins. Fato é que eles inegavelmente lá estão, afinal de contas une-os a concepção estética de que “o romance é o campo do possível”, da qual inevitavelmente surge “uma nova concepção do tempo Romanesco”, de desenrolar nunca linear, “mas enovelado, quadridimensional, reversível” (PERRONE-MOISÉS, 1966, p. 19). O

que é coerente com a própria conformação histórica do gênero, que, como afirma Bakhtin (1988, p. 427), não esteve submetida a uma noção de passado absoluto. O próprio presente é, no romance, “em princípio e em essência, algo não acabado” (BAKHTIN, 1988, p. 419).

As rupturas temporais de *Avalovara* são exemplares quanto a isso. Tanto as quebras geradas pela estrutura que fragmenta o texto em diversas partições, que se alternam ao sabor da *contrainte*, quanto as rupturas internas que acontecem na trama, que constantemente alterna entre passado e presente, memória e vivido. Não raramente enovelando esses tempos e planos, de maneira sobreposta e simultânea. Esse desprendimento em relação à representação fiel da realidade empírica é também caro aos *nouveaux romanciers*, que operam o romance atacando “toda e qualquer noção de verossimilhança, reconhecendo explicitamente seu caráter ficcional” (SCHMIDT, 1979, p. 158).

Assim como os novos romancistas, Osman sabia que o romance não é apenas um suporte para a representação da realidade empírica, mas sim o campo para a produção de uma realidade intrínseca, autônoma e só mesmo possível na superfície do texto literário. É eloquente o que o autor afirma, em *Guerra sem testemunhas*, sobre a verdade da ficção:

A verdade da ficção – que só é contestável em suas formas bastardas – , nasce com o livro; e só existe a partir do momento em que o livro existe. Nunca perguntamos, para aceitar ou valorizar um testemunho nas ruas, se este *realmente* aconteceu antes e nas circunstâncias propostas aos nossos sentidos. O acontecimento, autônomo, impõe-se e é aceito *sem passado*. Também são autônomos os do romance, não nos cabendo indagar sobre suas matrizes: só as palavras criam a veracidade romanesca e nada supre esta condição. (LINS, 1969, p. 199)

Avalovara não busca a representação da realidade, mas a proposição de *uma* realidade. “Livro que não tem medo de se apresentar como livro, como maquinismo montado, como não-realidade” (CANDIDO apud LINS, 1973, p. 10), *Avalovara* não tem compromisso com a realidade empírica para o qual o romance deu sua atenção na virada cartesiana apontada por Ian Watt (2010). Uma realidade interna que esteja sob o crivo do verossímil não interessa a Osman. Suas personagens são formadas por cidades, palavras, pessoas; são mulheres duplamente nascidas.

Nesse sentido, *Avalovara* é, inclusive, dotado de uma experiência mimética muito mais sofisticada do que a dos romances cujos procedimentos configuram o “realismo formal” apontado por Ian Watt, no qual há a oferta, para o leitor, de particularidades e peculiaridades dos indivíduos, épocas e locais envolvidos (WATT, 2010, p. 34), com o objetivo (não raramente

malfadado) de configurar o romance como um relato da experiência humana. Isso porque, não buscando a referencialidade direta e a replicação da realidade, o romance de Osman Lins não cai na reprodução da fachada a que se referia Adorno (2012, p. 57), que só tem como resultado a “pura produção do engodo”, o superficialismo figurativo. Osman Lins, assim como os *nouveaux romanciers*, solapa “o mito da narrativa expressiva” a que faz referência Sandra Nitri (1987), que tem como objetivo a expressão de um conteúdo preexistente ao ato da escrita. Tomemos como exemplo os dois trechos a seguir, que fazem parte da mesma cena:

Transitamos entre nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, boca e boca, transitamos e somos, a esfera circunscreve-nos e nós próprios uma esfera, boca e boca (de quem?) coxas braços joelhos bunda orelhas (de quem?) membro garganta bainhas rorantes o prazer formando-se os culhões acesos cabeleiras ais. [...] Frios rostos sépia atitudes idênticas às das fotografias, gamos com dentes de cachorro cobrem em nossos corpos ovelhas com cabeça de leas [...] (LINS, 1973, p. 408)

[...] canta o apaziguador o nosso pássaro mais forte o nosso abraço, novo relâmpago na sala e ouvimos irado cheio de dentes irados o ladrar dos cães e cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim. (LINS, 1973, p. 412-413)

Nesta sequência apoteótica, Abel e Ö, baleados por Olavo Hayano, aglutinam-se em apenas um corpo (num processo que se estende por toda a partição N2) e atingem o paraíso por meio da união com o tapete no qual fazem amor. Tapete que, como afirma o narrador, é o próprio Paraíso (LINS, 1973, p. 357), quase um Aleph no qual reside a totalidade cosmogônica. Esses trechos são exemplares no que diz respeito à não figuratividade que atravessa todo o romance. Em *Avalovara*, é construída uma experiência mimética que não se restringe à representação do real, mas realiza a *elaboração* de uma realidade, precisamente o que Luiz Costa Lima (2003, p. 181) chamou de *mimesis* da produção: um ato mimético que “já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade”:

E se identificamos o Ser com o real, diremos que o próprio da *mimesis* da produção é provocar o alargamento do real, a partir mesmo de seu *déficit* anterior. Se, como dizia Bachelard, “o real é uma das formas do possível”, a *mimesis* da produção consiste em fazer o apenas possível transitar para o real; ou melhor, o que seria tomado como limite entre

o possível e o impossível – como a impressão despertada pelo jogo de luzes e sombras – como um possível atualizado. (LIMA, 2003, p. 181)

Avalovara, assim, não se desenvolve a partir de uma correlação com uma concepção prévia de realidade, mas tem propriamente uma autonomia ontológica: trata-se da *proposição*, da *produção* de uma realidade, um novo possível que “só existe a partir do momento em que o livro existe”: uma atualização do possível, aqui alargado.

Essa experiência mimética que não se restringe à representação da realidade empírica tem como resultado uma forma cuja configuração tende àquele fenômeno que Rosenfeld (1969) chamou de “desrealização”, tão presente na arte da primeira metade do século XX e com reverberações diretas no romance moderno. O que Osman Lins empreende, em *Avalovara*, não é o rompimento absoluto com o figurativismo, mas a distorção e a reconfiguração da realidade, em linha com correntes artísticas como o Cubismo, observável na estruturação da obra e na multiplicidade de pontos de vista da narração, e o Surrealismo, notadamente na presença marcante do onírico e do maravilhoso.

Note-se que Osman e o Surrealismo compartilhavam a visão ampla das possibilidades de representação da realidade, com abertura para processos imaginativos muito mais amplos do que os costumeiros da narrativa ficcional, mas isso, de maneira alguma, se refletia no *método* do romancista. Jamais poderíamos imaginar em Osman Lins uma atividade de associação livre, um processo de automatismo ou uma postura antirracionalizante. No mesmo sentido do Oulipo, Osman Lins era avesso à ideia de poeta inspirado ou de um método de produção artística que beirasse o transcendental, ou, mais precisamente, a sua emulação. Afirmar o próprio romancista:

Quando escrevemos um livro, temos nossos alvos. Jamais atiramos a esmo, para o ar, sem saber por quê. Assim, quando você ouvir um escritor falando em “inspiração” e outras palavras gastas, desconfie dele. [...] Não escrevi este livro ou qualquer outro inspirado pelos deuses. Custou-me dois anos e meio de interrogações, estudo e esforço. (LINS, 1979, p. 149-150)

Poucos membros do Oulipo seriam tão oulipianos em suas palavras. A Osman soava verdadeiramente um contrassenso a composição de um procedimento artístico automático e espontâneo. A literatura para Osman era trabalho, esforço e método. Observa-se, tanto em seu pensamento quanto em sua produção artística, uma reação à pura inspiração, na mesma linha de João Cabral de Melo Neto. Sobre isso, nos dirá Osman Lins:

Não tenho nem desejo as iluminações de um Blake, não abduco de minha lucidez; do que escrevo está banido o acaso. A soberania da consciência e o governo da atenção, que Valéry, na ordem do espírito, preferia a tudo, constituem minha regras-mestras. (LINS, 1969, p. 15)

Tal afirmação diz respeito sobremaneira a *Avalovara*. No romance, a presença do acaso é efetivamente louvada, dado ser este um elemento inalienável da experiência humana e de sua relação com o universo. Porém, como apontado anteriormente, a incorporação desse ingrediente na obra se dá por meio de sua contenção. Dessa maneira, o flerte de *Avalovara* com o Surrealismo (no conteúdo, nunca no método) serve muito mais como reforço da ficcionalidade da obra do que como uma estratégia para desvelar o inconsciente humano – objetivo tipicamente surrealista. O elemento onírico de *Avalovara* lá está, em grande medida, para reforçar o seu caráter de “livro que se sabe livro” e “romance que se sabe romance”: trata-se da catalisação de sua autoconsciência e, principalmente, de sua oposição à referencialidade.

Um outro paralelo medular entre Osman Lins e os romancistas do *Nouveau Roman* e do Oulipo é, naturalmente, o caráter experimental presente nos seus textos. Experimentalismo em múltiplas formas e a partir de diversos aspectos do gênero romanesco. Esse caráter, em especial, tem valor fundamental na evolução do próprio romance. Complementando o tratado anteriormente, afirmam Bray, Gibbons e McHale:

Experimentation makes alternatives visible and conceivable, and some of these alternatives become the foundations for future developments, whole new ways of writing, some of which eventually filter into the mainstream itself. Experiment is one of the engines of literary change and renewal; it is literature's way of reinventing itself. (BRAY, GIBBONS; MCHALE, 2012, p. 1)

As experimentações às quais foi submetido o romance, portanto, ampliaram consideravelmente o leque de possibilidades do gênero, multiplicando suas possibilidades estético-formais. O experimentalismo é, na opinião dos autores, um dos mecanismos de mudança e renovação do romance que fazem dele um gênero que constantemente se reinventa. No que concorda inteiramente Michel Butor, que afirma que novas formas possuem a capacidade de revelar “coisas novas, ligações novas, [...] tanto mais quanto mais afirmada for sua coerência interna com relação às outras formas, e quanto mais rigorosas elas forem” (BUTOR, 1974, p. 11).

Avalovara realiza tais movimentos com maestria: transtorna o gênero romanesco, amplia suas possibilidades e estabelece ligações novas. Mais do que isso, o romance de Osman

Lins tem aquele traço fundamental apontado por Bray, Gibbons e McHale (2012), que irmana todas as obras alocadas nesse guarda-chuva conceitual da “literatura experimental”: o meta-questionamento, a obsessão pela própria natureza. *Avalovara*, a um só tempo, levanta questões acerca de si enquanto obra de arte, enquanto romance e enquanto romance moderno – e realiza essa autoproblematização tanto pela via da reflexão discursiva quanto pela via da reconfiguração formal, buscando novas estruturas. Fazendo-o, Osman Lins cumpre o receituário de Michel Butor (1974), na medida em que denuncia a contingência e a frivolidade das formas tradicionais, explorando as potências da literatura – não sendo, dessa forma, cúmplice do “profundo mal-estar” a que faz referência o romancista francês. E o faz por convicção, afinal, como afirma o próprio Osman, a “literatura nada tem de simples passatempo. Ela é talvez o instrumento mais poderoso e mais eficaz de que o homem dispõe para conquistar e defender sua liberdade e sua dignidade” (LINS, 1979, p. 201).

Osman era extremamente inquieto em relação à estaticidade à qual, muitas vezes, era submetido o romance e que mantinha o gênero numa zona de conforto avessa à sua própria natureza. Em entrevista, afirmou o romancista: “O público, infelizmente muito viciado com fórmulas superadas, está percebendo com muita lentidão que o romance não é bombom, algo para ser sugado distraidamente” (LINS, 1979, p. 265). Osman tinha uma poética calcada no desafiador, no inconforme. A complexidade e a natureza laboriosa de sua obra foram projeto, método. Não lhe interessava a fruição simples e descompromissada: citando Gide, afirmava que “o artista deve se apoiar nas dificuldades” (LINS, 1979, p. 207).

Dificuldade, no entanto, que não recai apenas sobre o leitor, desafiado por uma obra inconventional e de acesso tortuoso. Questionado sobre essa propriedade desafiadora de seu romance, responde Osman: “Eu diria que ele pode ser muito difícil de ler, que algum leitor pode achar muito difícil, mas eu responderia que para mim muito mais difícil foi escrever” (LINS, 1979, p. 217). Essa afirmação, longe de ser apenas uma resposta espirituosa, é a asseveração, por parte do autor, de um fato inconteste e pulsante: o trabalho de dificuldade em *Avalovara* incide também (e principalmente) sobre o próprio autor, visto que – para além da dedicação e do estudo envolvidos na construção de tão laboriosa obra – este se submete a uma complexa e labiríntica *contrainte*.

Como afirmamos anteriormente, tendo como amparo o Oulipo, toda forma é potencialmente constrangida. Todo autor está submetido a um idioma ou, em última instância, à sua própria poética, da qual não pode escapar e que, invariavelmente, lhe constrange. Porém, se as *contraintes lato sensu* (o idioma, o gênero, a forma fixa etc.) são inatas à escrita literária,

as *contraintes stricto sensu* (o lipograma, o palíndromo etc.) não o são. Osman Lins é, por óbvio, naturalmente submetido ao primeiro tipo, mas é o segundo, opção estética do romancista, que se destaca em *Avalovara*.

Osman se submete a um constrangimento de altíssima complexidade: não apenas se impede de utilizar uma letra ou uma forma gramatical, mas amplia o conceito para a própria estruturação da obra – como o fazem os grandes romances do Oulipo, como *O castelo dos destinos cruzados*, de Italo Calvino, ou *A vida modo de usar*, de Georges Perec. O sistema de restrição de Osman Lins, porém, é sobremaneira artístico, plástico. *Avalovara* tem como *contrainte* um palíndromo disposto em blocos simétricos num quadrado sobre o qual passa uma espiral. A *contrainte* que Osman elabora é artística em si, plástica em sua própria composição, mas também desafiadora num nível poucas vezes visto. A dificuldade que o autor se impõe é imensa, a liberdade da qual abdica é maior ainda.

Avalovara é o maior exemplo de escrita constrangida da literatura de língua portuguesa e não muitas obras da própria literatura francesa podem ser comparadas, em termos de complexidade da *contrainte*, ao romance de Osman Lins. E, também em consonância com os oulipianos, em *Avalovara* a *contrainte* não é apenas artifício ornamental, mas a fonte primeira da própria obra. Raymond Queneau afirma, não sem tom provocativo, sobre as invenções estruturais do Oulipo: “A intenção do Oulipo é propor novas estruturas. Isso é tudo. Agora vocês podem pensar que isso trará outra coisa. O sentido mesmo do Oulipo é o de propor estruturas vazias” (QUENEAU apud FUX, 2016, p. 33).

Obviamente que, com essa provocação, Queneau está apontando para a natureza artística da atitude de propor novas estruturas de restrição para a escrita – o que, portanto, não envolve uma finalidade prática específica. No entanto, o uso de uma *contrainte* tem como resultado a potencialização da dimensão lúdica. Dimensão inerente à literatura, mas fortalecida quando num texto estruturado dessa maneira *sui generis*, na qual a natureza de jogo a ser jogado é elevada a um outro patamar. As *contraintes*, portanto, por mais gratuitas que possam parecer de início, possuem efetivamente uma função estética. Esse lugar “vazio” dessas novas estruturas não é de fato tão vazio assim. Bem como o jogo, que, para Huizinga (2019) significa “alguma coisa”, mesmo sendo uma atividade autorreferencial, a estrutura de *Avalovara* significa, ainda que não aponte para o mundo. Luiz Fritoli, no mesmo sentido, afirma que a estrutura do romance

tem função determinante não somente do valor estético, (como em toda obra de arte), ou seja, não é somente forma dada a um conteúdo, mas, como forma é conteúdo, porque de certo modo “mimetiza” uma superestrutura epistemológica (ou histórico-filosófica) que caracteriza o pensamento do século XX. (FRITOLI, 2012, p. 301)

Qual seja essa superestrutura e de que forma a estrutura de *Avalovara* a mimetiza são questões prementes.

Atente-se aos seguintes fatos: 1) o uso de uma *contrainte* é, necessariamente, um movimento de restrição da liberdade; e 2) a liberdade formal foi uma das grandes conquistas do romance moderno e uma das maiores rupturas com a tradição clássica. Conquistas estéticas renunciadas em Cervantes e Rabelais e que só seriam efetivamente incorporadas à literatura depois do século XVIII já apontavam diretamente para a consolidação do romance enquanto espaço para a liberdade do artista e do gênio criativo. O caminho que trilha o romance é o da busca por dispositivos de ampliação de suas possibilidades e, necessariamente, da busca pela liberdade formal, sempre observável em artifícios estruturais. Os resultados dessa busca são palpáveis e localizados na superfície mesma do texto. As grandes invenções romanescas do século XX são excepcionais exercícios de liberdade artística (*Finnegans Wake*, *O jogo da amarelinha*, *O arco-íris da gravidade...*) e de potencialização da impureza do gênero (*Serafim Ponte Grande*, *As memórias sentimentais de João Miramar...*). Porque, afinal de contas, como aponta Bakhtin (1988), o romance é um gênero em movimento, sem normas pré-estabelecidas pelos deuses sobre o que seria o artístico e o extraliterário, a literatura e a não literatura.

Desse modo, o que leva Osman Lins a limitar as suas possibilidades? Mais do que isso: a limitá-la de maneira tão complexa e desafiadora. Com certeza não o puro exercício de virtuosismo. Osman utiliza-se precisamente dessa liberdade estrutural conquistada pelo romance para restringi-lo enormemente. O que o romancista faz é travar essa liberdade como um exercício de libertação, como uma provocação ao gênero romanesco: laboratório da narrativa, zona de guerra. Também provoca, nesse sentido, a postura experimentalista que tenderia ao desvairismo, à explosão. Assim como os romancistas experimentais, no entanto, sinaliza para o esgotamento do romance enquanto obra de descompromissada fruição, ou mesmo de puro exame dos costumes e análise psicológica, espelho de uma realidade empírica a ser observada – donde, também, seu rompimento com a referencialidade. O autor o faz numa dinâmica de autocontestação e autoimplosão, porém, só possível num gênero como o romance, mutável e maleável, o que torna ainda mais interessante o seu movimento. Osman realiza essa implosão por meio do controle total, do constrangimento da forma – utilizando-se da liberdade

mesma conquistada pelo romance. *Avalovara* plasma o experimentalismo por meio da *contenção*, num contexto de disrupção da estrutura. Em meio à plena liberdade, Osman opera o constrangimento criativo.

Essa limitação, porém, como é perceptível, não tem como resultado uma diminuição das possibilidades do romance. Isso porque, assim como no caso dos oulipianos, a limitação é propriamente a matriz geradora do fenômeno literário. É dela que emerge a exuberância formal do romance. *Avalovara* não alçaria voos mais altos sem a *contrainte*. Pelo contrário, destituído desta, *Avalovara* efetivamente não seria a obra que é. Perderia não uma amarra, mas a sua viga mestra.

Nessa dinâmica, o autor denuncia, também como o Oulipo, o fato de que a total liberdade é uma ilusão. Osman Lins, não adotando uma liberdade ingênua que desconhece as amarras às quais obedece, sabe perfeitamente quais são as regras às quais está submetido. Inclusive, e principalmente, porque algumas delas foram criadas por ele mesmo. Para além de opção artística do autor, o constrangimento da escrita em *Avalovara* é uma provocação à liberdade estética explosiva que se manifestou nas letras, notadamente até a década de 70 do século XX, e que, em seu ápice experimental, prezou pelo desvairismo (para usar o termo do autor de *Macunaíma*) e pela disrupção. Osman responde a isso com controle e restrição. O que, não paradoxalmente, ratifica seu estatuto de gênio criativo *livre*.

Nesse mesmo sentido, questionará o narrador de *Avalovara*: “Como introduzir com ordem, num espaço forçosamente limitado, tudo que pretendemos?” (LINS, 1973, p. 357). Essa pergunta abre algumas possibilidades fundamentais. Percebamos: o espaço da criação artística é necessariamente um espaço limitado, um espaço de *contenção*. A *contrainte*, assim, é uma admissão provocativa dessa constatação. Osman Lins, portanto, introduziu, com ordem, num espaço forçosamente limitado (seja pela própria natureza da criação artística, seja pela *contrainte*), tudo o que pretendeu. Ou, ao menos, tudo o que esteve ao seu alcance introduzir.

O autor de *Nove, novena*, é claro, sabe do seu feito e possibilita ao leitor refletir junto a ele sobre essas possibilidades e impossibilidades da liberdade na criação literária. A forma constrangida de *Avalovara* expõe suas próprias engrenagens e o leitor tem acesso à sua composição e à confabulação acerca desta. Osman Lins destrinça seu método aos olhos do leitor ao mesmo tempo em que o submete a este.

A rigidez do romance, porém, não é, em grau nenhum, reativa em relação a essa referida liberdade de seu tempo. *Avalovara* é uma jaula, sua estrutura é rígida, mas dentro dela são realizados experimentos dos mais inventivos. Ainda que o método da obra sinalize para uma

oposição ao grupo de Breton, o voo da imaginação surrealista lá está. O não uso de uma forma fixa ou de uma *contrainte* pré-existente só reforça esse caráter não-reativo. A forma de constrangimento da estrutura de *Avalovara* é uma criação do autor e, nisso, há uma centralização do indivíduo. É o próprio Osman Lins que delinea como se dará a limitação da sua liberdade: a *contrainte* de *Avalovara* é criação particular do artífice, ainda que, em sua elaboração, retome a tradição.

Mais: partindo das premissas de que, como afirma Rosenfeld (1969), há um *Zeitgeist* que irmana todas as manifestações culturais de um determinado tempo e que uma das marcas do tempo do romancista foi essa liberdade artístico-formal – a “ação das formas” a que se refere Cortázar (2006) –, um leitor incauto poderia supor, pelas razões elencadas até aqui, que Osman Lins foi um antagonista de seus contemporâneos. Mas isso seria um equívoco. Osman não tenta se opor a esse *Zeitgeist*, o que seria uma atividade infértil e, em alguma medida, ingênua. O autor, operando no âmbito da provocação, utiliza-se dessa liberdade característica de seu tempo justamente para questioná-la por meio do constrangimento estrutural, algoz intrínseco da liberdade formal. Osman Lins, assim, está muito mais para um *enfant terrible* do romance moderno.

E é no processo de conciliar a tradição e a pesquisa estética que o romancista vitorienense, a um só tempo, conjuga o caráter sintético e o caráter analítico do Oulipo: o *anoulipisme* e o *synthoulipisme*. Osman, porém, para além de realizar tal movimento apenas no desenvolvimento da narrativa, o faz inserindo-lhe na própria elaboração da *contrainte*. A estrutura de *Avalovara*, com sua espiral que percorre as letras do quadrado mágico palindrômico, materializa, é claro, o caráter sintético do grupo de Le Lionnais, no que tem de composição de uma restrição inventiva. Mas nela também está presente o viés analítico, de análise e retomada da tradição daqueles que, bem ao gosto dos oulipianos, plagiaram Osman Lins por antecipação: Pitágoras e sua geometria, Matila Ghyka e sua proporção áurea, Dante Alighieri e sua estruturação matemática... Todos esses são cúmplices do romancista e deixam sua marca no constrangimento que atravessa a estrutura da obra. *Avalovara* é referência à palindromia medieval, ao *Cântico dos Cânticos*, à Cabala, à *Comédia*, ao *Werther*, a *Moby Dick*, a Rabelais, a Butor (NITRINI, 2010, p. 140-141), mas é também inovação formal, experimentação estrutural, reoperação do gênero romanesco, criação complexa de uma *contrainte*. *Avalovara* é, simultaneamente, *anoulipique* e *synthoulipique*.

Portanto, devido a essa natureza de pesquisa estética (e por diversas outras razões) *Avalovara* é, sob todos os pontos de vista, um romance moderno. Ainda que o seja pela via do

questionamento e da provocação. O fundamento alegórico evidenciado pelos temas S – A Espiral e o Quadrado e P – O Relógio de Julius Heckethorn apontam para a autorreflexividade que marca as grandes obras do gênero e que fazem, deste, um romance que pensa sobre si de maneira questionadora e múltipla. Como já afirmado, no entanto, em *Avalovara* essa característica não é apenas um artifício ornamental, mas uma ferramenta fundamental para o pleno funcionamento da obra. *Avalovara* é autorreferencial enquanto obra de arte, enquanto romance e enquanto romance moderno situado num mundo esvaziado de significado, para o qual a desrealização da forma é a única opção do artista que não quer ser cúmplice do mal-estar apontado por Butor (1974) ou da produção de engodo apontada por Adorno (2012). E, no momento em que reflete sobre o romance moderno – ambíguo, sem unidade, inseguro e marcado por um mundo reificado (SCHMIDT, 1979) –, *Avalovara* aponta necessariamente para a superestrutura da modernidade: caótica, incerta, fluida.

Avalovara mimetiza essa modernidade por meio da incorporação da probabilidade, da incerteza, da insegurança e da ambiguidade, aspectos constituintes da cosmovisão moderna, de acordo com Nitrini (1987), e que fazem da arte romanesca uma elevada representante de nosso tempo: a era da suspeita. Provocativo, no entanto, *Avalovara* não realiza essa mimetização da modernidade pela via da desordem e da disrupção caótica, mas sim por meio da restrição e do controle.

Por fim, dentre as provocações feitas por *Avalovara* ao romance moderno, uma última (coerente ao método osmaniano delineado até aqui) merece também atenção. Diferenciando os autores do *Nouveau Roman* de Osman Lins, Paganine (2009, p. 152) afirma que, enquanto aqueles procuraram denunciar o racionalismo moderno por meio do retrato e da denúncia da fragmentação do homem contemporâneo, este o fez por meio de uma especial elaboração estrutural e narrativa, construindo “uma ordem maior, mítica, organizando o que aparentemente se mostrava fragmentário em um cosmos no qual o homem se vê redimensionado”. O que coloca os *nouveaux romanciers* um grau abaixo de Osman Lins, dado que este, não se contentando com um simples retrato da fragmentação do indivíduo moderno, precisa materializar esse ponto na estruturação mesma de sua obra. O romancista, não obstante, vai ainda além.

Se Osman Lins já é provocativo e audacioso no seu intento de tomar as rédeas do acaso, também o é em sua tentativa de simular uma reintegração do homem à totalidade do cosmos. Tal empreendimento é inicialmente observável no vínculo entre a espiral e o quadrado e na relação do relógio de Julius Heckethorn com a causalidade. No tema S, que trata da própria

engrenagem do romance, essa dinâmica se evidencia a partir da reflexão direta acerca da estrutura. Já no tema P, isso se dá por meio da autorreflexão concernente ao método da obra, mas a partir da meditação narrativa. Une os dois núcleos, no entanto, o fato de que ambos dizem respeito à contenção do caos em função da harmonia – no primeiro, pela contenção do infinito, no segundo, pela contenção do imponderável.

Em outro plano, essa tentativa é observável na trajetória do protagonista. No seu ato final, como exposto há algumas páginas, Abel funde-se à sua amante (ao feminino), resultando num indivíduo não mais cindido, mas agora total, e atinge o Paraíso, *integrando-se* a ele. Osman Lins simula, nesse momento derradeiro de seu romance, uma recomunhão de seu herói com a totalidade. Fato é que, como aponta Lukács, esta recomunhão é, em essência, incompatível com a modernidade: o tempo da cisão absoluta entre o indivíduo e o universo à sua volta. Osman não tenta, num movimento menos ambicioso, unir Abel à estrutura social, o que seria uma reunificação ainda minimamente viável, na visão de Lukács – muito embora ensaie uma reconciliação com esta a partir de Cecília, que mostra ao protagonista os mecanismos da desigualdade de um mundo reificado. Abel vai muito além, atinge uma “totalidade espontânea do ser” (LUKÁCS, 2009, p. 35) e entra em comunhão com o Paraíso, num romance que anseia por domar o acaso e o imponderável.

Avalovara propõe, pelo enredo e pela estrutura, pelo método e pela narrativa, essa reunificação. A espiral contida pelo quadrado, o intento de controle do imponderável, por parte de Julius Heckethorn, e a integração de Abel com o Paraíso plasman uma tentativa de reconfiguração da unidade entre o homem e a ordem cosmogônica.

O mesmo sentimento, inicialmente apontado por Lukács, que teve como resultado, no século XIX, a produtividade do espírito (com o posterior culto formal alienante) e, no século XX, a implosão das formas e estruturas tradicionais, tem, no romance de Osman Lins, uma simulação de resolução. Essa resolução, no entanto, é efetivamente impossível de se realizar – sendo esta uma premissa fundamental na construção da tese de Lukács, com a qual inevitavelmente concordamos. *Avalovara*, nesse sentido, configura uma

tentativa desesperada, puramente artística, de produzir pelos meios da composição, com organização e estrutura, uma unidade que não é mais dada de maneira espontânea. Uma tentativa desesperada e um fracasso heroico. Pois uma unidade pode perfeitamente vir à tona, mas nunca uma verdadeira totalidade. (LUKÁCS, 2009, p. 54)

Avalovara é, assim, um romance moderno herético, uma obra blasfema, uma vez que tenta simular um cosmos sob controle e um indivíduo que se reintegra à totalidade. Tal natureza cosmética, porém, que já seria utópica no pós-Homero, torna-se absurda aos olhos da modernidade, desafiando-lhe, provocando-lhe. Ademais, considerando o fato de que *Avalovara* é gestado numa era essencialmente atravessada pela provisoriedade e pela incerteza, não é ilícito concluir que o seu projeto de plasmar a harmonia cosmogônica já nasce fadado ao fracasso.

Avalovara, no entanto, não fracassa. Porque, na mesma medida em que se sabe livro e se sabe romance, sabe-se também provocação. Realidade intrínseca, *Avalovara* não tem compromisso com o que o mundo moderno é, mas com o que poderia ser. Ou com o que jamais será. Na arte literária, no romance, Osman Lins encontrou espaço para reorganizar o universo, o seu universo: “A atividade artística passou a me fascinar pelo fato de representar um triunfo do cosmos sobre o caos. E eu tento ordenar o caos da palavra e do mundo” (LINS, 1979, p. 207).

O romance moderno é o emblema da cisão completa entre o homem e o cosmos. É, todavia, apoiado nessa estrutura mesma que Osman Lins simula o inverso. Herético em relação ao romance moderno, porém, *Avalovara* é viável unicamente neste suporte, só sendo possível ainda chamá-lo de “romance” porque tal gênero é essa forma em devir, simbiótica, afeita ao movimento, à maleabilidade e à incorporação do novo. Partindo das próprias bases da tradição romanesca e do romance moderno, *Avalovara* lhes provoca, promovendo uma implosão por meio do controle e da restrição. E se é verdade que, como afirmou Sartre, alguns romances contestam o gênero por dentro, destruindo-o ao mesmo tempo em que parecem edificá-lo, é também verdade que *Avalovara* o fez, de maneira multidimensional, a partir de um método controladamente agressivo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Citando Sartre, Osman afirma que a obra só existe no nível de capacidade do leitor (LINS, 2005, p. 168), no que concordo. Mas também é certo que o leitor, dentro de suas capacidades, amplia uma obra, no que Osman, por sua vez, concordaria: “*A Divina Comédia*, hoje, é o poema de Dante e tudo o que se escreveu sobre ele. Um grande texto, assim, é algo que não cessa de crescer” (LINS, 1979, p. 267). Desse modo, espero ter realizado, dentro das minhas condições e capacidades, uma ampliação do raio de alcance de *Avalovara*, obra que não cessa de me intrigar e fascinar.

Embarcar em *Avalovara* é, por natureza, realizar esse exercício. Jacques Fux (2016, p. 25) diz que o leitor oulipiano é “um leitor inventivo, um descobridor de jogos, regras, permutações, que combina fragmentos, cria o imprevisível e identifica o irreconhecível” – leitor com possibilidades diversas à sua frente, cuja multiplicidade é ainda fortalecida pela “utilização consciente da matemática na literatura”. Luiz Fritoli, especialmente sobre esse ponto, nota que o fascínio de Osman pela matemática já se faz notar propriamente nos títulos de seus textos e na presença dos símbolos geométricos:

Sem dúvida, a atração de Lins pela simetria, especialmente das figuras geométricas, pelos números e pelas proporções, além da perspectiva, exerce não desprezível influência na maturação da artesanaria linguística e estrutural das obras ficcionais; faz notar de imediato nos títulos de suas narrativas: ponto, círculo, pentágono, unidade tripartita; na gênese estrutural: o quadrado e a espiral (*Avalovara*), o pentágono, o triângulo, o círculo (*Nove, novena*); nos símbolos não-alfabéticos que indicam os narradores: quadrados, círculos, triângulos, retângulos, linhas, pontos, segmentos de arcos, símbolos matemáticos. (FRITOLI, 2012, p. 179)

Curtius, por sua vez, afirma que são poucos os versículos da Bíblia mais citados do que a frase da Sabedoria de Salomão “*Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*” (CURTIUS, 2013, p. 644), que significa “Mas tudo dispusestes com medida, número e peso”. Nada mais justo, afinal de contas “*Numero disposuisti*. O plano de Deus era aritmético!” (CURTIUS, 2013, p. 645). Daí o porquê do poeta da Idade Média fazer uso da composição numérica: para atingir “um duplo fim: um esqueleto formal para a construção e uma profundidade simbólica” (CURTIUS, 2013, p. 650). Para o autor, nesse sentido, “a maravilhosa harmonia da composição numérica de Dante” seria “o fecho e auge de uma longa evolução” (CURTIUS, 2013, p. 651): o número, na obra do poeta florentino, “já não é mera estrutura externa, mas símbolo do *ordo* cósmico” (CURTIUS, 2013, p. 652).

A matemática presente no romance de Osman, dessa forma, não seria gratuita nem sequer se ali estivesse apenas como ornato, moldura, imediata característica da estrutura. A matemática é, em *Avalovara*, no entanto, muito além. É parte fundamental da construção da *contrainte* da qual emerge o fenômeno estético, como demonstrei previamente, mas é também elemento fundamental da “visão singular e intensa do Universo” (LINS, 1979, p. 132) para a qual o próprio Osman percebia caminhar desde o início de sua produção. A matemática que atravessa *Avalovara* tem o mesmo sentido da apontada por Curtius na alta poesia medieval: é esqueleto formal de sua construção, tem o fim de dotar a própria estrutura do romance de profundidade simbólica e, principalmente, é insígnia do *ordo* cósmico osmaniano. O plano de Osman também era aritmético.

Provocativo e herético, *Avalovara* não só engrandece a obra de Osman Lins, mas o romance por um todo (o gênero, a forma, o fenômeno estético). Demonstra suas potências e possibilidades, explora campos tortuosos e toca em feridas da modernidade. Por meio do constrangimento na criação, Osman dá luz a uma obra que exercita a liberdade. Como já disse Paul Valéry (2002, p. 26), em seu *Discurso sobre a estética*, “a restrição é inventiva, tanto quanto, pelo menos, a superabundância das liberdades pode sê-lo”. *Avalovara* é prova disso.

Concluo a dissertação em meio ao labirinto osmaniano, permanentemente deslumbrado pelas longas vielas e ruas sem saída de suas veredas, pela matemática que atravessa sua composição. Dédalo a disciplinar (LINS, 2005, p. 8). Labirinto a ser disciplinado pelo andarilho, labirinto que o disciplina. Nunca ambicionei dominá-lo, mas procurei compreendê-lo e, atrevendo-me, embarquei numa tentativa de expandir seus horizontes. *Avalovara* é um exercício de emancipação e autonomia artísticas a partir do gatilho da restrição e do controle. Osman Lins confecciona sua jaula, submete-se a ela e a partir disso cria seu universo, sua cosmogonia. Alça voo enjaulado. Poderia ter citado Gorch Fock. Evitava as considerações finais. “Toda canção de liberdade vem do cárcere”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 55-63.
- ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins**: Crítica e criação. Curitiba: Appris, 2014.
- ANDRADE, Fábio Cavalcante de. **Ordem sinuosa**: o barroco em *Avalovara*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003.
- ARAÚJO, Nabil. O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 139-156, 2015.
- ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I**: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 397-428.
- BÉNABOU, Marcel; ROUBAUD, Jacques. Qu'est-ce que l'Oulipo? (s.d.). Disponível em: <www.oulipe.net/oulipe/O>. Acesso em: 14/08/2021.
- BRAY, Joe; GIBBONS, Alison; MCHALE, Brian (Eds). **The Routledge Companion to Experimental Literature**. London/New York: Routledge, 2012.
- BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**: a máscara e a vertigem. Cotovia: Lisboa, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, Antonio. A espiral e o quadrado. In: LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 9-11.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, 53-80.
- CARONE, Modesto. *Avalovara*: precisão e fantasia. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 225-231.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

- CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 61-83.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **A garganta das coisas**: movimentos de *Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Imprensa Oficial, 2000.
- DURAN, Jèssica Pujol. **From the experimental to experimentalism**: Italo Calvino and Julio Cortázar in Paris (1963-1973). Thesis (Ph.D. in Comparative Literature) – University College London. London, p. 242. 2016.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo. O romance de Osman Lins: experimentalismo e tradição. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte, v. 22, n. 1, 2013.
- FRITOLI, Luiz. **Italo Calvino e Osman Lins**: da literatura combinatória ao hiper-romance. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- FUX, Jacques. **Literatura e matemática**: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- FUX, Jacques; OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Língua, literatura, tradução, restrição. **E-escrita**. Nilópolis, v. 2, n. 6, p. 173-185, 2011.
- FUX, Jacques; SANTOS, Darlan Roberto dos. A contemporaneidade do Oulipo. **Estação Literária**. Londrina, v. 9, p. 250-263, 2012.
- GOMES, Inara Ribeiro. A arte do romance segundo Osman Lins. **Eutomia**. Recife, v. I, p. 48-57, 2008.
- GOMES, Inara Ribeiro. A arte poética de Osman Lins. In: FERREIRA, Ermelinda. (Org.) **Vitral ao sol**: Ensaios sobre a obra de Osman Lins. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004. p. 87-100
- GOMES, Leny da Silva. Das partes e do todo. Considerações sobre a composição de *Avalovara*. In: NITRINI, Sandra (Org.) **Nove, novena, noventa**: ensaios sobre a obra de Osman Lins. São Paulo: Hucitec, 2016, p. 131-143.
- HATHERLY, Ana. **A casa das musas**: uma releitura crítica da tradição. Lisboa: Estampa, 1995.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

- IGEL, Regina. **Osman Lins**: uma biografia literária. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.
- KIRSCH, Gaby. Recepção da obra de Osman Lins pela crítica de língua francesa e alemã. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 113-150.
- KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**: formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas**: o escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Martins Editora, 1969.
- LINS, Osman. **Avalovara**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- LINS, Osman. **Os gestos**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- LINS, Osman. O mistério e a Criação. *Jornal do Commercio*, Recife, julho de 1978. Disponível em: <<https://osmanlins.org/acervo/entrevistas/o-misterio-e-criacao-jornal-do-comercio-16071978>> Acesso em: 21/09/2021.
- LINS, Osman. **Evangelho na taba**: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus Editorial, 1979.
- LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura**: Poesia Concreta e Visual. São Paulo: Ática, 1998.
- NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto**: Nove, novena e o novo romance. São Paulo: São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- NITRINI, Sandra. **Transfigurações**: ensaios sobre a obra de Osman Lins. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2010.
- PAGANINE, Joseana. O jogo em *Avalovara*. Uma metáfora da experiência artística. In: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda (Orgs.). **Osman Lins – 85 anos**: a harmonia de imponderáveis. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009, p. 143-156.
- PAZ, Martha Costa Guterres. **Avalovara**: leituras musicais. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro Universitário Ritter dos Reis. Porto Alegre, 2010.
- PEREIRA, Vinícius Carvalho. A escrita como jogo: desafios e *contraintes* na literatura do Oulipo. **Outra Travessia**. Florianópolis, n. 13, p. 119-134, 2012.
- PEREIRA, Vinícius Carvalho. A *contrainte* como jogo retórico na poética do Oulipo. **Matraga**. Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, p. 174-193, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O nôvo romance francês**. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Osman Lins: forma e fôrma. **Cerrados**, Brasília, v. 37, p. 93-100, 2014.
- PINO, Claudia Amigo. **A ficção da Escrita**. São Paulo: Ateliê, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. Ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 75-97.
- ROSENFELD, Anatol. O olho de vidro de “Nove, Novena”. In: Suplemento literário de **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 de dezembro de 1970, ano 15, nº 699.
- SANTANA JÚNIOR, Fernando Oliveira. **Visões do paraíso**: releitura da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, em *Avalovara*, de Osman Lins. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2011.
- SANTOS JÚNIOR, Cristóvão José dos; SOBRINHO, José Amarante Santos. Elementos da tradição palindrômica antiga. **Afluentes**. São Luís, v. 4, n. 13, p. 195-213, 2019.
- SCHMIDT, Zília Maria Scarpari. Aspectos do novo romance. **Letras**, Curitiba, v. 28, p. 147-165, 1979.
- SILVA, Arlenice, Almeida da. O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács. **Transformação**, Marília, v. 29, n. 1, p. 79-94, 2006.
- VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- YANOSHEVSKY, Galia. De L'ère du soupçon à Pour un nouveau roman: de la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces. **Études Littéraires**, Quebec, v. 37, n. 1, p. 67-80, 2005.