

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO - UFPE  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA DA LITERATURA  
NÍVEL DOUTORADO**

Cristina Lúcia de Almeida

**O elogio da forma literária  
nas poéticas de Paul Valéry e Osman Lins**

Julho

2009

Cristina Lúcia de Almeida

**O elogio da forma literária  
nas poéticas de Paul Valéry e Osman Lins**

**Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-graduação em Letras da  
Universidade Federal de Pernambuco  
para obtenção do grau de Doutor em  
Teoria da Literatura.**

Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda

Julho

2009

**Almeida, Cristina Lúcia de**

**O elogio da forma literária nas poéticas de Paul Valéry e Osman Lins / Cristina Lúcia de Almeida – Recife: O Autor, 2009.**

**188 folhas.**

**Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2009.**

**Inclui bibliografia.**

**1. Literatura comparada. 2. Valéry, Paul, 1871 - 1945 - Crítica e interpretação. 3. Lins, Osman, 1924 - 1978 - Crítica e interpretação. 4. Educação - Literatura. I. Título.**

**82.09**

**CDU (2.ed.)**

**UFPE**

**809**

**CDD (22.ed.)**

**CAC2009-77**

**CRISTINA LÚCIA DE ALMEIDA**

**O Elogio da Forma Literária nas Poéticas de Paul Valéry e Osman Lins**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco  
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor  
em Teoria da Literatura.

Tese defendida e aprovada em 13/08/2009.

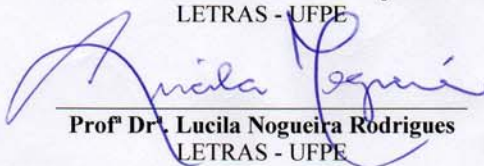
**BANCA EXAMINADORA:**



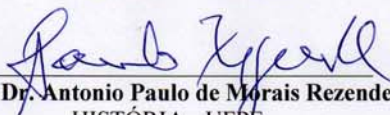
**Prof. Dr. Lourival Holanda**  
Orientador – LETRAS - UFPE



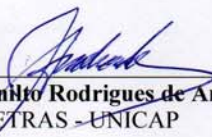
**Prof. Dr. Ermelinda Maria Araújo Ferreira**  
LETRAS - UFPE



**Prof. Dr. Lucila Nogueira Rodrigues**  
LETRAS - UFPE



**Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende**  
HISTÓRIA - UFPE



**Prof. Dr. Jamil Rodrigues de Andrade**  
LETRAS - UNICAP

**Recife – PE**  
**2009**

Dedico

Aos que me dão vida:

minha amada, razão e libertação, Crisia Mariana,  
Giallo amado, cumplicidade ad infinitum,  
minha família e meus amigos.

Agradecimentos

A Lourival Holanda, pela luz literária, confiança e incentivo.

Ao programa de Pós-graduação em Letras da UFPE,  
funcionários, professores e amigos que acompanharam meu  
percurso na construção deste texto.

À turma “A recepção de Paul Valéry no Brasil”, USP 2005.2,  
ministrada pelo professor Roberto Zular, um grande leme nesse  
barco.

Ao Colégio de Aplicação da UFPE, pelo apoio na fase final de  
escrita.

A Peron Rios e sua revisão, terceiro olho de nossas tríades.

A Deus, o princípio do verbo.

## RESUMO

A tese aqui apresentada visa à comparação dos projetos literários de Paul Valéry e Osman Lins no que diz respeito ao elogio da forma literária, o trabalho apurado com a linguagem e o compromisso social como exploradores e ampliadores da realidade. Para tal, revisitamos o livro ***Guerra sem testemunhas*** de Osman Lins e observamos o modo como esse autor está familiarizado com a poética valeriana de composição, o rigor, a geometria; como também está atualizado com a recepção do poeta francês enquanto escritor que soube fazer uso do acaso na elaboração da obra literária e não enquanto simples formalista. O presente trabalho insere-se no âmbito da crítica enquanto criação, ou no dizer de Leyla Perrone-Moisés (1998), no livro ***Altas literaturas***, característica principal da modernidade literária e dos escritores empenhados em refletir sobre o ato de escrever. A partir da análise comparativa das poéticas desses autores mostramos como a concepção de forma literária para eles envolve uma postura ativa do profissional das letras no que diz respeito ao ensino da educação literária, uma revalorização da análise do texto literário considerando seu todo, fazendo valer o que João Alexandre Barbosa (1990) denominou de leitura intervalar, os elos entre a literatura e outras áreas do conhecimento.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada; Paul Valéry; Osman Lins; Educação literária.

## ABSTRACT

The objective of the thesis presented here is to compare the literary work of Paul Valéry and Osman Lins regarding to their elaboration of the literary form, their use of the language and the social commitment to enlarge and explore the reality. To do this, we revisited the book ***Guerra sem Testemunhas*** (1969) by Osman Lins and observed how the author is not only familiar with the poetic style, the rigor and the geometry of the valerian style of writing, but is also updated to the thoughts of the French poet as a writer who knew how to make the use of the chance to produce a literary composition. This work comes under criticism in the creation, or in the words of Leyla Perrone-Moisés (1998), in the book ***Altas literaturas***, the principal characteristics of modern literature and writers committed to reflect on the act of writing. We pointed out how the conception of the literary form of these authors involve an active position with regards to the teaching of literature, to a revaluation of the analysis of the literary text as a whole, to validate which João Alexandre Barbosa (1990) called the reading interval, the links between literature and other areas of knowledge.

**Keywords:** Comparative Literature, Paul Valéry; Osman Lins; Literary Education.

## RÉSUMÉ

La thèse ci-présentée envisage la comparaison entre le projet littéraire de Paul Valéry et celui d'Osman Lins, en ce qui concerne l'éloge de la forme littéraire, le travail épuré avec le langage et le compromis social. À notre avis, alors, ces écrivains sont des explorateurs, des amplificateurs de la réalité. Pour ce faire, nous avons repris le livre *Guerra sem testemunhas*, écrit par Osman Lins, et nous avons mis en relief la manière par laquelle cet auteur est familiarisé avec la poétique valérienne de la composition, de part sa rigueur et sa géométrie. Nous observons aussi comment Osman s'est bien renseigné à propos de la réception du poète français en tant qu'écrivain qui a su faire usage du hasard au moment de la construction de l'oeuvre littéraire – pas simplement en tant que formaliste. Ce travail se trouve dans l'espace de la critique comme création – ou, selon les paroles de Leyla Perrone-Moisés (1998), dans le livre *Altas literaturas*, des caractéristiques principales de la modernité littéraire et des écrivains engagés à réfléchir sur l'acte d'écrire. À partir de l'analyse comparative entre les poétiques de ces auteurs, nous avons montré comment la conception de la forme littéraire – pour eux – suppose une allure active des professionnels des lettres par rapport à l'enseignement de l'éducation littéraire, une revalorisation de l'analyse du texte littéraire dans sa totalité. Tout cela confirme ce que João Alexandre Barbosa (1990) a appelé *la lecture de l'intervalle*, les lacets entre la littérature et d'autres champs de la connaissance.

**MOTS-CLÉS:** Littérature comparée ; Paul Valéry ; Osman Lins ; Education littéraire.



## **Lista de Abreviaturas**

### **1. Obras de Paul Valéry**

CA1 - *Cahier I*  
CA 2- *Cahier II*  
ES - *Ego Scriptor*  
PPA - *Petits poèmes abstraits*  
OE 1- *Oeuvres I*  
OE2 - *Oeuvres II*  
VA - *Variedades*  
CM – *O Cemitério Marinho*  
EA – *Eupalinos ou o Arquiteto*  
IMLV – *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*

### **2. Obras de Osman Lins**

GST - *Guerra sem Testemunhas*  
NN - *Nove Novena*  
AV - *Avalovara*  
ARCG - *A rainha dos Cárceres da Grécia*  
DIDG - *Do ideal e da Glória*  
ET - *Evangelho na Taba*  
CE - *Casos especiais*

“Se, por e não sei que excesso de socialismo ou e barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário” – Roland Barthes (***Aula***, 1977, Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988)

“Sabemos que em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida à estrutura literária, à forma ordenadora. Tais mensagens são válidas como quaisquer outras, e não podem ser proscritas; mas a sua validade depende da forma que lhes dá existência como um certo tipo de objeto.” - Antônio Cândido (***O direito à literatura***, 1995)

“O que os une é uma experiência partilhada da linguagem poética e o projeto comum de levá-la a um ‘padrão universal’ de excelência”. – Leyla Perrone-Moisés (***Altas literaturas***, 1998).

## SUMÁRIO

Introdução, oferenda .....	p.12
1. O elogio da forma: prova e degustação .....	p.25
1.1. Os pólos do oroboro .....	p.33
1.2. Do silêncio, balbucios .....	p.40
1.3. No rastro da prova.....	p.51
2. As fronteiras da guerra: .....	p.73
2.1. A meta: linguagem.....	p.79
2.1.1. O ideal de língua pura valeriano.....	p.87
2.1.2. As virtualidades da linguagem osmaniana .....	p.99
2.2. O autor (in)diferente.....	p.119
2.2.1. O discurso sobre a História em Paul Valéry.....	p.128
2.2.2. O escritor e a sociedade para Osman Lins.....	p.137
3. Por uma educação literária.....	p.145
3.1. Lições de Poética no Collège de France.....	p.148
3.2. A formação do leitor osmanino.....	p.153
3.3. Do elogio à ação.....	p.167
Conclusões, sem fim.....	p.177
Referências bibliográficas.....	p.183

## Introdução, oferta

“O que encontramos nas coisas mais semelhantes é a diversidade, a variedade”.<sup>1</sup> (Montaigne)

“Em arte não há progresso, não há avanço, em termos de valor. Além disso, em nossas sociedades ocidentais a arte, e em particular a literatura, não tende a produzir um concerto harmonioso, mas tem tido cada vez mais uma função crítica, contestadora, e uma feição dilacerada em todos os níveis; entre concepções antagônicas do homem e do universo, entre concepções conflituosas do que é original ou nacional, entre pesquisas formais múltiplas e divergentes.”<sup>2</sup> (Leyla Perrone-Moisés)

O que nos move, incita, remova, é o texto literário, o êxtase na contemplação e reflexão literária. A literatura é oniforme<sup>3</sup>, metamorfoseante, ela é a nossa chave de interpretação, é a nossa aposta, o nosso vetor potencializador da imaginação, transformador do real, motivador dos possíveis. O elogio da forma literária nas poéticas de Paul Valéry e Osman Lins é uma pesquisa voltada à análise da forma enquanto construção de um modo de dizer singular, específico do literário e em constante mudança porque intrinsecamente relacionado ao autor em seu contexto de produção.

---

<sup>1</sup> Montaigne, Michel. Ensaios. Vol.2. Da experiência. Nova Cultural. São Paulo, Nova Cultural, 1996, p.355.

<sup>2</sup> Perrone-Moisés, Leyla. Flores na escrivaninha – Ensaios. 1.<sup>a</sup> Reimpressão. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998, p.93.

<sup>3</sup> Oniforme significa *que tem ou é capaz de adquirir todas as formas*. (Houaiss). O crítico João Alexandre Barbosa usou o sufixo oni- quando falou, no livro *Para Spinosa* (p.265), da ‘presença onívora do leitor que tudo transforma em alimento para imaginação’.

A Literatura enquanto disciplina foi por muitas vezes a tribunal como ré, entendida enquanto difusora de ideologias conservadoras estéreis. Podemos lembrar a década de setenta quando a pós-modernidade nomeada escatologicamente a sentenciou à morte. Outro momento em que a Literatura foi posta em xeque, nos anos 80, na querela entre a teoria literária e os estudos culturais<sup>4</sup>, é tema do artigo “Em defesa da literatura” (Folha, Mais! 18/06/2000), de Leyla Perrone-Moisés. A autora mostra que a defesa da Literatura é necessária não no que diz respeito à carência de produção, uma vez que os números das publicações e vendas na editoria de textos classificados tanto como literatura de entretenimento, como a literária - a que tem o compromisso com a forma, a tradição literária - aumentam cada vez mais. O que a preocupa e ela vê a necessidade de defesa é a Literatura como disciplina na escola e na universidade, como também a indefinição de valores nas literaturas com intenção literária, de acordo com o conceito de literatura literária, ocidental, fruto do Iluminismo e do Romantismo.

Para Perrone-Moisés (1998), esse conceito, apesar de ser datado, não é estático; transforma-se com as novas práticas experimentais dos escritores e as novas tecnologias de informação, e não deveria cair em desuso, sendo urgente para isso repensar a importância de valores

---

<sup>4</sup> Não é nosso objetivo nos estender sobre esse assunto, muito amplo, tema de várias teses, mas apoiar a crítica de Leyla Perrone-Moisés relacionada aos estudos culturais que avaliam os textos literários por questões politicamente corretas e não estéticas. No artigo “Desconstruindo os ‘estudos culturais’”, Perrone-Moisés (2007, p.167) afirma que tem manifestado suas idéias sobre ‘os estudos culturais’ à maneira norte-americana, porque eles ao considerarem o texto literário como um discurso ideológico entre outros, apenas um documento social e histórico, estão esmagando os estudos propriamente literários. Para Perrone-Moisés, “o texto literário não é um discurso à parte, mas um discurso particular, que exige uma leitura baseada em conceitos e valores específicos, e que, portanto, seu estudo não pode nem deve ser subsumido e obliterado pelos estudos culturais”.

essenciais, mas nunca fixos. “A fixidez é momentânea”, diz Octavio Paz em *O monogramático*<sup>5</sup>.

O fato é que a Literatura literária, que já foi “cimento de nacionalidades” por seu caráter enciclopédico – a visada histórica não excluía a estética – foi perdendo seu território como disciplina escolar nos cursos básicos, quando foi acoplada aos estudos de Comunicação e Expressão, e depois, tanto nos *Parâmetros Curriculares para o Ensino Médio* (2002), como nas *Orientações curriculares* para o Ensino médio (2006), quando foi diluída na disciplina de Língua Portuguesa, na área de Linguagens, códigos e suas tecnologias.

Nos cursos superiores não foi muito diferente: algumas disciplinas relacionadas à teoria literária, e a análise de obras canônicas deixaram de existir nas universidades. O resultado foi o abandono do texto literário em prol do texto politicamente correto - segundo a escolha dos culturalistas que, ironicamente, acabaram por criar outro cânone, o das minorias - negando a especificidade do literário, igualando-o a toda produção da língua, escrita ou falada, verbal ou não-verbal.

A questão “o que é literatura?” é revisitada no nosso elogio da forma porque continua sendo fundamental para a educação das sensibilidades literárias. Dos tantos livros sobre essa temática destacamos o de Marisa Lajolo, *Literatura: leitores e leitura* (2001), porque é totalmente diferente da concepção de Literatura de Leyla Perrone- Moisés, em *Altas literaturas* (1998), que melhor identifica a linha teórica desta tese. Marisa Lajolo, no livro citado, cria uma oposição entre “o clube dos leitores anônimos”, aqueles

---

<sup>5</sup> Paz, Octávio. *O monogramático*. Rio de Janeiro. Guanabara, 1988.

que consideram literatura tudo que se produz como expressão de emoções, em livros ou não, em oposição ao grupo de “professores resmungões” que buscam a leitura de textos com literariedade. Para a autora, a literatura não morreu, mas mudou muito:

“A literatura, hoje, parece estádio de futebol em dia de final de campeonato: sempre cabe mais um, e tem até cambista vendendo ingresso para quem chega tarde. Mas há também, é claro, o setor das numeradas e das cadeiras cativas: pois a literatura de que falam os que resmungam continua viva, vai bem, obrigada, e até manda lembranças. Apenas não está mais sozinha em cena.” (p.10)

Esse posicionamento de Marisa Lajolo é culturalista e aparentemente democrático, pois, embora afirme que a literatura literária convive com romances exotéricos, de auto-ajuda, policial, novelas e filmes, o que se tem visto na sala de aula e nas pesquisas de mais vendidos, é que o público leitor contemporâneo está sendo coibido, numa ideologia da alienação, pelo excesso de informação, divulgação da mídia, a preferir os livros com uma linguagem mais acessível, visando ao entretenimento; diferente do texto literário, que explora ao máximo a linguagem, trazendo na forma complexa a alteração da realidade e conseqüentemente a reflexão sobre o real e a atuação em busca de mudanças. A época da recusa às facilidades, como proclamam Osman Lins e Paul Valéry, foi esquecida. Agora se vive uma apologia do fácil, da leitura dinâmica sem reflexão.

As implicações dos usos de uma e outra concepção de literatura são imprescindíveis para o desenvolvimento desta tese. Elas resultam num contexto de batalha entre culturalistas e teóricos da literatura, alguns com posições retrógradas, reações conservadoras, moralistas e preconceituosas, no que diz respeito a questões políticas e pedagógicas que não absorvemos. Podemos destacar, por exemplo, dentre outros, o professor Harold Bloom (**O Cânone Ocidental**, 2003) e seu ataque incisivo aos estudos culturais, em defesa de um cânone fixo estritamente ocidental, tendo como eixo principal Shakespeare. Ao contrário, o exemplo do sensato Frank Kermode (**O apetite pela poesia**, 1993), quando “aponta os valores ativos nas grandes obras literárias e as vantagens culturais e existências de sua leitura”. O crítico não abre mão da Literatura literária, por isso lê a literatura contemporânea pensando nos valores da modernidade. Desse modo, nos colocamos ao lado de Kermode e de Perrone-Moisés como divulgadores da não ruptura entre a tradição e o contemporâneo, por uma concepção de literatura que não coloque em oposição forma e conteúdo, e que não atribua valores por posicionamentos políticos e sim estéticos.

Essa postura equilibrada de Kermode ficou mais visível a partir de 1995, quando os livros intitulados em defesa da literatura pretendiam ir além das querelas e focar mais uma vez o texto literário. Tanto **A Defense of Poetry** de Mark Edmundson (Cambridge), como a de Paul H. Fry (Stanford), e em 1999, **Literature**, de Peter Widdowson, objetivam o que, no livro **"Defesa e Ilustração da Literatura"**, o professor Lourival Holanda (1998) traduziu pelo caráter de resistência próprio da Literatura literária. Além de



políticas de leitura e universitárias, a alta literatura dura, pedra maleável, permanece.

É tomando partido da literatura literária que começamos nosso elogio da forma nas poéticas de Paul Valéry e Osman Lins. No percurso branco da página, cada letra digitada prenuncia novos húmus, passo sinuoso de formiga, a linha ondulante não significa perda de sentido, o rumo está nas antenas e no alvo, não na reta. Uma das teorias que nos guia, a Literatura Comparada, não é utilizada para confirmar uma hipótese de relação de parentesco entre um precursor e um continuador, mas, para nesse jogo combinatório, contemplar um rosto arcimbaldiano<sup>6</sup> - bipartido a princípio, mas como não se trata de um contato binário, dos projetos literários em questão, emerge um cânone e suas interconexões.

A Literatura Comparada (Nitrini, 2000, p.133) é utilizada nesse texto enquanto método que procura, sem cair no jogo hierárquico das influências, discorrer sobre as similitudes e as diferenças nos projetos literários desses escritores. Trata-se de estudar uma fraternidade literária que resiste através dos séculos à diluição da arte crítica, reflexiva, libertadora. As concepções de composição literária, em prosa ou poesia, tanto como as noções de autor e leitor, são – como os valores elencados por Leyla Perrone-Moisés (1998) e as propostas de Italo Calvino (1995) para o nosso milênio – um pórtico para a literatura do séc. XXI.

---

<sup>6</sup> Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), pintor italiano pioneiro em usar vegetais para compor uma fisionomia humana, ele é chamado aqui como metáfora de um rosto feito de vários rostos.

A hipótese norteadora é que a referência a Paul Valéry feita por Osman Lins em ***Guerra sem Testemunhas***<sup>7</sup>, primeiro livro de ensaios desse escritor, não é reverência nem *influenza* à gripe formalista. As citações de Osman ao poeta não são esporádicas, elas aparecem em pontos-chave do ensaio e se configuram como prova, degustação, de que é possível resguardar na reconstituição da biblioteca imaginária osmaniana, tendo sido dispersa a concreta, o projeto literário desse poeta francês. Através dos textos de Paul Valéry<sup>8</sup> - **O Cemitério Marinho**<sup>9</sup>, o ensaio **Acerca do Cemitério Marinho**<sup>10</sup> e **Eupalinos ou o Arquiteto**<sup>11</sup> - citados no ensaio de Osman, mostraremos também que o escritor pernambucano faz uma leitura atualizada da poética de Paul Valéry: o poeta do rigor com a forma não a desvincula totalmente do sentido histórico que a impulsiona.

O método acolhido nesta tese é uma experiência de compartilhar. A leitura comparativa entre as poéticas de Osman e Valéry, o prazer de perceber no jogo de semelhanças e diferenças entre eles não uma complementação, mas um circuito aberto de circulação de energias que harmonicamente se ajustam numa lógica imaginativa.

Nesse sentido, o crítico literário João Alexandre Barbosa (2005), exímio leitor do poeta francês e do escritor pernambucano, ao escrever o artigo **Reflexões sobre o método**<sup>12</sup>, faz um histórico dessa palavra (do

<sup>7</sup> A edição utilizada é a de 1974, São Paulo: Ática. A não ser quando compararmos com a primeira edição, quando faremos a devida referência.

<sup>8</sup> As citações de trechos das obras de Paul Valéry aparecerão de acordo com as traduções brasileiras existentes. Quando não, serão traduções minhas com a revisão do professor Peron Rios, seguidas da referência ao texto original.

<sup>9</sup> Valéry, Paul. *O Cemitério Marinho*. Trad. Jorge Wanderley. Coleção Aqueduto. Fontana. 1974.

<sup>10</sup> VALÉRY, Paul (1999). *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. SP, Iluminuras.

<sup>11</sup> VALÉRY, Paul. (2001). *Eupalinos ou o Arquiteto*. Tradução de Olga Reggiane. SP, Editora 34.

<sup>12</sup> Revista Zunái: [www.revistazunai.com/ensaios/joao\\_alexandre\\_barbosa\\_reflexoes\\_metodo.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/joao_alexandre_barbosa_reflexoes_metodo.htm)

grego, significa caminho para chegar a um fim) desde a sistematização por Descartes e a divulgação pelos cartesianos, aplicado independente do objeto, ao método que não entesa o andar da construção do conhecimento. Nesse texto, Barbosa cita a concepção fundamental de Paul Valéry, segundo a qual um método é fruto de métodos, experiências com a leitura do objeto, como também é um recorte da nossa biografia:

“a perspectiva a partir da qual os domínios dos meios artísticos, das técnicas e das ciências se respondem mutuamente pela instauração daquilo que Valéry chama de lógica imaginativa, ou analógica, e que se funda, de acordo com o poeta francês, no *encontro de relações*, para usar suas próprias palavras, entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa.”

Por essa lógica, o encontro entre Osman e Valéry se valida. Embora esses escritores não tenham vivido a mesma época histórica, não foram contemporâneos no tempo, mas dialogam no que diz respeito às concepções literárias.

O período de produção de Valéry abarca o fim do século dezenove até 1945. Época em que as vanguardas criticavam as escolas tradicionais parnasiano-simbolistas e ditavam as leis. Nesse contexto, o poeta francês nem se petrificou na tradição nem ergueu novos deuses, caminhou na mão dupla com a leveza dos pássaros, sabendo bem onde pousam para os próximos vôos.

No contexto da produção de Osman Lins, 1950 até 1978, percebemos algo similar. O pós-modernismo explodia a si mesmo em multiplicidades sem

nexos, mas o pernambucano não se deixou levar por experimentalismos soltos e impregnou-se de tradição e modernidade. Aproximarmos aqui esses autores é como colocar dorso contra dorso dois nomes e suas escolhas, duas épocas, percebendo a força singular que os moveram, a Literatura, força que faz cachoeiras longínquas alcançarem os rumos de acesso ao mesmo rio, o elogio da forma literária.

Barthes, no livro ***Como viver Junto*** (2003), discorre sobre essa convivência atemporal. O autor aponta a oposição entre a linearidade dos métodos e a simultaneidade da cultura. A concepção de cultura para Barthes é fundamentada na concepção de método aqui utilizado, a fuga da rotina do método pela lógica imaginativa, para não esterilizar o pensamento em relação às nuances e variações do contingente cultural tão enriquecedor para o conhecimento. Nosso elogio, derivado de *logium*, é tanto mais razão quanto imaginação. O trabalho se insere no âmbito da poética e da reflexão crítica de escritores clássicos, aqueles que, segundo Valéry, “trazem um crítico dentro de si” (VA, p.25)

O diálogo com a tradição literária francesa nas obras de Osman Lins já foi contemplado por vários teóricos e críticos da literatura, mas apenas no que diz respeito ao Novo Romance francês, autores como Grillet e Butor são inclusive referenciados pelo próprio Osman no livro ***Marinheiro de primeira viagem***<sup>13</sup>, um memorial de viagem à França. Mas, como veremos em detalhes adiante, ainda não havia trabalho acadêmico no que diz respeito à proposta desta tese, onde veremos que nos ensaios e romances de Osman

---

<sup>13</sup> Lins, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. 1.edição, 1963, Civilização brasileira.

Lins a presença de Valéry pode ser considerada como uma chave de leitura, um método interpretativo.

A comparação entre a poética de Osman Lins e Paul Valéry, além de fato inédito na fortuna crítica dos autores, é essencial para quem faz da literatura o espaço máximo de resistência em tempos de diluição. Um *locus* que agrega ondas símile, díspares e tensas, que, pela concentração, balança e reergue as estruturas da arte literária. Trata-se de uma oferta ao leitor que acredita no projeto de escritores dedicados ao ofício de escrever como o máximo exercício de cidadania e solidariedade estética e social.

O diálogo, como sugere Leyla Perrone-Moisés (1990), é contestador e dilacerador, baseado numa concepção de Literatura Comparada Crítica que destaca os antagonismos e conflitos desses autores e suas obras, mostra-se atenta à análise das absorções e integrações como superação das influências, desmonta ativamente os elementos da obra para encontrar os processos de produção e as possibilidades de recepção. Em sumo, é obstinada por manter o vínculo tenso e indissolúvel entre a obra literária, o mundo que nos cerca e seus questionamentos.

É nosso objetivo apresentar as disjunções e conjunções no pensamento poético desses escritores para dar continuidade aos estudos sobre a Imaginação Crítica<sup>14</sup> em defesa de uma literatura com função estética e social preservadas. Trata-se da poética do rigor, denominada por

---

<sup>14</sup> ALMEIDA, Cristina. 2003. Dissertação de mestrado. Paginário: *A imaginação crítica em Osman Lins e I. Calvino*. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, UFPE.

Valéry de “ética da forma”<sup>15</sup>, no ensaio ***Acerca do Cemitério Marinho***. Ética – a forma, o rigor na execução do ato de fazer (partir do caos da indeterminação ao cosmo da forma poética). A ética da forma é a suspensão temporária do público, alargar o tempo da produção. Ética que se transforma aqui em elogio, e que está presente na obra fictícia e ensaística de Osman Lins quando elegeu o método do poeta francês ao afirmar: “A soberania da consciência e o governo da atenção, que Valéry, na ordem do espírito, preferia a tudo, constituem minhas regras mestras”. (GST, p.17).

Paul Valéry apresenta em sua obra crítica e poética a figura do artista enquanto animal racional, matemático, coordenador da sua própria atividade construtiva: realidade explicada analiticamente ao invés de atribuídas a fatores místicos ou biográficos. Por esse motivo, a crítica literária brasileira do início do século XX o relaciona apenas ao formalismo purista. Mas, como mostraremos aqui, a leitura que Osman faz do processo de composição da obra em Paul Valéry já via - na linha de Augusto de Campos e João Alexandre Barbosa - que na poética de Valéry o *cogito* se liberta das cadeias silogísticas. O autor posiciona-se criticamente diante dos fatos da criação literária. O intelecto e o corpo, diz Valéry em ***Monsieur Teste***<sup>16</sup>.

A inspiração que ele exclui é apenas o fogo romântico e oratório, o furor do qual tanto tempo se falou associando-o aos dons vaticinantes dados por Deus. Ao rigor matemático se acrescenta então, na construção da obra de arte, a ironia, potência de transformação do espírito. O espírito não é a capacidade de encontrar, mas o poder para transformar, criar e construir

---

<sup>15</sup> VA, p. 161.

<sup>16</sup> Tradução de Cristina Machado. Editora Ática, 1997.

compreendendo. No âmbito da criação, o papel fundamental é desenvolvido pela imaginação, uma 'lógica imaginativa' que permite conceber e organizar a unidade dos eventos.

Organizamos a tese em três partes. No capítulo 1, por meio de fontes como Roberto Zular (2001), Claudina Fialho (2005), Odalice Castro e Costa Silva (2000), pretendemos explorar a hipótese que sustenta a tese: a familiaridade da poética de Osman Lins, através de referências explícitas, as citações, e imagens recorrentes no projeto literário desses escritores, com a poética de Paul Valéry - amostras da genealogia literária que une os autores no que diz respeito ao elogio da forma.

Na capítulo 2, apontaremos o desenvolvimento de nossa hipótese nos temas explorados pelos que primam pela forma: a linguagem literária e a função social da literatura. Entram em cena também autores como Guimarães Rosa e Fernando Pessoa como levantadores das bandeiras defendidas pelos autores aqui em questão no campo de batalha literário: a importância da linguagem, o compromisso em criar uma língua literária que seja singular em relação à fala do cotidiano, mesmo quando essa é utilizada como recurso poético e narrativo; e a função social do escritor, enxadrista verbal, movimentando a realidade como as peças num tabuleiro de xadrez.

No capítulo 3, discorreremos sobre a ligação dos autores que fazem o elogio da forma literária em suas obras com o ensino de Literatura. Veremos alguns ensaios de Paul Valéry sobre essa temática e também veremos como o livro ***Guerra sem testemunhas*** faz um diálogo com ***Do ideal e da***

**Glória<sup>17</sup>** e **A rainha dos Cárceres da Grécia<sup>18</sup>** no que diz respeito à educação da razão e das sensibilidades. Osman Lins e Paul Valéry ensinaram literatura na Academia e tiveram a oportunidade de expor os problemas na educação literária, como também fizeram a defesa de um ensino de Literatura condizente com a realidade literária.

Aproximaremos essa análise à concepção de Antônio Cândido (1988) sobre o direito à literatura, que acreditamos ser uma educação para a sensibilidade literária, autor e leitor críticos. Traremos também as reflexões mais atuais de Leyla Perrone-Moiséis (2006) sobre a necessidade de fazer chegar literatura para todos. Segundo a autora, o caminho é uma reformulação do ensino básico, fundamental e médio, é preciso defender a Literatura enquanto disciplina escolar nesse período de formação do jovem, base para a formação do leitor em geral e do leitor que escolherá como carreira profissional o curso de Letras.

Através do elogio da forma literária, por sua autonomia relativa e especificidade mutável, mostraremos a Literatura como arte, expressão individual e coletiva de uma época, e refletiremos sobre sua situação na escola e na universidade tendo em vista a urgência de reformulação dessa disciplina e dos paradidáticos, visando à escolha de autores e textos que valorizam o fazer literário.

---

<sup>17</sup> Lins, Osman. Do ideal e da Glória. Problemas inculturais do Brasil. Summus editoria, SP, 1977.

<sup>18</sup> Lins, Osman. A rainha dos cárceres da Grécia. Editora Guanabara, RJ, 3ed, 1986.



## 1. Elogio da forma literária: prova e degustação

O *Dicionário de termos literários*<sup>19</sup> traz a síntese de um histórico do conceito de forma, ligado à aparência, ao aspecto estrutural em oposição ao conteúdo. Desse ponto de vista, a forma do texto estaria ligada a uma concepção de gênero que distingue poema, conto, romance, de jornal, carta, diários, entre outros. Essa concepção de forma está associada a uma concepção de literatura que aprisiona o texto em rótulos, em estruturas não variáveis. Pelo que já lemos na introdução, não é esse conceito de forma e literatura que os escritores aqui estudados elogiam e que nós pretendemos analisar.

Forma: valise. Os sentidos variam, cada linha teórica reflete uma roupagem diferente. Ao falar em forma literária, direcionamos a concepção aqui utilizada. Num histórico dos usos dessa palavra na literatura, da esterilidade do rótulo parnasiano à multiplicidade do pós-moderno, ela sempre foi oniforme, aquela que tem o poder de camuflar-se e fazer-se distinta. Não definimos forma em oposição a conteúdo, porque entendemos que não há esse binômio.

Forma: texto. E mais especificamente nos reportamos ao texto que apresenta valores literários. Eles podem aparecer tanto na linguagem versificada como na narrativa. Forma literária moderna, no sentido de crítica e inovadora; e tradicional, no sentido de permanente e clássica. A forma aqui é a linguagem, a organização da língua, sua transfiguração em literário, a desautomatização da língua.

---

<sup>19</sup> Ver [www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/F/forma.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/F/forma.htm)

Nossa concepção de literário é sinônimo de Poesia e Literatura – independente do gênero em prosa ou verso – e, como diz Antônio Brasileiro (2002, p. 92), está relacionada à *percepção do mundo numa forma*:

“Algo como uma reinstalação da sensibilidade na idéia, uma recomposição dos fatos e das relações, possivelmente muito maltratadas pelo só pensar. A sensibilidade, no que tem ela de mineral e visceral; a idéia, no que sugere de perenidade e libertação”.

Então, não faremos um elogio aos gêneros textuais convencionados a ter como predominância o poético - poemas, contos, romances - nem ao literário como uma das características do texto, como na publicidade. A questão é de valorizar a literariedade, o que faz de um texto, um texto literário, associada a outros valores da alta modernidade enquanto *modus operandi* da arte literária. Essa concepção de literariedade é herança do Formalismo Russo, mas não se prende a ele, teve o ápice na alta modernidade com os escritores que refletiam sobre o processo de escrita, mas os ultrapassa.

Os formalistas russos sistematizaram suas teorias por volta de 1917, grande época de revoluções políticas, lingüísticas e literárias. Segundo o dicionário literário consultado, um dos próprios fundadores, Jakobson, citando Todorov, afirma que essa etiqueta foi dada pelos *detratores para estigmatizar toda a análise da função poética na linguagem*. A função poética segundo Todorov era o ‘como se diz’, e não ‘o que se diz’, função

referencial. O critério de literariedade como afirma Compagnon (1999, p.41) ao descrever as idéias dos Formalistas, é a *desfamiliarização* ou *estranhamento*, “a literatura renova a sensibilidade linguística dos leitores através de procedimentos que desarranjam as formas habituais e automáticas da sua percepção.”

Só a literariedade, presente em alguns gêneros textuais, não define a literatura, ela é plural, mutável, está associada a outros valores da tradição literária. O problema teórico dos formalistas, a crítica mais severa que eles sofreram foi na verdade em relação à análise do texto ignorando as realidades sociais concernentes à sua produção.

O fato é que, na tentativa de preservar um achado, uma renovação no campo da análise literária, eles se fecharam numa redoma e privilegiaram a forma descontextualizada. O próprio Todorov (2009), no recente e importantíssimo ***A Literatura em Perigo***, reconhece os resultados de seguir a risca uma teoria puramente formalista, uma educação que privilegia o estudo de nomenclaturas, as figuras de linguagem, por exemplo, ou o estudo do estudo do texto, deixando à parte a leitura das obras propriamente dita:

“O conhecimento da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um. O caminho tomado atualmente pelo ensino literário, que dá as costas a esse horizonte (“nesta semana estudamos metonímia, semana que vem passaremos à personificação”), arrisca-se a nos conduzir a um impasse – sem falar que dificilmente poderá ter como consequência o amor pela literatura.” (p.33)

Como corrente teórica, o formalismo está superado, um dos próprios fundadores já o disse, mas não invalidado. Segundo Todorov, ainda nesse livro, “podemos manter os belos projetos do passado sem ter de vaiar tudo que encontra sua origem no mundo contemporâneo. Os ganhos da análise estrutural, ao lado de outros, podem ajudar a compreender melhor o sentido de uma obra.” (p.32). O fato de não terem incluído o contexto da produção, a História, o Autor, o Leitor, não nos impede de valorizar o grande divisor de águas na Teoria da Literatura: a noção de literariedade, os elementos que fazem de um texto, um texto literário; o estranhamento, o espanto, o espasmo que o literário nos possibilita.

Mas, como vimos na introdução desta tese, os princípios que nortearam a concepção moderna de Literatura, hoje estão sendo questionados em oposição a uma idéia de literatura enquanto um gênero textual a mais no rol dos gêneros generalizantes. Aqui não abrimos mão do achado formalista, a defesa da especificidade diferencial da Literatura em prosa e em verso. Para Coleridge e os escritores que fazem o elogio da forma, a Literatura nos liberta da letargia do hábito. O que a maioria não quer ver, é que o puro entretenimento é o comezinho dos acontecimentos. Na ânsia em comunicar eles preferem a rapidez da linguagem referencial ao rigor da contemplação reflexiva da linguagem poética. Mas como canta Lenine<sup>20</sup>, fazendo soar a sua tradição literária, “é coisa de poeta navegar na contramão”. É nessa via que os autores aqui estudados se encontram e nos fazem as vezes de guia.

---

<sup>20</sup> Música *Mote do navio* nos CDs Baque solto (1983) e O dia que faremos contato (1997).

Para não cairmos nos deméritos da cegueira que o tempo da produção impõe a alguns produtores, não nos estenderemos muito mais sobre as polêmicas a respeito do Formalismo Russo. Sobre isso já existe o livro de Cristovão Tezza, ***Entre a prosa e a poesia*** (2003,93). Tezza mostra um capítulo extenso sobre a história dessa corrente teórica considerada por ele tão heterogênea quanto cada um dos membros que dela participaram. O autor também ressalta que o termo ‘formalista’ se tornou pejorativo porque muitos seguidores e divulgadores eram extremistas. Para esses, a literariedade aparecia apenas como consequência da forma, fôrma, utilizada.

O que importa depois de minerado o barro é o ouro. Os amantes da literatura pensam e repensam a alta modernidade, porque eles, como nos diz Leyla Perrone-Moisés, associou a literariedade dos formalistas aos valores imprescindíveis para que o texto permanecesse literário na tradição e na experimentação. ***Altas literaturas*** (1998,17) *é um livro para amantes da literatura, num momento em que se detectam (com indignação ou resignação, às vezes com indiferença) sinais muito claros e universais de despreço pela leitura e de declínio do ensino das ‘humanidades’.*

Desde sua publicação, final da década de noventa, há mais ou menos 10 anos, a autora recebeu o rótulo de conservadora. Podemos ver um exemplo disso no artigo publicado em 2008 <sup>21</sup> no qual Izabel Teixeira afirma que *a obra é muito prestigiada pelos críticos de orientação conservadora, pois ela representa os valores morais tradicionais da sociedade.* Além disso, a autora do artigo afirma que o livro é prescritivo, e não dá espaço para as

---

<sup>21</sup>[www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2008/11\\_artigo\\_izabel\\_cristina\\_dos\\_santos\\_teixeira.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2008/11_artigo_izabel_cristina_dos_santos_teixeira.pdf) - data 10/10/2008.

literaturas contemporâneas, as minorias, a literatura pós-colonial, e outras informações que a leitura atenta do livro nega.

Não se trata apenas de defender um livro que defende a alta literatura, nem de defender um livro de suma importância na fundamentação teórica dessa tese. A questão é de honestidade e coerência com a teoria e a teórica, por isso é preciso esclarecer ao que o livro se presta. Perrone-Moisés apresenta a oscilação dos valores na *Bolsa Literária* (1998, p.17), nenhum deles ligados a questões morais. A presença de valores essenciais na literatura de um certo cânone, o de escritores-críticos, foi a base da concepção de literatura enquanto reflexão do fazer poético e da função da literatura no mundo. Esses valores estéticos são essenciais, mas são oscilantes, mesmo assim estariam sendo renegados para favorecer os textos produzidos pelas minorias que consideram as questões estéticas. O resultado disso se percebe nas universidades, no aumento de centros e disciplinas de estudos culturais e o fechamento de projetos literários (Perrone-Moisés 1998, p.191).

O ensino da literatura com a visada dos estudos culturais privilegia as questões sociais, deixando de lado por radicalismo, o legado formalista do estudo da forma literária. Esse é o ponto principal da crítica de Leyla Perrone-Moisés. É o nosso eixo. Os escritores aqui escolhidos como *corpus* de pesquisa são considerados conservadores por muitos professores desta e de várias universidades. São considerados ultrapassados em relação às questões sociais que abordaram, e são considerados como pedras no caminho dos que encaram a leitura literária como bandeira para ideologias

minoritárias. Mas, como a autora, tenazmente insistimos, resistimos, e não abrimos mão da avaliação da literatura por critérios estéticos:

“O fio da navalha em que me sinto é justamente não cair nem no culturalismo, nem levar água ao moinho do conservadorismo político ou moralista. (...) Quando eu me oponho aos culturalistas, isso não quer dizer que eu não endosse as causas que eles defendem, como as identidades étnicas e sexuais. O que não endosso é que a literatura seja avaliada a partir desses critérios.”<sup>22</sup>

Os valores elencados no capítulo 4 de *Altas literaturas* são critérios estéticos – como, por exemplo, maestria técnica, concisão, exatidão, visualidade e sonoridade, intensidade, impessoalidade, universalidade, novidade – que estão em conformidade com o ideal de forma literária na poéticas de Paul Valéry e Osman Lins. Em vários textos desses autores pode-se notar um ou outro valor da alta modernidade. Leyla Perrone-Moisés não afirma em lugar algum que esses valores não podem ser encontrados em textos da literatura africana ou outras consideradas minoritárias; o que ela afirma é que há uma tendência, em alta nas universidades, de desprezarem os valores estéticos, eles não são estudados para garantir a ênfase no contexto social, explora-se agora a voz das minorias.

O que Perrone-Moisés (1998) nomeia ‘valores da alta modernidade’, Italo Calvino (1997 p.11) chama ‘valores, qualidades ou especificidades da literatura’. São, como o título do livro indica, propostas recorrentes em

---

<sup>22</sup> Citado no artigo “Uma certa enciclopédia poética: cismas em torno da poesia pós-80” de **Wilberth Salgueiro**. <http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/9/cap09.pdf>

obras<sup>23</sup> representativas da literatura universal, *uma tradição literária que continua ininterrupta há oito séculos* (p.8). As conferências – leveza, rapidez, visibilidade, exatidão, multiplicidade e consistência – seriam realizadas em 1985, na Universidade de Havard, mas o escritor faleceu antes, deixando prontas cinco, das seis lições programadas. Essas lições representam para Calvino sua confiança na literatura, com seus meios específicos, em dizer o mundo de forma mais complexa.

A voz da literatura é irisada. São tantas nuances, tantas aquarelas, imagens esculpidas com e sem canetas, lápis, dedos, sons, no papel ou na tela. Da literatura oral à escrita, tantas formas. O nosso elogio da forma é plural, mas criterioso, tem um nexos, vai agregando à família literária quem tem a visão periférica apurada. Os olhos vencem a limitação física do globo ocular, giram em vários ângulos, mas mantêm-se no eixo. Literatura de resistência “como forma imanente da escrita” (Bosi, 2002, p.129), “um ‘não’ lançado à ideologia dominante.”

O projeto literário dos escritores aqui pesquisados, Osman Lins e Paul Valéry, é coerente no conjunto de suas obras, com esses valores e propostas de Perrone-Moisés e Calvino. A recusa ao fácil por meio do elogio da forma está presente nos poemas, ensaios e **Cahiers** de Valéry, e no caso de Lins, nas narrativas, ensaios e entrevistas. Vamos assim, em espirais concisas adentrando na leitura comparada dessas poéticas.

### 1.1. Os pólos do oroboro:

---

<sup>23</sup> Obras, de todos os tempos, de autores caros ao escritor italiano, como Homero, Leopardi, Dante, Ariosto, Guido Cavalcanti, Diderot, Flaubert, Gadda, Goethe, Joyce, Kafka, Leonardo da Vinci, Sterne, Mallarmé, Paul Valéry, Queneau, dentre outros.



A serpente que morde a própria cauda simboliza a união de pólos aparentemente opostos. Muito mais que a simplificação do sentido de auto-suficiência, a cabeça persegue e alcança a cauda - quem persegue quem? -, numa auto-alimentação e busca incessante de completude que nos remete à idéia de forma literária aqui apresentada.

Adorno<sup>24</sup> numa de suas Notas sobre a Literatura, *O artista como representante*, analisa o texto “Degas, dança, desenho” de Paul Valéry para desconstruir a “antítese obtusa entre arte engajada e arte pura”. O esteta alemão mostra que a obra de Valéry “se abstém de atalhos em direção a *praxis*”, uma bela imagem para dizer que pelo distanciamento da sociedade, máxima simbolista, o poeta representa melhor a possibilidade de mudança e compromisso social, pois pode ver o mundo e atuar nele de modo não imediatista e efêmero (como é o caso de algumas intervenções públicas), mas permanente e eficaz, através da luta com a linguagem e a escolha de textos revolucionários:

“Valéry, com a ética da forma, tem uma intuição mais profunda sobre a essência social da arte do que o imediatismo da teoria da obra de arte engajada. Pois a teoria da obra de arte engajada, tal como ela hoje se propagou, simplesmente passa por cima do fato que domina de modo irrevogável a sociedade de troca: a alienação entre os homens e também entre o espírito objetivo e a sociedade que ele exprime e julga” (p.157)

---

<sup>24</sup> ADORNO, Theodor. 2003. Notas de literatura 1. RJ, Livraria Duas Cidades e Editora 34.

Otto Maria Carpeaux, na sua *História da Literatura Ocidental*<sup>25</sup> (1964, 2783), ao falar da importância do Simbolismo para a poesia moderna, mostra como alguns críticos apresentaram julgamentos severos (como os de Edmund Wilson e David Daiches) a essa escola e aos seus representantes (Valéry entre eles), por causa de uma interpretação sociológica. Para Carpeaux, há uma diferença entre simbolistas e esteticistas, os primeiros aceitaram “o espiritualismo antimaterialista dos tradicionalistas e o evasimismo estilizado dos esteticistas, mas não aceitaram o dogma da tradição nem o ceticismo estético.”

Por conta dessa percepção, o crítico pôde concluir que o evasimismo valeriano era diferente, não se tratava de orgulho ou timidez, como os esteticistas da escola de Anatole France, muito criticado pelo próprio Valéry. Ao citar o verso final, “Il faut tenter de vivre” do poema mais conhecido de Valéry, *O cemitério Marinho*, Carpeaux afirma:

“A poesia de Valéry já se definiu como um processo em andamento entre a atividade vital e a contemplação céptica (ou até niilista) em outras palavras, entre o subconsciente obscuro e a consciência clara, produzindo-se o poema diante do leitor no espaço intermediário da semiconsciência – e daí, conclui-se a dificuldade de compreender essa poesia: o hermetismo.”

Carpeaux não apresenta o pensamento de Valéry sobre ‘A existência do Simbolismo’, um dos ensaios incluídos na tradução brasileira “*Variedades*”, organizada em 1999 por João Alexandre Barbosa. Ali, Valéry

---

<sup>25</sup> Carpeaux, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. VI. Edições O Cruzeiro, 1964, p.2783.

afirma que os poetas que não se encaixavam em nenhum grupo preexistente receberam o nome de simbolistas como um “rótulo dado pela posteridade”, o período de 1860 a 1900 foi nomeado assim por simples convenção. Esse ensaio esclareceria muito as intuições do crítico brasileiro em relação a essa escola, inclusive porque é nesse texto que Valéry, ao defender ironicamente os três pontos de acusação aos simbolistas sem amarras – obscuridade, preciosismo e esterilidade -, afirma a importância dessa escola para a poesia feita naquela época de futilidade e facilidade, pouco dedicada às lentas elaborações, a liberdade de sonhar e meditar. (VA, p.76)

Carpeaux percebe o elogio da forma ao afirmar que o objetivo principal de Valéry não era somente a música como o era para Mallarmé, mas também a fórmula matemática. O crítico brasileiro, embora ainda estivesse confundindo fórmula e forma, faz uma excelente leitura do poeta francês em relação aos outros críticos brasileiros da época. As fórmulas matemáticas para Valéry nunca foram petrificadas, ele estava sempre trabalhando com análise combinatória visando à busca de novas possibilidades de criação. Fora algumas informações datadas, correntes na época em que o crítico Carpeaux escreve sua história da literatura ocidental, o que fica dele é a linha de pensamento que defendemos enquanto revisão da poética valeriana e elo com a poética osmaniana, o elogio da forma:

“Um problema arquivado da estética, a relação forma e conteúdo, está em Valéry resolvido por meio de uma equação matemática. Valéry, o poeta, foi engenheiro, matemático. Renunciou

à música de Mallarmé, só para enriquecer a sua poesia de valores geométricos, esculturais, visuais enfim. (...) Há quem prefira a prosa de Valéry à sua poesia. Há quem considere Valéry maior artista que poeta. Como inteligência em prosa e como artista em versos não há, neste século, quem se lhe compare". (p.2786)

Há desse modo um diálogo teórico nos pensamentos de Adorno e Carpeaux. Neles aparece mais de perto, e enquanto elo, o isolacionismo/formalismo do escritor, "a indissolubilidade da forma e do fundo" (***Ego Scriptor***<sup>26</sup>), como podemos perceber também no trecho dos ***Cahiers*** de Paul Valéry selecionado e traduzido por Augusto de Campos<sup>27</sup>:

"Singular movimento interior que me conduziu, uma parte, a não querer considerar senão a forma das expressões, na sua objetividade, em sua estrutura geral e por classes de um grupo inteiro; - e de outra aprofundar o fundo – até o puro inexprimível".

Trata-se, segundo Lourival Holanda, de um formalista no melhor sentido da palavra<sup>28</sup>: "O fato literário é da ordem da forma, vértice da triangulação da gênese literária, junto com o desejo de escritura e os textos atratores". Falar em forma é falar em disposição da linguagem, organização e vitalidade. O poeta seleciona da língua um repertório de palavras que, dispostas ao seu olhar crítico, compõe novas palavras, vivifica as antigas,

<sup>26</sup> Valéry, Paul. *Ego scriptor et Petit poèmes abstraits*. p. 171. Edition Gallimard, 1992.

<sup>27</sup> CAMPOS, Augusto. *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. Brasiliense, 1984.

<sup>28</sup> HOLANDA, Lourival. (1998). *Defesa e Ilustração da Literatura*. (No prelo, a espera de publicação urgente devido a necessidade de compartilhar o específico literário, cúmplice do elogio da forma.

cria imagens, realidades textuais: uma palavra é um “abismo sem fim”, diz Valéry, por isso investe, como Leonardo da Vinci, em projetar e construir suas pontes.

Leyla Perrone-Moisés (1990, p.107) nos lembra bem que o trabalho com a forma não é alienação ao conteúdo, e que essa dicotomia foi imposta por certa tendência medusante que nunca funcionou em Literatura:

“Contrariamente ao que pensam os que têm uma concepção meramente instrumental da linguagem, a formalização (pejorativamente chamada de artifício), na literatura, não é alienação e sim a busca de uma certa verdade. O trabalho da forma é indispensável porque só ela dá aquela visão aguçada que abre trilhas no emaranhado das coisas. Ao selecionar, o escritor atribui valores, e ao fazer um arranjo novo sugere uma reordenação do mundo. É por este artifício da forma que a literatura atinge uma verdade do real, e é por atingir essa verdade que ela escandaliza.”

O compromisso com a forma, enfatizado por Leyla Perrone-Moisés (1990) é muito característico nas poéticas de Paul Valéry e Osman Lins, como também em outros autores que primavam e primam pelo rigor na construção, sabedores de que o acaso, quando não é dominador, é bem-vindo. Junto a João Alexandre Barbosa, a autora revisou o Formalismo e o Estruturalismo esterilizantes e pôde concluir que a responsabilidade ética com as formas que os escritores modernos têm como valor

“não é apenas essa forma sensível na materialidade do discurso, mas, ao mesmo tempo, a forma do sentido, no arranjo justo das referências, na exploração das conotações. A forma é, assim, uma espécie de rede ardilosamente tramada para colher, no real, verdades que não se vêem a olho nu, e que, vistas, obrigam a reformular o próprio real.”

Infelizmente, por uma prática tendenciosa de alguns modernistas inconseqüentes - escolher ícones, imobilizar concepções, para quebrar imagens e não recompor vitrais - a imagem de Valéry sobre a harmonia/hesitação entre som e sentido fixou-se no tempo da forma, no som, o ritmo do poema, ficando o sentido, a espera de um toque pendular:

Pensem em um pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos. Suponham que uma dessas posições extremas representa a forma, as características sensíveis da linguagem, o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento – em uma palavra, a Voz em ação. Associem, por outro lado, ao outro ponto, ao ponto conjugado do primeiro, todos os valores significativos, as imagens, as idéias; as excitações do sentimento e da memória, os impulsos virtuais e as formações de compreensão – em uma palavra, tudo o que constitui o conteúdo, o sentido de um discurso. Observem então os efeitos da poesia em vocês mesmos. Acharão que, em cada verso, o significado produzido em vocês, longe de destruir a forma musical comunicada, reclama essa forma. (VA, p.205)

Quem rotula o poeta francês como puro formalista geralmente está analisando apenas os poemas do período inicial, vistos como tradicionalistas

por conta do rigor com a métrica e a rima, e não a sua prosa, como o exemplo acima mostra, considerada inventiva. Augusto dos Campos (1988) não faz essa diferenciação, ele considera a riqueza da poesia valeriana nos dois campos de atuação. Ao traduzir e comentar poemas como ***A Jovem Parca*** e ***O esboço de uma serpente***<sup>29</sup> percebemos o trabalho rigoroso com a linguagem nos limites da tensão entre o som e o sentido.

Ao compararmos o projeto literário de Valéry e Osman podemos notar que o escritor brasileiro, diferente do poeta francês, não foi acusado de isolacionismo. A escola da vez, no ano de 1950 e 60, era o concretismo. Apesar de não ter sido rotulado nesse grupo, pôde ser lido como um herdeiro, e até mesmo continuador dessa escola literária, pois em suas experimentações a partir de ***Nove, novena (1966)***, estava sempre incluindo elementos visuais para caracterizar personagens e até mesmo o foco narrativo.

Era costume, naquela época, rotular os autores que primavam o texto literário e priorizavam as questões estéticas como descomprometidos socialmente. Osman não foi considerado reacionário, mesmo enfatizando as questões de experimentação formal, como os poetas do concretismo, porque ladeado aos experimentos formais na narrativa, o escritor pernambucano desenvolvia uma atuação em prol da profissionalização do escritor, o que envolvia mostrar a função social que este desempenhava como essencial para ampliar o imaginário e a memória de um povo.

Osman explorava a política da forma literária, essa que não dissocia o trato estético do texto com as questões sociais. O livro ***Guerra sem***

---

<sup>29</sup> Esses poemas de Paul Valéry estão reunidos em suas Oeuvres 1. Pléiade.

**Testemunhas** que percorreremos aqui, aproximando do projeto literário de Paul Valéry, é um exemplo de como o escritor não silenciou sobre o seu tempo, e soube ler bem o trabalho com a forma. Para ele, a função do escritor não deve ser imposta pelo Estado ou por partidos políticos, o escritor não pode ter uma visão estereotipada das coisas, ele tem o compromisso de saber e expor de que lado está o seu espírito (*ET*, p.128).

## 1.2. Do silêncio, balbucios

O professor Roberto Zular<sup>30</sup>, ***No limite do país fértil: os escritos de Paul Valéry entre 1894 e 1896***, de um certo modo também contempla o elogio da forma na poética valeriana. Fundamentado nos estudos de Pierre Boulez sobre o quadro de Paul Klee, 'Monumento no Limite do País Fértil', o autor sugere uma “poética de geração da forma no arco da tensão entre estrutura e imaginação, cálculo e ritmo, ordem e acaso.” (p.11)

Segundo Zular, a poética da geração das formas significa considerar a forma enquanto percurso:

“o movimento formal deve se dar num jogo em que a estrutura, o controle e as coerções, incitam a imaginação e a própria criação, desdenhando o seu papel de mera articuladora formal. Isto é, faz-se necessário colocar a estrutura como mobilizadora de uma poética, em uma relação de interdependência sem a qual ambas se tornam estéreis.” (p.12)

---

<sup>30</sup> Tese de doutorado do professor Roberto Zular, pelo programa de pós-graduação da USP. O professor desenvolve o projeto de pesquisa “A recepção de Paul Valéry no Brasil”.



O poeta francês foi tema da disciplina 'A ética das formas: a recepção de Paul Valéry no Brasil', ministrada em 2005 na Usp, da qual pudemos ter o prazer de participar. O professor Zular mostrava com o rigor e a paixão, típico dos valerianos, aqueles que têm 'um apetite pela poesia'<sup>31</sup>, as relações de recepção dos críticos e dos criadores, Drummond, João Cabral, Wally Salomão, Mario de Andrade, Haroldo e Augusto de Campos, João Alexandre Barbosa, dentre outros, todos com alguma citação explícita ou mesmo com poemas e estudos em homenagem ao francês.

O projeto do professor Zular contempla a recepção de Valéry no Brasil em poetas e críticos literários até a década de 40. Aqui, no entanto, ampliamos a questão temporal dessa pesquisa, porque acreditamos que as relações comparativas são atemporais. Essa ampliação, mantém nos leitores de literatura apaixonados pelo específico literário, a obsessão pela poética da *Comédia Intelectual* valeriana - o registro do drama do escritor na construção de uma obra - que ele sonhava ler, e que encontramos nos ensaios de Variedades e também nos **Cahiers**<sup>32</sup>: um exemplo de registro do exercício diário do drama do homem criador, sua epopéia do provisório, historiador de si mesmo, aquele que hesita entre lembrança e esquecimento, escrita e memória, tanto nas artes como nas ciências.

A nota preliminar a 2ª edição do ensaio de Osman Lins (GST, p.12) reforça a idéia de Osman ser participante da *Comédia Intelectual* sonhada por Paul Valéry. Depois de explicar as mudanças em relação aos cortes e

---

<sup>31</sup> A frase citada de Valéry está no ensaio *Questões de Poesia*, trad. Brasileira, p.171 e aparece como epígrafe do livro com o mesmo título, *Um apetite pela poesia*, de Frank Kermode, 1993.

<sup>32</sup> A edição utilizado dos *Cahiers* é a da Pleiade, 1974, em dois volumes. Usaremos as siglas CA 1 e CA 2.

acréscimos da 1ª edição (não é nossa proposta aprofundar a comparação das edições, pois isso exigiria um viés da crítica genética que não fora proposto) Osman reafirma o lado confessional do seu livro que a crítica pouco atentou: “o tema quase romanesco do indivíduo numa hora de crise, questionando, só, ao longo de dois anos, a grandeza e a miséria do ofício de escrever, centro da sua existência.” Tema quase romanesco, diz Osman, drama da composição, diz Valéry e assim lado a lado, seguem com a leveza calviniana no mundo irisado do universo literário.

Os **Cahiers** são a obra máxima de meditação incessante sobre o homem que faz. Na época em que a primeira edição de **Guerra sem Testemunhas**, em 1969, ainda não circulavam na edição completa da Pléiade, mas já existiam vários fragmentos organizados e publicados pelo próprio Valéry, como também a sua obra completa, **Oeuvres**<sup>33</sup>, já estava circulando desde 1957. Em busca de algum registro de notas particulares de Osman em relação à leitura desses textos, no IEB<sup>34</sup>, não conseguimos encontrar nada que favorecesse um estudo de crítica genética em relação à marginalia nos livros da biblioteca de Osman.

Lá, resguardado sob a tutela de Sandra Nitrine, que liberou o acervo atenciosamente para consulta, encontramos *O diário de Bordo* osmaniano. Não caímos na tentação de ladeá-lo nesse ponto a Valéry, o poeta francês também intitulou os primeiros escritos dos **Cahiers** como **Journal de Bord**). Os manuscritos osmanianos são trechos do que seria mais tarde publicado em **Marinheiro de primeira viagem**, sem nenhum registro explícito ou

<sup>33</sup> A edição de Oeuvres I e II utilizada é da Pléiade em dois volumes, 1957. Siglas: OEV 1 e OEV 2.

<sup>34</sup> Instituto de Estudos brasileiros – USP.

implícito reconhecido ao escritor francês. A retórica do silêncio? Balbucios, ao que muito se esquia se apura, memória de Guimarães, gérmen para novas investidas.

Esse silêncio de Osman em relação a Valéry, pelo menos no que pudemos conferir no acervo do autor no IEB, está também nos ensaios compilados em ***Evangelho na Taba*** e ***Do ideal e da glória***, nenhuma referência direta sobre o pensamento de Paul Valéry na sua composição literária. Os escritores citados são sempre os romancistas clássicos, Dostoievski e Gide, como os que figuravam sob o rótulo do Nouveau Roman, como Robbes-Grillet, Michel Butor, o que gerou uma distância entre obras e até mesmo uma oposição, posta a prova aqui, em revisão.

O silêncio de Osman em relação a Valéry não foi sozinho. Nos anos da produção osmaniana, 50 a 70, período denominado pós-modernismo, a cotação de Valéry foi abaixo, considerado reacionário por uma parte dos escritores e críticos, tudo que se publicava sobre ele também era desacreditado. Tanto que um livro de 1933, de André Maurois, ***Introdução ao método de Paul Valéry***, só chegou a ter tradução no Brasil, por Fábio Lucas, em 1990.

Nesse pequeno livro já constam os pontos principais da poética valeriana. Maurois já percebia que o rigor valeriano não é clareza total, superficialidade, mas exatidão que abarca o hermetismo; também percebia que a crítica aos sistemas totalitários não era niilismo - Valéry com os ***Cahiers*** monta um sistema aforístico; e por fim, sabia que as convenções e restrições valerianas não tinham como objetivo a verdade absoluta mas a

poesia, única arma contra a linguagem comum.

Maurois se inspirou no livro ***Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci***, publicado em 1895, considerado pela crítica um dos textos mais importante de Valéry sobre a elaboração e solução do tema principal do seu ensaísmo: o processo de composição do conhecimento artístico e científico. O livro é uma crítica à concepção de Literatura enquanto simples representação da realidade, ela é construção de novas realidades. A questão principal de Valéry nesse livro é demonstrar que o conhecimento não se separa da construção do conhecimento. A poesia não se separa da construção da poesia. Poesia é saber, conhecimento, construção. O ato de escrever, fazer poesia, é pensar seus modos de construção.

Pignatari<sup>35</sup>, pioneiro no Brasil nos estudos sobre esse livro de Valéry, afirma que o poeta francês ao introduzir um método para Leonardo, não rotula um estilo de trabalho e de pensar a composição das obras, mas escreve uma cultura das possibilidades do método, sempre em relação de semelhança e diferença ao objeto estudado. Não pretende instituir um modelo de método aplicável, mas um modelo de processo de método modificado pelo objeto.

A intenção hipotética do seu ensaio, de “um espírito que deseja imaginar um espírito”, é que toda descoberta implica em um novo método, ou seja, o objeto iconiza seu método de análise, a qual é considerada pelo autor como uma paixão ou aventura do intelecto, a consciência da experimentação psíquica<sup>36</sup>. A presença da aventura, da experimentação, na

---

<sup>35</sup> Pignatari, Décio. *Semiótica*. 1979. Perspectiva.

<sup>36</sup> A edição utilizada para a *Introdução do método de Leonardo da Vinci* é a da editora 34, 1993.

análise rigorosa é o que o poeta chamou de “uso do possível no pensamento, controlado pelo máximo de consciência possível” (p.15), o espaço de morada do instinto, a presença das variações, do acaso objetivo dos surrealistas.

Se nos ensaios e entrevistas de Osman não aparece explicitamente o nome de Valéry, podemos ver seus rastros. Perguntado sobre o estado específico no momento de criação, valerianamente responde:

“Há momentos em que o ato criador se manifesta, se realiza, através do resultado material do trabalho: um determinado número de palavras escritas. Mas a criação é um processo contínuo, uma atividade que se prolonga através do repouso, do sono, e até dos momentos de esterilidade, nos quais, invariavelmente, alguma coisa se forma, se define, foge, oferece-se. Mas é preciso cultivar essa atividade, não deixá-la morrer, ensiná-la como se ensina um cavalo.”<sup>37</sup>

Sobre a elaboração de um plano literário e o que o antecipa, a gestação do texto, o tempo de sua criação, fala em *estudo, paciência e método* que não estão na esfera da contabilidade do tempo. “Nunca podemos precisar, com exatidão, o tempo de gestação, a meditação que precede a decisão de iniciá-lo.” (ET, p.133)

Essa preocupação com o processo e a produção da obra leva Osman a vivenciar uma situação cara a Paul Valéry: a vigília do autor. Estar sempre acordado, ser responsável por cada palavra utilizada em sua obra, saber as

---

<sup>37</sup> LINS, Osman. Evangelho na Taba, 1979, p. 129.

soluções e riscos impostos pela escolha de uma ou outra palavra no projeto literário. Esse rigor com que trata a obra, não dispensa totalmente o acaso. A obra é viva, mas não o domina.

O autor é mais explícito em ***Guerra sem Testemunhas*** quando abre o livro com uma metáfora náutica do marinheiro que dirige o barco rumo a descobertas planejadas, sábio, porém, de que embora monitorado com guias bússolas, há ventos mais potentes que as maquinarias. Especulações rigorosas, na crítica e na criação, as mesmas que Valéry viu em Leonardo da Vinci e que Osman viu em Valéry. A exatidão, uma das propostas de Italo Calvino (1995), não desconsidera o acaso, mas parte do princípio de um rigor matemático na elaboração das obras. A esse respeito Osman afirma sobre ***Avalovara***, em entrevista<sup>38</sup>:

“Estabeleci uma linha de construção muito rigorosa e dentro disso soltei as rédeas. Essa rigidez se estende até ao número de linhas de cada parágrafo. Gide dizia que o artista deve se apoiar nas dificuldades e também acredito nisso.”

Suzana Silva<sup>39</sup>, no artigo ***Elogio da exatidão***, estabelece um diálogo entre Paul Valéry e Italo Calvino. A autora parte de trechos de Paul Valéry, citados por Calvino em ***Seis propostas para o próximo milênio*** para mostrar como esse valor literário, a exatidão, é central na obra deles. Os trechos de Valéry são do ensaio ***Situação de Baudelaire***, (Variedades,

---

<sup>38</sup> LINS, Osman. Op.Cit.

<sup>39</sup> SILVA, Suzana Souto. 1999. Elogio da exatidão. In *Universa*, v.7, n.3.pp.453-466. Brasília: Universidade Católica.

1999) um libelo ao “demônio da lucidez”, principal responsável pela combinação entre inteligência crítica e virtude da poesia. A exatidão é uma proposta muito significativa para Osman. A referência ao texto de Silva serve como amostra de que através de algumas citações em referência a outro autor é possível fazer Literatura Comparada. Valéry dá o exemplo quando pratica nesse ensaio um comparatismo crítico, a troca de valores:

“Poe dá a Baudelaire o que tem e recebe o que não tem. Poe entrega a Baudelaire um sistema completo de pensamentos novos e profundo. Esclarece-o, fecunda-o, determina suas opiniões sobre muitos assuntos: filosofia da composição, teoria do artificial, compreensão e condenação do moderno, importância do excepcional e de uma certa estranheza, atitude aristocrática, misticismo, gosto pela elegância e pela precisão até política...Mas em troca desses bens Baudelaire dá ao pensamento de Poe uma extensão infinita. Ele o propõe para o futuro.” (VA.p.27).

Valéry e Osman trocam valores. Ainda quando não há precursividade explícita, podemos inferir o diálogo. Valéry dá a Osman a concepção de literatura enquanto composição, “o nobilíssimo rigor das exigências formais”, a construção sempre em processo. E Osman lança Valéry para o futuro, mostra o poder de resistência da poesia à linguagem superficial, enquanto forma literária que utiliza uma “linguagem dentro da linguagem”, um tom específico e permanente dentro das suas transformações. Amar a forma, diz Valéry, não se limita a contemplação, mas a buscar “as forças sobre as formas”, o que move as transformações. (ES, p.34)

Essa concepção de poesia enquanto construção exige um longo período de meditação. Alfredo Bosi (1993, 189), no livro ***O ser e o tempo da poesia***, faz uma reflexão sobre esse período de curtição. Ele chama a polissemia do adjetivo que diz com perfeição o tempo de nascimento de uma flor, de um amor, de uma obra: “Lenta: flexível, dúctil, maleável; capaz de durar; por isso persistente (lentus amor, diz Tibulo em uma de suas elegias: um amor tenaz); por isso resistente.”

Valorizar o processo de formação da obra, para Valéry já é a obra, por isso que para chegar até o público vale-se das contingências, o tempo de entrega de um texto, a intervenção exigente dos amigos, ou do editor apressado. Essa convivência com a escrita, como afirmou Valéry, no seu tempo já era rara: “A química da arte renunciou à perseguição dos longos funcionamentos que detêm os corpos puros e à preparação dos cristais que só podem ser construídos e cresce na calma. Ela se devotou aos explosivos e aos tóxicos” (VA, p.76). Hoje, duração, tenacidade, resistência, são palavras quase extintas no vocabulário da Literatura supra produzida. Urge tirar o pó dessas palavras, fazê-las respirar.

Claudina Fialho de Carvalho<sup>40</sup>, em dissertação de mestrado, determina como João Cabral de Melo Neto desenvolveu em sua obra o pensamento do escritor francês no que diz respeito ao poeta arquiteto, engenheiro da poesia. Carvalho apresenta os temas da teoria valeriana como a “valorização do exercício intelectual e a consciência precisa do processo de construção poética e a organização textual daí decorrente” para

---

<sup>40</sup> CARVALHO, Claudina Fialho de. 2004. Em Perfil: João Cabral de Melo Neto e Paul Valéry. São Paulo: FFLCH/USP.



apontar semelhanças com Cabral e mostrar como este alicerça suas idéias no ensaísmo de Valéry. Fundamentada em Gerard Genette, para o qual algumas epígrafes são como um comentário que colaboram para especificar ou evidenciar o sentido do texto que introduzem, a autora parte de uma citação de trecho valeriano, epígrafe de abertura na obra completa de Cabral, para fazer todas as suas deduções comparativas.

Osman Lins, em entrevista, ao afirmar que Avalovara é um romance sobre o romance (ET, p.240) aponta João Cabral de Melo Neto como seu correspondente em poesia. Osman se referia naquele momento ao fato de que a temática metalinguística fora intensificada, por causa da “consciência de que a leitura estava ameaçada pela incompreensão, pela brutalidade e pela grosseria. Compreende-se por isso que o romance se ocupe com frequência do romance e a poesia da poesia.”

Muito teríamos a dizer sobre esses dois pernambucanos. Atuantes da Literatura em prosa e poesia, ambos são, com suas especificidades, líricos. Valorizam a concepção de linguagem que harmoniza e tenciona som e sentido, herança valeriana. Valorizam o papel simultâneo do escritor perante a sociedade: explorar os potenciais lingüísticos do seu país, criar valores novos e perpetuar os valores universais da Literatura.

Ao apontar as especificidades de Cabral em relação a Valéry, no que diz respeito à análise do **Anfion** dos dois autores, a atualização do mito, inovação cabralina, em oposição à reconstrução do mito grego, valeriana; diferenciar a busca de uma linguagem pura preconizada por Valéry, (não em termos de conteúdo mas construção analítica) em relação à linguagem

miscigenada cabralina, a autora conclui que as diferenças mais aproximam. Embora o resultado do processo de construção mude, a concepção de poesia em processo e trabalho máximo de exploração da linguagem permanece. A dissertação de Claudina foi outra prova, degustação, para nossa hipótese. Cabral via Valéry, Osman via Cabral, Osman via Valéry: fraternidade de escolhas literárias.

Antoine Compagnon, no livro ***La Seconde Main ou le travail de la citation***, (1979), apresenta a história do que ele considera um gênero textual, a citação, e suas características diferentes a partir dos objetivos a cumprir. Trata-se do que a linguística nomeou discurso reportado. Logo no primeiro capítulo de Compagnon, uma citação de Valéry sobre as citações, o poeta francês parece mesmo servir a vários senhores. Para ele o trabalho de escritor é colocar na obra seus próprios fragmentos e os dos outros. A citação tal qual ela mesma, diz Compagnon (p.19), é uma metáfora, um encontro, um convite à leitura, solicita, provoca, excita como um piscar de olhos: “La citation tente de reproduire dans l’écriture une passion de lecture, de retrouver l’instantanée fulgurance de la sollicitation, car c’est bien la lecture, solliciteuse et excitante, qui produit la citation.” (p.27)

Segundo Compagnon, a citação pode satisfazer várias funções, entre elas, erudição, invocação de autoridade, amplificação, ornamentação. Não é o nosso foco elencar as citações que Osman faz nesse livro - o repertório dele ergue a epígrafe de Deolindo Tavares e suas poesias – das quais Osman traz o personagem Willy Mompou, voz dialogante e múltipla – a epígrafe de Sartre que justifica a escolha do título em relação as palavras

*guerra e testemunha*, além dos mais de cem livros mencionados, uma verdadeira Biblioteca osmaniana.

Com Compagnon mostraremos as imagens da representação simbólica do citar, especificamente no que diz respeito aos trechos de Paul Valéry: é um verdadeiro trabalho de escritura e leitura, um elogio ao autor, às suas teorias, mesmo que seja para negá-las. Citação é intertextualidade, é sinal da circulação do texto. Ao citar ***O Cemitério Marinho*** e ***Eupalinos*** de Paul Valéry em ***Guerra sem Testemunhas***, Osman chama para seu texto tanto o poema, o ensaio explicativo sobre o poema, como toda uma poética da gênese literária. Gênese literária e gênese do escritor, seu processo em conhecer a língua em que escreve, a linguagem literária e as escolhas do percurso a seguir, ao explorá-las.

### 1.3. No rastro da prova

No primeiro capítulo de *Guerra sem Testemunhas*, *O ato de escrever*, o título vale-se do tema que iconizou Valéry, o ato, o processo da escrita - “Quis fazer da forma uma idéia e procurei inventar até a parte passiva do ato de escrever” (CA I, p.118) - Osman discorre sobre os problemas enfrentados pelo escritor diante da página em branco, processo de reflexão sobre a escrita que antecede o início da execução do plano da obra. É para o ato de escrever que o autor mostra ter vertido sua vida, desde os anos mais verdes e com “um certo sentido festivo e ao mesmo tempo com gravidade, como se alguém me houvesse incumbido de aperfeiçoá-lo” (GST, p.22). Concepção

compartilhada com Valéry, quando afirma “Um poema deve ser uma festa do intelecto. Não pode ser outra coisa. Festa: é um jogo, mas solene, regrado, significativo; imagens do que não é comum.” (Oeu 2, p.546)

Por essa conjunção festa e intelecto, ironia e rigor, o escritor sabe que a lentidão no ato da escrita nem sempre é esterilidade, é reflexão e até mesmo um tema para a escrita. Osman cita esse “postulado gideano segundo o qual o escritor, longe de evitar ou ignorar suas dificuldades, nelas deve apoiar-se”(GST,p.13). Destacamos aqui a importância da presença de citações a trechos de Gide no ensaio Guerra sem testemunhas de Osman. A relação de amizade entre Gide e Valéry será chamada não por simples biografismo, mas porque gerou uma correspondência ampla e plena de temas sobre a criação literária, sobre a concepção dos cadernos de reflexão dos escritores no que diz respeito aos obstáculos da literatura transformados em literatura. O próprio Valéry nos Cahiers (I, 83), reafirmou isso ao escrever *Eu me orgulho dos meus obstáculos*. Eles também debatiam muito sobre a tensão entre o escrito privado e o público. Daí inferirmos uma conexão de Osman com as idéias de Valéry, via Gide.

Vemos a referência de Osman a Gide como uma metonímia a Valéry. Alguns escritores estão tão impregnados de outros que citá-los é citar todos os seus. É bom lembrar que Gide era romancista e Valéry faz sérias críticas ao romance daquela época, a literatura em prosa, oscilante entre tons realistas e vanguardistas, a maioria sem a preocupação com o lirismo, com a linguagem poética.

A famosa oposição valeriana – prosa (andar) x poesia (dança) – não

pode ser lida fora do contexto em que foi apresentada. Podemos entender o fato de Osman, romancista, ao citar Gide, romancista, como uma revisão às críticas que Valéry fazia ao romance como um modelo datado (na prosa realista o andar é linear, tem um fim) que estava sendo praticado apenas enquanto representação direta do real sem o trabalho com a linguagem própria do apuramento formal no romance dança da linguagem como praticou e defendeu Osman. Valéry esboçou um romance<sup>41</sup>, a narrativa da construção de um personagem, M.Teste é considerado como o ideal de prosa romanesca buscado pelo poeta.

Ainda no mesmo capítulo de ***Guerra sem Testemunhas***, Osman utiliza a expressão “composição do livro”, o que já o diferencia da tradicional concepção de criação do livro e o aproxima de Valéry, que desde 1896 utiliza e divulga o termo composição, mais usado em música. Como não existem sinônimos perfeitos - cada palavra é um tom -, a escolha de Osman e Valéry por ‘composition’<sup>42</sup>, no que diz respeito ao exercício com a escrita, é a valorização ou o elogio da forma metamorfoseante: o manejo de matérias, a figura das ‘mãos à obra’ é fundamental no entendimento da literatura como artifício.

Leyla Perrone-Moisés, (1990,109) no ensaio “Criação do texto literário”, faz um percurso nas palavras que orientaram as teorias da gênese literária, como, por exemplo, criação, invenção, produção, representação, expressão, palavras que já estão um tanto quanto desgastadas. Embora

---

<sup>42</sup> A palavra ‘composition’ é usada por Valéry desde ‘A introdução ao método de Leonardo Da Vinci’ e retomada em outros ensaios. O termo apresentado em Oevres I, p. 1505 é do ensaio ‘Acerca do Cemitério Marinho’, fundamental na poética escrita de Osman Lins em *Guerra sem Testemunhas*.

para resolver essa polêmica a autora opte por recuperar a palavra ‘criação’, acrescentando a expressão texto literário, com a acepção de construção textual, ela se aproxima do termo composição, escolhido por Valéry e Osman e, ao seu modo, endossa o nosso elogio da forma: “a obra literária é construção do real e convite reiterado ao seu ultrapassamento”. Composição dos que sabem dispor matérias para elaboração do texto, labor com sabor, palavras que, selecionadas da circulação comum, são enxertadas em cenários que potencializam os seus sons e sentidos.

No mesmo parágrafo em que Osman comenta a dificuldade que antecede a composição da obra, o romancista fala que seu comentário não é introdutório, ou esboço de obra, ele já considera estar em pleno assunto ao qual se propõe, um dos dramas do escritor, esse período crucial que empedra as mãos ainda que o espírito esteja a mil movimentos. A descrição desse período faz referência direta, ainda que implícita, à “ética da forma” que Paul Valéry apresentou e defendeu no ensaio ***Acerca do cemitério Marinho***: “elaborar longamente os poemas, mantê-los entre o ser e o não ser, suspensos diante do desejo, durante anos”<sup>43</sup>. Trata-se do mesmo termo citado anteriormente na voz de Alfredo Bosi (1993), e utilizado por Valéry, a forma em processo, a lentidão para curtir a composição literária. Diz Osman que o seu objetivo é estudar “a lenta progressão de um texto e os períodos mortos, ou aparentemente mortos” (GST, p.13).

Na página seguinte, Osman nos apresenta outro objetivo muito valeriano, fazer um “relatório sobre o ato secreto de escrever” (GST, p.14).

Os ***Cahiers*** de Valéry são segredos da aurora literária, a construção diária,

---

<sup>43</sup> Variedades, p.161.

com tempo demarcado, um vício controlado, um apurar-se sem rascunhos. Para o professor Zular, esses cadernos de anotação de Paul Valéry são escritos em espiral, uma experiência em constante devir, o que mais uma vez nos aproxima de Osman, cuja figura da espiral é um leitmotiv em suas narrativas, principalmente em Avalovara. É muito apropriado o que disse o professor João Alexandre sobre esse exercício do espírito, em artigo sobre a tradução brasileira do poema ***O Cemitério Marinho***<sup>44</sup>, “o diário valeriano não é uma biografia, mas uma linguagem biográfica”, um guardarsi italiano, um olhar a si no mundo.

Interessante também a concepção de que segredo, segundo o professor Roberto Zular em tese citada, não é avareza:

“Guardar para possibilitar uma riqueza de decantações e correr o risco das escolhas. Guardar como defesa – necessária – do poder disciplinar que nos obriga à utilidade (e pressupõe nas estruturas existentes os valores que comandam essa utilidade e, sobretudo hoje, nos obriga ao imediatismo). Guardar, paradoxalmente, em seu sentido prospectivo: permitir o remanejamento subjetivo que esse espaço exige e criar valores a partir desse remanejamento.”(p.253)

Ainda na página 14 do livro ***Guerra sem Testemunhas***, nos chama atenção a expressão “trato com a matéria”, compromisso e manuseio com a palavra: “Nem uma palavra lhes será atribuída sem licença e aprovação”. (GST, p.16) A materialidade com que os escritores modernos lidam com o

---

<sup>44</sup> In: As Ilusões da Modernidade. Perspectiva. (1986)

texto, usufruindo de sua consistência maleável, barro úmido, pronto a ser transformado em “combinações felizes” (GST, p.16). A palavra *matéria* também pertence ao vocabulário de Valéry: é o trabalho apurado com a palavra e a geração da obra concreta, um feito. E mais, é um lago margeado, largo, seu percurso até o mar é subterrâneo.

Diz Valéry sobre a relação intrínseca entre matéria e forma nos trechos traduzidos e selecionados por Augusto de Campos<sup>45</sup>:

“Desenvolvo minha idéia, porque ela me fala do meu “intelectualismo”. Eu lhe digo que não se deve confundir – que eu sou um formal – e que o fato de proceder pelas formas a partir das formas em direção à matéria das obras ou das idéias dá a impressão de intelectualismo por analogia com a lógica. Mas que essas formas são intuitivas na origem” (p.80)

\*

“E eu decidi não me deixar manobrar pela linguagem. O que eu, devo em parte, ao trabalho de poesia sob condições formais, o qual induz a tomar as palavras e as idéias por sua manejabilidade material. (p. 87)

Pelo que apresentamos até agora, inferências unem as poéticas valeriana e osmaniana. A partir da página 15 do livro bússola, ***Guerra sem Testemunhas***, aparece pela primeira vez o nome do poeta francês. Nomear é invocar, chamar mais perto. Osman está escrevendo sobre os poetas que

---

<sup>45</sup> Paul Valéry: A Serpente e o pensar. Brasiliense. (1984)



criam sob o único efeito da inspiração, conforme configurado por Platão, no *Ion*, e, como também testemunha Blake, e seus contatos “com espíritos celestiais, compondo às vezes sob ‘ditado direto’, segundo escreve a um amigo, ‘sem premeditação e mesmo contra minha vontade’”. Em oposição a estes, cita Sartre (in Madelaine Chapsal, ***Os escritores e a literatura***) e Matila C. Ghyca (***Le nombre d’Or***) com uma referência a Valéry, exemplo de quem renuncia ao ilusionismo e à ebbriez na escrita.

Em seguida, sob o signo da lucidez valeriana, Osman enfatiza sua escolha pela forma literária na área ficcional e conclui seu raciocínio posicionando-se ao lado de Valéry:

O mesmo Valéry arrisca-se a afirmar que Bach não haveria alcançado ‘a força de limpidez e a soberania de combinações transparentes’ se houvesse acreditado que as esferas ditavam sua música.

Na área ficcional, renegando a inconsciência, ou seja, insurgindo-nos contra a má consciência, haveremos de governar dentro do possível a obra em geral e, em particular, os personagens. Negar-lhes-emos, honestamente, qualquer parcela de vontade”. (GST, p.16)

Aqui, fazemos um destaque para a posição osmaniana de que a inconsciência é chamada por ele de má consciência, ou seja, ainda que má, permanece consciência, o governo dela é dentro do possível e não totalmente.

Mais valeriano ainda, Osman afirma que “Imaginar um livro, planejá-

lo, é incitar o espírito a entrar em ação, a expressar-se em torno de um núcleo, um foco imantado”. (GST, p.17). A concepção valeriana de Espírito (E) é a tensão existente entre Corpo (C) e Mundo (M) – CEM<sup>46</sup> – superação da dicotomia sujeito/objeto. O Espírito é de força motriz, a disposição para o fazer, nesse caso, a escrita literária. As contingências que transformam e modificam o plano são submetidas à avaliação do autor, “um processo de recusa e inclusão pelo qual continuo responsável”. Numa citação chave, já apresentada na introdução e leitmotiv desta tese, Osman é contundente:

“Não tenho nem desejo as iluminações de um Blake, não abdico 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 minhas regras-mestras.”

Osman nega com todas as letras a iluminação que privilegia algumas pessoas e as deixam passivas, sem nenhuma ação diante da obra, que acaba sendo fruto de uma autoria desconhecida. Soberania da consciência, governo da atenção, são escolhas valerianas, regras-mestras, na condução do veículo literário e que atingem também a ordem do espírito. Valéry passou grande parte de seu tempo se dedicando aos **Cahiers**, ao processo de geração da forma, como exercícios do espírito.

A citação que mais aproxima Osman a Paul Valéry paradoxalmente os distingue. A ordem do espírito é a opção de Valéry, diz Osman, ao contrário dele que faz sua opção pela área ficcional. Em nossa análise

---

<sup>46</sup> Sigla utilizada por Valéry nos Cahiers para a tríade: corpo, espírito e mundo.

comparativa, uma das maiores diferenças entre Osman e Valéry é que o primeiro pratica o elogio da forma visando à obra, à publicação; já Valéry visa ao processo de formação do espírito, o que leva ao processo da obra ao infinito, e que chega à publicação por contingências, um editor apressado, e até mesmo, como foi no caso dos **Cahiers**, a sua morte.

É interessante perceber que o trecho-chave na composição desta tese, na segunda edição do livro Guerra sem Testemunhas, 1974, vem com uma nota retomando e ampliando o comentário do escritor no que diz respeito à poética valeriana das recusas conscientes até na esfera do inconsciente:

“Reforçando o que foi dito, desejo acentuar que mesmo as contribuições do inconsciente sofrem uma certa espécie de exame, do que resulta serem ou não incorporadas à obra. Não concluir que, para o escritor, seja evidente a origem de todos os elementos que integram o seu livro. Como explicaria, por exemplo, o próprio Valéry, a origem e a subsequente aceitação daquele ritmo que, segundo confessa, deu origem ao Cemitério Marinho”. (p.17)

Osman Lins, antes mesmo de Augusto de Campos (1988), já tinha uma leitura crítica da ética da recusa, da lucidez, valeriana. Não se tratava de negar o acaso, mas de bani-lo quando o excesso não for necessário. A explicação de Valéry sobre a aceitação do ritmo inicial do poema esta no ensaio **Acerca do Cemitério Marinho**. Osman traz o poema e o ensaio

sobre o poema para mostrar a importância do saber fazer, e conhecer a obra no que ela tem de intelecto e de mistério. Nesse trecho de Guerra sem Testemunhas, Osman reforça que em oposição aos escritores *cursivos*, “iluminados”, que eram escravos das surpresas e guiados pelo acaso, ele opta pelos escritores de *bordejar*, aqueles que combatem suas trevas, autorizando ou não a invasão das divindades. A reflexão sobre a poesia como dizia Octavio Paz, em **O arco e a Lira**, é o mistério revelado que permanece mistério.

Nesse ponto do livro entramos na citação direta ao poema de Valéry **O Cemitério Marinho**, e ao ensaio sobre esse poema. A tradução pelo pernambucano Jorge Wanderley desse poema motivou o texto “Leitura Viva do Cemitério”, do crítico João Alexandre Barbosa (2007). É possível verificar nesse ensaio o ponto destacado por Osman Lins na citação acima - não era evidente para Valéry todos os elementos que integram seu poema, o primeiro ritmo, uma estrofe com seis versos de dez sílabas, veio com a brisa milenar do Mediterrâneo. Trata-se de uma biografia ficcionalizada na qual o escritor autoriza sua presença.

Alexandre Barbosa (2007) ressalta que o poema traduzido por Jorge Wanderley vem a público junto com a edição da Pléiade dos **Cahiers** valerianos e revela, para surpresa dos leitores de Valéry daquela época, um escritor autobiográfico, ou melhor “uma linguagem autobiográfica buscando, sem cessar, os limites da lucidez por entre o esvaziamento das linguagens.”<sup>47</sup>

Essa reflexão do crítico João Alexandre mostra um diferencial na

---

<sup>47</sup> BARBOSA, João Alexandre. (2007). A comédia intelectual de Paul Valéry, p.53.

recepção de Valéry por Osman Lins em relação à recepção feita pelos outros autores naquela época: a maioria lia o poeta francês como puramente técnico, e Osman já percebia o que Barbosa afirma: o ato poético para Valéry consiste na conciliação tensa entre o mistério e a consciência do saber literário.

Ao aproximarmos brevemente o poema de Valéry do livro de Osman percebemos que a epígrafe de Píndaro no poema traz toda a concepção de vida literária e linguagem para esses escritores: “Ó minha alma, não aspira à vida imortal, mas esgota o campo do possível”. A atuação poética não objetiva a imortalidade, mas a especulação, o esgotamento das pesquisas e experimentações sobre a linguagem, campo do possível. Essa abertura ao possível favorece o interesse dos escritores por vários campos do conhecimento, da linguagem matemática e musical, das descobertas científicas no campo da biologia, da arqueologia do saber pela história e pela filosofia. Da arte como disposição para o fazer.

Conforme o que já foi dito no canto de Osman, é possível perceber nele, o ressoar de palavras valerianas nos versos abaixo selecionados, um canto formado pelos ecos dos ventos e marés do Cemitério Marinho:

*O mon silence!...Édifice dans l'âme,  
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !  
(Ó meu silêncio!...Edifício em minh'alma  
Dourado cume de mil telhas, Teto!)*

\*

*Regarde-toi!...Mais rendre la lumière,*

*Suppose d'ombre une morne moitié.*

(Mas olha!...Ter a *luz* por criatura

Supõe de sombra uma triste metade.)

\*

*Je suis em toi Le secret changement.*

Eu sou em ti secreta *alteração*.<sup>48</sup>

*Silence, lumiere, changement*, palavras recorrentes na poética valeriana que também compõe o cenário de criação osmaniana. Junto com Valéry, Osman acredita no trabalho silencioso que rege as reflexões no período entre o plano e a obra, época de embate com as palavras, matéria do arquiteto da linguagem, construtor de textos: “Este “silêncio ativo”, no qual, a certa altura do *Quarteto de Alexandria*, possivelmente em *Justine*, diz Lawrence Durrell, ‘a realidade pode ser reelaborada e revelada no seu aspecto verdadeiramente significativo’, é, em geral, no que me diz respeito, um meio, o único, de conhecer.” (GST,p.20)

Os autores meditam através da escrita silenciosa, as investidas da caneta ao papel, treinamento da frase, que harmonicamente responde aos golpes, expondo-se monumento lingüístico: “o sentido do escrever como laboriosa conquista do real, função expressa com rigor por George Gusdorf, a quem decerto retornarei nesta obra: Ao agir sobre os vocábulos, descobrem-se as idéias: a atenção à palavra, advinda do esforço aplicado em evitar os equívocos e as imprecisões da linguagem corrente, é atenção ao real e a si próprio. (GST,p.21)”

---

<sup>48</sup> Nosso propósito ao trazer o poemade Valéry não é analisá-lo e sim fazer uma ilustração de sua força na poética osmaniana. Lademos à tradução de Jorge Wanderley ao original para percebermos a força da seleção das palavras na forma literária.

É com essa disposição de busca da palavra para construir mundos e a si mesmo que Osman conclui o primeiro capítulo do seu livro, explicando que embora cumpra papel pessoal de melhor ajuizar seu ofício da escrita, o livro dirige-se aos leitores, participantes nessa construção: “Voltando para eles meu exame, jogo sobre a mesa, o que pode ser-me decisivo, aquilo para o que tenho feito verter a minha vida ao ato de escrever. Ato que sempre enfrentei, desde os anos mais verdes, com um certo sentido festivo e ao mesmo tempo com gravidade”. (p.22) Imagem cara a Paul Valéry, vida em ato da escrita e a poesia como festa do intelecto (MAROUI, 1990).

Assim como o poema, o ensaio ***Acerca do Cemitério Marinho*** também presente no livro de Osman é um convite ao elogio da forma literária, à ética e à estética na literatura, ao compromisso com o processo de formação da obra: “Existia uma espécie de Ética da forma que levava ao trabalho infinito.” (VA,p.161). Valéry afirmava viver muito com seus poemas, uma ocupação de duração indeterminada.

Foi para entender o funcionamento da poesia que começou a estudar o funcionamento da mente. Ética: a forma, o rigor na execução desse ato (parte do caos da indeterminação ao cosmo da forma). A visão de Valéry, seu objetivo, é alargar o tempo para a produção. Um poema é construção/reflexão do ato – dizer além da intenção. O ato de escrever é desdobramento sobre o processo, é mimetização do poema. Modo de não abrir mão do caos e do acaso na escrita. O processo em relação ao poema é também o poema.

Daí a ideia de que para Valéry a escrita tem função terapêutica. O

sujeito muda a escrita e a escrita muda o sujeito. A mudança promovida pela escrita era pessoal e social. Mudar a escrita significa um investimento do sujeito a favor de novas realidades:

“A literatura, portanto só me interessa profundamente na medida em que cultiva o espírito em certas transformações – aquelas nas quais as propriedades excitantes da linguagem desempenham um papel fundamental” (VA,p.164)

Osman também compactua com esse poder transformador da escrita. Escrever era pra ele a busca de lucidez no que diz respeito aos aspectos da estética, da formação do sujeito e da sociedade. Por isso optava pelos escritos de bordejar:

“aqueles dos quais bem pouco sabe o escritor ao empreendê-los e ao longo dos quais, arduamente, avança e descobre, revela-se, devassa territórios que desconhecia, podendo suceder-lhe, durante a realização da obra, chegar a evidências e surpresas que lhe ameaçam os alicerces da vida; permanecerá interessado nas revelações da sondagem e mesmo no processo da sondagem, empenhando nesse esforço todas as reservas do espírito.”(GST,p.19)

Valéry, ironicamente, no ensaio aqui mencionado, ***Acerca do Cemitério Marinho***, não aconselha essa prática a ninguém, ele conhecia os jovens de sua “época premente, confusa e sem perspectiva. Estamos em um



banco de brumas”. (Va,p.162). Ele parecia falar para uma plateia contemporânea. A situação hoje ainda segue sem rumo. O que nos deixa esperançosos é que alguns entenderam a mensagem do poeta. João Cabral, Joaquim Cardozo, Osman Lins, são exemplos de continuidade transformadora.

Alguns críticos perceberam, mesmo brevemente, o diálogo Valéry/Osman. Odalice de Castro e Silva no livro ***A obra de arte e o intérprete*** (2000), fala de um possível levantamento dos autores citados nos livros de Osman Lins como a elaboração de um *inventário crítico (lírico,)* o que podemos chamar de biblioteca imaginária:

“um cânone de obras e autores que tem desafiado programas e projetos apriorísticos, ao longo dos séculos, no mundo ocidental, resistindo a levantes e insurreições (das novas escolas) e mantendo-se vivos, porque estão em circulação, pela virtualidade de sentidos que encerram e irradiam, como se guardassem a essência, a substância (*eon*) literária”. (p.33).

Escritores que, por meio do elogio da forma literária, dizem mais do real, e permanecem, refeitos, em cada nova leitura e interpretação. Nesse contexto, a autora chama Paul Valéry para falar *do valor da obra-valor como medida de juízo crítico*, ou seja, o papel da arte na vida é inserir-se como obstáculo da alienação do cotidiano. (p.81). Coloca, assim, Osman Lins ao lado de Paul Valéry como adepto dessa obra com valores estéticos e sociais preservados, mas não faz uma comparação detalhada das poéticas desses escritores.

Odalice Castro apresenta apenas um comentário sobre o conto *Um ponto no círculo*, em **Nove, novena** (1966) de Osman Lins, texto no qual o escritor pernambucano insere a imagem da escrita egípcia como ‘o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e geometria’. A autora destaca nesse trecho a leitura de André Maurois sobre a reflexão valeriana do método de Leonardo da Vinci:

“reflexão de todos aqueles que não tecem com mão ligeira um luminoso disfarce da complexidade das coisas”.(...) “A semelhança manifesta-se na consciência lúcida com que, narrativa após narrativa, foi composto o políptico da escritura osmaniana, *Nove, Novena*.” (p.284)

A autora não destaca que a personagem feminina construída nesse conto mostra a utilização – antes mesmo do ensaio **Guerra sem Testemunhas**, e no âmbito da criação nomeada ficcional, os textos narrativos – de imagens caras a Paul Valéry. Osman já compactuava, desde **Nove, novena**, com a poética tensa do rigor valeriano: “Hoje, amanhã, sepultada ou não, ou evocada, ou esquecida, recuso-me a existir só em meu rigor; ou em minha desordem. Seja este momento, e assim minha existência, os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão.” (NN.p,29)

As palavras e imagens que representavam anteriormente a oposição ordem/desordem em Osman e Valéry são utilizadas como atividades de passagem simultâneas, sempre em tensão. Em **Introdução ao método de Leonardo Da Vinci**, Valéry desenvolve a ideia de passar da “desordem à

ordem” (p.44), da abstração à construção, como a percepção dos lugares geométricos na continuidade, o espaço entre um e outro, o entre-lugar para “pensar o pensamento com o pensamento numa escala de continuidades que vai ao infinito”. A preocupação e o demônio de Valéry é estudar os pontos de ligação dessas continuidades:

“saber como nela se desvanecem esses informes farrapos de espaço que separam objetos conhecidos e arrastam após si, ao acaso, intervalos; de como se perdem a cada instante miríades de fatos, salvo o pequeno número que a linguagem desperta” (IMLV,p.11).

A noção de pensamento contínuo está interligada a de que a linguagem altera o real, provoca uma vertigem da analogia, a impossibilidade de uma parada (idem, p.43). Valéry busca se 'assenhorar' dessas paradas, dos lugares geométricos da continuidade em sua complexidade infinita. (idem, p.53). Para Valéry, o segredo do gênio de Leonardo está em ter encontrado ou no esforço que fez para encontrar as “relações entre coisas cujas leis de continuidade nos escapam” (idem, p.23). Leonardo tem um senso de simetria que problematiza tudo, é um “sistema completo em si mesmo” (idem, p.55-65). Diferente do homem da especialidade superficial ele é o homem da universalidade e do aprofundamento. Sabe que “precisamos da comunicação entre as diversas atividades do pensamento” (idem, p.81). É o homem da construção e da consciência da construção.

É do processo de construção, composição da obra de arte e do pensamento, que Valéry fala o tempo todo. Ele estuda as operações do espírito para saber “Por qual série de análises obscuras se realiza a produção de uma obra”. Sua conclusão é que o objetivo de uma obra, não é tanto o efeito que provocará no leitor, mas “fazer imaginar uma geração dela mesma tão pouco verdadeira quanto possível” (idem, p.17). Por isso, considera o silêncio de alguns artistas em relação à geração de sua obra como desconsideração, ignorância, às operações do espírito. Conhecimento não se separa da construção do conhecimento. Desconsiderar isso embaça a vista às coisas não nomeadas, e despreza a função da obra de arte de nos ensinar “que não tínhamos visto o que vemos” (idem, p.35).

Por meio de Leonardo, Valéry revifica o imaginário, a presença da lógica imaginativa na arte e na ciência. A distância entre elas é aparente, diferença quanto aos resultados de uma e de outra não significa oposição: na primeira, a imaginação vem a serviço de resultados com probabilidade desconhecida e na segunda, como a busca de resultados certos ou prováveis.

A criação de um personagem numa obra ensaística nos dá um exemplo claro dessa lógica imaginativa valeriana. Osman Lins assina o ensaio ***Guerra sem testemunhas***, mas divide a autoria com dois narradores, um escritor empenhado e seu duplo no processo de conhecer o ato de composição e os elos estabelecidos entre o amadurecimento da obra e do espírito. Ainda no primeiro capítulo do livro, o ensaísta faz soar outra voz no texto, vozes dialogantes, guias norteadores do exército de escritores

dessa guerra. A apresentação do narrador de papel é um exemplo do trabalho de construção com a estrutura do livro e a linguagem literária. Trata-se de um fragmento rico de metáforas, como é comum na construção dos personagens na narrativa ficcional osmaniana:

Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocada por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca, outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice. Para que nenhum de nós pareça conduzir a obra, o que seria contrário aos meus projetos e à minha tendência, dividiremos ambos a plenitude e o peso do pronome “eu”. (GST, p.17,18)

A ficcionalidade desse ensaio está no fato do autor criar narradores em dobradiça, o ensaísta cria um personagem narrador que é escritor, para dividir a narrativa, e o narrador personagem escritor nomeado Willy Mompow, às vezes anunciado como WM, cria um parceiro geométrico, um sinal com 2 triângulos, invertidos em relação ao outro, sinal que segundo Willy Mompou é “ínfima parcela do que sou, e observa-se, a mim Willy Mompou, que também o espreito”.(GST, p.18).

Então temos, neste ensaio, três planos de narrativa: do real ao imaginário, e ambos compartilham o lado confessional e polêmico do texto. A nota ao pé da página nos esclarece esse plano da obra, que ainda estava se definindo e começava a se efetivar a partir daquela construção de uma língua tríplice:

Acode-nos encimar com um determinado sinal ( $\triangle \nabla$ ), as partes do texto atribuídas ficticiamente a um de nós, o parceiro; quanto ao escritor Willy Mompou, também ele não de todo real, será anunciado singelamente pela indicação WM, que dominará os passos de sua responsabilidade. Conquanto sejamos, um e outro, imaginados, tomar-se-á ao pé da letra o que houver de confessional no livro, bem como as posições e idéias nele expostas.” (GST, p.18)

Nesse jogo pronominal, nós dividido, destacamos a ambiguidade da frase “conquanto sejamos, um e outro, imaginados”. Se quem fala nesse trecho ainda é a voz do ensaísta, ele também se considera imaginado, o que mostra a ficcionalização do autor, experimentação constante na obra osmaniana. Se é Willy Mompou, Osman cria um personagem com um poder de despersonalização, que fala di si por meio do pronome ele, e cita na frase a presença de seu parceiro sinal geométrico, seres imaginados, seres de linguagem.

O ato de nomear um personagem é uma das questões principais da construção de uma obra, a escolha do nome Willy Mompou como personagem narrador do livro ***Guerra sem Testemunha*** tem uma explicação freqüente na literatura, a intertextualidade. Faz referência a outra obra literária, como também é um direcionamento ideológico. O escritor em questão foi pouco conhecido na sua época, morreu aos 24 anos, e deixou uma obra com poemas de apurado trabalho formal sem deixar de lado o compromisso social. WM é um personagem com vida pregressa, foi tirado do livro ***Poesias*** de um escritor pernambucano chamado Deolindo Tavares

(1918 Recife/Pernambuco - 1942 Niterói/Rio de Janeiro) e que, junto com a citação de Sartre formam as epígrafes do livro de Osman aqui revisitado.

Sobre Deolindo Tavares, o poeta Alberto da Cunha meo escreveu um artigo – resenha no momento em que era lançada a terceira edição do livro *Poesias*:

A poética de Deolindo, se é que podemos falar na existência de um corpo verbal, onde textura e estrutura estão intencionalmente a serviço de uma cosmovisão sedimentada, seja lá na que for, parece estar claramente definida nos versos a seguir, revelando uma incipiente repulsa ao que hoje chamamos de construtivismo em poesia (apesar de que suas várias versões de um só poema desvelem a artesão latente dentro dele e que não teve tempo de se desenvolver), completamente compreensível num poeta que possuía sua obra como única arma contra a adversidade, tornando-a uma extensão de todo o seu ser.<sup>49</sup>

Um poeta que não teve tempo de se desenvolver, criticou o construtivismo esterilizante na literatura, mas que deixou em seus manuscritos uma mostra do seu trabalho com a linguagem. Um representante simbólico de um livro dedicado aos que têm a paixão da escrita e estão na mesma luta silenciosa com a palavra e contra as mazelas da sociedade opressora. Uma poesia que segundo Oswaldo Costa<sup>50</sup> mostra “uma aguçada leitura sobre o real, sobre o indivíduo e o cotidiano. Poesia,

---

<sup>49</sup>Ver [http://www.interpoetica.com/figura\\_da\\_vez17.htm](http://www.interpoetica.com/figura_da_vez17.htm).

<sup>50</sup> Fragmentos de um poeta: reflexão crítica da poesia modernista de Deolindo Tavares. Oswaldo Cesar Rodrigues Costa. Dissertação de mestrado, UFPE, 2003.

povoada pela ótica neo-simbolista, apresenta elementos importantes, para a construção de uma leitura crítica sobre o nosso tempo.”

Deolindo Tavares, modernista da 1ª fase, considerado neo-simbolista na linhagem de Valéry, não se deixou levar pelo vanguardismo niilista e, como os modernistas da 2ª geração brasileira, apresentou em sua produção um trabalho apurado com a linguagem, explorando o ato de escrever e a função do poeta na sociedade, é de suma importância no contexto de ***Guerra sem Testemunhas***, exemplo da meticulosa estrutura desse livro, que só havia sido lido em seus tópicos temáticos e não em sua estrutura ficcional. É relevante considerá-lo porque faz parte da construção de uma obra, da pesquisa que Osman empreendeu para produzi-la e da linguagem poética que nesta obra impera.

As referências a Paul Valéry no ensaio de Osman Lins, a disciplina sobre a recepção de Valéry no Brasil, o artigo sobre Valéry e Calvino, a dissertação sobre Valéry e Cabral, e a breve menção ao diálogo entre Osman e Valéry em crítica recente, como também as concepções de método e forma defendidas por João Alexandre Barbosa e Leyla Perrone-Moisés e a leitura de ***Guerra sem Testemunhas*** em sua estrutura ficcional, validam, como degustação, o nosso elogio da forma.

A tese segue agora, na próxima trincheira, as fronteiras: as concepções de linguagem e a função social da obra desses autores que, se em alguns momentos parecem distanciá-los, em outros abrem o leque e promovem a circulação do ar e das idéias que os envolvem.



## 2. As fronteiras da guerra

O ensaio ***Guerra sem Testemunhas*** discorre sobre o homem criador da forma literária, antes, durante e depois do processo de criação. É a convicção de um autor, que, embora envolvido com a sociedade e os problemas e soluções estéticas e políticas do tempo em que nasceu, viveu no momento da escrita, um período de *solistência*<sup>51</sup>, no dizer de Guimarães Rosa, período em que o escritor une solidão e existência para nomear o ato de escrever e deixar soar harmonicamente o coro dissonante do qual se alimenta.

A estrutura desse ensaio foi analisada por Ana Luiza Andrade (1987) no livro pioneiro ***Osman Lins: Crítica e Criação***. Segundo a autora, ***Guerra Sem Testemunhas*** é exemplo de uma postura moderna adotada por Osman Lins: a conscientização social e estética. O ponto de partida é muito interessante e o estudo detalhado elogioso, mas dez anos depois de escrito, trazemos alguns temas passíveis à revisão.

O primeiro ponto diz respeito à hibridização do gênero, fruto de uma postura moderna, crítica. A atenção à forma do ensaio com recursos ficcionais é uma modalidade da crítica literária moderna denominada por Roland Barthes em suas obras, como escritura (a experimentação da linguagem), assunto bastante explorado por Leyla Perrone-Moisés no livro, ***Texto, Crítica e Escritura*** (1977).

---

<sup>51</sup> “Eu estou só. O gato está só. As árvores estão sós. Mas não o só da solidão, o só da solistência”. (84). In Ave, palavra. 3ed. 1985.

Nesse contexto, Andrade faz uma análise do livro, segundo ela por questões didáticas, separando a parte ensaística da parte fictícia. De um lado afirma que a corrente ensaísta de ***Guerra sem Testemunhas*** diz respeito ao tom polêmico das questões relacionadas ao escritor e ao campo de produção, editorial, etc; e do outro lado, a ficcional, diria respeito ao tom confessional do escritor no momento da criação. Essa separação não parece ser a proposta de Osman quando afirma que “Entrelaçam-se nos dez capítulos do ensaio, duas correntes: uma confessional e uma polêmica”. (GST, p.12).

O autor afirma claramente que o livro é um ensaio e continua dizendo que a crítica e a imprensa valorizaram mais o lado polêmico nele. No entanto, gostaria que o lado confessional não fosse obscurecido porque “documenta uma paixão que o autor sonha acender ou intensificar em outros homens.” (p.12). Desse modo, não lemos ***Guerra sem Testemunhas*** separando ficção e ensaísmo, pois essa mistura é a forma escolhida por Lins para dizer a relação de dobradiça que circula o escritor, sempre em tensão com a língua referencial, mais apropriada, segundo a teoria, ao ensaio, e a língua conotativa à ficção.

Mesmo assim, Ana Luiza Andrade chega ao ponto de dizer “Guerra não é um ensaio e também não é um romance”. (p.53) A separação em gêneros fixos não cabe numa obra de teor experimentalista. Obra inovadora porque ousou romper os grilhões da academia – foi feita a princípio como dissertação para obtenção de título de mestre na Universidade de Marília - SP, onde Osman Lins foi por alguns anos professor – sem abrir mão do

cuidado com a forma literária. A obra de Lins aqui revisitada é um ensaio, no sentido do ensaio como Adorno defende em *O ensaio como forma*: “O ensaio não compartilha a regra do jogo da ciência e da teoria organizadas.”<sup>52</sup>

O entrelaçamento do discurso referencial e literário – a criação de interlocutores fictícios, de papel, um narrador-personagem, Willy Mompou e seu cúmplice dialogante geométrico, como vimos no capítulo anterior – dá-nos a base para afirmar que Osman faz nesse ensaio um exercício de escritura consciente das questões teóricas sobre a exploração da linguagem. Escritor com punho lírico apurado, a prática de escrita osmaniana nesse livro é também um elogio da forma literária.

Osman pratica ali o biografismo típico Valeriano. O poeta francês afirmou no ensaio ***Poesia e pensamento abstrato*** que ‘não existe teoria que não seja fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia’. (VA, p.196). O fato de Osman criar um personagem autor Willy Mompou, WM, e um duplo  $\triangle\nabla$ , mostra exatamente essa metabiografia: no além da vida, a ficção geradora, personagens de papel, o autor ficcionalizado fala com mais força, ultrapassa a finitude da voz no infinito do texto.

Ser ***Guerra sem Testemunhas*** um livro confessional é também muito significativo para caracterizar Osman ao lado de Valéry como personagem da *Comédia intelectual*. O crítico João Alexandre Barbosa (2007), supracitado nesta tese, leitor inspirado, um dos pioneiros no Brasil a dedicar estudos sobre a poética de Valéry, intitulou uma coletânea de artigos seus

---

<sup>52</sup> In Theodor W. Adorno. Notas sobre literatura. 1994, Ática, p.173.

sobre o poeta francês, ***A comédia intelectual de Paul Valéry***, enfatizando esse projeto do poeta.

O crítico aponta as referências ao termo valeriano, primeiro no texto de Valéry sobre Da Vinci, ***Note et Digression***<sup>53</sup>, quando o poeta vê Leonardo como “o personagem principal desta Comédia Intelectual”; e segundo, no ensaio-conferência sobre Voltaire, de 1944, quando o poeta afirma:

“sonhar com uma obra singular, que seria difícil de fazer, mas não impossível, que alguém algum dia fará, e que teria lugar, no tesouro de nossas Letras, junto à ‘Comédia Humana’, de que seria um desejável desenvolvimento, consagrada às aventuras e às paixões da inteligência. Seria uma Comédia do Intelecto, o drama das existências dedicadas a compreender e a criar”.<sup>54</sup>

Podemos perceber ainda nesse artigo a associação que João Alexandre faz da *Comédia intelectual* de Valéry ao elogio da forma. Para o crítico brasileiro, a tríade valeriana - linguagem, poesia e conhecimento – em toda a produção, está presente em proposições, imagens poéticas, cálculos matemáticos e até desenhos. Ao citar o trabalho apurado com os poemas ***O Cemitério Marinho*** e ***Esboço de uma serpente***, segundo ele, fruto de um processo de escrita e reescrita lento e trabalhoso, vindos a público em 1920, o crítico diz:

<sup>53</sup> Traduzido no mesmo volume de Introdução ao método de Leonardo da Vinci, Editora 34, 1998.

<sup>54</sup> Traduções citadas por Alexandre Barbosa, in *A comédia intelectual*, Iluminuras, 2007, pp.86 e 87.

“O patamar da realização poética em Valéry é a linguagem da poesia articulando as regiões mais diversas e contraditórias de uma personalidade, evoluindo entre emoções, sensações, memórias pessoais e culturais e uma aguda consciência reflexiva acerca do próprio fazer poético.”

Essa visitação a *Comédia intelectual* junto com o elogio da forma literária dão continuidade e aprofundam “A imaginação crítica”.<sup>55</sup> Agora Paul Valéry aparece dialogando com a concepção osmaniana de obra crítica e poética, da figura do artista enquanto animal racional, matemático, coordenador da própria atividade construtiva: realidade explicada analiticamente ao invés de atribuída apenas a fatores místicos ou biográficos.

Essas afirmações nos levam ao segundo problema no livro de Ana Luiza Andrade: a autora não faz nenhuma menção à importância de Valéry em ***Guerra sem Testemunhas*** e muito menos na poética osmaniana. Na parte dedicada a influências, o nome do francês é obscurecido pela leitura da moda naquela época, a comparação entre Osman Lins e os romancistas do novo romance francês. A leitura mais conhecida nessa vertente está no livro ***Poéticas em confronto – Nove, novena e o Novo romance***, de Sandra Nittrine (1987, p.19). Nele a autora explica a obsessão em aproximar ***Nove, novena*** do Novo Romance francês no âmbito da crítica estrangeira porque a tradução desse livro na França foi em 1971, contexto de efervescência dessa tendência nesse país.

---

<sup>55</sup> Almeida, Cristina. *Paginário: a imaginação crítica*. 2003. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Teoria da Literatura. UFPE.

Regina Igel, no livro **Osman Lins: Uma Biografia Literária** (1988), no entanto, reconhece o diálogo de Osman com Paul Valéry no que diz respeito à opção pela lucidez, pela rejeição à inspiração, pela escolha da consciência e elaboração de planos no ato de criação. (p.167). A autora também é certa ao falar sobre a presença da dobradiça narrativa entre Willy Monpou, WM, e  $\triangle\nabla$ . Ela vai mais perto do que entendemos ser esse recurso, quando afirma que a geometria das letras e das figuras juntas desenhavam um paralelogramo, uma figura que representaria os exércitos gregos, germânicos e gauleses, que marchavam em falanges e significaria o espírito combativo do ensaio: *Nos textos, WM e  $\triangle\nabla$  não são antagônicos: são complementos de um todo que é o ensaísta.*(p.169).

A leitura de Regina Igel tanto no que diz respeito à presença de Valéry em **Guerra sem Testemunhas** como no que diz respeito à escolha estilística por um gênero híbrido e combativo nos mostra o gérmen da análise mais direcionada a que nos propomos. A familiaridade da poética de Osman Lins com a de Valéry vai nessas duas linhas: a lucidez e conscientização da composição literária e o combate contra uma sociedade opressora e cerceadora da liberdade.

A ideia de aprofundar a imaginação crítica via Paul Valéry e sua *Comédia intelectual* (o primado da forma, o processo de criação, a concepção de linguagem literária, os conceitos de literatura e as relações com a sociedade) vai abordar agora a análise comparativa do livro **Guerra sem Testemunha** e **Avalovara**, com **Ego Scriptor**, o diálogo **Eupalinos, ou**

**o arquiteto**, e trechos dos **Cahiers** valerianos, textos fundamentais na poética da composição desses escritores.

Vejamos, então, como se interpenetram e se repelem as concepções de Osman e Valéry no que diz respeito às fronteiras de guerra selecionadas, chamamos para esse momento outros escritores que compartilham o elogio da forma, a mesma disposição para o literário.

## 2.1 A meta: linguagem

O canto de Paul Valéry e Osman Lins sobre a linguagem, o *modus operandi* do escritor encarar e fazer uso da palavra e da sintaxe, da língua, para renomear o mundo no papel, será aqui fundamentado não em textos teóricos sobre a filosofia da linguagem, mas em textos literários. É um canto semelhante ao do pássaro *Mãe-de-lua*, ave mimética que se confunde com o habitat, observadora de noturno olhar, raridade da fauna brasileira, que aparece no romance *Grande Sertão: Veredas*<sup>56</sup> de Guimarães Rosa e é nomeado por Riobaldo, *lugúgem*.

O verbete dicionarizado ‘linguagem’ não foi suficiente para nomear aquele tom melancólico, lúgubre, e que soa articulado e repetitivo com o verbo ser e ir misturando passado e presente “foi, foi, foi”. Segundo a lenda trata-se de um lamento pela perda do amado, mas também metaforiza uma concepção de linguagem que alarga o real em experimentações sintáticas e

---

<sup>56</sup> Nova Fronteira, 20ª edição, 1984. “O senhor não escutou, em cada anoitecer, a lugúgem do canto da mãe-de-lua”. p.375.

morfológicas que reestruturam a narrativa ficcional, o ritmo poético e o modo de ler o mundo.

Um clássico é sempre um elogio à forma, um convite do autor ao imaginário da criação ficcional, aos meandros da narrativa, à aventura na e da linguagem. Aqui veremos que a vontade de ‘língua pura’ valeriana aparece no romance de Guimarães como princípio de renomeação do mundo pela criação de palavras e reordenação da sintaxe; e em Osman Lins pela escolha de uma linguagem que transita na abstração *ad infinitum* de uma espiral na geometria de um quadrado. A palavra finda, funda, uma narrativa com uma estrutura em dobradiça, simultaneamente aberta e fechada. O máximo de exploração da forma pela linguagem. Tudo nos lembra que somos moinho do real, engenharia movida a linguagem e dela motor.

Davi Arrigucci Jr. (2002,17) ao falar da poética drummondiana também nos mostra esse trabalho apurado do poeta mineiro com a palavra. O crítico afirma que se o mundo nos alimenta de sentimentos e sensações diversas - entre elas os estados poéticos - cabe ao poeta registrar esses estados numa forma única, capaz de abarcar e paradoxalmente deixar de abarcar, os estados em atos, o processo, em obra. É como uma cantilena hipnótica que não resigna. Em literatura os ecos são novas palavras: para outra realidade outra linguagem.

Valéry, Osman e Guimarães, tríade tentadora, é fruto de uma disposição ofertada pela literatura comparada: viagem simultânea, vários transportes. Há neles o apetite pelo conhecimento sobre o funcionamento da



linguagem, a língua enquanto idioma em quem se socializam, e mais, sobre o funcionamento da linguagem literária que faz o homem comunicar e contemplar o mundo que o imanta. A presença de trechos do livro **Grande Sertão: veredas** nesta tese não significa fuga ao tema, mas direcionamento teórico. Combinar escritores é montar um quebra-cabeça estético e social no qual as ‘peças’ não estão com seus cortes acabados, o imaginário nos permite o encaixe. Vislumbramos uma metáfora das instalações contemporâneas, tão presentes nas exposições artísticas ao ar livre ou em museus: entramos literalmente na obra de arte.

É função da crítica literária entrar no redemoinho e sair sem poeira nos olhos. Não tentar, como nos lembra Valéry, acompanhar a velocidade do trem pelo lado de fora. Antes seguir viagem, compartilhar o ritmo do texto. João Alexandre Barbosa (2007), no artigo *Permanência e continuidade de Paul Valéry*, citando Nortroph Frye, nos dá uma grande lição da função da crítica e do próprio ato de leitura: para ler um poema é preciso conhecer tanto a língua na qual o poeta escreveu, como a linguagem literária.

Aqui acrescentamos, é preciso conhecer a língua que o poeta criou. É nesse sentido que trazemos exemplos da *lugúgem* na travessia Roseana. **Grande Sertão: Veredas** é um livro múltiplo, é um romance, tratado de psicologia, ensaio de teoria literária, mapa de uma região, a depender do leitor. *Lugúgem* na criação aforística, quando, por exemplo, Riobaldo fala de certo rigor que “Não desperdiça palavras”. Ou quando apresenta o seu significado para a palavra puridade: “À puridade, eu sentia assim: feito se

estivesse pego numa ignorância – mas que não era de falta de estudo ou inteligência, mais uma minha falta de certos estados.” (p. 425)

Também podemos perceber essa atenção no trato da palavra, na criação de uma língua, quando ele se refere ao “amor de militriz”:

“Essas entendem de tudo, práticas da bela-vida. Que guardam prazer e alegria para o passante; e gostar exato das pessoas, a gente só gosta, mesmo, puro, é sem se conhecer demais socialmente...Eu chegasse de noite, e elas estavam com casa alumiada, para me admitir. Como que o amor geral conserva a mocidade, digo – de Nhorinhá, casada com muitos, e que sempre amanheceu flor.”(p.491)

Não é a intenção destacar a importância da concepção de língua e poesia pura valeriana para Guimarães Rosa, o que resultaria em outra tese, nem também mostrar a influência desse romance na poética osmaniana. O autor em entrevista, ao ser perguntado sobre a situação da literatura brasileira no ano de publicação de ***Guerra sem testemunhas***, citando escritores como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Jorge Amado, Érico Veríssimo, é incisivo em sua resposta, “*manda a verdade que lhe diga, não os tenho por modelos sob nenhum aspecto. Meus rumos são outros.*” (ET, p.159)

Era 1969, e depois Osman chegou até a publicar um ensaio sobre Clarice Lispector, mas silenciou sobre Rosa, o que não impossibilita a presença deste nesta tese. Veremos a seguir que o livro no qual Osman teoriza sobre a importância da linguagem na construção da obra, ***Guerra***

***sem testemunhas***, e o romance *Avalovara*, onde ele explora ao máximo as possibilidades da linguagem tem um tratamento muito parecido com a língua, linguagem, no sentido da *lugúgem* de Guimarães – a criação de uma linguagem singular para a Literatura, na sintaxe ou no vocabulário, e que vemos um elo com a teoria da *língua pura* de Valéry.

*Lugúgem*, trabalho apurado com a língua, criações linguísticas que abarquem a nova realidade nomeada, o uso, exploração de palavras numa sintaxe diferenciada, e o rigor com a palavra revelando a compreensão da melancolia da linguagem, uma insuficiência de exatidão, a perda do que se queria dizer. Por isso, a busca da palavra mais exata, da sintaxe mais apropriada para moldar uma sensação tão presente nas obras de Paul Valéry e Osman Lins.

A *lugúgem* também revela uma identidade, um temperamento, um espírito paciente, explorador, presente nesses escritores, como foi explicado por Guimarães em entrevista<sup>57</sup>:

“Nós sertanejos somos muito diferentes da gente temperamental do Rio ou Bahia, que não pode ficar quieta nem um minuto. Somos tipos especulativos, a quem o simples fato de meditar causa prazer. Gostaríamos de tornar a explicar diariamente todos os segredos do mundo. Chocamos tudo o que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer.” (p.79)

A paciência não caracteriza apenas um povo, o sertanejo, no dizer de Guimarães, mas o estado de uma fraternidade de escritores que

---

<sup>57</sup> Guimarães Rosa, João. *Ficção Completa*. Nova Aguilar, 1994.

reconhecem a necessidade de reservar um tempo para curtir a palavra e aclarar melhor o que se quer dizer. Clareza que não descarta o hermetismo. Exatidão, um tiro certo na linguagem referencial consagrando o instante em verbo poético.

A *lugúgem* de Guimarães diz melhor que qualquer teoria literária ou filosófica sobre a exploração da linguagem feita pelo escritor que faz o elogio da forma. O próprio Valéry teorizou sobre o assunto, no entanto, segundo consenso crítico, não ousou na criação de palavras e recursos que pudessem nomear o impossível por ele almejado, o grau zero da escrita: “Se nós fôssemos verdadeiramente ‘revolucionários’ (à maneira russa), ousaríamos tocar nas convenções da linguagem”. (Tradução de Augusto de Campos, ***A Serpente e o pensar***, p.99)

As poéticas de Paul Valéry e Osman Lins caberiam bem na concepção de literatura com teor metaficcional, os poemas sobre poemas, romances sobre romances. Mas optamos pelo que Valéry preferiu chamar de ‘uma linguagem dentro da linguagem’<sup>58</sup>, para, talvez, evitar o tautologismo do que mais tarde veio a ser uma auto-reflexividade excessiva que levava à esterilidade. A linguagem literária não prega o isomorfismo forma/conteúdo, mas a tensão geradora de suas especificidades, a mimetização do percurso do escritor no processo criativo.

A aventura pela linguagem do poeta francês, como veremos, é diferenciada da de Osman Lins. A partir do momento em que a concepção de poesia de Valéry foi fundamentada no excesso de restrições, o poeta conduziu sua escrita para a reflexão sobre a poesia e se retirou da prática de

---

<sup>58</sup> VA, p.30, p.200.

poemas - valorização do processo de criação mais do que a obra. Contrário à prosa corrente, a marcha do realismo-naturalismo de sua época, Valéry acreditava que a linguagem só tem plena realização na dança da poesia.

Seu silêncio poético aconteceu no campo da publicação, parou sua produção de poesia para dedicar-se a meditação do fazer poético do ponto onde ele nasce, do funcionamento do cérebro, do nascimento da linguagem, de modo que produziu uma prosa aforística que, segundo o poeta, não se configura como obra. O poeta parece ter-se deixado aprisionar pelo demônio da lucidez e optou pela escrita dos **Cahiers**, exercícios do espírito, considerado por ele a anti-obra. “Alguns fazem uma obra, eu faço meu espírito”. (CA I, p.30).

Já Osman Lins não abriu mão da obra planejada e executada até as últimas conseqüências: “escrevo a mesma frase cinco, dez, vinte vezes, até obter a exata correspondência entre a expressão e o sentido. Ou melhor: até que uma tensão entre as palavras e o que significam se estabeleça. (ET, p. 156). Afirmou várias vezes em entrevista que a palavra era sua matéria de trabalho, é nela que o escritor investe suas novas concepções de narrativa, sua lucidez, sua vontade de exatidão: “Tenho uma atitude de respeito à palavra, à minha língua e ao meu povo”. (Idem, 208).

Seus textos funcionam como um lembrete da função da palavra, afirmava que ela não era simplesmente a falência do sentido, a arbitrariedade do signo, mas que ela *surgiu para superar de algum modo a nossa mudez e não para ampliá-la*. (Idem, p. 252). Desse modo, não fazia da falibilidade da palavra um mote para sua narrativa, pelo contrário, através

dos seus textos a palavra ganhava ares de completude do dizer, dizia uma imagem com cem, mil, quantas palavras fossem possíveis para fazer o leitor visualizar o que ele tinha visto. Por isso não fazia concessão ao escolher um vocabulário temendo o afastamento do público que gosta de facilidades. Escrevia para si e para o público e a balança não tinha duas medidas.

Enquanto Valéry resistia à publicação e se dedicava a um preciosismo que o fazia render a forma ao infinito, o rebuscamento osmaniano na frase visa à publicação, é a busca pelo leitor crítico, como podemos ver no leitor exigido por **Avalovara** (1973) e por **A rainha dos cárceres da Grécia** (1976). Embora a concepção de leitor para esses autores sejam parecidas, um leitor ficcionalizado, produzido pelo autor. Em Valéry, não há espera, expectativa, investimento, de uma resposta imediata do público; já Osman escreve para o público brasileiro, contemporâneo dele, daí sua proposta de educação do leitor, sendo essa também a função da crítica e da escola: ajudar a ler mais e melhor.

Os escritores aqui comparados apresentam duas concepções de linguagens teoricamente semelhantes, a necessidade de criação de uma língua que nomeie o novo real criado, mas na prática distintas. Paul Valéry, segundo João Alexandre (2007, p.28), é mais inventivo na prosa, na teorização: *os textos criativos de Valéry se conservam numa linha de fronteira com referência à Tradição, continuam a tradição francesa do fim do século XIX*. Já Osman Lins é inventivo tanto no ensaio Guerra sem Testemunhas, como nos romances. Em **Avalovara**, por exemplo, cria um universo cosmogônico, e dá as palavras de um palíndromo antigo o poder de

sagrar reis e estabelecer mundos. São disjunções no que diz respeito ao pensamento e à prática da linguagem literária que como veremos a seguir, singularizam os escritores.

### 2.1.1. O ideal de língua pura em Paul Valéry

Através da leitura de fragmentos dos *Cahiers I*, sob o tópico *Language*, e de alguns versos dos *Pequenos poemas abstratos*<sup>59</sup> podemos perceber como se configura a concepção de linguagem em Paul Valéry. Para Pimentel<sup>60</sup>, em tese de doutorado sobre os estudos filosóficos do poeta francês, a obra de Valéry, pelo seu caráter fragmentar, só pode ser analisada levando em consideração que o objeto de interpretação é provisório e frágil. Assim, os trechos selecionados para análise podem e são passíveis de contradição, porque é do pensamento valeriano esse redizer-se desmentindo: “Nossas contradições são o testemunho e os efeitos da atividade de nosso pensamento”.<sup>61</sup>

Um dos capítulos de Pimentel (2008, p.99) diz respeito à concepção de linguagem de Paul Valéry. O autor mostra que o poeta não distingue língua de linguagem. Ambas podem significar em alguns trechos idioma, e em outros trechos “a aptidão humana para desenvolver sistemas de representações ou comunicações os mais variados e distintos, sejam verbais ou não”. O mais importante para Valéry é estudar o funcionamento da poesia

<sup>59</sup> Publicados juntamente com *Ego Scriptor*, edição já citada.

<sup>60</sup> Tese de Doutorado de Brutus Pimentel, *Paul Valéry: Estudos filosóficos*. 2008. p.19. Programa de pós-graduação em Filosofia da USP.

<sup>61</sup> De Paul Valéry, *Ouvres I*, p.377. Tradução de Pimentel, 2008.

por meio do estudo do funcionamento da linguagem, nessas duas modalidades e, conseqüentemente, o funcionamento da mente, o começo da questão. A teoria valeriana de língua pura não se dissocia de sua concepção de poesia pura. O purismo para Valéry, como veremos, não é moralista, é analítico, ele quer tirar da língua literária a porção de linguagem referencial que possibilita a comunicação direta.

O primeiro fragmento, nos **Cahiers**, selecionado por Valéry para abrir a temática da linguagem, diz respeito à sua natureza enquanto fonte de abstração, responsável por erros e contradições. Para Valéry, toda discussão filosófica gira em torno da linguagem. Para ele não temos nem corpo nem alma, temos palavras. Daí a concluir que a palavra é clara quando a usamos e obscura quando a analisamos.

Trata-se de uma análise da linguagem feita com proposições preliminares que consideram a impossibilidade de estudá-la em si, sendo por isso necessário localizá-la no meio psíquico. As considerações valerianas são muitas vezes tão embebidas pela crítica à abstração que se tornam abstratas. Não vamos adentrar nessa análise filosófica e, sim, ficar com a beleza das imagens: “As palavras fazem parte de nós mais do que os nervos. Não conhecemos nosso cérebro senão por um ouvir-dizer.” (CA I, p.382).

Esse cuidado com a palavra levará Valéry a lutar contra a linguagem comum, referencial, que tende à generalização (pois visa à comunicação) e a propor a invenção de uma língua para cada ser, língua que suspenderia a convenção do dicionário pela elaboração de uma linguagem na qual os



vocábulos recebessem suas definições pelo uso que o indivíduo quisesse fazer dele visando à contemplação de novas realidades, um dicionário singular para cada usuário. A consagração do poeta seria criar uma *linguagem dentro da linguagem*:

“Seria preciso mostrar que a linguagem contém recursos emotivos misturados às suas próprias práticas e diretamente significativos. O dever, o trabalho, a função do poeta são colocar em evidência essas forças de movimento e de encantamento, esses excitantes da vida afetiva e da sensibilidade intelectual em ação que, na linguagem usual, são confundidos como sinais e meios de comunicação da vida comum e superficial. O poeta consagra-se e consome-se portanto, em definir e construir uma linguagem dentro da linguagem.” (VA, p.30).

A poesia é uma arte da linguagem, certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não.” (Idem, p.200).

Concepção bem próxima da *lugúgem* de Guimarães, singularidade da linguagem que a aproxima da poesia: “A linguagem é mais apropriada à poesia do que à análise.” (CA I, p. 384). Palavra e poesia enquanto ‘fatos mentais’ e não ‘sombras de dicionário’. (idem, p.385). E acrescenta sua ambição literária: “Percebo que minha ambição literária é (tecnicamente) organizar minha linguagem de modo a fazer dela um instrumento de descobertas – um operador, como a álgebra – ou, antes, um instrumento de

exposição e dedução de descobertas e observações rigorosas.” (idem, p. 386).

No artigo ‘Valéry, le langage et la logique’ inserido no livro **Fonctions de l’esprit – treize savants redécouvrent Paul Valéry**<sup>62</sup>, Jacques Bouveresse (1983) estuda a concepção de linguagem desse poeta francês como aparece nos **Cahiers I**. O ensaísta principia fazendo um levantamento dos pontos principais dessa teoria: primeiro no que diz respeito a crítica à linguagem comum, pois Valéry a considera natural, com o inconveniente de ser herdada e imposta, nada a ver com seu projeto de uma língua inventada e individual para satisfazer as necessidades de resolver e criar nossos problemas. Para comprovar suas observações o escritor cita trechos de Valéry como:

“Não existiria metafísica se nossa linguagem fosse fabricação pessoal, nossas convenções feitas por nós. Para nossas necessidades reais, próprias para transmissão a nós-mesmos, para conservação e combinação. Porque nós cremos que as palavras sabem mais sobre isso do que nós! Contêm mais do que nós – e mesmo mais do que o homem.” (CA I, p.452)

A leitura desse autor coincide com nossa linha de análise, mostrando um Valéry que tem como parâmetro para sua criação literária a linguagem enquanto construção individual. Trata-se de uma realidade humana; a todo momento estamos criando nossas realidades a partir da seleção de palavras

---

<sup>62</sup> Fonctions de l’esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry, Paris: Hermann, 1983.

que fazemos para nomeá-las, o que significa simultaneamente esconder e mostrar, levada ao extremo no trabalho do artista com a forma literária. Para Bouveresse, este é o fio que nos leva à definição valeriana de poesia pura: genuína, de gênio, singularização, linguagem especializada segundo um ponto de vista. E assim chegamos ao conceito valeriano de pureza na língua e na poesia, no sentido de análise apurada da palavra:

Minha ideia foi conceber uma língua artificial fundada sobre o real do pensamento, língua pura, sistema de signos – explicitando todos os modos de representação; que seja para a língua natural o que a geometria cartesiana é para a geometria grega, excluindo a crença na significações dos termos em si, estipulando a composição dos termos complexos, definido e enumerando todos os modos de composição.

(CA I, p.425)

Essa paixão pela linguagem é que faz Paul Valéry ser conhecido pelo rigor na criação, pela reescrita contínua, caracterizada não apenas pela busca de preciosismos – deles faz um bom uso – mas principalmente pela busca da palavra precisa. Para o poeta francês, precisar é uma necessidade, e significa, como em química, medida aproximada, desejo de pureza analítica, o que certa vez chamou de ‘equilíbrio instável’ ou de ‘tensão prolongada entre o som e o sentido’. Pureza é para Valéry ‘assepsia’ da situação verbal, tirar o pó e peso pelo uso da palavra, fazê-la respirar, renovar o pulmão: “é preciso escolher: ou reduzir a linguagem à função transitiva de um sistema de sinais; ou suportar que alguns especulem sobre

suas propriedades sensíveis, desenvolvendo os efeitos atuais, as combinações formais e musicais.”<sup>63</sup>

A tese de Pimentel (2008), ao citar o ensaio ***Acerca do Cemitério Marinho*** confirma esse ideal de *língua pura* que vai mais tarde incorrer na expressão *poesia pura*: não há oposição entre forma e conteúdo, abstração e concretude, há tensões. Os pêndulos sintonizados nem sempre se entrecruzam. O ideal de *poesia pura* é a prática da materialidade da linguagem e não a busca da forma ideal, é a busca por não ceder à linguagem referencial, é a luta contra a prosa narrativa linear, a favor da linguagem da poesia, a tensão forma/conteúdo e não o isomorfismo, igualdade forma/conteúdo. O próprio Valéry, posteriormente, substitui a palavra ‘pura’ pela ‘absoluta’<sup>64</sup>, na tentativa de tirar o peso da interpretação moralista e discriminatório que a palavra pureza apresentou naquele contexto. A palavra ‘absoluta’ que estava sendo usada na música de Wagner, dizia com mais precisão a ideia de trabalho analítico com a linguagem, apuro formal.

Toda essa precisão na escolha das palavras mostra a importância de Valéry ter nomeado os poemas que vamos ler aqui como ***Pequenos Poemas Abstratos***. Por mais paradoxal que possa parecer, a natureza da abstração, do ideal de língua pura, está ligada à concretude da concisão enquanto valor literário, paradigma para a poética da modernidade. Ela tem valor atemporal, sendo sinônima de precisão, exatidão, e principalmente da

---

<sup>63</sup> Em texto sobre Mallarmé, Ouvres I, p.651.

<sup>64</sup> Poésie Pure. Notes pour une conférence. Ouvres I, p.1447.

teoria da condensação de Pound, no **ABC da literatura**<sup>65</sup>. O poeta inglês retoma o vocábulo alemão e o italiano e formula:

*DICHTEN=CONDENSARE=POESIA.*

A palavra ‘concisão’ também pode ser lida como uma ruptura, cisão. Das formas extensas para as formas breves. Ésquilo já criticava um tipo de retórica que se prolonga e não diz nada: “A cidade não ama o discurso longo”.<sup>66</sup> Alguns poetas para romper com certa poesia extensa e discursiva optaram por dizer muito em epigramas e aforismos. Isso não significa dizer que poemas de grande extensão não possam ser concisos. Dessa perspectiva, **Grande Sertão: Veredas** e **Avalovara** também poderiam ser consideradas obras concisas. O poeta pode ser extenso e ser conciso; e ser breve sem o ser. A concisão pode transformar-se em demônio de brevidade ou no que Fabio Weintraub, poeta paulista contemporâneo, chamou em entrevista de “poemas-pílula com ingredientes vencidos e sem receita médica”.<sup>67</sup>

Enfatizamos aqui a concisão enquanto condensação. Voltando à química vemos que uma reação de condensação acontece quando duas ou mais moléculas pequenas e dispersas, como a dos gases, se combinam e formam uma molécula maior e menos dispersa como a dos líquidos. Para chegar a essa molécula grande, as simples são excluídas e as outras diluídas, mas suas especificidades permanecem, sendo possível separá-las novamente. Vale a metáfora de dizer muito, as moléculas pequenas, vendo pouco, a molécula grande. Ponto ou temperatura de orvalho é uma

<sup>65</sup> Abc da Literatura. Cultrix, SP, 1997.

<sup>66</sup> Citado no livro Breve história da retórica antiga, Armando Plebe. E.P.U/EDUSP, 1998.

<sup>67</sup> Ver <http://www.geocities.com/soho/lofts/1418/fabio.htm>

expressão científica e poética para dizer o instante em que se dá a condensação. Um instante, transição, e ar/água vira orvalho. Assim também a *ars concision* valeriana.

O que era abstração, a luta do escritor com as palavras no poema, torna-se concretude na interpretação do leitor, afirma João Alexandre Barbosa (2007,75). O crítico fala da poesia e abstração em Paul Valéry trazendo a leitura e a análise minuciosa de três poemas considerados por ele e pela crítica francesa, tradicionais, pelo rigor da forma fixa, o soneto, do ritmo metrificado e das rimas emparelhadas.

Tanto *A adormecida*, na tradução de Augusto de Campos - “Que embora a alma ausente, em luta nos desertos/ Tua forma ao ventre puro, que veste um fluido braço,/ Vela. Tua forma vela, e meus olhos: abertos” – valorizando o rigor da forma e da vigília do eu-lírico; como *Os passos*<sup>68</sup>, sua lentidão e dúvida na elaboração do ato, na tradução de Guilherme de Almeida – “Filhos do meu silêncio amante,/Teus passos santos e pausados,/ Para o meu leito vigilante/ Caminham mudos e gelados.” – mostram o jogo entre abstração e concretude. Para o crítico:

“Não se trata de um uso abstrato da linguagem, mas da criação de um espaço – o espaço poético – em que a reordenação dos valores da linguagem implica na criação de ‘uma linguagem dentro da linguagem’, como diz o poeta; nem um uso prático, que termina pela compreensão da linguagem utilizada. ” (Barbosa, 2007,82)

---

<sup>68</sup> Aqui não podemos esquecer a voz do professor João Alexandre Barbosa recitando entre fervoroso e calmo esse poema em aula na USP.

Esse jogo entre abstração e concretude também é visto nos Pequenos poemas abstratos<sup>69</sup> de Valéry (a partir de agora PPA, como foram chamados por ele). Eles serão apresentados aqui por uma ótica orvalhar que precisa as imprecisões da água e do ar. São poemas em prosa, escritos da juventude quando sob a égide de Rimbaud e Baudelaire o poeta queria inventar novos gêneros, e ao longo de sua vida, quando optou pelo vício programado de escrever todos os dias pela manhã.

Como já vimos e confirmamos com o professor João Alexandre Barbosa, o conceito de abstrato em Valéry não exclui o de “concreto”; pelo contrário, a maior parte desses poemas são exemplos da precisão em representar o mundo e a existência materialmente, nele, palavra e som, tudo é matéria. Atento ao dicionário e ao mundo, com o “ouvido delicado” de poeta, sabia que a etimologia de abstração significava ‘separação’, isolamento, mas sabia também que as palavras não têm uma função definida, um rótulo invariável, não existe ilha sem mar.

Isolamento aqui é metáfora de singularidade, buscar o sentido abstrato da palavra é isolá-la do uso comum: “Digo maravilhoso, embora não seja excessivamente raro. Digo maravilhoso no sentido que damos a esse termo quando pensamos nos prestígios e nos prodígios da antiga magia. (...)”<sup>70</sup> Como no abstracionismo de William James, Valéry dá à abstração valor igual ao das realidades concretas’.

O que a palavra ‘abstrato’ quer sublinhar é a possibilidade sobre os feitos desta abstração, quer seja por sensações, percepções, lembranças,

<sup>69</sup> Paul Valéry. *Ego Scriptor Et Petits poèmes abstraits*. Gallimard. 1992.

<sup>70</sup> Sobre a concepção de abstração para Valéry leiam “Poesia e Pensamento abstrato”. Em *Variedades, Iluminuras*, 1999, 206.

ideias, coisas imaginadas, sonhos, emoções ou por operações mentais mais generalizadas que todas essas categorias.

Para desfazer a leitura moralista e conteudística que alguns fizeram do seu conceito de poesia abstrata ou poesia pura, Valéry abre seu PPA com um poema intitulado *A Mistura*.

Pensei em coisas queridas, fundantes  
 Em Cauchy, em Faraday,  
 Na arte de construir,  
 Em melodias misturando-se entre si,  
 No movimento dos barcos  
 Na sala, na orquestra e na Cena  
 Da Ópera, tão psíquico desenho.  
 A lua, ali, como uma vela. (p.3)

Com o estrito mínimo de palavras tudo é dito. *Le mélange* valeriana é uma lista de coisas caras ao poeta, sua tradição matemática, musical, e poética. A imagem lugar comum da lua circular é substituída pela imagem de uma vela, valorizando o sentido da iluminação manual que só permanece acesa com o gesto humano. Aqui vemos elementos artísticos e do cotidiano compondo um *dessin si psychique* muito concreto. A forma às vezes fechada sobre ela mesma e aberta sobre todas as interrogações, faz de cada PPA uma Quinta essência de si mesmo e dos prolongamentos no espírito do leitor, como no poema:

*As diversões me entediaram –*



*No tédio, no fundo do tédio*

*Uma flor,*

*Uma descoberta de clara cor*

*Constante.*

*Mas demasiado aspirada, amada em demasia*

*Semelhante em excesso a mim, torna-se*

*Tormento, torna-se*

*Amarga, intensa, implacável...*

*Recorro ao prazer que entedia. (p. 7)*

O verbo ‘ennuyer’ como em “*Les amusements m’ont ennuyé*”, aparece diversas vezes nos poemas de Valéry, relacionado às práticas do cotidiano, aos acontecimentos superficiais do dia-a-dia que tiram do poeta a concentração ao literário e paradoxalmente acabam por levá-lo à composição do poema. A epígrafe do livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade, **Claro enigma**, (1951), “*Les événements m’ennuient*”, “Os acontecimentos me entediam”, do livro **Regards sur Le mond Actuale**, foi por muito tempo interpretado como o modo menos coloquial e mais abstrato de Drummond escrever poesia, passando uma idéia de distanciamento dos problemas sociais. Mas, como lemos no PPA citado acima e veremos no decorrer dessa tese, o tédio valeriano é produtivo, e até mesmo prazeroso: uma flor que nasce no asfalto, mesmo não sendo propício o ambiente, ela resiste. A flor poesia.

Se Valéry, nos poemas depois compilados no livro **Charmes** (1922) – como sugere a crítica especializada – obra planejada e publicada depois de várias revisões, é o poeta tradicional do verso francês sem maiores vôos na

exploração da linguagem, e nos **Cahiers** ele visa à anti-obra, a obra em eterno processo, passando a reflexões sobre o fazer poético, nos **Pequenos poemas abstratos** ele alarga o conceito de verso tradicional como também o sentido das palavras em imagens poéticas nunca vistas, como nos trechos abaixo, uma reinvenção do mar:

*Observando o mar, o muro, vejo uma frase, um círculo, uma dança.*

*Observando o céu, o céu imenso e nu alarga todos os meus músculos.*

*Observo-o com todo o meu corpo. (p. 13)*

\*

*O mar, a coisa mais antiga e intacta do globo. Tudo o que ele toca é*

*ruína; tudo o que abandona é novidade. (p.33)*

Olhar com o corpo todo significa contextualizar, não dissociar razão e a emoção. A *danse* da poesia sai do verso metrificado, da forma fixa, e chega à prosa poética. Desse trecho podemos inferir que não podemos utilizar indistintamente a oposição feita inicialmente pelo poeta, entre a prosa (andar) e a poesia (dança). Valéry nesses poemas sai do verso e vai à frase, sua organização ultrapassa os limites do verso. Como vimos acima no jogo entre *ruine* e *nouveauté* de um mar sempre recomeçado.

A poesia é aqui uma de suas “delícias formais” (CA I, Ego, p.36). ‘Abstração expressa em termos concretos’ (CA I, Poésie, p.87) como o próprio poeta afirma depois. O dito, ato de dureza: propriedade química do que risca. O diamante, porque só pode ser riscado por outro é a pedra mais

dura, símbolo valeriano do poema, sua meta. Eis o orvalho, lá, longe, ao reflexo da luz, diamante.

### **2.1.2. As virtualidades da linguagem osmaniana**

Como já vimos até aqui, o elogio da forma literária não é um libelo ao formalismo. É uma tese que intenta através do estudo das concepções de linguagem e sociedade na espiral dos projetos poéticos de Osman/Valéry apresentar uma nova proposta de literatura comparada fundada na composição de rostos literários caleidoscópicos, multifacetados, por um cânone literário que prioriza os valores estéticos conquistados pela tradição e renovados na modernidade.

O estudo de um ensaio como ***Guerra sem Testemunhas***, texto que surgiu sob a sepe universitária, foi em princípio dissertação de mestrado do professor Osman Lins, durante magistério no curso de Letras em Marília, SP. O livro provoca a Academia que submete os pesquisadores à burocracia textual e científica cortando as possibilidades de ousarmos em especulações estruturais e lingüísticas que um trabalho de pesquisa com a Literatura pode nos levar. Essa subversão do método que retesa, em tese poética, é fruto do rigor e da ironia de Osman Lins compartilhado com Valéry e cultivado pelos que sentem a necessidade de ultrapassar as margens do campus e estender o conhecimento para os que estão longe da Universidade e perto da Literatura.

Alguns programas de pós-graduação hoje estão abertos às rupturas no gênero tese. Conforme artigo “A ficção que vale doutorado” de Edgar

Murano para a revista *Língua Portuguesa*, novembro de 2008, alguns desses trabalhos chamados pela ABNT, de experimentais, por exemplo, um romance aprovado como tese e posteriormente premiado com o prêmio Jabuti na área de ficção.

A prática inovadora de Osman Lins, o hibridismo do gênero fictício e acadêmico, não foi citado no artigo de Murano, que apresenta como pioneiro no gênero romance-tese *Variante Gotemburgo*, 1977, de Esdras Nascimento. O fato é bastante importante na revisão da leitura de ***Guerra sem Testemunhas*** porque esse livro com o qual Osman ganhou o título de Mestre sempre foi lido apenas pela vertente ensaística, diferente de nossa proposta que considera o hibridismo do gênero, o pêndulo ficcional e ensaístico.

A linguagem, o expressar, é o primeiro problema ao qual se coloca o artista criador. A linguagem como meta e não a metalinguagem, o discurso do fazer poético por ele mesmo é muitas vezes esterilizante, o poema (todo construído) é o rigor na construção, no processo de elaboração. O artista cria suas restrições para compor suas regras e vencer os obstáculos. ***Guerra sem testemunhas*** é também um elogio da forma literária, escrito numa linguagem poética que explora o uso de metáforas e a construção aperspectiva do ponto de vista da narrativa.

A linguagem, verbal e não verbal, é matéria para a criação poética, conteúdo e continente de Osman Lins e Paul Valéry. No livro de Osman que estamos analisando não existe nenhum capítulo específico no qual o escritor desenvolve suas concepções de linguagem. O tema da primeira frente de

guerra aqui analisado perpassa por todos os capítulos do ensaio osmaniano como a bússola do escritor que está em contato com a tradição, mas não abre mão da aventura:

“Diria, da linguagem, ser a sua bússola, seu ponto de contato com a tradição. No entanto, trabalhar essa linguagem também deveria constituir uma aventura: ambicionava explorar – com liberdade e ao mesmo tempo com rigor – suas virtualidades: mas sustentando-se dentro do possível, em suas leis já firmadas” (Lins, GST, p.176)

Para um escritor como Osman Lins, todo compromisso com a forma é uma reflexão sobre a linguagem, sobre o poder construtor do verbo, a força transformadora das palavras. Para Osman elas se constituem semelhante ao que nos lembra Cassirer (1972) no livro ***Linguagem e Mito***, sobre os deuses momentâneos, efêmeros, mas com força criadora, *daimons* que potencializam a realidade.

Não é de estranhar a presença recorrente, no ensaio osmaniano, do livro de George Gursdorf, ***A palavra***<sup>71</sup>, para o qual *o sentido de escrever é uma laboriosa conquista do real*. Um dos trechos desse livro fundamental na concepção de linguagem para Osman aparece logo no primeiro capítulo do ensaio: *‘Ao agir sobre os vocábulos, descobrem-se idéias; a atenção à palavra, advinda do esforço aplicado em evitar os equívocos e as imprecisões da linguagem corrente, é atenção ao real e a si próprio.’* (GST, p.21).

---

<sup>71</sup> Edições 70, Lisboa, 1995.

Mais uma vez, a luta contra a imprecisão da palavra é um compromisso individual e social. Uma visitação ao livro de Gursdorf nos mostra como Osman estava embebido dessa leitura. Gursdorf cita Nietzsche<sup>72</sup> ao dizer em sua **Gaia Ciência** que os homens de gênio são os criadores de nomes, aqueles que fazem ver aquilo que ainda não foi nomeado. E cita Valéry ao falar dos grandes poetas que afirmam o paradoxo da linguagem, na fronteira entre o nomear, exprimir, dar existência, e o inexprimível<sup>73</sup>. Concepções que Osman desenvolveu no ensaio aqui revisitado e que fundamentam o elogio da forma literária.

Na linha de Francis Ponge (**Método**, 1997) para quem tomar partido das coisas é levar em consideração as palavras, Osman Lins escolhe a palavra pelo ritmo visível e assim revifica os sentidos em cada novo sopro de vida à palavra pó. A ética do escritor com os signos é, no silêncio ou na tagarelice, tatear uma forma e sentidos por avanço ou esquiva. A enxada cava a terra, o homem semeia, a pá lava.

O apurado trabalho com a linguagem leva o escritor a um trabalho apurado com a estrutura da obra. No capítulo dois do livro **Guerra sem Testemunhas**, o direcionamento do foco narrativo para WM, que oscila pronominalmente entre o eu e o nós, para explicar *a presença mal definida do parceiro no livro: recurso banal, mas com a função de tornar menos árido um texto acadêmico*, coincide com o discurso osmaniano da importância da paciência na elaboração da obra:

---

<sup>72</sup> Idem Gursdorf, p.37.

<sup>73</sup> Idem Gursdorf, p.74.

“Ante o papel (buscar tranquilamente a frase, experimentar algumas de suas muitas possibilidades, aguardar o instante em que orações e períodos se encadeiem, trabalhar sobre eles); perante a vida (saber que esforço algum pode substituir o tempo em nosso processo de maturação e que nossos progressos se efetuam em segredo)”. (GST, p.28)

Já no capítulo 3, o foco narrativo se direciona ao parceiro geométrico. Ele narra o momento em que Willy Mompou dá uma conferência na Escola de Belas Artes. Há um enredo bem traçado que envolve os personagens escritores sempre em espaços de exposição das ideias como as Universidades e Academias, espaços de debate sobre os problemas que envolvem o escritor no momento de produção da obra, a função social do escritor e sua relação com os editores a mídia, o campo literário, como teoriza Pierre Bourdieu no livro ***As regras da arte***.

O capítulo 4 tem como foco narrativo uma junção de narradores. Aparece pela primeira vez  $W\triangle\nabla M$ , o duplo está acolhido, duas bocas falam simultaneamente. O tema agora é organização das palavras no texto, “as milhares de palavras regidas e invocadas pelo nosso espírito, disciplinadas pelo nosso trabalho.” (GST, p.46) As palavras aqui são chamadas de “engenhosas relações abstratas e simultaneamente precisas, eficazes.” (idem) O que também nos remete a concepção de palavra ligada à abstração, vista anteriormente em Paul Valéry.

No capítulo 5 temos WM no foco narrativo, dessa vez narrando a experiência do autor Osman Lins, passados nove meses da escrita da

primeira frase do livro. Os momentos de interrupção da escrita, as depressões e raivas ligadas a esses períodos de escasso rendimento. O que gera reflexão sobre o escritor e a máquina editorial, os prazos para conclusão da obra e a relação de dependência entre escritor e editor. O ensaio assume-se explicitamente confessional.

O capítulo 6, *O escritor e o teatro*, traz um diferencial na estrutura da narrativa que vai reaparecer também no capítulo 8, *O escritor e o leitor*: diálogos entre WM e  $\triangle\nabla$ , um jogo de perguntas e respostas. São comentários, ratificações e retificações, uma conversa em torno das relações do escritor e a produção teatral. Gostaríamos de destacar, no capítulo 6, a segunda referência direta a Paul Valéry, quando a voz do parceiro geométrico, nada mais valeriano, lembra o a WM trecho “A maior liberdade nasce do maior rigor” (GST, p.92) - do livro ***Eupalinos ou o Arquiteto***<sup>74</sup>, uma das peças para teatro de Paul Valéry. Vemos aqui uma defesa da forma fechada que possibilita aberturas. Do mesmo jeito que a liberdade proporciona rigor.

O contexto dessa frase no livro de Valéry é a fala de Sócrates a Fedro sobre os *artistas equilibristas da razão*, os que inventam restrições por considerarem a superação dos obstáculos, o espaço máximo de especulação da linguagem e do real. Tal superação se dá, segundo o Sócrates de Valéry (p.157), pela escolha da forma: “compete à forma tomar do obstáculo o que necessita para avançar”. Trata-se realmente de uma leitura que alimentou o rigor no trato com a linguagem próprio de Osman e dos narradores de Guerra sem Testemunhas. A fala de WM a este

---

<sup>74</sup> Eupalinos ou o Arquiteto. Paul Valéry. Editora 34, 2ª edição, 1999, p.143.



comentário comprova que os narradores compartilham com o ponto de vista de Valéry: “É útil de tempos em tempos, trabalharmos dentro de limitações que não estabelecemos. São circunstâncias que nos exercitam e disciplinam, podendo mesmo corrigir certos vícios de concepção.” (GST, p.92)

Enquanto no capítulo 7 o foco narrativo está todo direcionado a Willy Mompou, falando do tema das relações do escritor com o livro, a especulação da vigência dos valores sobre os quais está assente o ofício de escrever (p.118), no capítulo 9 temos a voz do parceiro geométrico narrando uma entrevista que WM concedeu a uma emissora de TV. Nessa entrevista debate também estavam presentes outros intelectuais, como dois professores catedráticos de Português, com os quais o escritor discorreu sobre *As regras da língua*.

△▽ inicialmente critica os professores de não conhecerem a literatura moderna e de apresentarem em seus manuais uma literatura não atualizada e com um conceito ligado ao purismo gramatical. As questões que eles fizeram a WM diziam respeito a conceituar figuras de linguagem e a fazer análise gramatical d’Os Lusíadas. O que foi recusado por WM, uma vez que sua concepção era de língua viva, que “circundasse o escritor e, onde quer que ele estivesse, vibrasse em seu íntimo”, um “horizonte móvel” (GST, p.173) no dizer de Gursdorf.

A discussão era na verdade sobre a importância do conhecimento gramatical da língua para os escritores modernos. Para os gramáticos, muitos vanguardistas pregavam o fim da Gramática tradicional por não

conhecê-la, mas o que Willy Mompou defende é que, para o verdadeiro escritor, explorar as virtualidades da linguagem inclui o conhecimento da gramática como usos da língua, o que não poderia estar dissociado do problema da forma e da concepção de mundo. WM exemplifica isso com o fato de ter escolhido em suas obras o uso do pronome 'eu' em suas potencialidades. Somente o conhecimento gramatical dos usos desse pronome permitiu ao autor a ubiquização que praticou na estrutura de ***Guerra sem Testemunha***, quando faz compartilhar o 'eu' do autor ensaísta, com os 'eus' dos narradores personagens.

Entraremos agora no capítulo 8, a terceira referência explícita a Paul Valéry, quando os narradores conversam sobre a importância do leitor para o escritor. A referência de Osman ao poeta francês nesse tema é muito importante porque demarca mais uma semelhança/diferença entre os escritores aqui comparados.

O poeta francês, ironizando o mercado editorial de seu tempo, pelo comodismo de substituir o termo 'leitor' por 'consumidor' (VA, p.182), diz que o escritor que pratica a ética da forma desconsidera consumidores e produtores visando ao estudo rigoroso do processo de formação da obra. Osman Lins faz a mesma distinção entre consumidores e leitores e opta como Valéry, pelo segundo, "cada escritor elabora o seu leitor" (GST, p.151), "aquele que confirma e amplia o significado da obra" (GST, p.155). No entanto, Osman não fica apenas na reflexão sobre o processo de composição, ele produz sua obra num ritmo pausado, mas freqüente.

Osman também enfoca nesse capítulo a importância do tratamento com a linguagem através do ritmo do texto e em consequência a valorização do “leitor inspirado” de Paul Valéry (VA, p.198), executante desse ritmo: “É a execução do poema que é o poema. Fora dela, essa sequência de palavras curiosamente reunidas são fabricações inexplicáveis”. (Idem p.184).

Para Osman, o ritmo do texto é fruto do trabalho com a linguagem e alimenta o leitor que percebe as relações de sentido na reorganização da sintaxe, no uso e elipse de pontuação:

“Aspecto essencial da obra literária – o ritmo, a cada passo evocado ou sugerido pelas vírgulas, pontos, travessões, parágrafos, pela extensão dos termos e períodos, enfim por toda uma série de recursos gráficos e estilísticos” (GST, p.156)

Validando a importância do ritmo associado à construção da linguagem em sua poética, o narrador faz nova referência a Valéry, o que demonstra mais uma vez a cumplicidade de idéias no que diz respeito ao elogio da forma literária. O poeta francês – mesmo sendo considerado pelo narrador como cerebral, por seu excesso de racionalidade – deixou-se dominar pelo ritmo do poema antes mesmo de saber sua forma ou seu conteúdo:

“Mesmo o cerebral Valéry, sofre o seu poder: dominou-o, segundo confessa a um amigo, o ritmo decassilábico do Cemitério Marinho, antes que se precisassem em seu espírito os elementos verbais e o assunto do poema.” (GST, p.157)

A concepção osmaniana de linguagem aparece em todo o ensaio-narrativa, mas agora vamos centrar nossa análise no fato de o ensaísta colocar na fala de WM uma crítica aos que apoiam a diluição da linguagem em superficialidades para atingir o grande público, da mídia televisiva, por exemplo, afirmando as limitações da linguagem e a dificuldade que o texto literário bem trabalhado oferece ao leitor. A partir disso, escrever bem estaria associado à clareza aprisionada em gramáticas e em muitos poemas e romances sem voos:

O avanço dos meios de comunicação de massa, todos adversos a reflexão, com a sua audiência maleável, contrastando com a penetração lenta e difícil das obras literárias onde o mundo é contemplado com pureza e audácia, predispõe muitos intelectuais a esta enfermidade altamente danosa, que tende a paralisar o escritor, ou a minar as forças que o sustentam e o fazem consagrar-se no seu trabalho: a desconfiança ante a linguagem. (GST, p.203)

Segundo o trecho selecionado acima, WM considera a desconfiança ante a linguagem uma enfermidade danosa que paralisa o escritor. Para ele o escritor sabe lidar com as limitações que a linguagem nos impõe, pois o fato de ser escorregadia não petrifica suas mãos. Ele continua nessa mesma página, “fé na palavra, a vê com mais clareza: inúteis, sem ela, todas as conquistas e quaisquer tentativa de salvação.” (idem)

O escritor é um defensor da linguagem, sua confiança nas possibilidades da língua é uma questão de vida e morte. Mas defender a linguagem não é cerceá-la, é revivificá-la:

Desgasta-se a linguagem pelo uso capcioso? Tem o escritor de protegê-la contra a erosão, restaurando a sua integridade e restituindo-lhe a eficácia. Quem destruiria as bússolas e os mapas estelares existentes nos navios, a pretexto de que os tempos são tempestuosos? Se encampamos o cartaz publicitário e outros meios ditos imediatos de comunicação, estamos apenas abdicando do único meio de que dispomos para inquirir a realidade e externar com maior ou menor eficácia nossa visão.(p.204)

Dez anos após escrever ***Guerra sem Testemunhas***, Osman escreveu, ***Casos especiais***, textos encomendados para a televisão. Ele considera esses textos como uma tentativa de incursão na mídia televisiva, suporte que não possibilita grandes explorações com a linguagem. No prefácio à publicação desse livro, em 1978, Osman explica que aceitou essa experiência por dois motivos: primeiro porque a proposta daquela série “procura fugir à rotina dos enlatados e onde a terrível luta pela conquista de altos índices de audiência, se não desaparece é atenuada.” (CE, p.6);<sup>75</sup> e segundo, pelo compromisso de escritor, conhecido como hermético, na publicação dos livros que cheguem a um público que por diversos motivos nunca tiveram acesso a uma obra literária:

---

<sup>75</sup> Casos Especiais de Osman Lins. P.6. Summus editorial, RJ, 1978.

“Uma tentativa como esta, que não nos afasta do nosso projeto básico, do qual vem a ser como que uma ramificação, significa uma pausa em nosso angustiante isolamento. Uma realização que é, ao menos, mais sincera, mais honesta, vence a massa de produtos realizados com fins comerciais e sem qualquer respeito pelo público”. (CE, p.8)

A concepção de linguagem de Osman Lins, seu compromisso com a criação de uma linguagem literária que mantém sua especificidade no turbilhão da linguagem comum, ao mesmo tempo em que é uma reflexão sobre o fazer literário e as relações do escritor com a sociedade, é muito similar à de Paul Valéry: o poeta francês também se empenhou em inventar uma língua singular dentro da linguagem usual e fazer uso dela contra a anti-arte, e nesse caso específico a anti-literatura.

Para enfatizar mais ainda essa concepção de linguagem, veremos alguns exemplos do trabalho apurado de Osman Lins no romance **Avalovara** – um romance sobre a escrita de um romance. O voo mais alto do pássaro osmaniano reflete sobre as experimentações com a linguagem e a atuação do escritor na sociedade, outro elogio da forma literária.

A metalinguagem foi muito utilizada na pós-modernidade como escapatória do ato, da prática da forma literária em suas explorações linguísticas e estruturas narrativas. A escrita sobre a escrita foi muitas vezes escamoteação, fuga da realidade social e literária. Alguns analisaram esse romance exclusivamente por sua reflexibilidade metalinguística, o fato de ser um romance sobre a construção do romance, um escritor no processo de

escrita de seu romance. Mas, a reflexibilidade em **Avalovara** não vale per si, ela é perpassada pelo fazer, pelo construir - uma defesa do trabalho com a materialidade da palavra. É uma defesa da arte não enquanto simples ornamento, mas enquanto necessidade de autoconhecimento sobre o ofício. Em **Avalovara** veremos que a Literatura é um discurso sobre a Literatura e também um fato literário. Uma não abre mão da outra, a meta é a linguagem.

Umas das epígrafes desse romance - “Chegar ao mundo é tomar a palavra, transfigurar a experiência em um universo do discurso”. - é um trecho do livro de George Gusdorf, **A palavra**, muito referenciado em **Guerra sem testemunhas**. Ela nos dá tanto a concepção do romance aqui em questão como da Literatura, arte que tem a palavra como matéria de trabalho. Uma das temáticas do livro, o percurso de Abel ao escrever o romance **A viagem e o rio**, é uma exploração da linguagem que o leva ao conhecimento de si mesmo, do amor e da literatura: a experiência com a palavra é explorada aqui tanto no campo da comunicação humana, como na comunicação literária.


Para não cairmos no resumo do livro e “perder o essencial”, como diz Valéry em **Leonardo e os filósofos**<sup>76</sup> (p.203), ou como contundentemente afirma Osman “prática superficial, difunde e reanima a idéia corrente segundo a qual a história é o romance”, em **A rainha dos cárceres da Grécia** (p.10), vamos selecionar trechos onde a experimentação com a linguagem revela a teoria e prática da *lugúgem* Guimarães.

---

<sup>76</sup> Introdução ao método de Leonardo da Vinci. Editora 34. 1998.

A estrutura geométrica de Avalovara consiste na inserção das linhas narrativas do romance numa espiral que percorre as letras de um palíndromo incrustadas num quadrado. O palíndromo é a frase símbolo da duplicidade de sentido no romance e aparece na linha narrativa da letra S, sob o título *A espiral e o quadrado*.

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, para os contemporâneos de Loreius e Ubonios, personagens principais dessa temática, a frase seria clara, mas trazia dois significados importantes para a concepção de linguagem osmaniana: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. E também: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita.” (AV, p.29) O sentido denotativo, referencial, representando o significado literal da primeira tradução e o conotativo, poético, representado pela segunda tradução e que seria uma alegoria do romance, podendo ser entendida como as relações do escritor com sua obra. Osman dá a palavra um tratamento que a tensiona entre o contexto histórico da época da produção, que requer uma linguagem referencial, e a transfiguração desse real em ficção, forma literária reclamada pela linguagem poética.

A linguagem do amor, nesse livro, é rica em erotismo e em metáforas de reflexão sobre o uso da palavra. Sob o signo da letra R, o tema da inominável, personagem representada geometricamente por um círculo com um ponto no centro, fundida a uma espiral com hastes reviradas. Sob o título  e *Abel, encontros, percursos, revelações*, podemos ver um exemplo desse erotismo linguístico e corporal na fala de Abel, o personagem escritor:



“A língua quente e agitada, feita para degustar os sabores da Terra, inverte esta função e faz-se alimento. Sabe a licor. De quê? Bebo o suco sempre renovado desse fruto vivo. Embebo-me do rumoroso ser abraço – e sinto, no meu peito, como se a mim pertencessem, crescerem seus peitos. Não terão apenas o arredondado, mas também o colorido das rosáceas (duas grandes rosáceas sobre rosáceas menores) e neles fulgem, estou certo, palavras pouco usuais. (AV, p.17)

Da flexibilidade da língua na anatomia do corpo humano, móbile em sua fixidez, degusta e é degustada. “Sabe a licor”. Nesse ponto o leitor tem um encontro com uma estrutura linguisticamente inusitada. O estranhamento dos formalistas faz-nos recuar para reconstruir a realidade pela reconstrução da língua. Sentir o licor não causaria impacto, por isso a necessidade de buscar a palavra, a frase exata.

“Embebo-me do rumoroso ser abraço...” outra pausa para a ausência de pontuação, o ritmo alterado ressignifica. A utilização da palavra ‘rosácea’, não muito comum no cotidiano, para descrever os peitos duplicados pelo abraço nos quais “fulgem palavras pouco usuais”, mostra como a busca de palavras que deixaram de circular popularmente permanecem imantadas de sentidos quando transfiguradas ao contexto poético.

Também na fala da inominada há esse uso de palavras pouco usuais. Podemos ver um exemplo na linha temática regida pela letra O, *História de*



, nascida e nascida:

“Obsedam-me as esponjas, seres de vida estreita, sempre a trocarem de sexo, ora expelindo óvulos, ora fecundando-os, obsedam-me as esponjas, há quinhentos milhões de anos já existiam, hesitavam entre um sexo e outro, é tudo o que faziam e fazem, assim continuam, essa conformidade imota me apavora.”

(AV,p.24)

Obsedar, no dicionário Houaiss (o guardador de palavras é fonte de pesquisa para os arqueólogos da língua), significa molestar, incomodar, mas também pode ser usado no sentido de causar idéia fixa. Há nessa escolha vocabular para falar do tema que é uma das chaves de leitura do livro – como a conformidade das coisas apavora os que refletem sobre a concepção de elaboração da obra e a função do escritor no mundo – uma direção. Obsedar não é simples incômodo é uma idéia fixa. Aqui não podemos perder o elo com Paul Valéry que também escreveu suas ideias fixas nessa linha temática e que usou a figura da esponja com um sentido semelhante ao de Osman Lins.

A imagem da esponja aparece em ***Eupalinos***, como vimos anteriormente, um dos livros de Valéry citados em ***Guerra sem Testemunhas***, no momento em que Fedro faz uma comparação entre as pessoas que, são semelhantes a um polvo “que interroga águas povoadas, escolhe, salta, agita seus tentáculos na espessura das ondas, vertiginosamente apossando-se do que lhe convém”, e as que são imóveis como as esponjas: “Quantas esponjas conhecemos, sempre coladas sob um pórtico de Atenas, absorvendo e restituindo, sem esforço, todas as opiniões

flutuantes à sua volta? Esponjas de palavras, banhadas e embebidas indiferentemente de Sócrates, Anaxágoras, Mileto, do último que falou!... O Sócrates, esponjas e tolos tem isto em comum: aderem.” (EU, p.149).


A preocupação com a palavra exata leva à preocupação com a imagem exata, e para isso recorre a outras áreas de conhecimento buscando até mesmo na ciência a poeticidade das coisas. Como fazem numa atitude inversa, Ilya Prigogine, em **A nova aliança**, e Kapra, no livro e filme **O ponto de mutação**, quando levam as imagens poéticas para o discurso duro da ciência.

**Avalovara** explora a linguagem e a estrutura da obra em uma potencialidade ainda não vista na literatura brasileira daquela época. Segundo a descrição do narrador na linha temática da letra S, *A espiral e o quadrado*, podemos ver as chaves da organização desse romance: um gênero híbrido, simétrico ao poema inscrito no quadrado mágico.

Cada letra percorrida pela “espiral cinabrina”, vermelha, conforme descrição do exemplar na Biblioteca Marciana em Veneza, tem uma temática atribuída pelo autor do quadrado mágico. A letra R no poema, por exemplo, estava dedicada “a palavra divina, nomeadora das coisas e ordenadora do caos”. (AV, p.84). O narrador afirma que os temas do poema não correspondem aos temas do livro, o R do romance traz a história de amor da Inominada e Abel.

Mas a temática da palavra divina, nomeadora, o R do poema, aparece com frequência no romance e em várias linhas temáticas. Por exemplo, no tema regido pela letra A, *Roos e as cidades*, o escritor trata da comunicação

entre estrangeiros. O diálogo entre uma alemã e um brasileiro, falando em francês, simboliza a “comunicação incompleta, mas que faz chegar ao porto”. (AV, p.133) Interessante notar que numa das voltas da espiral a essa temática, um dos momentos de desencontro físico e amoroso entre Roos e Abel, ele exprime sua sensação numa forma ainda não nomeada “Disp(em mil impressões)erso-me”.(Av, p.81).

No tema O, *História de  nascida e nascida*, a narrativa da história dos dois nascimentos da Inominada, o primeiro biológico, e o segundo quando começou a falar, aos nove anos, trata do discurso da personagem sobre as palavras, e “suas danações”, pois ela sente que em seu corpo “flutua um pequeno léxico arbitrário.”(AV, p.118)

E ainda no tema T, *Cecília entre leões*, onde a linguagem do amor é transfigurada num ritmo poético que não faz distinção entre prosa e verso, ambos receptáculos da poesia, ambos a concha onde ressoa a música do mundo<sup>77</sup>:

“Ó agir humano, ó sucessão de coisas, detende-vos se podeis.  
Tempo, contraria teu curso, viola teu ritmo, interrompe teu sereno  
fluxo impassível ou desaba, sem leito e sem comporta, sobre mim.  
Cecília está comigo. Seu rosto, visto contra as pedras da praia e o  
mar – o mar vermelho e verde nesta hora da tarde -, parece  
simultaneamente eterno e fluido, fugindo à minha posse e mesmo  
à contemplação”. (AV, p.181)

---

<sup>77</sup> Imagem cara a Octavio Paz em o Arco e a Lira: A poesia é o caracol onde ressoa a música do mundo.

Frases com uma alta dose de condensação de imagens poéticas, talvez um exercício de escritura para Abel, pois ainda nesse tema ele expõe seu desejo de escrever um livro - “Jogar umas palavras contras outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as, até que elas desprendam chispas: até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados.” (AV, p.182) – e ficar na sua alçada, “intentar maquinações com as palavras.” (AV, p.183)


O elogio da forma literária não dissocia apuro formal e compromisso social. Osman Lins é contundente sobre essa questão tanto no ensaio-narrativa ***Guerra sem Testemunhas*** como no romance ***Avalovara***. Os dois livros foram escritos na época da ditadura, grande opressora do artista por meio da censura. Nesse contexto, Osman foi considerado pela crítica uma das vozes dissonantes contra a opressão no momento mesmo em que ela está atuando.

Um site<sup>78</sup> na internet que se propõe a hipertexto desse romance – um suporte muito interessante para a Literatura, mas que não substitui o livro – apresenta várias possibilidades de leitura. Na linha de leitura política, tal qual um índice remissivo, podemos localizar exatamente o uso da palavra ‘opressão’ no romance. Por exemplo no tema R6, “A opressão infiltra-se nos ossos e invade tudo”, e no tema R15 “- Sei bem: há, tem havido outros males na Terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra

---

<sup>78</sup> <http://www.um.pro.br/avalovara/>

a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado.”

É uma das funções do escritor se debruçar em reflexões sobre os usos da língua como crítica do real. Nesse contexto, Osman é exímio em trabalhar a tensão linguagem referencial – o discurso histórico nessa narrativa – e linguagem poética, o discurso ficcionalizado. Ainda em Avalovara, no tema R,  e *Abel: encontros, percursos, revelações*, Abel se questiona sobre o seu ofício de escrever em face da opressão. Quem simboliza essa opressão no livro é o personagem Iólipo, ser híbrido de mostro e humano. O fato de poucas pessoas enxergarem seu rosto quando iluminado é o modo poético de transfigurar a realidade da ideologia dominante da época, a alienação da maioria das pessoas. Mesmo nesse contexto desfavorável, o escritor expõe a força dos usos da palavra contra a opressão:

“A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é a bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres.” (AV, p.226)

Trata-se mais uma vez de um elogio da forma literária. A força da metáfora da palavra enquanto “bicho que descobre as carcaças” expõe o cuidado do escritor com a renomeação das coisas e prenuncia o poder da língua em expor as mazelas da sociedade, uma ampliação do real, pêndulo linguagem e sociedade, específico da linguagem poética.

A metalinguagem *per si* desconsidera os valores estéticos. A linguagem como meta explora a materialidade das palavras, suas ressonâncias no texto literário. O compromisso dos escritores que fazem o elogio da forma é com a reinvenção – nunca se abster da luta pela construção de novas realidades da língua em cada poema e narrativa. Não ficar preso aos moldes tradicionais, mas também não ficar ao léu, mola solta.

## 2.2. Autores (in)diferentes

A Literatura tem como uma de suas funções alterar o significado dos vocábulos no dicionário, fazer reviver o que foi amortecido, ver sentidos e estruturas possíveis na gramática em ruínas: amplia as palavras, em ato, fazendo delas monstros, quimeras da significação. Pretendemos desenvolver nesse capítulo como o posicionamento desses escritores em relação à função do escritor na sociedade é diferenciado pela concepção de obra enquanto elogio da forma, compromisso com os valores estéticos e sociais.

Barthes (2003), arqueólogo da palavra, nos chama atenção para a importância de estudar a etimologia, para numa espécie de implosão dos termos vermos que das palavras podemos explorar bem mais do que o que a superfície nos oferece. No livro ***Como viver Junto***, por exemplo, alarga o sentido da palavra ‘*acedia*’ para desinvestimento e não dúvida, resignação; e

autarquia, de auto-suficiência para a capacidade que o artista tem de auto-refazimento, feito o sol de Djavan<sup>79</sup> que 'vive da própria luz'.

É nesse sentido que lemos a palavra 'indiferença', implodindo-a, para mostrar que nos autores aqui estudados ela ultrapassa o sentido consagrado e significa estar na diferença, singularidade. No dicionário Houaiss essa palavra não quer o gesto, é o estado de quem não se envolve com as situações, boas ou más. Os usos desse termo estão relacionados à falta de interesse, de atenção, descaso, negligência, apatia, frieza, altivez, desconsideração, distanciamento, ignorância, desprendimento, dentre outras, o que explica o modo como ela tem sido utilizada por muitos como o não envolvimento, conformismo, resignação.

Tal acepção podemos ver no discurso da publicidade que, com o objetivo de convencer o leitor consumidor a comprar um produto afirma: "É impossível ser indiferente" (Fiat Palio 2005), numa retórica da aceitação explícita. E também vemos o mesmo sentido no discurso político, quando lemos "Odeio os indiferentes" em Gramsci, o militante, cientista político ativo. Ou na frase "Isolamento é indiferença", em Simone Weil, filósofa de **Gravidade e Graça**. Há de fato, uma frente de combate a esse substantivo.

Em oposição ao discurso dicionarizante, alguns artistas elogiam a (in)diferença, por um gesto maturado, lúcido. Já em Watteau (século XVI) no quadro "o indiferente", um nobre de mãos pensas se prepara para a pose, ato medido que precede a fixidez. Trata-se de uma figura do topos barroco que representa bem o ideal da prudência poetizado por Ricardo Reis, heterônimo pessoano, na ode sobre os jogadores de xadrez, poema utilizado

---

<sup>79</sup> Trecho da música Luz, no cd com o mesmo título, 1982.



aqui para teorizar as relações entre o escritor e a sociedade nas poéticas de Paul Valéry e Osman Lins.

A indiferença é vista nesse poema enquanto um ideal, e como todo ideal se configura não em si mesmo, mas enquanto busca. Ela se torna possível através da leitura do poema de Ricardo Reis, que, por um jogo paradoxal, é indiferente sem sê-lo, sem rótulo. Na implosão da palavra 'indiferença', saímos do sentido de *não diferenciação*, saímos do prefixo 'in', de negação, para a preposição 'em', e ressignificamos a palavra para o sentido de *dentro da diferença*, o olhar de dentro, o que significa um olhar mais apurado às coisas. O escritor de dentro da sociedade, atuante em sua produção intelectual ensaística e como poeta ou romancista, transmuta a carne em verbo, oscila entre o finito da carne e o infinito do verbo. Seu compromisso é com o texto em suas questões éticas e estéticas.

Ricardo Reis por Fernando Pessoa<sup>80</sup>, em suas ***Páginas de doutrina estética***, tem uma biografia lacunar, nascido no Porto em 1887, educado em colégio de jesuítas, no contato com a língua latina fez-se leitor de Horácio e admirador da cultura clássica greco-latina. Em 1919, depois da proclamação da República em Portugal, exilou-se no Brasil por seus pensamentos monarquistas. Destino traçado, Ricardo Reis vestiu sua máscara, e preencheu com poemas sua biografia, vida duplamente de papel, é o personagem que se sabe personagem. Segundo Perrone-Moisés<sup>81</sup>, Reis "é consciente de que é ficção, personagem dramática com a particularidade de dizer poemas."

<sup>80</sup> Obras em prosa. RJ, Editora Nova Aguilar, 1995.

<sup>81</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. 2001. Fernando Pessoa: aquém do eu, além do outro. 3ª ed. São Paulo, Martins Fontes. p.288.

Algumas considerações sobre o poema *Ouvi contar*<sup>82</sup> [1998, pp.267-168] nos levarão, pela lógica imaginativa, ao discurso de Valéry e Osman sobre a atuação dos escritores na sociedade. Veremos que a diferença entre eles mais uma vez os aproxima. Ambos se recusam às facilidades do mundo contemporâneo, mas por caminhos diversos. Enquanto Paul Valéry recorre aos mitos para retratar/obscurecer a realidade, ampliando-a, Osman Lins recorre ao humano e ao contexto social de seu tempo, às subversões que a linguagem propicia para a conquista de novos territórios de papel.

O poema de Ricardo Reis inicialmente nos mostra o cenário de oposição entre as ações da guerra (invasão na cidade, mulheres gritavam) e a indiferença do xadrez (não sei qual guerra, jogavam seu jogo contínuo), o eu lírico afasta-se da situação narrada sob o signo de quem não participa mas ouve contar:

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia  
Tinha não sei qual guerra,  
Quando a invasão ardia na Cidade  
E as mulheres gritavam,  
Dois jogadores de xadrez jogavam o seu jogo contínuo.

Tal oposição mundo/tabuleiro é aparente porque, enquanto jogo de estratégia de guerra, o xadrez funciona como uma espécie de treinamento

---

<sup>82</sup> A versão Ouvir contar analisada nesta tese está na Obra poética editada no Brasil da Nova Aguilar, 1998, mas registro a presença de uma versão anterior, 1994, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda em Lisboa, Edição crítica de Fernando Pessoa vol, III, levemente alterada. Deixo à crítica genética o estudo sobre estas variantes.

mental na ação de defesa do Rei. É nesse sentido a definição do Xadrez de Idel Becker<sup>83</sup> em três aspectos: jogo - ciência - arte. O caráter lúdico é o mais visível, porque jogo de peças marcadas por funções regulares e não alteráveis; porém, o Xadrez, mais que isso, é um esporte intelectual que serve-se do raciocínio e do repouso. Como ciência requer estratégia, técnica, estudo, pesquisa, ideal de perfeição visando à sobrevivência. E como arte, é harmonia, imaginação crítica, contemplação, mensagem de beleza e encanto espiritual.

A crítica literária já consagrou Fernando Pessoa como exímio jogador. Leyla Perrone diz que a imaginação de Pessoa é um interminável jogo de xadrez. Ricardo Reis apresenta-se como a construção máxima desse jogo. Sua escritura é feita em papel tabuleiro. Ele não foi imobilizado por sua lucidez, não é um rei em xeque. O intervalo da jogada é sobriamente refrescado com *um púcaro de vinho*. Embriagado de razão e de poesia, como Baudelaire dos poemas em prosa, adia sempre o término de sua jogada, trata-se de uma partida sem lances definitivos.

O alheamento do mundo e de si mesmo é um dos pilares que sustenta a ideologia desenvolvida por Fernando Pessoa na revista *Athena*. Das revistas vanguardistas produzidas pelo grupo de Orpheu, *Athena* é a última, ponte para a *Presença*, e propõe uma reconstrução da antiguidade clássica, baseada na junção das formas antigas aos temas universais modificados com as inovações da modernidade. Trata-se de uma tentativa de buscar a perfeição estética através do paganismo.

---

<sup>83</sup> BECKER, Idel. 1990. Manual de xadrez. 21ª ed. São Paulo, Nobel.

Nos cinco números da revista predominam Alberto Caeiro – 'o próprio paganismo', não pensa em nada, sente, apenas sente a natureza sem possuí-la nem unir-se a ela – e Ricardo Reis (este pensador, epicurista por si mesmo, pensa no prazer calmo da vida), seu caráter ambivalente é devido ao seu tom "latino por educação alheia e semi-helenista por educação própria. Nesta revista estão os heterônimos que mais se aproximam dos poemas ortônimos de Pessoa, ele mesmo, um Pessoa maduro, que, *perto da cidade, longe de seus ruídos*, vê os acontecimentos com a reflexão dos jogadores de xadrez.

Muitos interpretaram alheamento como desinteresse, mas, o poema é exato, os jogadores estão perto da cidade, estão com os olhos oscilantes entre o jogo e a guerra. Ficam longe do seu ruído com o objetivo de discernir melhor os acontecimentos. A concentração do poeta que o faz resguardar-se em certo retiro é visando à fabricação de novas jogadas, uma nova organização da linguagem que possibilite uma visibilidade diversa do real. A indiferença é aqui ato crítico, é o gesto de pelo isolamento, ilhar-se, sentir melhor o mar que o rodeia: ética e poética das recusas, no dizer de Augusto de Campos,<sup>84</sup> sobre Paul Valéry.

Para Pierre Bourdieu<sup>85</sup> - "O que os estóicos chamavam de ataraxia é indiferença ou serenidade da alma, despreendimento, não desinteresse". (p.140). Não existe ato desinteressado, nada é gratuito, a indiferença é um posicionamento. Em Reis é a percepção das diferenças, o reconhecimento da pluralidade das coisas e de nossa capacidade e desejo de escolher

---

<sup>84</sup> Campos, Augusto. *A Serpente e o pensar*. SP. Brasiliense, 1984.

<sup>85</sup> Bourdieu, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*, pp.137 –142. Papirus Editora, SP, 1996.

abdicá-las. A indiferença de Reis não é melancólica, é lúcida, escolhe, sabe o que abdica e por quê; como já percebeu Perrone-Moisés (2001, p.54) é a reflexão sutil sobre a vitória do ceticismo irônico. O distanciamento é pensado, pesado, não é ausência, anulamento. Reis é o mais consciente dos heterônimos de sua condição fictícias. Sua lucidez é considerada, por alguns, o sentido do fenômeno da heteronímia pessoana. Ele mostra-se consciente de que é uma ficção, é artifício, linguagem manipulada por mãos de artesão consciente do ato de compor personagens verbais. Por isso considera inútil questionar questionando, assistindo o/ao espetáculo do mundo:

Mesmo que de repente sobre o muro  
 Surja a sanhuda face  
 Dum guerreiro invasor, e breve deva  
 Em sangue ali cair  
 O jogador solene de xadrez,  
 O momento antes desse  
 (É ainda dado ao cálculo dum lance  
 Pra a efeito horas depois)  
 É ainda entregue ao jogo predileto  
 Dos grandes indiferentes.

Elogio aos *grandes indiferentes*, a sabedoria de Reis ensina a aceitação voluntária do fado involuntário. Ser rei de si mesmo é ser como um rei sem xeque, em ação, é ter consciência para escolher a indiferença como ideal e assumi-la enquanto impossibilidade. É semelhante à *grandiosa*

*indiferença, a indiferença-interessada*, elo com a vida na imagem paradoxal de Clarice Lispector ao apresentar as reflexões de G.H depois do encontro e da recepção do estranho, representado por uma barata, no romance **A paixão segundo G.H**<sup>86</sup>.

A indiferença interessada no caso do poema de Reis promove uma submissão parcial, temporária. Erguido o poeta, o jogador entrega-se à memória de *um jogo bem jogado*, porque, dado por ilusório, o xadrez prende a alma, é uma redoma, um simulacro do real, simulação de batalhas, com vencedores de pedra, e simultaneamente prepara e enriquece o ato, como a leve flecha de Zenão, simultaneamente parada e em movimento:

Ah! Sob as sombras que sem querer nos amam,  
 com um púcaro de vinho  
 ao lado, e atentos só a inútil faina  
 Do jogo de xadrez  
 Mesmo que o jogo seja apenas um sonho  
 e não haja parceiro,  
 Imitemos os persas desta história.  
 E enquanto lá fora,  
 ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida  
 chamam por nós, deixemos  
 que em vão nos chamem, cada um de nós  
 sob as sombras amigas  
 sonhando, ele os parceiros, e o xadrez  
 a sua indiferença.

---

<sup>86</sup> Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H*. Editora Rocco, RJ, 1998. pp.121,122.

Sonhar a sua indiferença, esse é o ideal de Ricardo Reis. A busca incessante por ela é a consciência de sua diferença enquanto personagem fictícia, e da sua postura de distanciamento para observar e melhor agir às pressões do real. Como as forças da natureza que não permitem o alheamento total da matéria e faz com que a pedra ceda ao tempo, ao vento, à água e a si mesmo. E a esfinge, ao pó, que a encobre e dá poder de revelação.

Valemo-nos de imagens poéticas como teoria para fundamentar nossa tese. (In)diferente, estar em situação diferenciada, singularidade. Não aceitar tudo como o indiferente da aceção comum, alheio à vastidão de sentidos nesse vocábulo. Prudência para saber dizer 'não' e recusar o grito que ecoa, mas não dura porque tem poder de alcance temporário. A ética das recusas dos gestos explícitos, por um silêncio de pássaro em canto pintado num quadro.

Ricardo Reis é o mais valeriano dos heterônimos. Não simplesmente por seus ideais neoclássicos, a volta aos modelos clássicos que buscavam no mito a perfeição e harmonia da obra. É muito comum ler na recepção crítica dos poemas de Paul Valéry, tanto no ***Album de vers anciens*** (1920) como em ***Charmes*** (1922), a indicação de uma escrita tradicional - uma fase marcada pela presença do Parnasianismo e do Simbolismo. Nessas escolas, a extrema elaboração formal e o hermetismo muitas vezes distanciavam o poeta da reflexão sobre o contexto de produção de sua obra, ou sobre fatos importantes da época. O excesso de esteticismo dos neoclássicos fez com que alguns rotulassem todos os escritores (de certa forma envolvidos com o

ideal de ‘arte pela arte’) com o mesmo epíteto, os desinteressados pela realidade, habitantes das torres de marfim.

Mas, como estamos mostrando no decorrer desta tese, e vamos mostrar a seguir, já existe uma corrente crítica que faz uma revisão da recepção de Valéry no Brasil. O projeto de iniciação científica elaborado por Roberto Zular é de fundamental importância para mostrar o que nos fundamenta no que diz respeito à noção de acontecimento.

### 2.2.1. O discurso da História em Paul Valéry

O poema *Ouvir Contar* nos remete a um ensaio de Valéry em ***Regards sur le mond actuel***. O trecho “Os acontecimentos me entediam”<sup>87</sup> tornou-se clássico porque é epigrafe do livro *Claro enigma* de Drummond, como falamos anteriormente na leitura do PPA. O fragmento é citado com frequência para rotular o poeta francês de simbolista<sup>88</sup> alheio aos problemas sociais do mundo, fechado em sua torre de marfim. Mas essa citação está descontextualizada e desconsidera a continuação do ensaio que diz “os acontecimentos são a espuma do mar, eu quero o mar”<sup>89</sup>.

Camilo (2005), ao analisar o livro de Drummond, faz também uma revisão da postura social de Paul Valéry. A concepção de acontecimento que interessa ao poeta francês, nesse trecho, não é o superficial, os fatos em si, mas a profundidade, o que os originaram. Ele não nega os

---

<sup>87</sup> Apud Camilo, Wagner. *Drummond: Da Rosa do povo à rosa das trevas*. p.157.SP, Atelier Editorial, 2005.

<sup>88</sup> WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. 2ed. Companhia da Letras, SP, 2004.

<sup>89</sup> Ouvres II. « Les événements ne sont que l'écume de choses ». p.1158.



acontecimentos, mas a facilidade com que eles são vistos, em superfície, espuma do mar. Ele quer ver mais profundo, quer o mar, a complexa rede que provoca os fatos de sua época.

A revisão da postura atuante desse poeta, mesmo em seus silêncios, feita por Adorno, citado no início da tese, e por Camilo (2005), é visível no ciclo de conferências organizado por Adauto Novaes e depois publicado pela Companhia das Letras, na coletânea ***Poetas que pensaram o mundo*** (2005) e ***O silêncio dos intelectuais*** (2006).

O texto *O fim do mundo finito* de Michel Deguy (2005) publicado na primeira coletânea, mostra um poema em prosa de Valéry, *Ventos do Nordeste*<sup>90</sup>, que responde à questão: *Por onde Paul Valéry poderia ainda ser de atualidade?* (p.372). No primeiro momento de sua análise, o autor afirma que existem duas leituras da obra desse poeta: uma acadêmica, enfraquecedora porque estática, localiza-o nos manuais entre os simbolistas, em oposição a uma leitura a partir da valorização das complexidades abordadas por Valéry tanto no que diz respeito ao pensamento ‘pensar o pensamento’, como no caso de pensar o processo de formação da obra, a linguagem do poema e da mente.

Colocando-se a favor do segundo tipo de leitura, o autor mostra como Paul Valéry se tornou um herói da literatura, primeiro porque não deu crédito a filosofia, nem a história, porque ambas não se reconheciam como literatura, escritura; e segundo porque o poeta inventa “uma teoria da recepção da literatura, toma-a pelo lado do leitor, enquanto relação mutável

---

<sup>90</sup> In *Poésie Perdue*, les poèmes en prose des Cahiers, 2000, Gallimard.

e contingente entre livro e leitura, prefigurando certas abordagens inovadoras atuais da sociologia e da teoria da literatura (Jauss).” (p.376) Uma poética que valoriza o leitor como produtor e consumidor da obra, executante do ritmo da obra, ou ainda participe na geração da forma, como veremos mais detalhadamente ainda nesse capítulo.

O poema *Ventos do Nordeste* mostra a idéia fixa de Valéry em tentar responder a pergunta, O que pode um homem? A consciência da fragilidade humana, o ser nada, como chave para explorar as potencialidades do homem, poder ser tudo. O autor enfatiza no poema em prosa que analisa a frase “A terra será apenas uma cidade. Nada mais se fará naturalmente – isto é, às cegas” vendo em Valéry uma espécie de *vidência extralúcida* (p.380) que permite a validade desse poeta hoje, seu pensamento sobre o fim do mundo finito, isolado, para uma concepção de mundo interligado e movido pela busca do conhecimento de tudo. O homem que pensa a si mesmo e o mundo, pensa a si mesmo no mundo, questiona as palavras, investiga as origens, os processos, o homem que pode nada e pode o nada - o mito, a poesia, a prosa - que é tudo.

O artigo de Adauto Novaes (2006), *Intelectuais em tempo de incerteza*, na coletânea o ***Silêncio dos intelectuais***, também vai nessa linha de revisão da postura de Valéry enquanto intelectual que se dedicou a “desvendar os mecanismos da civilização do Ocidente e sua radical transformação”. (p.8) Novaes recupera o ensaio de Valéry “La politique de l’esprit, notre souverain bien” como os ensaios em “Regard sur Le monde actuel”, com a tese de que “Nós outros, civilizações, sabemos agora que

somos mortais” e com a crítica da passagem da ciência saber para a ciência poder, e mostra um poeta em consonância com o seu tempo, um pensador atuante da realidade que não cessou seu combate com a linguagem comum, por uma dicção especificamente literária.

Nosso objetivo através dessas fontes é ampliá-las mostrando mais um pouco sobre a atuação de Valéry como escritor que pensou o mundo. Para isso trazemos as idéias principais de um ensaio publicado em *Variedades, Discurso sobre a história*<sup>91</sup>. O ensaio é direcionado aos jovens do Lycée Janson-de-Sailly, e foi pronunciado em 1932, num evento de distribuição de prêmios desse liceu. O autor começa com uma lembrança de uma lembrança, a interpretação diferente de duas senhoras diante de quadros dos heróis franceses. Essa lembrança estava de acordo com o que Lanson dizia numa palestra a respeito do “contraste de sentimentos dos historiadores em relação aos homens e acontecimentos da Revolução Francesa”.

Para Valéry esse contraste ocorre porque em toda polêmica e discussão há uma ‘obscura e cega vontade de ter razão’ (VA, p. 111). Historiadores, conscientes ou não, diante dos mesmos dados, documentos e com o objetivo de encontrar a verdade dividem-se, opõem-se ‘como facções políticas’(VA, p.112). Estão mais sensibilizados a determinados fatos e por uma ‘força de dissensão histórica’ (idem) não se interessam e até desprezam acontecimentos que atrapalhem suas teses. Para o poeta, cada historiador constrói sua época e estabelece seus heróis e vilões. Afirma que

---

<sup>91</sup> Variedades, p.111.

não há positivismo ou rigor que apague ‘a impossibilidade de separar o observador do objeto observado’ (idem).

Valéry dá em seu texto um conceito parcial de fato histórico, ‘acidentes de acordo’, ‘coincidências de consentimento’ (idem). Para ele um fato é escolhido, convencionado, a partir de sua importância, e esta sempre é subjetiva, nasce de um sujeito. Ele não condena as convenções do discurso da história, mas a negligência dos historiados em não tornar a convenção explícita ao espírito, mostrando como é lamentável a ausência de revisão dos fundamentos da História, como já estavam fazendo nas ciências exatas.

Por considerar o discurso da História um fato mental, memória, Valéry valoriza também a função e a importância da imaginação. Diz que ‘atua nos historiadores uma porção de fatos imaginários, movidos pela conjunção SE, repleta de sentido e possibilidade de mudanças.’ (VA, p.114). Essa conjunção dá à História, a força dos romances e dos contos. Por si só, um fato histórico não tem significado, o real presta-se a uma infinidade de interpretações. O que é, na verdade, uma crítica à função da História tradicional de estudar o passado para prever o futuro:

“É por isso que me abstenho de profetizar. Sinto fortemente e já disse antes, que *entramos no futuro de marcha à ré*. Essa é para mim a mais segura e a mais importante lição da História, pois a História é a ciência das coisas que não se repetem. As coisas que se repetem, as experiências que podem ser refeitas, as observações que se superpõem pertencem à Física e, até certo ponto, à Biologia.” (VA, p.116)

A função da nova história, segundo a concepção valeriana, não é a previsão do futuro, entrar no futuro com os olhos no passado significa a possibilidade de ver melhor o presente. Ao discursar sobre o discurso da História, Valéry faz uma análise de sua época. Uma idade crítica em que coexistem muitas coisas incompatíveis, nenhuma delas vencedoras ou inertes, e todas ainda incompreensíveis. Dá um conselho aos jovens, o de repensar e retomar tudo, principalmente nessa época de facilidades, em que o esforço intelectual e físico são poupados. Uma época perigosa, cheia de atalhos para atingir os objetivos sem percorrer longos caminhos. Atalhos que diminuem também os valores e esforços na ordem do espírito:

“É preciso, portanto, armar seus espíritos; o que não significa que basta se instruir. Isso é apenas possuir o que nem sonhamos em utilizar, em anexar ao pensamento. Existem conhecimentos como existem palavras. Um vocabulário restrito, mas com o qual se sabe formar diversas combinações é melhor que trinta mil vocábulos que só servem para atrapalhar os atos do espírito.” (p.117)

A importante atuação de Valéry como pensador de seu tempo foi dentre outras dar sua contribuição sobre o discurso da História. A *musa* da memória de um povo, tal qual a poesia, não deveria desconsiderar a imaginação, o trabalho de combinação das palavras como motivador dos atos do espírito.

A tese de Roberto Zular também vai nessa linha de estudo e revisão da função social de Paul Valéry como poeta e pensador do mundo, fruto da expectativa criada em relação à função do poeta de intervir na sociedade

como personagens de visão e motivação para mudanças. Zular (2003) discorre sobre isso quando pergunta em sua tese, *Valéry cont(r)a que História?* Sua resposta mostra que o poeta simultaneamente está contra uma concepção de História tradicional, simuladora de uma imparcialidade do autor, um discurso positivista que não repensa o real, em contrapartida com o que o poeta conta: uma História que através do estudo do passado não visa à previsão do futuro, mas à melhor percepção do presente.

É interessante apontar para a biografia de Paul Valéry no momento de sua produção, período em que o poeta convive com várias guerras. Zular (2003) cita um texto de François Valéry, filho do poeta, *As três guerras de Paul Valéry*, para mostrar a relação ambígua que o escritor estabelece com a História:

“Valéry nasce após a guerra Franco-Prussiana de 1870 (perdue par La France), atravessa a Guerra de 1914-1918 (‘les années les plus sanglantes peut-être qu’on n’a jamais vues, aboutit à une victoire si précaire’) e morre pouco após a Segunda Grande Guerra (após ‘une interminable et dure occupation’).”<sup>92</sup>

Essas guerras, segundo o professor Zular, deixaram poucos traços nos cadernos de Valéry, mas fundamentaram a escrita do poema ***A Jovem Parca*** como também a crítica ao historicismo presente nos ensaios de ***Variedades*** e ***Regards sur Le monde actuel***. A crítica recente de Paul Valéry, como vimos nos ensaios das coletâneas feitas por Adauto Novais,

---

<sup>92</sup> In Bourjea, Serge (Ed.) Paul Valéry et le Politique. L’Harmattan, Paris, 1994, p.18, citado in Zular, Roberto. (2003). No limite do país fértil, p.40.

compartilha com o posicionamento de Zular e soma significativa contribuição para a revisão da postura política de Paul Valéry. Antes deles tínhamos o estudo de Augusto de Campos, já na década de 80, quando o também poeta lia poeticamente e socialmente a atuação de Valéry como pensador do mundo e concluía que essa participação como ampliador do real não o fez distanciar do trabalho apurado com a forma literária.

“O rigor das recusas” citado no texto de Valéry, ***Carta sobre Mallarmé***, traduzido por Augusto de Campos em ***Via Linguaviagem***<sup>93</sup>, na apresentação da tradução do poema ***A Jovem Parca***, fundamenta uma poética de *resistência ao fácil*:

“O trabalho severo, em literatura, se manifesta e se opera por recusas. Pode-se dizer que ele é medido pelo número de recusas. Que, se o estudo da freqüência e da espécie de recusas fosse possível, ele seria de valor capital para o conhecimento íntimo de um escritor, pois nos esclareceria sobre a discussão secreta que se trava, no momento de uma obra, entre o temperamento, as ambições, as previsões do homem, e, de outro lado, as excitações e os méis intelectuais do instante.” (In Campos, 1987,p.14)

Trata-se de um poema que a preocupação com a forma de dizer, diz mais da história, através do distanciamento da linguagem historicista. Valéry não nos dá o grito das vanguardas, mas o sussurro dos mitos. Augusto de Campos recupera uma carta de Paul Valéry a George Duhamel, de 1929,

---

<sup>93</sup> Campos, Augusto. *Via Linguaviagem*. Companhia das letras, SP, 1987.

para mostrar trechos que aludem ao contexto político da época em que o poeta escreveu o poema ***A Jovem Parca***:

“Tudo se passa como se a guerra de 1914-1918, durante a qual ele foi feito, não tivesse existido.

E, no entanto, eu, que o fiz, sei muito bem que o fiz sub signo Martis. Eu não sei explicar a mim mesmo, mas não posso conceber que eu o tenha feito senão em função da guerra.

(...) Eu o fiz na ansiedade, e meio contra ela (...) não havia nenhuma serenidade em mim. Penso portanto que a serenidade da obra não demonstra a serenidade do ser. Pode acontecer, ao contrário, que ela seja efeito de uma resistência ansiosa a profundas perturbações, e responda, sem a refletir em nada, à expectativa de catástrofes.

Sobre essas questões, toda a crítica literária me parece dever ser reformulada. (idem, p.31)

Augusto de Campos apresenta a crítica que Valéry faz à recepção dada pelos críticos ao poema ***A Jovem Parca***, ao fato de ter uma forma bastante trabalhada, “512 alexandrinos, em rimas paralelas, dividido em 16 fragmentos de dimensões irregulares (de 5 a 82 versos)” (p.31) - e ser composto numa linguagem hermética com a complexidade que remete aos mitos, mostra do neoclassicismo valeriano, do uso do sentido de indiferença enquanto sabedoria, ascetismo -, e não se desvincula do conteúdo referencial ao contexto da Guerra, mesmo não sendo explícito. Sobre isso, João Alexandre Barbosa (2005) afirmaria, posteriormente, no livro ***A biblioteca imaginária*** (p.22) que o poema ***A Jovem Parca*** mostra “a forte



presença de um certo ideal clássico que termina por ser, por assim dizer, um movimento compensatório de tranquilidade com relação aos *dissecta membra* das convulsões sociais e políticas do tempo.”

A análise desse poema, feita por Augusto de Campos, é minuciosa e como o próprio poema não cabe em resumos. Nossa intenção em referenciá-la é para indicar uma recepção crítica diferenciada em relação à postura de Paul Valéry como escritor atuante no contexto de sua época. Tanto em poemas como em ensaios, o poeta francês mostrou que seu silêncio era eloquente, ele não corta os laços entre poesia e sociedade. Pensar a historicidade das formas não é desconsiderar a literariedade do texto.

Daí a função social do poeta, dizer o mundo recriando-o. Quanto mais o poeta exercita a linguagem, o mundo se refaz. Do caos do mundo ao cosmo do texto, revelar o real, mostrar e esconder, e não descrevê-lo. Nesse jogo entre a linguagem referencial e a poética, ganha a literatura e ganha a sociedade, elas se retroalimentam. Por isso que o que muitos rotulam de indiferença ao contexto histórico nesse escritor não pode ser confundido com o desinteresse pelas questões sociais. É antes o discurso da diferença, um movimento de suspensão da realidade para revelá-la velando.

### **2.2.2. A função social do escritor para Osman Lins**

Esse compromisso do escritor com o social sem abrir mão dos valores estéticos é também característico de Osman Lins. Embora o pernambucano

tenha citado Paul Valéry, em ***Guerra sem testemunhas***, diretamente no que diz respeito ao rigoroso trabalho de composição da obra, o ato de elaborar uma linguagem dentro da linguagem - não há nenhuma referência explícita sobre a postura política do poeta francês - podemos ver em Osman essa preocupação em tratar assuntos do seu tempo, na ficção, no ensaio, no ensaio ficção e na ficção ensaio, tamanho hibridismo e dança de gêneros.

A citação de ***Eupalinos***, “A maior liberdade nasce do maior rigor.” (GST, p.92), por exemplo, é significativa tanto no que diz respeito ao trato com a linguagem, como também com o compromisso social do escritor. Ela também pode ser interpretada como a necessidade de, diante de um contexto de rigor, como a ditadura militar brasileira, contexto em que o ensaio foi produzido, através do trabalho apurado com a linguagem dar maior liberdade ao escritor. O embate com regras excessivas exige maior criatividade, maior exploração com a linguagem pra driblar a censura, o que revela a potencialidade da obra como atuante silenciosa e insistente num contexto não favorável. Por tentar abafar a voz dos escritores que subvertem a ordem, a censura acaba por fazer uma homenagem ao escritor, aquele que pelas sutilezas da linguagem expõe o osso do mundo. (GST, p.189).

Numa coletânea de ensaios sobre os ***Anos 70, ainda sob a tempestade*** organizada por Adauto Novaes (2005)<sup>94</sup> vemos ‘o testemunho, escrito por intelectuais-personagens da década no ‘calor da hora’, sobre a cultura produzida nos ‘anos de chumbo no Brasil’ e Avalovara de Osman Lins está listado entre um destes testemunhos, como escritor que explora os acontecimentos em sua raiz.

---

<sup>94</sup> Novaes, Adauto. (2005). *Anos 70, ainda sob a tempestade*. Editora Aeroplano, Senac, RJ.

É consenso da crítica a postura de Osman Lins como pensador de seu tempo. A temática das relações do escritor com a obra e com a sociedade aparece no livro ***Guerra sem testemunhas*** em vários capítulos. Apresentaremos aqui os trechos que mostram como o pensamento osmaniano está diretamente relacionado à ética das recusas, segundo a atuação do escritor para Paul Valéry, na linha dos grandes indiferentes, como também a crítica que Osman faz aos escritores que se deixam levar pelo conceito de indiferença vulgar, e não estabelecem na obra, “móbile de fenômenos estéticos e sociais” (GST,p.44), o vínculo essencial com o mundo: “Uma obra é expressão global de nosso espírito numa determinada época: ela não pode ser falha em alguns dos seus aspectos fundamentais e bem sucedida em outros.” (idem, p.62)

O conceito de obra literária para Osman na voz dos narradores de ***Guerra sem testemunha*** está ligado ao texto escrito com *empreendimento*, com o “indispensável sentido de composição” (GST, p.48) sendo o valor estético um fator tido como maleável, existente nas obras-primas, e de que ele não abre mão. Para eles, o valor estético pode até estar ausente em outros textos literários, desde que a obra seja concebida como plano, inventividade com eixo. Embora não diferencie obra literária de obra não literária pelo valor estético o autor não abre mão da estética em sua ética enquanto escritor. A elaboração do plano da obra não é suficiente, é preciso realizá-la, e isso só é possível quando o escritor atinge a fase de harmonia entre a consciência do fazer artístico e a concepção de mundo.

É considerada como a virtude do escritor, ‘poupar suas forças’ visando seu empreendimento, o que requer um *espírito seletivo alerta*. Osman nos remete à *ética das recusas* de Paul Valéry, quando afirma: “Urge, por outro lado, criar em seu espírito um núcleo invulnerável, onde a obra haverá de prosseguir, dia a dia, alheia a quaisquer vicissitudes. (...) Tudo isto, por certo, atingirá o autor, inoculando-se na obra: nada, se ele franqueou determinado estágio perante o mundo e a palavra, virá desviar ou perturbar sua concepção.” (GST,p.27)

A questão de Osman não é em relação à recusa às vicissitudes do mundo que atrapalham o ato do escritor no momento da solidão de sua composição, mas quando a composição, a obra, apresenta explicitamente a recusa ao mundo como fuga do contexto histórico no qual foi elaborada. Osman faz uma crítica à opção de alguns escritores pela literatura de escape, fundamentados na dupla significação da literatura como fuga e engajamento. Na voz dos narradores  $W \triangle \nabla M$  o ensaísta afirma:

“Inclusive a responsabilidade invocada e exigida pela chamada literatura *engagée* nem sempre escapa de se transformar em válvula de escape, fuga ao verdadeiro empenho que é o escritor com o mundo. Pode ser, o alistamento – não dizemos que é sempre, e sim que pode ser – tão inoperante e escapista quanto um filme das Produções Walt Disney.” (GST, p.51).

Do mesmo modo que a literatura engajada pode não ter realmente ligação com o mundo, contestar o real, criticar os governos opressores, o texto que trabalha a forma pela exploração da linguagem apresenta o

interesse pelo contexto histórico, essencial para sua produção, pela negação aparente. Enfrentar o mundo é a maior prova que o escritor enfrenta porque ele se mostra como uma “sombra ardente” (GST, p.51) a qual só aos poucos pode ser observada com risco de não cegar. Recusa que “muitas vezes assume aspectos de adesão a bens mais importantes que os bens imediatos.” (idem)

Para  $W \triangle \nabla M$  dependendo da evolução do autor, ele vai ‘fechar seu espírito diante do mundo sensível’, ou vai sorvê-lo com apetite. (GST, p.52). Os escritores que optam pelo segundo caminho são os que enfrentam o real e não simplesmente o descrevem, pela subversão do real eles introduzem em sua obra o mundo sensível sem que ele a estorvem, “sem que nos apercebamos de sua presença voraz e dominadora.” (GST, p.57). A marca da verdadeira literatura não é a mimese do real, mas a “tensão entre frase e significado, a vibrante e interminável oscilação entre o texto e o mundo” (GST, p.61).

Comprometido com outra espécie de realidade, a que foi transfigurada no texto por meio da intimidade que o escritor tem com a língua, o autor escreve como quem conquista territórios. Daí a importância de citar Ortega y Gasset e sua volta à etimologia da palavra autor, como aquele que aumenta. O escritor é aquele que aumenta a realidade através do trabalho apurado com a linguagem, por meio do elogio da forma literária, compromisso estético e social.

Aos que insistem em associar a solidão do escritor, o isolamento essencial no ato da escrita, ao desinteresse pelo contexto social WM é

contundente: “A solidão do escritor, em seu quarto fechado, é aparente. Ele está, na verdade, ligado aos homens, sejam ou não seus leitores, por vias bem mais fortes que a vizinhança material” (GST, p.146).

Segundo os narradores, o ato de recolher-se numa ética das recusas para, pelo trabalho apurado com a linguagem, ampliar o real, não é o grande empecilho para a atuação do escritor na sociedade. A liberdade do escritor nem mesmo é cerceada totalmente pelas mãos da censura. Para o escritor WM, em debate com os censores, segundo a narração do seu parceiro geométrico, é a ‘indiferença que os cerca’, (GST,190), mortal para o autor. ‘O conluio da indiferença em relação ao escritor e ao livro no Brasil’ (p.192). A palavra ‘indiferença’ aqui é usada no seu sentido dicionarizado para expor o descaso de alguns editores no trato com a publicação e divulgação de um livro quando este não atinge as grandes massas e, conseqüentemente os rendimentos financeiros desejados.

No capítulo X, *O escritor e a sociedade*, o narrador WM diante do fato de estar o ensaio em fase de conclusão e ter uma visão mais esclarecida de sua obra, se despede do parceiro e assume em vários trechos o peso do pronome ‘eu’: “Empreendo afinal, a redação desse capítulo, o último (...)” (GST,p.193). [...] E mais uma vez o narrador associa a condição do escritor no mundo contemporâneo a implicações éticas e estéticas (idem, p.194). Além disso, afirma que essa relação – segundo Sartre, outro leme em seu ensaio, umas das epígrafes que sustentam o ensaio de Osman Lins – compõe o sentido de literatura como “negatividade, ou seja com a dúvida, a recusa, a crítica e a contestação” (GST, p.196)

Diante de um mundo que desconsidera a literatura em sua especificidade, como entretenimento, similar à indústria cultural, mundo “onde os valores não são enredados e subvertidos devido apenas à ingenuidade ou à ignorância, e sim a um processo global de mistificação, sem paralelo na História – e imposto, como um sistema, por todos os meios disponíveis” (GST, p.199) – o espaço da literatura e do escritor se resguarda no campo da resistência. Essa resistência é feita por recusas, certo afastamento das solicitações contemporâneas, a busca de mídias que são sucesso de público, ou a publicação indeterminada de livros que não consideram a concepção de obra e mundo:

“Ciente de que uma certa margem de degedo lhe é indispensável, faz assim mesmo o que está em seu poder para ultrapassar os círculos da recusa e para que o mundo, sem voz, não pereça. Ele tem a consciência e a responsabilidade de ser.” (GST, p.203).

Ultrapassar os círculos da recusa é a concepção defendida aqui pelos autores (in)diferentes. Aqueles que fazem uso da técnica, do elogio da forma, exploram a linguagem sem o formalismo oco, escritores como Paul Valéry e Osman, nas palavras de Sartre – que “restabelecem a linguagem em sua dignidade.” (GST,p.205) - e de Lukács “para quem uma decidida modificação de forma nunca é uma questão puramente formal”.(GST, p. 209)

A busca do ornato, o trabalho com a *lugúgem* literária e suas virtualidades está ligada ao social: “Cabe aos escritores, aos defensores da linguagem, empreender conscientemente e sem tibieza, tanto por motivos

estéticos quanto por razões éticas, o regresso ao mundo”(GST,p.213). A consciência da função social do escritor não significa ação política, partidária: “Com a obra literária, e por nenhum outro meio, é que realmente age o escritor: sua ação é seu livro.” (GST, p.219) “Do ponto de vista social, portanto, sem que isto signifique desinteresse do escritor em relação ao destino dos homens e dos povos, será um servidor na medida em que servir, com o máximo empenho e a maior dignidade possível, à literatura.” (GST. p.220) Servir, mostrar a que veio.



### 3. Por uma Educação Literária

Pertencentes a uma linhagem de poetas pensadores – segundo Fernando Pessoa<sup>95</sup>, *daqueles em que o poeta e o pensador estão absolutamente fundidos* – Paul Valéry e Osman Lins elaboraram obras poéticas e refletiram criticamente sobre o processo de composição da forma literária *na tensão pendular entre o som e o sentido*. Mas os escritores aqui estudados ultrapassaram o binômio de atuação na área artística e intelectual, eles assumiram o posto de educadores, “daqueles raros que sendo poetas professores não deixam de ser professores poetas”<sup>96</sup>.

A poética desses autores abarca também os escritos sobre o ensino da Literatura na França e no Brasil respectivamente. Em contextos sociais e educacionais diferentes, eles professaram sua crença e dedicação no ensino da Literatura que faz o elogio da forma literária, o trabalho apurado com a linguagem e o compromisso com o social. No caso do poeta francês, as aulas foram sobre Poética, no Collège de France, e no caso de Osman Lins, Literatura brasileira, na Universidade de Marília em São Paulo.

Para Northoph Frye<sup>97</sup>, a Literatura - tanto quanto a intuição, a sensibilidade e o gosto - não está na esfera do ensino (a disciplina ligada a instituição escolar ou universitária) e sim da educação (atitudes e valores ligadas a experiências em qualquer espaço). Mas como diz Valéry<sup>98</sup>, a

---

<sup>95</sup> **Pessoa Inédito**. Fernando Pessoa. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993.p. 239.

<sup>96</sup> Affonso Romano de Sant'Anna – Poesia sobre poesia.1975.

<sup>97</sup> The Stubborn Structure, 1974. Citado in O lugar da literatura, Azevedo Carlos, 1999. Revista da Faculdade de Letras “Línguas e literaturas” Porto.

<sup>98</sup> CA 2.p.1564.coll

distinção entre ensino e educação não significa dissociação. Sob o título ***Enseignement*** (CA1, p.1554) ele traça os princípios da formação humana. O poeta não dissocia o ensino da razão e a educação dos sentidos:

- “A. Enseigner au sens plein du terme : les choses précises qui sont instrumentes, les moyens – régçes.recettes – les éléments, les grammaires, les conventions de mesure – les définitions etc.
- B. Éduquer les sens (em même temps que A). Musique, dessin, rythmique.
- C. Éduquer Le caractere – lês ensembles, lês groupes, La vie sociale apprise par les équipes.
- D. Exciter – lês curiosités – par certains exemples de CE que peut l’homme. (...)

O ensino da Literatura entraria aqui tanto no quesito B, a educação do sentido, como no quesito D, excitar a curiosidade com exemplos do que pode o homem, o estudo do processo de elaborar suas obras. Rubem Alves (2002), muito empenhado na educação dos sentidos, mais tarde diria “No corpo de cada aluno se encontram, adormecidos, os sentidos. (...) É preciso despertá-los, para que sua capacidade de sentir prazer e alegria se expanda.”<sup>99</sup> A Literatura é um despertador sem ruídos, os sons que ela provoca desperta os sentidos tanto para a reflexão do que se lê como para a contemplação do ruflar do vento nas páginas de um livro, ou a dança dos dedos nas teclas do computador.

---

<sup>99</sup> ALVES, Rubem. Por uma educação romântica. Campinas: Papirus, 2002, p. 112-114.

Para Azeredo (1999, p.14), o *lugar da literatura*<sup>100</sup> no nosso ensino deve ser preservado, havendo, no entanto, a necessidade de repensarmos sua estrutura no que diz respeito aos modos de uso da criação literária como transmissão e análise de valores estéticos e éticos:

“estudo e compreensão da criação literária, contra a corrente dos sábios da narratividade que a procuram reduzir a uma ciência e que afastam a obra literária da experiência no real, transformando-a em corpo rígido e inerte, pronto a ser autopsiado segundo categorias técnicas e conceptuais pretensamente objetivas.”

Alguns ensaios de Valéry, em *Varieté*<sup>101</sup>, mostram elementos dessa educação literária. Centraremos nossa leitura no ensaio *Primeira aula do curso de Poética* no Collège de France, e a partir daí faremos alguns elos com fragmentos dos *Cahiers*. Os ensaios de Osman no livro *Do ideal e da Glória* direcionados aos professores do ensino básico, fundamental e médio, como também aos professores universitários, nos dão mostras do modo particular de encarar o ensino de literatura na Escola e na Universidade. Os escritores educadores aqui pesquisados “trabalham a leitura como elemento agenciador da própria invenção literária”, como afirma João Alexandre Barbosa (1995,265). É nosso objetivo mostrar que, mesmo com algumas diferenças, eles compartilham uma concepção de educação literária visando à orientação de um leitor crítico.

---

<sup>100</sup> Azeredo, Carlos. Revista da Faculdade de Letras ‘Línguas e literaturas’. Porto, XVI, 1999.

<sup>101</sup> Alguns desses ensaios não foram traduzidos na antologia brasileira e aparecerão aqui com as referências do original, em francês.

### 3.1. As Lições de Poética no Collège de France

N'A *Primeira aula do curso de Poética*<sup>102</sup> no Collège de France, 1937, Valéry assume com estranheza e emoção o início de uma nova carreira, a de professor, “numa idade em que tudo nos aconselha a abandonar a ação e a renunciar ao trabalho”. (VA, p.179). Ele também agradece a aceitação de uma nova matéria, Poética, afirmando que tanto os professores do Collège como o ministro da educação francesa permitiram esse acontecimento por pensarem que certas matérias – mesmo não sendo objeto de ciência por conta de sua natureza – se não podem ser propriamente ensinadas, podem ser comunicadas como fruto da experiência individual de alguém que ao longo dos anos a elas se dedicou.

Percebemos já no início do texto três lições de Valéry. A primeira diz respeito a ser professor como uma profissão de fé no objeto ensinado. Ensinar é professar uma experiência individual, o professor não deve deixar que um programa preestabelecido o apague, há que se manter o espaço para sua seleção de ensinamentos. A segunda, a ação de criar matéria específica para o ensino de literatura e apresentá-las como projetos às instituições, ações de um escritor que não insulou seu conhecimento. E a terceira é que a matéria que ele iria assumir não era *proprement objet de science*<sup>103</sup>.

Valéry aponta nessa frase seu distanciamento dos estudos da Literatura enquanto *Ciência*, conforme faziam na época os Formalistas,

<sup>102</sup> Première leçon Du cours de Poétique. Ouvre I, p. 1340. A tradução usada é de Maiza Martins de Siqueira na seleção brasileira Variedades, Iluminuras, 1999.

<sup>103</sup> Valéry, Paul. Ouvre I, p. 1430.

russos ou não, e depois os primeiros Estruturalistas. Pra Jakobson o objeto da ciência literária, não era a Literatura, era a literariedade, o que para eles isolava o texto do seu contexto de produção. Como já vimos, a literariedade enquanto conjunto de características que fazem de um texto um texto literário só nos interessa quando associada ao contexto e a outras teorias como os valores elencados por Leyla Perrone-Moisés em ***Altas Literaturas*** (1998) e as ***Seis propostas para o próximo milênio*** (1999) de Italo Calvino.

Longe de estudar a poesia enquanto Ciência formalista, Valéry passa a explicar a direção que dará a sua disciplina. Diferente do sentido usual, regido pela facilidade de ser um conjunto de regras científicas, classificatórias, que deviam ser ensinadas como as regras de uma gramática, o poeta francês recupera o sentido primitivo de Poética. A etimologia da palavra o remete ao sentido de *fazer*, um fazer “que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de obras do espírito. São aquelas que o espírito quer fazer para o seu próprio uso empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir.” (VA, p.181). O ensino da Poética enquanto valorização da obra do espírito, anunciado por Valéry, é uma maior valorização *da ação que faz do que a obra feita*. (idem)

Poética para Valéry se diferencia do modo cientificista também no que diz respeito à História da Literatura e da Crítica dos textos como eram feitas naquela época. A poética faz uso da noção de valor, a raridade, a

inimitabilidade de uma obra e algumas outras propriedades que o faz comparar a *Ilíada*, como outras obras do espírito, ao ouro.

Ele reconhece que o contexto social influencia a produção, a ação do espírito em produzir, como também o consumo da obra, pois durante o trabalho ‘o espírito vai e volta incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através dessa sensação particular do julgamento de terceiros.’ Mesmo assim, afirma que, por questão de método rigoroso, separa ‘a procura da geração da obra de nosso estudo e a produção de seu valor dos efeitos que podem ser originados aqui ou ali, nesta ou naquela cabeça, nesta ou naquela época.’ (VA, p.183).

Nesse momento, Valéry diferencia a produção da obra, do valor dado pelo consumidor nesta ou em qualquer época. Estabelece assim sua concepção, para muitos polêmica, de que o tempo da produção não pode ser comparado ao tempo do consumo. Os estudiosos de Valéry que interpretam esse texto de modo isolado – como se suas obras não tivessem conexão umas com as outras – desconsideram que quando nessa aula ele substitui o termo ‘leitor’ por ‘consumidor’ está falando de uma tendência da época, a leitura como consumo, e não do seu ideal de leitor. O escritor não produz sua obra visando esse consumidor fácil, antes ele fabrica com a obra um leitor que tem ligação contínua com ela.

Ainda nessa lição Valéry faz uma crítica à ‘prática detestável’ (VA, p.186) de usar as obras como pretexto para análise gramatical, memorização da ortografia e declamação em recitais. A análise deveria se

voltar para a execução da obra: “É a execução do poema que é o poema. Fora dela, essas sequências de palavras curiosamente reunidas são fabricações inexplicáveis” (idem). Por isso que pode haver divergências interpretativas na leitura da mesma obra: “essa diversidade possível dos efeitos legítimos de uma obra é a própria marca do espírito.” (idem)

Essa concepção de obra enquanto processo, no estado de execução, proporciona vários efeitos e interpretações legítimas, o que nos remete à concepção de leitor que ele apresenta no ensaio *Poesia e Pensamento abstrato*<sup>104</sup> - o leitor inspirado, aquele que produz e amplia a obra juntamente com o autor.

A execução de uma obra poderia parecer impossível para alguns porque, segundo Valéry, é difícil o leitor acompanhar o percurso do autor na elaboração da obra. O tempo de leitura de alguns não coincide com o tempo de produção dos autores. Mesmo que o leitor não seja objeto de estudo de sua matéria, estabelecer a geração da obra é levar em consideração a educação do leitor em geral para ultrapassar os limites da interpretação da obra e refletir sobre o momento de produção do autor. Paul Valéry investe nesse leitor crítico para conscientizá-lo de que a obra é um ato, a ação de fazê-la é superior ao resultado.

O método de leitura que ele considera ideal e que ele tenta desenvolver em suas aulas de *Poética* está transcrito desde 1919 na ***Introdução ao método de Leonardo da Vinci***<sup>105</sup> (p.79):

---

<sup>104</sup> Poésie et pensée abstraite. Ouvre I, p.1314.

<sup>105</sup> Tradução de Geraldo Gerson de Souza, edição utilizada durante toda a tese. Editora 34, RJ, 1998.

“no caso da poesia se deve estudá-la primeiramente enquanto pura sonoridade, lê-la e relê-la como uma espécie de música, introduzir o sentido e as intenções na dicção somente quanto se tiver captado muito bem o sistema dos sons que um poema deve oferecer, sob pena de esvaziar-se.”

Como podemos observar, essa leitura não abre mão da forma e do sentido do texto, conciliando um e outro para na dicção do leitor perceber a dicção do autor na obra. Obra que está sempre em processo nas recriações do autor e nas interpretações do leitor.

Em outro texto sobre o ensino da poética no Collège de France<sup>106</sup> Valéry afirma que essa matéria é um estudo que tem por objetivo formar uma idéia mais exata possível das condições de existência e desenvolvimento da Literatura, uma análise dos modos de ação dessa arte, seus meios e a diversidade de suas formas.

A Poética de Valéry leva em consideração que uma reflexão sobre a Literatura dever estudar o uso diferenciado que ela faz da linguagem comum, ou seja, levar em conta as invenções expressivas e sugestivas que fazem possível a exploração da palavra, e as restrições que o artista cria para chegar a criar uma linguagem dentro da linguagem. (Oe 2, p.1441).

Antônio Brasileiro (2002, p. 64), no livro ***Da inutilidade na poesia***, recupera uma das lições de Paul Valéry, em “Questions de poésie” (Oe 1, p.1281) para mostrar essa necessidade de desaprender tudo:

“Desaprender no sentido de fugir das armadilhas da linguagem sedimentada pelos costumes aí implícitos, os costumes impostos pela

---

<sup>106</sup> Ouvres II, p.1439.



academia. Da enxurrada de trabalhos que há séculos se vem consagrando à poesia, são poucos, os que não impliquem uma negação de sua existência.”

Essa leitura da obra literária só é possível numa disciplina que considera a autonomia relativa e a especificidade do literário. Para Valéry as palavras da terminologia da arte literária, ‘forma, estilo, ritmo, influência, inspiração’ variam de acordo com o teórico que a emprega, por isso é de suma importância desaprendê-las e passar à observação pessoal e mesmo introspectiva da obra, desde que seja expressa com a precisão que elas exigem.

### 3.2. A formação do leitor osmaniano

Mesmo que Osman não concorde com a idéia de que a ação de fazer seja superior a obra, a idéia de leitor executante como vimos em Valéry é compartilhada quando o escritor pernambucano afirma: “O leitor é um executante, não no sentido em que os atores de teatro executam ou vivem um texto. Sua execução procura antes de tudo o ritmo” (GST, p. 156).

***Guerra sem testemunhas***, como já vimos, traz um capítulo sobre as relações do escritor com o leitor no qual podemos ver uma concepção de leitor semelhante à de Valéry. Para o poeta francês há escritores que escrevem para um público existente, e outros que inventam seu público (Oe 2,p.1442), e para Osman cada escritor elabora o seu leitor (GST, p.152). É no grupo dos que inventam o seu público que tanto Valéry como Osman se

enquadram. Nesse sentido, não subestimam o leitor e por isso põe-no de frente a “um mundo onde os problemas não são propostos e solvidos de maneira confortável.” (GST, p.152)

Para Osman, dentre as artes existentes, o apreciador da arte literária é o mais exigido, por isso a necessidade de orientação e preparação. Embora todas as artes exijam, para serem ‘retamente julgadas’, ‘informes sobre história da arte e evolução dos estilos, experiências anteriores, sensibilidade exercitada, noção dos cânones’ (GST,154), a leitura de um livro é diferenciada porque solicita o que ele chamou de ‘pacto dinâmico’. Ou seja, um contato físico e visceral com o livro, considerado um objeto de afeto, com períodos de aproximação e afastamento, como acontece nas relações humanas.

Ao mesmo tempo em que Osman deseja o leitor crítico, ele sabe da necessidade e do prazer da leitura como entretenimento. É por isso que não ignora a leitura contemplativa, leitura, considerada por alguns, imperfeita, a que faz o leitor degustar um poema ou romance. A voz do narrador WM afirma: “Sem paradoxo, penso que a leitura deve ser imperfeita. Previsível certa margem de desinteresse, enfado ou distração. Assim são os contatos humanos.” (GST, p.158). Trata-se de uma ironia à teoria de Arthur Nisin, que defende uma leitura exclusivamente crítica, no sentido de acadêmica, perfeita, universitária.

Osman é contundente quando critica posteriormente em ***Do ideal e da glória***<sup>107</sup> (p.15) o modo “canhestro como quase todos apresentam aos educandos a literatura brasileira.” Ao analisar aproximadamente 50 livros

---

<sup>107</sup> Lins, Osman. *Do ideal e da glória*. Problemas inculturais brasileiros. SP, Summus, 1977.

didáticos, o autor mostra como eles estão inatualizados por desprezarem a produção literária contemporânea e como eles se prendem ou ao estudo estruturalista formalista da obra ou ao estudo da história literária por meio de resumos dos livros escolhidos por critérios que não consideram a especificidade da Literatura.

Segundo Osman, os principais vícios dos autores de livros paradidáticos no que diz respeito ao contato escolar do aluno com a Literatura são: “propensão à rotina, alheamento pela nossa literatura contemporânea; embevecimento confuso ante a literatura do passado; absoluta ausência de senso dos valores; desprezo por qualquer espécie de ordem ou princípio diretor na seleção dos textos; tendência a omitir informações sobre os escritores ou a prestar informações inatualizadas”. (DIDG, p.37). Problemas bastante atuais. A análise detalhada de um paradidático como *Linguagens* (1995) de Willian Cereja, adotado em escola de referência no Recife mostraria pelo menos alguns desses vícios.

Mas a intenção aqui não é analisar paradidático, antes perceber como a crítica feita por Osman a eles é importante, é um exemplo de sua atuação como professor que defende a Literatura enquanto forma literária específica. A educação para formar a memória literária do jovem deve considerar esse critério ao selecionar os textos literários a ser estudados.

Osman cita alguns autores como Antônio Cândido, que enriqueceria o estudo dos alunos no Ensino Médio com o livro *Presença da Literatura Brasileira*, de 1964. Muito melhoraria o ensino da Literatura se a escolha dos manuais levasse em consideração os critérios de Osman Lins. Embora não

tenha atuado como professor do ensino médio e sim universitário, no curso de Letras, Osman percebe como os alunos chegam à universidade com uma carência de leitura dos textos principais da Literatura brasileira, como também da Literatura internacional.

É um círculo vicioso que precisa ser eliminado: o professor se acomoda no livro didático que não trata a Literatura com especificidade e não forma a educação literária do aluno, o aluno resiste à leitura, e o índice de rendimento nas avaliações de interpretação de texto cai. Não que o estudo da Literatura do modo preconizado por esses autores seja a salvação do problema da educação geral, mas seria um grande avanço para a educação das sensibilidades literárias.

A experiência de Osman como professor universitário foi movida pelo desejo, não de recuperar o tempo perdido pelos alunos, mas de fazer com que eles, ou alguns, pelo menos, tivessem a predisposição para o literário. Para isso usou o recurso da teatralização, motivador para os alunos. Diferente de Valéry que dedicou o estudo de sua matéria ao processo de fazer uma obra, Osman agia como um divulgador das obras e estimulava os leitores alunos a recriarem as obras em outros suportes.

Essa experiência didática (DIDG. p.69) foi possível para Osman, que tinha estudado e produzido Teatro. Mas conforme o próprio Osman afirma, não se pode esperar que todos os professores e alunos sejam também teatrólogos e atores. O que sua experiência enfatiza é o incentivo da criatividade na leitura dos textos. No artigo *A oficina Alegre e efêmera*, Osman concebe um plano de criação de textos que 'visava a uma

compreensão de determinados processos literários, vistos, por assim dizer, ativamente de dentro' (idem, p.75).

Esse trabalho de oficina do texto incluía a leitura de contos e 'a formação de um novo produto, plantado modestamente numa experiência de leitura'. (idem. p.76). Na leitura de contos estava contemplada tanto o modo como os alunos receberam os textos, se passaram por alguma catarse na leitura, como também o conhecimento de teorias do foco narrativo, da construção dos personagens, o tempo e o espaço na narrativa, o intrincado jogo do enredo, diferenciado do assunto do conto. De modo que, segundo Osman, 'foi possível chegar-se a uma intimidade com muitos aspectos da criação literária que a simples teorização não permitiria. ' Como também se criou entre professor e aluno a alegria de fazer juntos.

Osman é muito contundente quando fala da necessidade de uma reforma dura no ensino superior, no curso de Letras. Ele faz uma crítica aos professores que estudam com os alunos textos teóricos quando esses nem mesmo tem contato com o texto dos escritores. Segundo Osman, o professor que esbanja erudição – no que diz respeito às correntes estruturalistas e formalistas – para alunos que não sabem o real sentido do objeto de estudo, a Literatura, contribui para 'gigantesca máquina de enganar' que é o ensino brasileiro.

Essa reforma seria muito importante para o Ensino Fundamental e Médio no que diz respeito ao ensino da educação literária, uma vez que os cursos de Letras formam professores para atuar nessa área. Mudando a direção do estudo da Literatura na Universidade - anteriormente, no tempo

de Osman a teoria em voga mais difundida era o Formalismo e Estruturalismo, o texto longe do contexto, hoje é o Culturalismo, o contexto longe do texto - o resultado seria uma educação básica que valorizasse o específico literário em seu elogio da forma, o texto e o contexto.

A reforma que Osman pedia na década de 70, no contexto brasileiro de plena divulgação do estruturalismo francês, e que Valéry também queria, do seu modo, na década de 30, com a criação da matéria *Poética* não vinculada a cientificismos, está sendo reivindicada nos dias de hoje por Todorov (2009), um dos criadores das teorias que cientificizaram o conhecimento literário.

O livro já citado anteriormente, ***A Literatura em Perigo***, não significa para Todorov um ‘mea culpa’, mas um repensar sobre a influência de uma escola que ele tanto divulgou como necessária para certo contexto e sua aplicação desmesurada ter resultado num afastamento da leitura literária na tensão forma e sentido mais próximo ao leitor não universitário.

Em entrevista ao jornal O globo<sup>108</sup>, em virtude do lançamento da tradução do livro no Brasil, o autor aponta como um dos problemas do ensino de Literatura na França ‘uma concepção da literatura que me parece inutilmente estreita e empobrecida: a que deixa em segundo plano a questão do sentido e postula a ruptura da continuidade entre a obra e o mundo comum habitado pelo autor e pelos leitores.’ O autor também afirma que, como um dos criadores do estruturalismo e formalismo, não se arrepende do que escreveu há 45 anos e que correspondia a ‘necessidades do momento:

---

<sup>108</sup> Prosa & Verso - O Globo - 24/1/2009

“Eu critico não são as noções formalistas ou estruturalistas mas um certo uso que pode ser feito delas, a partir do momento em que elas se tornam o centro do conhecimento, quando deveriam permanecer um simples meio de permitir ler melhor os textos, e portanto de compreendê-los melhor. Acrescento que essas mudanças de perspectiva não datam para mim de hoje, faz já muitos anos que combinei às perspectivas estruturalistas outras abordagens, de natureza mais ideológica, histórica, ou moral.(...) Na literatura, não vejo como se poderia admirar uma forma se ela não participasse da construção de um. sentido

O elogio da forma literária feito por Paul Valéry e Osman Lins compactua com essa concepção de Todorov. O ensino da literatura não deve se fechar na análise formal do texto sem considerar os sentidos que ela prisma. Entra em cena agora, a necessidade de uma educação que motive o aluno à leitura literária, mostrando que esta é um *modus operandi* específico e múltiplo, muito próximo dele, deflagrador de suas emoções e reflexões. Uma arte que trabalha a exploração da palavra, a experimentação com a linguagem, a organização da sintaxe, o modo de dizer de um autor em determinado contexto.

A discussão sobre a educação do leitor, na poética de Osman Lins tem seu ápice no romance ***A rainha dos Cárceres da Grécia*** (1977). O livro reeditado recentemente faz um libelo à educação das sensibilidades literárias. A reedição favorece o acesso de novos leitores, mas principalmente dos releitores, aqueles apaixonados pela poética osmaniana, os que conheciam a obra pela boca dos críticos literários, e os próprios

críticos que ainda buscam, visto o potencial da obra em permanecer segredo, proliferar seus sentidos.

Com a reedição, alguns escritores foram convidados para falar do romance. O comentário mais marcante feito pela crítica contemporânea aponta um caráter de obra datada, “apenas um agrupamento de ilustrações fragmentárias que não se concentram em nada -falta-lhe a visão de mundo que lhe daria sentido, o que exige mais do que apenas um ‘personagem de palavras’.” O fracasso da razão de Cristóvão Tezza, publicado na *Folha de S. Paulo, Mais!*, 09/10/2005 apresenta com precariedade a estrutura dessa obra.

O melhor crítico de ***A rainha dos Cárceres da Grécia*** é o personagem leitor que está lendo o livro. É no encalço desse narrador, com a desconfiança própria do leitor consciente, que seguimos o seu percurso, seus rastros, assumindo o perigo de irmos ao encontro antes de uma armadilha do que até a presa. Por isso, com cautela lemos o exemplo modelar de abordagem de um romance, denominado pelo narrador, de ‘heterogêneo’.

ARCG é um livro que explorou ao máximo o conceito de Literatura e sua função humanizadora. Um livro que se glosa o tempo todo nas malhas do imaginário e do real. Um livro que nos revela sua temática: “a arte da ficção em geral” (p. 57) e “o homem desarmado perante um meio hostil”. (p.147). É um dos livros mais difíceis da Literatura brasileira, um desafio e convite à leitura: como falar mais de um livro que já vem com sua crítica? O



que dizer do livro se o personagem narrador é também leitor e aborda todas as facetas do que se pede hoje na análise do romance?

O narrador é um professor de ciências naturais e não um crítico especializado. Ele ironiza o tempo todo a leitura cientificizante de um romance, leitura muito comum em seu tempo. Mesmo assim podemos perceber ecos de uma teoria literária, nos moldes de Antoine Compagnon em ***O demônio da Teoria***, mais abrangente. O narrador faz uma análise do enredo de ARCG como “o ato de dispor os eventos e de elaborar uma linguagem que não sabemos se os reflete ou se apenas serve-se deles para existir”. (p.10). Afirma que o ponto de vista nesse romance é “uma fatalidade: o romancista experimenta-o, disfarça-o, luta com ele, subverte-o, multiplica-o, apaga-o e sempre o tem de volta. Ampla a escolha e variada a nomenclatura. (p. 65) Para ele a construção dos personagens não objetivava “recriar personagens legendárias, mas, lançando mão de pistas onomásticas, preparar uma espécie de inscrição cifrada, que, descoberta, ampliasse os horizontes da obra.” (p.31) O espaço não é “nada trivial e amplia a significação do seu livro”. (p.107) E o tempo “não considera a cronologia’ (p.201).

Mas nem tudo que se fala desse romance no romance é uma análise da análise da obra. Atentamos por exemplo, e voltamos em círculos concêntricos à hipótese da tese, à outra voz, silenciosa, que surge na narrativa osmaniana. Nenhuma referência explícita no romance, o que é muito significativo, nele figuram mais de 50 livros da biblioteca do narrador. Fora os recortes de jornais e revistas, os provérbios e as canções populares,

uma vasta apresentação de nomes entre os quais vários clássicos da narrativa (Borges, Levis Carrol, Stendhal, Diderot, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Robert Musil, Gide, Dostoievski, Sterne, Unamuno, Joyce), e poetas (Dante, Petrarca, Virgílio), como também, teóricos da literatura, autores de livros de piratas e artes divinatórias.

É nessa multidão que vemos de perfil, a voz do poeta francês Paul Valéry. Ele que, como já mostramos detalhadamente esteve presente por meio de seus livros citados (*O Cemitério Marinho e Eupalinos*) em *Guerra sem testemunhas*, figura em *A rainha dos Cárceres da Grécia* com sua luminar ausência.

*A rainha dos cárceres da Grécia* junto com *Guerra sem Testemunhas* são capítulos daquela *comédia intelectual* valeriana que falamos no decorrer dessa tese: a saga de um narrador (leitor e escritor) na compreensão de um livro que está intrinsecamente relacionado com sua vida. Comédia não no que ela tem de risível, mas no fato de terminar bem, com o registro permanente das reflexões do autor sobre o ato criador.

ARCG dá continuidade à temática de GST no que diz respeito a essa comédia. Agora a “aventura intelectual” (ARCG. p.143) é exposta na voz de uma escritora marginalizada, que não conseguiu publicar seu livro em vida, expondo desse modo sua concepção de escritor enquanto pária na sociedade, um verdadeiro açude no meio do rio, metáfora utilizada pela autora do livro em relação à Maria de França, sua personagem dobradiça. Segundo a análise do narrador, Maria de França significa a consciência do homem diante de sua condição de desarmado no meio hostil e

simultaneamente resistente à opressão das classes dominantes e ao esquecimento da memória da espécie pela via da Literatura.

Uma comédia intelectual, uma sátira crítica que expõe “o lado negro e cru do ofício de escrever” (ARCG, p.185), como podemos ver também no trecho síntese da oração de Julia Marquezim Enone: “Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de júris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas culturais, de capelas, de frases de espírito. Livrai-me do fascínio que tantos dos nossos autores, hoje, têm pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagem e hotel pagos. Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever.” (ARCG, p.46)

Enfatizo nesse trecho a palavra ‘severa’. Uma palavra fundamental na concepção do texto literário para os escritores modernos. Tanto Osman como Valéry (Introdução ao método de Leonardo da Vinci, 1919) teorizam sobre o *rigor obstinado*, ser severo consigo mesmo no ato de escrever. Em texto já citado nesta tese, *Lettre sur Mallarmé* (Oe 1, p. 641) – traduzido por Augusto de Campos no livro ***Via Linguaviagem*** – Valéry usa a mesma palavra citada na oração da personagem osmaniana: “Le travail sévère, en littérature, se manifeste et s’opere par *des refus*.”

Há em ARCG vários exemplos do método de produção literária de Julia Marquezim. O narrador fala na “mão do rigor, a esquerda, que simboliza a justiça”(p.51), fala também na “adestrada mão” (p.178) da escritora que muitas vezes, segundo seu testemunho, “consagrava por

vezes manhãs e tardes a um parágrafo” (p.114). Essa postura como já vimos, é bem nomeada por Valéry como ‘a ética da forma’(VA, p.161). A *ética da forma*, a duração prolongada na composição da obra, é o que permite o tom obscuro da obra literária, a revelação do segredo que continua segredo.

Outro exemplo de confluência e revisitação que Osman Lins faz em relação à concepção de escritor em Valéry é no que diz respeito ao vício da escrita diária de seus **Cahiers**, vício com hora marcada. Falando sobre essa empreitada, Valéry usa a imagem da aranha que tece sua teia sem futuro e sem passado, passo a passo sem saber como e nem porque: “ainsi qu’une araignée file sa toile sans lendemain ni passé, ainsi qu’un mollusque poursuivrait son élimination d’hélice – ne voyant ni pourquoi ni comment il ne cesserait de la secréter, de pas en pas.” (CA 1, p.13)

ARCC também se configura como um diário, um caderno de anotações. Osman usa a mesma imagem ampliada, resquício talvez da leitura dos geóglifos marcados no Peru, que só a distância permitem-se visíveis. Essa figura da aranha é voz valeriana revisitada e ampliada, aranha consciente. É voz de um coro de escritores que, como Barthes, em **O prazer do texto**, divulgam uma teoria do texto como *hifologia* (*hiphos é o tecido e a teia da aranha*): “Este repentino atordoamento frente à cambiante natureza da escrita. Sou uma aranha cuspiendo a minha teia. Mas, fonte da teia, fiz-me ambíguo (o “eu” da escrita é uma cápsula cava) e nada me proíbe de escrever – o que pode ou não ser falso – que, simultaneamente, teço a teia e me teço a mim”.(ARCG. p.198).

O romance em questão, conforme nos diz o próprio narrador, é 'dono de estrutura complexa e abissal', não pretende representar o mundo, mas atuar nele como um deflagrador de significados, tornando assim mais intrincado o elo livro e mundo. É um romance de formação e educação literária.

Essa educação literária consideraria os alunos em suas potencialidades. Paul Valéry, falando sobre Leonardo da Vinci, mostra como a educação literária desse artista múltiplo consolidou seu gênio. Há uma certa apreensão em relação à palavra 'gênio', utilizada pelos idealistas e ultra-românticos para disseminar a idéia de escritor como um salvador, herói dos males do mundo, aquele que recebe o dom da divina inspiração.

Pensar na etimologia dessa palavra pode nos esclarecer a proposta de uma educação literária visando às singularidades do leitor e do escritor. Segundo o Houaiss, 'gênio' vem do latim *genius, i* e significava a 'divindade particular que presidia ao nascimento de cada pessoa e a acompanhava durante a vida.' Esse significado foi estendido à porção espiritual ou divina de cada um. Mas não podemos esquecer que *-gênio* também funciona como sufixo ligado à noção de 'nascimento, origem, descendência'. Por conta da multiplicidade de sentidos das palavras não podemos ficar apenas com a concepção tradicional de 'gênio' enquanto aptidão natural para algo, ou seja um dom, mas pensarmos na palavra 'gênio' enquanto personalidade, o conjunto dos traços psíquicos e fisiológicos que moldam o temperamento e o humor de cada pessoa.

É nesse sentido que Paul Valéry vê em Leonardo o pressuposto do Homem Universal, aquele por meio do qual pode se configurar uma educação literária para o desenvolvimento do nosso gênio. Ela corresponderia à *perikalia* grega, a educação para o belo, sendo o sentido de educação pra Valéry bem semelhante ao de desconstrução (conhecer a construção): “A educação profunda consiste em desfazer-se da educação primeira” (IMLV, p.35). O Homem, para Valéry, é o poder do Espírito, e esse é fruto da tensão, do estranhamento, entre o corpo e o mundo. As operações do espírito são o drama interior, a *comédia pessoal* (idem, p.21), a *mecânica interna* (idem, p.31) da construção do conhecimento, sempre “movediças, irresolvidas, à mercê do momento” (idem, p.19). São por si mesmas indescritíveis, e variáveis, contínuas, dependendo da duração, do tempo que a elas dedicamos.

Vemos em ***A rainha dos Cárceres da Grécia*** essa educação literária voltada para as singularidades. O romance narra a persistência de Julia Marquezim em escrever um romance em meio hostil ao escritor. Narra também a persistência de Maria de França em busca de seus benefícios, confirmando o conceito de gênio enquanto personalidade resistente e forte em busca dos seus objetivos. Ao falar sobre Julia, o narrador descreve sua “expressão de genialidade” como “algo fora das medidas e que remove tudo para cumprir-se. Ainda: coragem de ousar e a disposição incansável para levar a termo um projeto desmedido”. (ARCG, p.61)

É sob a fundamentação teórica de Jean-Paul Sartre – para quem “a obra só existe no nível de capacidade do leitor; a partir daí, seria necessária

uma educação, esclarecendo-o.” (ARCG, p.157) – que Osman Lins desenvolve seu romance de formação: todo tipo de leitor, com todas as suas diferenças e limitações, tanto o leitor comum como o erudito, são convidados a ler com mais acuidade, o que significa somar desordem e geometria.

### 3.3. Do elogio à ação

O modo como a poética de Osman Lins e Paul Valéry valorizam a literatura como arte da palavra e fator fundamental na educação humana contribuirá muito para ampliar as reflexões atuais sobre a necessidade de repensar a Literatura enquanto disciplina no ensino básico, por uma educação literária que não separe o valor estético e o valor social de uma obra.

Essa educação das sensibilidades literárias pode ser possível através de um programa de leitura dos clássicos atemporais, fundamentado no conceito de clássico apresentado por Italo Calvino em ***Porque ler os clássicos***<sup>109</sup>, um livro que “persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”. Um programa de educação literária que se faz urgente aplicar, e que não poderia ser fixo, precisaria ser sempre reinventado, como também não poderia se bastar no tempo de aula da disciplina Língua Portuguesa.

Osman Lins e Paul Valéry se dedicaram com afincos à divulgação literária. Eles vestiram e assumiram o risco do manto de Medéia. O manto, preparado por essa personagem, presente à sua rival, foi revestido com três

---

<sup>109</sup> Por que ler os clássicos, p.15. 1998. Companhia das Letras. SP.

planos: no primeiro, uma superfície com o traçado minucioso dos vitrais barrocos, transparência forjada num tecido colorido com nuances de branco e preto, além do amarelo e azul, sombras da história e do mito; no segundo havia uma confortadora capa de algodão consistente, antídoto para o frio, uma massa branca feita sob a medida da imensidão do corpo a ser vestido; por fim, e para o fim, uma camada apurada de veneno, suficiente para queimar a pele da alma de quem amou o próximo, comprometido com um amor jaz.

Os escritores aqui estudados instigam outros professores e escritores a vestir esse manto, metáfora da palavra. Seu sentido estético, antidotal e envenenador, diz da literatura, mestra em explorar e ampliar esses sentidos. A sociedade muitas vezes temeu as potencialidades do livro e, para tentar neutralizar a literatura, muitas vezes proibiu a circulação de textos que poderiam ser fator de perturbação e risco.

No entanto, os escritores que fazem o elogio da forma literária acreditam com Antônio Cândido (1988, 186)<sup>110</sup> que exatamente por seu papel formador da personalidade, para o bem e para o mal, todos têm direito à literatura, ela é um 'bem compressível' daqueles que como casa, comida e vestimenta não podem ser negados ao ser humano: "a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza."

---

<sup>110</sup> O direito à literatura. p. 186. in Vários escritos. 4ed. 2004.



Tem de fato a Literatura o sentido humanizador, não de instrução para servir a uma moral, mas no sentido de explorar as possibilidades do humano. O fato de que os desníveis sociais tenham reputado aos da classe baixa o direito apenas à literatura popular, e aos da classe alta às honrarias da literatura erudita, nunca agradaram a concepção de literatura dos escritores aqui estudados: obras literárias, sem fronteiras, que tematizam a denúncia e a contemplação. É nesse sentido que suas poéticas são de formação, exploram a forma literária no momento de sua geração, processo criativo e história, além de, e simultaneamente, explorar a forma do homem no universo.

A realidade educacional hoje não mudou muito da época em que Paul Valéry e Osman Lins escreveram, se vivessem em nossa época eles provavelmente manteriam sua afirmação sobre o tempo em que vivia, uma época em que não se tem 'memória literária'. Nesse contexto desfavorável ao estudo do específico da forma literária, a profissão de professor de Literatura fica cada vez mais rara. Grande parte dos estudantes universitários do curso de Letras direciona seus estudos ao ensino da Língua Portuguesa ou de Língua estrangeira. E, nesse sentido, as questões sobre a autonomia relativa da literatura e sua especificidade ficam suspensas, mergulhadas num programa de estudo de gênero textual que generaliza tudo.

No caso do Brasil, Osman não se calaria sobre a LDB nº 9.394/2005<sup>111</sup> - que rege a educação básica, ensino Fundamental e Médio hoje - generalizar a educação literária diluindo-a como conteúdo da disciplina

---

<sup>111</sup> [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/19394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/19394.htm)

Língua portuguesa e da parte diversificada em Artes; e determinar como obrigatório o ensino de Música - enquanto disciplina, antes diluído em Artes como parte diversificada – e o ensino, como disciplina e não como conteúdo, de Filosofia e Sociologia.

A educação básica, que daria a memória literária aos jovens, acaba não sendo contemplada como deveria com um ensino da Literatura iniciado desde o fundamental. O resultado é a elitização desta matéria, pois, apenas os que decidem ser professores de Letras, ou os que tiveram uma educação familiar nessa área, continuarão lendo textos especificamente literários ou poderão estudar metodologicamente, e às vezes de forma precária, a Literatura como disciplina na Universidade.

O desprezo pela educação literária foi feito de modo explícito nos Parâmetros Curriculares Nacionais<sup>112</sup> na área de Linguagem, códigos e suas tecnologias (2002), quando afirmam: “Os conteúdos tradicionais de ensino de língua, ou seja, nomenclatura gramatical e história da literatura são deslocados para um segundo plano. O estudo da gramática passa a ser uma estratégia para compreensão/interpretação/produção de textos e a literatura integra-se à área de leitura” (p.18) e concluem: “Ao ler este texto, muitos educadores poderão perguntar onde está a literatura, a gramática, a produção do texto escrito, as normas. Os conteúdos tradicionais foram incorporados por uma perspectiva maior, que é a linguagem, entendida como espaço dialógico, em que os locutores se comunicam” (p.144).

---

<sup>112</sup> Um dos primeiros documentos do Ministério da educação do Brasil a situar a disciplina Língua portuguesa na área de Linguagens, Códigos e Tecnologias, consolidando um ensino de língua fundamentado nos gêneros textuais, e diluindo o ensino da literatura nessa disciplina.

Diante desses fragmentos, alguns professores de Literatura demonstraram seus protestos, conscientes de que a relatividade em discutir o que é literatura não significa que ela não deve ser discutida. Como o fez Leyla Perrone-Moisés no artigo citado na introdução desta tese, “Defesa da Literatura” (1995), no livro ***Altas literaturas*** (1998) e mais recentemente no ensaio “Literatura para todos” (2006).

Anos depois do primeiro artigo de Leyla, e de sua investida a favor de um estudo literário voltado pros valores estéticos, fazendo do seu modo o elogio da forma, Cláudio Willer, *Em defesa da literatura*, (2002)<sup>113</sup>, é mais radical em sua postura ao apontar diretamente as falhas do que a ideologia dos PCN esconde. Ele afirma que, para falar sobre literatura, uma fonte bem mais consistente que os PCN é Ernest R. Curtius, quando diz que ela faz parte da educação desde os gregos: “Desde então a literatura é disciplina escolar, a continuidade da literatura europeia está ligada à escola”.

Ao invés de romper com a literatura enquanto disciplina, Willer propõe a manifestação dos professores da área por um ensino voltado para a leitura da literatura como disciplina sempre relacionada às áreas de conhecimento que ela intercala. Essa também é a proposta de João Alexandre Barbosa (1990), a leitura intervalar<sup>114</sup>, o intervalo “é o tempo/espço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque apontando para esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação.”

---

<sup>113</sup> Ver <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag25willer.htm>

<sup>114</sup> A leitura do intervalo. p.11.

Dos protestos contra a concepção de literatura nos PCN nos remetemos ao artigo de Pereira e Vasconcelos (2007) porque quando ela fala sobre a Literatura e o ensino na contemporaneidade cita a postura de Osman Lins como crítico da metodologia de educação que não visa à forma literária pelo convívio com a obra, e sim à história literária através de apostilas e resumos.

O escritor pernambucano continua como uma referência para uma reforma da educação literária que preze a leitura contemplativa e a leitura crítica. É interessante também notar nesse artigo a voz de Leyla Perrone-Moisés (2006), sempre resistente à diluição do ensino da literatura. O artigo *Literatura para todos* de Perrone-Moisés está publicado na revista *Literatura e Sociedade* n.9, e nele vemos em detalhes a consciência de uma intelectual dedicada à Literatura. Ela afirma que a raiz da inquietação dos professores universitários ao receber no curso de Letras alunos que não apresentam uma memória literária está principalmente no ensino básico. Para ela é preciso estudar os documentos do Mec que diluíram a Literatura como disciplina na denominação mais abrangente de Língua portuguesa.

A reforma no ensino da literatura, como requeriam Osman e Valéry, e atualmente Todorov, é também invocada por Perrone-Moisés. Segundo a autora, para reformular esse período de formação do jovem leitor, “seria necessário que os docentes universitários saíssem um pouco de suas pesquisas pessoais e preocupações corporativistas, para se interessarem pelo que ocorre no âmbito oficial e regulador do ensino.” (p.19). Como motivação de uma reação dos acadêmicos brasileiros, ela afirma que na

França, em 2002, ‘a ameaça da retirada do ensino literário tradicional dos currículos do ensino médio ocasionou nada menos que a queda do ministro da educação, Claude Allègre. (p.20)

O protesto de pesquisadores sensibilizados com a gravidade da questão gerou uma resposta do Ministério da Educação, que, desta vez orientado por profissionais comprometidos com o ensino da literatura literária, Lígia Chiappini e Haquira Osakabe, avançou positivamente na ‘defesa da especificidade da Literatura’. Em 2006 o MEC lança um substituto para os PCN, as **Orientações curriculares para o ensino médio**<sup>115</sup>.

Embora ainda trate a Literatura como conteúdo da disciplina Língua Portuguesa para o ensino médio, e a considere um ‘modo discursivo entre vários’, incluso na área Linguagem, Código e suas Tecnologias, apresenta um capítulo extenso sobre a importância do conhecimento da Literatura na formação do leitor crítico, validando ao discurso literário a diferença de ser um discurso artístico específico. Um discurso que utiliza da transgressão, possibilitada pelo trabalho com a forma, como entendemos forma literária nesta tese: a exploração das virtualidades da linguagem e o compromisso social de exercício da liberdade, o que faz da literatura um agente do amadurecimento crítico e sensível do aluno.

Diferente dos PCN anteriores que escolhiam as obras pela importância de denúncia social, as **Orientações curriculares para o ensino médio** consideram os textos como insuficientes para leitura literária se não apresentarem qualidade estética. A orientação é distinguir um texto literário,

---

<sup>115</sup> Orientações Curriculares para o Ensino Médio. Vol.1. 2006. MEC. Revisão dos Parâmetros curriculares para o ensino de Língua Portuguesa.

rico na abordagem diferenciada da reflexão social e linguística, de um texto de consumo, rico em clichês, estereótipos, senso comum.

Na leitura das *Orientações curriculares* fica subentendido que os impasses sobre o que ensinar em Literatura não deve eliminar seu lugar na Escola. Se o aluno brasileiro de hoje, considera compositores como Lenine e Zeca Baleiro, poetas da contemporaneidade, mais próximo deles, muito mais que Drummond ou Hilda Hilst – é importante lembrar que alguns teóricos da literatura, Luis Tatit e José Miguel Wisnik, compositores e cantores, também consideram Chico Buarque e Antônio Cícero poetas. É preciso, no entanto, mostrar as diferenças entre os gêneros onde a literariedade aparece como uma das características do texto, e onde ela é *modus operandi*. Relacionar os gêneros textuais não significa diluí-los numa generalização, mas orientar a percepção das diferenças.

Um relato de experiência pessoal nos dá um exemplo de como elaborar políticas de leitura com ênfase no elogio da forma que faz uma ruptura com o livro didático, visando ao estudo da literatura como convivência com a obra. O projeto *Por que ler os clássicos* teve duração de quatro meses numa turma de primeiro ano científico de uma escola laboratório para formação de professores universitários.

Diante de um programa que dilui o ensino da Literatura na disciplina Língua portuguesa, o professor apresentou uma proposta de estudar os clássicos da literatura por uma nova perspectiva. Inicialmente debateram a concepção de alta literatura para Leyla Perrone-Moisés, como também as concepções de Clássicos para Italo Calvino. Depois de refletirem sobre

esses posicionamentos, organizaram juntos um seminário onde os grupos escolheram obras de autores representativos como Homero, Shakespeare, Dante, Edgar Allan Poe, Dostoiévski e Kafka.

O resultado foi marcado por apresentações entusiasmadas de alunos que entraram pela primeira vez em contato com textos significativos da literatura universal. Muitos afirmaram que não tinham lido estas obras anteriormente por preconceito, pois imaginavam que os clássicos – essa é a imagem de muitos livros didáticos – estão ultrapassados e que o estudo da Literatura em sala de aula deve priorizar textos da Literatura brasileira e suas escolas específicas.

Estudar literatura desde cedo resultará na formação de leitores mais críticos diante da realidade, e de cidadãos diferentes da personagem com o *peito de lata* apresentada na canção *Cara a cara* de Chico Buarque (cd lançado em 1990):

Tenho um peito de lata

E um nó de gravata

No coração

Tenho uma vida sensata

Sem emoção

Tenho uma pressa danada

Não paro pra nada

Não presto atenção

Nos versos desta canção

Inútil

Segundo Perrone-Moisés (2000), numa sociedade utilitarista, tudo o que não rende a moeda da vez, torna-se inútil. O modo negativo como alguns consideram a inutilidade da poesia, da literatura ou da canção, deve ser o ponto de partida para uma concepção positiva da poesia inútil:

“Usando as palavras com outros fins que não os práticos, sendo um ‘inutensílio’ (Paulo Leminsk), o poema põe em questão a utilidade dos outros textos e da própria linguagem. Afirmando coisas inverificáveis, irredutíveis a um referente, o poema questiona a verificabilidade e a referencialidade das mensagens que nos chegam cotidianamente. (p.32)”

Nessa inutilidade, a função da literatura e de seu ensino vive e resiste: a leitura contemplativa e reflexiva, o tratamento artístico da linguagem cotidiana, a multiplicidade dos sentidos no texto, o conhecimento de várias áreas da atuação humana e inumana, a ampliação do real, pela linguagem, em mundos possíveis. O elogio da forma literária não tem fim. Como diz Hilda Hilst (1999, p.125):

“Irmão do meu momento: quando eu morrer  
 Uma coisa infinita também morre. É difícil dizê-lo:  
 MORRE O AMOR DE UM POETA.  
 E isso é tanto, que o teu ouro não compra,  
 E tão raro, que o mínimo pedaço, de tão vasto  
 Não cabe no meu canto.



### **Conclusões, sem fim**

Todo método põe o conhecimento num leito de Procusto. Sem-cabeça a tese perde a razão e a imaginação que a mente em sintonia com ouvidos, nariz, boca e o olhar propiciam. Sem-pés, a tese fixa na prateleira. Método: medo de, na neblina, não atingir um porto.

Nascida e nascida entre relógios - o tempo distrai a perplexidade de uns, para os quais ele simplesmente mede um espaço predeterminado de vida e morte; e amplia a solidão de outros - essa tese chega enfim a suas conclusões.

O elogio da forma literária nas poéticas de Paul Valéry e Osman Lins se fez possível por uma concepção de Literatura comparada ligada a recepção da obra de um autor por outro. As inferências, o diálogo através de imagens e palavras recorrentes nas poéticas desses autores, como as citações de obras do escritor Paul Valéry nas obras de Osman Lins nos propiciaram uma leitura diferenciada e inovadora sobre as questões relacionadas com o fazer literário e seus usos visando à educação das sensibilidades literárias. A explanação sobre o elogio da forma nesses autores é também uma defesa da Literatura para a resistência do literário em tempos de diluição.

Osman faz uma revisão do que Valéry chama de abolir a inspiração da obra, entendida agora como a presença do acaso autorizado. Para eles, o entusiasmo não é o estado de alma do escritor, é o ponta-pé inicial. O escritor pode tornar-se mestre de seu pensamento transfigurando a sua

própria vida psicológica no mundo rigoroso de relações lógicas. O artista se aproxima então do filósofo que é “especialista do universal”, constrói para compreender a variedade do descontínuo, diversas “formas” de conhecimento: uma ciência dos valores da ação, a ética, e uma ciência dos valores expressivos, a estética. Trata-se de valorizar a lucidez construtiva com e sobre a matéria.

A metaficção e metapoesia desses escritores não desconsideram os valores que fazem do texto, literatura. A qualidade artística de uma obra está associada à consciência crítica, em oposição à padronização das obras visando vendagens sem nenhum alcance literário. A escolha de valores fundamenta o rigor, um dos motivos primordiais ansiados pelos escritores críticos: o exame da técnica, das escolhas possíveis no amplo campo da tradição literária.

Em suas obras cabe até uma crítica à metalinguagem *per si*, muitas vezes esterilizante, sem a tensão primordial que dá ritmo ao texto, a tensão entre o som e o sentido. A *linguagem dentro da linguagem* envolve a tensão entre impulsos distintos e conciliantes: forma e conteúdo, recordar e esquecer, ter presente e manter entre parênteses, aproximar-se e afastar-se. Uma ambiguidade que o escritor não tem a intenção de resolver.

Nessa conjuntura de pensar a literatura como um pêndulo entre pontos simétricos, ‘o que’ dizer e ‘o como’ dizer, o elogio da forma literária mostrou que tanto para Valéry como para Osman, *o conteúdo reclama a forma*, como se um não existisse sem o outro, e mais, como se um valorizasse, revivificasse o outro.

No que diz respeito à importância da linguagem, por meio da imagem da *lugúgem* de Guimarães Rosa mostramos a singularização da língua literária. Para Valéry o ideal de língua pura teorizado nos ***Cahiers*** no tópico destinado a *Langage* não diz respeito a moralismos, mas à pureza analítica, ao rigor na seleção e a criação de um campo lexical que saindo de dentro da linguagem comum se configura como linguagem literária, a linguagem como meta. Para Osman Lins, tanto em ***Guerra sem Testemunhas*** como em ***Avalovara***, a língua se refaz na aventura com a estrutura, a ficção como meta, o texto em seu todo, uma experimentação das linguagens possíveis.

Quanto à situação dos autores em relação à sociedade, utilizamos a análise do poema “*Ouvir contar*” do heterônimo pessoano, Ricardo Reis, como teoria para alargar o sentido da palavra ‘indiferença’. Os artistas, semelhante aos jogadores de xadrez, através do simulacro da arte, mimetizam a atuação política fazendo com que seus gestos sejam mais duradouros do que panfletos ou gritos sem consistência.

Nesse ponto, Valéry e seu silêncio eloquente destoa em modo, mas não em força, da voz de Osman, que utilizou com pulso forte, os meios midiáticos que possuía para denunciar as forças invisíveis e visíveis responsáveis pela diluição da literatura e da liberdade. Desse modo, a ‘indiferença’ não se configura como desinteresse, mas uma postura diferenciada do escritor fundamentada numa ética das recusas. Eles não acreditavam numa literatura engajada politicamente, mas numa literatura que, transfigurando o real à linguagem, dissesse mais da realidade.

Os escritores críticos defendem acirradamente os valores artísticos aprimorados através de uma tradição literária que acredita - como Baudelaire - que a efemeridade não exclui a perenidade. Valores que transcendem em novas concepções, novos apontamentos, esboços para novas produções porque presentes em novos mundos, como por exemplo: um ideal de equilíbrio entre técnica e inspiração, sensibilidade ao que de seleção existe no acaso; o aperspectivismo, deslocamento dos pontos de vista na narrativa; o artifício, a consciência de que um texto é escritura e fingimento; o ornamento em sua visibilidade, por uma frase exuberante em concentração de imagens selecionadas; exatidão, saber a falência da língua em apresentar imagens, a desconfiança da linguagem; a multiplicidade ao escolher temas e motivos para novas experimentações.

A consciência crítica é um valor da literatura moderna que gostaríamos de ver preservado. A literatura moderna investe na escritura, obras há em que a crítica é objeto do fazer, objeto de ficcionalização. Para Leyla Perrone-Moisés (1978) o vocábulo 'escritura' significa a realização plena da linguagem, no sentido de que as fronteiras entre linguagem referencial e poética são abolidas. Paul Valéry e Osman Lins são desses escritores que absorveram a crítica como um elemento estruturante de seus textos. Um poeta prosador e um prosador poeta, ambos optaram por não subestimar o público e produzir o máximo do que seus espíritos eram capazes de explorar na página em branco.

A imaginação possibilita a abertura, a especulação da linguagem poética dentro da linguagem comum, e ao mesmo tempo a especulação de

outros domínios da linguagem, áreas de conhecimento que são fontes valiosas de metáforas. Ergue-se uma nova cabeça literária, um novo rosto na composição do perfil osmaniano e valeriano. Literatura Comparada, jogo de monta-cabeças, uma análise combinatória na crítica literária.

Os escritores aqui pesquisados mostraram-se atuantes também na orientação educacional. Suas propostas de uma leitura não cientificizante da Literatura são de grande ajuda para uma reforma no currículo da escola básica: o estudo da concepção de forma literária – trabalho com a linguagem e contextualização social, importantes para a formação da memória literária do jovem – exige um tempo que não cabe na disciplina de Língua Portuguesa, sendo necessário a criação de uma matéria direcionada especificamente à educação literária.

Poderíamos, para concluir diferente, dizer da recepção de Valéry em Pernambuco, do grupo de Literatura que se reunia no Recife de 40 e 50, no Café Lafayette, para estudar os franceses, cenário de resistência que imantou o imaginário de Osman Lins em relação ao projeto literário de Valéry e suas concepções de poesia. A recepção de Valéry é de suma importância na literatura pernambucana.

Não bastasse citar João Cabral de Melo Neto e o próprio Osman Lins, para termos uma idéia, em 1926, quando Valéry entrava para a Academia Francesa, a *Revista Pernambucana* publicava os pensamentos do Cahier B, 1910. Uma frase de Valéry nesse jornal chama a atenção por tratar de um dos assuntos relacionados ao tema

de nossa tese, nela, o ideal literário de colocar sobre uma página, o leitor. Eis um gérmen para investigações futuras.

Muitas conclusões são sem fim, não se demarca o término e começo de um amor, nem de uma idéia. Deixamos a tese com portas abertas. Convidamos os leitores a visitar os espaços-faces dos autores mencionados, convite sem pressa, feito com vida, ainda que na rápida disposição, concisa, dessas páginas. O que fizemos nesse transcorrer nos deu um rastro de leves pegadas, cabe ao leitor repisá-las e dar-lhes relevo. Há que se dizer da vontade de não terminar para não minar o objeto de estudo mimetizado, o texto em processo é sempre um fanal pra novas combinações.

## Referências Bibliográficas

### A. Bibliografia de Osman Lins e Paul Valéry

LINS, Osman (1973). *Avalovara*. 5 ed. São Paulo, Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (1974). *Guerra sem Testemunhas*. São Paulo, Ática.

\_\_\_\_\_ (1974). *Nove, novena*. 4 ed. São Paulo, Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (1976). *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Rio de Janeiro, Guanabara.

\_\_\_\_\_ (1977). *Do ideal e da glória, problemas inculturais brasileiros*. 3 ed. São Paulo, Summus editorial.

\_\_\_\_\_ (1979). *Evangelho na taba*. São Paulo, Summus editorial.

VALÉRY, Paul (1974). *Cahiers*, vol. I e II. Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_ (1957). *Ouvres*, vol. I e II. Paris, Gallimard.

\_\_\_\_\_ (1999). *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Cerqueira. Org. int. João. Alexandre Barbosa. São Paulo, Iluminuras.

### B. Bibliografia sobre os autores

ANDRADE, Ana Luisa (1987). *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo, Hucitec.

BARBOSA, João Alexandre (2007). *A comédia intelectual de Paul Valéry*. São Paulo, Iluminuras.

- BRASILEIRO, Antônio (2002). *Da inutilidade da poesia*. Salvador, EDUFBA.
- CAMPOS, Augusto (1984). *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo, Brasiliensi.
- CASTRO E SILVA, Odalice (2000). *A obra de arte e seu interprete*. Fortaleza, UFC.
- DALCASTAGNÉ, Regina (2000). *A garganta das coisas. Movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
- FERREIRA, Ermelinda (2000). *Cabeças compostas*. Rio de Janeiro. O autor.
- IGEL, Regina (1988). *Osman Lins uma biografia literária*. T.A. Queiroz; [Brasília, DF]: INL.
- FERREIRA, Ermelinda (2004). (Organizadora). *Vitral ao sol. Ensaaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco.
- MAUROIS, André (1990). *Introdução ao Método de Paul Valéry*. Trad. Fábio Lucas, São Paulo, Pontes.
- NITRINI, Sandra (1987). *Poéticas em confronto Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo/ Brasília: Hucitec/ IEL/ Fundação Nacional Pró-memória.
- Pimentel, Brutus (2008). *Paul Valéry: Estudos filosóficos*. Tese de Doutorado no Programa de pós-graduação em Filosofia da USP.
- ZULAR, Roberto (2001). *No limite do país fértil: os escritos de Paul Valéry entre 1894 e 1896*. Programa de pós-graduação do departamento de Teoria literária da Usp.



### C. Bibliografia Geral

BARBOSA, João Alexandre (1986). *As ilusões da modernidade*. Perspectiva, São Paulo.

\_\_\_\_\_(1990). *A leitura do intervalo*. Iluminuras, São Paulo.

BARTHES, Roland (1973). *O prazer do texto*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo, Editora Perspectiva. Col. Signos n º 02.

\_\_\_\_\_(1988). *O Rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Brasiliense.

\_\_\_\_\_(2005). *Como viver juntos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Rio de Janeiro, Martins Fontes.

BLANCHOT, Maurice (1987). *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Rocco.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

BOSI, Alfredo (1993). *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo, Cultrix.

\_\_\_\_\_(2002). *Literatura e Resistência*. São Paulo, Companhia das Letras.

BUTOR, Michel (1974). *Repertório*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva.

CALVINO, Italo (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras.

BLOOM, Harold (1995). *O cânone ocidental: Os livros e a Escola do Tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Objetiva.

CANDIDO, Antônio (1973). *Literatura e sociedade*. São Paulo, Cia. Editora Nacional.

\_\_\_\_\_ (2004). *Vários escritos*. 4ed. São Paulo/Rio de Janeiro, Duas cidades, Ouro sobre o azul.

CHIAMPI, Irlemar, coord, (1991). *Fundadores da modernidade*. São Paulo, Ática.

COMPAGNON, Antoine (1999). *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG.

\_\_\_\_\_ (1996). *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, UFMG.

COSTA LIMA, Luis (1979). *A leitura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

CURTIUS, Ernest Robert (1996). *Literatura Européia e Idade média Latina*. Trad. Paulo Ronái e Teodoro Cabral. Rio de Janeiro, INL.

DALLENBACH, Lucien (1977). *Le recit especulaire*. Paris, Éditions du seuil.

ECO, Umberto (1986). *Lector in Fabula*. Trad. Attílio Cancian. São Paulo, Editora Perspectiva.

\_\_\_\_\_ (1994). *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras.

ESTEBAN, Claude (1991). *Crítica da Razão Poética*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins Fontes.

GENETTE, Gerard. (1982). *Palimpsestes*. Paris, Seuil.

ISER, Wolfgang (1996). *O ato da leitura*. V.1. Trad. Kretschmer, Johannes. São Paulo, editora 34.

\_\_\_\_\_ (1999). *O ato da leitura. V.2.* Trad. Kretschmer, Johannes. São Paulo, editora 34.

HILST, Hilda (1999). *Júbilo, memória, noviciado da paixão.* São Paulo, editora Globo.

HOLANDA, Lourival (1992). *Sob o signo do silêncio.* São Paulo, Edusp.

\_\_\_\_\_ (1998). *Defesa e Ilustração da Literatura.* Recife, UFPE, prelo.

KERMODE, Frank (1998). *Um Apetite pela Poesia.* Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo, Edusp.

LIMA, Lezama (1996). *A Dignidade da Poesia.* Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo, Ática.

LIMA, Sérgio. (1976). *O Corpo Significa.* São Paulo, EDART.

MACHADO, Roberto (2000). *Foucault, a filosofia e a literatura.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

MEGALI, Heitor et alii (1995). *Para Segismundo Spina: Língua, Filologia e Literatura.* São Paulo, EDUSP/ FAPESP/ Iluminuras.

MANGUEL, Alberto (2001). *Uma história da leitura.* Trad. Pedro Maia Soares. 2ed. São Paulo, Companhia das Letras.

MONTAIGNE, Michel de (1996). *Ensaaios I, II e III.* Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Nova Cultural.

MOURÃO, José Augusto (2001). *A poética do hipertexto.* Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.

NITRINE, Sandra (2000). *Literatura Comparada.* São Paulo, Edusp.

PAZ, Octavio (1982). *O Arco e a Lira.* Trad. Olga Savary. 2ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

\_\_\_\_\_ (2001). *O outra voz*. 1ª reimpressão. Trad. Wladir Dupont. São Paulo, Siciliano.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (2007). *Vira e mexe: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo, Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (2006). *Literatura para todos*. Revista Literatura e Sociedade (USP), v.9. São Paulo, USP/FFLCH/DTLLC.

\_\_\_\_\_ (2001). *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*. São Paulo, Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (2000). *Inútil Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (1998). *Altas literaturas – Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo, Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (1990). *Flores na escrivainha*. São Paulo, Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (1978). *Texto, Crítica e Escritura*. São Paulo, Ática.

PESSOA, Fernando (1995). *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

RAYMOND, Marcel (1997). *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. M.L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo, EDUSP.

ROSA, João Guimarães (1985). *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 5ª edição.

\_\_\_\_\_ (1984). *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 20ª edição.

STEINER, George (2001). *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. RRJ/SP, Record.

TODOROV, Tzvetan (2009). *A Literatura em Perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro, Difel.