

## Osman Lins: o leitor e o escritor

Profa. Dra. Inara Ribeiro Gomes<sup>1</sup> (UFPE)

### Resumo:

*Muitas das reflexões de Osman Lins sobre a crítica universitária e sobre a leitura literária permanecem atuais. Em Guerra sem testemunhas, Osman Lins percorre toda uma constelação de temas teóricos e críticos – os métodos de análise do texto literário, a experiência da leitura, a função autoral, a atividade escritural – que põem em foco as relações entre leitura e escrita. Nos seus dois últimos romances, a elaboração de uma poética da narrativa (Avalovara) é seguida por uma poética da comunicação literária (A rainha dos cárceres da Grécia). Nesta comunicação, pretendemos explorar esses temas, vazados quer em linguagem ficcional, quer em linguagem não-ficcional, de modo a contribuir para a compreensão da poiesis que dá forma a um projeto literário singular no panorama da literatura brasileira.*

**Palavras-chave:** Osman Lins; leitura e escrita; escrita e imagem

## 1 Introdução

À medida que abandona o registro realista do romance psicológico e ingressa no campo da experimentação literária, a narrativa de Osman Lins exibe traços marcantes que sinalizam a proeminência do **Texto** sobre a referência, tais como o ornamentalismo, a desdramatização e o aperspectivismo. A narração, em função desses procedimentos narrativos, parece hesitar entre a representação de um mundo e a evidenciação anti-representacional da linguagem em si mesma.

O tratamento das figuras cria uma tensão entre sentido próprio e sentido metafórico, o que faz vacilar a percepção entre o mundo criado pelas palavras e sua realidade literal, no sentido não referencial de palavras como objetos diante de nós. Nas figuras ficcionais de Osman Lins, a representatividade da personagem é, paradoxalmente, afirmada e neutralizada. Ela recebe traços consistentes, nítidos contornos humanos, a espessura de um corpo natural, e, concomitantemente, traços inauditos, os quais não se amoldando àqueles outros, fraudam sua imagem orgânica e reenviam à sua natureza sígnica.

A sugestão de uma *performance* oral assumida como enunciação do texto também entra em confronto com as ações representadas. As enunciações dos personagens-narradores são marcadas pela mesma atitude de distanciamento épico de atores que **demonstram** o texto, como defendia Osman Lins para o teatro: encenam com suas vozes e corpos, mas sem encarná-las, as existências a eles destinadas, donde a constante impressão de que o que vem ao centro do palco é o texto e não a mímese das ações.

O aperspectivismo, decorrente da intenção de focalizar eventos e cenários por meio de uma perspectiva descentrada, não homóloga ao contemplador humano, concretiza-se através de procedimentos tais como o tratamento pictórico de cenas mais descritas do que narradas, o que gera a percepção de um quadro sem profundidade. Neste caso, a imagem literária, em apresentar uma ilusória substancialidade, aponta para aquilo que efetivamente é: palavra articulada, processo sígnico verbal.

Esses processos narrativos foram identificados e analisados por leitores de primeira hora de *Nove, novena*, a exemplo de Anatol Rosenfeld (1994), e em minuciosos trabalhos acadêmicos, como o de Sandra Nitri (1987). Neste texto, pretendo relacioná-los com a questão da recepção literária, de maneira a destacar a coerência entre o projeto literário de Osman Lins e suas concepções acerca da função social do escritor e das relações entre o autor, o texto e o leitor, seja o

leitor comum seja o crítico profissional.

## 2 O lugar do leitor

O hermetismo da literatura de Osman Lins, em sua fase “experimental”, foi considerado como uma prática contraditória com seu posicionamento em favor de políticas de disseminação do livro e de ampliação do público leitor. Sua narrativa complexa e difícil, com forte teor teórico, demanda, conforme esse ponto de vista, uma recepção especializada na teoria da literatura, ou seja, um público leitor bastante restrito. No contexto histórico nacional em que produziu sua obra, quando se cobrava uma arte militante, essa seria uma atitude pouco democrática para quem expressava uma preocupação em consolidar, no país, uma cultura da leitura.

A resposta do autor de *Avalovara* a essa questão foi ressaltar que a tarefa do escritor é contribuir para a construção de uma literatura nacional com o mais alto rigor estético de que é capaz. Entregar ao público um produto de qualidade inferior às suas possibilidades criativas seria desonesto e empobrecedor da cultura nacional. Quando esta inclui seus escritores representativos como elementos capitais de sua formação, então todos seus integrantes são afetados, mesmo que indiretamente. Podemos participar do universo de um livro mesmo sem tê-lo lido e ele poderá participar de nossa formação se circular como produto significativo da cultura de que participamos.

Ao se alinhar com a estética literária moderna, tal como ela se manifestava através das neovanguardas surgidas em meados dos anos 1950, a exemplo do *nouveau roman*, Osman Lins acompanha uma tendência corrente de pesquisa e renovação da linguagem romanesca, mas procura seus próprios caminhos, de maneira independente. Participa, no entanto, de um sentimento universal de que a atividade artística e a literária encontram-se num particular momento de confronto com a civilização técnica, com a lógica do consumo e com o poder do Estado. O contexto histórico compreendido no período 1960-1975 favorece, de acordo com Miklós Szabolcsi, a eclosão de movimentos de vanguarda porque nele se acentua uma crise da função da arte:

Os movimentos da neovanguarda reiniciam sua caminhada, toda vez que o artista percebe que sua ação parece supérflua ou lixo infrutífero, toda vez que o artista sente que o movimento da sociedade anda em direção contrária à atividade artística e toda vez que o artista colide com a incompreensão, a indiferença e a resistência. (SZABOLCSI, 1990. p.193).

Sem endossar a visão apocalíptica sobre a crise do livro, provocada pelo avanço da indústria cultural e dos meios audiovisuais, Osman Lins considera que os *mass media* têm uma ação dissolvente no campo da leitura literária, mas não porque, conforme muitos julgam, ocupem áreas de recepção antes pertencentes a ela:

O efeito dissolvente, a meu ver, reside, antes de tudo, embora um programa de televisão, um filme ou uma novela seriada no rádio sejam coisas distintas de *Sodoma e Gomorra*, em tender-se a não mais distinguir as diferenças, as leis que separam o trabalho de Proust daqueles outros veículos. Perdeu-se em ampla escala, graças à dúbia presença desses outros meios expressivos, o sentido da obra literária, situada por um vício de julgamento, ainda no dizer de Lucien Goldmann, “ao nível do consumo passivo, de distração ou preenchimento de ócios”. Não falta, por isso, quem proclame obsoleto o ato de ler e aconselhe ao escritor abandonar o livro, instrumento artesanal e portanto arcaico, empreendendo a conquista dos modernos meios de expressão, únicos legítimos em nossa época industrial. (LINS, 1969. p.198)

Compreendendo, com Sartre, a literatura como recusa, como negatividade, Osman Lins segue o caminho da afirmação da diferença na sua pesquisa formal. A palavra literária não é simples veículo para as imagens que tornam visíveis o mundo criado. O leitor tem, no livro diante de si, antes de tudo um **texto**, um conjunto de caracteres tipográficos impressos na página (LINS, 1969.

p.46). Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o narrador-ensaísta fala de um novo leitor “advertido e insubmisso”, que se recusa a recordar, a formar da leitura um conjunto de imagens consistentes prontas a serem evocadas pela memória. Daí a questão:

Qual a opção de quem, ciente dessa recusa, não quer renunciar ao ato de narrar, porque o considera indispensável ou exaltante? Não podendo contar com memórias que recordem, dóceis, o mundo implícito nos seus romances, passa, numa manobra temerária e tensa de imprevistos, a operar, com ser admitido, no centro mesmo da recusa. (LINS, 1976. p.63).

De fato, para ele “a marca da verdadeira obra literária” é “a tensão entre a frase e o significado, a vibrante e interminável oscilação entre o texto e o mundo”(LINS, 1969. p.61). A função da ficção não é liberar um mundo ilusório a partir da linguagem, um imaginário fora do texto, enquanto que “o melhor leitor não é o que vê; é o que lê”. (LINS, 1969. p.166. grifos do autor). Em sua militante defesa por uma cultura da leitura, repudiou o ingresso irreversível no ciclo exclusivo da imagem, para ele um retrocesso à “representação da coisa” em detrimento da apreensão intelectual do significado (LINS, 1969. p.147). A obra de arte, não só a literária, exige de seu receptor uma percepção dupla, que una duas realidades contraditórias, a que é representada e a da própria representação.

### 3 A função da crítica

No ensaio “O escritor e o leitor”, em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins fala da pertinência de uma “leitura imperfeita”, referindo-se antes ao leitor comum do que ao leitor especializado. Ao distinguir os dois, privilegia o primeiro em detrimento do segundo, pois é para aquele que a obra é destinada, na expectativa de que seja considerada antes um “ato vivificante” do que um “problema”. Quanto aos que a tomam como um problema, isto é, como objeto de estudo e análise, caberia a tarefa – tarefa coletiva e, no caso de algumas obras, interminável – de aproximá-la dos leitores através de uma abordagem capaz de revelar que “todo bom livro, por mais obscuro que pareça, é claro”. Lamenta o que então observa como uma disposição, contrária a essa, de certos estudos críticos, para acentuar pontos de obscuridade, criando em torno do texto literário um hermetismo mistificador, como se ele se constituísse em território sagrado, impenetrável aos não-iniciados (LINS, 1969. p.151-156).

O intérprete de *A rainha dos cárceres da Grécia*, personagem-autor do diário e crítico diletante, opõe dois tipos de leitura: a leitura **secular/interpretativa**, a que supõe ver claro, e a leitura **oracular/mágica**, a que vê enigmas nos textos; a primeira é “Tradução: a máscara sobre uma face desvendável”, a segunda é “Espanto: a máscara sobre mil faces possíveis” (LINS, 1976. p.183). Essa nota faz pensar na designação que Umberto Eco mais tarde daria aos adeptos de um tipo de abordagem interpretativa que parece cultuar o segredo, afetando uma suspeita para com o significado acessível e valorizando um conhecimento esotérico, venerável tão-só por sua própria inacessibilidade: os “seguidores do véu”. A crítica de Eco dirige-se principalmente à escola desconstrutivista americana e a sua prática de “superinterpretar” os textos, o que considera uma apropriação permissiva (e perversa) do conceito peirceano de semiose ilimitada (ECO, 1993).

Os pronunciamentos de Osman Lins em relação à crítica literária cobram um deslinde esclarecedor, voltado especialmente para o livro tratado, pois essa seria uma atividade de mediação, comprometida com a circulação de valores culturais: “Qualquer crítica, se não exercida com espírito de serviço e lúcida consciência da sociedade onde aparece, é inútil” (LINS, 1969. p.182). Se determinadas obras aparentam hermetismo por força de seu mister, da natureza da investigação a que se propõe, e atuam sobre os signos de modo a fazê-los oscilar na sua função comunicativa e beirar o não-comunicável, penetrando em zonas obscuras ao próprio criador (estas, para ele, as “verdadeiras obras”), demandam de seu “correlativo dialético” – o leitor – que “confirme e amplie o

seu significado” (LINS, 1969. p.155). Veja-se que a *confirmação* (ou seja, a revelação do sentido) precede e parece condicionar a *ampliação* (descoberta de relações semânticas não previstas).

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, denuncia a primazia da metalinguagem crítica sobre o próprio fato que a justifica – a obra literária. As análises tornaram-se mais prestigiosas do que as obras que elas examinam, muitas vezes desconhecidas dos ávidos leitores de textos críticos. Cria, como notou José Paulo Paes, uma “hipermetalinguagem” que funciona como uma espécie de antídoto ou autodefesa, compondo uma obra que contém sua própria análise (PAES, 2004. p.298)

As relações íntimas do ensaísta literário com a escritora de *A rainha dos cárceres da Grécia* são uma provocação irônica aos postulados do estruturalismo, que dominava então a cena acadêmica e o ensino universitário. A leitura de um texto modifica-se em função de uma tradição autoral. Borges demonstrou, com seu *Pierre Menard* – o qual, ao se tornar autor do *Quixote*, escreve um outro texto, embora idêntico ao de Cervantes – a impossibilidade de uma leitura imanente, como praticava a escola estruturalista (LINS, 1976. p.5).

A ironia se prolonga no questionamento da objetividade impessoal do crítico – cujas leituras são sempre “estimáveis” e cujas idéias não são jamais “inconclusas” –, através da intromissão deliberada, no ensaio, do confessional, de assuntos do cotidiano pessoal e nacional, dos ruídos do mundo exterior, e do registro das hesitações e desnorteios do intérprete. Desqualifica a linguagem crítica inserindo citações de almanaques e outras publicações populares e, num procedimento *à la* Borges – procedimento, aliás, mais global, na própria concepção do livro como falso ensaio sobre um falso romance – faz também muitas referências apócrifas, misturadas com outras tantas verdadeiras, tanto no corpo do texto quanto em notas de rodapé.

Avesso a dogmatismos e fórmulas, nem por isso sua compreensão da atividade crítica propugna ausência de método: basta conferir as metódicas leituras que realizou em estudos críticos de autores brasileiros, como o dedicado a Lima Barreto, ou aquela inserta em *A rainha dos cárceres da Grécia*, onde no curso pretensamente “errante” do comentário, redigido em forma de diário, o comentador acerca-se dos aspectos formais do texto com minúcia, disciplina, senso de orientação e mesmo com sentido de isenção, a despeito de ter sido amante da autora do romance estudado.

#### 4 O lugar do escritor

A despersonalização parece ser, em Osman Lins, ao mesmo tempo uma condição e uma consequência do ato de escrever. Embora, para ele, o escritor deva assumir a plena responsabilidade pelo que enuncia, é um ser permeável ao recôndito, que ele não domina. No início de *Guerra sem testemunhas*, o ensaísta expõe sua dificuldade para escrever e só consegue dar curso à sua matéria depois de deixar falar a alteridade, desdobrando-se no *alter ego* Willy Mompou (*persona* poética que ele toma emprestada de Deolindo Tavares) e num seu comparsa anônimo.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o leitor-escritor sente a noção de identidade pessoal fugir-lhe (esquece seu nome, partes de seu corpo ficam insensíveis), até ser sugado, no final do livro, pelo vórtice do “transporte total”, onde o texto ruma para os “impossíveis limitíferos”. Assim como na cena final *Avalovara*, o escritor *morre* no seio do texto, tanto tecido por ele quanto seu tecedor. O eu agenciador da ficção exige um esquecimento do si, daquele que está por trás do pronome: “O ‘eu’ da escrita é uma cápsula cava” (LINS, 1976. p.198). Na articulação sinuosa do eu, entretanto, ele se revela, impondo uma presença: “Meu formador será o texto; e o destinatário nunca poderá insurgir-se contra ele, negá-lo. Posso criar-me outro na escrita, posso criar-me todos, menos um – este que real e infinitamente, sou no Tempo” (LINS, 1976. p.197).

A resposta que Osman Lins dá à questão da morte do autor é duplamente afirmativa e negativa. Afirma a morte da entidade empírica como origem absoluta do sentido; nega o desaparecimento da autoria, da cifra singular que se esforça por nascer incessantemente. Afirma ele

que a efígie pessoal do autor não deve aparecer em sua obra, por mais que esta inclua dados autobiográficos (LINS, 1979. p.207). Mesmo em declarações públicas sobre sua história pessoal, ele expressa sua visão anti-individualista do escritor, quando, por exemplo, um fato marcante de sua vida – nunca ter visto uma imagem de sua mãe que, morta quando ele tinha apenas dezesseis dias, não deixou nenhuma fotografia – é transformado numa metáfora impessoal: “o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe” (LINS, 1979. p.211). Cogitou em não assinar *A rainha dos cárceres da Grécia*: “Eu acho que a obra ganharia em coerência se não fosse assinada. Mesmo porque aquele que aparece inicialmente como autor-personagem do diário não tem nome. E, assinando o livro, de certa maneira, invadi a realidade de meu personagem”(LINS, 1979. p.236).

A literatura, embora não possa ser confundida com a vida, não é uma simples extensão desta: é um modo de existir que exige o empenho total do escritor. O escritor que não chegar à evidência de que o essencial “é que haja uma literatura”, de que esta enquanto expressão da consciência de um povo tem caráter transindividual e coletivo, jamais vai descobrir sua própria identidade (LINS, 1969. p.218). A escrita é expressão, produção e auto-revelação; mas se ela não revela um sujeito individual, tampouco deixa advir de modo pleno um sujeito coletivo; pode quando muito tender para esse polo, buscar a comunhão, vencer o isolamento, tentar ligar-se à “trama comum”. Porque não pode fazer concessões para atender a expectativas imediatas, vive de uma tensão irresolúvel.

O tema do isolamento do escritor e do lugar dubio que a sociedade reserva à literatura está presente na literatura ficcional e ensaística de Osman Lins. É categoria fundamental na análise que ele faz da obra de Lima Barreto (escritor marginal ao qual se sente irmanado, mais do que ao “integrado” Machado de Assis). O escritor é o produtor de um bem não solicitado e frequentemente desprestigiado, mas é dessa negação que ele deve retirar sua força. Sem comprazer-se melancolicamente com o exílio, deve esforçar-se em superá-lo para “regressar ao mundo”, buscar a comunhão, superar a solidão. Para selar essa opção, Osman Lins inverte a frase de Mallarmé – *Le monde existe pour aboutir à un livre* – para *Un livre existe pour aboutir au monde* (LINS, 1969. p.212). Isso exige a dessubjetivação do escritor, no sentido de que é através da consciência do papel de sua mediação reflexiva que ele supera o sentimento de solidão culposa e de gratuidade de sua arte.

## **Conclusão**

Osman Lins defende a necessidade de uma arte literária humanista, supra-individual e comprometida com a transformação do caos em cosmos. Daí sua proposta de uma estética fundada no ornamento, contra uma literatura da fragmentação e da desumanização. O ornamento é um dispositivo retórico que teria a capacidade de religar os elementos dispersos do real, pelo poder metafórico da linguagem, que une por semelhança os incompatíveis.

Texto e mundo devem formar uma tensa unidade bipolar, de tal modo que a leitura oscile permanentemente entre ambos. As imagens evocadas, assim, não obliteram a palavra evocadora, que é mantida na sua opacidade própria.

Não foi apenas defendendo esses princípios em sua obra ensaística, mas, principalmente, encenando-os em *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, que Osman Lins empreendeu sua luta para preservar a especificidade da leitura literária e a própria literatura.

## **Referências Bibliográficas**

- 1] ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- 2] LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1969.

- 3] \_\_\_\_\_. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- 4] \_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- 5] \_\_\_\_\_. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus, 1979.
- 6] NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, 1987.
- 7] PAES, José Paulo. O mundo sem aspas. In: ALMEIDA, Hugo (Org.). *O sopro na argila*. São Paulo: Nankin, 2004.
- 8] ROSENFELD, Anatol. Os processos narrativos de Osman Lins. In: *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- 9] SZABOLCSI, Miklós. *Literatura universal do século XX: principais correntes*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

---

**i Autora**

**Inara RIBEIRO GOMES, Profa. Dra.**  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)  
Departamento de Letras  
inaragomes@ig.com.br