

## O livro como forma Matrizes e Marginalia da estrutura de *Avalovara*

Doutorando Eder Rodrigues Pereira<sup>i</sup> (USP)

### Resumo:

*Pensando na ideia de que o ato de escrever é antecedido por uma leitura e por uma pesquisa este trabalho apresenta algumas hipóteses de como Osman Lins compôs a base estrutural de Avalovara a partir de alguns conceitos da obra inacabada Le Livre, de Stéphane Mallarmé. Para visualizar esta relação, o estudo mostra um diálogo existente em cartas, depoimentos, matrizes, notas de planejamento e na marginalia contida em Obra Aberta, de Umberto Eco. Desse modo, é possível estabelecer como tais leituras foram assimiladas e transfiguradas na estruturação do romance bem como colaboram para a compreensão da poética de Avalovara.*

**Palavras-chave:** Matrizes, Marginalia, Mallarmé, Umberto Eco, *Obra Aberta*.

### Introdução

Ao chegar ao final da espiral que percorre o quadrado e o palíndromo no romance *Avalovara* o leitor se depara com uma data registrando o período de escritura que vai entre os dias de 22/9/1969 a 1/12/1972 (LINS, 1973, p. 413). Contudo, é possível considerar de acordo com algumas entrevistas, cartas e documentos do processo criador que a elaboração do plano geral da obra, alguns temas e linhas narrativas tiveram a sua gênese antes dessa data.

Isto ocorre porque Osman Lins tem a consciência de que a construção literária é resultado de diversas forças empregadas a um trabalho e para ele “a literatura nasce da calma, do trabalho persistente e lento de muitas recusas. Uma simples frase, a frase certa, final, pode exigir um dia de esforço ou mais. Pode consumir páginas de papel” (LINS, 1979, p. 128).

Assim, a imensidade de documentos que antecede a obra publicada apresenta uma rede de conexões com diversos conteúdos pertinentes ao projeto do artista e na medida em que a construção avança, aumenta a complexidade e múltiplas possibilidades de relações a ser estabelecidas.

No entanto, nem todo leitor se preocupa com os labirintos da criação literária; pois em muitos casos, fecha o seu livro, tece algumas considerações sobre a leitura finalizada, levanta hipóteses e possivelmente uma acaba ficando de lado: “Quando começa a escritura de um livro?”

Para responder esta questão é preciso ter ciência de que muitos aspectos envolvem a sua construção. Porém, toda a preparação feita pelos escritores não se limita a uma tendência ou a um momento determinado e se fosse visto dessa forma, a criação teria um trajeto mecânico na consolidação de suas ideias.

Trata-se de jogo de decisões e hesitações, somente, visualizado através do percurso do ato criador que abrange elementos circunscritos em leituras, pesquisas e anotações de toda ordem, consolidando; às vezes, uma longa preparação de tudo que interessa ao projeto literário ou até mesmo evidenciando, nos rascunhos, a concretização imediata da escritura.

Com um interesse em observar como Osman Lins se preocupou com a criação literária, comecei a estudar os seus arquivos e analisar o percurso de construção de *Avalovara* e o desenvolvimento da escritura nos documentos do processo criador.

Parte desse trajeto está em uma carta de 21 de maio de 1970 e escrita por Lins quando ocupava o cargo de professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília. Ele destaca a necessidade do regime de dedicação exclusiva para realizar o plano de trabalho de uma obra “em gestação há cerca de um lustro” e cujo título provisório era “A arte de Tecer Romances”. Pontua as questões sobre a palavra, a extensão aproximada das páginas, a criação romanesca e nas etapas que pretende realizar cita o esquema e diagramas da obra, evoca leituras realizadas e outras a serem efetivadas de acordo com o projeto:

1º. Semestre - Elaboração de esquema e diagramas (a concepção geral será fundamentada na idéia da espiral). Apresentação de no mínimo, cinquenta páginas definitivas do texto. Devido à natureza peculiar da obra, seria, por assim dizer, impossível relacionar sua bibliografia, uma vez que serão convocadas, para bem realizá-la, todas as leituras até hoje feitas pelo autor, e mais as que vier a fazer nos dois próximos anos, e, ainda toda sua experiência, como escritor, no trato com a palavra (LINS, 1970.).<sup>1</sup>

Assim, ao levarmos em consideração o período de escritura apresentado no romance e a data da carta com a informação de que o projeto já caminhava por volta de cinco anos, situaríamos o início do processo criador de *Avalovara* entre os anos 1964 e 1965. Mas certa vez, quando perguntado se teria planos literários, após o lançamento de *Marinheiro de Primeira Viagem*, Osman Lins disse que acreditava caminhar “para a conquista de uma visão singular e intensa do Universo” que seu plano fundamental era “criar uma obra que, na sua totalidade, transmita essa visão e seja ao, mesmo tempo, a história nova da sua conquista” (LINS, 1979, p. 132). Anunciava-se, então, já em 1963 alguns temas de *Avalovara*. Com isso, parece certo afirmar que alguns procedimentos empregados em *Marinheiro de Primeira Viagem* ou em *Nove, Novena* talvez sejam concomitantes aos de *Avalovara*; porém, de algum modo estas duas obras conseguiram uma formalização enquanto “A arte de Tecer Romance” permaneceu em “gestação” devido, talvez, a determinadas leituras que foram realizadas em momentos diferentes.

Contudo, mesmo com a “impossibilidade de relacionar” a bibliografia devido à diversidade é possível observar nos arquivos da criação do Fundo Osman Lins da Casa de Rui Barbosa e do IEB-USP parte destas leituras que possibilitam um feixe de conexões e reflexões. Assim, observaremos como Osman Lins assimilou e transfigurou algumas leituras na composição da base estrutural do romance *Avalovara*, destacando as notas marginais em um exemplar de *Obra Aberta* de Umberto Eco (ECO, 1969) que nos possibilita também um diálogo com *Le Livre* de Stéphane Mallarmé.

### ***Avalovara*: matrizes da espiral**

Percorrer os labirintos de *Avalovara* cuja estrutura narrativa se dispersa por um movimento sincronizado de temas exige atenção, uma vez que a base estrutural do romance é a sobreposição de uma espiral que corresponde ao desenvolvimento temporal e um quadrado que formaliza a dimensão espacial. A partir destes dois elementos e do palíndromo o texto é organizado e apresentado ao leitor numa estrutura geométrico-verbal. Composto por oito letras diferentes, o palíndromo nos fornece o diagrama do livro e os seus temas divididos em segmentos enquanto a espiral seguindo o seu movimento apresenta ou retoma cada tema na medida em que toca a letra correspondente.

Desse modo, esta imagem do livro o representa, pois quanto ao seu arranjo espacial, o quadrado configura os seus limites, as divisões internas, a linha temporal da leitura, a disposição

---

<sup>1</sup> - Fundo Osman Lins IEB-USP. Em carta de 25 de maio de 1970, depositada no mesmo arquivo, Antonio Candido reforça o pedido de Osman Lins e assume a responsabilidade pelo trabalho a ser desenvolvido.

sequencial das seções ou subdivisões e o ritmo de seus retornos, mas também:

funciona como estrutura significativa, criando uma metáfora visual para as questões literárias e existenciais desenvolvidas no romance - a partir da ideia de uma tensão estabelecida entre o quadrado (estabilidade, limite, finitude) e a espiral (dinamismo, ilimitado, infinitude) -, e uma metáfora verbal para a tarefa do Autor, a partir do significado atribuído à frase palíndroma: “O Criador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (GOMES, 2007).

Assim, o quadrado busca reter no seu espaço fechado a ordem do ser no movimento indeterminado da espiral do tempo e esta ligação serve como metáfora da criação humana que aspira à permanência. Além disso, no tema ‘A Espiral e o Quadrado’ observamos, num diálogo metalinguístico, o processo reflexivo sobre a obra - resultado do plano estético e artístico. Há reflexões sobre a matéria que se forma, o texto presentifica a criação e indica um escritor que é leitor e crítico de si. Com isso, ao mesmo tempo em que a matéria vai sendo organizada, através de um diálogo intertextual entre as linhas temáticas, a presença do escritor compondo e amarrando esse tecido verbal é evidente. Temos nitidamente a presença do narrador que se mostra como narrador e construtor de um texto:

Não haveria cidades sonhadas se não se construíssem cidades verdadeiras. Elas dão consistência, na imaginação humana, às que só existem no nome e no desenho. Mas às cidades vistas nos mapas inventados, ligadas a um espaço irreal, com limites fictícios e uma topografia ilusória, faltam paredes e ar. Elas não têm a consistência da prancheta, do transferidor ou do nanquim com que trabalha o cartógrafo: nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco. Aonde chegaria o inadvertido viajante que ignorasse este princípio? (LINS, 1973, p. 14).

E, ao que se sabe, este procedimento não nos apresenta apenas um indicativo para a forma e o conteúdo que constantemente somos convidados a visualizar. Também pensamos sobre a elaboração estrutural do romance, pois as diversas afirmações e questionamentos nada mais são do que uma reflexão sobre a própria “arte de tecer romances”. Dessa forma, poderíamos articular a seguinte relação: se não houvesse cidades verdadeiras haveria cidades imaginárias? Ou ainda, se não houvesse a espiral haveria *Avalovara*? Ela, está no cifre do unicórnio que aparece no sonho de Ubonius, na caminhada que este tem que fazer em função deste mesmo sonho, na linguagem do disco de Festo; fazendo, portanto, parte do texto em vários momentos da narrativa. Dentre as leituras realizadas por Osman Lins em certo momento ele faz a seguinte manifestação:

a minha atração pelas estruturas de inspiração geométrica não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila C. Ghyka: *Esthétique des Proportions dans la Nature et Art* e *Le Nombre d’Or...* Também Pitágoras e a alquimia não são estranhos à minha atração pelas figuras geométricas. Quanto aos números, tem fascinado aos homens desde sempre. Na Idade Média, como podemos ler em Curtius, eram freqüentes as obras regidas por uma estrutura numeral (LINS, 1979, p. 179).

E conforme Leny da Silva Gomes, Ghyka demonstra como a natureza é rica em formas espiraladas que revelam harmonia e proporção. A espiral é a única forma geométrica que apresenta um crescimento terminal, sem alterar sua forma total (GOMES, 2004, p. 248). Ademais, é possível considerar também a alquimia como uma fonte, pois ela também desenvolve reflexões sobre a forma e a importância da espiral. Na Casa de Rui Barbosa encontramos a obra *Art e alchimie: étude de l’iconographie hermétique et de sus influences* de J. Van Lennep, Bruxelles: Meddens, 1966, e no IEB temos o *Trattato si la Pietra Filosofale e l’Arte dell’Alchimia*. Milano: Editoriale Italiana,

1947 de San Tommaso d'Aquino. Além disso, outros documentos aparecem nos arquivos da criação de *Avalovara*, mostrando que a ideia da espiral surgiu de diversas fontes.

Sendo, então, a espiral a força motriz de *Avalovara* sua função na narrativa funda-se numa investida contra a ilusão de um tempo único, instaura diferentes temporalidades e permite que vozes do passado, presente e futuro possam ecoar simultaneamente:

espécie de imagem estrutural do romance, a movimentação da espiral no palíndromo é a explicitação de um pacto de leitura, em que o leitor é convidado a colocar em questão as representações cristalizadas do tempo único, por meio de seu próprio tempo de leitura, no que ele implica de elaboração do material verbal já lido. Um tempo não de mera fruição, mas de participação na recomposição do romance, em sua ambivalência entre fragmento e o uno, que exige atos de leitura sensíveis às concatenações elaboradas no tempo ficcional... Graças a essas estratégias de promoção dos efeitos de simultaneidade, instaura-se entre as temporalidades do mundo imaginário narrado a evocação de diferentes experiências temporais: a mítica, a rigor atemporal e que é metaforizada na própria imagem cíclica da espiral; a histórica, a que remetem os contextos ficcionais de ações das personagens; e a subjetiva (SOARES, 2008, pp. 38-39).

Representação do tempo mítico e histórico seria difícil ou até mesmo impossível pensar no romance sem a espiral, mas para que sua função dentro da estrutura da obra tenha algum sentido é preciso pensar também na seguinte questão: se não houvesse o quadrado haveria *Avalovara*? E para responder esta pergunta observaremos alguns aspectos de *Obra Aberta* de Umberto Eco.

### ***Obra Aberta* – aproximações e distanciamentos**

Em 1958 Umberto Eco redigiu o primeiro ensaio de *Obra Aberta*, afirmando ainda que nunca mais parou de escrevê-lo e que “a edição francesa não é como a italiana, a espanhola é diferente da francesa, as várias traduções em andamento (alemã, romena, holandesa, tchecoslovaca) diferem todas entre si e a segunda edição italiana, sobre a qual foi feita a presente, é diferente de todas. E, na verdade, mesmo a edição brasileira não é exatamente igual à italiana” (ECO, 1969, p.15). Buscando, assim, uma explicação para as constantes mudanças nas artes contemporâneas, a sua pesquisa se vale da noção de que a “obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significado” (ECO, 1969, p.22). e que tal ambiguidade se torna (nas poéticas contemporâneas) uma das finalidades explícitas da obra.

Logo, ao definir os limites que uma obra pode alcançar o máximo de ambiguidade, Eco entende como “obra um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas”(ECO, 1969, p.23). Diante de um assunto tão delicado que exige analogias de diferentes universos disciplinares e evitando o risco de ser entendido como um discurso metafísico, a sua definição de obra aberta é justificada em quatro aspectos:

- 1... a noção de “poética” como projeto de formação ou estruturação da obra acaba abrangendo também o primeiro sentido mencionado: a pesquisa em torno do projeto originário aperfeiçoa-se através da análise das estruturas finais do objeto artístico, vistas como documentos de uma intenção operacional, indícios e uma intenção...
- 2... a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo. E, a alguns pintores ou romancistas que, lido este livro, nos apresentavam seus trabalhos perguntando-nos se eram “obras abertas”, fomos obrigados a responder, com uma rigidez evidentemente polêmica, que jamais havíamos visto uma “obra aberta” e que ela

provavelmente não existe na realidade. Era esse um modo de dizer, por meio de um paradoxo, que a noção de “obra aberta” não é uma categoria crítica, mas representa um modelo hipotético...

3... Falaremos da obra como de uma “forma”: isto é, como de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção)... Usaremos, porém, vez por outra, como sinônimo de forma, também o termo “estrutura”: mas uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis (semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor; etc.)... Em última análise, portanto, a “estrutura” propriamente dita de uma obra é o que ela tem em comum com outras obras, aquilo que em definitivo é posto à luz por um modelo...

4... Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; o mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo. A obra que irá produzir poderá ter fraquíssimas conexões com seu próprio momento histórico, poderá expressar uma fase subsequente do desenvolvimento geral do contexto, ou poderá expressar, da fase em que ele vive, níveis profundos, que ainda não aparecem muito claros a seus contemporâneos...” (ECO, 1969, pp.24-35).

No entanto, temos que tomar certo cuidado com as citações apresentadas, pois ao compará-las com a carta e ao plano apresentando na estrutura de *Avalovara*, poderíamos concluir que Osman Lins reproduziu tais conceitos, seguindo uma receita pré-estabelecida ou “um academicismo exacerbado”. Esta ingenuidade já foi cometida por Léo Gilson no artigo ‘Cortázar tocado de ouvido’, a época do lançamento do romance, por Wilson Martins em ‘Siga a bula’ e por Haroldo de Campos em uma entrevista a estudantes de Letras da USP e não bastando isto Marcelo Coelho em função do lançamento da 6ª edição de *Avalovara* reproduz com interpretações superficiais estes ecos do passado no artigo ‘Osman Lins envelhecido’. Ademais, estas reflexões e depoimentos caem por terra se levarmos em consideração que, em 1969, Osman Lins lança o livro *Guerra sem testemunhas - O escritor, sua Condição e a Realidade Social* cujo posicionamento estético e ideológico já está muito bem definido:

A obra literária, pois, segundo a interpretamos, implica em esforço, finalidade e organização. Ser o resultado de um plano mais ou menos amplo, elaborado com liberdade imaginativa, eis o que a distingue.

Esta relação autor e obra, ou melhor, a circunstância de tomarmos conhecimento da obra quando já atravessou, na intimidade do autor, todo um período secreto, sobre idades que em geral pouco se fala, leva a um erro de visão no qual ela e seu responsável surgem como entidades estáveis. Dois pólos fixos: o objeto feito/ o homem que fez. Nem sempre ocorre que se indague sobre as fases anteriores à sua conclusão ou aparecimento; sendo raríssimo surgirem, no espírito do leitor, a obra e o escritor libertos um do outro, não obstante os limites que os relacionam; a obra e autor mutáveis em si mesmos, sempre em mudança também as linhas entre ambos. Ora, mutáveis um e outro, ligados por gêneros de relações que se alteram através de todas as fases da obra, continuam a deslocar-se, mesmo após concluída, as linhas entre ambos. A obra e o escritor: um móbile.

Pretendendo seguir, nestas considerações, quanto possível, a obra desde a origem, uma pergunta se impõe: “Quando nasce?” Ninguém sabe. A experiência

literária não é muito comum. A do amor, porém, conquanto raramente vivida em sua plenitude, é por assim dizer universal. Todos os que chegaram a conhecer, em menor ou maior grau, do amor os “domésticos venenos” (Camões), sabem que ele não surge com relâmpagos. Medra em nós, sutil, e de tal modo que nas relações amorosas qualquer data é fictícia. Ou melhor, não assinala começos, e sim o término de ciclos cujo verdadeiro início é ignorado. Igualmente vão nos empenharmos em buscar, no espírito, o momento em que nasceu determinada obra.

Um ponto, contudo, faz-se preciso assinalar quanto antes. Quando a literatura, num homem, é ainda uma atividade cuja natureza ele não apreende com clareza e cujos fins lhe escapam, e quando ele não tem o mundo uma concepção global, ainda que precária, seria incorreto, a rigor, falar-se de projeto. A obra, para ele, é qualquer coisa de extremamente vago e sem contorno. E o paradoxo é que pode chegar, através de muitos descaminhos, de improvisações e recuos, a concluí-la – não a planejá-la. Quando muito, tentará um esquema, e um esquema não é um plano. Na verdade, dista do plano como simples gesto ritual, cujo verdadeiro sentido se perdeu, distancia-se do gesto vivo, compreendido. O esquema é tão-somente a aparência do plano; ou um plano despido de significado. Teríamos então, contrariando a ordem natural das coisas, ser menos exequível, em literatura, conceber o plano de uma obra que realizá-la? Não. A obra executada na imaturidade está para a verdadeira obra como o esquema está para o plano; e de modo semelhante ao esquema de que talvez provenha, falta-lhe significação. Ninguém realiza obra válida, antes de alcançar como escritor e como homem, um estágio, um grau de sabedoria que lhe permita conceber, no papel do espírito, um plano para a obra a ser realizada. Executar uma obra está diretamente ligado a concebê-la com clarividência, atribuir-lhe um plano que seja ao mesmo tempo as balizar de um roteiro a executar e uma súplica de seu conteúdo espiritual. Isto não significa que um plano tenha de ser cumprido, no sentido que se segue o programa de uma convenção de vendedores... Mas o esquema ou plano, quando surgem, vão coincidir com uma fase em que, no espírito do autor, a obra possível já cumpriu um itinerário secreto, ou mal pressentido. (LINS, 1969, pp. 48-50).

Desse modo, percebe-se que a consciência estrutural e estética de Osman Lins não advém do postulado teórico apresentando e defendido por Umberto Eco, uma vez que a primeira edição brasileira é de 1969, não constando; portanto, nenhuma referência desta em *Guerra sem Testemunha* e tão pouco que Osman tenha tomado contato com esta leitura antes dessa data. No entanto, não é difícil considerar que tais questionamentos e posicionamentos teóricos reflitam, por meios diferentes, o período em questão, momento em que várias correntes de pensamento se confrontavam. Contudo, no exemplar depositado no IEB encontramos algumas marcas autógrafas a caneta esferográfica tinta azul e a partir de algumas delas esboçaremos possíveis relações de como essa marginália, assimilada e transfigurada por Osman Lins, nos ajuda a entender a estrutura de *Avalovara*.

### **Obra Aberta: matriz do palíndromo?**

Com exatamente dezesseis grifos a caneta esferográfica tinta azul e um apontamento de leitura no final do volume de *Obra Aberta*, encontramos na página 126 o tão celebre palíndromo apresentado como estrutura do romance *Avalovara* e mesmo sem nenhuma nota marginal ou indicação de leitura nesta página, esta matriz, por força de sua função documentária, é o primeiro indício do palíndromo nos documentos do processo criador.

Já no primeiro capítulo do livro, A poética da obra aberta, Umberto Eco apresenta a noção de abertura através de algumas composições musicais que constituem um campo de possibilidades e um convite à escolha na medida em que estas produções consistem num conjunto de realidades

sonoras organizadas de forma definida e acabada por seus autores. Mas estas só se configuram como obras “abertas” quando geram possibilidades de várias organizações que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que ele as fruir esteticamente. Contudo, isso exige uma nova “dialética entre obra e intérprete” ideia destacada por Osman Lins com um grifo:

uma obra de arte é o objeto produzido por um autor que organiza uma teia de efeitos comunicativos de modo que cada fruidor potencial possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo de sensibilidade e da inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Neste sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como ele a produziu; todavia no ato de reação à teia de estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, pode ser encarado de uma maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser aquele sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isto redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original (ECO, 1969, p. 40).

Desse modo, percebe-se neste excerto um jogo de relações e aproximações temáticas com *Avalovara*, principalmente, no que se refere ao tema S, porém vale destacar dois aspectos. O primeiro relacionado ao criador, pois sendo a obra de arte um objeto produzido por um autor que organiza os seus efeitos comunicativos entende-se, então, a importância o palíndromo já que este contém em sua dupla tradução a ideia de rigor e de um universo criado:

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. Ou como também pode entender-se: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita.* Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do Criador e da Criação. Eis o lavrador, o campo, a charrua e as leiras; eis o Criador, sua vontade, e o espaço e as coisas criadas. Surge-nos o universo, evocado pela irresistível força dessa frase, como uma imensa planura cultivável, sobre a qual um vulto, com soberano cuidado, guia a charrua e faz surgirem, brilhantes, para em seguida serem incendiadas, ceifadas ou esmagadas sob patas sanguíneas de cavalos, as suas lavouras: plantas, heróis, bichos, deuses, cidades, reinos, povos, idades, luzeiros celestes. Idênticas é a imagem do escritor, entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto – como a relva e os reinos – aos mesmos cavalos galopantes. Apesar desta certeza, desta ameaça, nenhum descuido é aceito. Sustém-se, com zelo e constância, a Charrua no seu rumo (LINS, 1973, p. 72).

Já o segundo relaciona-se ao receptor desta obra que lhe atribui sentidos múltiplos e de acordo com a sua perspectiva vai “incendiando ou ceifando” o texto que lhe chega às mãos. É este um “cavalo que galopa” sobre a obra conforme as suas idiossincrasias. Assim, a frase do palíndromo e a meta-narrativa evidenciam o procedimento de auto-reflexão, consciência da criação e da construção e a própria recepção, mas também nesta linguagem auto-implicada, que se dobra sobre si mesma, há uma proposta de se realizar uma ontologia da literatura a partir dos seus

fenômenos de auto-representação e compreensão.

Nesse sentido, Umberto Eco mostra que a ideia de poética da obra “aberta” deve promover no leitor atos de liberdade consciente ao pô-lo como elemento central e ativo de uma rede de significações, mas “abertura” não significa “absolutamente indefinição da comunicação ou diversas possibilidades da forma, liberdade de fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor” (ECO, 1969, p. 43).

Para reforçar a noção de “obra aberta” Eco apresenta exemplos em Kafka e Joyce e identifica uma categoria mais restrita de obra aberta que tem a capacidade de assumir diversas estruturas, imprevistas e fisicamente irrealizadas, definindo-as como “obras em movimento”. Tendo como ponto básico a capacidade de se mover aos olhos do fruidor calendoscopicamente estas obras das artes plásticas e da arquitetura assumem disposições diversas e criam continuamente suas próprias dimensões. Com isso, encontramos possibilidades para se levantar certas hipóteses e entender, a partir desta ideia de obra em movimento, a necessidade da fusão da espiral e do quadrado.

### **Mallarmé e Osman Lins: o livro como forma**

Luiz da Costa Lima afirma que mesmo sendo aceito ou rejeitado Mallarmé é um dos monstros sagrados da literatura moderna e que apenas Joyce partilha da mesma veneração ou hostilidade. A unanimidade de afetos contrários se deve ao fato de que “um e outro têm por lastro a radicalização do problema da criação com a crise da representação mimética, que leva Mallarmé e Joyce a criarem uma obra cada vez mais próxima da impossibilidade de comunicação” (LIMA, 2003, p. 165). Também relacionado a isto, Osman Lins sempre procurou deixar claro que naquele ponto de sua carreira de escritor (*Nove, Novena*) ele exigiria um esforço de seu leitor, pois “em literatura, toda conquista árdua atinge o público, mais cedo ou mais tarde. E são essas conquistas que enriquecem o leitor, não os caminhos já conhecidos” (LINS, 1979, p. 137). Quando foi prontamente acusado de hermetismo disse:

Pesquisei muito e não achei antecedente algum onde pudesse apoiar minha obra. Então parti para a invenção – código diferente e estrutura nova – mesmo sabendo que corria o risco de não me comunicar... Apesar de muita gente considerar o livro difícil, é preciso esclarecer que não há nenhuma passagem obscura. Todas as palavras fazem sentido, e, quando não fazem, explico – no livro mesmo – que é proposital. E quando descrevo, por exemplo, um fato fora do tempo (escrever isso é dimensionar no tempo um evento atemporal), então jogo com a linguagem mostrando bem essa dificuldade (LINS, 1979, pp. 171-172).

Contudo, a aproximação entre Mallarmé e Osman Lins não se dá aqui pela forma como eles foram recebidos pela crítica, mas pelo fato de que Osman dialogou diretamente com Mallarmé, inicialmente ao tecer algumas considerações entre a relação do “Escritor e a Sociedade” em *Guerra sem Testemunhas* (LINS, 1974, 212) e depois em uma nota de planejamento do romance *Avalovara* em que podemos encontrar o seguinte trecho “*Le monde existe pour aboutir à um livre. Un livre existe pour aboutir au monde. La femme existe pour aboutir à l’acte de l’amour; l’acte de l’amour existe pour aboutir à la femme. Pluis ou móis*” (PEREIRA, 2009, pp. 30-31). Assim, ao citar “*Un livre existe pour aboutir au monde*” Osman Lins evidencia um contato que chegou a ele por outra fonte, mas aos consultarmos o primeiro exemplo de “obra em movimento”, na literatura, dado por Umberto Eco encontramos a mesma frase de *Le Livre*, um trabalho inacabado de Stéphane Mallarmé cujas ideias colaboram para a compreensão do livro como forma.

A constituição desta obra deveria ser trabalhada poeticamente uma vez que o ato de escrever como uma ação centraliza a possibilidade da construção conceitual do livro ser realizada derivando de sua própria estrutura. Mallarmé afirmava que a letra era o elemento principal do livro e que esta



deveria encontrar mobilidade e expansão. O poeta procurava uma estrutura que refletisse sobre si mesma, sobre a disposição e a ordem de suas partes, porém este projeto guarda apenas o esqueleto formal cuja preocupação com a estrutura é evidente. Para Bernadette Panek, “Mallarmé via o livro como expansão total da letra e considerava que, dela, dever-se-ia explorar o movimento. Tal objeto não seguiria uma paginação, mas leis de permutação; as páginas poderiam mudar de lugar segundo ordens distintas – seriam folhas móveis que de alguma maneira possibilitariam um sentido” (PANEK, 2008), ele se recusava a passividade da continuidade das páginas. Em relação a isto, Eco destaca que no *Livre*:

as próprias páginas não deveriam obedecer a uma ordem fixa: deveriam ser agrupáveis em ordens diversas, consoante leis de permutação. Estabelecida uma série de fascículos independentes (não reunidos por uma paginação que determinasse sua seqüência), a primeira e a última página de um mesmo fascículo deveriam ser escritas numa única grande folha, dobrada em duas, que marcasse o início e o fim do fascículo: no interior dela deslocar-se-iam folhas soltas, simples, móveis, intercambiáveis, mas de tal maneira que fosse qual fosse a ordem de sua colocação, o discurso possuísse um sentido completo. Evidentemente, o poeta não pretendia obter de cada combinação um sentido sintático e um significado discursivo: a própria estrutura das frases e das palavras isoladas, cada uma delas encarada como capaz de “sugerir” e de entrar em relação sugestiva com outras frases ou palavras, tornava possível a validade de cada permutação da ordem, provocando novas possibilidades de relação e, portanto, novos horizontes de sugestão (ECO, 1969, pp. 52-53).

Contudo, Eco considera tal façanha utópica e complicada por ser aspirações e ingenuidades verdadeiramente desconcertantes, mas neste desfecho das reflexões que Eco tece sobre Mallarmé, Osman Lins grifa a seguinte parte “e não sabemos se, uma vez acabada, a experiência seria válida, ou se revelaria uma equívoca encarnação mística e esotérica de uma sensibilidade decadente ao fim de sua parábola. Inclino-nos para a segunda hipótese...” (ECO, 1969, p. 54). Porém, parece que, contrariando as especulações de Umberto Eco ou consolidando as propostas de Mallarmé, Osman Lins encontrou uma maneira de estruturar no romance *Avalovara* tais conceitos. A desconexão dos segmentos cria uma tensão entre a lógica linear sequencial e a lógica a ser reconstruída pelo leitor a partir da justaposição de elementos em constante movimento que o próprio texto evidencia, sem falar no fato de que a linearidade das linhas narrativas não é algo convencional. Ademais, a própria obra reflete sobre a estrutura, a disposição e a ordem de suas partes tal qual queria Mallarmé em *Le Livre*.

Além disso, é possível estabelecer nos diversos níveis (fonético, sintático, semântico e discursivo) uma rede de relações e sugestões que amplia as significações do texto, reforçando assim o seu caráter polissêmico e de cunho intencional. Mas também é necessário verificar, de forma mais profunda, até que ponto estes níveis estariam relacionados com o conceito de “obra aberta”, aos ideais de *Le Livre* ou com leituras anteriores que são convocadas como parte deste mosaico.

De qualquer forma, fica visível em *Avalovara* um duplo de leitura e escritura, um diálogo intertextual e um feixe de conexões que é reflexo de absorção e transformação. As leituras e marcas declaradas reforçam as feições de um trabalho em curso e o enraizamento da criação que se constrói a partir de assimilação, mas ser perder a originalidade e a autonomia. Dessa maneira, as leituras realizadas por Osman Lins são transfiguradas em *Avalovara* em várias cenas, temas e símbolos diretamente relacionados à noção de criação, projetando-se em perspectivas diferentes e refletindo a visão de literatura e de criação literária do escritor/leitor.

Desse modo, estas matrizes e esta marginália que acabamos de apresentar “nos conduzem, por força da intertextualidade e da dimensão documentária, à tentativa de reconstruir, no diálogo, certas instâncias do ato criador enquanto conjunção de leitura e escritura” (LOPEZ, 2007, p.33); permitindo assim, analisar as operações de absorção e transfiguração. Além disso, as atividades de

leitura e de escritura concretizam a interpenetração do antigo e do novo, mostrando as marcas daqueles que antecederam o escritor e estabelecendo uma obra que outros, possivelmente, repetirão.

### **Considerações finais – Abertura para outras hipóteses**

Dentro do percurso apresentado é preciso deixar claro que uma edição antiga depositada na biblioteca de um escritor não significa necessariamente leitura antiga e, que tão pouco, as datas destas edições nos dão um trajeto linear das pesquisas realizadas pelo escritor. Estas leituras mostram a importância dos caminhos tomados e contribuem para a visualização de um momento da gênese. De forma direta ou indireta, as leituras ligam-se a criação ou pelas matrizes ou na materialização de instantes da escritura com a marginália. Assim, no diálogo escritor/leitor há uma superação do passado e uma anulação de “uma hierarquia tácita ao refutar o domínio do que parecia terminado, ao desdenhar os limites do espaço do outro e ao fazer com que o alheio se transmute em matéria adstrita a um dossiê de criação, isto é, em manuscrito; o outro se torna paradoxalmente determinante e subsidiário.” (LOPEZ, 2007, p.34).

Dessa maneira, é possível considerar que as fontes para a espiral e para o palíndromo de *Avalovara* foram assimiladas por Osman Lins em momentos diferentes o que explicaria, de certa forma, o seu período de “gestação” que vai, aparentemente, dos anos de 1963 a 1972. Mas ainda vale se perguntar até que ponto o exame das matrizes apresentadas e da marginália na biblioteca de Osman Lins não revelará outros mecanismos de estruturação de *Avalovara* anterior a esse período.

### **Referências Bibliográficas**

- [1] AQUINO, São Tomás. *Trattato si la Pietra Filosofale e l'Arte dell'Alchimia*. Milano: Editoriale Italiana, 1947.
- [2] CAMPOS, Haroldo. Entrevista concedida à Revista Textura. FFLCH-USP: maio de 1974.
- [3] COELHO, Marcelo. *Edição traz Osman Lins envelhecido*. In. Folha de São Paulo, 16/04/2005.
- [4] ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- [5] ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- [6] GHYKA, Matila C. *Philosophie et mystique du nombre*. Paris : Payot , 1971.
- [7] GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: a espacialização da narrativa*. In. ALMEIDA, Hugo. *Osman Lins - O sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- [8] GOMES, Inara Ribeiro. *Espaço, Tempo e Linguagem em Avalovara, de Osman Lins*. São Paulo: Abralic, 2007.
- [9] LENNEP, J. Van. *Art e alchimie: étude de l'iconographie hermétique et de sus influences*. Bruxelles: Meddens, 1966.
- [10] LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade - Formas das sombras*. São Paulo: Ed. Graal, 2003
- [11] LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- [12] LINS, Osman. *Nove, Novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1966.
- [13] LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- [14] LINS, Osman. *Guerra sem testemunha*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1974.
- [15] LINS, Osman. *Evangelho na taba: Outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Ed. Summus, 1979.
- [16] LOPEZ, Telê Ancona. *A criação literária na biblioteca do Escritor*. In. Revista SBPC, São Paulo, 2007.
- [17] MARTINS, Wilson. Siga a bula. O Estado de São Paulo. São Paulo, 14 de abril de 1974.
- [18] SOARES, Marisa Balthasar. *Tempo de Avalovara (As diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)*. São Paulo: FFLCH, 2008. Tese.
- [19] PANEK, Bernadette. *Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto*. In: <http://www.cap.eca.usp.br/ars8/panek.pdf>
- [20] PEREIRA, Eder Rodrigues. *A chave de Jano - os trajetos da criação de Avalovara: uma leitura das notas de planejamento à luz da crítica genética*. São Paulo: FFLCH, 2009. Dissertação.
- [21] RIBEIRO, Léo Gilson. Cortazar tocado de ouvido. Veja. São Paulo, 12 de dezembro de 1973.

---

<sup>i</sup> **Eder Rodrigues Pereira (Doutorando)**

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP)  
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada  
E-mail: [eder.pereira@usp.br](mailto:eder.pereira@usp.br)