



O binômio viagem/escrita em **Avalovara**,
de Osman Lins



Elizabeth Hazin



RESUMO

Todo escritor é também um leitor, que às vezes lê por prazer, às vezes para se documentar diante de algum plano de escritura que tenha em mente. As palavras que lemos em *Repertório*, de Michel Butor e em *O livro por vir*, de Maurice Blanchot nos revelam o quanto esses autores foram importantes para o leitor Osman Lins, na medida em que ambos estabelecem em seus livros uma forte relação entre literatura e viagem, a mesma que descobrimos nos textos do romancista brasileiro. Recortadas de ensaio bem mais amplo que aprofunda a noção de entrelaçamento de gêneros em Osman Lins e traz à discussão a similitude existente entre *Avalovara* e os livros de viagem medievais (apontando naquele a existência dos mesmos traços artísticos que, articulados, configuram a narrativa destes), as páginas aqui apresentadas pretendem não-somente sugerir a relação viagem/escrita no referido romance, mostrando ao leitor a importância que tal relação assume aos olhos do romancista.



ABSTRACT

Every writer is also a reader who sometimes reads for pleasure; and at times reads in order to document oneself in face of a writing plan that they may have in mind. The words we read in Michel Butor's *Répertoire*, and in Maurice Blanchot's *Le Livre à venir* reveal to us these authors' importance to Osman Lins, the reader, since both authors establish in their books a strong relationship between literature and journey, the same relation that we find in the Brazilian novelist's texts. Cut from a much broader essay that deepens the notion of genre interweaving in Osman Lins and brings to the discussion the existing similarities between *Avalovara* and the books on Medieval journeys (pointing in the former the existence of the same artistic features that, articulated together compose the narrative of the latter), the pages here presented aim solely at suggesting the journey/writing relation in the mentioned novel, highlighting to the reader importance of such relation in the eyes of the novelist.



PALAVRAS-CHAVE

Avalovara - Osman Lins - Literatura como viagem -
Intertextualidade e criação.



KEYWORDS

Avalovara - Osman Lins - Literatura como viagem -
Intertextualidade e criação.

Também lhe ocorreu que os homens, ao longo do tempo, têm repetido sempre duas histórias: a de um barco perdido que procura pelos mares mediterrâneos uma ilha amada e a de um deus que se faz crucificar no Gólgota.

Jorge Luís Borges

O leitor de Osman Lins se depara constantemente com a noção de entrelaçamento de gêneros que seus textos propõem. Ora um romance que fala de outro romance e se denomina ensaio, escrito – todavia – na forma de diário; ora um ensaio que – ao introduzir personagens – alude ao ficcional; ora um relato de viagem que, no dizer de um crítico literário,

(...) é antes “menos um” livro de viagens do que, não direi romance (talvez não chegue a tanto), mas quem sabe um gênero novo e original de relato: roteiro para um diretor de cinema inteligentíssimo, diário de escritor que escreve um romance, jornal de um personagem de romance...²

Continuando nessa linha de reflexão, podemos apontar o caso de **Avalovara**. Trata-se de um romance, porém, como nos informa o Narrador da linha temática S – por Antonio Candido denominado Autor³ -, origina-se de outro gênero, imitando, ponto por ponto, o longo poema místico em que se inspira. Em carta de 28 de fevereiro de 1972, o romancista escreverá a Hermilo Borba Filho: “Há um grande problema com o meu livro [Avalovara]: o rigor. É quase como se fosse um longo poema. Tudo medido”⁴, palavras que nos remetem à coexistência - no romance – do narrativo e do poético, a mesma de que nos adverte o Narrador, no fragmento S 4: “Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (LINS, 2005: 25).

O objetivo mais amplo do ensaio de que se originam essas páginas é justamente aprofundar a noção de entrelaçamento de gêneros em Osman Lins, trazendo à discussão a similitude entre **Avalovara** e os livros de viagem medievais. É claro que este romance não pode

ser classificado como pertencente ao subgênero literatura de viagem, o qual compreenderia - levando-se aqui em conta a definição proposta por Fernando Cristóvão⁵ - os textos que entrecruzassem Literatura com História e Antropologia, e que buscassem à viagem - fosse esta real ou imaginária – temas, motivos e formas. (CRISTÓVÃO, 2002: 35). É evidente que a alegoria ressalta desde o início, de vez que não se lê aqui – necessariamente – um relato de viagem, desses que os viajantes costumam fazer por meio da escrita de diários, cartas ou narrativas. Não é de viagem que se fala, pois não é uma viagem física (ou imaginária), não é o deslocamento de um personagem (ou personagens) no espaço que constitui o cerne deste romance. Mas a viagem aí está, desde sempre, como nos lembra o personagem Abel em seu ensaio - “Uma viagem está no texto, íntegra: partida, percurso, chegada” -, talvez porque viagem corresponda sempre à busca de um lugar, de alguém, de um objetivo secreto. O personagem busca⁶ – busca que tem aqui conotação de desejo - uma cidade vislumbrada em sua adolescência, uma cidade que divisou pairando sobre o canavial, sob o calor do meio-dia. Não é necessário, pois, que expliquemos aqui o significado das palavras de Michel Onfray: “Sonhar um lugar (...) permite menos encontrá-lo que reencontrá-lo. Toda viagem vela e desvela uma reminiscência” (ONFRAY, 2009: 32), porque o leitor de **Avalovara** saberá apreendê-lo.

Também não nos é possível, baseados nas palavras em epígrafe - ainda que possamos todos concordar com a idéia expressa por Borges - generalizar e rotular **Avalovara** como pertencente ao subgênero citado, ou este texto nem teria sido iniciado.

Assim, tal ensaio começa por um impasse que deverá ser superado, a fim de não estancar a fluência das palavras pretendidas: se o romance de Osman Lins não pertence ao subgênero em questão, por que podemos deste aproximá-lo?

A resposta a tal pergunta conduziria o leitor à aproximação – feita por mim no longo ensaio já referido – entre **Avalovara** e os livros medievais de viagem, apontando naquele a existência dos mesmos traços artísticos que, articulados, configuram a narrativa destes⁷. Bem mais modestas, todavia, estas páginas – recortadas do

ensaio – pretendem tão-somente sugerir a relação viagem/escrita em **Avalovara** e, conseqüentemente, mostrar a importância que tal relação assume aos olhos do romancista.

Começamos pela tentativa de conceituar viagem. “Deslocamento de alguém de um lugar para outro razoavelmente distante”, diz o **Dicionário Aurélio on-line**⁸. Em sua tese acerca da obra literária de Le Clezio⁹, M^a Cruz Alonso Sutil chama a atenção para o quanto definições de viagem dessa natureza são recentes, levando em conta o que escreve Jaime Helios sobre o significado da palavra antes do século XVI: “no designa um desplazamiento de un lugar a otro, es decir, no indica una trayectoria entre un punto de partida y otro de llegada, sino que significa emprender un camino”¹⁰. Sim, porque não podemos esquecer que – etimologicamente - viagem se origina de via, caminho, como nos lembra a autora. Tal mudança de significado - informa-nos ela - é atestada pelas modificações por que foi passando o próprio ato de viajar, ao longo da História: para sobreviver, como na pré-história, quando era preciso se deslocar em busca de comida ou de água; para conhecer lugares, para trocar conhecimentos, por motivos científicos, comerciais, religiosos, bélicos. Além disso, o modo de viajar também se modificou: antes por terra, desbravando os caminhos; depois, por rios e mares e, por fim, pelo ar, não nos esquecendo, aqui, do quanto os meios de transporte foram se aperfeiçoando em termos de segurança e de conforto, permitindo que os viajantes pudessem chegar cada vez mais longe do ponto de partida. Impossível não levarmos em consideração certas invenções, como a da bússola, da imprensa (permitindo uma maior divulgação de mapas), entre outras, que estimulariam o avanço dos viajantes em direção a mundos desconhecidos, tornando-os mais ousados, a ponto de um dia sonharem com a Lua ou com Marte. Tudo isso vai alterando, lentamente, o conceito de viagem, que veio mais recentemente a englobar o surgimento do fenômeno social a que denominamos turismo, e que implica – entre outras motivações – viagens que têm como finalidade o ócio, o lazer e o consumo.

O homem sempre se sentiu atraído pelas viagens, que representavam afinal um modo de transgredir limites e permissão para sonhar. As viagens sempre lhe pareceram eventos especiais, mo-

tivo pelo qual se sentiu compelido a escrever diários ou relatos sobre elas, tendo sempre em mente a noção exata da importância crucial de seus registros. Nelas, sempre vislumbrou a possibilidade de quebrar a monotonia de tudo, imprimindo à vida um ritmo de aventura e de descobertas. Funcionam, a meu ver, de dois modos: ensinando-nos o que não sabíamos até o seu momento preciso (na medida em que nos fazem confrontar com novas realidades, novas pessoas, novas culturas) e fazendo-nos compreender – ao mesmo tempo – o quanto nosso mundo é limitado e o quanto ainda pode ser expandido. No momento presente de uma viagem, fundem-se, inapelavelmente - como se num turbilhão de reminiscências e de projeções - o passado e o porvir: o que somos e o que ainda poderemos vir a ser, o que temos e o que ainda poderemos vir a ter, o que – além de tudo - nos dá a dimensão perfeita do que seja identidade e alteridade. Há muitos tipos de viagem, assim como muitos são os tipos de conhecimento que delas nos advêm, incluindo-se, aqui, também, o dos significados importantíssimos de partir e de voltar.

Na tese acima citada, Sutil nos fala que todo viajante carrega consigo seu próprio mundo, ou seja, sua cultura (o que inclui suas leituras), sua maneira de enxergar o mundo, suas inquietações e medos, suas habilidades e conhecimentos¹¹, o que a meu ver o aproxima do escritor. Nos papéis em que esboçou idéias para o seu romance, Osman Lins escreveu palavras – em tom de lembrete - que aludem a essa aproximação, também possível graças a outro ponto em comum entre os dois, que é o desejo de aventura: “O caráter do romance como representação da aventura de escrever um romance, de produzir um romance, não deve ser esquecido”¹².

O título com que Abel nomeia seu ensaio – “A viagem e o rio” (que, segundo ele mesmo, trata das relações entre a narrativa e o tempo mítico) - é uma bela imagem a propósito dessa aventura da escrita, tão cara a Osman Lins. Veja-se, para citar outro exemplo, a primeira página do primeiro capítulo de Guerra sem Testemunhas, intitulado “O ato de escrever”:

Sirvo, desde já, ao meu objetivo, estudar problemas do escritor, dentre os quais não são dos menos desesperadores

a lenta progressão de um texto e os períodos mortos, ou aparentemente mortos, quando, para evocar nesta primeira página (ao iniciar, como aqueles antigos navegantes que iam à aventura, em busca de caminho para as Índias, uma travessia que ignoro se terá bom termo), arcaica e eficaz imagem náutica, em vão abrimos as velas, pois não sopram os ventos, ou sopram os ventos ponteiros, não os de servir. (LINS, 1974, p. 13)

Durand mostra, por um lado, que os instrumentos e os produtos da tecedura e da fiação - na medida em que se opõem à descontinuidade e à ruptura - são universalmente associados ao simbolismo do devir¹³, e por outro, que o balcão do comerciante (que aí desenrola o seu tecido em ondas) é sonhado como a costa onde esbatem o fluxo e o refluxo das marés¹⁴. Ora, levando-se em conta que - etimologicamente - texto é tecido, torna-se translúcida a metáfora náutica de que fala Osman Lins ao se referir a seu ofício de escritor. O tecido como continuidade estaria impresso no inconsciente coletivo pela técnica "circular" própria de sua produção rítmica, o que leva Durand a esboçar a idéia de que o simbolismo da fiandeira (que utiliza a roca e os fusos para fiar) liga-se ao movimento rítmico e ao esquema da circularidade. Enveredando pela simbologia do círculo, chega-se à roda, e ao carro que conduz os passageiros, lembrando que os deuses e heróis, como Hermes e Héracles, são grandes viajantes. Termina o autor citado concluindo que tanto a arte da tecelagem, quanto a técnica da viagem assumem a mitologia do círculo¹⁵.

Voltemos nosso olhar ao romance. Na terceira página, lucila o fragmento S 2 e é mesmo muito provável que ao leitor de **Avalovara** não sejam perceptíveis, em seu primeiro contato com o texto, os muitos níveis de leitura que encerra¹⁶, pois este é um romance que somente muito lentamente, de forma gradativa, vem a tornar-se legível, na medida em que se entenda legível, aqui, como significativo. A sua caótica aparência inicial só aos poucos vai se ordenando diante do leitor, fato que por si só constitui mais um elemento de significação em romance que alegoriza o romance como arte e que termina por assumir a forma exatamente daquilo de que fala: se o escritor é aquele que ordena o caos das palavras

e constrói a narrativa¹⁷, assim o leitor é aquele que lucidamente o re-ordena, concedendo ao romance a possibilidade de ser, de exercer o seu papel, podendo ser ou não exatamente aquele imaginado pelo criador. Escutemos as palavras que do fragmento citado nos interessam no momento:

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? Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários, com seu relevo e seu contorno, assemelha-se portanto a uma viagem no informe. Pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho. Assim, na construção aqui iniciada. (LINS, 2005: 21)

Que dizem as palavras do Narrador, vistas para além de sua literalidade? Elaborar um mapa de cidades ou de continentes imaginários assemelha-se a uma viagem no informe - diz ele. Suas palavras falam da escrita, naturalmente e, desde já, aproximam-na da cartografia. Abel é um viajante, alguém que se move na Terra, personagem cujo nome remonta à história do Gênesis - Abel, pastor e nômade, em cujo espírito se imprime a idéia de deslocamento - e que, mais do que isso, escreve um ensaio - A viagem e o rio - e busca uma Cidade. Ora, de que se serviria ele senão de um mapa? Estamos diante de um romance que, como qualquer romance, representa o mundo e que lança mão - em sua alegoria da viagem - de uma concepção cartográfica. Representação cartográfica e representação literária encontram-se, aqui, lado a lado.

Mas retomemos a citação. De fato, as cidades sonhadas ganham forma, na medida em que o texto - pelas mãos do escritor - as desvenda e cria. E que obra resultaria não estivesse o viajante consciente de sua lida: a de pressentir o êxito da chegada e de

saber que o percurso a ser seguido está contido em sua própria invenção, muito embora seja preciso estar atento a cada passo, a fim de ir adivinhando as pedras do caminho? Em entrevista que concedeu ao Diário de Pernambuco, em 1954, sobre sua estréia como romancista, dá a seguinte resposta, ao ser indagado a respeito de sua concepção de romance: “Sou um aprendiz. E mal começo a entrever o que seja um romance. Acho, porém, que a elaboração de qualquer obra de arte é como uma peregrinação a um lugar cujo caminho ignoramos. Os que procuram seus caminhos chegarão”. (LINS, 1979: 127)

Viagem, viajante, mapas. Ora, tais palavras lá da citação nos sugerem que Osman Lins vê a literatura como viagem. Peregrinação a lugar desconhecido. Busca. Caminhos a serem percorridos. Sendo assim, o texto é uma espécie de mar, sobre o qual se navega, precisamente aquele espaço que oferece perigos e enganos. Não é por outro motivo que, ao descrever em detalhes o processo criativo que conduz o escravo frígio à frase palindrômica, o Narrador afirma, a respeito de Loreius: “Com esta cruz central, formada pelo verbo TENET e que tão claramente lembra os pontos cardeais, já não está perdido nos oceanos turvos, sem margens, das palavras.” (LINS, 2005: 36). No fragmento S 9, ao falar da idéia básica do livro e de onde este teria se originado, diz o Narrador: “Aí estão, homem e mulheres, inventados para ajudar o autor a desvendar uma ilha no mundo”, deixando que transpareça claramente a obsedante metáfora da literatura como viagem que, em T 13, novamente se mostra, sob outro aspecto, e dessa vez na voz de Abel: “Ela, Cecília, pode quando muito ser uma parte do percurso que me conduzirá ao termo da procura” (LINS, 2005: 216). Ao lermos “Quanto resta ainda da viagem?” (LINS, 2005: 141), nos damos conta de que a pergunta feita por Abel tanto vale literalmente para a viagem que está sendo realizada de trem, em companhia de Roos, quanto vale metaforicamente para a viagem, a que envolve todo o livro e a busca de Abel/Osman¹⁸.

Sabendo-se **Avalovara** “alegoria da arte do romance”, torna-se mais fácil acompanhar a idéia da literatura como viagem sendo incorporada ao texto. No fragmento R 4, escutamos palavras de Abel que, ao descreverem seu relacionamento com ☺ (outra

espécie de viagem), resvalam sutilmente para a ambiguidade que nos permite nelas divisar a fala de um viajante que chega enfim à cidade longamente buscada: “Nossas línguas incham e diminuem, avançam, expandem-se, tendem a ocupar inteiramente a boca do outro. ☺ comprime a minha língua entre seus dentes fortes, delicadamente. Ave de forma imprecisa ou flâmula negra, cintilando na linha do horizonte e aproximando-se, ampliando-se ondulante no céu puro – pássaros? – e de súbito vejo delinearem-se torres, muralhas, o rio ou braço de mar. O odor do ar que aspiro, tépido, das narinas de ☺, alcança intensidade quase insuportável”¹⁹ (LINS, 2005: 24). Aqui se dá a fusão de tudo: Amor, Cidade buscada, Paraíso, Literatura, fusão que nos remete às anotações de Osman: “A vinda da cidade liga-se: à busca de uma forma artística; de uma sociedade ideal, eco das antigas idades de ouro; da própria identidade; de uma harmonia com o mundo”²⁰.

Em seu **Dicionário de Símbolos**, Chevalier afirma que o quadrado é a figura de base do espaço, enquanto o círculo, e particularmente a espiral, a do tempo²¹, exatamente como já nos anuncia Antonio Candido, em seu prefácio ao romance. Mais adiante, Chevalier nos revela que na China o espaço é quadrado e que – entre os chineses – “o formato quadrado da Terra é uma idéia muito antiga, inscrita na língua. (...) o espaço é constituído de quadrados encaixados uns nos outros (em relação ao Centro do Mundo) ou justapostos (ao redor de centros secundários)”²².

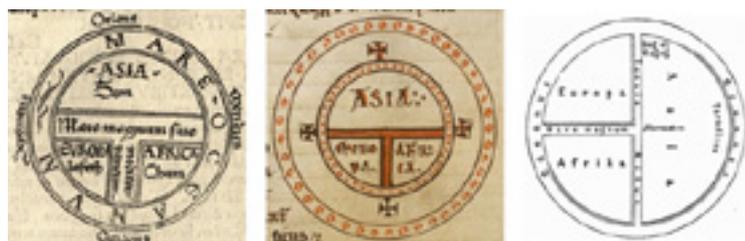
No prefácio que escreve ao livro *A reinvenção do espaço*, Ruy Moreira lembra que a moderna percepção do espaço nasce da pintura, mais especificamente da técnica de perspectiva e do ponto de fuga²³. Seu nascimento se dá por meio da geometrização do quadro, cuja elaboração exige do pintor o artifício de interpor uma tela de quadrículas entre o modelo a ser retratado e a tela, de modo a facilitar a sua transposição. Assim é que a descrição de Chevalier, a propósito de quadrados encaixados uns aos outros em relação a um centro, encontra acolhida tanto no desenho que o leitor descobre já na explicação do romance que lhe oferece Candido, quanto na grande maioria dos mapas traçados pelo homem, com suas linhas e quadrículas. “As narrativas simulam a conjunção de fragmentos dispersos e com isto nos rejubilamos”²⁴, nos diz

Abel, repetindo, assim – com outras palavras – o que disseram Ruy Moreira e Chevalier.

Em diversas passagens do romance, lêem-se referências a mapas. Ouçamos, para citar um exemplo, a voz do Narrador que, em S 9, dirá a respeito da espiral:

Podemos concebê-la, traçada século após século, com mão firme e ignota. Seus começos perdem-se num abismo aquático, infestado de sereias, de peixes cantores, grandes hipocampos alados e aves que não pousam, assim como acabavam para os antigos, o mundo então conhecido e seus mapas imperfeitos²⁵.

Refere-se, aqui, aos mapas conhecidos como mapas T-O. A denominação se origina dos mapas medievais em que aparecia nitidamente uma letra T contida em um círculo (representando o universo físico conhecido), ou seja, contida em um O. A letra T dividia o mundo nos três continentes conhecidos até então: Europa, África e Ásia. As duas primeiras situavam-se lado a lado, enquanto a Ásia era vista na parte superior do círculo, acima do T.



Além disso, havia a crença que bem no centro do círculo situava-se o Paraíso. Em muitos mapas antigos, a cidade de Jerusalém era inscrita pelos cartógrafos no centro do mundo. Às vezes, as colunas de Hércules. O T representava precisamente os caminhos de água: pequenos mares e rios, enquanto o círculo correspondia ao vasto oceano que rodeava os continentes. Essa era a imagem que as pessoas da Idade Média tinham do mundo. Textos que acompanhavam esses mapas se referiam a oito regiões situadas

para além do oceano circular. Todavia, chegou até nós notícia apenas de cinco. Entre estas, a terceira região, onde os pássaros de asas não terminam seu vôo, deve ser justamente aquela à qual o narrador se refere ao delinear o ponto onde o mundo - para os antigos - se acabava: “o abismo aquático” em que “as aves não pousam”. Ao lado desses mapas mais simples, a cartografia medieval apresentava outros mais detalhados, de tipo qualitativo e conceitual. Com frequência traziam elementos decorativos: ora fortificações e torres, a sugerir – em terra - os reinos existentes; ora animais reais ou fantásticos – no oceano -, acenando ao desconhecimento que se tinha de tudo o que se situava para além dos limites habitados.

No primeiro fragmento da linha temática E -  e Abel: ante o Paraíso, lê-se uma alusão aos mapas em T:

Fim e início.  e eu, frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso. O Sol, a Lua, a Interferência, a Treva, a Convergência, o Percurso, a Cadência, o Equilíbrio. Dorso contra dorso, lado a lado, face a face, os braços em T? Onde? Surgem ao tempo de Carlos Magno, os mapas trocoides e com eles vão ao mar os navegantes. As águas, nesses mapas, são desenhadas como um T sobre um O: um T sobre a Terra. Seremos nós, com os braços abertos, T ante, rodeados pelo mundo, um mapa? Que águas seriam então em nós evocadas com seus peixes?

É de Abel a elocução, é ele que fala aqui dos mapas, e que vê, a ambos, como um mapa, com os braços abertos em T, após um giro de 360°²⁶ feito por cada um deles em torno do outro, o que constitui uma bela metáfora: ou de périplo ao redor do mundo, na busca de um Paraíso possível, ou da demonstração panorâmica da completude dos mapas forrando o globo. T ante, diz ele, remetendo o leitor para o título da linha temática que acaba de iniciar:  e Abel [braços em T]: ante o Paraíso. No espaço diegético, como nos mapas: ante o Paraíso. “Seremos nós um mapa?”, Abel indaga. A palavra onde, na citação acima, seguida de interrogação, é sintomática: sugere a necessidade humana de localização, que os mapas são supostos de suprir. Diante do

leitor, vai perdendo sua opacidade o significado do ensaio que o personagem Abel escreve – A viagem e o rio - e de que nos dá a ler aqui e ali pequenos excertos. Nos mapas antigos, era o Paraíso sempre cortado por quatro rios sagrados, ou talvez se devesse dizer: ao Paraíso se podia chegar navegando-se pelos rios que o cortavam. O Paraíso a que chega Abel confunde-se com a Cidade, longamente buscada, à qual ele associa um rio, como se por tal rio tivesse navegado até ela:

A Cidade aproxima-se do vale ensolarado como uma nuvem de aves migradoras, a Cidade e seu rio, extraviada, tanto a procuro e agora surge na luz do meio-dia, pousa na plantação, sem nome e um pouco gasta no seu esplendor. (LINS: 2005, 319).

Quando lemos mais atentamente as palavras de Michel Butor (em **Repertório**) e as de Maurice Blanchot (em **O livro por vir**)²⁷, damos-nos conta do quanto foram elas importantes para o leitor Osman Lins. Sim, porque ambos discorrem em seus textos sobre a similitude que enxergam entre literatura e viagem, e nos permitem ver, com clareza, a migração - dessas palavras - dos seus textos para o de nosso romancista.

Refiro-me ao leitor Osman Lins porque todo escritor é - antes de qualquer coisa - um leitor, que às vezes lê por prazer, às vezes para se documentar diante de algum plano de escritura que tenha em mente. Ler e escrever são, portanto, duas atividades indissociáveis²⁸.

Mas, enfim, o que dizem esses autores lidos por Osman? Tomemos inicialmente **O livro por vir**. Impossível passar despercebida a beleza contida no texto de Blanchot a respeito do que denomina o canto das sereias, sendo o texto ele próprio – à semelhança de tal canto – capaz de arrastar com seu fascínio aquele que não vedar seus ouvidos. Osman certamente se deixou arrastar, tendo absorvido muitas das idéias aí contidas, das quais cito apenas duas. A primeira, a de que era a imperfeição do canto que atraía os navegadores:

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o canto começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. (...) De que natureza era o canto das sereias? Em que consistia seu defeito? Por que esse defeito o tornava tão poderoso? (BLANCHOT: 2005, p. 3).

Estabelece Blanchot, aqui, uma alegoria da literatura, e das mais belas, que nos mostra como a literatura não pode, de fato, desvelar a Beleza (ou a Verdade) em sua inteireza, pois ela é apenas a brecha no real que nos permite vislumbrar algo de grande, para além de nossas misérias cotidianas. E não só para o leitor torna-se visível essa imperfeição de que fala Blanchot: também o escritor se confronta com ela, no ato da escrita. O poeta²⁹ é – literalmente - aquele que faz, e tal fazer procura dar conta de acomodar no papel o que resulta de seu modo de olhar o mundo. Assim, a escrita materializa esse olhar no tecido lingüístico, ainda que tal materialização corresponda à de uma falta que jamais se preenche e o poema – muitas vezes – represente uma impossibilidade que precede toda letra. É essa incompletude que empurra o escritor, levando-o muitas vezes a modificar seu texto, a perseguir uma espécie de versão ideal, e que de certo modo nunca se concretiza, pois toda palavra já nasce sob o signo da perda, intrínseca à própria condição humana daquele que escreve. Leia-se o conto de Borges intitulado “O espelho e a máscara”. Ora, o que persegue o Rei – através das sucessivas versões da escritura do Poeta – senão a Beleza: a essência mesmo da representação da Batalha que vencera e que queria para sempre cristalizada pela escrita? E que outra coisa poderia significar o não repetir nunca o verso definitivo enfim escutado, senão que sua forma já alcançara a perfeição (e daí a morte do Poeta)?

Essa busca impossível de uma versão definitiva, que dê conta da Beleza pressentida, está no corpo mesmo de toda e qualquer escritura. Tanto Osman percebeu a alegoria de Blanchot, que a

utilizou em **Avalovara**, por ele próprio definido como “alegoria da arte do romance”³⁰. Quando Abel reflete a propósito da cartografia - “Com aqueles mapas imperfeitos, os navegantes chegavam sempre onde desejavam. E quando se perdiam, sabiam que estavam perdidos. Isto dá no que pensar. Na verdade, um mapa para ser exato, deveria ter as dimensões do país representado e então já não serviria para nada” (LINS, 2005: 145) –, o que lemos pode ser transposto para o nível da representação literária³¹: o mundo representado pela literatura jamais poderia coincidir com o mundo real, ou não teríamos literatura e, sim, o mundo. “A cartografia precede a escritura e configura um desejo universal de representar o espaço em que se vive, um desejo de ordenar o mundo, ao estabelecer uma correlação entre lugares e distâncias, uma necessidade de representar, de definir e de se apropriar do espaço. O mapa iconiza o espaço, mas a imagem construída não é igual ao que representa, e com frequência só representa parte de um elemento determinado”, escreve Josebel Fares³², corroborando o que vinha sendo dito a respeito da literatura e da cartografia. E é justamente pelo motivo de não corresponder ao representado que tanto a cartografia quanto a literatura necessitam de um sistema semiótico complexo.

Para ser perfeita, a literatura carece de imperfeição, assim como o relógio de Julius Heckethorn³³, (ao qual pode ser comparada a estrutura do romance que lemos, na medida em que ambos são construídos com rigor e precisão)³⁴– pela interferência de seu inventor - adia indefinidamente a conjunção perfeita de suas partes: “Com tal imperfeição, o relógio de Julius alcança a perfeição”. (LINS, 2005: 332). Exatamente como acontece no romance. No fôlio 76 das Notas p/ **Avalovara**, da Fundação Casa de Rui Barbosa, Osman - ao final da enumeração de elementos para a composição do romance - escreve: (Nesta ordenação, tem um papel o relógio, o mecanismo de som do relógio, destinado a [soar], íntegro, neste momento, e cuja ausência impedirá que a ordenação seja feita.), e que nos remete à penúltima página do romance: “falha o penúltimo grupo notas musicais soa o último e o relógio continua a sua busca” (LINS, 2005: 380). “Com tal imperfeição, o romance alcança a perfeição”, parecem nos sugerir as palavras da nota que

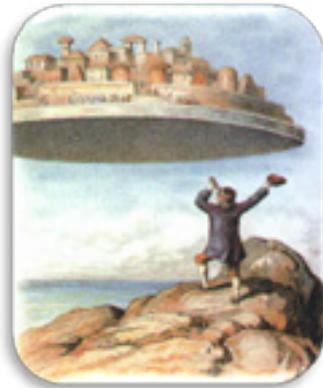
Osman Lins nos deixou.

A segunda das idéias tomadas a Blanchot se delinea a partir do seguinte trecho e implica de maneira direta o que essas páginas pretendem significar:

Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer, do canto, o movimento em direção ao canto, e desse movimento, a expressão do maior desejo. Estranha navegação, mas em busca de que objetivo? (BLANCHOT, 2005: 4)³⁵

Sugere Blanchot, portanto, ser literatura navegação, questão que vem explicitada algumas páginas adiante, quando se lê ser a narrativa um movimento em direção a um ponto desconhecido, estranho, ignorado, movimento imprevisível tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração³⁶.

E justamente por Butor compartilhar desta mesma idéia (ainda que em outra clave, como se verá), passo imediatamente a ele quando, por sua vez, afirma que toda ficção se inscreve em nosso espaço como viagem, na medida em que subtrai o leitor do espaço real e o lança no ficcional, motivo pelo qual o tema da viagem termina sendo o tema fundamental de toda literatura romanesca. O romance cujo enredo fala de viagem, nos diz ele, (como **As viagens de Gulliver**, lembro eu), é indiscutivelmente mais explícito em relação aos demais, para os quais a viagem é tão-somente essa distância – expressa metaforicamente – entre o lugar em que se encontra o leitor e aquele ao qual o arrasta a narrativa³⁷. A essa altura, – abro aqui um parêntesis afetivo - impossível resistir ao apelo da imaginação e não me deixar assaltar pela visão de uma cena possível: o adolescente Osman, enquanto ainda vivia em Vitória de Santo Antão ao lado de Joana Carolina, lendo diante da imensidão do canavial, o livro de Swift, em cuja capa se vê a famosa ilustração de uma cidade pairando nos ares: o mundo de Liliput.



Original Jonathan Swift, *Gullivers Reisen*, Leipzig Edition, c. 1910.

Não teria sido aquele – se é que aconteceu - um instante de epifania, que propiciaria ao ainda leitor-menino a descoberta da grandeza da literatura, a mesma que ele deveria desesperadamente buscar por toda a vida, à semelhança de seu personagem Abel? Teríamos, assim, representada em **Avalovara**, a fusão perfeita dessa subtração do leitor ao espaço real a que se refere Butor e do movimento imperioso - de onde a atração da narrativa -, de que nos fala Blanchot.

NOTAS

- 1 Este artigo é um recorte do ensaio desenvolvido em pesquisa de pós-doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, em 2010, ao lado da Profa. Dra. Sandra Margarida Nitri.
- 2 Texto de José Geraldo Nogueira Moutinho para a **Folha de São Paulo** (27/10/1963), sobre Marinheiro de Primeira Viagem, publicado também na edição de 1980 deste livro, à p. 158.
- 3 No prefácio “A espiral e o quadrado”, escrito para **Avalovara**.
- 4 Arquivo Osman Lins, Fundação Casa de Rui Barbosa.

5 Ver seu capítulo “Para uma teoria da literatura de viagens”, introdução ao livro por ele organizado: **Condicionantes culturais da literatura de viagens**, Coimbra: Almedina/Universidade de Lisboa, 2002.

6 Segundo Michel Onfray, é o ato de buscar que distingue o viajante do turista: “Um não cessa de buscar e às vezes encontra [o viajante], o outro [o turista] nada busca e, portanto, nada obtém” (ONFRAY, 2009: 75). A idéia da busca insinua-se na mente do leitor de **Avalovara** desde a primeira de suas epígrafes – a de Paul Zumthor – a respeito do processo de busca como um dos ingredientes do gênero romance.

7 Em 1984, Miguel Ángel Pérez Priego publica importante trabalho intitulado “Estudio literário de los libros de viajes medievales” e, na medida em que analisa – do ponto de vista da retórica - os traços artísticos que configuram esse tipo de narrativa, incentiva a pesquisa sobre esses textos no âmbito do literário, deslocando-a da área dos estudos histórico-geográficos. No caso específico de **Avalovara**, o artigo do autor espanhol termina por fornecer valiosos subsídios que ajudam a delinear o romance de Osman Lins como texto que apresenta os mesmos elementos específicos desse tipo de prosa.

8 <http://www.dicionariodoaurelio.com>

9 El tema del viaje em La narrativa francesa contemporânea: J.M.G.Le Clezio y Jean Echenoz, p. 48.

10 A citação encontra-se no texto “El viaje: camino a lo fantástico” in Burgura, M^a Luisa et alii: **Aventura del viaje: aventura del arte**, p. 29-30.

11 El tema del viaje em La narrativa francesa contemporânea: J.M.G.Le Clezio y Jean Echenoz, p. 48.

12 Fólio 5 das Notas p/ **Avalovara**. Arquivo Osman Lins, Fundação da Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

13 Gilbert Durand, **As estruturas antropológicas do imaginário**, p. 321.

14 Gilbert Durand, op. cit., p. 323.

15 Idem, ibidem, p. 322 e seguintes.

16 Osman Lins nos adverte desse fato em duas de suas entrevistas a respeito de **Avalovara**:1) “**Avalovara** pode ser entendido de diversas maneiras, apreendido em diversos níveis, e ganhar significados totalmente diferentes dependendo do leitor. Isso é próprio da obra de arte”. (LINS, 1979: 172); 2) “Posso dizer que dedico todo o meu esforço para tornar fácil a leitura dos meus textos. Mas, como o mundo não é fácil, dificilmente uma obra literária que tenha uma visão menos ingênua do mundo chega a ser simples. Há numerosos níveis de leitura”. (LINS, 1979: 208). Por meio de uma fala de Abel, também é possível captar-se a mesma idéia: “As qualidades mais valiosas de um livro são como que secretas e se revelam aos poucos, sempre com parcimônia” (LINS, 2005: 43). Grifos meus.

17 Imagem de Abel como ESCRITOR: “Tiro da máquina o papel onde procuro

ordenar idéias vagas sobre o caos, jogo-o à cesta, abro distraído um jornal” (LINS: 2005,p. 161)

18 A mesma ambigüidade se percebe nas palavras de Abel, em A 19, quando ele diz: “ O verdadeiro motivo da viagem encontra a sua justificação num inflexível jogo de alternâncias” (LINS, 2005: 204).

19 Grifos meus.

20 Fólio 58 das Notas p/ **Avalovara**. Fundação Casa de Rui Barbosa.

21 Chevalier. **Dicionário de Símbolos**, p. 751.

22 Idem, ibidem. Grifos meus.

23 Douglas Santos. **A reinvenção do espaço**, p. 9.

24 Cf. **Avalovara**, p. 27.

25 Lins, Osman. **Avalovara**, p. 72.

26 Acompanhe-se, aqui, a descrição do movimento de rotação: frente a frente, lado a lado, dorso contra dorso (...) dorso contra dorso, lado a lado, face a face.

27 Ambos citados por Osman Lins em **Guerra sem Testemunhas** (LINS, 1974), às p. 120 e 146, respectivamente.

28 Cf. no livro **La mise em oeuvre: itinéraires génétiques**, de Almuth Grésillon, o capítulo intitulado “Lire pour écrire”, p.67.

29 Utiliza-se a palavra poeta, aqui, em seu sentido original grego, significando “aquele que faz”, palavra que então se usava indistintamente, fosse para o cantor de versos líricos, fosse para o narrador de uma história.

30 Cf. Entrevista a Esdras do Nascimento. (LINS: 1979, 175)

31 Aliás, é precisamente isso que Osman Lins tem a intenção de mostrar por meio do que denomina “alegoria da arte do romance”. É de literatura que ele fala o tempo todo.

32 “Viagens e cartografias em Paul Zumthor: (re)leituras” in GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, vol. 5, p. 25.

33 Personagem da linha narrativa P.

34 “Aliás, o relógio, no romance, aparece como um símbolo do próprio romance, deste romance, e como símbolo do cosmos, da arte, etc”. Trecho de carta de Osman Lins à tradutora francesa – Maryvonne Lapouge - datada de 5 de julho de 1972 e depositada no arquivo do Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Em 27 de junho de 1970, escreve a Hermilo Borba Filho: “Encerrei, antes de escrever-lhe, o trabalho da semana com o romance. Agora, só segunda-feira. Vai avançando. Estou descrevendo agora, em cerca de 16 páginas,

um fabuloso relógio que inventei. Não está deslocado: meu romance também é uma espécie de relógio”.

35 Grifo meu.

36 Cf. Blanchot, op. cit., p. 8.

37 Cf. Michel Butor. **Repertório**, p. 41.



REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUTOR, Michel. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHEVALIER, J & GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio: J. Olympio, 1988.

CRISTÓVÃO, Fernando. **Condicionantes culturais da literatura de viagens**, Coimbra: Almedina/Universidade de Lisboa, 2002.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FARES, Josebel Akel. “Viagens e cartografias em Paul Zumthor: (re)leituras in Boitatá”. **Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL** nº 5, jan-jul 2008, Londrina, p. 20-33.

GRÉSILLON, Almuth. **La mise en oeuvre – Itinéraires génétiques**. Paris: CNRS Éditions, 2008.

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

_____. **Evangelho na taba**: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

_____. **Guerra sem testemunhas**. São Paulo: Ática, 1974.

_____. **Marinheiro de Primeira Viagem**. São Paulo: Summus, 1980.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PEREZ PRIEGO, Miguel Angel. **Estudio literario de los libros de viajes medievales**, EPOS, I, Madrid, UNED, 1984, pp. 217-239.

SANTOS, Douglas. **A reinvenção do espaço**. São Paulo: UNESP, 2002.

SUTIL, M^a Cruz Alonso. **El tema del viaje en la narrativa francesa contemporánea**: J.M.G. Le Clezio y Jean Echenoz. Madrid, 2005. Tese (Doutorado de Filologia Francesa), Universidade Complutense de Madrid. Orientador: Lourdes Carriedo López. ISBN: 84-669-2860-X.

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília