

o trágico na modernidade
literária brasileira:
apontamentos para o
diálogo com obras de
machado de assis, joão
guimarães rosa e osman
lins

Antônio Máximo Ferraz*

*Professor adjunto da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. E-mail: maximoferraz@gmail.com

Apresentei, em 2009, ao Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará o projeto de pesquisa intitulado “O trágico na modernidade literária brasileira”¹. O objetivo era verificar como se dá a questão do trágico em obras escolhidas de Machado de Assis (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*), João Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*) e Osman Lins (*Avalovara*). Sua justificativa era a de superar o senso comum a respeito do que é o trágico – visto, em nossa época, apenas como um evento funesto ou catastrófico –, e recolocá-lo em questão, para tanto, verificando como ele se manifesta nas obras. Para cumprir estes propósitos, o projeto se dividiu em duas grandes partes.

Na primeira, discutiu-se o que é o trágico como uma questão filosófica. Basicamente, entendeu-se o trágico não como um acontecimento accidental, mas como algo que rege ontologicamente – isto é, em seu ser – não somente a existência humana quanto o real em sua totalidade. O trágico não é algo que pode ou não ocorrer: a existência humana é necessária e incontornavelmente conduzida pelo trágico porque morre, experimenta a finitude, ou seja: está sujeita a limites de ser e de conhecer. Entretanto, o humano não é somente limitado: ele se realiza em seu ser recebendo o apelo do não-limite das questões, as quais jamais se encerram em conceitos. Questões são aquelas perguntas que, advindas do próprio real em sua dinâmica de aparecer como fenômeno, mas encobrendo o seu Ser, por mais que respondamos não cabem nas respostas que a elas damos². Elas

atravessam e determinam as diferentes configurações epocais – por isso têm uma dimensão ontológica –, e cada diferente homem, de cada diferente época e cultura, as interpreta de diversa maneira, de uma maneira própria. Mas as diferentes respostas que damos às questões não são apenas diversas; elas encontram sua unidade na manifestação das questões, as quais se deixam ver de diferentes maneiras ao longo do tempo e das distintas configurações epocais. Não há respostas que definam o que é a Vida, a Morte, o Tempo, muito embora estes fenômenos se deem em todas as existências e em tudo o que é e está sendo (os entes). Não há a possibilidade de aprisionar em conceitos tais questões. O homem está no entrecruzamento do limite de sua mortalidade e finitude, e do não-limite do apelo das questões. O humano é um “entre-ser”. Por este motivo, ele é um ente fronteiro, liminar. Um ser do “entre”. Em outras palavras, na realização do humano acontece a diferença e a referência ontológicas, o que significa: o Ser (as questões) dá-se nos entes – se os entes são e estão sendo, o Ser obviamente neles está se dando –, mas nenhuma entificação esgota o Ser. O Ser não se deixa entificar. A referência e a diferença ontológicas, que jogam o ser do homem inevitavelmente em uma liminaridade, são o trágico se manifestando, o qual é recolhido e manifestado na linguagem, desde que esta seja entendida não como um mero instrumento de comunicação, mas como a dimensão (*logos*) em que as questões, ao se mostrarem como fenômenos, convocam o homem à instauração de sentido, seja na saga histórica e cultural de um povo, seja nos percursos de cada existência e nas obras de arte. Esta primeira parte do projeto, que alcançou o entendimento do trágico como a referência e diferença ontológicas, publiquei no

artigo “O trágico como dança de vida e morte”, aparecido no livro *Entre pares: partilhas em dança e outros movimentos* (2019). A segunda parte do projeto “O trágico na modernidade literária brasileira” é o que traremos, com algumas modificações, no presente artigo. Nele procura-se caracterizar como o trágico é incorporado à linguagem das obras de arte ditas modernas. E aduz-se um filão hermenêutico para a compreensão da tragicidade, que vem a ser a sondagem, no desempenho existencial dos personagens, do interlúdio entre o destino e a liberdade. Como nestes escritos se poderá constatar, contrapomos a modernidade subjetivista, que reduz os entes (o real) a objetos, segundo as determinações do homem investido na condição de sujeito, à modernidade literária, que traz para o centro de sua experiência poética a linguagem. De um lado, o Ocidente Metafísico, que entifica a questão do Ser; de outro, o Ocidente Poético, o qual, tomado pela ação (*poiésis*) do Ser, faz a travessia das questões, inscrevendo-a na própria linguagem das obras.

De fato, em lugar de pretender copiar uma substância que supostamente preexistisse à obra, como a subjetividade do artista ou a objetividade do real, a modernidade literária ganha a consciência de que é *na* linguagem, e não *com* a linguagem, que o sentido do real é desvelado. A linguagem deixa de ser encarada como instrumento ou veículo da expressão da subjetividade do artista (como pretendia o romantismo) ou de uma suposta objetividade do real (que o realismo esperava alcançar), e ganha-se a consciência, não exposta

teoricamente, mas incorporada à própria estrutura das obras, de que é *na* linguagem que emerge o sentido do real.

A tomada de consciência de que o real é um constructo desvelado *na* linguagem não é ao acaso. Ela decorre de uma crise da cultura que põe em xeque a segurança em antigas concepções do que são as coisas. Algumas obras são emblemáticas – ao mesmo tempo interpretações e sintomas – desta crise: as de Nietzsche, desconstruindo a tradição metafísica; as de Freud, despojando a subjetividade do pedestal em que se encontrava desde Descartes, por desconfiar da capacidade do sujeito de apreender as coisas através de uma Todo-Poderosa Razão; as de Marx, minimizando o papel do sujeito em favor dos processos econômicos na condução da História; as de Heidegger, retomando a questão do Ser e, com isto, recolocando o real em sua totalidade em questão. As obras desses pensadores, não obstante suas radicais diferenças, trazem como pano de fundo a crise da tradição metafísica, a qual estava ancorada em respostas entitativas à questão do Ser, sem se dar conta de que o Ser não é um ente, não pode ser entificado. O Ser é uma abertura: dá-se nos entes, mas deles se retira. A modernidade artística, ao se voltar para a linguagem, e não para as “verdades” prévias que norteavam as relações do homem com o real ao longo da tradição metafísica, incorpora à própria estrutura das obras os impasses de sua época. Enquanto a modernidade subjetivista reduz o real (as coisas) a mero objeto da representação do homem investido na condição de sujeito, com isto, articulando uma noção de verdade como adequação entre a proposição supostamente verdadeira e o que seria a coisa, a modernidade artística articula a verdade como

alétheia (desvelamento das questões). Desvelamento, uma vez que, quanto mais se desvelam as questões, mais intensamente se velam, refratárias que são a definições conceituais. A arte moderna revela a consciência *en abîme* de que o real é um constructo efetuado *na* linguagem, daí a sua enorme vocação experimental. Ao trazerem a linguagem (*logos*) para o proscênio, elas se movimentam *dentro* da diferença ontológica em que o trágico se manifesta.

Linguagem e ficção na modernidade literária brasileira

Impõe-se resgatar a meditação sobre o trágico como o acervo criativo que o real oferece ao homem em seus percursos de realização. Ao interpretarmos como o trágico se manifesta em obras escolhidas da modernidade literária brasileira, perceberemos que elas são modernas não em razão de meras inovações técnicas, mas justamente porque incorporam à própria estrutura das obras a ambiguidade poética do real e os dilemas de nosso tempo. Quais são as obras da modernidade literária brasileira, e o que permite elas poderem ser aí inseridas?

O crítico João Alexandre Barbosa, no texto “A modernidade do romance”, estabelece um corte vertical e sincrônico em nossa paisagem romanesca. Ele apresenta um cânone dos autores e obras que, no seu entender, por colocarem em questão as relações entre a linguagem e o real, fundam nossa modernidade literária. Ele fala em Machado de Assis

– segundo ele, o primeiro autor rigorosamente moderno –, seguido de Oswald de Andrade (*Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), Mário de Andrade (*Macunaíma*), Graciliano Ramos (*São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas Secas*), João Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas* e livros de novelas como *Corpo de Baile*) e Clarice Lispector desde sua estréia literária com *Perto do Coração Selvagem*. Nós sem dúvida incluiríamos nesta lista obras de Osman Lins (1924 – 1978), tais como as narrativas de *Nove*, *Novena* (1966) e o romance *Avalovara* (1973). Ao nos questionarmos quais são as obras modernas, há que se superar a limitação da tradicional periodologia literária em sua perspectiva diacrônica. De fato, se fizermos um recorte sincrônico em nossa paisagem literária, há que se considerar que Machado de Assis é mais contemporâneo de Guimarães Rosa do que de José de Alencar, muito embora este último autor tenha vivido pela mesma época que Machado. A modernidade literária traz um valor axiológico, não periodológico ou cronológico-linear.

Segundo Barbosa, nas obras citadas encontra-se aquilo que já está presente nos escritos de Machado de Assis, a partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), e que, segundo ele, é o traço definidor da modernidade literária: a transformação da “linguagem da realidade em realidade da linguagem”, o que consistiria em “incluir como elemento essencial da mimese do real a própria mimese das articulações literárias utilizadas na composição” (BARBOSA, 1982, p. 25). Efetivamente, a fala daquelas obras traz para o proscênio a dinâmica de retração da realidade do real – ou, em outras palavras, a retração do Ser dos entes –, ou seja: o *logos* (a linguagem). E isto porque nelas

o real não é apresentado como a substancialidade nem do sujeito nem do objeto, e, sim, como um constructo que ocorre na dinâmica de velamento (retração) da realidade do real, pois o Ser se desvela nos entes, mas sempre se velando enquanto Ser.

Esta dinâmica, que é a da verdade entendida como *alétheia* – o desvelamento das questões –, encontra abrigo no *logos* (linguagem), doando-se e sendo desvelado em diferentes sentidos, segundo a poética de cada obra. Nelas quem fala é a linguagem. Alguns certamente perguntarão: acaso a linguagem fala? Sim, ela fala, como diz e repete, quase como um bordão, Heidegger no ensaio “A linguagem”, do livro *A caminho da linguagem* (2003). Mas não fala como um homem fala, emitindo sons pela boca ou gestos. Esta fala é essencialmente um mostrar, um fazer aparecer. Pode-se falar, falar, e não dizer nada. Um silêncio, ao contrário, pode, por vezes, dizer (mostrar) mais do que mil palavras. A linguagem fala em seu silêncio. Este silêncio advém da dinâmica de realização do real (os entes), o qual, velando ou silenciando a sua realidade (o Ser), doa-se na fala peculiar de cada obra. Diz Aristóteles, na *Metafísica*, que “o Ser se diz de muitas maneiras” (*to on légetai pollakhōs*). Cada obra desvela a seu modo a dinâmica de velamento da realidade do real (do Ser dos entes). Por isso, aliás, uma poética normativa e extrínseca à obra não pode dela dar conta. Cada obra instaura, intrinsecamente, a sua própria poética, interpretando a seu modo as questões que erigem o humano em seu ser. Cabe ao intérprete pôr-se à ausculta da poética e da teoria da obra com a qual “dia-loga”, isto é, movimentar-se

dentro (*diá-*) do *logos* (linguagem), que é onde elas se manifestam. Teoria não é a preparação prévia da prática interpretativa, como se pensa no subjetivismo, o qual só consegue entender a verdade como uma adequação propositiva. Teoria é ver (*horáo*) o que se dá como fenômeno (*theá*) – e o que se dá a ver como fenômeno na obra são suas questões. A prática interpretativa não é um momento ulterior à teoria, mas o exercício de levar à plenitude (*prasso*, verbo associado à palavra “prática”) as questões que a obra dá a ver. Por isso, a crítica deve se desenvolver não como aplicação teórica anterior ao manifestar da obra, mas como escuta da poética e da teoria que ela, a partir de si mesma, instaura.

A linguagem (o *logos*), em seu silêncio, fala nas obras da modernidade literária. E o que elas dizem (deixam ver, como fenômenos, as questões que manifestam) é que o real é um constructo poético que se desvela na dinâmica de velamento da realidade do real. E que, portanto, o real não pode ser nem subjetivado, nem objectualizado. Trazendo para o proscênio a linguagem, as obras da modernidade literária se contrapõem à modernidade subjetivista. Elas não projetam o *cogito* como a realidade do real, assim como o faz o sujeito, e passam a transitar *dentro* da referência e diferença ontológicas entre a realidade (o Ser) e o real (os entes). É por transitarem dentro desta dimensão ontológica – a referência necessária e a diferença irreduzível entre o Ser e os entes –, que elas abrigam o trágico, o qual, convocado no apelo da linguagem (*logos*), assoma à fala específica de cada obra. Retirando-se da dicotomia sujeito x objeto, elas mostram o real como aquilo cujo sentido se dá *dentro* da linguagem (*logos*), isto é, *dentro* do silêncio do real, uma vez que este sempre

vela ou silencia a sua realidade ao se manifestar no tempo.

Ao se movimentarem dentro da diferença ontológica, as obras da modernidade literária recuperam a questão do trágico, desvelando-o não no sentido de catástrofe, mas como a liminaridade do real e do existir dirigindo-se, em sua ambiguidade, como questão ao homem. Liminaridade que ele próprio é, pois o homem está sempre *dentro* da diferença ontológica: ele está sempre *dentro* do real, sendo “pro-curado”, como sua própria possibilidade de realização, pela realidade do real (o Ser), mas fadado sempre e somente a realizações (a entificações). A ação originária das questões não é do homem, e, sim, delas próprias, pois são elas que, originariamente agindo – e isto é a Poética, a ação (*poién*) do Ser –, convocam o humano à pro-cura, ao cuidado, ao desvelo (cura) para com as questões. Estas, por mais que se manifestem, ou por mais que o humano delas tente se afastar, nunca cessam de procurá-lo.

Nas três obras de que mais diretamente aqui tratamos – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Grande sertão: veredas* e *Avalovara* – verifica-se efetivamente o que João Alexandre Barbosa chamou de transformação da “linguagem da realidade em realidade da linguagem”. Adiante discorreremos mais detidamente sobre *Avalovara*. Por hora, digamos apenas que tanto a narrativa de Osman Lins quanto a de Machado e de Guimarães Rosa fogem da tradição mimética, da arte entendida como cópia de um suposto real substancializado, abrindo-se para o

Nada Criativo – a ação do que ainda não é – como instância primordial do vir a ser. Elas trazem para a própria estrutura das obras o questionamento do que é o real. Este é apresentado como ficcional, não no sentido corrente de ficção, entendida como o falso contraposto ao verdadeiro, e, sim, como plasmação de sentido. *Fingere*, associado etimologicamente a ficção, ficcional, fingimento, figura e *finger* (“dedo”, em inglês e alemão), significa originariamente “modelar na argila”. Nestas três obras, o caráter ficcional é propriamente o plasmar de sentido do real, isto é: o Poético acontecendo. Poético que se dirige ao homem como o apelo de desvelamento do sentido do real, a partir do velamento de sua realidade.

Assumindo plenamente seu caráter ficcional, na obra de Guimarães Rosa a locução do narrador-personagem não procura mimetizar a fala do sertanejo, algo que comumente acontece no romance dito regionalista. A arquitetura da obra, fundada em um diálogo com um interlocutor silente (mas que, em contrapartida, exercita atentamente a escuta), faz aparecer o elemento em que todo “diá-logo” se assenta: a movimentação dentro (*diá-*) do silêncio (*logos*) do real. O interlocutor silente é, precisamente, um homem da cidade, aquele que tipicamente está preso a uma vasta trama conceitual, inclusive a científica, que o impede de colocar o real em questão. Com sabedoria, ele ouve, sempre em silêncio, tendo em vista que, no discurso de Riobaldo, o real se desvela de maneira inaugural. Na contramão da tradição metafísica, que separa o verdadeiro do falso, o aparente do essencial, o sensível do inteligível, o bem do mal, Riobaldo encena a procura do sentido do real em sua totalidade e do real que ele próprio é. Então, ao cabo de sua jornada pelas questões,

enuncia: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é o homem humano. Travessia” (ROSA, 1984, p. 568). Percorrendo o Nada – literalmente dentro do nada (“no-nada”), isto é, jamais entificando as questões –, Riobaldo faz a travessia de desvelamento do sentido do real, com a correspondente superação da tradição ontoteológica ocidental. O Ser é o Nada, entendido como abertura criativa. E ele não é, pois, se fosse, seria um ente.

A obra de Machado, por seu turno, fundada no elemento estrutural da ironia, também faz aparecer a ambiguidade poética do real no decurso da narrativa. Em *Memórias Póstumas*, o narrador, “defunto autor”, mesmo perspectivando sua vida a partir dos confins sem fundo da morte, não possui a objetividade que se poderia esperar no desempenho narrativo de quem se vê a si mesmo e à história de sua existência já na perspectiva de um outro mundo, a partir do qual pudesse o sentido de tudo abarcar. Ao contrário, ainda que morto, ele é tomado de dúvidas e questionamentos incessantes a respeito do sentido que teve a sua vida, com a realidade de sua existência sempre se velando. Ou seja: a realidade deste real que ele é, é para ele mesmo velada. Isto contraria o desempenho onisciente de um narrador realista típico. No desempenho do narrador machadiano, o subjetivismo é superado em favor do resgate da metafísica em seu sentido originário: o homem se realizando dentro (*metá*) da ambiguidade do real (*phýsis*).

Aqui pretendemos apenas dar uma indicação de alguns caminhos interpretativos que o

questionamento do trágico pode trazer para a compreensão das obras acima referidas, de Machado, Rosa e Osman Lins. O fundamental é que se perceba que a interpretação destas obras representantes da modernidade literária deve permitir acompanhar o desvelamento do sentido do real que cada uma efetua, convidando-nos a superar o subjetivismo reinante – e a instrumentalização técnica sem freios – na relação que, hoje, o homem mantém com o real. É importante que a modernidade artística seja vista, assim, no seu étimo e ótimo sentido, que é o de instauração de um novo limite (*modus*) de época, o desvelamento de uma nova e originária *epokhé*, com a suspensão do subjetivismo e a retomada da questão do trágico, o que nos aponta para o reinício de um novo e originário ciclo temporal do sentido do real, uma nova época.

O trágico: destino e liberdade

Tanto em *Avalovara* quanto em *Grande sertão e Memórias Póstumas*, o real é questionado na própria estrutura das obras. Elas não falam *sobre* o real. Elas “des-velam” o real, elas o manifestam *na* linguagem. Ao trazerem para o proscênio a linguagem (*logos*) enquanto dinâmica de velamento da realidade do real, tais obras se inserem na modernidade literária, e incorporam o trágico entendido como referência e diferença ontológicas, cada uma a seu modo. Como já vimos, o trágico não é o originariamente o funesto, o catastrófico, mas a reserva criativa que o real oferece ao homem em todos os seus percursos de realização. O trágico acontece na experientiação radical da liminaridade humana, cuja suprema instância é a manifestação dos entes, em seus limites, sempre velando seu ser, o não-limite, dirigindo-se ao homem na linguagem (*logos*).

Na medida em que cada obra elabora a questão do trágico à sua maneira, um dado hermenêutico fundamental da interpretação precisa ser o modo como a questão do interlúdio entre o destino e a liberdade é por elas figurado. Expliquemo-nos.

A questão *do* Ser mantém homologia com a questão *de* ser. É como cada pessoa incorpora a dinâmica de velamento das questões que a constituem em seu próprio ser, que se manifesta o seu sentido existencial. O mesmo vale para as personagens de um romance. Como as questões que o erigem em seu próprio ser se dirigem ao homem não por decisão sua nem por ato de vontade, elas são destino. O trágico é destino na medida em que ele se destina, se endereça ao homem, independentemente de qualquer decisão subjetiva sua. O homem é o destinatário do trágico. É destinatário desta carta, mesmo que se recuse a abri-la ou a lê-la. Não podemos impedir alguém de nos enviar uma missiva, quer a leiamos ou não. Os que se recusam a lê-la são os que negam o destino – vã empreitada. E o destino nunca é algo pronto, entificado: nosso destino é já sermos, desde sempre, questões. Portanto, travessia.

A liberdade, em tempos de subjetivismo, costuma ser interpretada como autonomia do sujeito para fazer o que bem quiser, sem qualquer entrave. São os tempos de subjetivação do real. Entretanto, uma vez que não podemos fugir das questões que nos são destinadas, o grau máximo em que a liberdade pode se manifestar não é a afirmação do

voluntarismo, mas a assunção do destino. Não a assunção como cópia ou obediência servil ao destino, como se este fosse algo de uma vez por todas entificado, mas como o diálogo criativo com as origens que nos são destinadas. O modo como pessoas e personagens assumem o seu quinhão (*moira*) no trágico diz quem elas são e estão sendo. O homem é o interlúdio entre o destino e a liberdade, pois, como nos diz a etimologia, ser livre é obedecer (*ob-audire*), “pôr-se em posição de escuta” das questões que já atuam em nós desde sempre. O modo como homem, no seu desempenho existencial, desvela este interlúdio diz quem ele é e está sendo. Como afirmou Schelling, as tragédias gregas apresentam o homem lutando contra o destino. Por isso, o perecimento do herói trágico prova a existência da própria liberdade que ele perde³. Os heróis trágicos são aqueles que assumem livremente o destino, e não os que dele fogem, amedrontados. Isto seria, quando muito, cômico, jamais trágico. Ser livre é assumir o destino de pertencermos às questões. E isto a tal ponto que se pode dizer que quem não questiona já está morto em vida.

Assim, nas três narrativas que aqui enfocamos, além da sondagem que precisa ser feita em relação à arquitetura das obras, com atenção à linguagem romanesca inaugural que nelas se apresenta, há de se interpretar, em uma mesma aproximação hermenêutica, o modo como seus personagens desvelam o interlúdio entre a liberdade e o destino. E assim veremos que um Brás Cubas, por exemplo, é o anti-herói trágico, por não assumir livre e criativamente o seu destino finito durante a vida, só lhe sendo concedida uma compreensão disto – e, ainda assim, limitada – depois de morto. Uma compreensão

incompleta, que na ironia encontra abrigo. Riobaldo, ao contrário, é aquele que assume o destino exemplar do herói trágico, sem recuar ante o devir das coisas. O medo, quando comparece, é para provocar, com mais destemor, a assunção do destino, o que o levará até a se tornar um pactário. Abel, por seu turno, protagonista de *Avalovara*, é aquele que empreende uma travessia para a plena assunção de seu destino criador, como veremos mais adiante. Na modernidade literária, o trágico se apresenta não só como convite a assumir plenamente o destino, tal qual se passa com Riobaldo e Abel, mas também como a ausência de senso do trágico, como esquecimento do destino, a exemplo de Brás Cubas. Nele, o trágico é experimentado não em sua dimensão originária, como reserva criativa que o real oferece ao homem, e, sim, em sua espécie funesta. Não deixa, nem por isso, de estar ali presente o trágico, sob sua forma negativa: a antitragicidade de Brás Cubas beira o cômico, e faz de sua vida medíocre uma triste tragicomédia – uma vida até certo ponto desperdiçada – que tem como pano de fundo a Morte com sua boca escancarada. O trágico, nesta personagem que só se pôs a meditar sobre o sentido do real e da existência depois de morto, se apresenta com o sinal invertido, em um viés de antitragicidade. Sobre ele se pode dizer o mesmo que Friedrich Hölderlin afirma sobre a tragédia da modernidade subjetivista:

Para nós, o trágico consiste no fato de nos afastarmos do reino dos vivos, de modo inteiramente silencioso, empacotados numa caixa qualquer e não sermos devorados pelas

Brás Cubas exercita a liberdade não como escuta das questões – o aludido “reino dos vivos”, já que existir é questionar –, mas em um tal grau de subjetivismo (a redução da vida a seu voluntarismo arrogante e orgulho vazio), que termina por não assumir o destino trágico que a tudo rege, inclusive sua finitude. Incapaz de exercitar a liberdade como escuta (*obaudire*) do destino, é como alguém encaixotado e esquecido em um canto qualquer, sem ao menos ser devorado pelas chamas da liminaridade trágica com a qual não soube dialogar. Este é o anti-heroísmo trágico de Brás Cubas.

O modo como o paradigma do herói trágico se desvela em cada obra aqui enfocada, o que resulta da maneira como cada personagem incorpora, em sua saga existencial, o interlúdio entre o destino e a liberdade, é um ponto que se afigura essencial na interpretação, e que há de criar caminhos para a poética das obras. Para a sondagem das determinações ontológicas deste interlúdio, indicamos a leitura do artigo “O homem e a interpretação: da escuta do destino à liberdade”, publicado no livro *O Educar Poético* (FERRAZ, 2014).

Mais detidamente, *Avalovara*, de Osman Lins

Na lista de modernos autores brasileiros feita por João Alexandre Barbosa constam Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Clarice Lispector. A lista é sem dúvida boa, porque as principais obras destes autores, com efeito, realizam a

tematização explícita da linguagem, incorporada à própria estrutura das obras. Por isso ele diz que empreendem a “realidade da linguagem”, em lugar da “linguagem da realidade”. Nós preferimos dizer que, nestas obras, há a fala da linguagem (do *logos*), o que coloca em questão o que é o real. Estranhamente, nesta boa lista falta o nome de Osman Lins, e isto é sintomático. Osman Lins continua a ser pouco estudado, se levarmos em consideração a importância de sua literatura.

Desde *Nove, Novena*, que marca uma viragem nas técnicas de composição que estavam presentes nos primeiros livros, tais como *Os visitantes* e *Os gestos*, até seu último livro, *A rainha dos cárceres da Grécia*, Osman Lins se notabilizou pelo alto nível de experimentalismo literário. Entretanto, não é por simples experimentalismo que sua obra chegaria a se impor. Trata-se, sem dúvida, de um autor original, mas não no sentido do simplesmente novo, e, sim, porque sua obra desce às origens da constituição ontológica do homem. Sua obra é, na verdade, originária, porque efetua um radical desvelamento do real, com um discurso vivo e atuante que se dirige à situação do mundo contemporâneo. A obra de Osman Lins como um todo, desde a fase inicial, mais psicológica e intimista, até a fase mais experimental, que culmina com o monumental *Avalovara* (1973), revela um alto grau de preocupação com a situação do homem contemporâneo, e pode ser compreendida como uma defesa contra a diluição do poder da palavra. Sua literatura efetua uma verdadeira cosmogonia poética, em que o mundo aparece iluminado pelo

poder da linguagem. Quem fala, sobretudo em sua obra mais experimental, é sempre a linguagem, jamais a expressão da subjetividade do autor ou a pretensão de veicular um sentido objetivo do real.

Osman Lins entendia sua missão como a de preservação da palavra em sua capacidade de suscitar mundo, o sentido do real. Sua literatura é a superação do estiolamento que a visão meramente comunicativa da linguagem enseja. Em um tempo em que vigora uma visão instrumental das coisas, não conseguimos perceber o real como um constructo efetuado dentro da linguagem, e por isso ficamos presos a uma percepção substantiva e entificada das coisas. A visão de que a linguagem não passa de um instrumento de comunicação decorre de uma relação meramente técnica do homem com o real. A fragmentação do discurso científico na modernidade subjetivista parece ser a responsável por perdermos a visada do real em sua totalidade, o que nos torna incapazes de o colocarmos em questão, de questionar o que ele é. Trata-se do esquecimento da questão do Ser, isto é, da origem das coisas em sua totalidade –, questão que permanentemente se projeta na obra de Osman Lins.

No ensaio “O escritor e a sociedade”, do livro *Guerra sem Testemunhas*, Osman Lins nos fala da missão de sua própria criação literária ao enaltecer o “esforço empreendido, um tanto isoladamente, por alguns artistas contemporâneos, no sentido de operarem, em suas obras, contra a fragmentação que domina o nosso século” (LINS, 1995, p. 214). No mesmo texto, cita Heine, para quem “a vida e o mundo acham-se excessivamente fragmentados”, e Ernest Fisher, que descreve nosso tempo, em consequência

do agravamento dos problemas de uma sociedade técnica, como “um conglomerado caótico de fragmentos humanos e materiais, mãos e alavancas, rodas e nervos, ramerrão cotidiano e sensações fortes. A imaginação, bombardeada por uma massa heterogênea de detalhes, já não os consegue absorver em qualquer forma de totalidade”. Pois é precisamente no âmbito deste esforço de reação contra a atomização do mundo contemporâneo, com a conseqüente recolocação do Ser em questão, que deve ser compreendido o romance *Avalovara*. Aliás, talvez nem devesse ser chamado de “romance”, pois, com seu alto grau de experimentalismo, chega a implodir a tipificação usual deste gênero literário. O que temos ali é uma narrativa, a qual dialoga, certamente, com a tradição romanesca, mas não se encaixa em nada do que existisse antes.

O romance traz oito enredos que se sucedem e se intercalam, aparecendo, cada um, ritmadamente, em função das letras do palíndromo que estrutura o romance. As histórias aparecem e reaparecem como as pedras de um caleidoscópio em movimento. Um dos enredos traz aquele que pode ser considerado o protagonista da obra, Abel, um homem em busca do domínio da criação artística, do amor e do autoconhecimento. Nessa jornada, de Pernambuco à Europa e, de lá, a São Paulo, o personagem será guiado por três mulheres. Na megalópole brasileira, terá fim a sua busca: o êxtase amoroso, a plenitude criativa e a morte. Este é, sumariamente, o enredo da saga de Abel.

Esta trama ganha uma infundável riqueza a partir de uma construção original e ao mesmo tempo originária do romance, descendo às origens da constituição poética do real. A estrutura da obra é de alta complexidade, e sua dicção privilegia o imagético e o mostrar fenomênico do real, fundindo várias temporalidades na iluminação do Tempo mítico. O entrecruzamento dos enredos minimiza as relações de causa e efeito, cedendo lugar à trama da própria linguagem, a qual se articula como uma polifonia “onto-dia-lógica” que é autêntica movimentação dentro (*diá-*) do *logos*, ou seja: dentro da dinâmica de velamento da realidade do real, a qual se põe em obra nas questões que manifesta. Neste sentido, o protagonismo é, antes de tudo, o da linguagem romanesca. E isto já se percebe no modo de estruturação da narrativa: ela se constrói a partir das figuras geométricas de um quadrado equilátero, dividido em 25 quadrados menores dentro dos quais está inserido, em cada um, uma letra do palíndromo latino SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Possíveis traduções para a frase seriam: “o lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos”, ou “Deus mantém cuidadosamente a obra, ou o mundo, em sua rota ou órbita”. Ingressando no espaço “dialogal” da obra – na movimentação conjunta dentro (*diá-*) do *logos* –, o leitor é convidado a abandonar as muradas de um suposto sujeito, pois, como diz Gadamer em sua teoria do jogo como modo do operar da obra de arte, articulada no livro *Verdade e Método*, quem joga autenticamente não afirma as suas certezas, mas é jogado pelo jogo. Este *ludus* é instituído pela própria obra em sua estrutura. Sua estrutura – preferimos dizer, sua poética, ou seja: o modo como a obra elabora as questões a partir da ação (*poiésis*) do Ser – é quem oferece as regras do

jogo, e não uma teoria prévia de que fosse portador o crítico, e que o levaria a hipostasiar seus conceitos sobre a obra. Mediante o jogo “dia-logical” que a obra propõe, o real e o homem são recolocados em questão.

Avalovara é um autêntico representante da modernidade literária, e elabora o trágico na medida em que percebe o real como um constructo poético que se dá na referência e na diferença ontológicas entre a realidade (o Ser) e o real (os entes). Na obra, não assistimos nem à expressão da subjetividade do autor, tampouco à tentativa de mimetizar um suposto real. É na vigência da linguagem, entendida como a dinâmica de velamento da realidade, que o real é desvelado na obra, e é isto o que determina a sua pertença à modernidade literária. A modernidade subjetivista, portanto, se acha fortemente questionada na obra. Isto transparece, inclusive, na projeção das personagens contra um pano de fundo cósmico e a imensidão do universo. Em *Avalovara*, o antropocentrismo é substituído pelo ontocentrismo. Naquele, o homem, convertido em sujeito, transforma o real em objeto. No ontocentrismo articulado pela obra, o real, velando a sua realidade (o Ser), doa-se como questão que assoma à linguagem e se dirige ao homem. Paralelamente ao fato de a obra incorporar a liminaridade entre o Ser e o ente, e trazê-la para a linguagem – o que, por si só, já é o trágico ontologicamente considerado acontecendo –, este se faz igualmente presente no desempenho existencial de Abel, na medida em que ele se põe à escuta da liberdade como assunção do destino criador que o convoca e rege a sua saga até

a morte. Sua morte se afigura não como um esgotamento, mas como plenitude de uma existência, o que tipicamente configura o herói trágico, estirpe da qual faz parte Abel.

O modo como a obra desvela o real, superando o subjetivismo e abrigando a questão do trágico na linguagem, somado ao fato de que é um autor dos menos estudados da modernidade literária brasileira, indica a necessidade de pesquisar a obra de Osman Lins. O débito dos estudos literários para com o autor pernambucano é inegável. Para disto ter certeza, basta comparar a quantidade de títulos da fortuna crítica existente sobre ele com os sobre Machado de Assis e Guimarães Rosa. Entretanto, ainda que cada obra destes autores instaure sua própria teoria e poética, e com os enredos que lhe são próprios, há que se perceber que as três, ao assumirem o real como um constructo poético efetuado dentro da linguagem, recuperam, cada uma a seu modo – e na maneira como articulam o interlúdio entre o destino e a liberdade –, a meditação sobre o trágico não como o catastrófico, e, sim, como o acervo criativo que o real oferta ao homem em seus percursos e peripécias de realização ao longo do Tempo.

Referências

ARISTÓTELES. *Metafísica*.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade do romance”. In: PROENÇA FILHO, Domício (org). *O livro*

do seminário 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo: LR Editores, 1982.

FERRAZ, Antônio Máximo. O trágico como dança de vida e morte. In: FAGUNDES, Igor *et alli* (org.). *Entre pares: partilhas em dança e outros movimentos*. Guaratinguetá, SP: Penalux 2019.

_____. O homem e a interpretação: da escuta do destino à liberdade. In: CASTRO, Antônio Manuel de *et alli* (org.). *O Educar Poético*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer). Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem. In: *A caminho da linguagem*. Vozes: Petrópolis, 2003.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*, seguidas de “Hölderlin: Tragédia e Modernidade, de Françoise Dastur”. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

LINS, Osman. *Avalovara*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

Notas

¹O projeto, que teve vigência entre 2009 e 2011, direcionou a pesquisa de integrantes do Núcleo Interdisciplinar Kairós – Estudos de Poética e Filosofia, coordenado pelo professor. A linha de pesquisa proposta resultou em orientações de iniciação científica, de TCC's e de trabalhos da Pós-Graduação, que geraram várias publicações de membros do grupo. Realizou-se também, em diálogo com o projeto, o I Seminário Arte e Pensamento: a poética de Osman Lins, evento sediado na UFPA, em 2011.

²Neste texto, os termos “o real”, “as coisas” ou “a coisa” (real está associado ao termo *res*, coisa), e ainda “os entes” se equivalem. Eles designam as coisas se mostrando, aparecendo como fenômenos (fenômeno vem do verbo grego *fáino*, brilhar, aparecer), mas velando o seu Ser, isto é: sua realidade, o que a coisa efetiva e verdadeiramente é. O que ela efetivamente é não se pode confinar em definições, em conceitos. No entanto, é este movimento do Ser – o de dar-se nos entes, em se retirando enquanto Ser – o que destina o humano, ontologicamente, ao perguntar e ao procurar tanto o que são os entes quanto o ente que ele próprio é. Ente, em filosofia, como sabemos, designa tudo o que é e está sendo. E o que é e está sendo são as coisas, entendidas como fenômenos que se mostram, mas se velam em seu ser. Aliás, preferiríamos nem falar em “ente”, de modo substantivado, mas em “sendo”, pelo seu caráter verbal, entendido não como categoria gramatical, mas como ação que integra o tempo ao fenômeno. Entretanto, para nos mantermos, pelo menos por agora, na terminologia mais usual da filosofia, continuaremos a falar em “ente” e em “Ser dos entes” – ou mesmo em “real” e “realidade do real”, o que vem a ser o mesmo –, mas advertindo o leitor para que conceba o ente, o real ou a coisa em sua dinâmica temporal, como um “sendo”.

³Comentando a personagem de Édipo, sustenta Schelling, nas *Cartas sobre dogmatismo e criticismo*: “Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando *contra* a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino! O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuraram, encontrava-se no conflito da liberdade

humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior – um *fatum* –, tinha *necessariamente* que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido *sem luta*, precisava ser *punido* por sua própria derrota. O fato de o criminoso ser punido, apesar de ter tão-somente sucumbido ao poder superior do destino, era um reconhecimento da liberdade humana, uma *honra* concedida à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói *lutar* contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para também reparar essa humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo *expiar* – mesmo que através do crime perpetrado pelo *destino*... Foi *grande* pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, a fim de, pela perda da própria liberdade, provar justamente essa liberdade e perecer com uma declaração de vontade livre” (*apud* SZONDI, 2004, p. 29).