

MOTIVOS MEDIEVAIS EM MOLDURAS HIPERTEXTUAIS

Ermelinda Maria Araújo Ferreira
E-mail: ermelindaferreir@uol.com.br
(Universidade Federal de Pernambuco)

RESUMO:

Este trabalho discute alguns tópicos do projeto *Osman Lins: das páginas do livro à tela do computador*, que resultou na construção de um site na Internet. Além de informações gerais sobre a vida e obra do autor, o site apresenta as referências literárias, plásticas e musicais de origem medieval que compartilham o espaço com instigantes e visionárias metáforas cibernéticas na obra osmaniana.

PALAVRAS_CHAVE: Hipertexto, Estudos medievais, Osman Lins.

ABSTRACT:

This essay discusses some aspects of the project *Osman Lins: from the book pages to the computer screen*, that resulted in the construction of a site in the Internet. Besides general information about the life and work of the author, the site presents the literary, plastic and musical references of medieval origin, that divide the space of his books with instigant and visionary cybernetic metaphors.

Keywords: Hypertext, Medieval studies, Osman Lins.

O que é um hipertexto?

Chama-se *hipertexto* ao sistema de organização de uma página escrita de acordo com as possibilidades oferecidas pelos modernos programas de linguagem, pensados para visualização numa tela de computador. Trata-se de uma superposição de textos, que podem ser lidos na direção do paradigma, como alternativas virtuais da mesma escrita, ou na direção do sintagma, como textos que correm paralelamente ou que se tangenciam em determinados pontos, permitindo optar entre prosseguir na mesma linha ou enveredar por um caminho novo.¹

Num certo sentido, qualquer narrativa, mesmo a mais convencional, pode funcionar como um hipertexto, na dependência do leitor. Se ele interrompe sua leitura e vai procurar palavras no dicionário, ou pesquisar noutros livros sobre as inevitáveis alusões e citações da obra, ou verificar as referências contidas em eventuais notas de rodapé ou na bibliografia, ele já assume o comportamento interativo exigido do leitor de um hipertexto.

A crítica moderna teorizou exaustivamente sobre o assunto, na esteira das inovações e dos experimentalismos de obras que, sobretudo na segunda metade do século XX, procuraram

¹ George Landow. *Hypertext 2.0*. . Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998.

das mais diversas maneiras conscientizar o leitor sobre o caráter participativo inerente à leitura, incitando-o a assumir um comportamento menos passivo e encorajando-o a estabelecer uma atitude solidária, junto ao autor, na tentativa de construção do sentido.

Obras literárias precursoras do hipertexto eletrônico

Mas antes mesmo do advento do computador e dos ensaios modernistas, escritores como Stéphane Mallarmé e Walter Benjamin já pensavam suas narrativas em termos de hipertextos: textos que já traziam dentro de si várias outras possibilidades de leitura, e diante dos quais se poderia escolher entre várias alternativas de atualização.

O sonho de Mallarmé, por exemplo, perseguido durante toda a sua vida, era dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações. Esse livro – *le Livre* de Mallarmé – jamais pôde ser concluído, restando apenas, como indícios do projeto, fragmentos, anotações esparsas, apontamentos quase ilegíveis, recuperados graças a um notável trabalho filológico.

O *Livre* deveria ter uma forma móvel, seria mesmo um processo infinito de fazer-se e refazer-se, algo sem começo e sem fim, que apontaria continuamente para novas possibilidades de relações e de horizontes de sugestões ainda não experimentados. Suas “páginas” não obedeceriam a uma ordem fixa, seriam intercambiáveis e se deixariam permutar em todas as direções e sentidos, segundo certas leis de combinação que elas próprias, na sua procura do orgânico, engendrariam. Não se trataria de uma obra aberta ou polissêmica, mas de uma obra *potencial*, um livro onde os poemas estariam em estado latente e em que, a partir de um reduzido número de células de base, se poderia realizar milhares de possibilidades combinatórias. Seria um livro-limite, o limite da própria idéia ocidental de livro, que desafiaria os nossos modelos habituais de escritura e apontaria para o livro do futuro, “*le livre à venir*”, esse livro que não está verdadeiramente em lugar nenhum, nem se pode mais ter nas mãos. Mas Mallarmé não tinha os meios de realizá-lo no século XIX. Seu projeto demandava outro modo de produção e uma resolução técnica que só modernamente se pôde começar a vislumbrar.²

Para Walter Benjamin, “toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando à abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos”. Foi o que

² Ver “O Sonho de Mallarmé”, in: Arlindo Machado. *Máquina e Imaginário*. São Paulo, Edusp, 1996.

aconteceu com as vanguardas, que tentaram produzir através da pintura os efeitos que o público procura hoje no cinema. Essas tentativas não acontecem gratuitamente. Resultam, na verdade, de uma aguda sintonia do artista, às vezes inconsciente, com uma realidade apenas projetada ou pressentida em seu próprio tempo. O cinema, por exemplo, é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem do início do século XX: ele corresponde, como diz Benjamin, “a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego”.³

Em 1927, impressionado com a escritura icônica e vertical que tomava conta das ruas através dos anúncios luminosos, Benjamin já profetizava que “o livro, na sua forma tradicional, encaminha-se para o seu fim”. Entre 1927 e 1939, Benjamin trabalhou intensamente no projeto das arcadas, o maior projeto dos anos de sua maturidade, que resultou no inacabado *Livro das Passagens*; na verdade, um grande fichário, composto por diversos blocos de informações, notas, imagens e citações sobre a cultura industrial do século XIX em Paris, arquivadas com indicações muito gerais sobre a sua organização.⁴

Jorge Luis Borges e Fernando Pessoa são dois outros escritores cujos projetos literários coincidem na defesa da idéia de uma obra enciclopédica e aberta, e de uma poética da despersonalização autoral e da promoção da leitura, características que residem no âmago da idéia do hipertexto.

Em contos como “Kafka e seus precursores” e “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, Borges elabora uma avançada teoria da recepção, propondo “a renovação da arte retardada e rudimentar da leitura através da técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”. Para ele, “Pensar, analisar, inventar, não são atos anômalos, são a respiração normal da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo estupor o que o *doctor universalis* pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. *Todo homem deve ser capaz de todas as idéias e acredito que no futuro o será.*” Em outros contos, como “O jardim de caminhos que se bifurcam” e “A biblioteca de Babel”, teoriza sobre uma ficção *potencial*, com poder de provocar idéias sem tecer conclusões. Pode-se ler o conjunto da obra de Borges como uma longa reflexão antecipada a respeito da revolução que viria a ocorrer na nossa concepção sobre o que é um texto e o que é a leitura, a partir do advento das novas tecnologias da comunicação.

³ Walter Benjamin. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, in: *Magia e Técnica, Arte e Política*.

⁴ As leituras desses fragmentos ao longo do tempo já renderam inúmeros livros convencionais e também experimentos digitais, como o de Gilles Peaker, “Reading the Ruins: Fragments of the Passagenwerk – a meander through the Arcades Project of Walter Benjamin”. Ver <http://www.othervoices.org/gpeaker/Passagenwerk.html#Arcade>

O mesmo se pode dizer da poética pessoana como um todo, verdadeiro tratado sobre a desleitura, a superinterpretação e a relatividade da permanência das obras literárias. Para ele, só perdurariam as obras coletivas. Por isso, atribuindo a autoria de sua obra a outros, o nome de Pessoa navega através, por exemplo, do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, que, reconstituído a partir de fragmentos esparsos, pode adquirir tantas formas quantas forem as intenções de seus compiladores. Navega, também, pelo inacabado romance heteronímico, concebido como um drama estático, no qual Pessoa alegoriza o problema da criação literária do ponto de vista da recepção. Entre o poeta-mestre, Alberto Caeiro, e os poetas-discípulos, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e o próprio Fernando Pessoa, estabelece-se um diálogo febril, do qual resultam as obras individuais que se constroem a partir de uma intensa atividade de leitura, interpretação, teorização e citação uns dos outros. Os textos fragmentários que resultam deste jogo, a maioria sob a forma de manuscritos, foram deixados na famosa “arca cheia de gente”, a gente que ele colocou lá dentro na pessoa dos heterônimos, e a gente que depois entrou e continua entrando para garimpar seus papéis e construir histórias, tantas e tão diversas que já não se sabe se o poeta sequer as reconheceria como suas. Mas tudo isto parecia previsto por Pessoa. Ele quis ser assim como o seu nome sugeria: “qualquer um” e *personne* – “ninguém”.

Falar do *Livro* de Mallarmé, do *Livro das Passagens* de Benjamin, das *Ficções* de Borges e das *Ficções do Interlúdio* de Pessoa é falar de obras eminentemente *virtuais*. Segundo Pierre Lévy, a palavra *virtual* vem do latim medieval *virtualis*, derivado de *virtus* – força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado, no entanto, à concretização efetiva ou formal. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual – virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes.

Pode-se dizer que o hipertexto, no suporte do livro convencional, não potencializa todas as suas virtualidades. No meio eletrônico, porém, o hipertexto realiza-se plenamente, podendo conter, no mesmo objeto (um disco compacto) e à disposição imediata do usuário, uma quantidade imensa de dados – sejam eles livros, gráficos, imagens, arquivos de áudio, vídeo e animações. Os documentos referenciados podem ser lidos com facilidade, de modo não seqüencial, à medida que as referências nos são apresentadas. Em um hipertexto, as informações se relacionam entre si, facilitando a leitura somente daquilo que nos interessa, na profundidade que nos interessa. Em servidores de rede, os hipertextos, além de relacionar informações, nos permitem a navegação entre vários servidores espalhados na Internet, possibilitando o acesso a uma enorme quantidade de dados. Em suma, o hipertexto no computador facilita a pesquisa, democratiza o conhecimento (desde que, obviamente, o acesso ao computador também seja democratizado), redimensiona a educação e estimula a criatividade.

Se é verdade que “uma das tarefas mais importantes da arte sempre foi a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde, na vigência de um novo estágio técnico”, como afirma Walter Benjamin, é possível entender que os textos fragmentários e

interativos que dominaram o cenário literário ao longo do século XX estariam, na verdade, antecipando os comportamentos receptivos que passariam a ser exigidos no século XXI de um leitor subitamente transformado em “navegador de rede”, e obrigado a conviver com hipertextos cuja natureza aberta e infinita exigem uma flexibilidade mental e uma autonomia nunca antes vistas na história da escrita.

O romance *Avalovara*, de Osman Lins: um sistema Windows de “janelas” ou “molduras” hipertextuais

No Brasil, o autor da obra ficcional mais sintonizada com as mudanças tecnológicas do porvir foi, sem dúvida, Osman Lins. Criador, nos anos 70, de textos experimentais considerados originais pela excentricidade de seus procedimentos, ele trabalhou febrilmente sobre conceitos que só fariam sentido mais tarde, com a linguagem do computador. Sua insistência no estudo da estrutura, sobretudo a do espaço narrativo – tema de sua tese de doutorado – e sua exigência por um leitor participativo, presente em textos construídos como jogos verbais e visuais, vistas à luz das questões postas pelo avanço dos mais recentes meios de comunicação, adquirem aquela clareza a que ele tanto aspirava quando falava de sua obra.

Assim, o homem que afirmou que “nenhum meio de comunicação está apto a substituir a literatura”⁵ foi provavelmente o que mais trabalhou para a redefinição do “texto” literário com vistas às demandas que seriam geradas muito mais tarde, com o advento do computador, do hipertexto e da Internet. Promovendo em suas obras o intenso exercício de uma nova atitude de recepção para a escrita e de novas estratégias de criação para o escritor, este homem antecipou comportamentos que só viriam a ser apreendidos realmente anos após a sua morte, quando uma conquista tecnológica instaurou no planeta, numa escala vertiginosa, conceitos semelhantes aos que ele engendrava em seus livros de uma maneira rudimentar, “com a pobreza do seu lápis”, e que pareciam tão extravagantes aos seus contemporâneos.

⁵ “Nenhum meio de comunicação está apto a substituir a literatura. A liberdade de um escritor é a sua pobreza. Ele depende apenas de um lápis. Nem de papel ele necessita. Os muros das prisões estão cheios de palavras, de coisas escritas, de expressões humanas Está havendo atualmente uma mística das conquistas científicas. Isso não significa que essas conquistas sejam mais avançadas. Elas são apenas mais novas. O fato de serem mais novas não significa que sejam mais avançadas. Nenhuma é tão avançada, enquanto conquista espiritual, como a escrita. Difícil será ultrapassar a capacidade crítica de uma obra literária. É, de todas as comunicações, a mais profunda.”

A época em que Osman Lins escreveu foi profícua em discussões sobre a “morte do romance”. Sentia-se, no ar, uma espécie de esgotamento, de decadência da forma, ao mesmo tempo em que se assistia a um autodevoramento do gênero, em textos que refletiam a si mesmos até a exaustão. Percorrendo as entrevistas concedidas por Osman Lins na época, deparamo-nos, um sem número de vezes, com a mesma pergunta – “por que escreve ficção?” – e com a tranqüila resposta do autor: “Não lançaria a minha existência na criação de algo que eu acreditasse estar morrendo”. Pois o que o autor pressentia estar desaparecendo, ou, pelo menos, mudando radicalmente, eram as atitudes perante o texto, e não os textos em si.

Curiosa e inteligente pode-se considerar a estratégia osmaniana para refletir sobre esses pressentimentos. O que chama mais a atenção na segunda fase de sua obra é o modo irônico como parece acoplar às “janelas” ou “molduras” do pensamento cartesiano motivos extraídos do imaginário de épocas que escapam aos ditames renascentistas. Estudiosos e leitores percebem o intenso medievalismo que envolve a construção de seus textos, sobretudo a partir da coletânea de narrativas *Nove, novena*, verdadeiro ensaio de renovação criativa de categorias épicas como espaço, tempo, enredo e personagem, que se consolidariam no romance *Avalovara*, definido por Osman Lins como uma “alegoria da arte do romance”. A alegoria é, portanto, um conceito-chave nas reflexões do escritor.⁶

Avalovara funciona como uma alegoria do romance justamente porque se elabora como um simulacro do romance. Não é um romance convencional: é uma série de seqüências narrativas que podem ser lidas em ordens diversas, compondo histórias diversas. O espaço desta obra não é físico: é virtual. Para representar essa idéia, Osman Lins recorre freqüentemente à imagem: a começar pelo símbolo que representa graficamente o romance, uma espiral sobreposta a um quadrado, chave do funcionamento segmentado e interativo da leitura proposta, até o nome da protagonista, uma mulher identificada por um signo inventado que, curiosamente, lembra o formato de um disco flexível.

A obra circula entre oito temas, designados pelas letras extraídas de um palíndromo em latim (Sator Arepo Tenet Opera Rotas), que aparecem na última página relacionados num um índice. O leitor tem várias opções, como num hipertexto. Pode percorrer a obra convencionalmente, do início ao fim do livro, absorvendo a impressão ampla e variada de suas várias histórias superpostas, ou pode ler os temas separadamente, saltando páginas, tentando dar uma ordem ao caos de sua fragmentação. Também pode interromper uma leitura diante de um objeto, e procurar sua explicação num outro capítulo. Há explicações ficcionalizadas para a origem de objetos como o “Quadrado Sator”, mapa espacial, palindrômico, da obra, na história do escravo

⁶ Daí talvez a ênfase que insiste em estabelecer sobre a diferença do seu projeto literário dos projetos de outros grandes escritores brasileiros modernos, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, e mesmo estrangeiros, como James Joyce. Enquanto estes centram suas obras na sintaxe e no léxico, Osman Lins centra a sua obra na estrutura: “espaço, estrutura e construção de personagem”.

Loreius, de seu patrão Publius Ubonius e da cortesã Tyche; e para a sua estrutura temporal, na história de Julius Heckethorn e do seu engenhoso relógio.

Dentro dessas molduras francamente hipertextuais, e, portanto, futuristas, que propõem uma experiência revolucionária, instigante e intrigante para o público da época, Osman Lins acopla seus motivos clássicos, grande parte deles de influência medieval, traduzindo talvez um paradoxo que se percebe em toda a sua obra, tantas vezes verbalizado em seus textos de intervenção e de crítica: um misto de amor e de horror à tecnologia, à máquina, ao ruído contemporâneo, que o fazem desviar a atenção constantemente para a arte antiga. Este sentimento ambíguo de desejo e repúdio com relação à modernidade; este apreço confesso à história e ao ritual, ao lado da criação de procedimentos narrativos que aniquilam a linearidade e a seqüencialidade históricas, encontram tradução em *Avalovara*, na busca de ambientação na arte medieval (pintura, música e literatura), representada pelos volteios da espiral, posta “sobre” ou “dentro” de um arcabouço racional (o quadrado).

A protagonista da história retrata bem essa perspectiva. Representando em seu corpo o romance moderno, e apesar de se constituir de um apanhado de memórias amontoadas em cenários de um “fausto declinante”, ela circula numa atmosfera algo imprecisa e nebulosa à qual não escapam percepções que hoje nos parecem frutos de uma visão premonitória de um novo suporte técnico para a ficção, intimamente relacionado com a estrutura do hipertexto.

Exemplifiquemos. Em meio a afirmativas reiteradas sobre a necessidade de “dar nascimento a uma nova forma narrativa” – uma vez que o romance, em sua forma tradicional, estaria ameaçado de “extinção” –, a mulher sem nome é comparada, por exemplo, a um certo “disco de Festo”, cuja descrição poderia ser a de um moderno disco compacto, um CD.

Osman Lins cria uma analogia entre o corpo desta mulher emblemática e uma certa “escrita antiga”, até então não decifrada pelos arqueólogos, que apareceria num texto grafado em forma de espiral sobre um suporte circular, conhecido como “disco de Festo”: “o texto, vindo de fora, entra no disco pelas bordas”. Pelo efeito de reduplicação da imagem espiralada do livro no disco, o corpo da mulher e o corpo textual do romance acabam por se confundir, explicitando, assim, o desejo osmaniano de propor *Avalovara* como essa “nova forma” de escrita e leitura que garantiria a sobrevivência do gênero. Obviamente, o *Avalovara* multimídia e digitalizado seria um sonho futurista, apenas projetado na cartografia de sua limitada forma impressa.

O próprio símbolo criado por Osman Lins para designar a sua personagem, e que tem sido alvo de tantas especulações sem solução, lembra claramente o *design* de um CD, posto “entre aspas” no espaço convencional do livro impresso: ‘⊙’. A visão de “uma imensa máquina que mói e derrama sobre seu corpo, triturados, os anais do universo, a gigantesca massa de eventos e processos não só do mundo visível, mas do imaginado e do inimaginável”, também nos parece uma boa descrição do processo pelo qual as informações, imagens e mensagens nos chegam hoje através do computador e da Internet.

Segundo a descrição osmaniana, a personagem é, literalmente, fecundada por essa estranha e inusitada máquina, com formato fálico, que desce sobre o seu umbigo – o que poderia ser interpretado como uma elaborada encenação da tecnologia que invade o corpo textual tradicional anunciando o seu segundo “nascimento”, ou o nascimento deste novo suporte, que transformaria o livro naquilo que ‘⊙’ (a mulher ainda sem nome) é: um ser “literalmente em estado virtual”, “habitada por vozes inumeráveis e inscrições sígnicas, criptogramas, hieróglifos, que transitam em sua pele”; um texto composto como um autêntico sistema Windows, como se apreende desta outra curiosa descrição da mulher-página, feita de: “janelas múltiplas, janelas abertas que olham para outras salas rodeadas de janelas através das quais vêem-se janelas de novas e estranhas salas. E tão numerosas são as salas que cada uma é o centro das demais”.

Mas a empolgação do escritor com esta nova “forma” pela qual se apaixona perdidamente na figura da mulher sem nome, e na qual parece, inclusive, reconhecer o seu destino, vem sempre acompanhada de dúvida e desconfiança. Espelhando talvez, como já se disse, a ambigüidade do autor entre o seu entusiasmo pelo novo e pela tecnologia e a consciência do repúdio que parte da intelectualidade de seu tempo nutria para com a mecanização da vida e os avanços da máquina no mundo moderno, ele atribui a paternidade de ‘⊙’ a um *ciborg*, reconhecível pela forma, embora o autor não empregue o termo.

A palavra *ciborg*, neologismo que propõe o hibridismo entre os termos *cib*-ernético e *org*-anismo, foi inventada por Manfred Clynes e Nathan Kline em 1960, para designar os sistemas homem-máquina auto-regulativos, quando ambos aplicavam a teoria de controle cibernético aos problemas que as viagens espaciais impingem à neurofisiologia do corpo humano. O *ciborg* foi proposto como uma solução para as alterações das funções corporais ao se acomodarem a ambientes diversos. O pai da personagem, portanto, é descrito como um híbrido artificial e grotesco de homem e enxertos mecânicos, próteses que tentam compensar o mau funcionamento de seus olhos, ouvidos, órgãos e membros. Esta filiação seria, talvez, bem explorada pelas feministas contemporâneas, como Donna Haraway, que se apropriou do termo para propor, em 1985, o *Manifesto Ciborg*.

Diferentemente do *ciborg* de Clynes e Kline, concebido como uma espécie de super-homem capaz de sobreviver em ambientes extraterrestres hostis, o *ciborg* de Haraway foi utilizado dentro de uma retórica estratégica e de um método político, como a encarnação de um futuro aberto às ambigüidades e às diferenças. Em um mesmo corpo reúnem-se o mecânico e o orgânico, a cultura e a natureza, o simulacro e o original, a ficção científica e a realidade social, exatamente o que encontramos no romance de Osman Lins.

A declaração de Haraway de que somos todos *ciborgs* deve ser tomada em sentido literal e metafórico. No sentido literal, porque as tecnologias biológicas e teleinformáticas estão, de fato, redesenhando nossos corpos. Metaforicamente, porque estamos passando de uma sociedade industrial orgânica para um sistema de informação polimorfo. O método político implícito na retórica de Haraway encaminha as feministas para o aproveitamento desta época turbulenta, tendo em

vista desestabilizar o poder patriarcal e romper com todos os dualismos hierárquicos que estruturaram o eu ocidental.⁷

É surpreendente constatar que todas essas implicações sociológicas e feministas estão presentes na concepção do romance osmaniano espelhado na figura da mulher sem nome, filha de um *ciborg* e ela mesma um estranho e híbrido simulacro de livro e de suporte informacional ainda inexistente, cujo papel na história é justamente o de questionar os valores do eu ocidental tão bem espelhados, ao longo de séculos, no próprio gênero romanesco.

O desejo de projetar *Avalovara* como um novo objeto futurista e hipertextual também pode ser encontrado no esforço de Osman Lins para compor um livro enciclopédico, fazendo convergir citações, explícitas e implícitas, que resgatam estilos, gêneros, personagens, obras e autores os mais diversos: citações da mitologia greco-romana, de textos bíblicos, de obras e autores da literatura mundial e da literatura brasileira, citações

da literatura de mídia, desde manchetes jornalísticas até panfletos turísticos; citações buscadas à tradição do folclore popular nordestino, como a literatura de cordel, as adivinhações, as canções do pastoril; citações de textos científicos afins ou não à literatura, que envolvem disciplinas como a gramática, a geometria, a matemática, a biologia, a geografia, a física e a ótica; citações de peças musicais e alusões a compositores; citações de obras das artes plásticas e alusões a pintores; citações de mapas cartográficos e de obras arquitetônicas as mais diversas.

Este excesso de erudição dificulta a leitura do romance, projetando, para uma perfeita apreensão de seus objetivos, um leitor extremamente especializado, pesquisador e paciente, com acesso a uma boa biblioteca e a obras de referência diversas no campo das ciências e das artes, o que foge muito à realidade do público leitor brasileiro, mesmo o público universitário. Devido a essas exigências, o livro costuma ser considerado “hermético”, desanimando e afastando os leitores.

Justificativa do *site* OSMAN LINS: DAS PÁGINAS DO LIVRO À TELA DO COMPUTADOR

Avalovara é uma obra virtual, se entendemos virtual como o oposto ao atual, e não ao real. Real sem ser atual e ideal sem ser abstrata, esta obra ditava, há três décadas, os preceitos de uma nova forma para a escrita e para a leitura, elaborando-se não como um romance de ficção científica, mas como uma ficção científica do próprio romance, como uma metáfora cibernética de um futuro possível para a literatura, projeção imaginária e idealizada de um suporte que viesse somar uma riqueza de possibilidades à palavra, potencializando-a e aos seus efeitos no mundo.

Pensando nisso, idealizamos em 2002 o projeto de organizar uma edição crítica do romance no formato hipertextual, que desse conta da vastidão das informações contidas no seu

⁷ Ver Lucia Santaella. O corpo cibernético e o advento do pós-humano, em *Culturas e artes do pós-humano*, São Paulo: Paulus, 2003, p. 185.

bojo, oferecendo ao leitor/pesquisador uma versão do texto que não só se mantivesse fiel aos ditames lúdicos propostos pelo original, enfatizando o seu caráter de jogo interativo; mas também que possibilitasse uma maior facilidade de acesso direto às diversas referências do livro, mediante a inclusão, no texto corrido, de *links* acessórios a serem consultados de acordo com o interesse do usuário.

Assim, o leitor poderia, por exemplo, *ouvir* a cantata *Catulli Carmina*, ou uma sonata de Scarlatti, quando ambas fossem mencionadas na história; *contemplar* os vitrais, tapeçarias e pinturas aos quais o autor se refere quando descreve suas personagens femininas, compreendendo com mais clareza suas alusões estilísticas; *ler* um trecho do poema de Dante quando mencionado; ou *ver* a estrutura de uma cadeia de DNA quando ela é comparada, no romance, à estrutura das escadarias de uma catedral.

A leitura se tornaria mais interessante e completa porque o hipertexto possibilitaria a percepção direta desses intertextos buscados a outros meios, um recurso que transcendia completamente as possibilidades do livro impresso, o único meio acessível a Osman Lins nos anos 60 e 70. Apesar disso, e rompendo com as estratégias comuns de representação literária, Osman Lins concebeu, inusitadamente, o romance *Avalovara* como a antecipação de uma obra que só se realizaria plenamente num espaço multimídia.

O projeto contou com o apoio de uma bolsa de Desenvolvimento Científico Regional do CNPq no ano de 2003, e foi desenvolvido, inicialmente, como uma atividade incluída no programa da disciplina Teoria da Literatura I, que ministrei naquele ano na Universidade Federal de Pernambuco, envolvendo alunos do primeiro período de Letras numa experiência que resultou enriquecedora em todos os sentidos. Juntos, lemos o romance e elaboramos as pesquisas preliminares visando à elaboração de uma edição crítica de *Avalovara*. Dificuldades técnicas e de financiamento nos levaram, contudo, a desistir desta proposta, que foi reestruturada.

Decidimos então utilizar o material pesquisado na elaboração de um *site* a ser veiculado na Internet, que fornecesse informações mais reduzidas do que a edição crítica o faria, mas que fosse útil aos pesquisadores e leitores como um recurso a mais para a compreensão e apreciação do romance. O novo projeto contou com o apoio da FACEPE, de 2004 a 2006, através de bolsistas de iniciação científica e de alunos voluntários, que se dedicaram a pesquisas específicas.

O *site* que ora se apresenta é, portanto, fruto de vários anos de trabalho. Além de veicular informações gerais sobre a biografia, a bibliografia e a fortuna crítica de Osman Lins, inclui um estudo sobre o romance *Avalovara*, intitulado “Motivos medievais em molduras hipertextuais”, que busca investigar os conteúdos medievais ou medievalizantes de suas referências literárias, plásticas e musicais.

Ao longo do *site* estão compilados, a título de informação complementar, vários artigos que escrevi sobre a obra osmaniana, publicados em revistas e jornais ao longo dos anos; e no item sobre as artes plásticas em *Avalovara* apresento um resumo de minha dissertação de mestrado, reescrita e publicada em 2000 como livro, intitulado *Cabeças compostas: a personagem feminina*

na narrativa de *Osman Lins*, reeditado em 2005, que discute a relação entre a obra e a pintura de Giuseppe Arcimboldo, artista do século XVI, retomado pelos pintores surrealistas no século XX, e um trabalho que investiga a origem medieval do tapete que integra o cenário da obra.

Também na linha dos motivos medievais em *Avalovara*, os alunos de graduação e bolsistas PIBIC, Reginaldo Clécio dos Santos e Kléber Costa, trabalharam na elaboração de um *Bestiário ou Livro das Bestas*, que subsiste implícito no contexto das três últimas obras publicadas do autor, estudando a natureza deste gênero literário comum na Idade Média, e elencando, em verbetes comentados, todas as citações encontradas sobre animais reais e imaginários na obra. O item sobre as referências musicais em *Avalovara* conta com a colaboração do aluno de mestrado Arnoldo Guimarães de Almeida Neto, formado em música e meu orientando em Letras, como parte de seu trabalho visando a uma dissertação sobre o assunto.

Um estudo sobre as relações entre *Avalovara* e o hipertexto foi desenvolvido pela aluna, bolsista PIBIC, Vanda Wanderley Moura, que também trabalhou na pesquisa de informações para a estruturação do *site*. E Jailton Ferreira, webdesigner, entrou em sintonia com o hipertexto osmaniano e com muita sensibilidade deu forma e função às idéias e aos conteúdos fornecidos pelos pesquisadores para a composição das páginas

O *site Osman Lins: das páginas do livro à tela do computador* não é uma obra acabada. Sua veiculação tem por objetivo divulgar a obra deste autor para um público mais amplo, despertando o interesse pela sua leitura, bem como disponibilizar os trabalhos acadêmicos de pesquisadores dedicados ao assunto. Este *site* se constitui, portanto, como um canal aberto ao diálogo e à troca de informações, funcionando como um elo permanente de ligação e contato entre os admiradores, estudiosos e interessados na obra osmaniana.

