



[ORG.] PROF^ª DR^ª ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA
ANO IX > Nº 16 > 2024 > ISSN 2316-316X

intersemioser revista digital



HOMENAGEM AO CENTENÁRIO
DE OSMAN LINS







CRÉDITOS

EDITORA GERAL

PROF^a DR^a ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA

PROJETO GRÁFICO

PEDRO ALB XAVIER

WEBDESIGNER

João Bosco

CAPA

TAPEÇARIA LE GOÛT
DA SÉRIE LA DAME À LA LICORNE,
1484-1500, DESENHADOS PELO
PINTOR JEAN D'YPRES. ACERVO
DO MUSÉE DE CLUNY | MUSÉE
NATIONAL DU MOYEN ÂGE.

VITRAL AO SOL VINTE ANOS DEPOIS

[ORG.] PROF^ª DR^ª ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA

ANO IX > Nº 16 > 2024 > ISSN 2316-316X

intersemioser revista digital



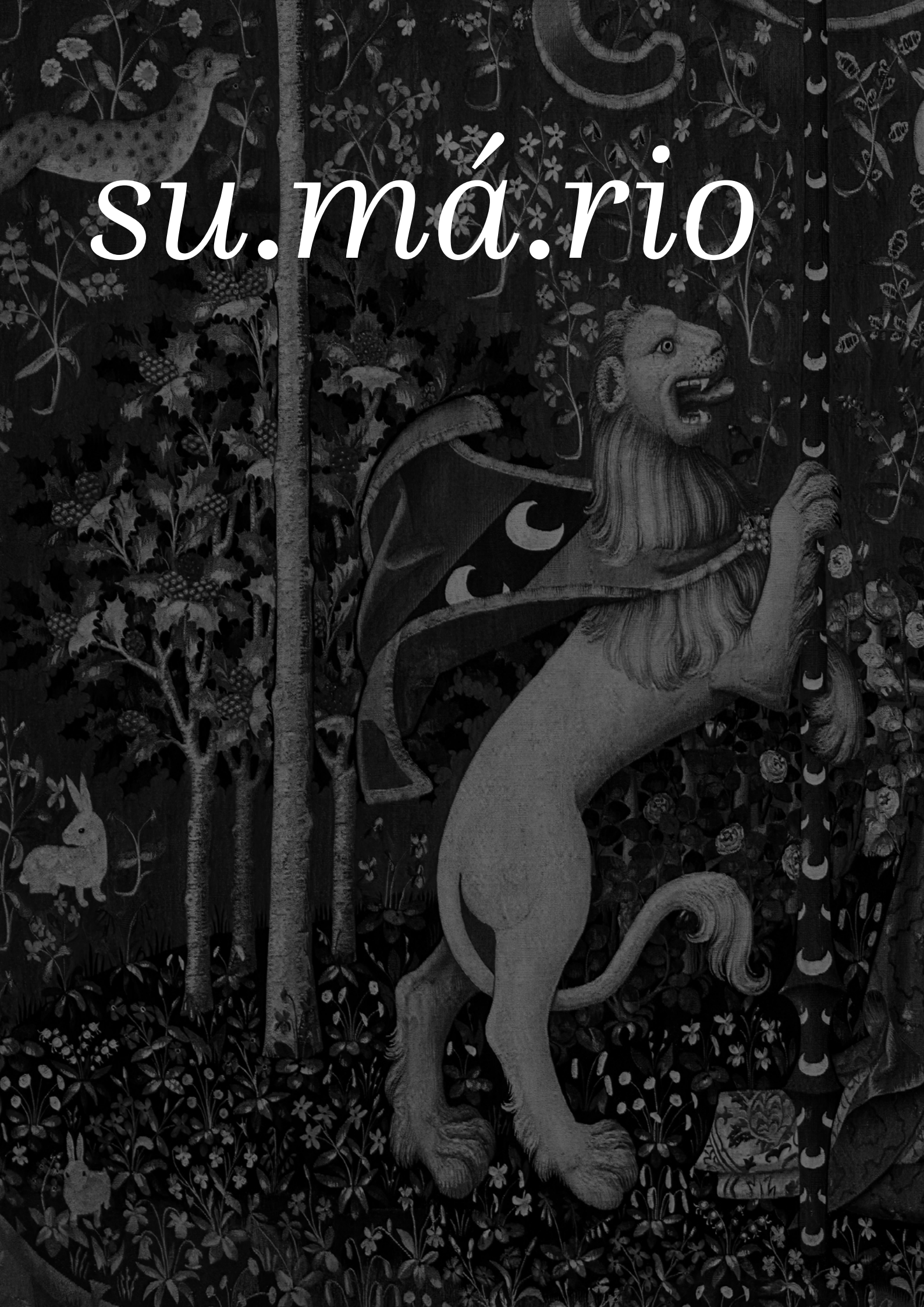
NELI



UFPE

HOMENAGEM AO CENTENÁRIO
DE OSMAN LINS

su.má.rio



APRESENTAÇÃO	8	A ARTE POÉTICA DE OSMAN LINS	206
Profª Drª Ermelinda Maria Araújo Ferreira		Inara Gomes	
PREFÁCIO	14	O TEATRO DA PALAVRA DE OSMAN LINS OU A PALAVRA NO CENTRO DO PALCO	218
Profª Drª Letícia Lins		Ivana Moura	
A PULSÃO DE MORTE EM “OS CONFUNDIDOS”	20	EROTISMO E POESIA EM “UM PONTO NO CÍRCULO”, DE NOVE, NOVENA	230
Adilson Jardim		Jeane Guimarães	
OSMAN LINS NA TELEVISÃO	34	OSMAN LINS: DO CAOS AO COSMOS	240
Adriano Portela		Lauro de Oliveira	
RELIGIOSIDADE E RITUALISMO NO ROMANCE O VISITANTE, DE OSMAN LINS	68	OSMAN LINS: RESISTÊNCIA E RIGOR	250
Ana Cláudia Medeiros		Lourival Holanda	
O PACTO DEMONÍACO NOS ROMANCES MUSICAIS DE OSMAN LINS E DE THOMAS MANN	84	“RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA”, DE OSMAN LINS: UMA HAGIOGRAFIA PANTEÍSTA	260
Arnoldo Guimarães		Priscila Varjal	
“RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA”: TESSITURA SAGRADA ENTRE ESPAÇO, ATMOSFERA E AMBIENTAÇÃO	108	OSMAN LINS: ENSAIOS LITERÁRIOS E JORNALISMO	276
Carmen Sevilla		Ricardo Japiassu	
O ESCOLHO DA LEITURA	124	RUPTURA, MEMÓRIA E LINGUAGEM EM A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA	318
Cristina Almeida		Ricardo Soares	
DECAPITADOS: HOMEM E ESTILO NO ROMANCE INACABADO DE OSMAN LINS	146	NOVE, NOVENA EM CENA	332
Ermelinda Ferreira		Robson Teles	
DO AMOR E DA POESIA EM AVALOVARA	170	VISÃO CIRCULAR DO UNIVERSO: UMA ROTA DO IMAGINÁRIO MEDIEVAL NAS NARRATIVAS DE NOVE, NOVENA, DE OSMAN LINS	348
Fábio Andrade		Rosana Teles	
DESCONSTRUÇÃO DA IDEOLOGIA AUTORITÁRIA EM AVALOVARA, DE OSMAN LINS, A PARTIR DA PINTURA DE AMBROGIO LORENZETTI	188	DEPOIMENTOS	366
Fernando Oliveira		SOBRE OS AUTORES	374



APRESENTAÇÃO

Prof^a Dr^a Ermelinda Maria Araújo Ferreira
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Soprou um vento brusco, uma janela se abriu, o sol flamejou nos vidros. Uma voz forte de mulher principiou a cantar, extinguiu-se, a música de um acordeão despontou indecisa, cresceu. E quando o sino da Matriz começou a vibrar, com uma paz inabalável e sóbria, ela verificou, exultante, que o retrato não ficaria vazio: a insubstancial riqueza daqueles minutos o animaria para sempre. “Que este momento me possua, me ilumine e desapareça – pensava. Eu o vivi. Eu o estou vivendo.” Sentia que a luz do sol a trespassava, como a um vitral.

Osman Lins. “Vital”, in: *Os gestos*

Dizia o autor de *Guerra sem testemunhas* que não gostava de dar aos seus livros um ar de lamentação. Não queria que eles tivessem por lema o “Recordar é viver”, e sim um outro: “Escrever é esquecer”. Dizia que a escrita o libertava da carga de lembranças, de laços, desfazendo-o de tudo, para todo o sempre, no passado: “Coisa vivida, coisa abandonada”. Ao mesmo tempo em que pregava a necessidade – ou a inevitabilidade – deste esquecimento pela literatura, Osman Lins afirmava: “Não falta, mesmo assim, sentido àquele risco, por menos perduráveis que sejam as nossas páginas. Conhecem os escritores, nesse lance onde jogam toda a sua vida, uma alegria sem interrupção, que em momento algum e mesmo despojados, aflitos, coléricos – os abandona, desde que possam escrever.” Sem aspirar, portanto, ao panteão da eternidade, Osman Lins escrevia como quem obedece a um rito. Daí, talvez, a sua insistência na importância da conservação dos ritos como atos de recordação necessários à preservação da sensibilidade humana. Para o autor, os ritos mantêm um nexos com as coisas a que se referem, aderem a elas, recordam-nas. Por mais distanciados que estejam dos gestos e das palavras cerimoniais, representam, expressam, recordam algo que deve ser conservado.”

O livro que aqui se apresenta sabe, também, a um rito. Concebido, inicialmente, com o intuito de celebrar o aniversário do escritor pernambucano Osman Lins, que completaria 80 anos em 5 de julho de 2004, reuniu ensaios inéditos produzidos por estudiosos, pesquisadores e admiradores

de sua obra, provenientes de sua terra natal ou nela atuantes. Publicado pela Editora Universitária da UFPE, com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, apresentou à comunidade textos resultantes, em sua maioria, de trabalhos acadêmicos, desde monografias de conclusão de disciplinas, feitas por alunos de graduação, até ensaios escritos para cursos de Pós-Graduação - especialização, mestrado e doutorado - que o Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco produziu, acolheu ou incentivou com a colaboração, na época, do SOL – Sodalício Osman Lins -, grupo de estudos liderado pelo professor doutor Lourival Holanda, que reunia pesquisadores empenhados no resgate da memória e na promoção do conhecimento e da divulgação da obra do autor.

Vinte anos depois, por ocasião do centenário de Osman Lins em 2024, temos a oportunidade de publicar esta obra revista e atualizada em meio virtual, como uma edição especial da *Intersemiose – Revista Digital*, sob a coordenação do NELI – Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose, liderado pela professora doutora Ermelinda Maria Araújo Ferreira. O livro, prefaciado por Letícia Lins, contempla aspectos variados da obra osmaniana. De sua ficção, oferece análises que vão desde o seu primeiro romance, *O visitante*, empreendida por Ana Cláudia Medeiros, até *A cabeça levada em triunfo*, último romance deixado inacabado e inédito, ao qual dedico alguns comentários, comparando-o com o romance divisor de águas de sua produção, *O fiel e a pedra*.

As narrativas de *Nove, novena* são objeto de várias abordagens. O “Retábulo de santa Joana Carolina” é o tema da tese de doutorado de Priscila Varjal, defendida em 2017; mas também comparece nos artigos de Rosana Teles, autora de dissertação de mestrado sobre esta coletânea defendida em 2003; e de Carmem Sevilla. “Os confundidos” e “O ponto no círculo” são outras narrativas deste livro estudadas, respectivamente, por Adilson Jardim e Jeane Guimarães. O romance *Avalovara*, obra-síntese da carreira do autor pernambucano, é alvo da atenção de Lauro de Oliveira, amigo de longa data de Osman Lins; de Fabio Andrade, autor de dissertação de mestrado sobre o barroquismo na composição da obra, defendida em 2003; de Inara Gomes, autora de tese de doutorado sobre a estrutura genética do livro, defendida em 2005; de Arnaldo Guimarães, autor de dissertação de mestrado sobre a estrutura musical desse texto, defendida em 2008, e do artigo de Fernando Oliveira sobre o imaginário medieval pictórico no ordenamento da crítica política engendrada na obra.

A rainha dos cárceres da Grécia, seu último romance publicado, é estudado por Ricardo Soares, autor de tese de doutorado sobre o livro, de-

fendida em 2003 e por Cristina Almeida, autora de tese de doutorado também sobre o autor, defendida em 2009. Já a presença de Osman Lins na televisão e no cinema é abordada no artigo de Adriano Portela, autor de tese de doutorado sobre o tema, defendida em 2023. Lourival Holanda teoriza sobre três momentos que são marcos da renovação literária em Pernambuco, analisando o papel da obra osmaniana neste contexto. Os ensaios escritos por Osman Lins para revistas e jornais são discutidos por Ricardo Japiassu. Já o teatro de sua autoria é abordado por Ivana Moura, autora de dissertação de mestrado sobre o tema defendida em 2006; e por Robson Teles. O livro se completa com três depoimentos de Litânia, Letícia e Ângela Lins, filhas do escritor.

Além de romancista, Osman Lins foi um agitador cultural. Publicou ativamente, na imprensa, textos “altamente explosivos”. Comenta um de seus editores que, “numa época de cautelas e de medos, onde tudo era dito de maneira dúbia, respira o leitor, com alegria, em seus textos, o ar sempre reconfortante da franqueza e da coragem de dizer.” Em 1977, selecionou os trabalhos que vinha publicando desde 1965 em jornais e revistas do país, principalmente em *O Estado de São Paulo*, o *Jornal do Brasil* e o *Jornal da Tarde*, num volume intitulado *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, publicado em São Paulo pela Summus Editorial. Em 1979, um ano após a sua morte, e por iniciativa de sua viúva Julieta de Godoy Ladeira, novos artigos vêm à luz, juntamente com uma seleção das entrevistas que teria concedido de 1954 a 1978, no volume intitulado *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*, também publicado em São Paulo pela Summus. Estas coletâneas foram reeditadas em 2018, em volume único, pela Editora Universitária da UFPE, com o título *Problemas inculturais brasileiros*, que reúne os dois volumes já mencionados (*Do ideal e da glória* e *Evangelho na taba*), sob a organização do professor doutor Fábio Andrade. Em 2019, saiu pela CEPE o livro *Osman e Hermilo: correspondências*, organizado pelo professor doutor Anco Márcio Tenório Vieira, que trata da amizade epistolar de Osman Lins e Hermilo Borba Filho, seu amigo e professor no curso de Arte Dramática da então Universidade do Recife.

A presente reedição do livro *Vitral ao Sol* – vinte anos depois mantém a maioria dos artigos originais e alguns acréscimos mais recentes. Embora nem todas as teses e dissertações sobre Osman Lins, defendidas neste período na Universidade Federal de Pernambuco tenham sido contempladas neste volume, buscamos reunir um singelo recorte, porém significativo, deste material, como forma de prestar uma homenagem ao centenário do escritor que nos torna, enquanto leitores, mais do que testemunhas: cúmplices de

sua invulgar busca pela beleza, integridade e compromisso ético e estético, através da literatura e da arte, no mundo moderno.

Para concluir, lembramos Guimarães Rosa, que dizia que “as pessoas não morrem: tornam a ficar encantadas”. Esta observação vale duplamente para o caso dos escritores, sobretudo aqueles criativos para além de todos os limites. A beleza que eles produziram em palavras, e que hoje se oculta nos livros que eles nos legaram: “os termos da sua peregrinação, o ouro do seu ser, o que resta do que os anos queimam”, segundo Osman Lins, parece aguardar-nos numa longa e paciente vigília. Pois os livros, sem leitores, nada mais são que *domicilia deserta*, que os Báciras, Súpetos e Iólipos assombram em silêncio.

Recife, 5 de julho de 2024.

A handwritten signature in black ink, reading "Ermelinda Maria Araújo Ferreira". The script is cursive and elegant, with the first letter of each word being capitalized and prominent.

Ermelinda Maria Araújo Ferreira



PREFÁCIO

Letícia Lins

Sou só repórter. Mas Ermelinda Ferreira me pede que escreva o prefácio deste livro. Não é fácil. Primeiro porque não sou especialista em crítica nem em teoria literária. Segundo porque todas as vezes que mergulho em cartas, livros e manuscritos do meu pai, ou em textos sobre ele, vêm-me à memória sua imagem, sua fala, os expressivos olhos azuis, as sábias e às vezes irônicas observações, o cartesianismo, o olhar poético e sobretudo a disciplina com o seu ofício. O sentimento de perda aflora logo, porque de repente me vejo mais uma vez privada da sua presença, dos seus telefonemas, das cartas que trocávamos com muita frequência.

Durante longos meses eu retornava do trabalho para minha casa no bairro de Casa Forte com uma sensação de vazio muito grande. Naquela época, longe da frieza do e-mail via computador, uma das minhas alegrias era encontrar cartas suas me esperando sobre a mesa. Condicionada durante muito tempo à presença das correspondências, foi difícil para mim passar a conviver com a ausência delas. A nossa “amizade epistolar”, como ele costumava definir, passava pelas inquietações de uma adolescente despertando para o mundo e as de um homem adulto que lutava contra o tempo diante da certeza que tinha uma obra imensa a construir. Um adulto atento às injustiças, às dificuldades sociais e políticas do país, aos problemas culturais e “inculturais” brasileiros e sobretudo à minuciosa recomposição do seu universo interior. Eu lia as cartas e cada vez aprendia mais. Bebia a sua sabedoria, seguia alguns conselhos, contestava outros. E íamos levando a nossa amizade com nossa discussão ora pessoal, ora familiar e muitas vezes literária. Foi nessas cartas que soube pela primeira vez o que era uma frase palindrômica, que vi de perto a gênese de *Avalovara*, e que descobri que a criação literária consome um homem. Pelo menos era assim que ele se sentia – “consumido, exausto” – ao construir aquele que julgava ser o mais forte dos seus personagens, no livro inacabado e inédito *A cabeça levada em triunfo*. Não sei se pela natureza do personagem que criava ou da doença que já lhe corroía a saúde e o ânimo, mas o fato é ele reclamava que o conteúdo de sua última “cria” era tão forte que estava lhe “arrasando” o corpo e amarrando-lhe as vísceras, deixando-o “sem força nenhuma”. Penso que eram as duas coisas. Também foi lendo as suas cartas que aprendi que a arte jamais deve ser exercida com diletantismo. Um dia, disse a ele que ia pintar para me divertir e viver de escrever como jornalista. Desde criança sempre amei as cores, os pincéis, as tintas. Cheguei a ganhar alguns prêmios. Mas entre o jornalismo e a pintura optei pelo primeiro e esperava me dedicar à segunda atividade para “me distrair”. Ele me deu uma lição de moral grande sobre a importância da arte e da prioridade da dedicação

exclusiva ao mais nobre de todos os ofícios. E me advertiu que a arte teria, necessariamente, que ser colocada em primeiro plano. Hoje acho até que foi uma atitude radical da parte dele, porque pincel e tinta, como o ato de desabafar através da escrita, fazem bem à alma mesmo quando utilizados com o objetivo de amenizar angústias, revoltas e incertezas. Um objetivo talvez simplificado para um criador como ele, para quem a construção da literatura – palavra por palavra – deveria se sobrepor a qualquer tipo de capricho. Achei que ele tinha razão, abandonei os pincéis e passei a escrever. Felizmente uma coisa compensou a outra, porque sei que sem pintar ou escrever eu não sobreviveria. Mas mesmo sendo uma escriba compulsiva, meu ato de escrever ainda se limita à crônica do cotidiano. Nem por isso poderia deixar de atender à convocação dos autores desse livro comemorativo do transcurso do oitogésimo aniversário de Osman Lins, aos quais agradeço a lembrança e a dedicação. E o faço não só em meu nome como no das minhas irmãs, Litânia e Ângela, diante de todos aqueles que têm se debruçado sobre a obra do meu pai, ajudando não só a mantê-la viva, como também a entender o misterioso e sempre surpreendente universo do escritor, cuja obsessão pela palavra aprendi a admirar desde criança. Quero, também, fazer um registro especial aqui para Ermelinda Ferreira, Lourival Holanda e Lauro de Oliveira, três pessoas incansáveis na busca dos surpreendentes e caleidoscópicos meandros das palavras de Osman Lins, e no incentivo ao estudo de sua obra através do SOL - Sodalício Osman Lins, um grupo que vem lutando pela organização de eventos que tornam cada vez mais viva a sua lembrança. Agradeço, também, aos autores dos trabalhos aqui publicados, jovens em sua maioria, e espero que, sendo também responsáveis pelo renascimento do interesse pela obra do escritor, motivem outros jovens a mergulharem no universo de Osman Lins, um universo sensível, poético e muitas vezes dolorido para mim.

Isso porque muitas passagens de sua literatura relembram cenas do meu cotidiano familiar, como aquelas retratadas no conto “A partida”, na qual o excesso de zelo da avó Joana Carolina parecia sufocá-lo e também revoltá-lo pela ausência da mãe verdadeira. Em “Achados e perdidos” vêm à tona episódios da nossa infância, nas manhãs domingueiras de praia. Do próprio *Avalovara* lembro-me de que certa vez, em Paris, nós andávamos muito porque ele precisava observar com cuidadosa curiosidade os detalhes de mulheres gordas e anônimas que passavam e que iam ajudá-lo na elaboração da personagem então em construção. Quando escrevia *A rainha dos cárceres da Grécia*, foram muitas as vezes que me solicitou que vasculhasse

jornais no Recife colhendo casos de sofrimento da multidão nas quilométricas filas do então INPS.

Tenho certeza de que o livro *Vitral ao sol* – ensaios sobre a obra de Osman Lins contribuirá para dissecar novos aspectos de sua obra, bem como para motivar os leitores a se interessarem pelo seu legado. Aliás, o título vem muito a propósito, pois as luzes, os vitrais e as construções medievais sempre o fascinaram. Lembro-me de que uma vez, na França, viajamos juntos para visitar uma catedral, cujo azul dos vitrais ele queria ver novamente. Tinha realmente um fascínio muito grande por esses fragmentos de cores e luzes, e transferiu essa admiração de uma forma tão acentuada para mim que, ainda hoje, eu me emociono todas as vezes que vejo acesos os imensos jarros de flores de vidro que ladeiam a tela do cinema São Luiz do Recife.

As luzes também lhe despertavam uma atenção toda especial. Muitas vezes corremos trechos do rio Capibaribe de canoa para observarmos, ao final de tarde, a luz do sol poente. Fazíamos isso perto do Parque da Jaqueira, quando ele me chamava atenção para a beleza poética de muitas imagens que, aos olhos de uma pessoa comum, passariam sem brilho e despercebidas. Lembro-me também do brilho dos seus olhos quando abordava o trabalho da criação, quando falava de um livro que estava escrevendo. Algumas vezes previa para mim, com matemática exatidão, o número de páginas que um livro em produção deveria ter depois de concluído.

Planejar a obra como ele planejava, às vezes me intrigava. Mas também me deixava prever o que viria a seguir. Certa vez, ao concluir a leitura de *Nove, novena* - uma leitura para mim arrebatadora – tinha eu então apenas 19 anos, mas não me contive e escrevi a ele uma carta “sugerindo” que escrevesse um livro “meio sem começo nem fim”. Na realidade, estava antecipando uma característica de *Avalovara*, e ele me respondeu: “O romance de que você fala talvez já esteja sendo escrito. O romance não começa onde termina. Mas não deixa de ter alguma relação com sua ideia. Sua base, seu ponto de partida, é a espiral. Vou dar uma explicação sumária. Veja o desenho a seguir.” Desenhou então a frase palindrômica, fazendo a espiral passar por cada letra. E depois me explicou: “Essa frase latina é muito antiga. De qualquer modo que você ler, a frase é a mesma. Chama-se frase palindrômica por isto. No meu plano, cada letra da frase corresponde a um determinado tema. Cada vez que a espiral passa por uma letra, aparece no romance o tema correspondente. Do seguinte modo: dez linhas na primeira vez que a espiral toca a letra, 20 na segunda, 30 na terceira, etc. A coisa é de tal forma planejada que eu sei, começado o romance, quantas página

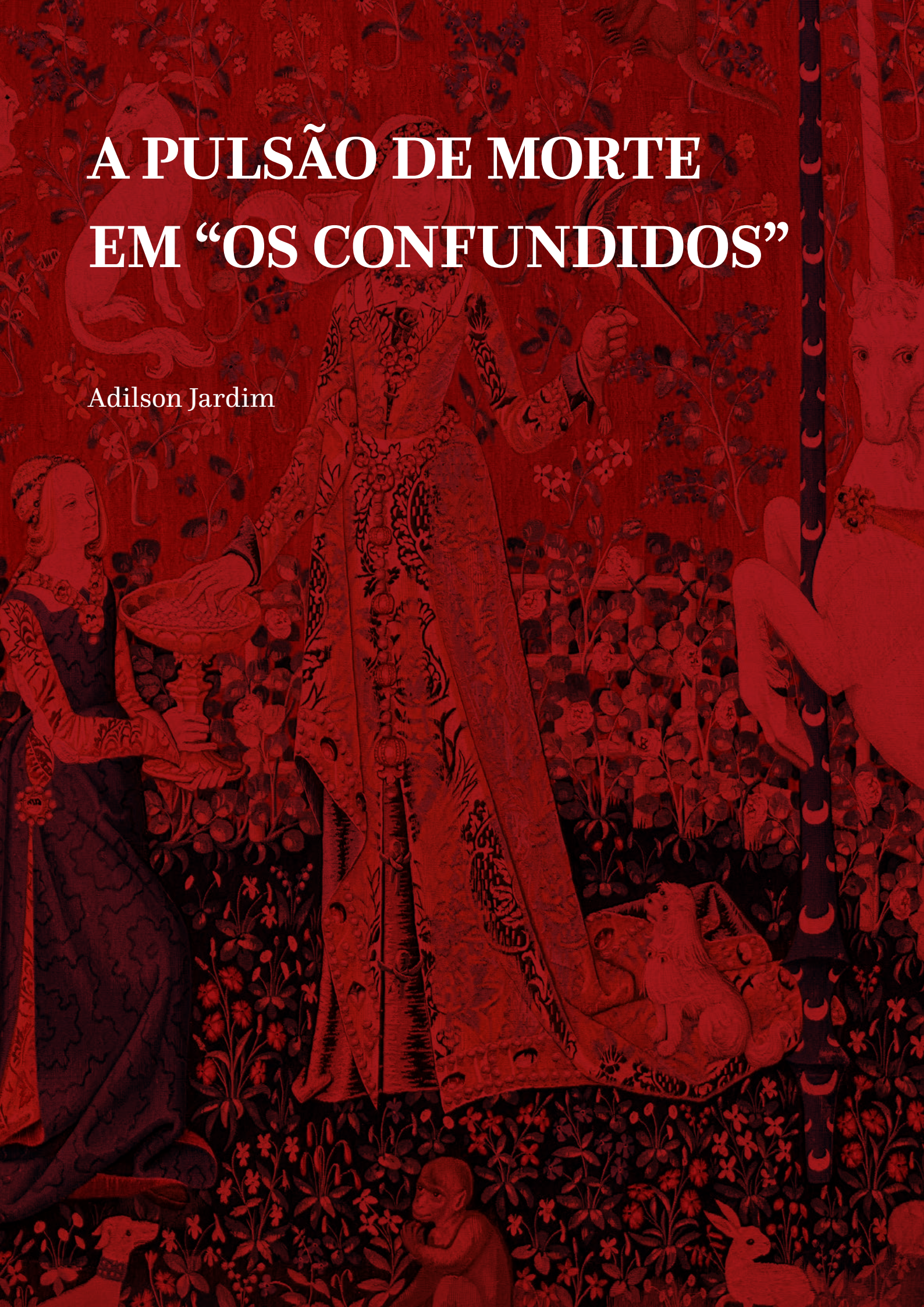
ele terá: 300. Haverá, naturalmente, uma pequena margem de erro. Mas o número básico de páginas é esse”. A “margem de erro” chegou a umas cem páginas. Mas com a licença do autor: “Assim, o que há de mais importante no livro, em princípio, é esse rigor da construção. Essa harmonia. O resto também tem importância, mas tudo decorrerá desse plano. O que não puder entrar nesse plano não será incluído no romance”.

Uma vez, também em carta, pedi a ele que descrevesse para mim o nascimento de sua visão do fenômeno literário. “Levei anos, quase quarenta, para chegar a ela. Como dizer numa carta?”, reclamava. Também descrevia como aflorou sua sensibilidade que eu tanto admirava e que tanto me ensinava: “Minha sensibilidade é profunda. Não uma sensibilidade de imitação, uma sensibilidade que aparenta sentir o que acha que deve ser sentido. Acontece que essa sensibilidade, a minha, vem sendo exercitada há muitos anos através da inteligência. É, por assim dizer, uma sensibilidade lúcida. Sinto para ver, para melhor exprimir. E quando exprimo, acabo de sentir, apreendo o que devia ter sentido. Tal sensibilidade está no fundo de tudo. Mas há, no fundo dessa cisterna, outras coisas”.

E entre as “outras coisas” ele priorizava algumas na sua formação, no seu jeito sem concessões de ser. Referia-se “à cólera incessante contra a falsidade das relações humanas” e contra a “deterioração” do homem. Também dizia nutrir “um forte desejo de elevação e de verdade”. Uma verdade que teve a língua como ferramenta: “Procuro mergulhar nas fontes de minha língua e obter, trabalhando com ela, o melhor som. Amo a língua portuguesa e não quero fazer com ela maus artefatos”. O livro que aqui introduzo, com certeza, trará novos elementos ao conhecimento desses artefatos, o “presente” que ele nos legou com sua generosidade, depois de tender “a ver, nas coisas, ou melhor, no mundo, na história, um grande presente”. Um imenso presente, que ele dizia ter observado simultaneamente “em vários lugares, em vários tempos, com um número infinito de olhos”. O que desejo é que nossos olhos sejam tão infinitos quanto os vitrais e as luzes de sua obra. Por isso, eu e minhas irmãs, mais uma vez, só temos a agradecer à iniciativa desta publicação.

A PULSÃO DE MORTE EM “OS CONFUNDIDOS”

Adilson Jardim



A primeira lei de todo ser é conservar-se e viver.

Semeais cicuta e quereis que amadureçam espigas!

Maquiavel

INTRODUÇÃO

Analisaremos aqui o conto “Os confundidos”, do escritor Osman Lins, com o auxílio da psicanálise, mas respeitando a postura crítica que exclui o autor do processo de significação da obra, procurando o sentido nos interstícios do texto, explorando as possibilidades de interpretação que se nos vão apresentando no decorrer da leitura. Essa ênfase na leitura, uma vez abandonado o recurso crítico ao psicobiografismo do autor, recai agora sobre o leitor, novo sujeito do texto que, segundo Villari, “é (...) quem possibilita que o texto diga através dele, introduzindo-se nas possibilidades de análise”. Para Moisés, “a leitura [deve representar] um autêntico duelo entre o leitor e o texto. Este procura trazer o leitor para o seu universo, subtraindo-o da realidade concreta em que se move, persuadi-lo do que diz ou pretende dizer, enquanto o leitor deseja ser conquistado para o interior do texto, mas ao mesmo tempo, sendo perspicaz e vigilante, se defende contra a sedução de sereia que o texto busca exercer sobre ele”.

Ao mesmo tempo que pretendemos revisitar Freud e alguns de seus textos pioneiros (principalmente os que se referem à teoria pulsional dos instintos), experimentamos também os métodos das recentes teorias psicanalíticas, aqueles que, como nos revela Villari, possibilitam “nos aproximarmos do real pelo simbólico, sabendo (...) que não nos é dado aceder ao real (...) a não ser justamente através do simbólico e do imaginário”.

1.

O termo “pulsão” foi sugerido pela primeira vez por Freud nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, escritos em 1905. Esses textos serviram para reverberar uma ideia que o psicanalista austríaco vinha desenvolvendo desde o final do século anterior. Tratava-se da questão angustiante que levava o ser humano a lutar pela vida insistentemente, mesmo diante da perspectiva inevitável de que todos morrem um dia. Ou, no sentido contrário, da investigação dos fatores responsáveis pelos quadros patológicos determinantes na formação das neuroses relacionadas à morte ou à diminuição da autoestima da pessoa.

Quando publicou, em 1919, *Além do princípio de prazer*, Freud acabava de formular as bases para um dos conceitos-chave das teorias psicanalíticas. O autor desenvolveu a teoria das “pulsões” a partir da tendência à compulsão pela repetição, observada por ele em seus pacientes durante anos de terapia. O procedimento da “neurose de repetição”, como Freud demonstra, devolve o indivíduo aos estágios primitivos de formação da vida anímica, ou “processo primário”, fase que corresponde aos primeiros anos de vida, à criatividade e primeiras experiências de prazer. Esse primeiro processo se opõe a um segundo que surgirá mais tarde, o “processo secundário” ou fase adulta, em que o princípio de realidade procurará substituir as experiências simbólicas de prazer vividas na infância pelas experiências concretas no indivíduo maduro: “é indiscutível que a repetição, o reencontro com a identidade, constitui fonte de prazer. Ao contrário, no analisado, vê-se claramente que a obsessão de repetir, na transferência, os sucessos da infância, se sobrepõe em absoluto ao princípio de prazer. O doente conduz-se nestes casos de modo completamente infantil e mostra-nos, desta forma, que as reprimidas impressões mnêmicas de suas primeiras experiências não se acham nele em estado de ligação, nem são, até certo ponto capazes de processo secundário”. O “princípio de prazer” será, para Freud, “uma tendência que estará a serviço de uma função encarregada de despojar de excitações o aparelho anímico, manter no mesmo constante o montante de excitação ou conservá-lo o mais baixo possível”.

As “pulsões” de vida e de morte, apesar de aparentemente opostas, são dois princípios análogos e considerados, desde seu lançamento por Freud, toda a base da teoria pulsional e julgados o princípio de funcionamento do aparelho psíquico. Na “pulsão de vida”, o indivíduo busca a perpetuação (ou ao menos o prolongamento) da sua própria espécie (pulsões sexuais), mas também as do próprio indivíduo (pulsões do eu). Quando essas duas tendências não se conciliam, permanecendo sobrepostas uma à outra, o sujeito luta contra a tensão a que é submetido, tentando reequilibrar seus níveis energéticos (princípio de prazer). Essa luta, se desgastante, pode causar uma inversão na superação dos obstáculos interiores à psique, fazendo a mente retornar àqueles estágios primitivos do processo primário, ou, como afirma Freud, “ao seu estado primordial da não-vida, isto é, a morte”. Segundo Bellemin-Noël, “um dos aspectos do processo primário (...) é confundir, ou melhor, não distinguir as palavras e as coisas, imagens verbais e imagens objetivas”. O indivíduo neurótico se perde em devaneios e mergulha num “recriar a realidade” sem cessar.

Pensando a carga simbólica que possui a morte na vida da humanidade, Chevalier e Gheerbrant concordam que “todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas”. Mas toda forma de mudança conduz a uma existência desconhecida que nem sempre os indivíduos encaram naturalmente ou sem qualquer resistência. A vida é coisa certa, é experiência e gozo da superação de obstáculos e pequenos êxtases de vitória sobre a morte ocorrendo a cada minuto. Esse “passar à outra margem” que é a morte, como disse Barth, é um precipitar-se para o nada, sem ponte de volta, sem retorno. O reino dos mortos, ensina-nos a Bíblia, aproxima-se de nós a cada diminuição da vida e nos afasta de Deus. Portanto, já são consideradas como presença desse reino, entre os vivos, “a enfermidade, a prisão, a perseguição e também a desgraça, a pobreza e a fome”.

2.

O *leitmotiv* da maioria dos textos do livro *Nove, novena* (1966), do escritor pernambucano Osman Lins, é a perda da identidade das personagens. Isso está presente em um conto como “Noivado”, cujo desgaste das vidas das protagonistas acontece através da atividade burocrática e da existência coletiva alucinante. Em “Os confundidos”, essa perda do eu é promovida pela dissolução da relação amorosa e pela conseqüente rotina em que se essa relação se transforma. A repetição é a marca do conto, determinando todo um jogo de esquemas que se apresentam superpostos, seja nos diálogos, nas perspectivas de narração das personagens, seja nas imagens aí evocadas, cujo sentido só pode ser verificado sub-repticiamente.

Já no diálogo que inicia o texto, revela-se a existência da tensão que permeia a relação das protagonistas, marido e mulher, cujas falas impedem a ambos de demonstrar sinceridade, sob pena de colocarem em risco a aparente atmosfera de colaboração no casamento:

- Estou cansada. Quase meia-noite.
- Continuo de férias. Posso acordar tarde.
- Mas eu, não. Afinal, que importa? Suporto bem uma noite sem sono. Tenho passado outras.
- É uma alusão a mim?
- Talvez.

Em “Os confundidos”, percebe-se uma infiltração das falas da personagem masculina nas da feminina, que aos poucos vai minando a autoridade desta última sobre seu próprio discurso. O conflito se processa em todas as instâncias do texto; enquanto ela tenta recuperar a individualidade, uma vez inserida numa vida em comum que já não lhe satisfaz mais, ele só compreende o sentido da própria existência em função do imbricamento total entre suas duas pessoas, a dele e a da esposa. A atmosfera psicológica do conto é repleta de retóricas vazias, já que não ouvidas pelo outro, e ecoam pelo texto de modo a permanecer indefinidas, inclusive, o pertencimento de várias dessas falas aí presentes.

Os sintomas do mal que atinge esse casal em plena crise é algo pressentido ainda na primeira fase da narrativa e de suas vidas:

- Hoje, sofri novamente um ataque. Prometi nunca mais tornar a fazer isso. Mas não posso cumprir, simplesmente não posso. Veio com a mesma força de sempre. É abalador.
- Então não há remédio.

Por um curto espaço de tempo, a reflexão inicial é substituída e o nível de consciência sucumbe em meio à loucura das palavras que deflagram a ilusão de uma felicidade e união carnal que não mais existe. Lentamente, a experiência positiva do começo cede lugar à intranquilidade e à desconfiança:

- Estou farta. Tínhamos passado três semanas sem essa coisa odiosa. Dias perfeitos.
- Manhãs, tardes e noites nós estávamos juntos. Eu não podia duvidar... de mim.

Por todos os lados, há uma busca desenfreada pelo controle da situação, mas de tal modo essa busca concorre para a identificação entre os sujeitos (pelo menos no que diz respeito ao homem), que muitas vezes ambas as vozes se confundem, anulando suas individualidades. O eu é o outro e vice-versa. Esse imitar sem controle, que leva à nulificação da individualidade, nos remete à proposta freudiana das “pulsões” de vida e de morte, ou às relações da busca de prazer com a tentativa de retorno a um estado de repouso anteriormente experimentado.

Na “pulsão de vida”, representada por Eros, o sujeito busca elevar a energia vital, quer a intensificação da vida, investe sua libido na sua relação com os objetos. Identifica-se com eles, realiza seu princípio de prazer, obtém a promoção de sua autoestima, sua alegria de viver. Na “pulsão de morte”, ao contrário, a tendência é a falta de identificação entre o eu e os objetos; a relação com eles passa a ser perturbadora, pois o eu não exerce controle sobre eles. Para Reichardt, “no caso em que o eu não exerce suficientemente sua libido nos objetos, ele se sente ameaçado de ficar submerso por ela. Teme uma economia caótica da libido. Isto é sentido como uma angústia hipocondríaca (‘há algo de ruim em mim’). Tanatos (ou “pulsão de morte”) sente essa angústia elevar-se a níveis insuportáveis. Atrás da paz que julgou ter um dia, que representava um estado de tranquilidade, mas também de inação (princípio de Nirvana), ele usa de todos os métodos (inclusive os mais destrutivos) para recuperá-la. Porém, sucumbido por impulsos incontrolláveis que o arrastam nessa busca sem título, passa a preencher suas necessidades no plano da fantasia, numa tentativa desajustada, que o leva a recriar o objeto real de forma abstrata. Rompe-se a ligação entre os processos primário e secundário, ficando este submerso naquele.

No conto, a presença da esposa assegura um relativo controle sobre suas vidas. O marido lança seu olhar sobre a esposa a ponto de dominar todos os seus movimentos. Antes, esses movimentos devem se dar como uma reverberação dos dele. É ele quem controla a cena e a dirige, como um marcador de teatro, que vai indicando suas próprias falas e as da outra “atriz”, no palco. Mas a “pulsão de morte” que governa o homem o leva a literalmente roubar as falas da mulher como se fossem suas. Na ausência do outro, entretanto, Tanatos perde as forças e os sentidos, sucumbe às suas fantasias, que vão se ampliando sem cessar até tomar todos os recantos saudáveis da própria realidade. Os níveis de excitação de suas funções vitais crescem a ponto de ameaçarem sua existência:

- Não suspeito de nada, quando nos amamos.
- Como posso saber? Como posso crer?
- Estou dizendo, não suspeito de nada. Alguma coisa, quando estamos juntos, me restitui a confiança. Acho que assim vai ser eternamente, que toda sombra acabou e que não voltará a existir, entre nós, maldade alguma. De repente, vejo-me sozinho. E recomeço.

Essa busca de paz leva a personagem masculina a relacionar o casamento, agora distante da possibilidade da união carnal, com um estado

de beatitude impossível de ser profanado. Mas tal ilusão toca justamente na negação afetada do que esse objeto não é, e toda negação do real já é um princípio de “pulsão de morte”. Na ausência, o objeto de adoração é pensado, mas não é mais identificado, a não ser como imagem substituta do real. O que vai permanecer, logo, não é mais a mulher propriamente dita, porém sua imagem pura e simples, abstraída e estereotipada, destituída de personalidade própria. “Por meio da função simbólica”, nos explica Rechart, “abre-se um vasto campo de representações diversas da pulsão que são apenas agressivas e destrutivas, por exemplo, nas diversas formas de criatividade. Isto torna possível, de maneira geral, ‘o controle do que está ausente’”. A imagem do objeto que é formada pelo homem entra em contraste com a imagem (caótica) real (presença da mulher).

A antiga solidão dava-lhe possibilidade de paz, que ele (o marido) já não identifica atualmente:

O que senti, o que sinto, é igual ao que me sucedia quando eu era menino e ficava sozinho. Excitava-me com quê? Retratos de mulheres? Histórias licenciosas? Com a solidão. Insensivelmente, irresistivelmente, eu buscava em mim o prazer, um prazer aflito e imaturo. Para em seguida cair em depressão; e recomeçar tudo, assim que me visse outra vez só no quarto ou no banheiro. A solidão, para mim, era o mesmo que uma mulher nua. Agora, ela é como a presença de um rival.

Como observou Freud, “vê-se que as crianças repetem em seus jogos tudo aquilo que na vida lhes causou intensa impressão e que, deste modo, procuram exutório à energia da mesma, tornando-se, por assim dizer, donas da situação”. A sensação de prazer e liberdade experimentada em criança, que excluía toda a aproximação com o outro no jogo sexual autodirigido, permanece no indivíduo adulto, de maneira que essa parece ter sido a experiência mais plenamente satisfatória que já experimentou. Mas quando o eu, flutuante entre a experiência simbólica e a real, tenta conciliar ambas, frustra-se com o resultado. Neste caso, as mulheres de papel dos retratos, cuja imobilidade bastava à imaginação e constituíam objeto de fetiche sob o controle do marido, são substituídas agora por uma mulher de carne e osso, cuja pulsação, viva e inconstante, passa a ser uma ameaça.

Oliveira nos mostra como a representação simbólica que a criança faz dos objetos é um método eficaz dela se relacionar também com a realidade e de construir sua identidade pessoal: “o símbolo vem fornecer à criança

os meios de assimilar o real aos seus desejos e interesses pessoais, o meio de se ligar ao objeto de modo pessoal, de se inserir na realidade, representando-se para si e representando-se nela. É a representação que vem dar condições aos mecanismos de projeção e introjeção que se manifestam nas brincadeiras e nas imitações e que possibilitam a separação eu – não-eu”. Entretanto, no que concerne aos indivíduos afetados pela neurose de repetição, como é o caso da personagem masculina de “Os confundidos”, essa possibilidade final de autoidentificação pela consciência da “outridade” é interdita ao homem. Afinal, “quando a criança cresce e pára de brincar, após esforçar-se por algumas décadas para encarar as realidades da vida com a devida seriedade, pode colocar-se, certo dia, numa situação mental em que mais uma vez desaparece essa oposição entre o brincar e a realidade”.

A incapacidade da personagem masculina de separar o real do imaginário, nessa hora de solidão, de ausência da esposa, leva-a a tentar aniquilar (ainda que no plano abstrato) aquele em favor deste, conciliando-se com a antiga imagem vivenciada. A “pulsão de morte” que experimenta leva-o a detratar o objeto de sua angústia – antes, fique-se claro, superar a “imagem de mulher”, do que a mulher propriamente dita, já que o atrai, ao mesmo tempo em que o denigre, a “pulsão de vida” de que ela parece estar repleta.

Introjetando na esposa uma sensação de culpa pela solidão que ele sente, o homem subverte todos os discursos dela, apropria-se deles, e o faz de maneira tão convincente (naturalmente, já que ele mesmo perdeu o sentido do eu), que ela também passa a mergulhar na loucura do marido, subjugando-se a ela:

Pensei que a insistência para que eu passasse a tarde em casa era um ardil. Não insisti. Um ardil para que eu não saísse e não telefonasse. Por que não me banhara se havia tempo? Desejava ganhar alguns minutos, meia hora que fosse, chegar um pouquinho mais cedo a algum encontro ajustado há quinze dias, ou talvez combinado no hotel, num momento de ausência, talvez no cabeleireiro, ou na manicure, como se pode saber? Devo dizer que não telefonei. Não acredito. Houve um momento em que foram me chamar. Quando atendi, haviam desligado. Quem imagino que foi? Não faço ideia. Quem foi? Não sei. Sinceramente não sei.

3.

No nível do discurso em “Os confundidos”, esse apropriar-se da voz do outro constitui o que Bakhtin denominou de “estilo pictórico”. Implica numa infiltração do discurso pessoal do autor naquele que ele cita, com intenção de apropriar-se dele e fazê-lo seu. Nesse tipo de orientação, “a língua elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem. O contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar suas fronteiras”. No conto, a absorção da esposa que o marido promove dá-se no nível dos discursos, como foi mencionado anteriormente, como no das próprias ações:

Quem, com gestos nervosos, abre a cigareira dourada, bate com um golpe decisivo e seco a tampa do isqueiro, depois de olhar a chama demoradamente? Um se levanta, anda, outro permanece sentado, depois este se ergue, atravessa a sala, alguém volta a sentar-se, continuamos de pé, dorso contra dorso, juntos.

Novamente Tanatos domina a cena. Não pode permitir mudanças bruscas ao seu redor, finge reconhecer-se nos passos do outro, pois seu abrigo é a constância, possui “compulsão à repetição”. O controlar ou o cercar os gestos e as palavras do outro também significa uma busca pelo conhecimento desse outro, o que, pela impossibilidade das personagens, resulta em descobertas vazias e na desconfiança ilusória: “ – Quem imagino que foi?”. Na escolha do foco narrativo, as perspectivas dos narradores coincidem com sua ausência ou desligamento parcial de conhecimento da própria história. É que, no conto, as personagens dividem a primeira pessoa do discurso, contam a história a partir do seu próprio presente. Acontece, como nos revela Sperber, que “no caso do narrador estar na posição de presente que encara algo a partir de si, a partir deste ponto presente, o tempo da narrativa ficará contagiado pela posição do narrador: poderá ter tempos vazios de significação para a ação, de modo que nos fique patente o vazio existencial, o tédio, a falta de comunicação entre as personagens”.

Tempo e espaço, presente e passado se imbricam, numa relação direta e causal com as vidas dessas duas personagens. Tudo no texto se encaminha a um *mise en abîme*, em que cada elemento novo na narrativa servirá de índice a uma situação anterior da história. Isso nos reconduz à ideia inicial de repetição, já sugerida. Se o nível da consciência da narrativa

se mostra prejudicado pelas perspectivas das personagens assumidas nos discursos, por outro lado, essa dimensão alcança um maior potencial na linguagem assumindo o simbólico. Silencia-se o eixo da denotação, do claro e do luminoso, e oculta-se nas entrelinhas aquilo que na realidade é recalamento e sumário de todo o mal. Assim, vejamos:

Levanto-me, os olhos pesam de sono, vou ao miçtório, levo um tempo enorme comprimindo o botão niquelado, ouvindo o jato violento da água, sentindo prazer nisso, deito-me. Giro em torno do leito posto no meio do quarto. Giro, interminável giro, e este caminhar é o mesmo que beber, devagar, um vinho insinuante.

O fluxo da água, na proporção violenta em que desce, agrada aos impulsos destrutivos de Tanatos, arrasta-se, enquanto corrompe as formas, as desfaz e as renova, devolve o objeto ao seu primitivo estágio, à sua gênese. Como um rio, considera-se a travessia entre suas margens a mudança de um estado angustiante para um outro sem título; a “pulção de morte” no indivíduo o conduz, numa placidez caótica, ao princípio de prazer que busca avidamente, ou ao “retorno à indiferenciação, o acesso ao ‘Nirvana’”. Mas o movimento que as águas produzem não significa aí um ir-se para a frente, porém em todas as direções, faz parte da psique neurótica da personagem masculina. A imagem da roda que o “girar” da cena ilustra, possui “certa valência de imperfeição, porque ela se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do perecível”. É o reino de Tanatos.

Na perspectiva do marido, podemos dizer que esse círculo representa a possibilidade do retorno ao princípio de prazer (a estadia solitária no banheiro) e aos gestos reprisados indefinidamente (princípio de constância). Para a personagem feminina, no entanto, esses girar é sentido como algo angustiante, que aos poucos vai levando à exaustão e à aquiescência de seus níveis energéticos, conduzindo, contra sua vontade, à inação da “pulção de morte”;

Estou pensando quando fiz a operação nos rins. Por que, sempre que há cenas assim, eles me doem? Fizeram-me um enxerto nos rins, com tecido cortado nos meus intestinos. E esperavam. Havia feito o que tinham de fazer. O resto, não lhes competia, não podiam forçar o tecido a viver em sua nova função. (O amor, talvez, é uma espécie de enxerto. Não nos rins. Em outra parte qualquer, talvez na alma, e cujo êxito não depende de nós).

O símbolo do enxerto costuma ser denotado como um “modificador artificial” e “tem, de modo geral, um significado sexual, designando uma intervenção na ordem da geração”. Na narrativa, essa figura vai revelar a existência da relação antinatural entre as protagonistas, cujo poder exercido pelo homem sobre a esposa, arrancada de sua condição anterior de felicidade, é exercido de forma arbitrária e ilegítima;

- É o inferno. Acho que as pessoas, às vezes, sem o saber, são lançadas em vida no inferno. Ficam girando em roda, passando eternamente sobre os mesmos pontos (...).

- Aqui, todos os lados são maus, mesmo os que parecem bons. Aqui, é o inferno.

O símbolo do “inferno”, segundo Chevalier e Gheerbrandt, “é o estado da psique que, em sua luta, sucumbiu aos monstros, seja por ter tentado recalá-los no inconsciente, seja porque aceitou identificar-se com eles, numa perversão consciente”. Nos quadros manifestos da obsessão de repetição, o “inferno” é a impossibilidade de se atingir o princípio de prazer, é o recolhimento da natureza instintiva de auto defesa e consequente conscientização do que Freud denominou “caráter demoníaco”: “nos jogos infantis cremos compreender que a criança repete também o sucesso desagradável porque assim consegue dominar a violenta impressão, experimentada muito mais completamente do que lhe foi possível ao recebê-la. Cada nova repetição parece aperfeiçoar o desejado domínio”. A “pulsão de morte”, que por muitos momentos ameaça a vontade da mulher, a faz reconhecer o estrato rebaixado, a zona inferior de degradação ilustrada pela imagem do “inferno” que se tornou o seu lar. Esta é uma forma dela defender-se da loucura na qual o seu marido já se encontra submerso desde sempre na trama.

CONCLUSÃO

Segundo Massaud Moisés, “O texto, sobretudo no estrato das significações, expressas ou latentes, perturba o anterior equilíbrio em que se comprazia o leitor ou crítico. Este, assimila o conteúdo do texto, faz sua matéria ali contida, incorpora a si o modo de ver a realidade expressa no texto, conhece outra forma de reagir perante o mundo e de representar a imagem do mundo”. Buscar sentidos ocultos num texto implica em descortinar nossa própria alma histórica, nosso momento particular “na” história, repo-

tencializando fatos perdidos ou esquecidos, que nela ficaram submersos. Para Chebabi, “Tornar consciente o inconsciente é descoagular a articulação dramática, feita de moções pulsionais, desejos, representações, frustrações e defesas que ficaram paralisadas numa versão histórica”. Para Lacan, a “pulsão” também comporta uma dimensão histórica além da energética, pois que “se marca pela insistência com que ela se apresenta, uma vez que se refere a algo memorável porque memorizável”. Ela deflagra uma “intenção inicial”, um desejo não confesso de rememorar (ou aniquilar) algo que uma vez se nos apresenta, recuperar ou afastar-se da referência primeira, e então ir para além dela, e “de onde ela mesma possa ser apreendida (...) de tal maneira que tudo possa ser retomado, não simplesmente no movimento das metamorfoses, mas a partir de uma intenção inicial”.

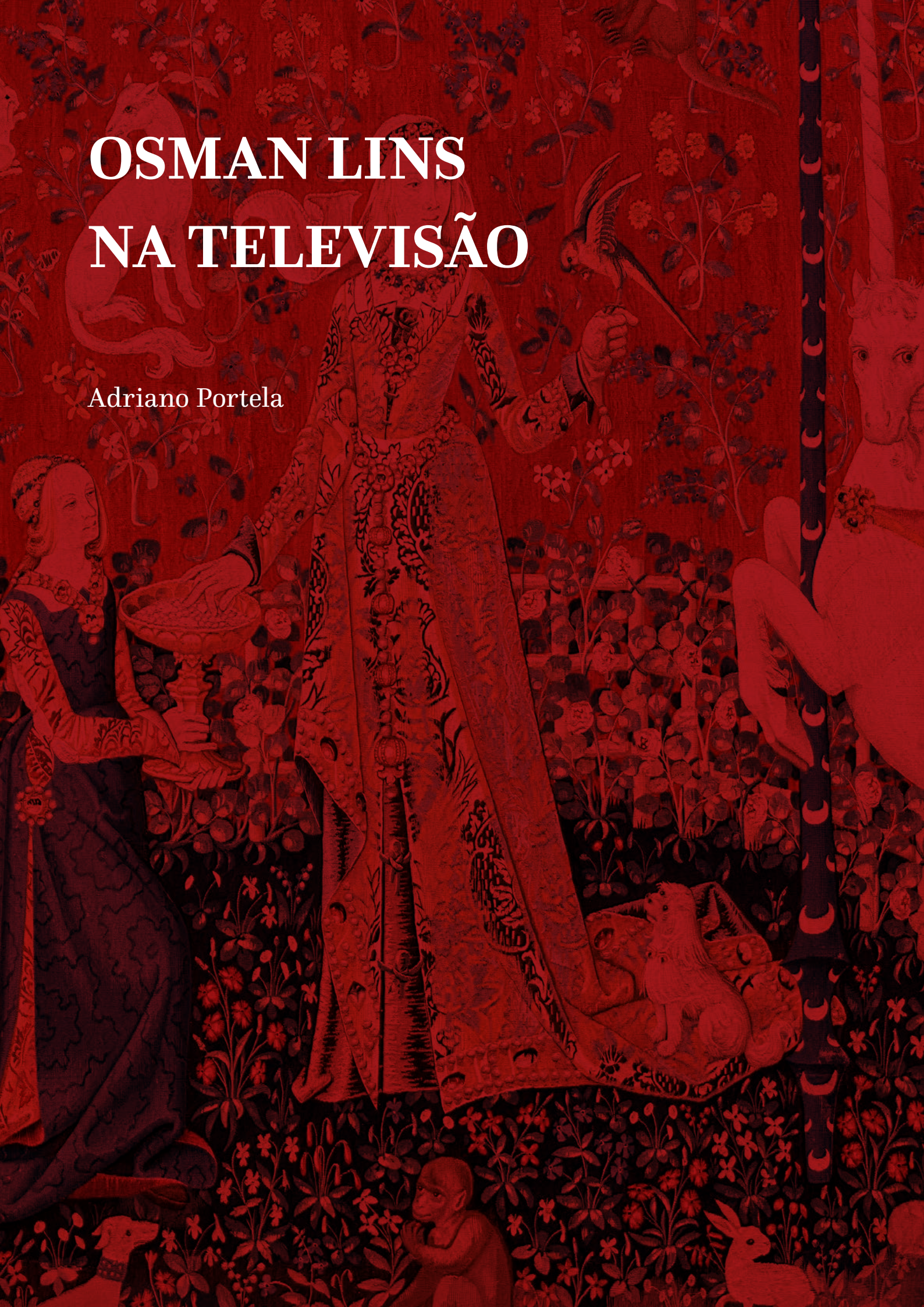
O texto nos desperta os instintos pulsionais de ir adiante e de recommear o mundo de que ele nos torna mais uma vez conscientes, numa cadeia interminável de associações livres, que só pode ser comparada com o fluxo inesgotável dos sonhos. Afinal, “sem o engajamento de todo o homem, sem a aplicação de sua inteligência, de sua cultura, mas também sem os ‘grãos de loucura’, que aos olhos do público, fazem do artista uma espécie de criança grande ou de perverso inofensivo, não há mais encanto possível”.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BELLEMIN-NOËL, J. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CHEBABI, W. O senso do contra-senso (sobre a desconstrução na psicanálise), in: SOCH, Muniz (org.): *Clínica e sociedade*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.
- DICIONÁRIO de Psicanálise. Porto Alegre: Larousse, Francisco Settineri (trad.), Roland Chemana (org.), 1995.
- DICIONÁRIO de Teologia: conceitos fundamentais de teologia atual. Vol. III. São Paulo: Loyola, 2ª ed., Heidrich Fries (org.), verbete “morte”, 1987.
- FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud*. Vol.III. Mais além do princípio de prazer; uma teoria sexual; Metapsicologia. Rio de Janeiro: Delta, C. Magalhães de Freitas e I. Izecksohn (tradts.), 19[?].
- *Obras completas*. Vol.11. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- LACAN, J. *O seminário* (livro 7: a ética da psicanálise). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Antônio Quinet (trad.), 1997.
- LAPLANCHE, J. “A pulsão de morte na teoria da pulsão sexual”, in: LAPLANCHE, J. *A pulsão de morte*. São Paulo: Escuta, Cláudia Berliner (trad.), 1988.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 2º ed.,1975.
- MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- OLIVEIRA, V. *O símbolo e o brinquedo: a representação da vida*. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
- RECHARDT, E. “Os destinos da pulsão de morte”, in: LAPLANCHE, J. *A pulsão de morte*. São Paulo: Escuta, Cláudia Berliner (trad.), 1988.
- SPERBER, S. “Alguns aspectos acerca do problema do foco narrativo”, in: *Revista Alfa*, nº 17, Marília: FFCL, 1971.

OSMAN LINS NA TELEVISÃO

Adriano Portela



INTRODUÇÃO

Referindo-me às sugestões no sentido de o escritor utilizar meios da indústria cultural, declarei: poderá um romancista, um poeta, ocasionalmente, levar-lhes contribuições: não, porém, a eles aderir, abandonando o livro.

Osman Lins

O escritor pernambucano Osman Lins (1924-1978), romancista, contista e dramaturgo, foi um acirrado defensor da palavra e um crítico ferrenho da indústria cultural. Nos anos 1970, entretanto, a convite da Rede Globo, produziu três roteiros para o programa “Caso Especial”, que foram adaptados e exibidos no horário nobre da emissora. Infelizmente, esse foi um de seus últimos trabalhos, tendo o autor falecido vítima de um câncer, deixando para trás vários projetos inacabados, como o romance *A cabeça levada em triunfo* e o seu ingresso – como “sabotador”, segundo ele – no mercado do entretenimento “massificado” que crescia vertiginosamente no Brasil da ditadura militar. Neste artigo, comentamos sobre a incursão do autor no gênero policial, a partir da análise de um de seus textos escritos para a televisão: “Uma ilha no espaço”, publicado em 1978 pela Editora Summus.

É ponto pacífico entre os críticos que o escritor Osman Lins foi um arquiteto da palavra: sabia que o ato de escrever é fruto de um trabalho insistente para atingir a perfeição. Em seu livro *Guerra sem testemunhas* (1969), ele afirmou que só escrevendo era capaz de aferir conceitos, revisar valores, pesar o imponderável, desfiar o tecido das ideias e avançar na obscuridade das coisas. Entretanto, a crítica também concorda que o autor era um “homem do seu tempo”: um intelectual atuante e engajado nas questões prementes de sua história e de seu país, responsável por uma produção criativa e ensaística que não deixa dúvidas sobre a sua inserção na realidade.

A epígrafe é explícita: a lealdade do escritor é para com o seu meio, com o livro. Isso não significa, porém, que não possa incursionar noutras áreas, explorar outras possibilidades e conhecer outras formas de dizer. Sua ligação com as artes plásticas, com o teatro e com a música, por exemplo, já foi apontada em inúmeros trabalhos acadêmicos. Seu vínculo com o cinema foi documentado em estudos sobre as influências do *nouveau roman* e da *nouvelle vague* nos seus experimentalismos narrativos. Existem estudos que abordam o caráter protohipertextual de sua escrita fragmentária, estruturada como um jogo; e até um *site* que transforma o romance *Avalovara* num

produto multimídia e interativo na internet, mostrando como a sua linguagem antecipava o funcionamento do texto digital da era do computador doméstico.

Entretanto, a sua breve passagem pela indústria cultural e pelos *mass media* parece ter sido esquecida, restando um silêncio sobre essa aventura que seria a derradeira em sua breve existência, tendo o escritor falecido aos 54 anos, em consequência de um câncer, deixando para trás vários projetos inacabados, como o romance *A cabeça levada em triunfo*, e o seu incipiente – e surpreendente – trabalho como roteirista de televisão.

Nascido em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, Osman Lins é autor de contos, romances, narrativas, ensaios e peças de teatro. O romance *Avalovara* (1973) é considerado sua obra-prima. O livro intercala oito narrativas que permeiam tempos e espaços distintos, tendo como ponto de partida o modelo gráfico de uma espiral e um quadrado e é um exemplo acabado do impulso artístico experimentalista desse autor. As influências das artes plásticas e da música nesta obra já foram muito documentadas. Também há estudos sobre a presença da oralidade em seu último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), jogo de encaixes abissais onde uma personagem é descrita como “locutora de rádio”.

Entretanto, a presença da mídia tecnológica na ambientação de suas narrativas é rara. Ouvimos o som de uma vitrola tocando em disco de vinil a ópera *Catulli Carmina*, de Carl Orff, na sala de um apartamento em São Paulo, disputando com o ruído do tráfego e das britadeiras a audiência da música de *Avalovara*. Ainda nesse romance, vemos os protagonistas de um dos capítulos, pegos de surpresa no café de uma praça em frente à Catedral Notre-Dame de Paris, tentando escutar a orquestra e o coro de uma apresentação do salmo *In convertendo dominus*, de Campra, “tritutados pelo barulho dos veículos”, sobretudo dos canos de escape das motocicletas. A tecnologia está presente, assim, como “invasora” do silêncio, do encontro, do diálogo e da meditação próprios da literatura. É quase sempre uma rival da escrita, e do trabalho árduo, lento e recompensador da criação artística.

Por outro lado, a indústria cultural sempre rondou o escritor e sua obra. Antes da produção das narrativas adaptadas, a TV Cultura produziu e exibiu uma telenovela baseada no premiado romance *O fiel e a pedra* (1961), de sua autoria, levada ao ar de agosto a setembro de 1981, às 21h, com adaptação de Jorge Andrade e direção de Edison Braga. Desse trabalho só restaram, arquivados no centro de documentação da emissora, alguns capítulos esparsos dentre os 30 originais. Mais recentemente, porém, assistimos à bem-sucedida investida do diretor Guel Arraes, que transformou uma peça

teatral de Osman Lins, a comédia *Lisbela e o prisioneiro* (2003), numa minissérie exibida pela Rede Globo em 1994. Posteriormente, em 2003, o texto foi adaptado pelo mesmo diretor para o cinema, transformando-se num filme de grande bilheteria, com atores conhecidos do grande público, o que incentivou à reedição da peça, bem como o recrudescimento do interesse dos leitores pela obra do pernambucano.

Infelizmente, essa publicidade parece ser esporádica e momentânea, retornando a obra ao reduto fechado dos estudos acadêmicos, e da admiração dos críticos e leitores mais especializados. A relação de Osman Lins com as massas não parece destinada a uma grande intimidade; embora essa, talvez, não fosse a vontade do autor. Apesar de ter dedicado sua vida ao trabalho burocrático no Banco do Brasil – o que consumiu grande parte do tempo que desejaria ter dedicado à sua obra –, não são raras as vezes em que ele se manifesta com indignação sobre a inexistência de financiamentos específicos na área cultural para a produção literária no país. Seu entendimento é que a produção de textos criativos é um trabalho, uma atividade como outra, e como tal deveria ser encampada, apoiada, valorizada e reconhecida.

Para espanto geral, costumava identificar-se como “escritor” sempre que indagado sobre sua profissão. Não surpreende, pois, que, ao constatar o vertiginoso avanço dos meios de comunicação na sociedade da segunda metade do século XX, com a penetração da “caixa de imagens”, substituindo rapidamente a “caixa dos sons” na decoração das salas e na intimidade das famílias brasileiras, Osman Lins tenha vislumbrado no veículo uma enorme potencialidade para a educação e para a inserção de conteúdos num país de tão vasta extensão, com tão grande carência de escolas, mestres e bibliotecas, e tão alarmantes índices de analfabetismo – preocupação que não cessou de denunciar em seus artigos jornalísticos. Na introdução à edição de seus roteiros, ele afirmou que a chance de escrever para um veículo de massa representava até mesmo uma pausa no “angustiante isolamento” que padecia enquanto escritor:

O criador da literatura não se define, unicamente, por uma certa maneira de dizer; e sim, também, por uma certa maneira de ver. Inserido no mundo, ele pensa a sua condição e a dos seus semelhantes. Num país como o nosso, o escritor que lida com um material de fruição mais difícil, e, para muitos, inacessível, sofre na carne uma espécie de segregação. Há um abismo quase infranqueável entre ele e a imensa maioria do povo. Então, uma tentativa como esta,

significa uma pausa em nosso angustiante isolamento. Uma realização que é, ao menos, mais sincera e mais honesta, vence a massa de produtos realizados com fins comerciais e sem qualquer respeito pelo público. E é possível que não só algumas preocupações temáticas do autor, mas também algo do seu envolvimento com as palavras, alcancem os espectadores. Os quais, em sua maioria, não havendo chegado ao estágio de leitores, nunca tiveram e dificilmente terão nas mãos uma obra literária (LINS, 1978, p. 8).

Mas também é possível que o autor tenha vislumbrado, no rápido avanço das tecnologias da informação midiática, a abertura de uma oportunidade concreta para a sua tão almejada profissionalização, com a sua inserção num meio onde pudesse propagar suas ideias e suas histórias, multiplicando sua ação no mundo para muito além do que o veículo do livro impresso lhe permitiria alcançar, no contexto cultural de seu país e de sua época.





FIGURAS 1 E 2. FONTE: BANCO DE IMAGENS DO GOOGLE. O LAZER DAS FAMÍLIAS NO ALVORECER DO SÉCULO XX: AS CAIXAS TECNOLÓGICAS DE TRANSMISSÃO INVADEM AS SALAS DE ESTAR, ESTABELE-
CENDO NOVOS COMPORTAMENTOS E MODIFICANDO A PERCEÇÃO DOS INDIVÍDUOS.

Inaugurada em 18 de setembro de 1950, por Assis Chateaubriand, fundador do primeiro canal do Brasil, a TV Tupi de São Paulo, a televisão cresceu no país como um símbolo de avanço e modernização – anunciada, mesmo, como “A máquina de ir à lua”, numa referência à transmissão mundial do dia 20 de julho de 1969 da viagem da Apollo 11, divulgada como a maior conquista técnica e científica da história da humanidade, que contou com mais de 500 milhões de espectadores assistindo “ao vivo” ao acontecimento.

Maior audiência conseguida até então em escala mundial, a televisão foi o ingrediente fundamental do primeiro marco verdadeiramente planetário de conquista do “espaço midiático”, talvez mais do que do “espaço sideral”.¹

¹ Uma experiência similar de alcance massificado, embora mais localizada, de uma notícia inverossímil já havia sido testada no âmbito do rádio, em 30 de outubro de 1938, no programa da CBS (Columbia Broadcasting System), na transmissão simulada de uma “edição extraordinária” com o aviso sobre uma suposta invasão de marcianos, coordenada pelo jovem escritor e diretor Orson Welles, desconhecido à época, que teria adaptado o livro de H. G. Wells, A guerra dos mundos, para uma radionovela. A “invasão” durou apenas uma hora – com todas as características do radiojornalismo às quais os ouvintes estavam acostumados –, mas marcou definitivamente a história do rádio, ajudando a CBS a bater a NBC, emissora concorrente, e levando pânico a incríveis dois milhões de pessoas em diversas cidades norte-americanas, que acreditaram piamente na veracidade da transmissão.

Uma rede de vinte estações terrestres interconectadas com satélites sobre o Atlântico, o Pacífico e o Índico, permitiram levar o sinal gerado pela Nasa aos telespectadores dos Estados Unidos, América Latina, Europa, Norte da África, Ásia e Austrália. O distante Alasca recebeu a cobertura por meio de um satélite da força aérea e de uma antena do exército. A televisão se posicionou, assim, como um meio ideal, em plena Guerra Fria, de formação da “opinião pública”. Os Estados Unidos, que disputavam com a União Soviética a liderança na Terra e, quiçá, fora dela, devem muito de sua hegemonia ao domínio da informação massiva. As empresas produtoras e revendedoras do aparelho transmissor também absorveram a mensagem da conquista desse novo e fundamental “espaço” de mobilização das “massas”. A verdadeira “viagem”, assim, não foi tanto a do foguete para a Lua, mas a do aparelho de televisão para o interior das mentes e das percepções humanas em escala mundial. As propagandas da Telefunken e da General Electric adquirem, assim, conotações divinatórias, proclamando a todos, ironicamente, a verdade a respeito das viagens espaciais tão em voga nos anos 1960.

MÁQUINA DE IR À LUA

Ajuste todos os controles.
Acerte o contraste e o brilho.
Prepare-se para participar
da maior aventura do século
através do seu TELEFUNKEN.
A elevada técnica eletrônica
TELEFUNKEN garante perfeição
de recepção e sintonia mesmo
das mais distantes transmissões
espaciais. E TELEFUNKEN economiza
15% de energia (Pat. Req.), aquece 15% menos,
dura muito mais. Entre na nova era
espacial com um novo TELEFUNKEN.
TELEFUNKEN está ao seu alcance.



TELEFUNKEN

é outra categoria

THANKS, NEIL.



Obrigado por tudo que você fez para ajudar a testar o televisor Apollo 23.

Quando você pôs o pé na Lua, pôs fim também a uma importante etapa da mais rigorosa teste a que foi submetido até hoje um televisor.

O Apollo 23 da General Electric.

A GE trabalhou muito para ajudar a levar você até a Lua.

E trabalhou muito também para construir o televisor Apollo 23 aqui na Terra.

Com o Departamento de Sistemas Apollo GE especialmente para testar e verificar todos os componentes do legítimo Sistema V e do teste especial Apollo.

E explicou com esmero e com precisão a fabricação do novo televisor Apollo 23.

Cada dia, cada minuto, cada segundo do aparelho de televisor Apollo 23 passou a experiência da General Electric.

O resultado é uma maravilha de testes e uma imagem perfeita e sem qualquer tipo de distorção.

Por isso é que a GE chama o televisor Apollo 23 de irmão gêmeo das naves espaciais Apollo.

Das partes de mesma parte e esmero e esmero da General Electric.

A Apollo 11 recebeu você na Lua. O televisor Apollo 23 recebeu todos os homens dentro da maravilha era espacial.

Participe dessa conquista da humanidade e um privilégio seu. Neil Armstrong.

Assista a um bom programa no televisor Apollo 23 é um privilégio

de todos. Mas não se esqueça, Neil. Obrigado por tudo que você fez.



GENERAL ELECTRIC
General Electric U.S.A.

FIGURAS 3 E 4. FONTE: BANCO DE IMAGENS DO GOOGLE. PROPAGANDAS DA TELEFUNKEN E DA GENERAL ELECTRIC, AFIRMANDO QUE "O TELEVISOR APOLLO 23, IRMÃO GÊMEO DAS NAVES ESPACIAIS APOLLO, TRABALHOU MUITO PARA AJUDAR A LEVAR VOCÊ ATÉ A LUA: OBRIGADO, NEIL, POR TUDO QUE VOCÊ FEZ".

O avanço da televisão no Brasil ocorreu durante os chamados "Anos de Chumbo", numa atmosfera de rigorosa censura dos produtos culturais. No dia 31 de março de 1964, um golpe pôs fim à frágil democracia brasileira, dando início a uma ditadura militar. Temendo um golpe de esquerda do então presidente João Goulart, os militares tomaram o poder, com apoio de boa parte da população influenciada pela mídia. O início da censura no Brasil ocorreu durante o chamado "milagre econômico", fase em que o país teve um crescimento

significativo. A censura foi um dos acontecimentos mais marcantes, e mostrou a rigidez do regime autoritário. O controle governamental era intenso, com a proibição explícita da divulgação de notícias contra a ditadura militar, assim como eram violentas as formas de perseguição.

A partir da promulgação do Ato Institucional Número 5 (AI-5) em 1968 inaugurou-se a pior fase da repressão militar. O AI-5 foi decretado pelo presidente Costa e Silva e cancelava todos os dispositivos da Constituição de 1967 que pudessem ser usados pela oposição. O Conselho Superior de Censura foi criado para julgar os órgãos de comunicação que não cumprissem as leis, podendo ser fechados imediatamente. Após o AI-5, todos os veículos de comunicação deveriam ter suas pautas aprovadas pelos militares, antes de serem publicadas. As agências de notícias eram sujeitas à inspeção local por pessoas autorizadas. O regime militar usou de critérios políticos para censurar o jornalismo. Muitos materiais foram censurados. Algumas reportagens de publicações impressas eram vetadas e, nos trechos deixados em branco, eram publicadas receitas culinárias ou poemas. O órgão responsável pela censura dos meios de comunicação era o Contel, comandado pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) e pelo Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS).

A violência do regime era notada nos confrontos policiais e nos desaparecimentos de perseguidos políticos sem motivo aparente. Mas nem todos percebiam as proporções reais de tudo isso. Durante o AI-5, a censura vetou cerca de seiscentos filmes, peças de teatro, programas de rádio, novelas, músicas. Muitos artistas e compositores tiveram suas obras censuradas e foram perseguidos. A televisão funcionou como instrumento efetivo de controle social, favorecendo a propaganda política estatal e promovendo a difusão de uma história pré-fabricada, e a disseminação da versão dos fatos controlada pela censura.

Foi nesse ambiente hostil que Osman Lins enveredou na aventura televisiva, com a produção de três textos escritos, roteirizados e adaptados para o programa “Caso Especial” da Rede Globo: “A ilha no espaço”, “Quem era Shirley Temple?” e “Marcha fúnebre”, reunidos e publicados por Raul Wasserman, diretor da Editora Summus, em 1978. Foram produzidos, ao todo, 172 episódios, com cerca de uma hora de duração cada,

entre 10 de setembro de 1971 e 5 de dezembro de 1995, com periodicidade variada. Os “Casos Especiais” eram modernizações do antigo formato do teleteatro, com cenas em estúdio, apresentando uma história completa por episódio. Os textos podiam ser inéditos, mas, em geral, consistiam de adaptações literárias em segunda mão, de contos, romances e peças teatrais de autores

consagrados, como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Jorge Amado, inexistindo à época a profissão do roteirista de TV no país.

Fascinado pela proposta, Osman Lins não apenas cedeu seus originais para as adaptações: assumiu ele mesmo o desafio de aprender as técnicas de expressão do meio audiovisual, redigindo de próprio punho os seus episódios, e gabando-se, inclusive, de ter sido “o primeiro dos autores adaptados a produzir um texto diretamente pensado para a televisão”. O primeiro programa gravado e exibido totalmente em cores da televisão brasileira foi um “Caso Especial”: o episódio “Meu primeiro baile”, transmitido em 31 de março de 1972.² Em 1979, o programa abandonou a grade da Rede Globo, sendo substituído por “Aplauso”, que apresentava teleteatros. Nos dois anos seguintes foram exibidos apenas três episódios, até que, em 1983, a atração voltou a ser transmitida com regularidade.

Entre 1984 e 1987, houve uma nova interrupção no programa, que só teve dois episódios exibidos. De 1988 até 1995, ano no qual o programa encerrou definitivamente, passou novamente a ser emitido com período regular, integrando a “Quarta Nobre”. A produção de textos curtos para o suporte televisivo do “Caso Especial” obrigou o autor a um novo desafio: abandonar a sofisticação estilística criada aos moldes da escrita oulipiana francesa, que teria inspirado a coletânea de narrativas *Nove, novena* (1966) e o romance *Avalovara* (1973). A compreensão de que o “hermetismo” desses procedimentos não corresponderia ao horizonte de expectativas da recepção massificada prevista para o incipiente teleteatro nacional teria levado o escritor a explorar outros caminhos; mais próximos, talvez, das soluções encontradas pelo mestre da literatura de mistério e suspense, Edgar Allan Poe. Como se sabe, os contos de Poe com o personagem C. Auguste Dupin forneceram a base para as futuras histórias de detetive da literatura, o gênero de massa por excelência da modernidade.

Tal empreitada teria levado o autor, também, a um maior aprofundamento nos problemas levantados pela incipiente indústria cultural no Brasil, motivando-o a produzir artigos inspirados pelos filósofos e sociólogos alemães da Escola de Frankfurt – à qual pertencia Walter Benjamin (1985), autor

² Em 1971, o governo baixou uma lei determinando o corte da concessão das emissoras que não transmitiam uma porcentagem mínima de programas em cores. Foi um período de transição, de mudanças e inovações nas televisões brasileiras. Com a Copa do Mundo de 1974, a venda de receptores coloridos coloca definitivamente o Brasil no mundo da TV colorida. Com o Plano Real, em 1994, ocorreu a explosão das vendas de aparelhos de TV, agora com o controle remoto. O consumo televisivo das classes mais baixas foi ampliado. Só em 1996, foram vendidos oito milhões de televisores no Brasil.

do famoso ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, que tantas luzes ainda trazem às reflexões sobre a autonomia e o poder crítico das obras artísticas na sociedade capitalista industrial e pós-industrial. O termo “indústria cultural” foi empregado pela primeira vez no capítulo “O iluminismo como mistificação das massas”, no ensaio *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, escrito em 1942 e publicado em 1947. Para esses pensadores, a autonomia e o poder crítico das obras artísticas derivam de sua oposição à sociedade de massa. No entanto, a fácil assimilação comercial dessas obras acabou corroendo seu valor contestatário. A máquina capitalista de reprodução e distribuição da cultura estaria apagando, aos poucos, a arte erudita e a arte popular, neutralizando o potencial crítico dessas duas formas artísticas ao impedir tanto a criação livre de seus produtores como a participação intelectual de seus consumidores.

Como disse Osman Lins:

Desaparece, no seio da indústria cultural, a maior satisfação do artista, que é a de se identificar com a sua obra, isto é, de se justificar através da sua obra, de fundar nela sua própria transcendência. Margem, por assim dizer, inexistente, na *mass media*, de afirmação e desafio. Padronização inflexível, subserviência às expectativas, ou seja, fusão estática com o público, lisonjeado sem o mínimo pudor (LINS, 1969, p. 198).

Essa indústria encorajaria, portanto, uma visão passiva e acrítica do mundo, fomentando continuamente necessidades artificiais e superficiais a serem rapidamente satisfeitas, de modo a promover a formação de um público hedonista e pouco exigente, desestimulado para o esforço pessoal e para os desafios propostos por uma nova experiência estética. Como diria Guy Debord: “O espetáculo é o mau sonho da sociedade moderna acorrentada, que ao cabo não exprime senão o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guardião deste sono” (1997, p. 19).

O ISOLAMENTO DO ESCRITOR E A ESCRITA COMO RESISTÊNCIA

A indústria cultural tem boas saídas para repelir as objeções feitas contra ela como as contra o mundo que ela duplica sem teses preconcebidas. A única escolha é colaborar ou se marginalizar. ... A indústria oferece ao consumidor que viu culturalmente dias melhores o sucedâneo da profundidade há muito liquidada, e, ao espectador comum, a escória cultural de que deve dispor por motivos de prestígio. ... Aquele que resiste só pode sobreviver integrando-se.

(Adorno, 2002, p. 25)

Que tem de fazer o escritor? Jamais colaborar com o outro lado, com os inimigos da literatura. Não colaborar em caráter permanente com rádio, TV, cinema industrial. Entrar nesses campos, mas como sabotador. Orientar-se pela censura e ludibriá-la. Bater-se, por todos os meios possíveis, como faço neste momento, pois estou aqui lutando por uma aproximação com possíveis leitores pela elucidação das suas posições e de sua tarefa.

Osman Lins (Arquivo IEB/USP, 1972)

Em seu ensaio *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins reflete profundamente sobre a situação do escritor no mundo contemporâneo, num contexto geral que proclamava a morte do romance e numa realidade local

dominada pela repressão política à criação e ao pensamento. Segundo Ana Luiza Andrade:

A ensaística de Lins distingue-se por sua preocupação cultural. *Guerra* expressa a missão cultural do escritor no mundo, descrita em termos de um combate sem tréguas e sem possibilidades de reconhecimento, pois, como ele mesmo diz, o “mundo necessita de seus escritores na exata medida em que tende a negá-los, pelo sacrifício ou pelo esquecimento” (GST, p. 251). Esta posição marginalizada do escritor em relação ao mundo é explicada por fatores condicionantes da produção literária no Brasil e na nossa época em geral: a indústria editorial (em “O escritor e o editor”), a censura e a crítica (em “O escritor e as várias formas de crítica”), o livro (em “O escritor e o livro”). No último capítulo, “O escritor e a sociedade”, Osman Lins resume estes problemas ou obstáculos exteriores que pressionam mais diretamente o escritor no Brasil expondo claramente a temática social (ANDRADE, 1987, p. 54).

Além de problematizar a indústria editorial interessada sobretudo nos lucros, Osman Lins ataca frontalmente a censura vigente na época, sobre a qual afirma: “Não temos força bastante para destruir a Besta, mas a inquietamos. Ela galoparia sobre o mundo com mais desembaraço – e talvez o devorasse – se não existíssemos” (LINS, 1974, p. 237). Para Lins, uma sociedade tolhida pelas imposições da censura, por maiores que sejam seus avanços noutros campos, sofrerá uma esclerose precisamente nas fontes em que pode renovar-se. Entretanto, não é à censura que o autor atribui o maior problema da perda de espaço da literatura no mundo: é à indiferença dos leitores, considerada “o principal óbice à criação literária”. “Uma indiferença que é a nossa morte” – afirma ele, preso na solidão de sua trincheira, na sua guerra sem testemunhas, movida por um incondicional amor à palavra. A instituição acadêmica, segundo ele, também concorre para o declínio da qualidade das produções culturais, encontrando-se os professores minados pelo tédio e pelo desencanto com o seu objeto.

Apesar do quadro desanimador, Osman Lins defende veementemente o escritor que se recusa à conquista do êxito no sentido mundano e materialista. Nesse aspecto, alinha-se à tendência mais recentemente encaixada pelo espanhol Enrique Vila-Matas, que vai buscar na pulsão negativa do personagem Bartleby, de Herman Melville – o copista que se recusa a copiar, causando uma reviravolta na vida de seu patrão, um advogado de

Wall Street – inspiração para uma escrita em suspenso. Como no texto de Jean de La Bruyère posto na epígrafe no seu livro *Bartleby e Companhia*, Vila-Matas defende que, enquanto “[...] a glória ou o mérito de certos homens consiste em escrever bem, a de outros consiste em não escrever” (2004, p. 7). Levada ao extremo noutra de suas obras, *Suicídios exemplares* (2009), a negação, dessa feita da própria vida, reitera a ideia da resistência:

a possibilidade do suicídio, essa faísca de mistério regozijante com a qual o projeto de um morrer original, ou tortuoso, ou sofisticado, ou cruel, acende uma vida apagada e a faz reviver, tornando-a tensa de energia, excepcional, apaixonante, como a corda de aço de onde os equilibristas nos fazem perder o fôlego (PAULS apud VILA-MATAS, 2009, não paginado).

Os escritores desistentes ou suicidas elencados nessa obra são sempre fracassados, ou seja: não conseguem morrer. A ideia de não conseguirem se matar sugere incapacidade, fraqueza, impotência. E, no entanto, é justamente essa impossibilidade que coloca os personagens em ação, que os enche de inspiração, humor, ansiedade, adrenalina. Como diz Alan Pauls no prefácio à obra:

Sofisticada ou impulsiva, ponderada ou captada no ar em um instante de tédio, a ideia do suicídio nunca é um signo de derrota. É um princípio de potência: algo na vida range, se abre e começa a ser possível – algo desconhecido, que até então não tinha rosto nem forma, e que agora, de repente, parece exercer uma sedução irresistível – quando alguma das criaturas que povoam estas páginas se deixam possuir pela ideia de se matar. Isto é o *bel morir*: a deliciosa, a absurda toxicidade estética que um sonho de morte bem sonhado inocula na vida que foi chamado a ceifar (PAULS apud VILA-MATAS, 2009, não paginado).

Esses suicídios simbólicos jamais são frutos de uma desistência, mas o seu oposto. A insistência na qual se encarna a grande vontade que anima toda a ficção: a vontade de viver uma vida diferente. Essa vontade – também ancorada a um suicídio simbólico – atravessa a história do personagem Cláudio Arantes Marinho, bancário, casado, com quarenta e um anos de idade,

desaparecido em setembro de 1958 do seu apartamento no 18º andar de um prédio de luxo construído em Recife: o majestoso “Edifício Capibaribe”.

Escrito e reescrito por Osman Lins desde os anos 1960, o conto “A ilha no espaço” será o primeiro texto adaptado por ele para a televisão, num episódio da série “Caso Especial” da Rede Globo, levado ao ar em 1975 e em 1978, quando foi também publicado, na versão conto, pela editora Summus, que reuniu os três textos do autor transformados em noveletas televisivas. Nesse conto, um dos poucos na sua carreira voltado para o gênero de massa por excelência – o policial –, a frustração do personagem ecoa também a do autor, que ganhou a vida como funcionário público, como confessa no seu ensaio *Guerra*:

Em vinte anos, segundo calcula, passou, lidando com fichas, memorandos, arquivos de madeira, cifras indicativas de fortunas alheias e quase sempre iníquas, máquinas de calcular, formulários, carimbos e protocolos borrados, 28.800 horas, não computando fins de semana e férias. Atribuindo-se ao dia dezesseis horas, descontadas as oito de repouso, passou exatamente, em vinte anos, sessenta meses encerrado num Banco, sessenta meses em que não escreveu, não aprendeu, não pôde locomover-se, nada colheu do que o mundo oferece, não viveu (LINS, 1974, p. 29).

Tal como o *Bartleby* de Melville, retratado em transe a olhar paralisado através da janela do escritório que se abre para um vão sombrio e uma parede de tijolos – sem esperança e sem futuro –, o escritor real e figurado neste conto é um personagem aprisionado a uma vida estéril e artificial, que não lhe diz respeito, mas da qual não consegue se desvencilhar. Sua escravidão se estende à vida privada, onde se sente explorado por uma família ambiciosa, mulher e filhas desejosas de habitar um imóvel muito acima de suas posses. Para agradá-las, contudo, endivida-se, adquire o apartamento cobiçado, cenário do enredo de ação e suspense que se desenrolará a partir da mudança.

É bem verdade que o autor já visitara esse tipo de enredo em alguns momentos de sua carreira. Mas a sua escrita, nesses exercícios, deveria mais a um Jorge Luis Borges do que a um Edgar Allan Poe. Apesar de Borges ser devedor de Poe – como de resto o são todos os herdeiros do “Assassinatos na rua Morgue” – narrativa de ficção que deu origem ao gênero policial no século XIX, inaugurando a figura emblemática do detetive Dupin –, o caminho seguido pelo argentino desvia-se num sentido erudito e filosófico da história de enigma, enquanto o caminho aberto pelo norte-americano

vai francamente no sentido da ficção massificada de mistério, com todos os ingredientes de apelo e vulgaridade que depois inflamariam a literatura de grande consumo e os enlatados em série produzidos para a televisão.

Poe, muito mais do que Borges, parecia pressentir o futuro da indústria cultural e não teve escrúpulos de incorporar a sua sistemática em seu próprio benefício. Segundo Adorno:

A indústria cultural pode se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseira – da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a diversão da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente obriga cada marginal à falência ou a entrar na corporação, tanto mais se fez astuciosa e respeitável (2002, p. 30).

A construção de “Dois caminhos que se bifurcam”, de Borges, por exemplo – com suas idas e vindas no labirinto de um crime anunciado e descrito com requintes especulativos e fantásticos –, difere completamente da estrutura dos contos do detetive Dupin. Como diz Lucas Antunes Oliveira (2016, p. 7), as narrativas policiais ditas metafísicas, como as de Borges e da maioria de seus herdeiros hispano-americanos, de Julio Cortázar a Roberto Bolaño, e até do brasileiro Osman Lins dos contos e narrativas anteriores à experiência do roteiro televisivo:

subvertem o modelo formal da narrativa policial para tratar da ruína dos discursos ideológicos da modernidade, da experiência da vivência em um mundo no qual é impossível encontrar um sentido último e totalizante, e das diversas manifestações do Mal e do crime em nossa realidade, dando destaque à figura do intelectual como novo detetive (OLIVEIRA, 2016, p. 92).

Mas na sua vertente original, o gênero pretendia guiar-se para a indústria do entretenimento “fácil”. Ainda segundo Oliveira, o policial pretendia apresentar:

um mistério aparentemente insolucionável que rompe com a ordem do cotidiano e instaura o desconhecido; a polícia oficial incapaz de

desvendar o mistério; a figura do excêntrico detetive amador que resolve o enigma por meio do método dedutivo racional; a história narrada por um companheiro do detetive, menos sagaz do que este; o motivo do quarto fechado; o reestabelecimento da ordem ao final da narrativa; além de outras convenções. Alguns teóricos discordam dessa posição, alegando que, apesar de tudo isso, Poe não foi capaz de dar uma forma concreta ao gênero, cabendo esse papel a Arthur Conan Doyle, com seu Sherlock Holmes. Contudo, se não é possível determinar com exatidão o ano em que surgiu o romance policial, ao menos se pode dizer com certeza a época e a mentalidade ao qual ele pertencia: o século XIX e a mentalidade burguesa e moderna (OLIVEIRA, 2016, p. 92).

Para Adorno, a arte “leve” como tal, a distração, não é uma forma mórbida e degenerada, apesar do seu formato fútil. A temática do crime está intimamente relacionada com as mudanças sociais e ideológicas que a derradeira ascensão da burguesia ao poder e o implemento da industrialização nos países desenvolvidos trouxeram ao século XIX. As novas relações sociais, fundamentadas na exploração massiva da classe trabalhadora pela burguesia, obrigada a trabalhar por encomenda em condições inumanas, insuficientemente remunerada, mal alimentada e condenada a viver na miséria e no amontoamento das grandes cidades, fomentaram o incremento do delito urbano e a consciência pública do mesmo, e, conseqüentemente, a insegurança dos cidadãos, despertando o interesse de grandes escritores como Dostoiévski, Stendhal, Balzac e Dickens.

Fugindo ao realismo crítico desses autores, porém, Poe estabelece as bases de uma narrativa de consumo mais descritiva e menos reflexiva, mais adequada a um público cansado e desmotivado, que busca na literatura um modo de alienação da sua realidade, segundo a visão dos ensaístas da Escola de Frankfurt:

A arte séria foi negada àqueles a quem a necessidade e a pressão da existência tornam a seriedade uma farsa e que, necessariamente, se sentem felizes nas horas em que folgam da roda-viva. A arte “leve” acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela representa a má-consciência social da arte séria. ... A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. ...O pra-

zer da violência contra o personagem transforma-se na violência contra o espectador, o divertimento converte-se em tensão (ADORNO, 2002, p. 30-35).

“O divertimento promove a resignação que nele procura se esquecer” – dizem os filósofos. O modelo da narrativa esquemática de Poe, com seus apelos sensoriais maiores do que as provocações intelectuais, já apontava para a estrutura das narrativas televisivas, cujo ritmo vertiginoso, cenas superpostas e espetaculosas, economia de diálogos, exibição indiscriminada de sexo e violência – a intervalos eivados pela agressividade da propaganda –, criariam um produto incapaz de viabilizar a serenidade e o tempo necessários à construção de uma ideia.

A comparação de três exemplos extraídos da produção osmaniana na categoria “conto” permite que se estabeleça como o autor dominava e manipulava a estrutura do gênero, e como revelava consciência de sua necessária adaptação para o novo suporte midiático. Seu primeiro livro, *Os gestos* (1957), reúne contos tradicionalmente concebidos, mostrando o conhecimento do autor das regras expostas para o gênero, de André Jolles (*Formas simples*) a Ricardo Piglia (*Formas breves*), que o italiano Ítalo Calvino (2015) traduz nas suas *Seis propostas para o próximo milênio*: “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “visibilidade”, “multiplicidade” e “consistência”. Embora escritas para falar da literatura em geral na era pós-moderna, títulos desses capítulos – que foram as conferências ministradas (à exceção da última) pelo escritor na Universidade de Harvard às portas do ano 2000 – resumizam as características esperadas para a narrativa curta.

Em *Os gestos* encontramos uma amostra de um conto “policial”: “O perseguido ou conto enigmático”. Conciso – não mais que quatro páginas –, discorre com rapidez, acentuada pelo fato de a narrativa ocorrer no interior de um trem em movimento, sobre as percepções múltiplas de um narrador que observa um homem suspeito, sentado à sua frente. O recurso à visibilidade é intenso: imagens da morte se sobrepõem, desde o aspecto do próprio homem que dorme, cuja cabeça “oscila como a de um cadáver recente”, até as sugestões de um crime nunca revelado, que perpassa a memória do narrador: os sulcos na madeira que lembram os galhos onde “alguém enforcou uma criança”, e uma sucessão de “visões”: a de um ataúde pequeno estendido numa sala, a de uma corda sobre um lençol de criança, a de uma chave ou atizador “balançando sem cessar como um corpo de enforcado ao vento”, a silhueta de uma garota de pé sobre uma janela, vislumbrada na passagem

do trem por um grupo de pequenas casas: “como um boneco de papel, seus braços pendem, seu corpo balouça, balouça no ar”, e um nome: “Luci”.

Entrecortadas pela velocidade do veículo, as cenas do passado, resgatadas da memória e reconstruídas a partir do choque com as impressões do presente na cabine do trem, fornecem apenas *flashes* de uma história não revelada. O relato sugere que alguma suspeita paira sobre o sujeito observado. Entretanto, o narrador descreve a presença fantasmagórica de um “velho magro e comprido”, que corre ao lado do trem, com ódio e imensa sede de vingança. Esse velho encarna uma culpa que se pressente no observador narrador: “Felizmente ele corre, corre sem cansar, mas não pode apanhar o trem em velocidade.”. Percebe-se que o próprio narrador, e não o homem observado, é que tem algo a esconder. O leitor infere que o observador e o observado talvez sejam a mesma pessoa, e que o “trem” talvez seja uma imagem da própria fuga do criminoso de sua consciência pesada. No final, o narrador é apanhado por três homens que vêm ao seu encontro na estação sombria.

Toda a atmosfera do conto resgata o clima do cinema *noir*, subgênero de filme policial que teve seu ápice nos Estados Unidos, entre os anos 1939 e 1950. A expressão foi aplicada pela primeira vez a um filme pelo crítico francês Nino Frank em 1946, por analogia com os romances policiais da *Série Noire*, uma coleção criada por Marcel Duhamel para a Gallimard em 1945, cujos livros tinham capa preta, e cujas histórias se constituíam, em sua maioria, em traduções de histórias produzidas por Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich e outros especialistas anglo-saxões. A expressão era desconhecida dos diretores e atores à época em que foram produzidos esses clássicos, tendo sido introduzida posteriormente pelos críticos de cinema. Os filmes eram rodados em preto e branco, segundo a estética cinematográfica do expressionismo alemão, afeita à tensão e aos jogos de luz e sombra. Segundo Gomes de Matos:

Tomando emprestado do cinema expressionista alemão e o estilo visual *dark*, que oferece um correlativo preciso para suas narrativas pessimistas, inspiradas na tradição literária *hard boiled*, os filmes *noirs* revelam o avesso daquela versão *glamourizada* da vida nos Estados Unidos apresentada por Hollywood. Mostram a confusão, o medo, a ansiedade e a paranoia existentes em um momento específico da história americana. Sexo, ganância e poder tendem a ocupar o lugar do amor. Os filmes sondam as áreas mais sombrias da mente, pondo em foco as obsessões e as neuroses que geram a

violência, o niilismo, a crueldade, a luxúria. As autoridades estabelecidas são corruptas e a metrópole habitada por pessoas viciadas e amorais (GOMES DE MATOS, 2001, p. 12).

Apreciador confesso da sétima arte, não é de duvidar que Osman Lins, em sua empreitada “sabotadora” da indústria cultural, também tenha recorrido a algumas técnicas do filme *noir* – que retrata uma sociedade na qual o sonho americano de sucesso é invertido e a alienação e o fracasso são os tons dominantes – para compor esse breve e tenso conto policial “enigmático”. Já em *Nove, novena* (1966) – coletânea de textos que o autor faz questão de identificar como “narrativas”, fugindo à estética do conto tradicional, Osman Lins reelabora muitas de suas histórias publicadas uma década antes. Segundo afirma Sandra Nitrini (1987), em *Poéticas em confronto*, enquanto bolsista da Aliança Francesa nos anos 1960, o autor não só teve a oportunidade de ler as obras do experimentalismo francês do *nouveau roman*, como de entrevistar os grandes expoentes do movimento, como Michel Butor e Alain Robbe-Grillet. É conhecida a parceria desse último com o diretor Alain Resnais e com a criação do movimento cinematográfico da *nouvelle vague*, não sendo improvável que Osman Lins tenha tido acesso, também, a essas produções.

Chama a atenção, nas narrativas de *Nove, novena*, a fuga ao critério da concisão aplicado ao conto. Tem-se, nessas peças literárias, um exercício de excesso, tanto na extensão do texto quanto no seu flagrante ornamentalismo decorativo. Consideremos brevemente, aqui, uma dessas narrativas: “Conto barroco ou unidade tripartita”. Das regras de Ítalo Calvino restam, neste texto, apenas a multiplicidade e a visibilidade, em detrimento da leveza, rapidez, exatidão e consistência. A palavra “barroco”, notítulo, não é casual. O enredo é o elemento menos importante, afundado numa escrita rebuscada, plástica e suntuosa, e fragmentado em três opções separadas pela conjunção “ou”, de modo a assinalar a indecisão do autor como uma característica determinante no processo da escritura. Não temos mais um demiurgo no controle da história, mas o agenciamento de perspectivas múltiplas sobre um fato, ou vários; o que, ao contrário de conduzir à verdade e à solução do enigma, mais se distanciam dessa possibilidade.

Neste aspecto, a narrativa implode o esquema corrente do conto policial, que tende a resolver-se na solução do mistério, na revelação do criminoso e na sua merecida punição, restabelecendo, assim, a ordem social rompida. Numa franca, deliberada e calculada guerra contra o sistema nivelador da cultura e da liberdade de pensamento, Osman Lins ataca fron-

talmente as estratégias da indústria, produzindo em suas “narrativas” a desautomatização dos “gestos”.

Conforme Adorno:

As massas desmoralizadas pela vida sob pressão do sistema e que se mostram civilizadas somente pelos comportamentos automáticos e forçados, das quais gotejam relutância e furor, devem ser disciplinadas pelo espetáculo da vida inexorável, e pela contenção exemplar das vítimas. A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. Ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada. O indivíduo deve utilizar o seu desgosto geral como impulso para abandonar-se ao poder coletivo do qual está cansado. As situações cronicamente desesperadas que afligem o espectador na vida cotidiana transformam-se na reprodução, na garantia de que se pode continuar a viver (2002, p. 57).

Frontalmente contrário a esse papel da “arte”, Osman Lins busca promover o oposto, o desconforto do público com a realidade infamante da vida que lhe é imposta. Apela, assim, para a surpresa do espectador na quebra da narrativa linear, e para o uso da metalinguagem na desconstrução do ilusionismo mimético, responsável pela alienação do receptor de sua realidade, pela imersão no realismo fictício do livro/filme. A *nouvelle vague*, que não era considerada uma “escola” por seus idealizadores, fazia a construção cinematográfica tendo consciência do cinema enquanto aparato. A sátira sobre a própria linguagem cinematográfica (onde se firmam os clichês visuais) é percebida em filmes que se caracterizam como adeptos do gênero. As cenas focam o aspecto psicológico dos personagens, suas impressões cotidianas e banais, levando o sujeito a se sobrepor à lógica das cenas.

A leitura de “Conto barroco ou unidade tripartita” sugere uma influência desse estilo cinematográfico. A presença algo irônica da palavra “conto” chama a atenção, quando se considera o alerta de Osman Lins sobre a natureza exótica dos textos, exemplarmente definidos por João Alexandre Barbosa em seu prefácio à obra:

Quer fazendo transparecer estruturas pictóricas, quer desenvolvendo linhas de um verdadeiro atonalismo musical, as narrativas não são dadas ao leitor, mas, permitido o trocadilho, dados, conjuntos de sinais linguísticos ou tipográficos, por onde o leitor

se sente escoar durante a leitura, como que fígado numa teia de construções superpostas. Novelos de significados (BARBOSA, apud LINS, 1987, p. 4).

Nessa história, o crime ainda está por acontecer, ao contrário do que se observa no conto policial clássico, que trata da investigação retrospectiva de um evento passado, pela análise das “provas” e “piſtas”. Não há, ainda, um cadáver – o que contraria mais profundamente a regra policiasca: “Não há crime sem cadáver”. Viva, a vítima se desdobra e se multiplica ao longo da narrativa: há os duplos José Gervásio e José Pascásio, primos de grande semelhança. Há o velho pai de José Gervásio, que se oferece para morrer em seu lugar. Há as testemunhas de acusação, como a negra amante de José Gervásio e mãe do seu filho, morto recentemente, a quem ele negou reconhecimento e assistência, gerando grande ressentimento na mulher. E há o assassino que não se oculta, antes, se impõe abertamente, designando-se como “matador profissional”, contratado a soldo, hábil na sua função e destituído de quaisquer pruridos íntimos morais ou de consciência.

Extremamente jovem, não tem nome, mas deita-se com a negra a quem encomenda a traição da vítima, valendo-se de sua dor. Deita-se na mesma cama onde morreu o filho enfeitado de José Gervásio, que motiva a vingança doída da negra desprezada e humilhada, descrita com grande beleza plástica e exuberância de cores. O assassino guarda semelhanças com a vítima: também tem um filho morto a quem abandonou. A vítima ora é descrita como um ser implacável, homem desprezível que deseja desfazer-se da amante para casar-se com outra; ora como um ser explorado por pais desprezíveis, que lhe impunham como ganha-pão a tarefa de representar o imolado pelo interior da Bahia, repetidamente, ludibriando os incautos.

As causas do assassinato são desconhecidas, assim como os mandantes do crime. O cenário principal é a cidade histórica de Ouro Preto, em Minas Gerais. Entretanto, há no enredo verdadeiras *ekphrasis* das obras do Aleijadinho dispostas no santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, sugerindo que a temática cristã impera no bojo dessa história “policiasca” transplantada para a realidade moral, ética e estética do Brasil profundo, ignorante das leis e princípios urbanos, laicos e estrangeiros de outros territórios dominados pela ideologia maquinica do desenvolvimento industrial. Na realidade encenada, os aspectos psicológicos, afetivos, filosóficos e humanos é que estão em jogo, muito mais do que as considerações rasteiras e as intenções pedagogizantes do gênero policial, que versa sobre a natureza das regras de conduta social estabelecidas pelos homens, a in-

vestigação sobre os efeitos de sua eventual ruptura e a exemplaridade da condenação dos elementos desviantes.

Com sua riqueza ornamental e conteudística, o ilusionismo barroco confronta, nesta soberba narrativa erudita e popular, a indignância do ilusionismo produzido pela estandardização das técnicas de produção da cultura de massa. Tal preciosismo, posto em prática no “Conto barroco ou unidade tripartita”, sofre profunda guinada na realização do roteiro para a televisão por Osman Lins, como se pode perceber pela análise do conto “A ilha no espaço”, exemplo de sua percepção da adequabilidade da forma ao meio. Assim, encontramos no enredo dessa obra um vínculo muito mais explícito ao conto policial de Edgar Allan Poe:

Quatro das testemunhas, tendo sido convocadas, depuseram que a porta do quarto em que foi encontrado o corpo de Mademoiselle L’Espanaye estava trancada por dentro quando o grupo chegou até lá. Ao forçarem a porta, não viram ninguém. As janelas, tanto da sala da frente como do quarto dos fundos, estavam com os postigos fechados e firmemente trancadas por dentro. A porta que dava da sala da frente para o corredor de acesso estava trancada, com a chave do lado de dentro (POE, 1997, p. 68).

O cenário do crime em “A ilha no espaço” é descrito de modo semelhante:

A princípio, acreditou-se que ele houvesse morrido: seu apartamento no 18º andar estava fechado por dentro, a trinco e chave. Repórteres vieram, gente da polícia, e arrombaram a porta: a janela da frente, que dava para o rio e para o mar, estava aberta, a cortina barata esvoaçando, mas não havia ninguém no apartamento. Supor que um homem com a sua idade e não afeito a exercícios físicos pudesse haver descido numa corda de tão grande altura, era absurdo. E depois, onde estava a corda? (LINS, 1978, p. 12).

Apesar da confessa intenção alegórica do texto – que confirmaria a história como uma melancólica alusão ao isolamento do escritor na cidade moderna –; e apesar do desejo confesso de Osman Lins de invadir o meio audiovisual na condição de “sabotador” do sistema; o que se observa é a criação de um texto mais raso que os anteriores, mais direto, sem a mesma

elaboração estilística, de fácil e rápida leitura, e sem maiores exigências interpretativas. O recurso aos clichês do gênero de massa é evidente não só pela clássica cena do quarto trancado por dentro, mas pelo tom investigativo adotado na narração, e pela explicação final do mistério. Apesar de não incluir um detetive – uma vez que o foragido precisava escapar, a fim de recomeçar uma vida mais verdadeira e feliz –, o esquema geral da narrativa atende aos princípios do gênero policial.

Eventualmente, durante a narrativa, Osman Lins flerta com o fantástico, particularmente com a vertente identificada como o “estranho” na definição de Tzvetan Todorov:

Sabemos que Poe deu origem à novela policial contemporânea, e esta cercania não é fruto da casualidade; frequentemente se afirma, por outro lado, que os contos policiais substituíram os contos de fantasmas. Esclareçamos a natureza desta relação. A novela policial com enigmas, em que se trata de descobrir a identidade do culpado, está construída da seguinte maneira: por uma parte, propõem-se várias soluções fáceis, a primeira vista tentadoras, que, entretanto, resultam falsas; por outra parte, há uma solução absolutamente inverossímil, a qual só se chegará ao final, e que resultará ser a única verdadeira. Vimos já o que emparenta a novela policial com o conto fantástico. Recordemos as definições de Soloviov e de James: o relato fantástico tem também duas soluções, uma verossímil e sobrenatural, e a outra inverossímil e racional. Na novela policial, basta que a dificuldade desta segunda solução seja tão grande que chegue a “desafiar a razão”, para que estejamos dispostos a aceitar a existência do sobrenatural mais que a falta de toda explicação (TODOROV, 1981, p. 27).

Segundo o autor, a novela policial com enigmas se relaciona com o fantástico, mas é, ao mesmo tempo, seu oposto: nos textos fantásticos, inclinamo-nos, de todos os modos, pela explicação sobrenatural; enquanto a novela policial, uma vez concluída, não deixa dúvida alguma quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais. Por outro viés, essa comparação só é válida para um certo tipo de novela policial com enigmas (o local fechado) e um certo tipo de relato estranho (o sobrenatural explicado). Tal é o que acontece com o enredo de “A ilha no espaço”: flerta-se com a dúvida crescente sobre as mortes que vão misteriosamente acometendo os moradores das torres gêmeas; depois, flerta-se com eventos inexplicáveis (toques de

telefone, ruídos no elevador, lâmpadas acesas, canário que aparece morto) testemunhados pelo morador, o único que fica no prédio, atendendo à proposta dos proprietários que lhe oferecem o apartamento de graça caso lá permanecesse, atestando a improvável segurança do imóvel. Então, passa-se ao esclarecimento sobre a solução do enigma: o relato do procedimento de fuga do bancário, num plano mirabolante e inverossímil, fruto de um arriscado esquema para forjar o seu sumiço surreal; não dando margens, talvez, à vingança dos proprietários.

Assegurava, assim, o patrimônio a uma família mesquinha e sem amor, da qual se desvencilhava com alívio e esperança de um recomeço. Se a dúvida continua a persistir para os personagens do conto, ela absolutamente não existe para os leitores, que são plenamente esclarecidos. Sobre essa incursão num projeto tão distante de suas investidas anteriores e do seu conhecido engajamento à literatura de qualidade, ele confessa, em prefácio à publicação do texto pela editora Summus:

Foi-me oferecida, como a outros autores, a possibilidade de experimentar a televisão através da série “Caso Especial”, que procura fugir à rotina dos enlatados e onde a terrível luta pela conquista de altos índices de audiência, se não desaparece, é atenuada. A oportunidade interessava-me, exatamente devido a este duplo aspecto: permitia-me a experiência e não gerava compromissos. ... Escrevi “A ilha no espaço” a intervalos mais ou menos amplos, vários desfechos, nenhum dos quais me satisfez. Por uma razão simples: a história, a meu ver, esgota-se o capítulo XI, beneficiando-se exatamente do que fica na sombra. Afinal, um mistério revelado é coisa morta. Entretanto, como este já foi divulgado em jornal, e como a adaptação para a TV em grande parte se apoiava nele, optei por conservá-lo na publicação (LINS, 1978, p. 6).

O que Osman Lins não confessa é a espécie de catarse que opera no âmbito dessa história, denunciando não só a aridez do trabalho burocrático imposto aos habitantes da cidade moderna, mas o esfacelamento das relações familiares, esgotadas nas questões financeiras; substituída a alegria de ser pela vaidade de ter, que é o verdadeiro “vírus” que se espalha nos corredores do espigão, envenenando a alma das pessoas. As figuras dos capitalistas frios e calculistas, com sua proposta cínica e indecorosa, perdem em crueldade na comparação com as figuras dos familiares mais próximos do protagonista, que celebram a decisão sacrificial do marido e

pai de permanecer no prédio condenado, arriscando a própria vida, apenas para garantir a propriedade do apartamento.

Assim, para além da pirotecnia de superfície, esse desprezioso conto não consegue ocultar a indiscutível marca da agudeza crítica osmaniana. Em sua simplicidade e absoluta falta de ornatos, em sua deliberada indigência, o texto é profundamente amargo e gravemente acusatório. Preferiria, como é do seu estilo, concluir na penumbra, com a descrição que lhe é peculiar. Os que optassem por acreditar nos falsetes das notícias inverídicas – que acusavam a presença de contaminações exóticas e outras histórias – que o fizessem. Mas aos bons entendedores, o verdadeiro lamento se faria ouvir: a doença que atingia os moradores do “Edifício Capibaribe” – monumento de ostentação e poder incrustado na acanhada e humilde realidade recifense – era de ordem ética e, talvez, anímica.

Por isso é compreensível que o capítulo XII parecesse não só desnecessário, mas até insultuoso ao autor, na medida em que transformava o seu personagem num inadvertido cúmplice do crime perpetrado pelos seus algozes. Supostamente, conferia-se a Claudio Arantes *Marinho* – não escapando, aqui, a clara alusão ao sobrenome da família detentora do império global que se instalava no Brasil – o “poder” de vingar-se, simbolicamente, do assassino confesso. Além de ser obrigado a ouvir a confissão do golpe perpetrado pelo capitalista – que envenenava envelopes enviando-os a esmo para os moradores desavisados, provocando mortes seriadas até o esvaziamento dos prédios por ele cobiçados, os quais viria a adquirir pela metade do preço –, ainda o submetia ao ridículo de uma encenação vulgar, digna da arrogância dos poderosos convictos de que o

público já não reage às provocações. É como o “riso ruim” de que fala Adorno: “o riso ruim é o eco do poder como força inelutável. Ele vence o medo enfileirando-se com as instâncias que teme” (2002, p. 38).

Osman Lins, no entanto, deixa bem estabelecido que “este final não lhe dizia respeito”. Referia-se ele ao trecho em que *Marinho* (transformado, aqui, não mais num alter ego do escritor “sabotador”, mas num agente do sistema, pago por ele e a ele submisso: daí, talvez, a partilha do sobrenome, incorporado que foi à “família”) pede ao rico assassino que sorria, e aperta um botão de uma câmera, estourando-lhe os miolos. O recurso, grosseiro demais para trazer a marca osmaniana, não passa de uma afirmação da impossibilidade de lutar. Talvez por isso, o rico assassino é clinicamente identificado, neste capítulo, como o “salvador” do ex-bancário: aquele que lhe permitiu evadir-se de uma vida monótona e triste, recomeçando em ou-

tro lugar. Ri-se, assim, mais uma vez, o rico assassino dos recursos fantasiosos e inúteis dos seus contraventores. Como afirma Adorno (2002, p. 39):

Na falsa sociedade, o riso golpeou a felicidade como uma doença, arrastando-a na sua totalidade insignificante. Rir de alguma coisa é sempre escarnecer; a vida que, segundo Bergson, rompe a crosta endurecida, passa a ser, na realidade, a irrupção da barbárie, a afirmação de si que, numa ocasião social, celebra a sua liberação de qualquer escrúpulo. A coletividade dos que riem é a paródia da humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em relação ao roteiro do episódio, não se sabe se o diretor, Cassiano Gabus Mendes, chegou a adaptar o texto original de Osman Lins, ou se apenas fez anotações de planos de filmagem. No arquivo da Rede Globo já não encontramos nem a cópia do episódio nem a do roteiro. Osman Lins comenta, no prefácio à publicação da obra, que o capítulo XII, embora a seu contragosto, teria norteado a adaptação para a TV. O fato é que, modificada por Cassiano ou não, a narrativa precisou ser adaptada do formato conto para o formato roteiro, e é possível que o próprio Osman Lins tenha realizado esse trabalho, preferindo publicar a versão conto.



FIGURA 5 – REGINA VIANA E CECIL THIRÉ EM “A ILHA NO ESPAÇO”. FONTE: MENDES (1975).



FIGURA 6 - REPORTAGEM DE ARTUR DA TÁVOLA SOBRE O EPISÓDIO. FONTE: JORNAL O GLOBO (1975).

Em 1/8/1975, no dia seguinte à estreia do “Caso Especial” em questão, o colunista do jornal *O Globo*, Artur da Távola, publica uma resenha sobre o episódio. Apesar de analisar com mais afinco a direção de Cassiano Gabus Mendes, ele enaltece o nome de Osman Lins logo no segundo parágrafo:

Tenho grande dificuldade de escrever sobre o “Caso Especial” exibido anteontem. Muita coisa junta, importante. Vamos ver no que dá: bom ver a Globo voltando uma política definida nos “Casos Especiais”, principalmente trazendo escritores como Osman Lins. Digo voltar, porque em 1975 a política da emissora em relação a este programa foi muito inferior à de anos anteriores onde ele se constituiu numa de suas principais atrações (TÁVOLA, 1975, p. 130).

No decorrer do artigo, Távola ressalta que “A ilha no espaço” contou com a habilidade técnica e dramática do diretor: “um escultor de atores capaz de colocá-los no ponto máximo da tensão latente exigida pela obra”, pontuou o comunicador. Mais adiante, ele pondera críticas ao ritmo e aos excessos do episódio:

excessivo ritmo inicial prejudicou o entendimento pleno da exposição: um corte errado da edição ao fim do primeiro quadro interrompeu abruptamente a fala de Regina Vianna: alguma indecisão estilística entre o tratamento realista dos atores e o do absurdo (o indicado) tornou sutil demais a simbologia buscada pelo autor como forma de expressar o esmagamento, o terrível esmagamento e solidão do homem de classe média enleado nas ilusões do sistema, hiperexcitado em seu nível de aspiração e sempre nas mãos de novos e mais hábeis portadores de promessas e bens (TÁVOLA, 1975, p. 130).

Artur da Távola percebe, na adaptação, a intenção de falar do isolamento, não só do escritor, mas do “homem de classe média enleado pela ilusão consumista”. O fato é que a alegoria da prisão nas alturas, por assim dizer – criada por Osman Lins através da imagem do sujeito enclausurado num arranha-céu – funciona de maneira eficaz para traduzir uma forte percepção de abandono, desamparo, segregação e ostracismo, aberta a múltiplas leituras. Os dois imensos monólitos de pedra impõem-se, como protagonistas, tanto no conto como no filme, reduzindo o humano a um índice irrisório a eles escravizado. A vaidade e a ambição levam o sujeito a alugar seu destino e sua história às apólices de um banco.

No decorrer de seu texto, o colunista elogia ainda a inclusão de algumas cenas, como a de Arantes falando ao papagaio; mas critica veementemente a retirada de outras, como aquela em que o protagonista conversa com a filha. Suas observações mostram o quanto essa análise, escrita para o jornal, foi criteriosamente construída a partir da leitura comparada do texto e do filme. Reconhece o crítico, em sua leitura, a superioridade do conto em face da adaptação, sobretudo pela supressão do discurso na cena gravada, onde deveria, na sua opinião, “ter imperado porque estava muito bem escrito”:

Em compensação, não passou a cena na qual Arantes começa a olhar os seus parentes e dizer-lhes verdades de vida, principal-

mente à filha de dezesseis anos com marcas de um envelhecimento interior do qual ela não tinha culpa mas lavrava, infernal. *E não passou porque toda a força do texto e do drama, sei lá, me pareceu aqui minimizada pela direção.* Era uma cena belíssima, onde o discurso tinha que imperar principalmente porque muito bem escrito (TÁVOLA, 1975, p. 130).

O desfecho do artigo dá a entender que o jornalista não só apreciou o valor literário dessa pequena e despreziosa peça osmaniana, identificando a beleza das cenas e dos diálogos; mas também fez questão de registrar a sua percepção do papel que os textos de autores consagrados poderia exercer para uma (desejada!) reformulação qualitativa da programação levada ao grande público brasileiro:

Em síntese: fizeram uma televisão moderna, participante, fora dos esquemas arrumadinhos e certinhos, um espetáculo de estrutura aberta, deixando muito para o telespectador completar, como deve ser em se tratando de arte. Mas nem sempre conseguiram a clareza necessária. Uma nota final, indispensável: genial a música incidental de Julio Medaglia. Das melhores sonoplastias que tenho visto em tevê (TÁVOLA, 1975, p. 130).

Não há dúvidas sobre a natureza das expectativas de Artur da Távola, que consistiam numa efetiva cobrança por uma televisão “moderna”: isto significando, surpreendentemente, uma programação de entretenimento acessível, mas bem trabalhada, com roteiros esteticamente concebidos, boa direção de arte, boa sonoplastia, e respeito pela inteligência do telespectador, com a utilização de uma “obra aberta”.

Esse belo artigo deve ter enchido Osman Lins de esperanças, pois se alinhava com as suas próprias ambições de ingresso no meio audiovisual como “sabotador”, entre outras coisas, daquilo que Távola identifica com os “esquemas arrumadinhos e certinhos”. Tais esquemas são apontados, inclusive, como os responsáveis por uma guinada, para pior, na condução do próprio “Caso Especial” naquele mesmo ano de 1975 – depois do que se supõe ter sido uma época de grande investimento no formato e no nível da programação. A entrada de Osman Lins é, portanto, saudada como um marco de “retorno”, como a esperança de uma “volta” a um direcionamento que a emissora, infelizmente, já não considerava como prioritário ou desejável para os seus propósitos – como se verificaria a seguir.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos de José Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das

Letras, 2015.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GOMES DE MATOS, A. C. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LINS, Osman. *Casos especiais de Osman Lins*. São Paulo: Summus, 1978.

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

_____. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Summus, 1961.

_____. *Os gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1957.

_____. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1966.

_____. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 1963.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo;

Brasília: Hucitec, 1987.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. *Labirinto sem minotauro: Roberto Bolaño e a narrativa policial na contemporaneidade*. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

TÁVOLA, Artur da. A ilha no espaço. *Jornal O Globo*, Caderno de Cultura, Rio de Janeiro, 1º ago. 1975, p. 130.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Suicídios exemplares*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.



**RELIGIOSIDADE
E RITUALISMO
NO ROMANCE O
VISITANTE, DE
OSMAN LINS**

Ana Cláudia Medeiros

Enganoso é o coração, mais que todas as coisas, e
desesperadamente corrupto. Quem o conhecerá?

Jeremias 17:9

PRELÚDIO

Aclamado pela crítica especializada como um dos maiores escritores contemporâneos, embora ainda não suficientemente conhecido do público em geral, Osman Lins figura no universo literário nacional como um escritor intimista que fez do experimentalismo na estrutura narrativa o fundamento para investigação da alma humana, deixando como legado uma produção literária singular, não apenas pelo teor reflexivo de suas obras ou pelos recursos estilísticos utilizados, mas, sobretudo, pela busca incessante à expressão exata, pela necessidade quase vital de dizer o indizível. Como celebração da palavra, sua escrita é marcada pela obsessão de extrair o máximo de significação através de recursos linguísticos e gráficos inovadores, em permanente elaboração estética, o que o faz um legítimo esteta da palavra.

Este pernambucano de Vitória de Santo Antão circulou com igual competência por diversos gêneros literários e analíticos, produzindo romances, contos, peças teatrais, artigos e ensaios. Sua obra literária inicial foi o romance *O visitante* (1955) – objeto de análise deste artigo. Dois anos depois publica o premiado livro de contos *Os gestos*. Retornando ao romance, e levando adiante um projeto de inovação formal, escreve *O fiel e a pedra* (1961) e em 1966 rompe definitivamente com a tradição literária no país e lança *Nove, novena*, cujos contos revelam intensa experimentação na construção da narrativa e na apresentação dos personagens, além da inserção de sinais e grafismos como elementos intrínsecos ao discurso literário. Os romances *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976) revelam a plenitude formal e conteudística há muito almejada pelo autor de *Marinheiro de primeira viagem*.

Originalmente planejado como um conto que integraria as narrativas de *Os gestos*, *O visitante* marca profundamente a vida literária de seu autor, não apenas por ser o seu romance de estréia, mas pelo marco de uma premiação que representou, para o autor, um reconhecimento e um incentivo definitivos. Obtendo a segunda colocação no concurso literário do Estado de Pernambuco, *O visitante* alcançou a consagração como o romance vencedor do Concurso Fábio Prado de 1954, em São Paulo. Publicado em 1955 pela Editora José Olímpio, o livro obteve ampla repercussão nacional.

Em *O visitante*, Osman Lins apresenta-nos um enredo perturbador que expõe a fragilidade humana diante das circunstâncias. O romance, estruturado em três

partes denominadas “cadernos” (Primeiro Caderno, Segundo Caderno e Terceiro Caderno), narra a vida de uma pacata professora solteirona e solitária em seus quarenta anos, cujos hábitos regulares - participar da missa, ajudar aos necessitados e lecionar pacientemente numa escola - são, pouco a pouco, transformados pela presença de um “visitante” que transtorna os seus valores, afastando-a de tudo o que lhe é mais caro: seu trabalho, sua religião, o convívio com seus amigos, submetendo-a a uma relação adúltera que resulta numa gravidez indesejada e num aborto.

Essa trama aparentemente comum é densamente desenvolvida pelo autor segundo a perspectiva da protagonista; a professora Celina, que permite “visitas” íntimas do respeitável professor Artur, casado e pai de cinco filhos. No romance, o autor descreve como essa mulher se deixa seduzir pelo inescrupuloso professor, tornando-se vítima de um enredo de intrigas com um desfecho trágico. Momentos importantes da trajetória do relacionamento de Celina com Artur comandam a divisão de *O visitante* nas três partes denominadas “cadernos”, numa evocação de um diário pessoal, talvez: no fim do primeiro, Celina torna-se amante de Artur; no fim do segundo, ela aborta o filho que com ele concebera; e, no fim do terceiro, sem conseguir levar avante um plano seu (engravidar de novo para, desta vez, assumir a culpa publicamente), ela o expulsa, ficando novamente sozinha.

“Romance de cunho intimista”, como Adonias Filho o designou num artigo escrito para o *Jornal de Letras* (Novembro, 1955), *O visitante* traz reflexos de inegável influência machadiana. À semelhança de Machado de Assis, Osman Lins investiga a alma humana: seus limites, seus desvios e suas contradições, fazendo de sua primeira narrativa um painel onde duelam temas conflitantes da experiência humana, os mesmos que o acompanhariam ao longo de toda a sua produção literária. A solidão, a incomunicabilidade entre os seres, a impotência desses diante do destino, a falibilidade das convicções humanas, além de temas como a infidelidade, a culpa, a religiosidade, a metalinguagem, já aparecem esboçados nesta obra, num enredo que utiliza a questão amorosa como mote para essas reflexões.

Nenhum desses temas, contudo, é tão recorrente em seus textos quanto o da incapacidade de expressão, em palavras, dos sentimentos e emoções. Osman Lins utiliza subterfúgios os mais diversos para exprimir o silêncio em sua obra: desde o recurso à gestualidade, que assume a função de comunicar o indizível, substituindo as palavras e muitas vezes contradizendo-as; até os recursos gráficos, que tentam resumir, visualmente, o que as palavras não conseguem dizer. No texto osmaniano, gestos e símbolos

manifestam sentimentos, emitem opiniões, adquirindo em alguns momentos verdadeiras significações ritualísticas.

É interessante observar que a gestualidade física, corporal, mais do que a palavra, se configura como o tema central do universo narrativo de Osman Lins nas suas duas produções inaugurais: *O visitante* (1955) e *Os gestos* (1957). Tanto no romance quanto na coletânea de contos há uma clara referência à impotência das palavras e à sublimação dos gestos que se tornam sagrados. Em ambas as obras, mediante a impossibilidade do discurso verbal, os gestos assumem um papel interativo e adquirem uma valoração simbólica, seja por meio de uma expressão gestual instintiva e impensada, seja por gestos ritualísticos incorporados ao repertório de um determinado grupo cultural. Através do comportamento de suas personagens, o autor imprime não apenas a força da eloquência de suas corporalidades, mas de sua própria escritura enquanto uma corporalidade que também se quer palpável, material, sensível. Não é, portanto, aleatória a ocorrência da expressão “gestos” trinta e três vezes em *O visitante*.

EPÍGRAFES BÍBLICAS

Ao iniciar cada um dos três “cadernos” de seu romance *O visitante*, Osman Lins utiliza como epígrafe uma citação das Escrituras Sagradas que mantém estreita relação com o conteúdo dos capítulos. No Primeiro Caderno, deparamo-nos com o seguinte texto bíblico “Insensato! O que tu semeias não é vivificado se primeiro não morrer” (I Coríntios 15:36). A advertência contida na passagem bíblica proferida pelo apóstolo Paulo e destinada aos cristãos da próspera cidade de Corinto, aborda a questão da ressurreição e argumenta que não pode haver vida eterna, “vivificação”, se não houver morte natural. Consideremos outras versões bíblicas do mesmo fragmento: “Insensato! O que você semeia não nasce a não ser que morra”; “Tolo! O que tu semeias não é vivificado a não ser que morra”; “Insensato! O que semeias não nasce, se primeiro não morrer”.

As versões conservam o mesmo ideário: o que tu semeias não nasce, não é vivificado a não ser que morras. Entretanto, pode-se afirmar que a versão contida na Bíblia Sagrada com ajudas adicionais faz-nos perceber claramente o tom de advertência expresso pelo texto, advertência esta que Osman Lins possivelmente desejaria incutir em sua narrativa. Dessa forma, o autor utiliza-se do texto bíblico das Escrituras Sagradas como ponto de partida para as novas significações propostas pelo romance. Tentaremos

analisar, à luz do conteúdo do capítulo, algumas possíveis interpretações para esta epígrafe.

No Primeiro Caderno, o narrador apresenta-nos os hábitos austeros da professora solteirona, afeitos aos lugares-comuns traçados pelo meio para a sua existência até então: sua amizade com a professora Rosa, companheira de infância; sua religiosidade; as visitas do professor Artur; seu encanto por ele, disfarçado sob o signo da afeição e da piedade; e, finalmente, seu envolvimento amoroso, constituindo sua queda moral, ou, segundo a Bíblia, sua “morte espiritual”. Em consonância com a epígrafe, Osman Lins alude à morte simbólica de Celina, que age não apenas contra os seus valores pessoais, mas contra a ética de sua crença figurada nos dogmas cristãos, decaindo e aniquilando-se socialmente na medida em que é obrigada a afastar-se de tudo o que ama: seus amigos, seus hábitos religiosos, as visitas filantrópicas que realizava, a afeição de seus alunos. A morte da personagem que Celina criou para si mesma revela, à sua percepção surpresa e inadvertida, o retrato de uma mulher desconhecida, assustadora e fascinante, capaz de atender a impulsos até então desconhecidos, e disposta a pagar um preço desconhecido por essa revelação.

No Primeiro Caderno, o narrador registra o encantamento emocional disfarçado no padecimento racional da personagem por seu comportamento inadequado, que prepara os passos para o seu renascimento no último caderno. Após sua abertura ao amor carnal e físico nunca antes experimentado e sempre temido como a ameaça de uma queda moral, Celina encontra, na leitura dos textos bíblicos, nunca antes compreendidos, uma aura de enternecimento jamais sentida ou imaginada. Citamos:

As orações, os ofertórios, as epístolas e os evangelhos do Natal, pareciam ser vistos pela primeira vez. Ela não compreendia como pudera ficar insensível, durante tantos anos, à suave beleza que se desprendia daquelas palavras. (LINS, 1955, p. 169)

Ciente da profunda transformação que se opera em seu espírito, a personagem adquire nova esperança; sua fé renasce não como outrora, fundamentada em rituais vazios de significado, mas com fervor e exultação desconhecidos. Sua culpa e vergonha pelo adultério e pelo aborto dissipam-se diante da “atmosfera de renascimento e perdão” promulgada pelos versos bíblicos:

E ela perguntava se aquela emoção profunda que lhe despertavam, agora, palavras cujo encanto permanecera secreto, não seria uma promessa de retorno... O que predominava era uma atmosfera de renascimento e perdão, uma promessa universal de bem-aventurança à qual se chegava pelos caminhos da humildade. (LINS, 1955, p. 170)

É interessante observar que em *O visitante* as personagens Celina e Artur refugiam-se da solidão e da mediocridade cotidianas no ato laborioso da escritura. Ambos escrevem; ela mantém um diário permanentemente atualizado, ele produz versos insípidos com temas amorosos. A escritura funciona para ambos como a realização projetada de uma vivência desejada e satisfatória, porém impossível. Mais uma vez, o autor indaga-nos sobre a salvação pela palavra, pelo discurso, sugerindo o poder restaurador das palavras. É pelas palavras que assistimos ao renascimento de Celina. De sua leitura crítica e emocionada da Bíblia, possível apenas após uma vivência pessoal e traumática, o autor celebra a salvação pela palavra, capaz de restituir aos homens a paz e a fé perdidas, numa possível alusão a Jesus Cristo, o “Verbo da Vida” (João 1:1), e também ao ato da escritura.

O texto bíblico usado como epígrafe no Segundo Caderno aborda a questão da calúnia, do falso testemunho, e encontra-se registrado em *Lamentações do Profeta Jeremias*: “Os lábios dos que se levantam contra mim e as suas imaginações contra mim todo o dia.” (Jr. 3:62). O contexto em que foi originalmente escrito indica que alguns profetas estavam em desacordo com a pregação de Jeremias, e assim o perseguiram com calúnias e difamações. Leiamos o mesmo texto em outras versões: “Aquilo que meus inimigos sussurram e murmuram o tempo todo contra mim; “As acusações dos meus adversários e o seu murmúrio contra mim o dia todo”; “Os lábios dos que se levantam contra mim e seus sussurros contra mim, todo o dia”.

As versões abordam o tema da acusação injusta daqueles que em todo o tempo (infindável, sobretudo, para a vítima) murmuram e sussurram contra alguém. Nas duas primeiras versões acima transcritas, os difamadores são cognominados de inimigos e adversários, a mesma conotação dada pela personagem Celina aos seus acusadores. Ao utilizar esse fragmento do livro *Lamentações* como epígrafe, Osman Lins alude ironicamente uma situação do Segundo Caderno: a calúnia do professor, que acusa Rosa não só de manter relações com seu primo, comprometendo sua honra perante a sociedade; mas também de ser delatora, e de ter espalhado boatos do seu caso com Celina, o que acaba levando-a ao suicídio. Na verdade, o professor transfere para Rosa uma acusação que deveria recair sobre Celi-

na e ele mesmo. Com isso, consegue não só denegrir a moça inocente, mas também contribuir para o isolamento de sua amante. Afastada de Rosa, Celina perde contato com o mundo exterior, tornando-se mais vulnerável. Por outro lado, Artur passa ao domínio absoluto da situação, controlando sua amante pelo discurso.

O que o professor oculta, na verdade, é a sua incapacidade moral e a sua covardia. Sujeito infiel e abusador, aproveitador e indigno do afeto que lhe reserva tanto a esposa enganada – nunca mencionada – como Celina, é ele que se revela incapaz de manter sigilo sobre seu relacionamento adúltero, do qual se locupleta como um ganhão, disposto a gabar-se publicamente de sua conquista. Ele mesmo divulga seu envolvimento com detalhes a estranhos, sem nenhuma consideração pelas consequências de seus atos.

Em última análise, a epígrafe refere-se à própria Celina, que teme ser descoberta, sentindo-se ameaçada por todos que porventura possam saber da íntima relação que mantém com o professor Artur, temendo “as acusações dos meus adversários e o seu murmúrio contra mim o dia todo”:

Celina, porém, já não encontrava sossego em coisa alguma, e todos os receios de que padecia avultaram-se. O sono tornara-se mais frágil, ainda a sensação de que deixava indícios de seu segredo nos lugares de onde saíra chegava quase à loucura e até os cumprimentos das pessoas que vinham trazer alunos ou por ali transitavam lhe pareciam mordazes. (LINS, 1955, p. 77)

Ou, ainda, como se vê no trecho abaixo:

Alguns outros também se ausentaram por dois ou três dias, voltando com desculpas estranhas e certo modo insolente de olhá-la. Mas recordava-se que, desde aí, o recreio se tornara menos ruidoso e sempre com um grupo dos maiores a confabular pelos cantos, observação agravada pela suspeita de tal ou qual reserva, de um pundonor, uma esquivança, no modo como cumprimentavam ultimamente as vizinhas. Tinha que se submeter a esta evidência terminal: suspeitavam dela. (Lins, 1955, p. 111)

De acordo com o dicionário, o termo “calúnia” consiste em fazer acusações falsas a alguém inocente. Entretanto, isto não ocorre com Celina, pois ela realmente mantém um relacionamento adúltero com Artur. A

ironia do autor advém daí: da utilização, como epígrafe, de um texto que fala sobre difamação e calúnia, quando a personagem principal é realmente culpada das acusações que lhe são feitas, mostrando o grau de hipocrisia em que todos vivem naquela pequena cidade.

A epígrafe que dá início ao Terceiro Caderno: “Mas nada há encoberto que não haja de ser descoberto; nem oculto, que não haja de ser sabido” (Lucas, 12.2), trata de uma afirmação de Jesus Cristo em mais uma pregação aos seus discípulos e seguidores, bem como à multidão que se aglomerava em torno dele (Lucas12:1). Observemos outras versões do texto bíblico: “Não há nada encoberto que não venha a ser revelado, e oculto que não venha a ser conhecido; “Não há nada escondido que não venha a ser descoberto, ou oculto que não venha a ser conhecido”; “Mas nada há encoberto que não haja de ser descoberto; nem oculto, que não haja de ser sabido”.

O texto sagrado confirma a assertiva de que não há segredos infalíveis, tudo é passível de ser descoberto. Assim ocorre com os “segredos” do professor Artur, os quais pouco a pouco são revelados. Celina descobre seus atos, seus delitos, enfim, suas calúnias:

Sempre adivinhara nele qualquer coisa de ameaçador. Nunca, porém, aquele homem lhe parecera tão claramente um enviado do mal. Agora, ela o temia e o odiava como a um inimigo dissimulado, implacável, que se comprazia em atormentá-la, e que parecia nutrir-se desse momento. Espoliara-a de tudo ou quase tudo: sua pureza, sua tranquilidade, sua amiga, sua confiança e até seu segredo ele arrebatara ou conspurcara. Ela não sabia qual dessas coisas era mais preciosa; sentia por todas elas, mas o que a feria mais profundamente naquele instante, era saber que fora ludibriada. (Lins, 1955, p. 162)

Aturdida com a descoberta de que fora enganada, Celina revive momentos do passado e já encontra neles indícios do engodo a que fora submetida pelo seu amante:

Ela reviveu, num ápice, os padecimentos de Rosa, muitos dos quais viera a conhecer através dele. Parecia escutá-lo de novo, acusando-a, relatando a expulsão dos colégios, a flagelação dos suspeitos cujos brados chegavam a sua casa. Ocorriam-lhe, em atropelo, certas palavras, certas atitudes de Artur, dentre elas seu empenho em afirmar que Rosa morrera por gosto, por vingança, e que esta era a ela, Celina, que visava. (Lins, 1955, p. 185)

Em consonância com a epígrafe “não há nada encoberto que não venha a ser revelado”, todos os erros de Artur são descobertos por Celina, inclusive sua trama para culpá-la da calúnia que ele próprio criou. Com inegável talento, o autor conduz a trama relacionando as epígrafes bíblicas às ações e aos fatos que se desenvolvem nos Cadernos. Tais epígrafes constituem um indício, uma pista do que virá a seguir, mais um entre o vasto labirinto de pontos de vista nos quais se desdobra o texto. Como observa Ana Luiza Andrade (1987, p. 87): “Se a trama de *O visitante* apresenta um enovelado de versões que desorienta o leitor em sua tendência a seguir um narrador onisciente, identificando-se a Celina, a estrutura do romance é a chave para sua compreensão”. Como vimos, uma das chaves para significação do romance encontra-se na sua estrutura narrativa, dividida em três partes: a queda, a revelação e a renovação, iluminadas pelas epígrafes bíblicas que as introduzem.

RELIGIOSIDADE E RITUAIS EM O VISITANTE

A temática religiosa é recorrente nos textos osmanianos, desde a sua estreia com o romance *O visitante*, no qual a religiosidade e/ou a sua ausência é densamente abordada, influenciando e coordenando o comportamento das personagens, sobretudo de Celina, a personagem principal. A religiosidade apresenta-se como característica inerente à personalidade de Celina, que desde o início da trama mostra-se extremamente católica. Entretanto, como num jogo de aparências em que nada é o que parece, a professora expõe a fragilidade de sua fé, apoiada mais no temor do que propriamente no amor e no zelo. Conforme verificamos no fragmento abaixo:

- Você lê as Epístolas?

- Li a dirigida aos Efésios e a Primeira aos Coríntios. Tinham muitos riscos de meu pai, e eu então. É uma Bíblia velhíssima, com registro de família, sem as primeiras páginas do Gênesis e as últimas do Apocalipse. Linguagem difícil; quase nada entendi. Mas a parte que fala na ressurreição me deu... Não sei, é uma coisa que intimida. (Lins, 1955, p. 23)

Não obstante considerar-se católica praticante, Celina não demonstra ter intimidade com as Escrituras Sagradas; lê apenas os trechos marcados por seu pai e desconhece o significado real da mensagem bíblica. A

“linguagem difícil” a afasta do entendimento, quando não a intimida ou a amedronta. Fundamentada em tão frágil base, a religiosidade expressa por Celina mostra-se superficial, daí os seus princípios sucumbirem à primeira provocação real com que se depara. O “demônio” da tentação, incorporado em Artur, consegue vencê-la facilmente, levando-a ao envolvimento amoroso proibido e a todas as consequências funestas que dele advêm. Os encontros secretos com o amante adquirem, na sua vida até então pacata e solitária, um caráter ritualístico, talvez “satânico”, que substitui os rituais religiosos aos quais se dedicava.

Vejamos como os deveres e práticas religiosos são facilmente abandonados por Celina em detrimento das visitas do professor:

Sofrera uma grande mudança em seus hábitos, alguns dos quais haviam sido abandonados por bem definidos motivos. Assim, deixara de comparecer à Missa dos domingos e, conseqüentemente, às reuniões da Pia União. Abandonou também as costumeiras visitas ao abrigo e não mais se confessou. (Lins, 1955, p. 75)

O narrador revela o que, desde o capítulo inicial, delineia-se diante do leitor a respeito da religiosidade de Celina: tratava-se de um hábito, que ela cumpria automaticamente, até o seu envolvimento com Artur. Com o término do seu romance e a crescente tristeza que a envolve, Celina retoma os “hábitos religiosos”. Sente-se, contudo, culpada em participar dos rituais sagrados, pois já não possui a mesma devoção. O castigo divino já não impõe tanto receio em sua alma, assim como as bênçãos cristãs não apaziguam as suas mágoas. Como lemos no trecho seguinte:

Tanto quanto permitia o seu estado de saúde, retomou os hábitos religiosos: e embora as ameaças de castigo houvessem perdido a força e as promessas de um paraíso não mais a impressionassem, tudo isso era considerado como uma ternura aflita, como se fossem objetos pertencentes a um morto querido. (Lins, 1955, p. 157)

Na noite em que se comemora o nascimento de Cristo, a protagonista vai à Missa, como em tantas outras ocasiões. Desta vez, porém, a leitura da Bíblia, as orações, as epístolas e os evangelhos do Natal imprimem-lhe um novo e surpreendente significado: subitamente, ela passa a compreender a singularidade da mensagem bíblica, a comover-se com a imagem do

Deus-menino. Vejamos como o narrador apresenta este momento epifânico em que a Bíblia e as suas palavras passam a fazer sentido para Celina:

Diástraidamente, leu alguns trechos. Mas era impossível permanecer alheia àquelas palavras: embora tantas vezes as houvesse relido quase com indiferença, estácava agora ante elas, que pareciam ter adquirido um sentido íntimo, vivificante. (...) As orações, os ofertórios, as epístolas e os evangelhos do Natal, pareciam ser vistos pela primeira vez. Ela não compreendia como pudera ficar insensível, durante tantos anos, à suave beleza que se desprendia daquelas palavras. (Lins, 1955, p. 169)

Celina tinha, finalmente, descoberto o verdadeiro sentido da vinda de Cristo: o renascimento e o perdão. Sua culpa, diante da dádiva imerecida do amor de Deus, tornara-se insignificante. Conforme se verifica no exemplo abaixo:

E ela perguntava se aquela emoção profunda que lhe despertavam, agora, palavras cujo encanto permanecera secreto, não seria uma promessa de retorno; chegava a esquecer que perdera a inocência e afagava ainda, sem o confessar a si mesma, certa esperança de recuperar a tranquilidade de que se privara, pois não encontrava palavras acusadoras no que lia, nada que a fizesse sentir-se impura ou insignificante. O que predominava era uma atmosfera de renascimento e perdão, uma promessa universal de bem-aventurança. (Lins, 1955, p. 169)

Redimida pela revelação epifânica, a protagonista torna-se verdadeiramente cristã após anos de medíocre e superficial religiosidade. Através do sofrimento advindo da descoberta de si mesma, das tentações de seu corpo e de seu espírito, do mergulho na vida real e em sua constante ameaça de queda, Celina encontra, através da leitura crítica do texto sagrado, uma religiosidade profunda e sincera, a ser vivenciada sem qualquer interferência de ritos mecânicos desprovidos de significação. Não estaria o autor, já neste seu primeiro romance, afirmando o seu conceito de religião, promulgando o seu desejo de uma fé sem barreiras, sem empecilhos e, sobretudo, sem dogmas pré-estabelecidos? Ou será que, para além da conversão genuína do espírito, não estaria o autor refletindo sobre a natureza da leitura e seu im-

paço na conversão da consciência crítica, no despertar da autonomia e da percepção do sujeito na vida? A queda e o renascimento de Celina, descritos através de seu processo de amadurecimento e adensamento da leitura do texto sagrado a partir de sua vivência e da expansão de sua leitura profana do mundo falam a respeito de uma conversão cognitiva mais do que religiosa, e que poderia apontar para uma atitude política.

Em seu livro *Osman Lins: crítica e criação*, Ana Luiza Andrade aborda o momento epifânico em que Celina descobre o significado real da mensagem bíblica, designando-a como heroína épica, devido à sua função trágica no romance:

Celina é então resgatada à categoria de heroína épica, ainda que por um instante, porque seu destino a liga à comunidade por laços indissolúveis: as palavras bíblicas. O momento epifânico de autorreconhecimento de Celina é simbólico do mundo cativo libertado: é o momento de epifania do seu autor, que anuncia a sua nova visão do ser humano. A promessa de libertação pelas palavras cristãs é um retorno ao início, no sentido em que a trajetória do herói épico o determina. (Lins, 1955, p. 93)

Os rituais presentes em toda a narrativa de *O visitante* não consistem simplesmente em ritos religiosos, embora mantenham estreita ligação com eles. São rituais de devoção, de entrega, de submissão; rituais em que os gestos, as palavras e o silêncio adquirem novas significações, convertendo-se em verdadeiras cerimônias que aludem a momentos da liturgia cristã cujo sentido é inseparável da liturgia profana da vida. Todos os acontecimentos em que Celina vê-se envolvida quando se apaixona remetem-lhe ao culto cristão, sobretudo quando está em companhia do professor Artur, a quem rende não apenas afeto, mas leal devoção. Desde o seu encontro inicial, a figura medíocre do professor incute-lhe algo mais que piedade, algo que a personagem não consegue definir, mas que a instiga a contemplar os seus gestos, as suas palavras e até mesmo o seu silêncio em significativa atitude de reverência.

Vejamos como o narrador descreve os pensamentos de Celina após o primeiro encontro com o professor Artur:

À luz da lâmpada, perfilavam-se ante ela as carteiras desertas. Negras, feias, com desenhos a canivete. Inumanas; e tão vivas. À tarde, com o espanador e uma flanela, limpava-as. Não eram, então, mais

que objetos. E agora, de repente, eis que adquiriam vida. “O poder da presença humana” – pensou. Não emitiu conceitos; limitou-se a reverenciar uma entidade impalpável que ela sentia impor-se com tranquilo vigor, como a existência de um deus. (Lins, 1955, p. 17)

Em um momento de completa adoração, Celina absorve, beatificamente, a companhia do outro, bebendo-lhe as palavras e o silêncio, admirando qualquer gesto seu, por mais banal que fosse, como o ato de limpar constantemente os óculos ou simplesmente emitir um sorriso. Assiste-se à transfiguração do homem comum no homem amado, aos olhos da mulher:

O sombrio rosto se iluminara um pouco e até os olhos tinham adquirido alguma claridade. Havia quase beatitude em seu sorriso. (Lins, 1955, p. 28). ... Era porém, uma exaltação que nada tinha de carnal. Falando pouco, muitas vezes, silenciosa e de nenhum modo pronunciando certas palavras, que só o hábito do amor torna fácil, ela se entregava a uma adoração intensa mas quieta. (Lins, 1955, p.82)

A personagem, habituada a prestar reverência e obediência à Igreja, transfere, sem o perceber, tal devoção ao objeto de sua paixão carnal. Seus encontros fazem-na recordar a liturgia cristã. Semelhantemente a um culto em que as palavras são calculadas e o silêncio é precioso, os momentos a sós com o professor, “quase sempre mudos ou trocando breves palavras a que as circunstâncias imprimiam significação própria” (Lins, 1955, p. 82), revestem-se de “intensa adoração”, há uma sublimação do ato carnal num ato sagrado. Perturbada pela culpa do relacionamento adúltero, porém, Celina tenta expiar sua falta moral - o pecado, para os cristãos - através das singulares analogias que tece entre os atos do seu amante e os momentos eucarísticos, como, por exemplo, a Santa Ceia: “Já estava outra vez no quarto, às voltas com um copo d’água e um comprimido, que lhe lembrava uma pequena hóstia em seus dedos.” (Lins, 1955, p. 59)

Todos os atos do professor Artur são revestidos de intensa significação para Celina; seus gestos assumem um simbolismo que transfere para a entrega amorosa e o conseqüente ato sexual a aura de um rito, que deve ser seguido em obediência. Só assim, talvez, é que Celina se permite agir contra seus valores e sua racionalidade, sujeitando-se a Artur e aos seus próprios impulsos, submetendo-se, tornando-se, enfim, “cativa” do homem e do desejo que sente pulsar em ambos:

Algo morno e áspero tombou sobre seus pés, que se tornaram pesados, parecendo arrastá-la para baixo, para algum abismo. Um calor ascendeu-lhe ao longo das pernas; banhava-lhe agora os pés uma fonte ardente. E ela escutava os soluços e recordava a legenda sobre a gravura sacra. Trêmula de exultação e fervor, percebeu o estranho corpo avançar em direção aos joelhos. Abriu a boca, cerrou os punhos. Quase a desfalecer, debateu-se no leito, como que atenazada por dores. Chorava também. Sempre de olhos fechados, estendeu as mãos, alcançou a cabeça do Professor e, com um gemido, atraiu-a a si. (Lins, 1955, p. 65)

Em um complexo jogo de imagens e referências a símbolos da paixão, confusamente interpretados pelo viés religioso, o discurso osmaniano beira muitas vezes o caráter de uma heresia deliberada e profana, onde a contenção da mulher soa a hipocrisia. Incapaz de admitir seu desejo carnal, sua excitação, as necessidades de seu corpo feminino diante da relação confusa que se lhe apresenta - a de um relacionamento tardio com um homem indigno e comprometido -, Celina protagoniza uma cena erótica dúbia, onde a descoberta selvagem e entusiasmada do sexo é narrada “de olhos fechados” por um discurso velado ao qual tenta superpor associações e valores que soam falsos.

A pedolatria de Artur é, então, erroneamente interpretada por ela nas alusões a histórias bíblicas, como ao episódio em que a mulher pecadora unge com lágrimas os pés de Jesus (Lucas 7:37-39), bem como o evento no qual Jesus lavou os pés de seus discípulos como um sinal de humildade (João 13:5). A própria personagem alude à gravura sacra “O pranto dos condenados” (Lins, 1955, p. 49). O ato carnal transforma-se, na imaginação da personagem, em rito sagrado; a exultação e o fervor, próprios do culto religioso, se apossam da mente e do corpo desta trêmula Celina, agora despojada de todas as suas reservas, medos, preconceitos e dúvidas. Ana Luiza Andrade comenta sobre a intrínseca relação entre o sagrado e o profano, posta em ação neste romance:

Os sentimentos abissais de desfalecimento, a atitude trêmula de exultação e terror e a lembrança da legenda sob a gravura que dizia “O pranto dos condenados”, mostra a transformação do ato sexual na tragédia da paixão. Celina se coloca na posição de mulher vítima perante o seu homem sacrificador... De este modo, o sacrifício sagrado se mostra análogo ao ato profano na sua imaginação cristã. Celina confunde o sagrado e o proibido, substituindo um pelo outro. (Lins, 1955, p. 90)

A dualidade sagrada/profana e cristã/pagã será uma constante na obra de Osman Lins a partir de *O visitante*. A sacralização do ato de amor, seja ele sexual ou de outra natureza, estendendo-se à própria natureza da escrita, é celebrada com júbilo, inúmeras vezes, em seus textos, que também canonizam pessoas simples e santificam gestos leigos e seculares. Osman Lins lê o livro do mundo como um livro sagrado. Aludindo alegoricamente aos textos eclesiásticos, seus textos encontram, na banalidade da vida, símbolos e mensagens que, corrompendo o sentido tradicional das Escrituras e contrariando os dogmas da Igreja, revelam como o sagrado se insurge na vida real. Assim, de falsa cristã, Celina torna-se, pelo amor proibido e não correspondido, uma espécie de pagã cujos valores, fé e adoração dirigem-se a um homem idealizado, tornado um deus no seu coração. Desvirtuando-a da legítima comunhão com Deus num primeiro momento, é, porém, este encontro - permeado de revelações, perdas, decepções, crimes e sofrimento - a experiência capaz de transformá-la, de fato e de consciência, numa pessoa verdadeiramente religiosa.

Em *O visitante*, Osman Lins já denuncia o seu papel como escritor arguto e sensível às mazelas do espírito humano. Questionando a postura da religião oficial e condenando, muitas vezes, a sua função repressora, o que os seus textos revelam é uma profunda espiritualidade, que se curva à manifestação do divino em todas as suas formas de expressão no mundo, mesmo as mais contraditórias. Como numa escritura apócrifa, seus contos e romances falam continuamente de uma busca, a busca de um encontro legítimo e sincero como aquele que ocorre, no Terceiro Caderno, entre uma Celina demasiadamente humana e esfacelada por suas fraquezas, com um Deus de infinita bondade, compreensão e amor, capaz de aliviar as suas dores e de lhe infundir a coragem e a força de que necessita para continuar vivendo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luisa. *Osman Lins - crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: Senai, 2000.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: P.A. Queiroz, 1988.
- *II Encontro de Literatura Luso-Brasileira – de Camões a Osman Lins*. Vitória de Santo Antão, Julho/1999.
- LINS, Osman. *O visitante*. São Paulo: José Olímpio, 1955.
- _____. *Os gestos*. São Paulo: Moderna, 1994.
- SILVA, Vítor Manoel Aguiar e. *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974.



O PACTO DEMONÍACO NOS ROMANCES MUSICAIS DE OSMAN LINS E DE THOMAS MANN

Arnoldo Guimarães

Uma visão de universo, um mundo presentificado, sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro: tenho a impressão de que esta é a visão do homem em nossos dias, ou pelo menos a nova visão do mundo para a qual caminha o homem em nossa época.

Osman Lins, *Evangelho na taba*

Uma obra de arte acompanha-nos sempre como um todo. Mesmo que a filosofia estética queira que as obras da palavra e da música, diferentes da arte plástica, sejam dependentes do tempo e de seu seguimento, também elas almejam estar por inteiro em cada momento. O princípio já contém o meio e o fim, o passado permeia o presente, e mesmo na mais extrema concentração sobre o passado se insinua o cuidado com o futuro.

Thomas Mann, *A gênese do Doutor Fausto*

ROMANCES MUSICAIS: AVALOVARA E DOUTOR FAUSTO

Para a Melopoética importam todas as relações do texto com a música, e a presença do personagem músico é essencial para caracterizar a tematização dessa arte na narrativa. Em seu livro *Literatura e Música*, Solange Ribeiro de Oliveira comenta que um dos tópicos de aproximação entre as duas artes nos estudos comparativos é a abordagem da “música na literatura”. Mencionada por Calvin Brown entre duas outras perspectivas de estudos – a “literatura na música” e “literatura e música” – e retomada por Scher, a proposta é detalhada por Robert Spaethling, que cita como exemplos textos cobrindo uma vasta extensão temporal, do Antigo Testamento ao *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Entre possíveis objetos de estudo, menciona a figura do músico na literatura, como o Orfeu do mito clássico e suas incontáveis reescritas, ou o Mozart representado por Peter Shaeffer em *Amadeus*.

Este ensaio traz uma reflexão sobre a formação do personagem Julius Heckethorn, protagonista do capítulo metalinguístico do romance *Avalovara*, de Osman Lins, intitulado “O relógio de Julius Heckethorn”, que aparece fragmentado e recomposto através de dez segmentos identificados pela letra “P” do palíndromo “Sator Arepo Tenet Opera Rotas”, que orienta a estrutura do texto. A fim de iluminar a semelhança das estratégias utilizadas pelo escritor pernambucano com um caso clássico dos estudos da Melopoética – o romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann – comentaremos alguns aspectos dessa obra onde a música exerce um papel estruturalmente muito importante, sobretudo pela utilização da figura do músico na narrativa, como metáfora da presença do criador no texto.

O capítulo P – “O relógio de Julius Heckethorn”, juntamente com o capítulo S – “A espiral e o quadrado”, exercem em *Avalovara* uma função autopoietica: ambos refletem sobre as propriedades de duas categorias narrativas importantes, o tempo e o espaço. Curiosamente, são capítulos constituídos pelo mesmo número de segmentos – dez, e os únicos que não participam, pelo menos diretamente, do enredo do romance, que descreve a relação amorosa de Abel com suas três paixões: Roos, Cecília e ☺.

No entanto, o enredo do capítulo P dedica-se a romancear longamente a história do relógio, um importante objeto que compõe a ambientação do espaço na cena principal de *Avalovara*: a sala de um apartamento no edifício Martinelli, em São Paulo, onde Abel e ☺ realizam seu último encontro amoroso antes de serem assassinados pelo Iólipo. Desta forma, o capítulo P não está desconectado da trama. Ao contrário, incorpora-se fortemente a ela através de um elemento do cenário, aspecto que julgamos fundamental à compreensão da importância do papel que Osman Lins conferia à música em *Avalovara*. A função do relógio musical, incumbido de deflagrar um trecho da *Sonata em fá menor (K 465)* de Scarlatti no momento crucial e climático da trama – o da morte das personagens – é tamanha que o autor resolve dedicar à história do objeto todo um capítulo de seu livro. E é neste capítulo que ele introduz a figura do personagem músico, o tecladista e horologista Julius Heckethorn, provavelmente inspirado, segundo a tese que aqui defendemos, no compositor austríaco contemporâneo Anton Webern.

SOBRE OS PROTAGONISTAS

Segundo Antonio Candido, há dois tipos clássicos de personagens: as de invenção e as de transposição. As personagens de invenção seriam

imaginárias, enquanto as de transposição seriam criadas a partir de um referente. Acreditamos que Julius Heckethorn é uma personagem de transposição, não apenas por sua caracterização histórica, mas pelas circunstâncias e situações mencionadas na trama de sua história, que parece ser elaborada através de um estratégico diálogo intertextual com o romance *Doutor Fausto*.

Como grande admirador de Thomas Mann, é possível que Osman Lins tenha buscado inspiração nas ideias deste escritor para a criação de suas próprias narrativas. Como já dissemos, nos estudos de Melopoética o *Doutor Fausto* é, provavelmente, o romance mais conhecido e citado, tanto pela utilização referencial e estrutural da música no corpo da literatura quanto pela apropriação de um gênero composicional, o Serialismo, como um dos principais elementos geradores de metáforas narrativas em vários níveis: estético, político e social.

O leitor dos romances de Mann e Lins perceberá, inevitavelmente, as semelhanças que os atravessam e que poderiam designá-los como “romances musicais”. Há o personagem-músico, Adrian Leverkühn, compositor (em Mann); e Julius Heckethorn, artesão e craviста (em Lins). Há a referência detalhada à criação de composições musicais originais por Leverkühn (em Mann); e de uma criação desconstrutora por Heckethorn, a partir da apropriação de uma peça musical já existente para a composição de um objeto artesanal, o relógio (em Lins). Encontramos a utilização declarada do Sistema Dodecafônico de Schoenberg nas criações musicais do personagem (em Mann); e a alusão indireta à mesma técnica de composição serial baseada no emprego livre dos doze semitons da escala temperada, no fracionamento da introdução da sonata de Scarlatti incorporada ao mecanismo sonoro do relógio (em Lins). Também se percebe o papel decisivo da alusão à música atonal como alegoria ao espírito de autodestruição inerente aos sistemas políticos autoritários: o nazismo (em Mann) e a ditadura militar (em Lins) – que serve, em ambos os casos, a um simultâneo questionamento do espírito de autodestruição da arte moderna.

Mas também existe, nas duas obras, a questão do pacto com o demônio: figura simbolizada por Mann numa reedição do Mephistófeles, de Goethe; e por Lins numa criatura monstruosa e fantástica, encarnação da morte na silhueta de um militar, o Iólipo. A figura do Doutor Fausto, no entanto, claramente identificada com o personagem músico no romance de Mann, parece converter-se na sua “versão feminina” no romance de Lins, pois é com a mulher sem nome – símbolo do Logos e alegoria do romance – que se estabelece o pacto nupcial do Iólipo, do qual resultará a morte dos

protagonistas Abel e ∞ , e a dissolução do estranho triângulo que se forma, nesta história, entre o amor, a danação e a promessa de redenção do humano pela arte.

SOBRE OS ROMANCES

É imensa a fortuna crítica sobre o livro monumental que Mann iniciou no exílio americano, numa manhã de 23 de maio de 1943, quando tinha 68 anos, e terminou em 29 de janeiro de 1947. Em *A gênese do Doutor Fausto*, livro memorialístico, Mann recapitula passo a passo a construção de sua obra-prima. Trata-se de um adendo essencial à leitura do *Doutor Fausto*, mas também um relato atraente e inteligente, em tom confessional, sobre o exílio, a vida americana, os traumas da Segunda Guerra, a amizade e o processo de criação literária. Ao contar a motivação que o levou a criar o *Doutor Fausto*, provavelmente sua obra mais complexa e erudita, o autor diz que aos 70 anos obrigou-se a estudar profundamente os mistérios da teoria musical para atender às exigências de seu personagem principal.

O romance *Doutor Fausto* narra, através do relato do professor Serenus Zeitblom, a história de um compositor genial, Adrian Leverkühn. Absorto na conjugação herética da evocação do divino e do profano nas suas composições, como dois inseparáveis componentes da explicação da existência humana, Leverkühn atrai para si a atenção do diabo. A ambição de seu projeto, conjugada a uma fragilidade física gerada pela sífilis, criam condições para que – a exemplo do lendário *Fausto*, de Goethe – Leverkühn, depois de um aterrador diálogo com o demônio durante uma alucinação, estabeleça um pacto a fim de garantir tempo e energia para dar conta de sua obra. Este pacto permite-lhe criar as mais assombrosas obras-primas, o *Apocalipsis cum figuris* e a *Lamentação do Doutor Fausto*, que causarão uma grande polêmica em todo o círculo cultural da Europa da época. Mas Leverkühn paga o preço de seu pacto, sendo o diabo implacável na cobrança de sua dívida.

Para fazer de Leverkühn um músico – e um músico contemporâneo que promove uma ruptura vanguardista com a tradição, inspirado no que fez Arnold Schoenberg –, Mann precisou rever toda a sua própria cultura musical, que já era impressionante; mas também estudar, repensar e reescrever à exaustão capítulos inteiros que tratavam das experiências criadoras de seu protagonista, tarefa para a qual contou com a ajuda do filósofo e crítico musical Theodor Adorno, também exilado nos Estados Unidos.

O Fausto que nos é apresentado nesta obra é um misantropo que resiste em se tornar músico, a princípio por ser avesso a apresentações públicas, aplausos e louros, como escreve a seu mestre, Kretzschmar. Adrian Leverkühn não faz o pacto por vaidade, mas por angústia. Abre mão de sua individualidade, e até mesmo de sua alma, para criar uma obra que revolucionaria os conceitos da música, e que proporcionaria à Arte o necessário rompimento com as velhas formas.

O que angustia Leverkühn, e o faz ansiar por esta obra renovadora, é “o sentimento coletivo do desgaste histórico e do esgotamento dos recursos artísticos”, “o aborrecimento causado por eles” e o “desejo de encontrar caminhos novos”. Estes são os anseios que o levam a querer realizar uma grande obra a qualquer preço, e que não estão distantes dos anseios de Osman Lins como artista. Na verdade, encontramos mais semelhanças entre o escritor Osman Lins e o personagem de Mann no que se refere a um compromisso visceral com a arte do que propriamente entre os personagens Leverkühn e Heckethorn. Entretanto, a nossa proposta neste ensaio é promover uma aproximação entre Heckethorn e o músico Anton Webern, que se relacionaria com o personagem do *Doutor Fausto* por ter sido discípulo de Schoenberg e praticante do Serialismo em música.

PERSONAGENS DE TRANSPOSIÇÃO

No romance *Doutor Fausto*, figuras reais como os filósofos Nietzsche e Adorno, o compositor Schoenberg, o regente Bruno Walter, o musicólogo Wiesengrund e o crítico musical Schuh, entre outros, são invocados para a composição de personagens, um fato que é constantemente aludido e comentado pelos estudiosos da sua obra, que identificam essas “citações” seja pela presença de determinadas inflexões nas falas das personagens do romance, seja pelo emprego de características físicas específicas ou pela menção a algum fato histórico relevante que as envolva diretamente.

Osman Lins também pode ser considerado um mestre no exercício dessas homenagens implícitas. Só para exemplificar, ao escrever *Guerra sem testemunhas* recorre a um “outro”, um personagem-narrador, a quem empresta a sua voz autoral: “O parceiro inventado por mim terá uma presença mal definida no livro”. (LINS, 1974, p. 24). O parceiro a que se refere denomina-se Willy Mompou, talvez um personagem de segunda mão, se considerarmos que seu nome foi tomado de empréstimo ao do personagem de um poema do pernambucano Deolindo Tavares. Há diversos exemplos

deste procedimento em *Avalovara*, como a menção ao personagem Liév Nikoláievitch Míchkin, nome do protagonista do romance *O idiota*, de Dostoiévski, que é identificado com Abel, personagem de Lins. Essa estratégia de dialogismo intertextual destaca-se também em diversos momentos de um outro romance profundamente musical deste autor, *A rainha dos cárceres da Grécia*.

O protagonista do romance *Doutor Fausto*, o músico Adrian Leverkühn, segundo os críticos, teria sido inspirado em duas figuras importantes da história alemã: o filósofo Nietzsche e o compositor Schoenberg. Esta última alusão é explicitamente reconhecida na “Nota do Autor” que Mann acrescenta ao final do *Doutor Fausto*:

Não me parece supérfluo avisar o leitor de que o gênero de composição descrito no capítulo XXII e conhecido sob a denominação de técnica dodecafônica ou serial, é realmente propriedade intelectual de um compositor e teórico contemporâneo, Arnold Schoenberg. Associei essa técnica, em certo contexto ideacional, ao vulto puramente fictício do músico, que é protagonista trágico de meu romance. De resto, devem as passagens do livro que tratam de Teoria Musical certos detalhes à *Harmonielehre* (Tratado de Harmonia) de Schoenberg (MANN, 1984, p. 689).

Vale assinalar que o adendo foi feito por insistência de Schoenberg, e provavelmente contra a vontade de Mann, como ele revela neste surpreendente comentário feito em *A gênese do Doutor Fausto*:

Devo mencionar que a atribuição a Adrian Leverkühn, muito criticada por alguns, da teoria da música dodecafônica ou serial de Schoenberg também foi um ato de montagem e fraude da realidade? Devo sim, e no futuro, por exigência de Schoenberg, precisará ser incluída no livro uma nota esclarecendo, a eventuais desinformados, seu direito de propriedade intelectual. Um pouco contra a minha vontade. Não tanto por tal explicação abrir uma pequena brecha no círculo fechado do universo do romance, mas sobretudo porque, na esfera do livro, no contexto do pacto com o diabo e da magia negra, a ideia da técnica dodecafônica assume um matiz, uma nuance que na realidade não lhe é inerente – não é mesmo? – e que, portanto, de certo modo, a transforma em propriedade minha, ou seja: do romance. A teoria de Schoenberg e minha versão


ad hoc dela são tão antagônicas que, a meu ver, citar seu nome no texto teria tido algo de quase ofensivo, sem falar na deselegância que seria. (MANN, 2001, p. 34)

Ao contrário do que ocorre com a citação a Schoenberg no romance de Mann, a nossa suposição sobre a existência de um compositor real na base da criação de Julius Heckethorn no romance de Lins carece de evidências empíricas e documentais, e de qualquer revelação explícita do autor. Entretanto, julgamos que possa ser considerada uma especulação válida para a nossa proposta de análise; justificada, em princípio, pela constatação que fizemos, durante a leitura do romance osmaniano, da existência de diversos pontos de contato entre a história fictícia de Heckethorn e a história real de Webern; e pelas possíveis implicações a que essa aproximação poderia levar. Fazemos valer, portanto, em defesa da nossa proposta de investigação, a afirmação de Roland Barthes quando diz: “O crítico tem a obrigação de mostrar a *validade*, e não a *veracidade* de suas afirmações”.

Em nossas pesquisas descobrimos, contudo, que Anton Webern não era um nome desconhecido para Osman Lins. Na correspondência pessoal do autor, que consultamos em seu espólio na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, encontramos uma menção ao compositor austríaco numa carta que lhe foi enviada pelo artista plástico e poeta pernambucano Montez Magno, em 8 de janeiro de 1977, de Recife, solicitando-lhe a compra, em São Paulo, de partituras dos seguintes compositores: “Schoenberg (*Op. 43*); Anton Webern (quartetos de cordas, *Op. 5?* ou *Op. 28?*); Stockhausen (*Klavierstück*); Erik Satie (*Gymnopédie*) e uma partitura qualquer de John Cage”.

Em entrevista que nos foi concedida em 2007, Montez Magno afirmou que o seu interesse por essas partituras residia na investigação que desenvolvia, à época, sobre a estrutura gráfica e as propriedades visuais dessas composições, e que resultou na publicação de um livro de arte, intitulado *Notassons: notações musicais e visuais aleatórias*. Interessava ao pintor o apelo espacial da música de Webern, que não perdia a especificidade musical, ao contrário do que ocorria com as obras de Stockhausen ou de John Cage, por exemplo, cujas partituras, muitas vezes, se constituíam verdadeiras obras de arte visual. É de se supor que Osman Lins não tenha ficado indiferente a tais observações, e que possa ter levado adiante a pesquisa do artista plástico sobre esse compositor, descobrindo possibilidades de analogias extremamente profícuas para a criação de seu romance.

No relato da história do relógio musical, Osman Lins narra os percalços da biografia de Heckethorn, ambientada na Alemanha no período da

Segunda Guerra Mundial. A dimensão política da narrativa d'*O relógio*, se a considerarmos uma crítica ao regime militar no Brasil, é comparável ao tema da danação e do pacto com o diabo no *Doutor Fausto*. Se a sedução de Adrian Leverkühn pelo demônio pode ser entendida como um paralelo, na visão de Thomas Mann, do fascínio da Alemanha pelo nazismo; o mesmo pode ser dito da sedução da personagem feminina  – em cuja sala ressoará o relógio musical vindo de tão longe no tempo e no espaço – pelo regime da ditadura no Brasil, representado na figura do militar Olavo Hayano, ou o Iólipo: uma personificação do demônio com o qual a protagonista sem nome realiza um pacto através do casamento. Um pacto que, traído, resultará na condenação do seu amor e na sua própria morte.

É possível que, além da evidência deste substrato político comum de realidades paralelas nos dois enredos, o protagonista da narrativa horológica do romance osmaniano aluda de maneira mais específica ao *Doutor Fausto*. A nossa hipótese é que, assim como a construção de Adrian Leverkühn por Thomas Mann baseia-se na figura real do compositor Arnold Schoenberg; a construção de Julius Heckethorn estaria fundamentada na figura real do compositor Anton Webern, discípulo de Schoenberg. Interessante é constatar como esse paralelo seria capaz de iluminar a presença de homenagens cruzadas em *Avalovara*: seja ao estilo de composição serialista inaugurado por Schoenberg e radicalizado por Webern, retomado no modelo do relógio musical de Heckethorn; seja ao próprio Thomas Mann, de quem Osman Lins se reconheceria “discípulo” pelo viés desta alusão, denunciando, quem sabe, a existência de uma estranha e oculta tradição romanesca fundada na criação literária a partir de modelos musicais.

FRAGMENTAÇÃO NARRATIVA E SERIALISMO MUSICAL

Sempre fiel ao cravo, escolhe, para trabalhar em seu projeto do relógio, a introdução da Sonata em fá menor (K 462) de Scarlatti. Secciona a introdução em treze partes, numera-as pela ordem e, pondo de lado a penúltima, põe-se a manipular as outras doze. Distribuir esses grupos de notas de tal modo que se percam uns dos outros dentro

do relógio, soem separados e só de tempos em tempos
voltem a reunir-se – eis o objetivo de Julius Heckethorn.

Osman Lins, *Avalovara*

Anton Webern levou a composição ao limiar do
silêncio. O êxtase de sua música é realçado por seu
sublime e atordoante uso das pausas, pois para
Webern a música é composta com um apagador.

Que ironia que o último som de sua vida tenha sido
a explosão da arma do soldado que nele atirou!

R. Murray Schafer, *A afinação do mundo*

Alguma diferença haveria, contudo, nas interpretações possíveis
para o uso do conceito musical de dissonância nos contextos do romance
Doutor Fausto e do romance *Avalovara*. É o poeta e crítico César Leal que
nos leva a refletir sobre o assunto, em seu artigo “Thomas Mann: uma ima-
gem do século XX”:

Em relação ao conceito de dissonância, diz Stravinsky que ela está
no estilo da música há mais de um século: “Não é nem o anúncio
nem a preparação de nada. Nem a dissonância engendra ordem,
nem a consonância assegura qualquer garantia de ordem, de segu-
rança”. No *Doutor Fausto*, Zeitblom, analisando a música de Lever-
kühn, relaciona-a com as tendências mais profundas da desuma-
nização da arte na Alemanha sob o hitlerismo. A essência da obra
musical do *Doutor Fausto* está na dissonância, na consciente des-
truição da harmonia. Em certa ocasião, o *Doutor Fausto* conversa
com o seu biógrafo e diz que é preciso destruir. Zeitblom, surpreso,
indaga o que é preciso destruir. “– O que dizem ser bom e nobre, o
que afirmam ser humano, ainda que seja bom e nobre aquilo pelo
qual os homens lutam, pelo qual derrubaram as bastilhas, os aconte-
cimentos que os revoltosos anunciaram triunfantes. – Ouça-me,
meu amigo, entendo-te mal. Que queres aniquilar? – A *Nona Sin-
fonia*, diz Fausto”. (...) Creio que Mann e Lukács falham em sua

avaliação da arte moderna. As vanguardas do início do século XX desempenharam papel adequado ao espírito do tempo. Sem elas, todas as formas de arte teriam se deteriorado. (LEAL, 2005, p. 56)

Para César Leal, Thomas Mann transforma a dissonância num princípio demoníaco – o ovo da serpente que anunciaria a destruição da arte – posto no impulso criativo modernizador de seu personagem. É curioso observar o quanto o próprio Mann, como escritor de seu tempo, não endossa plenamente a opção de seu personagem¹. O mesmo não poderia ser dito sobre Osman Lins, que incorpora a dissonância na estrutura experimentalista e, em certo sentido, ativamente destruidora da forma do romance burguês tradicional, da qual o *Doutor Fausto* de Mann ainda é legítimo representante. Na obra de Lins, o relógio musical dodecafônico é uma metáfora do próprio romance, em sintonia com os princípios estruturais que o norteiam; e não em contradição com eles, como parece acontecer na obra de Mann quando cotejada com as sinfonias dodecafônicas de Leverkühn.

Pretenderia Osman Lins em seu *Avalovara* – entendido como releitura revisionista do *Doutor Fausto* – defender o princípio da “destruição” e da “desumanização” da arte moderna, condenado por Mann? Mas o que pensar do efeito de espacialização da narrativa, resultante da transposição da técnica do Serialismo musical para a literatura? Como diz Thomas Mann no trecho posto em epígrafe a este capítulo, a compreensão da literatura e da música como artes espaciais era por ele partilhada, embora talvez não diretamente praticada. Haveria, então, no próprio *Doutor Fausto*, o livro, o mesmo espírito de sedução pela “destruição desumanizadora” da arte, que descaracterizaria as formas artísticas reconhecidas e veneradas em sua época? Haveria, no próprio Thomas Mann – assim como pensamos existir, indiscutivelmente, em Osman Lins – a sedução pelo princípio demoníaco da destruição das formas estabelecidas? Ou o seu magistral romance seria, ao contrário – como acredita César Leal –, uma crítica a esse impulso destruidor das formas clássicas, que ameaçaria a arte moderna de mergulhar no vazio?

¹ Em *A gênese do Doutor Fausto*, Thomas Mann confessa a sua angústia sobre o “tradicionalismo” que identifica na obra, quando comparada a textos experimentais de seus contemporâneos: “Meu preconceito era que, comparada ao vanguardismo excêntrico de James Joyce, minha obra parecesse de um tradicionalismo insosso. Nesse ponto, é verdade que o vínculo à tradição, ainda que matizado de paródia, permite um acesso mais imediato, facilitando o alcance de uma certa popularidade. Mas trata-se mais de postura que de essência”. (MANN, 2001, p. 75)

O PARALELISMO BIOGRÁFICO DE JULIUS HECKETHORN E ANTON WEBERN

Anton Webern nasceu em Viena em 1883 e morreu em Salzburgo em 1945. Tornou-se conhecido e admirado entre os músicos pós-modernos pelas inovações rítmicas, timbrísticas e dinâmicas que formariam o estilo musical conhecido como Serialismo, experimentação de novas formas de sintaxe musical baseada no princípio de emancipação dos doze sons da gama cromática. Aluno de Arnold Schoenberg e liderado por ele, constituiu com outro aluno, Alban Berg, a chamada Segunda Escola de Viena, numa alusão à Primeira Escola de Viena, constituída pela trindade Joseph Haydn, W. A. Mozart e L. Beethoven. Uma das características do grupo mais jovem seria a utilização de um método de composição criado por Arnold Schoenberg denominado “Música dodecafônica”, “Método de composição com doze sons”, ou apenas “Método Serial”.

Webern estudou Filosofia e Musicologia em Viena, doutorando-se em 1906, com uma tese sobre o compositor flamengo Heinrich Isaac. Em 1904, começou a ter aulas de composição com Schoenberg, que duraram até 1908. Neste mesmo ano, iniciou a sua carreira como regente e compôs a *Passacaglia Op. 1* para orquestra. Sua simpatia pelo Socialismo levou-o a assumir o cargo de regente da Associação Sinfônica Operária de Viena e do Coral dos Trabalhadores de Viena, onde trabalhou por mais de dez anos. Em 1926, conheceu a poeta Hildergard Jone, que proveu os textos de todas as suas partituras vocais a partir do *Op. 23*, as três canções para voz e piano. Esse dado de sua biografia nos faz pensar na estreita ligação do músico Webern com a literatura, pelo envolvimento amoroso que estabeleceu com a poesia em carne e espírito, através de sua relação com Hildergard.

Nesse período teve vários alunos particulares, e proferiu suas duas famosas conferências: a de 1932, *O caminho para a composição com doze sons*; e a de 1933, *O caminho para a nova música*. Em 1938, a Áustria foi anexada à Alemanha e a Associação dos Trabalhadores foi dissolvida. Webern foi demitido de suas funções, assumindo um trabalho de rotina na *Universal Edition* corrigindo provas, o que lhe trouxe grande frustração. Durante esse período residiu em Mödling por causa dos bombardeios em Viena. Sua morte foi trágica. Morreu em 1945, alvejado, por engano, por um soldado americano que o confundiu com um oficial alemão, quando tentava atravessar a fronteira para a Suíça.

Segundo Osman Lins, o fictício Julius Heckethorn teria nascido 25 anos após Anton Webern, em lugar não precisado, mas também na Áustria.

Logo se mudou para uma localidade próxima à Floresta Negra, onde a família adquiriu uma oficina especializada em mecanismos sonoros para relógios. Aos seis anos, exilou-se na Inglaterra para fugir da Primeira Guerra. Incentivado pelo avô, iniciou seus estudos de música, tendo por instrumento o cravo. Não estudou Filosofia nem Musicologia, mas enriqueceu seu espírito lendo livros raros da biblioteca de um ilustre antepassado, Charles William Heckethorn – personagem verídico, de quem o personagem fictício herdou o sobrenome, numa dessas imbricações do real e do ficcional tão caras a Osman Lins. Charles William Heckethorn (1826-1902) foi um célebre escritor e historiador londrino do final do séc. XIX. Entre suas obras mais conhecidas estão *London souvenirs*, de 1899; e *Secret societies of all ages and countries*, de 1875². Talvez interessasse a Osman Lins a referência às “sociedades secretas de todos os tempos e lugares”, como uma alusão à própria tradição artística, que se constrói pelo sacrifício e dedicação de inúmeras pessoas vinculadas por um inexplicável compromisso a essa entidade – a Arte –, que transformaria os criadores nos elos nem sempre conhecidos de uma estranha corrente.

Em 1929, aos vinte e um anos, Julius trabalhava como pianista num hotel quando conheceu Heidi Lampl, com quem viria a se casar no ano seguinte. Em 1930, reabriria a fábrica de carrilhões da família, na mesma região em que passou parte da sua infância. A partir daí, começou a projetar o famoso relógio. Sua construção coincidiu com o período em que Hitler subiu ao poder. Em 1937, Julius viu-se obrigado a transformar sua fábrica numa oficina para construção de material bélico, o que lhe causou grande frustração. No ano seguinte, a Áustria foi anexada à Alemanha, e Julius pôs o seu relógio em funcionamento. Em 1939, Julius vendeu o relógio com o intuito de custear o tratamento da cegueira progressiva de sua esposa. Em 1940, o casal viajou até Rotterdam, onde ela ficou internada. Julius retornou sozinho a Haia, onde foi fuzilado como traidor.

Evidentemente aparentadas, encontramos nessas biografias um dado que chama a atenção quando comparado à biografia do próprio Osman Lins: a frustração vivenciada por Webern e Heckethorn, quando seus processos criativos são interrompidos e modificados pela situação da guerra, o que os obriga a se submeterem a trabalhos enfadonhos e desagradáveis. Sabe-se o quanto Osman Lins padecia pela necessidade de se dedicar ao trabalho burocrático numa repartição pública, como funcionário do Banco do Brasil, e de sua frustração com uma realidade que lhe roubava o tempo necessário à

2 Embora, no romance, Osman Lins cite, de autoria de Charles William Heckethorn, apenas a obra *The printers of Basle in the XV and XVIth centuries, their biographies, printed books and devises*.

escrita. Osman Lins chegou mesmo a calcular o número de horas diárias perdidas, que poderiam ter resultado num investimento literário e no exercício da criação, que era o que lhe interessava fazer. A extrema seriedade posta no ato da composição artística não pareceria contraditória quando comparada à atitude demolidora das formas e incensadora do caos que transparece na superfície de seu romance? A postura quase sacerdotal do criador, que incorpora à própria vida e repassa aos seus personagens, não iria de encontro ao caráter demoníaco que parece inocular nos interstícios de *Avalovara*? Como entender, nas vozes de artistas assumidamente modernos, como Lins e Webern, o tom essencialmente nostálgico de passagens como:

Não falta muito para a conclusão (do relógio) quando o intimam (como a outros relojoeiros, transformados em fabricantes de material bélico) a readaptar a sua oficina, com o subsequente silêncio dos carrilhões, cujo som constitui como que sua atmosfera natural. ... Por outro lado, ele sabe: os costumes mudaram. As cidades já não precisam de relógios para seus habitantes e o sentido como que sacral das horas (hálito do tempo?) perdeu-se para os homens. (LINS, 1973, p. 301)

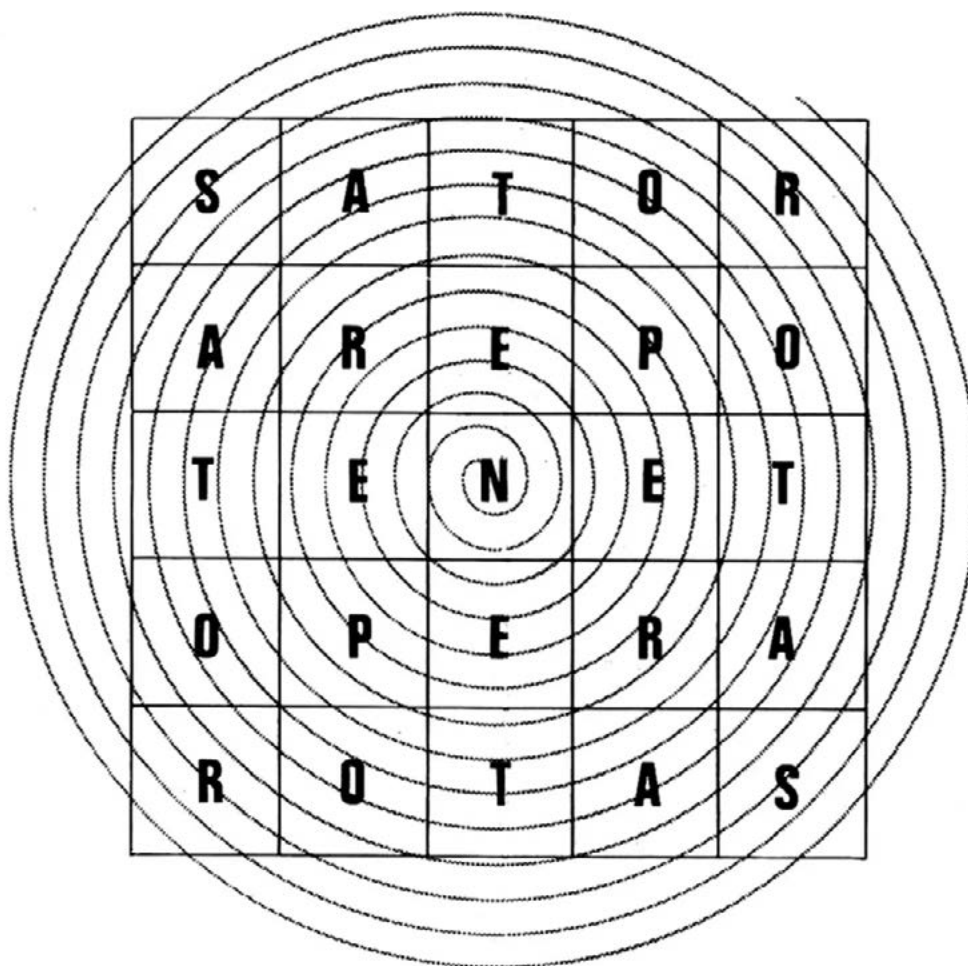
Hoje, já não estamos mais longe do momento em que poderemos ser presos pelo fato de sermos *artistas sérios*. Ou melhor: isso já aconteceu! Não sei o que Hitler entende por “Música Nova”, mas sei que para essas pessoas aquilo que designamos por esse termo é um crime. Não está mais distante o momento em que seremos encarcerados por escrever tais coisas. No mínimo estamos economicamente arrasados, marginalizados! Recuperarão eles a razão no último instante? Caso contrário, a vida espiritual se aproxima de seu fim. (WEBERN, 1984, p. 50)

A POÉTICA DO QUADRADO MÁGICO EM OS- MAN LINS E ANTON WEBERN

É interessante constatar como, do ponto de vista estético, Osman Lins e Anton Webern têm uma preocupação com a questão da forma, com a organização espacial dos discursos literário e musical, respectivamente. Nesse ponto, os dois “artesãos” tinham em comum o fato de tratarem a

criação artística com absoluto rigor, o que talvez os tenha motivado a reconhecerem como princípio estrutural de suas obras um mesmo modelo – o do Quadrado Mágico.

Umberto Eco diz que uma das características da arte contemporânea é o abandono das formas clássicas, uma tendência que se observa em todas as linguagens. Na literatura moderna, os experimentalismos narrativos são tão frequentes e questionadores das estruturas tradicionais do gênero romanesco quanto os experimentalismos musicais e plásticos em suas respectivas áreas. O romance osmaniano, sobretudo *Avalovara*, ao estruturar-se sobre um modelo iconográfico, impresso no frontispício da obra, problematiza principalmente dois elementos desta forma narrativa: o espaço e o tempo.



O quadrado representa o espaço, o limite imposto à criação, enquanto a espiral representa o tempo, a ordem linear que determina o movimento da história. Mas o quadrado osmaniano é *mágico* – móvel e instável – porque construído sobre um palíndromo. Um palíndromo é uma palavra, frase ou qualquer outra sequência de unidades que tenha a propriedade de

poder ser lida tanto da direita para a esquerda como da esquerda para a direita. No romance, as oito letras do palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS identificam os oito temas que fragmentam o enredo de *Avalovara*. Assim, ao contrário de demarcar os limites da forma, o quadrado neste romance assinala o rompimento do espaço convencional do gênero, que se apresenta ao leitor como oito séries temáticas partidas em segmentos (de 10 a 24), apresentadas num índice ao final da obra.

Esses fragmentos de histórias aparecem e reaparecem no livro mediante o movimento da espiral sobreposta ao quadrado no modelo iconográfico. A recomposição do enredo identificado pela letra S, por exemplo, dividida em dez fragmentos, só se fará quando a espiral tocar todas as demais letras que antecedem o S₁₀, ou seja, o décimo e último fragmento da série S, o mesmo acontecendo com todas as séries, o que causa um efeito de quebra da totalidade. Assim, a forma espiralada, que usualmente pressupõe a ideia de unidade e continuidade temporal, no romance osmaniano orquestra o movimento de desestabilização da coerência e da sequencialidade habituais dos textos de ficção narrativa. A criação osmaniana não abdica, portanto, da referencialidade às formas clássicas, mas o faz não para legitimá-las, e sim para questioná-las. Umberto Eco considera essas construções como “informais”:

Neste sentido, portanto, *informal* quer dizer negação das formas clássicas em direção unívoca, não abandono da forma como condição básica para a comunicação. O exemplo do informal, como de toda obra aberta, nos levará, portanto, não a decretar a morte da forma, e sim uma mais articulada noção do conceito de forma, a *forma como campo de possibilidades*. (ECO, 1969, p. 174)

O uso da “forma como campo de possibilidades”, no sentido que lhe atribui Eco, também parece estar presente nas composições de Anton Webern. E curiosamente, o modelo que ele utiliza para a construção “informal” do *Concerto para nove instrumentos Op. 24* também é o Quadrado Sator, o mesmo que teria inspirado Osman Lins na criação de *Avalovara*. Devido ao uso preciso do contraponto e do uso conciso da série, a música de Webern geralmente é classificada de multidirecional, por não enfatizar nenhum caráter direcional específico (horizontal ou vertical):

O espaço multidirecional e o tempo não linear, que a música de Webern inaugura, supõem uma composição musical que deixou de lado a relação com a tônica, pois, os novos conceitos de espaço e

tempo musical implicam a dissolução das relações de causa e efeito entre os eventos sonoros, sobre as quais se funda a música tonal. (TERRA, 2000, p. 60)

Daí, possivelmente, o interesse do compositor pelo palíndromo, assinalado por Umberto Eco:

Há uma carta³ de Webern a Hildegard Jone⁴ que diz assim: “Encontrei uma *série* (quer dizer doze sons) que já contém em si mesma uma quantidade de relações internas (dos doze sons entre si). Fato esse que talvez se assemelhe a um célebre dito antigo:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

a ser lido uma vez horizontalmente ... depois verticalmente: de cima para baixo, para cima, para baixo... etc.” (ECO, 1969, p. 126).

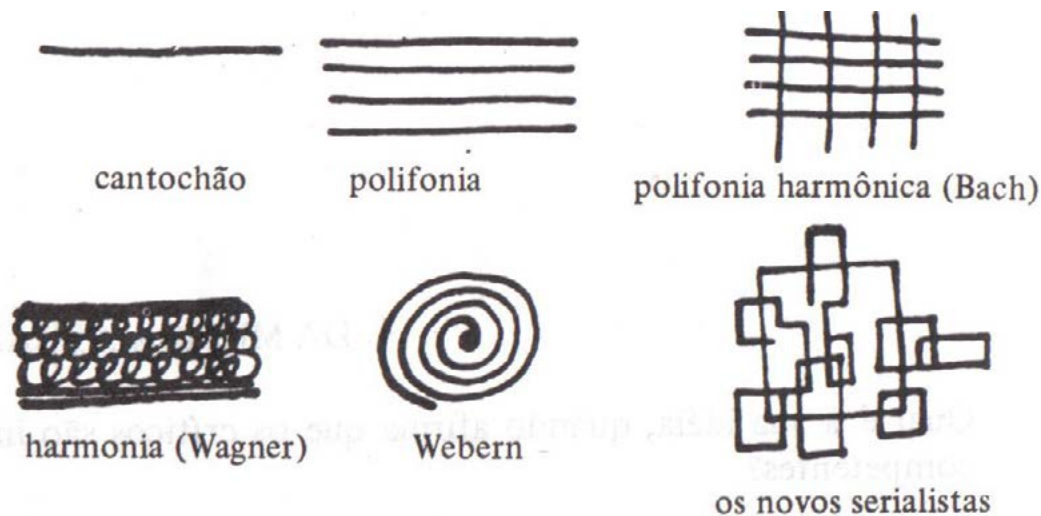
Anton Webern também cita a velha fórmula no final de sua conferência *O caminho para a composição com doze sons*, de março de 1932. Parece-nos que, a essa altura, ele ainda não tinha o projeto da composição formado, mas a ideia já aparecia aí. No catálogo de obras (*Opus list*), consta como data possível da composição *Concerto para nove instrumentos Op. 24* os anos entre 1931 e 1934 – ano da primeira audição ou da publicação da obra. Portanto, é de se supor que, na época em que citou o quadrado mágico em sua conferência, Webern já estaria empenhado na composição do *Concerto Op. 24*. Uma composição marcadamente incomum, desde a sua formação instrumental, que inclui nove instrumentos: flauta, oboé, clarinete, trompa, trompete, trombone, violino, violoncelo e piano. A variedade desses instrumentos favorece o princípio da *Klangfarbenmelodie*, tão comum na prática dos compositores da Segunda Escola de Viena. Essa forma de organização dos instrumentos simplificada é bem peculiar ao estilo de Webern. Na verdade,

3 Cartas de Webern à Hildegard Jone e Josef Humplik: *Journal à une amie*. Paris : J.C.Lattès, 1975.

4 Hildegard Jone, poetisa e amiga de Anton Webern. Ele musicou alguns dos seus poemas que se encontram no *Dreilieder Op. 23 e Op. 25, Das Augenlicht Op. 26 na Cantata n° I Op. 29 e Cantata n° II Op. 31*.

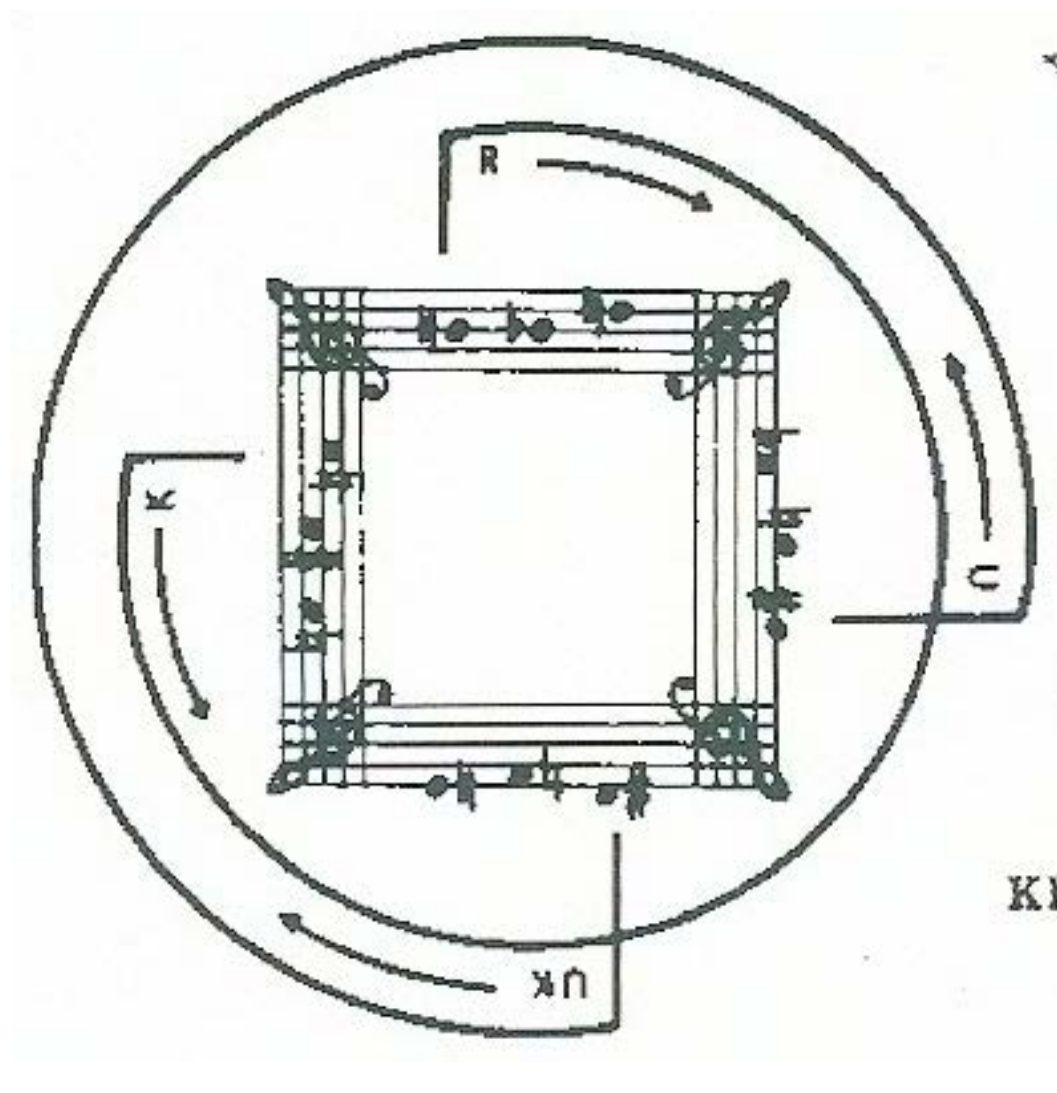
sua intenção é fazer referência aos antigos grupos de câmara do período Barroco. O próprio título da peça *Concerto*, na acepção da obra em si, faz menção ao gênero “Concerto Grosso”, característico do Barroco, em que não havia apenas um instrumento solista, salvo alguns exemplos, mas poderia haver um grupo de instrumentos solistas. No caso do concerto de Webern, nove instrumentos. Como é do conhecimento da crítica especializada, Osman Lins também buscou, insistentemente, inspiração na estética barroca e no princípio da narrativa polifônica para a sua criação literária.

Mas não é só o Quadrado Sator que é referido como modelo formal da composição weberniana. A espiral é mencionada algumas vezes, surpreendentemente em ilustrações ou representações visuais de sua música. Considere-se, por exemplo, nesta passagem das *Conversas com Igor Stravinsky* (STRAVINSKY & CRAFT, 1999, p. 88), como o compositor russo se refere iconograficamente à música de Anton Webern como uma espiral. Ao ser indagado pelo entrevistador sobre como ele poderia “desenhar” a sua música recente, Stravinsky responde com os seguintes gráficos:



STRAVINSKY: ESTA É A MINHA MÚSICA

O próprio Webern parece concordar com Stravinsky sobre a possível forma espiralada da série do *Concerto Op. 24*, pela ideia de movimento circular que ela proporciona, a se considerar o gráfico com que ele a identifica:



WILLI REICH, NO POSFÁCIO À EDIÇÃO DAS CONFERÊNCIAS DE WEBERN, FAZ MENÇÃO AO QUADRADO MÁGICO, RELACIONANDO-O COM O MÉTODO SERIAL DE COMPOSIÇÃO DO ARTISTA:

Este Quadrado Mágico, no qual Webern dispôs a fórmula, ilustra claramente o princípio fundamental da técnica de doze sons – a equivalência entre série fundamental, inversão, retrógrado e inversão do retrógrado. (WEBERN, 1984, p. 155)

No entanto, Reich também ressalta a circularidade da frase que, introduzida no rígido modelo da quadratura, acaba por implodi-lo:

A antiga formula latina SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, com a qual Webern encerra sua conferência de 2 de março de 1932, admite entre outras a seguinte tradução: “O sementeiro Arepo mantém a obra *num movimento circular*”. (WEBERN, 1984, p. 155)

As duas traduções da frase latina, citadas por Osman Lins no romance *Avalovara*, também fazem alusão ao movimento circular: “O lavrador mantém a charrua nos sulcos” (os sulcos sugerem o movimento das rodas de um arado ou carro de bois); e “O Lavrador mantém o mundo em sua órbita” (a órbita lembra o movimento elíptico dos planetas no cosmos). A frase palindrômica, em si, provoca, tanto no compositor como no autor, interrogações sobre o espaço e o tempo que parecem fundamentais para a renovação da arte a partir de uma nova percepção do mundo na modernidade.

Pensar o espaço-tempo na literatura e na música, embora sejam artes ditas “temporais”, é um tema complexo. Em que medida o “espaço” da página impressa, por exemplo, corresponderia ao “espaço” da partitura? Seriam equivalentes visuais e plásticos de artes que só se realizariam plenamente no modo temporal e fugidio de sua recepção? Seriam meras projeções atemporais, esquemas ou desenhos dos modos de percepção temporal pretendidos para as obras? E que tipo de obra não estaria sujeita à temporalidade e à fugacidade de sua recepção? A “execução” do enredo de um romance pela leitura corresponderia, assim, à execução musical da composição pelo intérprete? São questões ainda não resolvidas nem pela crítica nem pela própria criação que as problematiza.

ARTES TEMPORAIS OU ARTES ESPACIAIS?

Tradicionalmente, a música e a literatura são consideradas artes “temporais”: um critério que os artistas modernos, no entanto, habilmente se empenharam em romper, buscando meios de refletir sobre a consonância de um espaço-tempo tanto na produção quanto na recepção da obra de arte. O crítico que mais se dedicou a avaliar a questão das estratégias de ruptura dos textos modernos com a escrita linear e com a compreensão do tempo narrativo como progressão foi Joseph Frank, em *The widening gyre*, obra que Osman Lins leu e citou em sua própria tese de doutorado, *Lima Barreto e o espaço romanesco*.

No campo literário, romances experimentais como *Avalovara* buscam a espacialização do tempo pela fragmentação do enredo e pela ruptura

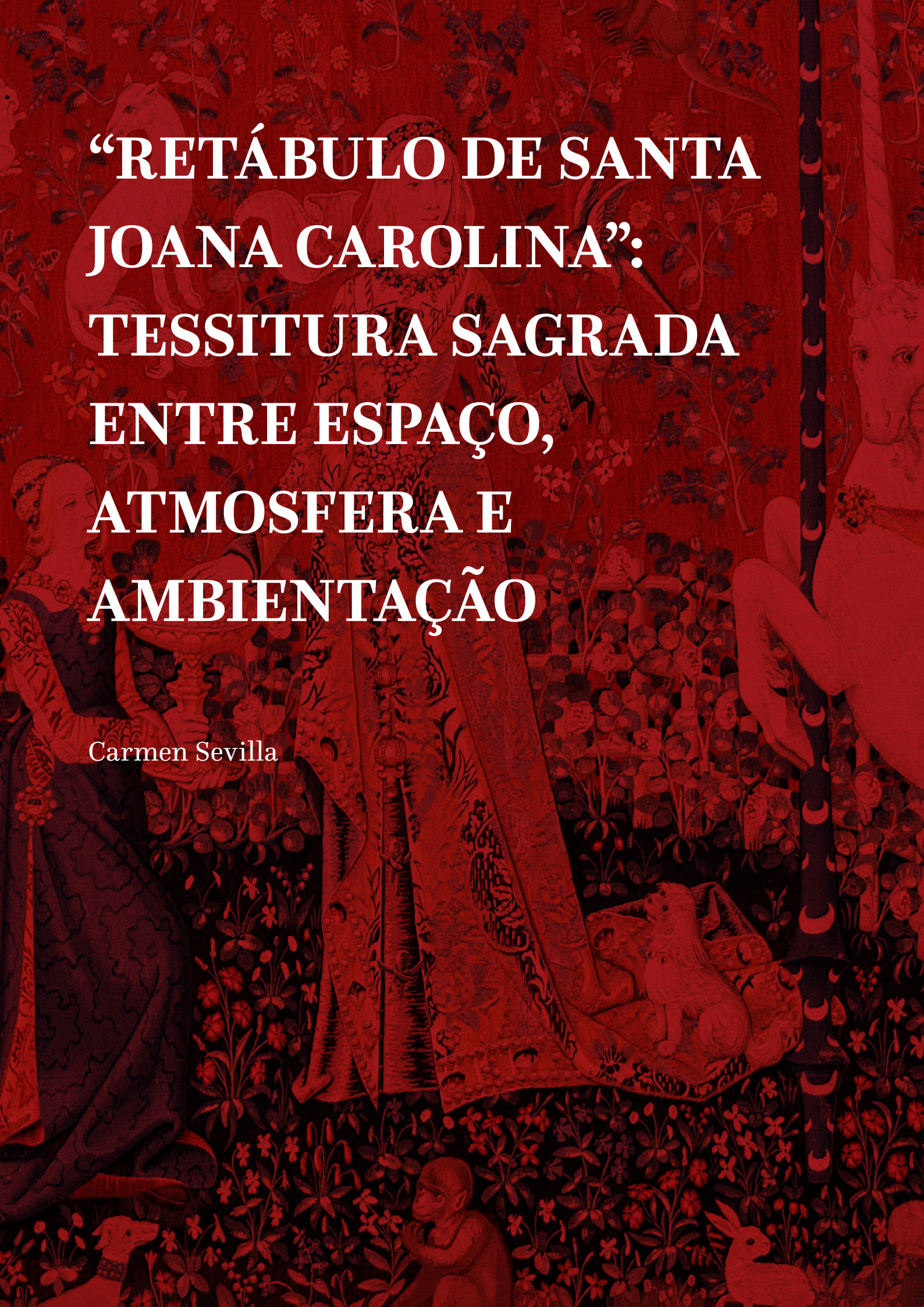
da linearidade narrativa, um processo semelhante ao que se observa nas composições musicais contemporâneas, que trabalham com os intervalos e o silêncio. Anton Webern e *Julius Heckethorn*, ao radicalizarem o uso da técnica de composição dodecafônica ou o método Serial de Schoenberg e de *Adrian Leverkühn*, conseguem resgatar em suas obras a noção de espacialidade inerente às artes tidas como essencialmente presas ao tempo. Os propósitos estéticos e políticos desta empreitada abrem um leque excessivamente amplo para ser abarcado nos limites deste ensaio. Deixaremos tais especulações aos leitores, lembrando que foi a questão do rigor científico, aplicada à demolição consciente e programática das formas clássicas, tematizada em dois grandes “romances musicais” do século XX, o que nos conduziu de volta ao mito do Fausto – o cientista que vendeu sua alma ao diabo –, e aos questionamentos que Thomas Mann e Osman Lins propõem sobre a validade do pacto demoníaco na arte moderna.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. Para um retrato de Thomas Mann, in: *Notas de literatura* (III). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- DUARTE, Rodrigo e SAFATLE, Vladimir (orgs.). *Ensaaios sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DAGHLIAN, Carlos (org). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- FERRAZ, Sílvio. *Livro das sonoridades (Notas Dispersas sobre Composição)*. São Paulo: 7 Letras/Fapesp, 2005.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LEAL, César. Thomas Mann: uma imagem do século XX, in: *Dimensões temporais na poesia e outros ensaios*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MAGNO, Montez. *Notassons: notações musicais e visuais aleatórias: 1970-1992*. Olinda: M&M, 1993.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A gênese do Doutor Fausto. Romance sobre um romance*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____ et al. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. (Trad. de Carlos Kater). São Paulo: Novas Metas, 1984.



**“RETÁBULO DE SANTA
JOANA CAROLINA”:
TESSITURA SAGRADA
ENTRE ESPAÇO,
ATMOSFERA E
AMBIENTAÇÃO**

Carmen Sevilla

“Retábulo de santa Joana Carolina” é uma das narrativas que compõem o livro *Nove, novena*, do escritor pernambucano Osman Lins. Como os retábulos nos altares das igrejas renascentistas, a narrativa “Retábulo de santa Joana Carolina” é uma verdadeira construção sagrada digna de contar a vida de uma grande santa. Osman Lins construiu, num bonito trabalho de linguagem, um retábulo literário dividido em doze quadros, cada um deles denominado de “mistério”. Estes doze mistérios, por sua vez, referem-se às passagens da vida de Joana Carolina — personagem inspirada na sua avó paterna —, começando com o seu nascimento e terminando com sua morte. Estas cenas são narradas por diversas vozes e são independentes. À exceção do último mistério, todos os anteriores dividem-se em duas partes. A primeira refere-se a uma espécie de ornato textual, servindo de abertura para a segunda parte, a saber, a narrativa que obedece a sequência dos signos do Zodíaco. Como diz Farias (1975, p. 119):

Assim, a narrativa explicita e desenvolve, através de sua própria técnica artesanal, uma característica fundamental já observada anteriormente: apresenta-se como uma tentativa mítica de sanar as contradições de um presente castrador, captando o mundo ao mesmo tempo como totalidade sincrônica de sucessivos ou simultâneos pontos de vista dos vários personagens, os quais, narrando concomitantemente no presente, passado e futuro, nos dão uma multiplicidade de relatos que, completando-se ou mesmo se contradizendo, funcionam como testemunhas parciais da santificação de uma figura do povo, humilde professora do meio rural, de Pernambuco, porta-voz mítico dos valores, sofrimentos e aspirações de todos, elemento sobre o qual investem seus desejos.

O “Retábulo de santa Joana Carolina” é, por assim dizer, uma forma de remir a vida de Joana de todos os sofrimentos, “sanando as contradições de um presente castrador”. O conjunto das doze narrativas tenta dar um sentido maior à vida de Joana que, de tão simples, parece em muitos momentos, vã. O *Retábulo*, belamente construído por Osman Lins, conecta todos os pequenos fatos da vida dessa mulher e os insere numa ampla cosmogonia, valorizando não apenas a simplicidade cotidiana da personagem central, mas sobretudo, banqueteados-nos com a beleza de seu detalhado trabalho estético. Sandra Nitrini, em sua leitura do *Retábulo* afirma que “o texto é organizado de tal maneira que se tem a impressão de que cada narrador se encontra diante de um quadro figurativo que lhe motiva a narração de eventos da vida de Joana Carolina” (1987, p. 105).

Do nosso ponto de vista, a esta “impressão de que cada narrador se encontra diante de um quadro figurativo que lhe motiva a narração” soma-se o êxtase que cada personagem se depara ao perscrutar a memória em busca das cenas da vida de Joana. Os fatos são relatados como na descrição de uma figura: tão perfeitos que parecem repletos

de sentido. Não se trata, pois, apenas de contar fatos estanques, mas de maravilhar-se diante do encaixe destes fatos que culminam numa vida toda santa. Um maravilhar-se também simples e humilde, sem alardes, condizente com a santidade de Joana Carolina, uma mulher simples do povo.

Além desta configuração a que a organização do texto nos remete, algo muito marcante na leitura do “Retábulo de santa Joana Carolina” é a simplicidade dos milagres de Joana, atestados pelos vários narradores. Um retábulo verdadeiro precisa ser de um santo e santo só o é quem pode produzir milagres. Mas, se na sexta acepção dicionarizada da palavra “milagre”, encontramos a definição “sinal dessa presença (de Deus), caracterizado sobretudo por uma alteração repentina e insólita dos determinismos naturais”, isto significa dizer que para um evento ser considerado milagre não é necessário que seja algo grandioso, no sentido mais estrito do termo. E, se em Joana Carolina tudo é simples, seus efeitos miraculosos também o são.

Assim, em cada mistério, observamos os pequenos milagres produzidos ou vividos por Joana serem narrados por uma multiplicidade de vozes: a parteira, o Segundo Tesoureiro, José Jerônimo, o casal de namorados, o povo em relação ao menino deficiente.

No Primeiro Mistério, já ao nascer, Joana Carolina traz equilíbrio para sua casa, pois dos cinco filhos será a única que cuidará da mãe, alterando dessa forma a dinâmica daquela família. Joana, apesar da extrema pobreza, será ainda arrimo de sua mãe. No Segundo Mistério, por sua vez, Joana Carolina, aos onze anos pega escorpiões sem que estes a mordam.

Joana pode produzir milagres pequenos, e ao mesmo tempo ser alvo de um grande milagre. É o que acontece no Terceiro Mistério, quando ficamos sabendo que ela venceu a imobilidade e a cegueira que lhe acometeram. Certamente um grande milagre a salva para que possa, no decorrer de sua vida, produzir um rosário de pequenos feitos de amor.

Até mesmo o filho do dono do engenho, no qual Joana trabalhou sete anos, sete meses e sete dias, e que tanto investiu para seduzi-la, admite: “Nunca me pediu um grão de milho, uma folha de capim. Como podia viver? Nunca entendi suas contas, ela possuía o dom da multiplicação.”¹ E mais adiante, afirma o que, do nosso ponto de vista, pode ser traduzido como a função miraculosa de Joana em sua vida:

Tive-lhe ódio durante alguns anos. Emprenhava as mulheres e detestava os filhos que nasciam, porque nenhum era *seu*. Com o tempo, o ódio foi passando, veio uma espécie de enlevo, talvez de gratidão. Acabei achando que Joana Carolina foi minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistério. (Lins, 1987, p. 105)

Os demais mistérios desfilam cenas de uma vida repleta de miséria: um verdadeiro martírio que torna Joana Carolina uma santa. Sua altivez para responder às tentações do mundo é marcante. Observe-se como ela responde ao pedido de casamento de Antônio Dias, no Nono Mistério:

Nem dispondo de uma vida inteira, poderia fazer o senhor ou alguém alcançar até que ponto me clareia os dias, por mais escuros que sejam, o tempo já distante do meu casamento. Na verdade, havendo-me consagrado a meu esposo pela vida inteira, a ele permaneço fiel. Assim, muito me honra a sua proposta, amável e generosa. Ela significa, se eu a aceitasse, amparo e estabilidade pelo resto dos meus dias. Mas, então, o que seria de minha alma? (Lins, 1987, p. 124)

Foi neste mesmo mistério que Joana apareceu como intercessora, como é próprio dos santos, tomando a defesa de dois jovens que fugiam para salvar seu amor. Neste mistério, Joana consegue mudar a opinião do pai da moça, Ana Cristina, apenas pelo recado que manda pelos empregados dele.

Assim, a força de Joana Carolina vai-se difundindo na região e adquirindo um contorno de lenda, como é próprio às histórias dos santos. Isto é possível de ser atestado no Décimo Mistério, quando Joana salva um menino aleijado, serrando as pernas do banco em que este dorme, impedindo-o assim de ser assassinado por uma bala perdida. Como diz Farias:

É ainda através da função de mediação que Joana é distinguida na Décima narrativa, pela totalidade das vozes coletivas que compõem a narração, apresentando-se como porta-vozes do senso comum, reproduzindo nas suas falas uma série de máximas populares e de versões diferentes sobre um mesmo fato. (Farias, 1976, p. 137)

Produzir milagres, ser alvo deles e interceder pelas pessoas não são as únicas características que fazem de Joana Carolina uma santa. Ela

também passa por provações, como vemos na narrativa de Laura, sua filha: “Ouço-a dizer: ‘Sete anos, sete meses e sete dias morei neste inferno. Sete anos, sete meses e sete dias. Parece sentença escrita num livro’”. (Lins, 1987, p. 111)

Observamos ainda virtudes santificadoras serem focalizadas uma a uma em cada mistério, permitindo, assim, no conjunto delas, a visualização do perfil da alma de Joana, como por exemplo: a pobreza (Primeiro Mistério); a vida austera e sem divertimentos (Segundo Mistério); a firmeza e a delicadeza, a iluminação (Terceiro Mistério); a paciência (Quarto Mistério); a proteção, o não desespero (Quinto Mistério); o atendimento pela providência, a mediação no processo de transformação das pessoas (Sexto Mistério); a coragem (Sétimo Mistério); a crença no impossível (Oitavo Mistério); a hospitalidade, o acolhimento, a fidelidade, o conhecimento sobre as coisas ocultas (Nono Mistério); a resignação (Décimo Mistério); a humildade e o medo da soberba (Décimo Primeiro Mistério). No último mistério, a recompensa do refrigério da paz eterna.

O entalhe da vida de Joana Carolina num retábulo justifica o destaque que damos à sua santidade. Todavia, não são apenas os aspectos relacionados ao conteúdo em si que fazem do “Retábulo de santa Joana Carolina” uma narrativa de elevado valor estético, mas sobretudo a perfeita harmonia entre forma e conteúdo. A forma que Osman Lins dá à narrativa é similar à santidade de Joana: simples, porém construída através de um minucioso trabalho. Em outras palavras: compreender de que forma Joana foi santa é compreender a forma da escritura de Osman Lins, ao passo que compreender a escritura é também um modo de visualizar a santidade.

O “Retábulo de santa Joana Carolina” é a cristalização — e porque não dizer, a canonização — de uma mulher que teve sua vida santificada já no próprio trabalho de linguagem envolvido na narração de sua história. Para isso, nenhuma palavra, nenhum adorno, nenhuma ausência acontece ao acaso. Tudo é meticulosamente planejado como nos rituais da doutrina mais ortodoxa. Nele, o sagrado está não apenas no que se conta, mas sobretudo na forma de contar, como num rito onde a forma é tão importante quanto o conteúdo.

Estudar as inúmeras matizes deste trabalho de linguagem que transcende sua própria natureza, transformando-o em arte também pictórica, excede, e em muito, os modestos limites aqui delineados.

Assim, no presente trabalho, traçamos a seguinte diretriz: utilizamos as noções de *espaço*, *ambientação* e *atmosfera*, do ponto de vista teórico do próprio Osman Lins, na categorização que propõe em sua tese de

doutorado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, e lemos alguns momentos do *Retábulo* à luz destes recortes teóricos. Acreditamos que, embora Osman Lins desenvolva esta terminologia com relação ao romance, a leitura da narrativa “Retábulo santa Joana Carolina”, feita com tais lentes, poderá nos propiciar um valioso acréscimo na sua compreensão.

Ao pensarmos em espaço literário sempre imaginamos o lugar onde a personagem existe. Esquecemos a influência recíproca que ocorre entre espaço e personagem. Como enfatiza Osman Lins em sua tese, as personagens modificam seu espaço e este, por sua vez, exerce certos efeitos sobre a personagem. A descrição de um clima londrino, escuro, nublado, por exemplo, pode incidir numa atmosfera melancólica sobre a personagem, atingindo inclusive o leitor. Uma personagem que se encontra num momento de felicidade, por sua vez, pode se sentir motivada a arrumar o quarto ou a enfeitá-lo com cores alegres.

Neste contexto, a problematização de Osman Lins sobre o tema nos introduz à questão “Ora, como devemos entender, numa narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldade quando nos ocorre que mesmo a personagem *é espaço*” (Lins, 1976, p. 79).

No Primeiro Mistério do *Retábulo* encontramos um bom exemplo de como a personagem pode ser considerada espaço. O quadro do nascimento de Joana Carolina, que nos é descrito pela parteira, apresenta todos os personagens como componentes desse espaço, inclusive ela própria:

Acompanhei, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus. Lá estou, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: “É gente ou é homem?” (...). Aquelas quatro crianças que nos olham, perfiladas do outro lado da cama, guardando nos punhos fechados sobre o peito seus destinos sem brilho, são as marcas daquelas passagens sem aviso, sem duração: Suzana, João, Filomena e Lucina, todos colhidos por mim das pródigas entranhas de Totônia, de quem os filhos tombam fácil, igualmente a um fruto sazado. (Lins, 1987, p. 87)

Neste trecho, a narradora é mais um item do quadro que descreve. No final deste Mistério, quando ela mostra que, no futuro, Joana Carolina comprará tecido negro fiado para enlutar a família pela morte da mãe, a solução apresentada aparece quase como consequência das circunstâncias:

Venderei um porco, emprestarei o dinheiro a Joana Carolina, ela pagará ao vendilhão. Palavras minhas: “Se você não me trouxer de volta o emprestado, Joana, nem assim há-de penar por isto. É mulher fiel. Em seu coração, jamais deverá a ninguém”. (Lins, 1987, p. 88)

Obviamente que sabemos quem é a personagem e que ação ela promove, mas a descrição é feita de tal maneira que tudo parece designar e enfatizar o espaço no qual Joana Carolina veio se instalar. Tudo é descrito de forma harmoniosa: não há figura e fundo, mas um quadro sem perspectiva. As figuras humanas são “coisificadas” ou possuem “sua individualidade tendendo para zero”², como diz Osman Lins.

A morte de Totônia, mãe de Joana, é narrada também pela parteira no Oitavo Mistério e, mais uma vez, podemos observar uma situação onde as figuras humanas se apresentam com função espacial.

Ao pé da cama (as três formando uma espécie de cruz florenciada) Lucina de joelhos, vestida de branco, Suzana às suas costas, de azul, com os punhos levantados e, no reverso do grupo, também ajoelhada, Filomena, de quem só os braços abertos, com as fofas mangas vermelhas, são visíveis. À esquerda, Joana Carolina, prostrada, toca o soalho com a fronte e as palmas das mãos. Pela porta aberta, Laura espreita-nos. Através das paredes, brilhando sobre o campo, o dia claro de maio e ondulações de terra, sobrelevadas por grandes pássaros brancos, as amáveis cabeças guarnecidas com um chifre, a claridade pesando em suas asas. (Lins, 1987, p. 113)

Nesta cena, as personagens possuem uma função muito mais decorativa do que ativa na história: ajudam a compor o espaço, emprestando-lhe um caráter mais pictórico. Esta cena com matizes de pintura sacra parece cristalizar o ritual da morte ali vivido. As posições das personagens: de joelhos, com punhos levantados, braços abertos ou fronte e palmas no soalho — próprias dos ritos religiosos — são descritas de forma estática. As cores — branco, azul e vermelho — precisam ser mencionadas, uma vez que as pinturas precisam de tintas. Tudo disposto de maneira a configurar uma cruz florenciada. Laura, que não compõe a cruz, só pode então, pela porta aberta, espreitar. Espreitar é um verbo que expressa bem o olhar de alguém

que está excluído. Embora Laura emita uma ação, sua presença também nos parece, neste momento, decorativa. A descrição da paisagem na qual a casa está inserida continua dando ênfase ao tom de pintura.

Destarte, se por um lado, a configuração do espaço pode implicar em reações da personagem, por outro, a personagem pode influenciar na configuração espacial, a tal ponto que possa ser considerada também espaço.

No “Retábulo de santa Joana Carolina”, o espaço foi construído com um engenho semelhante, de forma a produzir no leitor um efeito análogo ao do fiel mais fervoroso diante dos quadros que ilustram a *via crucis*, por exemplo. O leitor, assim como o fiel, experimentará o êxtase advindo tanto da ação contada pela cena, como da visualização da cena em si.

Ao nosso ver, a tessitura da narrativa ora apresentada possibilita a mais fidedigna configuração artesanal de um retábulo: nele vemos passado e futuro como presente e esta presentificação de elementos que já passaram ou que ainda não vieram impõe uma certa cristalização. Esta cristalização, ornada de simetria entre personagens, paisagens, fatos e cenas, é o que nos dá um certo ar de sagrado, uma atmosfera que lembra o silêncio inquebrantável dos mosteiros e das igrejas. Lemos o *Retábulo* pelo ar do sagrado a que a disposição do espaço nos remete.

A narrativa em sua totalidade exemplifica a atmosfera que está associada ao espaço, conforme explicitado por Osman Lins. De forma mais conspícua, todavia, podemos selecionar o Décimo Primeiro Mistério como ilustrativo da atmosfera que nos toma como “uma manifestação do espaço, ou, no mínimo, como sua decorrência”. Neste Mistério contemplamos a extrema-unção conferida pelo padre à Joana Carolina:

Na velha cama de ferro, a chama de seus anos prestes a extinguir-se, à mão direita um punhado de penas e à esquerda um galho seco de árvore, confessa-me seus pecados. Dois anjos velam, um sério, outro sorrindo. Sobre o telhado, galopam cavalos. Os ventos de agosto. Cavalos galopavam sobre as telhas. Ao meu lado, o óleo, o crucifixo, um limão aberto, um prato com seis flocos de algodão e rama. (Lins: 1987, p. 130)

Somos embebidos por uma atmosfera de santidade e expiação. Uma “velha cama de ferro”, lembrando-nos a dureza que foi a vida de Joana; a “mão direita” trazendo “um punhado de penas” (as duras penas com que viveu); a mão esquerda trazendo um “galho seco de árvore”, o que nos

remete à velhice. Velha cama de ferro, punhado de penas e galho seco de árvore. No quarto de Joana respira-se austeridade, simplicidade, pobreza e santidade, tudo envolto pela membrana da morte. O movimento dos ventos de agosto lá fora opõe-se à percepção do tempo de Joana, prestes a parar, enfatizando-o. Enquanto isso, o óleo e o crucifixo esperam o momento de serem usados como última bênção.

Referindo-se ainda à atmosfera como designação ligada à ideia de espaço, Osman Lins diz que:

sendo invariavelmente de caráter abstrato — de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc. —, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que evoca. (Lins, 1976, p. 76)

Ora, no trecho do *Retábulo* analisado acima, a atmosfera é de expiação total e o padre, personagem que partilha a cena com Joana, também respira este ar. Assim, este mistério termina de forma liturgicamente solene e perfeitamente ajustada à atmosfera que decorre da organização do espaço: “Dentro de mim, enquanto me afastava de cabeça alta, Joana era uma chama. *Populus, qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam*” (Lins, 1987, p. 133). Todavia, entendemos que a atmosfera não apenas “envolve ou penetra de maneira sutil as personagens”, mas também o leitor.

No trecho abaixo, extraído do Quinto Mistério, podemos observar como o espaço pode justificar-se pela atmosfera que evoca:

O cavalo foi a prova do que foi a viagem deste meu genro. “Joana, vim para morrer em casa.” Os cascos do cavalo caíram como cacos. Jerônimo deitou-se na rede, pediu um chá, juntou os cinco filhos. A água estava fervendo, Joana trouxe a bebida, quente a ponto de queimar os beijos do doente. Ele nem bebeu toda a xícara. Não é, da parte de Joana, para desesperar? Em vez disso, corta o pão da merenda para os cinco filhos, dois à sua esquerda, os outros à direita. (Lins, 1987, p. 100)

Neste trecho, a atmosfera é de resignação. Se até os cascos do cavalo estavam em cacos como não estaria Jerônimo? O repouso balsâmico que

o viajante busca só podia ser encontrado no lar. Então, deitar numa rede, pedir um chá e cercar-se dos cinco filhos, são ações que evocam uma atmosfera de completa fragilidade, ao passo que descrevem o espaço em que tal cena acontece. O fato de a água estar fervendo e de Joana ter trazido a bebida quente a ponto de queimar os beijos do doente sugere um aumento na tensão da cena. Tensão esta que chega ao seu ápice com a morte de Jerônimo, que nem sequer é explicitamente dita, mas apenas inferida, quando lemos: “Ele nem bebeu toda a xícara”. O fato de Jerônimo não conseguir concluir uma simples xícara de chá revela o tamanho de sua extenuação. Enquanto isso, Joana corta o pão para a merenda dos filhos. Um ar de calma e resignação impressiona Totônia, narradora deste mistério, pois ela mesma questiona: “Não é, da parte de Joana, para desesperar?”. A própria narradora é envolvida pela atmosfera decorrente do espaço. Deste modo, rede, chá, xícara não concluída, preparar a merenda para os filhos logo após a morte do pai, se constituem, ao nosso ver, elementos justificados pela atmosfera que evocam.

O terceiro ponto a ser analisado, no presente trabalho, é a ambientação, ligada à temática do espaço e da atmosfera. Ainda na obra de Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, encontramos a definição de ambientação como:

o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (Lins, 1976, p. 77)

Osman Lins classifica a ambientação em três tipos, a saber, a *franca*, a *reflexa* e a *dissimulada*. A ambientação franca:

se distingue pela introdução pura e simples do narrador. (...) Matiza-se, evidentemente, a ambientação franca, quando o narrador é também personagem. (...) Sendo a narrativa na terceira pessoa, acentua-se a ambientação franca (...). Inversamente, a ambientação franca, quando enunciada na primeira pessoa, é tanto mais característica quanto menos se percebe, ante o que se descreve, a presença do narrador. (Lins, 1976, p. 79)

Como exemplo da ambientação franca podemos citar um trecho do Segundo Mistério:

Um pouco à direita, com a portinhola aberta, a Caixa das Almas, pequena construção igual a tantas outras dispersas na cidade, para receber esmolas dos passantes e transformada quase em santuário, pois algumas pessoas aí acendem velas, rezam para seus mortos; e que eu, como Segundo Tesoureiro, com um pequeno cofre, muitas chaves na mão e guarda-sol aberto por causa do calor, percorri pela primeira vez, nessa sexta-feira. No chão, grandes como lagostas e ainda menores que os vinténs de cobre, os mesmos escorpiões a serem esmagados por Dona Totônia, um dos quais passeia no braço nu de nosso Presidente. (Lins, 1987, p. 90)

Neste trecho observamos a presença de um narrador que, embora seja também personagem, realiza uma descrição praticamente onisciente. A caracterização dessa ambientação deve-se, sobretudo, ao fato de a presença do narrador ser pouco percebida em face ao que se descreve, apesar de sua explícita apresentação: “eu, como Segundo Tesoureiro”. De qualquer forma, temos aqui uma das características essenciais deste tipo de ambientação, como diz Osman Lins:

Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a ambientação franca como a ambientação reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade. (Lins, 1976, p. 83)

No Mistério Final, onde se narra o enterro de Joana Carolina, temos ainda um exemplo mais refinado, ao nosso ver, deste tipo de ambientação, uma vez que, “sendo a narrativa na terceira pessoa, acentua-se a ambientação franca” (Lins, 1976, p. 80):

Joana, com seu melhor vestido (madressilvas brancas e folhagem sobre fundo cinza), os sapatos antigos mas ainda novos (andaram tão pouco), as meias frouxas nas pernas, o rosário com que rezou a vida inteira pelos que amou e pelos que a perseguiram. Ruas e

telhados, muros, cruces, árvores, cerca de avelós, barro vermelho. O mundo que foi seu e para o qual voltamos, de onde dentre nós alguns jamais saíram, terra onde comemos, fornicamos, praguejamos, suamos, somos destruídos, pensando em ir embora e sempre não indo, quem sabe lá por quê. (Lins, 1987, p. 184)

No exemplo acima, a “unidade temática é perfeitamente identificável”, como afirma Osman Lins, ser uma das características da ambientação franca ou reflexa. O narrador em terceira pessoa fortalece a *franqueza* dessa ambientação, por assim dizer. Na ambientação reflexa, por sua vez, a personagem “tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada é sempre interior” (Lins, 1976, p. 83). Osman Lins afirma ainda em relação à ambientação reflexa que “sucede, porém, embora mais raramente, que mesmo o personagem-narrador transfira a outrem a percepção do ambiente”. (Lins, 1976, p. 82). É o que observamos no trecho que se segue:

Enganou-se nas horas e sinais, pensou que a lua era a manhã chegando, despertou-me, tocamos para casa. Fora da cidade, vimos que um homem nos seguia. “Vai amanhecer.” Não amanhecia. Por cima do ombro, mamãe observava o caminhante e apertava o passo: ele também; diminuía a passada: o desconhecido amolecia a sua; mamãe parava nas imediações de um sítio, de um estábulo, sempre de olho no vulto, fingindo que a viagem acabara: o seguidor imobilizava-se; descemos quase correndo uma ladeira: quando olhamos, vimos que a distância entre ele e nós duas pouco se alterara. (Lins, 1987, p. 108)

Há também aqui a preocupação de se evitar a temática vazia, inserção de uma unidade descritiva, transformando-a numa temática plena, através do recurso de se mesclar a descrição com elementos dinâmicos. Esta exigência de manter o foco na personagem para evitar uma temática vazia teria sido apontada por Zola, citado por Osman Lins, em sua tese ora em pauta. Osman inseriu a importância de se atender, pelo menos em parte, esta exigência na ambientação reflexa.

É interessante ressaltar que, à exceção do *Mistério Final*, não encontramos nas micronarrativas que compõem o *Retábulo* um tipo único de ambientação. Geralmente, temos a franca, que em alguns trechos pode assumir contornos de reflexa, assim como a reflexa, que quando aparece

assume matizes de franca. Aliás, também podemos encontrar trechos com ambientação dissimulada encravados em outros tipos de ambientação.

Pela configuração de retábulo que o autor pretende dar à narrativa é de se compreender que os tipos de ambientação mais utilizados sejam a ambientação franca e a reflexa. Isto porque, nestes dois tipos de ambientação, temos a contemplação de uma *unidade temática perfeitamente identificável*, como o proposto por um quadro num retábulo. Em “Retábulo de santa Joana Carolina” isso acontece: cada uma das doze micronarrativas traz uma unidade temática identificável tal qual um quadro:

Primeiro Mistério: nascimento de Joana Carolina.

Segundo Mistério: cena do cemitério quando Joana tinha onze anos (Joana põe escorpiões na Caixa das Almas sem ser mordida por eles).

Terceiro Mistério: procissão e encontro com Jerônimo José, o futuro marido de Joana.

Quarto Mistério: Joana Carolina cuida dos seus filhos doentes.

Quinto Mistério: velório de Jerônimo José.

Sexto Mistério: Joana Carolina enfrenta o assédio do patrão e cuida dos filhos doentes.

Sétimo Mistério: Joana cuida dos filhos.

Oitavo Mistério: velório de Totônia, mãe de Joana.

Nono Mistério: Joana ajuda Miguel e Cristina.

Décimo Mistério: Joana serra as pernas do banco e salva o menino doente.

Décimo Primeiro Mistério: o padre dá a extrema-unção à Joana Carolina.

Mistério Final: enterro de Joana Carolina.

É importante ressaltar, todavia, que há quadros onde tais tipos de ambientação — franca e/ou reflexa — parecem se fazer ainda mais notórios. Por exemplo, nos Primeiro, Terceiro, Quinto, Oitavo, Décimo Primeiro e Mistério Final. Nestas cenas há menos ação do que nas demais, o que as aproxima mais da noção de quadro, enquanto os narradores, como já foi dito, são incorporados à disposição espacial. Nestes quadros as coisas acontecem meio que à revelia das personagens. Os dois tipos de ambientação, apesar de suas fronteiras serem um tanto quanto tênues, criam a ilusão de um retábulo, constroem ou contribuem para construir uma narrativa plástica, pictórica.

Já o terceiro tipo de ambientação, a dissimulada (ou oblíqua), segundo Osman Lins, “exige a personagem ativa: o que a identifica é um en-

lace entre o espaço e a ação. (...) Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (Lins, 1976, p. 83). O trecho que se segue, retirado do Sexto Mistério — no qual o filho do dono do Engenho Serra Grande, descreve a casa que cedeu para Joana Carolina morar —, exemplifica este tipo de ambientação:

A janela do lado olhava para a horta de cacau, onde eu podia vê-la durante as lições, e ser visto por ela. Nunca houve horta mais tratada. Poli o chão com as botas; com a sombra indo e vindo, acho que dei lustro nos troncos. Ela podia olhar ao menos para a horta; mas não, era como se a janela não existisse. À tarde, desaparecia; com certeza estava pelo corredor, preparando as comidas para o dia seguinte. Com a boca da noite, fechava tudo, ia fazer crochê. (Lins, 1987, p. 103)

Neste exemplo, o espaço parece ser engendrado pelas próprias ações, assim como no trecho que se segue, extraído do Sétimo Mistério, no qual a filha de Joana descreve o caminho de sua mãe para buscar o ordenado na cidade:

Cobríamos, no verão, as cabeças com chapéus de palha. Que braço aguentaria sustentar aquele tempo todo uma sombrinha, por leve que fosse? Os chapéus só evitavam que queimássemos demais na cara e no pescoço. E que nossos miolos não fervessem. Subia do chão — da areia, das pedrinhas — um bafo ardente, difícil de engolir e que fazia indecisas as distâncias. Vagava por toda parte uma poeira torrada, parecendo de sal, tanta era a sede. E em certos quilômetros as árvores fugiam, debandavam, as únicas sombras sendo as de nossos chapéus. (Lins, 1987, p. 107)

As micronarrativas que compõem o “Retábulo de santa Joana Carolina” são mescladas pelo jogo entre espaço, atmosfera e ambientação, similarmente ao pintor que joga com as diversas cores e seus mais diversos matizes. Assim, ao visualizarmos a totalidade, fica difícil identificar com acuidade as cores que se combinaram com outras e, talvez este exercício até mesmo macule a magia artística do jogo. Em sua prática criativa, Osman Lins foi muito além de sua própria categorização teórica, mostrando

que muitas vezes o fazer artístico parece escapar ou, no mínimo, resistir às classificações. Deixemos, portanto, ao próprio Osman, as últimas palavras:

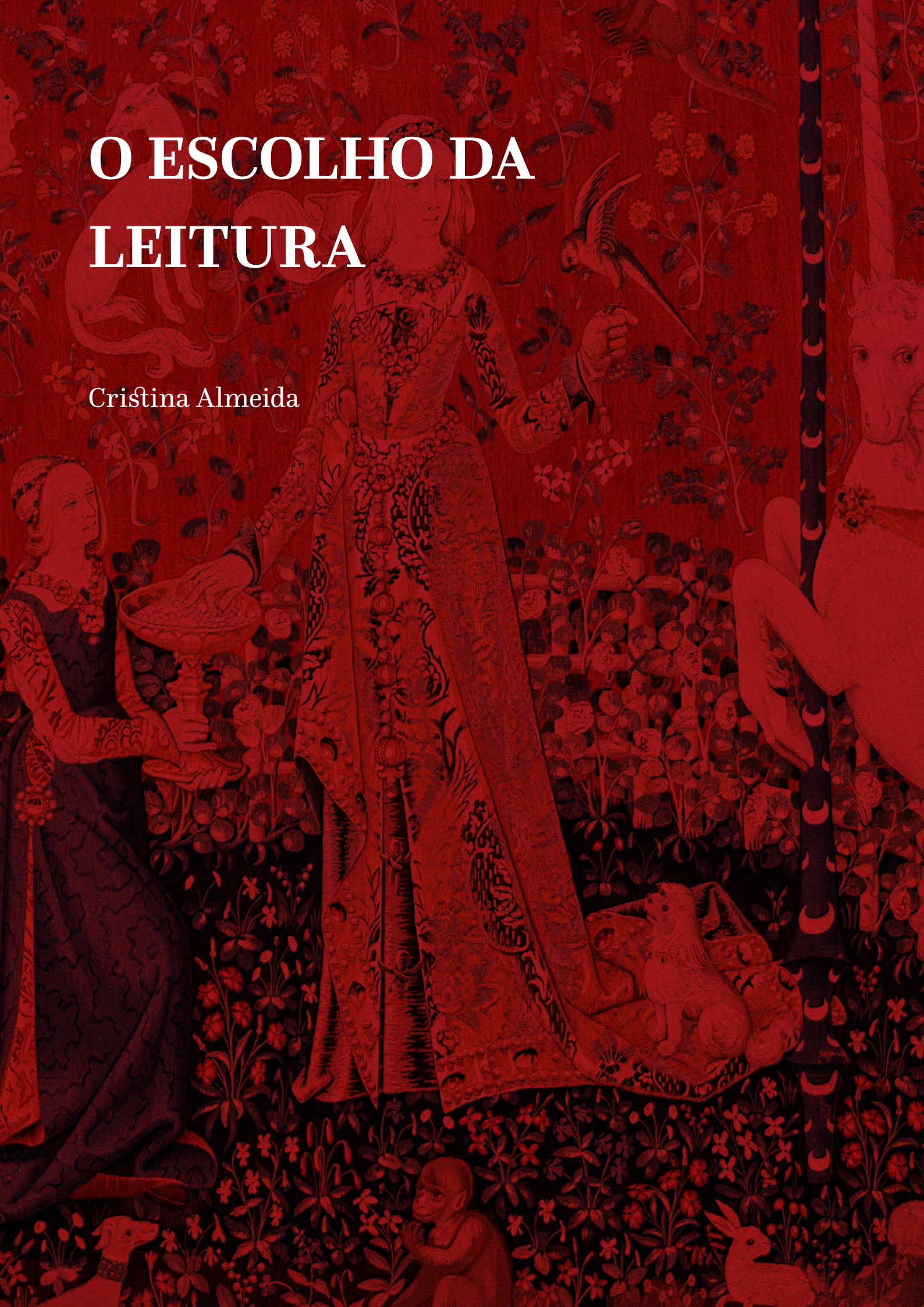
Cada um desses processos tem o seu lugar na obra e só a sabedoria do escritor irá responder pela sua eficácia. Contudo, pelo menos no nível da microestrutura, a ambientação revela complexidade e engenho na medida em que o narrador, recusando a descrição pura e simples, tece ordenadamente espaço, personagem e ação. Tornamos a lembrar que, ao caráter fluvial — e não lacustre — da linguagem, corresponde melhor um mundo móvel ou, se imóvel, animado por uma força interior. (Lins, 1976, p. 85)

REFERÊNCIAS

- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho. *Nove, novena* — em busca do significante perdido. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientada pelo Prof. Dr. Gilberto Mendonça Teles. Defendida em março de 1975.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio – Século XXI: o Dicionário de Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, versão 3.0.
- LINS, Osman. “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Em *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto – Nove, Novena e Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987.

O ESCOLHO DA LEITURA

Cristina Almeida



*Idéal littéraire, finir par savoir ne plus mettre
sur sa page que du 'lecteur'.*

Paul Valéry

Se Leopardi dissolve as consolações da filosofia das Luzes, as propostas de consolação que são oferecidas a Montale são aquelas dos irracionalismos contemporâneos que ele pouco a pouco avalia e deixa cair com uma sacudida de ombros, reduzindo sempre a superfície da rocha sobre a qual se apoiam seus pés, o escolho ao qual se agarra a sua obstinação de náufrago.

Ítalo Calvino, “O escolho de Montale”

Não escrevo um diário íntimo, gênero híbrido, em imitação a um dos livros estudados. Linguagem cunhada na introspecção - ruminar de um eu durante a escrita de texto que não se quer, se interrompe, adia temas, sem concluí-los - oculta, nas confissões presentes, reflexões sobre o tempo, cárcere humano. Dizer o tempo pela escritura é fazer-se relógio, maquinaria pessoal, estabelecer um ritmo de instantes presentificados. Escrever altera a memória, não é um registro dos dias, há na escrita uma foice aliada, ceifa fatos, semeia fábulas.

Como medir o tempo de um encontro? O que significou ler em folhas fotocopiadas, isolado, *O pássaro transparente*, naquele ano iniciático, ritual litúrgico no campo literário? Um silêncio ab-surdo, deixar-me conhecer na ausência de um comentário, no segredo de uma análise amena, de uma leitura ainda sem bagagens, sem analogias. Apenas o bestiário de Clarice, fundido à imagem do gato, pisando forte, enfrentado, tragado, sendo outro, gosto de um inseto kafkianamente metamorfoseado. Estranho e feliz deus do acaso, princípio de uma biblioteca, Augusto de Campos, Dos Anjos, trouxeram num lance de dados Mallarmé, e *Nove, novena*.

Como registrar a leitura de *Avalovara*, se ao livro imantado de simbologias projetadas pelo escritor aliam-se as imagens de um leitor próximo, imerso no mundo da escrita, fanático do saber poético que possibilita paradoxalmente o distanciamento crítico do amor e a entrega desmesurada de uma paixão? Registrar as anteriores tentativas de concluir, a tríplice entrada em seus labirintos, portas diversas, algumas até mesmo fechadas, cujas correntes tentei burlar com teorias e instrumentos de perfuração, maleáveis metais, a dureza permitiria a penetração, mas o amorfo desliza

intenções? Enxergar na inominada, um signo conhecido, um C discreto, erguendo minha imagem, lançando-me na realidade do texto?

Que dizer de *A rainha dos cárceres da Grécia*, a escolha? De trabalho acadêmico a projeto de vida, literária vida. Um apelo. Uma defesa rigorosa e apaixonada do romanesco. Leitura ressonante em *Se um viajante numa noite de inverno*, conquista não abrupta, ironia fabulada das leituras anteriores, de *Cavaleiro inexistente* a *Visconde partido ao meio*, simultaneamente sentia-me envolta em dois mundos. Eu, leitora, trabalho em co-autoria, escrevo textos, direciono interpretações, construo percepções para o invisível – o ozônio perfurado permite a saída e a entrada de radiação.

Ressalto, com o peso do oblíquo pronome “eu”, uma poética da leitura comum a Osman Lins, a Ítalo Calvino e a uma comunidade de leitores para os quais o livro é um terreno não baldio, onde plantamos e colhemos, sem o vão serviço a outros senhores e a nós mesmos, senhores feitos. Podemos afirmar que estamos sozinhos quando o romance é, na biblioteca ou na livraria, à espera deste gesto, de os colher dessa árvore, um sumo? Ouvintes, teu nome é legião, exército de cavaleiros inexistentes: monólogo de coros dissonantes. A solidão é invento humano, água ladeada de gelo que se esquece lago.

Folhear um livro é o reconhecimento do barro, só a leitura esculpe a obra, delinea percursos, marcas do tempo nas ruínas. Uns, blocos de mármore, outros, plásticos, ciclos resistentes à ausência do papel. Pleno, o vazio é o espaço da ressignificação. Não o olhar de fora, por trás da vitrine, nem o do espelho, avessa obra. É o olhar com a obra, guia cego.

O “ler, eleger” de Valéry, nos escritores modernos, como Osman, Calvino, Octavio Paz e Borges, sustenta o projeto de edificar uma tradição singular, um cânone aberto a apócrifos. Tais leitores escritores aliam à prática poética, mesmo quando romanesca, a noção de crítica literária enquanto criação, redobramento especular, formas de especulação da linguagem.

Hermenêutica, Sociologia da Leitura, Antropologia da Leitura, Psicologia da Leitura, Estética da Recepção, Teoria do Efeito Estético, Desconstrutivismo, Semiótica da Recepção – muitas vertentes e visadas teóricas posicionam-se a favor do leitor a partir da década de 60. Trata-se de uma preocupação tardia; uma vez que o texto só se dá no domínio de outro texto, seu interlocutor. O pioneiro no Ocidente, Platão, bom ilusionista da palavra, ficcionalizou leitores ideais para dialogar com autores, numa heteronímia antes de Pessoa, construiu Sócrates, o personagem-filósofo. Mesmo quando não há um autor nomeado, o texto se consolida por seus leitores, estes passam a desempenhar o relevante papel de co-autores. Os textos sagrados,

autores diversos, muitos anônimos, permanecem amplificados pelo olhar inquisidor, mas acolhedor de um semelhante ou de um estrangeiro na língua. O mesmo acontece com as mitologias presentes no imaginário coletivo, antes mesmo de compiladas pelo punho da escrita.

A Teoria se enaltece, atinge agora as minorias, queda o centralismo da escrita. Desconstrução. Os responsáveis pela linha divisória entre letrados e ouvintes anseiam pagar seus pecados por elevar o grau de quem estava rebaixado, descentralização. Tal gesto solidário não é suficiente para esquecer o descaso com o compromisso pela Literatura enquanto instância humana, corpo textual, mapeada por linhas mistas de divina inspiração e desejo terreno. Há apenas uma pequena porcentagem de guerreadores em defesa da escritura, estes em nenhum momento renegaram o duplo fio com a leitura.

Nomeá-los é dar-lhes existência. Valéry, na primeira aula do Collège de France, afirma: “A história da Literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de seu percurso ou do percurso de suas obras, e sim *a História do Espírito como produtor ou consumidor de literatura*”, citado por Borges, em *Inquisições*; Jauss, em *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967), tratado da Estética da Recepção, sob a égide de uma nova história da literatura que levasse em consideração o leitor, ambiciona remodelar os parâmetros da análise literária: “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (Jauss, p. 25).

A estética da recepção de Jauss provoca a teoria literária voltada para a análise fechada no texto – New Criticism, Formalistas Russos e Estruturalismo –; dá ênfase à dimensão histórica na interpretação de fatos literários; elege o leitor como objeto de teorização literária. Mas o objetivo principal deste autor é a História da Literatura. O grupo de Constança é heterogêneo. Wolfgang Iser, por exemplo, tentando um equilíbrio entre as correntes voltadas para o texto e as inovações de Jauss sobre o novo paradigma do leitor, elabora a Teoria do Efeito Estético – agora o leitor é analisado a partir das estruturas textuais, leitor “instância do texto”. Neste sentido, Iser se assemelha a Umberto Eco, as discussões passam da História da Literatura para a Teoria e Crítica literárias. Estudos estruturais do texto que atestam a presença e a contribuição do leitor no desenvolvimento da narrativa e no processo de interpretação.

Derrida, pelo extremo, tonifica uma literariedade na teoria, “le est qui accouple la lecture à l'écriture doit en découdre” (Derrida, 1972, p.72);

Evando Nascimento (1999) explana um pouco sobre a ambiguidade do verbo francês, *découdre*, que pode significar, descoser (o texto como tecido) e lutar, ir às últimas conseqüências. A revelia do discurso tautológico, apesar das dissimetrias teóricas aqui expostas, procuramos enfatizar o leitor enquanto personagem fictício, sua radical inclusão no texto literário. Nos romances *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins, e *Se um viajante numa noite de inverno*, de Ítalo Calvino, os personagens leitores são levados às últimas conseqüências da leitura, ambos tornam-se autores do texto.

Compagnon alerta contra a visão polarizada da teoria, como se optar pelo reinado do leitor em oposição à autoridade do autor apagasse os problemas da interpretação apenas porque trouxe ao centro quem estava às margens, e destronou um falido rei. Segundo Compagnon (1999, p. 164), é quase impossível a Teoria preservar o equilíbrio entre os componentes do texto literário; o demônio das separações parece negar a que veio, multiplicar visões: “A experiência da leitura, como toda experiência humana, é fatalmente uma experiência dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo”. Este equilíbrio, mesmo conflituoso, podemos encontrar nas considerações sobre a leitura, nos ensaios e romances, de Osman e Calvino. Noções fundamentadas no princípio da multiplicidade, da abertura de interpretações visando à construção de sentidos.

A escrita literária traz em seu âmago uma poética da leitura. Barthes em *O rumor da língua*, teorizou juntamente com a noção de escritura o ato duplo de escrever a leitura, de interromper um livro tomado por ideias e associações que exigem a página escrita, ansiosas por fixar-se ao papel. Esta leitura acomete frequentemente aos que fazem do texto lido uma lida. Trata-se de uma nova espécie de ler, nutre-se da escrita e emana textos, recriações, pulsações, dedos que transformam a atmosfera fora do livro em livro, Midas da linguagem. O texto-leitura de Barthes envolve o complexo movimento de levantar a cabeça. O deslocamento altera a visão do mundo e explora os espaços ocultos pela retina ferida.

Osman Lins (1976, p. 73), ao caracterizar o personagem narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* como um afeiçoado a romances, leitor criterioso da literatura clássica, moderna e contemporânea, escritor de comentários, vinte anos de cadernos íntimos, estudos e notas sobre os livros lidos, indicia o duplo movimento, solução homogênea, de *escreveler*. É o leitor que nos concede o direito ao texto de Julia, lemos por olhos alheios, acompanhamos o percurso da leitura do ensaísta, sua intimidade, as especulações, analogias, dúvidas, o resumo - leitura sintética, mas interpretativa porque

altera a linearidade dos fatos, ressaltando os pontos que subjetivamente o tocam. O diálogo do narrador leitor com os leitores implícitos, a estratégia verbal para burlar audiências, inclui-nos, somos deste modo, lançados para dentro, cúmplices na fabricação da narrativa.

A construção do personagem leitor com problemas de visão, além de indicar os obstáculos a serem enfrentados, as contingências que interrompem a leitura - ela não continuaria com a imaginação, o reverberar de imagens em ação em nossas mentes? -, nos fornece subsídios para estabelecer o projeto de leitura de Osman nos seus ensaios. As crises de cegueira conduzem o narrador (Lins, 1976, p. 27) a períodos de isolamento, quando, obrigado a poupar-se da luz, passa de leitor a ouvinte. A escolha da profissão, professor de ciências naturais, com seus conteúdos estabilizados pelo positivismo nas classificações biológicas, sugere a não necessidade de reciclagem e a possibilidade do ensaísta manter um certo ritmo errante “na frequentação dos textos literários, uma vagabundagem afortunada, a desinteressada fruição das obras que povoam sua casa” (Lins, 1976, p. 72).

O primeiro fator do projeto de público de Osman é a liberdade de escolha, poder escolher as leituras sem a imposição de um cânone preestabelecido e fadado a exclusões descriteriosas. Por isso, a necessidade de acrescentar a este ritmo das paixões, atração e repulsão, o segundo modo de ler, o rigor do discernimento. A leitura do narrador é feita de releituras, de pesquisas, meditação criteriosa com os achados. Sabe bem que “o livro de Julia evoca as rimas toantes, silenciosas e invisíveis ao leitor desatento” (Lins, 1976, p. 40). E que um indício novo pode alterar completamente os rumos da análise, “nossa visão das coisas e mesmo a intensidade do que vemos” (Lins, 1976, p. 43). Para ilustrar essa suspensão do entendimento proporcionado por certos textos, o narrador utiliza um dia todo em seu Diário para refletir sobre um documentário a respeito de geoglifos milenares encontrados por arqueólogos na planície do Peru.

São apenas três os desenhos encontrados: uma aranha, um pássaro e um pavão delineados em grandes proporções, a ponto de só permitirem definir suas linhas com o distanciamento de um voo:

Pode o homem andar a vida inteira por cima desses sulcos, sem jamais supor que integram uma figura harmoniosa, traçada com sabedoria. Desejariam, os que conceberam e imprimiram no solo pedregoso tão perturbadoras imagens – e que, sem asas, nunca puderam vê-las -, significar que a ausência de sentido, nas obras de

arte ou na vida, pode ser enganosa e advir das nossas limitações? (Lins, 1976, p. 43).

Metáfora da leitura, estes geoglifos nos mostram a necessidade de considerar nossas limitações na interpretação dos fatos textuais, considerar nossa leitura uma possibilidade crível e não a decodificação limitada de uma mensagem. Rônfilo Rivaldo, personagem de Julia, é um leitor analfabeto, “divulga o que não conhece”, e simboliza “o ato evocador do fenômeno poético, fruto da tensão entre saber e não saber” (Lins, 1976, p. 48).

Nas páginas 62 a 64 (20 – 23 de novembro), o narrador estabelece as relações entre leitura, memória e imaginação no confronto entre romance/leitor, e romancista/leitor. Primeiramente cita *O vermelho e o negro*, romance lido por ele aos 18 anos, e afirma que as leituras divergentes em épocas distintas, com outro olhar, modificam o livro. O leitor hoje não é mais ingênuo, está cada vez mais desconfiado e rebelde à inventiva do gênero romanesco. O escritor moderno constrói em sua narrativa um leitor crítico, sabe que a constituição da obra não pode negar a constituição do fruidor, e com sua presença ubíqua parece afirmar ao leitor: Não acrediteis em mim? Melhor. Isto é fala e artifício.

O narrador lê o livro de Julia Marquês Enone com os olhos e com a imaginação. Contempla, examina, medita nos processos de criação da autora, sua maneira peculiar de construir as personagens em dobradiça, Maria de França e Ana da Grécia, faz-se personagem, escrevendo-se:

Poderei afirmar que estou sozinho? Percorro com o olhar - e com a imaginação -, lento, minhas fileiras de livros, os que li e os que ainda estão por ler, os que desejo ardentemente ler. Fenômeno jamais apreendido na sua integridade o desses sinais legíveis (quantos), pousados entre as páginas como nuvens pequenas mariposas e que só por um milagre continuam imóveis” (Lins, 1976, p. 65).

Leitura permeada de instrumentação teórica. Sobre a temática da leitura, entre outros autores, Osman cita Jean-Paul Sartre, para quem “a obra só existe no nível de capacidade do leitor; a partir daí, seria necessária uma educação, esclarecendo-o” (Sartre, p. 157). Por isso, em diversos momentos, o narrador expõe sua insatisfação no que diz respeito ao leitor geral, que não se mostra atento à construção do espaço no texto, ainda mais quando no romance de Julia tal construção amplia a significação de seu livro; ao leitor que não relaciona o sentido do tempo no romance, à signifi-

cativa presença dos holandeses em Pernambuco, o tema da invasão e resistência – questionando, desta forma, o alcance da obra literária para os leitores de outros países; aos leitores que, ingenuamente, sem bagagem literária e imaginação crítica, não identificam os heróis da História, mencionados fora de seus pedestais, reduzidos à repartição pública, e nem os escritores citados, livres de sua autoridade e totalmente dispersos, sem identidade, isolados no hospício e em si mesmos pela loucura.

Toda a interpretação feita pelo narrador é fundamentada em intuições e dúvidas, hipóteses orientadas por pesquisas e meditação. A interpretação quiromântica do livro, cinco capítulos apresentando os cinco dedos da mão, é constantemente posta em suspenso, decepada mão, imagem final para nos mostrar o critério de leitura sugerido pelo narrador:

Não há respostas absolutas e sim respostas possíveis. Nem mesmo o autor é testemunha incontestável: ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros. Isto não nos impede de arriscarmos hipóteses de impossível confirmação. O importante é que elas sejam apreciadas como um testemunho da atuação da obra no espírito do observador e não como decifração que a reduza a uma mensagem cifrada – limitada, portanto, contrariando a natureza do objeto artístico, que nunca é um detentor de significação e sim um deflagrador de significações. (Lins, 1976, p. 174)

A poética da leitura considera o observador, o testemunho de sua vivência, não como uma verdade objetiva ou subjetiva, mas como uma verdade lúdica (Barthes). Um ludismo não enquanto distração, mas enquanto laborioso trabalho de arqueologia; capaz, por distanciamento e sensibilidade, de erguer voo e delinear as formas, atribuir os sentidos reconhecendo nossas limitações, nossas rédeas invisíveis, os preconceitos. O narrador, já na fase final do diário, temendo concluir sua leitura e desvincular-se do livro, corpo lido de sua amante - sabe que sua leitura é movida pelo desejo, busca da suspensão temporal no gozo - compara a infinitude da leitura de um texto à finitude das escavações arqueológicas na civilização:

O homem que remove a terra acumulada sobre uma civilização e interroga as suas ruínas assemelha-se aos que, recusando o mundo inesgotável, curvam-se ante uma obra de arte e tentam penetrá-la.

A diferença entre um e outro é que a civilização exumada talvez se esgote um dia. (Lins, 1976, p. 212)

Em *Se um viajante numa noite de inverno*, também romance de leitura, uma voz pessoal, informal, se dirige a um “você hipotético” e conduz a aventura do personagem- Leitor ao procurar concluir a leitura de um livro que se multiplica em dez narrativas fragmentárias. Viagem a diversos rumos com destino final na Biblioteca, ancoradouro. O leitor também aqui é verbo e está sendo escrito com o livro. Move o desejo de concluir, depois de numa livraria receber o chamado de tantos livros que ainda não leu, o gesto inicial de escolha e assumir os riscos.

Conhecemos a história dos leitores envolvidos na saga em busca dos livros, Leitor e Ludmilla, por meio das molduras que alternam as narrativas. Toda a escritura deste romance elabora uma poética da leitura. É a aventura em campo minado, uma metaleitura, leitura da leitura. No primeiro capítulo, temos uma didática dos modos de ler, a postura física, o posicionamento da luz, o silêncio, a paciência diante de passagens mais herméticas, e ironicamente, livro tecido por suas lacunas, as providências necessárias para não haver interrupções.

Os romances são apresentados lidos, parafraseados, traduzidos, analisados em seminários - o narrador é leitor, ponto de vista em forma de destinatário. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, primeiro *incipit*, há um fragmento que amplia a noção de leitura:

Para ler bem, é preciso registrar tanto o efeito “burburinho” quanto o efeito “intenção secreta”, que você (assim como eu) ainda não tem condições de captar. Então é necessário que, durante a leitura, você se mantenha simultaneamente distraído e alerta, tanto quanto eu estou absorto, assim, com os ouvidos atentos, um cotovelo apoiado no balcão e o queixo numa das mãos. (Calvino, 1982, p. 25)

O narrador fala diretamente com o leitor implícito no texto, construção verbal, e com Leitor, personagem lendo. Os ruídos e intenções mencionados referem-se ao cenário onde se passa o enredo desta história, um bar com seus frequentadores. Eles não têm noção de captar tais balbucios porque o narrador como o leitor não é onisciente, não sabe o que acontecerá, é escrito na leitura.

No capítulo dois, a leitura do livro que se interrompe é comparada ao sono, “fluxo intermitente e obstruído (...) com sonhos que lhe parecem

ser a repetição de um sonho sempre igual” (Calvino, 1982, p. 34). Ao mesmo tempo, angustiado com esta nova forma de ler feita dos vazios textuais, Leitor é induzido pelo narrador a contentar-se com a ideia de não ter mais uma leitura solitária, a pensar na Leitora, que também está interessada em encontrar os livros ausentes. Toda a trama é elaborada sobre o vazio que os leitores tentam preencher e é preenchido pela mão que entretetece as narrativas. Os capítulos confundem, em sua minuciosa metaescritura, teorias romanceadas.

No capítulo três, dois personagens chamam a atenção: Lotária, leitora universitária e Irnério, o não-leitor. Irmã e oposto de Ludmilla, a quem nomeia leitora ingênua, Lotária executa uma leitura puramente técnica, “lê os livros segundo todos os códigos conscientes e inconscientes e no qual são rejeitados todos os tabus, impostos pelo sexo, pela classe social, pela cultura dominante”, enquanto Ludmilla “lê romances sem propor nenhum questionamento” (Calvino, 1982, p. 50). Irnério aprendeu a não ler, é o não leitor num texto sobre a leitura. Não lê nem mesmo tecnicamente as mensagens visuais da publicidade, afirma não ser mais escravo da escrita e conta o segredo: “não evitar olhar as palavras escritas... é preciso observá-las intensamente, até que desapareçam.” (Calvino, 1982, p. 55).

Cada capítulo traz suas imagens e noções de leitura. No capítulo quatro, um diálogo entre um professor universitário e Ludmilla expõe uma visão dupla no ato de ler. A escrita imutável torna-se totalmente maleável na recepção do leitor, ato imaginativo:

Ler, diz o professor, é sempre isto: existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas concebível, imaginável, ou porque existiu e não existe mais, porque é passado, perdido, inalcançável, na terra dos mortos... ler, diz Ludmilla é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será.” (Calvino, 1982, p. 78).

No *dossier* sobre Ermes Marana, aparecem, com grande ironia, críticas à leitura contemporânea, aos softwares de computador. A crítica aparece numa das cartas de Ermes e diz respeito a uma leitora aprisionada por uma seita de produção de romances em série. Ela é aprisionada para servir de cobaia na seleção do próximo romance a ser publicado. A ironia está justamente na escolha da cobaia:

uma pessoa com visão e nervos resistentes o bastante para poderemos submetê-la à leitura ininterrupta de romances, e variantes de romances, à medida que vão sendo produzidos pelo computador. Se a concentração na leitura atinge certo nível com certas continuidades, o produto é válido e pode ser lançado no mercado; se, ao contrário, a concentração diminui e oscila, a combinação é descartada, e seus elementos são decompostos e reutilizados em outros contextos. (Calvino, 1982, p. 131).

No capítulo 7, o texto passa a se dirigir à Leitora, o “você” masculino é substituído:

Até agora este livro tomou o cuidado de deixar aberta ao Leitor que lê a possibilidade de identificar-se com o Leitor que é lido; por isso, não se deu a esse último um nome que automaticamente o teria equiparado a uma Terceira Pessoa, a uma personagem (ao passo que a você, como Terceira Pessoa, foi necessário atribuir um nome, Ludmilla), e ele foi mantido na abstrata condição de pronome, disponível para todo atributo e toda ação. (Calvino, 1982, p. 146).

A Leitora é lida por meio do reconhecimento dos cômodos de sua casa. Alguns indícios mostram que ela não parece ser adepta da releitura, comprovando as ideias de Lotária sobre sua leitura sem compromisso, puro entretenimento.

Neste capítulo há também uma erótica da leitura, Leitor e Leitora estão sendo lidos. (Calvino, 1982, p. 159). O esforço para completar as histórias interrompidas estreitam os laços entre eles, um jogo de sedução. Ludmilla é submetida à milimétrica decifração de signos corpóreos. O leitor utiliza os sentidos físicos - táteis, visuais, olfativos, auditivos e gustativos - para interpretar, atribuir sentidos verbais. O prazer não é mais auferido pelas histórias romanescas, mas por condições externas ao livro, é a leitura enquanto prazer físico no sentido de Barthes, em *O prazer do texto*. A leitura verbal, como a leitura dos amantes em seus corpos, não é linear: “o abraço e a leitura se assemelham: o fato de que abrem em seu interior tempos e espaços diferentes do tempo e do espaço mensuráveis.” (Calvino, 1982, p. 160).

Diversas imagens de leitura compõem este romance. Vemos, bem delineado, o múltiplo projeto de leitor calviniano no capítulo onze. Na Biblioteca, ancoradouro, Leitor procura e encontra todos os títulos registrados, devidamente catalogados. Enquanto espera os livros, ausentes das es-

tantes, senta a uma mesa ao lado de alguns leitores. São sete os modos de ler, todos se completam e se unem ao pensamento do personagem principal. Para o primeiro leitor, olhos fixos e perdidos num além texto, a leitura é um estímulo à sua imaginação. O segundo afirma entender a leitura como uma operação descontínua e fragmentária, mas, sendo o objeto da leitura pulverizado, não pode por nenhum momento afastar-se das linhas escritas. O terceiro expõe sua necessidade de reler os livros que já leu. O quarto acredita na subjetividade da leitura, mas na medida em que cada livro lido é somado aos outros formando um único livro. O quinto leitor fala de uma leitura feita de memória. O sexto valoriza o momento que precede a leitura, o título, o *incipit*, a promessa de ler, e o sétimo, ao contrário, é leitor dos finais, embora busque o muito além da palavra fim. Leitor agora conta sua história, explica sua longa viagem em busca da fonte dos romances-rios, tudo isso porque gosta de ler os livros do começo ao fim.

Esta ilustração das imagens da leitura e dos leitores mostra que nos dois romances em questão o leitor é ficcionalizado, mas não para o simples reconhecimento deste na personagem, similitudes humanas em seres verbais. Escritos com uma cartilagem de papel, uma articulação sintática cujo fluxo sanguíneo é o ritmo da frase, habitam um planeta recém-descoberto num telescópio fabuloso que o aproxima das mãos à estante. O leitor é construção do autor quando se reconhece porção fictícia, linguagem.

A etimologia da palavra é antes. Um precipitar, sentidos condensados, deslocar o tempo da palavra e quedar-se suspenso, contemplar a constelação. Das etimologias imaginárias de Vico, historiador italiano que viveu entre os séculos XVI e XVII, em sua *Ciência nova* (Vico, *Dos elementos*, LXV, p. 113-114) encontrei a imagem poética na qual traço reflexões sobre a leitura nos escritos de Osman Lins e Ítalo Calvino.

Para Vico, as palavras têm origens selvagens e rústicas. Assim, “lex”, anteriormente, significou colheita de carvalho, e “illex”, a azinheira, árvore produtora de tal fruto, que se ligam os porcos. “Aquilex” seria então o recolhedor de águas. “Lex” foi também colheita de legumes e, mais tarde, quando as letras ainda não existiam para escrever as leis, significou reunião de cidadãos, o público parlamento. Até significar ler: colher de letras e delas fazer como que um feixe em cada palavra. Aqui percebemos a memória dilatada do historiador poeta: um imaginário voltado para explicar a realidade num impossível crível. O tomar partido da palavra, tão caro aos poetas e a Francis Ponge, é buscar em sua origem sentidos e fazer ressoar.

Ler é interpretar, eleger sentidos. Não somente acompanhar o ritmo sintático, gramatical, das vírgulas, pontos, parágrafos, acentuações

das palavras, sobretons dos parágrafos; mas, no ritmo sugerido pelo autor, compor um ritmo próprio, uma respiração. Neste sentido Paul Zumthor insiste na materialidade da voz, mesmo na leitura silenciosa, sons de conchas, ausente a fala sobrepõe-se o gesto, a direção dos olhos, a inclinação da cabeça, a posição dos pés, a postura de feto.

O ritmo é uma das mais difíceis realizações do escritor, e está intimamente associado ao sentido que se propõe, principalmente se visa ao obscurecimento. A obra, quando captamos seu ritmo com nosso órgão, à Clarice Lispector, do delicado essencial, torna-se claro esplendor de imagens. Aí está a subjetividade da dicção evocada por Alfredo Bosi: considerar a leitura um evento, aquilo que acontece para alguém num aqui e agora além das possibilidades do presente, incluir-se no discurso verbal do escritor.

O leitor se faz sintaxe e articula as palavras. É um executante. Pode fazer soar a música do livro ou eliminar a orquestra. Relata Ponge de sua surpresa e revolta ao ouvir a leitura de seu poema por um amigo, uma leitura melhor que a composição original, porque compreendida. O texto bem elaborado do poeta, pelo ritmo da linguagem, do estilo, surtiu maior efeito na dicção do leitor. Por isso, para Osman Lins, o mais atento leitor é o que encontra o ritmo do livro, para apreciá-lo e subvertê-lo. A imperfeição desejável diz: “previsível certa margem de desinteresse, enfado ou distração. Assim são os contatos humanos e assim exploramos uma cidade estranha” (Lins, 1974, p. 158).

No *Evangelho na taba*, Osman tece considerações sobre seu projeto de público. Ele considera um livro, simultaneamente, patrimônio da civilização e gesto individual. Não se agrada do leitor por obrigação, para ele a literatura é o campo da liberdade por excelência, porque relativa, nos exige rigor, concentrar ações. Prefere até mesmo o leitor que escolhe não lê-lo, propenso a outros ritmos, àquele que o lê para cumprir algum crédito nas escolas e universidades. Sua leitura da obra de Lima Barreto - *O espaço romanesco* - contribui como engenhosa teoria literária, e testemunha sua escolha com todo o risco do escolho, obstáculo que é, mas também apoio, de estabelecer cânones.

O artigo “O escolho de Montale”, de Calvino, em *Por que ler os clássicos*, chama a atenção porque o termo *scoglio*, do italiano, significa apenas *recife* ou *rochedo*, não possui o significado do nosso verbo “escolher” conjugado. O ensaio é a respeito da rocha, as propostas do irracionalismo contemporâneo, na qual Montale se agarra e alternadamente se deixa naufragar. Ganhamos na tradução, nos diz também do Calvino leitor, suas escolhas, seus clássicos. A leitura seria esse nosso ato, rocha, ao qual nos agarramos

para sugar da superfície porosa dos corais a variedade da vida. Tanto quanto os livros não saem ilesos deste ato, marcadores luminosos, setas temáticas, símbolos cosmogônicos; na leitura arrecife, os leitores, umedecidos pelas forças da maré, tornam-se fósseis de algas, novos escolhos.

Deste leitor incomum nos fala George Steiner. Lendo o quadro “O filósofo leitor, de Chardin”, pintor do século XVII, Steiner enumera uma série de características do ritual que envolvia a leitura nesse século: a vestimenta, a ampulheta, a pena, o silêncio. Vestir-se bem para ler fazia parte de um galanteio, fazia-se a corte ao livro, indicava-se um investimento monetário e afetivo, um evento do intelecto “da tensa apreensão do significado pela mente, a mesma que induz Próspero a usar trajes palacianos para abrir seus livros mágicos” (Steiner, 2001, p. 14).

JEAN-BAPTISTE CHARDIN, *O FILÓSOFO LENDO* (1734)

A presença da ampulheta no quadro de Chardin representa a inquietação do leitor no que diz respeito ao tempo de ler os livros. A tensão vida breve do leitor e arte longa da obra angústia e fascina, mesma angústia de Schopenhauer - queria comprar com o romance o tempo para lê-los - pelos livros esquecidos nas estantes.

A infinitude do livro – tema de muitos contos de Borges, projeto de Mallarmé - como imagem do universo é, em Osman e Calvino, a busca de um livro por vir. A construção de novas galáxias. Esses mundos a explorar

conferem à aparente limitação do leitor, sua finitude enquanto homem, um sentido mais alargado - aqui também o leitor é infinito e está por vir.

Outro elemento característico nas representações da leitura do século XVII é a *pena*: o emblema da resposta, o leitor enquanto um escritor em potencial. Steiner chama atenção ao verbo *responder*, no latim, *reponere*; a leitura seria uma “reposição” do livro, uma montagem: “existe latente em todo ato de leitura conseqüente a compulsão de se escrever um livro em resposta” (Steiner, 2001, p. 20).

Toda esta celebração exigia uma espécie de silêncio vibrante. Uma concentração. A pena enquanto memória, a produção de notas, glosas, e da marginália. Enquanto as primeiras têm um caráter instrumental de localização de temas e técnicas de resumo, a última, a marginália, ocupa o espaço da recriação. É quando na página, campo de batalha, o leitor enfrenta o autor e literalmente preenche os vazios, as entrelinhas, as margens.

Esse leitor incomum encontrei em Agostino Ramelli, escritor do século XVI. No livro *As diversas e artificiosas máquinas*, uma reunião de máquinas labirínticas, fabulosas, Ramelli procura as coisas que não existem, como quis Valéry, e constrói máquinas de singularidades, o oposto da produção em série da era industrial. Espécie de antecipação do virtual, na medida em que é o lugar do impossível, da acumulação de saberes em espaços reduzidos, a Máquina de ler, diversa dos programas de leitura computadorizados, não exclui o tempo medido para fermentar a informação. A “Máquina de Ramelli”, símbolo do hipertexto, é citada por Gustav Hocke em *Maneirismo: o mundo como labirinto*, ao lado da “Máquina de metáforas” de Athanasius Kircher: são maquinarias imaginárias movidas pelo desejo.



AGOSTINO RAMELLI, A MÁQUINA DE LEITURA (1588)

O cenário na ilustração é de um espaço fechado, reclusão ritualística, porta e janela lacradas. Imagem barroca: o material isolante da porta, a madeira; e o condutor de energia da janela, o vidro. Aí está a máquina: o silêncio necessário inibe a fala e aguça os olhos. É um grande círculo talhado de anjos barrocos direcionando olhares aos cantos da sala. Nos átris

giratórios, os livros são mantidos abertos, organizados e manipulados com um pequeno motor à altura dos pés, a postos à exigência da leitura. Sentado, em trajes cerimoniais, com o pé próximo à engrenagem, o homem olha para os livros esquecidos na estante, busca novas referências.

Uma máquina para os que sentem prazer no estudo, para os que estão atormentados pelo gosto da leitura, diz Ramelli no texto que acompanha o desenho (Cit. Por Manguel, 2001, p. 155). Proporciona o conforto de alternar livros sem mover-se do lugar e sem temer a queda. Com ela podemos ler vários livros ao mesmo tempo. Pouco difere este homem de nós, leitores internautas, sentados, imóveis diante da tela, manipulando variados sítios. Não esquecer apenas de olhar janela afora, do computador para a reflexão crítica. Uma leitura hipertextual, se não for para concatenar sentidos, não tem sentido. Ver ou ouvir um livro não deve por à margem a beleza oculta do texto escrito; da leitura contemplativa segue-se a reflexão.

Osman Lins reafirma a necessidade dos ritos, hoje reestruturados, investimento outro, do ritmo da linguagem. Seu leitor verbal escreve-se no texto, exige de si concentração, humildade para não condenar abruptamente um livro sem direito de defesa, o tempo. São leitores gratos aos livros, mas não erigem juízos permanentes, sabendo abandoná-los, o que não significa esquecê-los. Estabelece seus clássicos incluindo a leitura de autores contemporâneos, uma leitura que não prima pela organização mas pela produtividade. Estão abertos a novos ritmos, novas experimentações, sabendo, no entanto, questionar facilidades. Confirma e amplia o significado da obra. Acredita, com Novalis (*Pólen*, p. 103), que o leitor é um autor amplificado:

Acrescentaria que, desejando e visando o leitor cujos traços foram aqui esboçados, de modo algum desdenho as outras maneiras possíveis de abordagem. Um livro é escrito, inclusive, para os que o leem indevidamente, para os que o estranham, os que o detestam e até para os que não haverão de ler. Natural existirem pessoas que, não o lendo, venham a ser afetadas pelas suas páginas, quando outras, lendo-as, permanecerão imunes, insensíveis a todos os seus possíveis estímulos. (Lins, 1974, p. 155)

O pensamento literário de Calvino responde ao projeto osmaniano de público: um leitor não conformado ao mercado, questionador da escala de valores e das normas estabelecidas, mesmo quando essas normas são,

em negativo, sua ausência; um leitor crítico, culto, no sentido de cultivar experiências de outras leituras, estabelecer laços, *links*.

Um endereço explícito ou implícito é quase sempre retraçado na obra; e o escritor que se considera em luta é levado a endereçar-se aos próprios companheiros de luta; mas ele deve em primeiro lugar ter presente o contexto geral no qual a obra se situa, deve ser consciente que o fronte passa dentro de sua obra, um fronte em continuo movimento, que desloca continuamente as bandeiras que se criam levantadas definitivamente. Territórios seguros não existem; a obra mesmo é e deve ser um campo de batalha. (Saggi, p. 204)

Ao leitor incomum de Steiner, acrescento o “leitor médio”, sugerido por Kermode em artigo publicado em *Um apetite pela poesia*. O que seria uma oposição torna-se parceria: resgatar o senso crítico na leitura. Enquanto a instituição envolta em tramas procura formas de eliminar as funções do professor de literatura e do crítico literário, Kermode está no fronte de batalha reafirmando a nossa função: imantar o leitor médio, o público leitor em geral, o que lê romances de sucesso como entretenimento, hábito, com a alta literatura.

Tendências universitárias dos Estados Unidos estabelecem cânones politicamente corretos e descartam a possibilidade da leitura de textos literários porque estes não formam boas pessoas. Mais do que uma atitude romantizada, que nos lembra a censura ao *Werther*, de Goethe, pelo suicídio em série por ele provocado, trata-se de uma questão ideológica. Kermode diz que “a leitura do modo como devemos ensiná-la pode não produzir uma boa pessoa, mas uma pessoa sutil, questionadora, e não obstante sempre com a possibilidade de corrupção ainda mais rica e mais enriquecedora” (Kermode, 1998, p. 71). Nesse campo de batalha, vale a opinião obstinada de Cioran: “Engajar-se em qualquer empreendimento, mesmo o mais insignificante, é pactuar com a inveja, prerrogativa suprema dos seres vivos, lei e mola dos atos. Se a inveja te abandona, és apenas um inseto, um nada, uma sombra” (Cioran, *Utopia e História*, p. 58). É uma fraternidade de leitores que, sob o signo da dúvida, rogam, gritos concisos, não à soberania da literatura, renegada pelo texto literário; não à saúde da poesia, esquizo dirigida; mas à necessidade de uma postura crítica diante dos fatos sociais e estéticos.

Em pesquisa sobre a literatura produzida na clausura – conventos, mosteiros e prisões – rasteio tesouros verbais. Apresento um escolho de leitura, um poema do século XII, fruto de escavações arqueológicas num convento italiano, exemplo de marginália num fragmento do livro de *Êxodo*. Leitura de uma freira columbana sobre Moisés: “Iluminado desce o monte/ uma força um fosso arbusto/ em chamas não consumido./ De tábuas em mãos/ sem pés, desnudo templo./ Na face lida, o outro recebe/ luz tênue que não se quer estrela/ Luz pavorosa de quem toca/ em grãos de reino/ na terra promessa ainda.”

A luz que exibimos na face, depois de uma leitura, é a potencialidade de sua energia proliferar, na troca de elétrons, na indicação de livros, no comentário de uma experiência verbal dos personagens, a linguagem que encerra uma poética. Esta poética da leitura é nutrida pela imaginação crítica, a bagagem literária que proporciona as associações e a interlocução com os autores lidos. Levantar a cabeça diante de um texto é a forma reversa de prestar-lhe reverência: manter vivo o visível da escrita, pela invisível multiplicação de imagens selecionadas. Procurar nos textos hieróglifos ocultos, revelá-los. Acrescentar sobre suas bases novas formas, veladas deidades escriturais.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. São Paulo: Rocco, 1987.

_____. *O Livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Editora Globo, 1998.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. Rio de Janeiro: INL, 1996.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

FRAISSE, Emmanuel. *Representações e imagens da leitura*. São Paulo: Ática, 1997.

HOCKE, Gustav. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. V.1. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O ato da leitura*. V.2. São Paulo: Editora 34, 1999.

KERMODE, Frank. *Um apetite pela poesia*. São Paulo: Edusp, 1998.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

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

_____. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios I, II e III*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas – Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.


PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

STAINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. RJ/SP: Record, 2001.

VALÉRY, Paul. “Pièces sur L’Art.” In: *Les cahiers*, vol. II. Paris: Gallimard, 1980.

VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.



DECAPITADOS: HOMEM E ESTILO NO ROMANCE INACABADO DE OSMAN LINS

Ermelinda Ferreira

Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. (...) Fazer arte rapidamente, ainda que bem, parece-me pouco. Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma seriedade integral no escrito. Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*.

Fernando Pessoa

Sobre o seu corpo de equilíbrio – uivos d’horror! uivos d’horror! – cabriolante se elançara a teoria arrepiadora dos ângulos agudos, zombando estridentemente dos redemoinhos e das curvas... Gumes brutais, turbilhões silvantes, linhas quebradas destruidoras – tudo sulcavam! Tudo sugavam! ... E uma gaiola picaresca de losangos veio descendo guturalmente a desnudar-lhe a carne nua – de toda a cor, de todo o som, de todo o aroma, encerrando-a, a girar em volta dela numa vertigem monstruosa de círculos enclavinados, impossíveis!... Toda a beleza, em estilhaços, gritava-me que lha salvasse... E o meu olhar – que saudade! – não lhe podia valer.

Mário de Sá-Carneiro

As epígrafes acima, dos dois principais autores do primeiro modernismo português, traduzem o modo como suas obras complementares refletiram o espírito contraditório da modernidade em geral, dividida entre o peso do compromisso do artista com o desejo de transformação da sociedade e a leveza resultante da ruptura por ele imposta às formas acabadas da arte. Enquanto um utilizava a razão e o domínio da técnica para atingir os seus objetivos, o outro encontrava no delírio e na emoção meios mais livres e eficazes de expressão. O que Pessoa sentia, segundo ele, “estava pensan-

do”. Mário, porém, vertia seu espírito perturbado em palavras sem ordem, às vezes sem nexos, como nesta descrição que pretende ser a tradução literário-pictórica de um bailado, atravessada por referências geométricas. A dança em geral, e mais especificamente a dança dos véus, exercia um enorme fascínio sobre o poeta, que não raro evocou em sua obra a imagem de Salomé.

Sedutora por excelência dos escritores e pintores modernistas, esta personagem bíblica parece representar o triunfo do poder sensual sobre o poder racional, um fiel que fez a balança do modernismo oscilar perigosamente na direção que tomaria depois: a do abandono de todas as utopias reformadoras na arte. Diante do espetáculo da dança, oferecido ao deleite dos sentidos, Herodes não tem como recusar o terrível pedido da lasciva princesa: a cabeça de Iokanaan, nome pagão de São João Batista, o primeiro homem que ela avistou na vida e que lhe fez provar a dor do desejo contrariado. Se nas Escrituras a decapitação se origina da ordem materna - motivada pelo ódio que Heródias acalenta pelo profeta por este haver denunciado seu casamento criminoso com Herodes, em algumas interpretações literárias do tema, a execução decorre da paixão ardente, e repudiada, de Salomé pelo Batista.

Lúgubre e imóvel na salva, entre os restos do festim, a cabeça decepada anuncia muitas mortes. Entre elas, talvez, a do peso da imensa responsabilidade do santo, de dedo sempre em risco para denunciar o mal, enquanto fecha, por sua vez, o coração aos apelos deste mal que não pode, ou não quer, conhecer como um bem. O extremo peso da cabeça é ressaltado nas conhecidas versões da história escritas por Gustave Flaubert e Oscar Wilde, e o horror que causa a visão do objeto é comparado, estranhamente, à emoção vivida pelos presentes, poucos instantes antes, com o leve jogo dos véus através do qual Salomé oculta e revela o seu corpo. Erotismo e morte, portanto, se confundem nas versões modernas do episódio bíblico, e apontam para a forte tendência à “acefalia” que, aliada à negação da representação do “humano”, contaminaria a arte a partir das vanguardas.

O espetáculo da decapitação está no próprio cerne da era moderna. A visão de cabeças decepadas em nome da “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” entre os povos, durante a Revolução Francesa, tornou-se um símbolo da vitória da vontade popular sobre a tirania da nobreza. Criado por um médico com fins sanitários e democráticos, a fim de simplificar as execuções, o aparelho que recebeu o seu nome, a guilhotina, virou um estranho totem onde os avanços da ciência, que tornavam mais asséptica a morte, aliavam-se ao exibicionismo da tortura, tão caro ao gosto medieval.

Erotismo e morte persistiam no deleite do público diante da visão do corpo desmembrado que anunciava uma nova era.

Erotismo e morte percorrem a obra do escritor pernambucano Osman Lins. Embora seduzido pela tentação dos sentidos, a maioria dos seus textos parece traduzir uma compreensão muito pessoal da modernidade, sobretudo no que se refere ao entendimento missionário do papel do escritor no mundo. Como Iokanaan, o escritor, apesar de aguilhoado pela sedução da leveza, prefere assumir o compromisso do peso. Sua obra é, por isso, predominantemente crítica, tensa, indignada, instigante, inconformada com a passividade dos leitores e impermeável à facilidade da mera fruição. É uma obra, por definição e opção, “difícil”. Para alguns, “hermética”.

Em apresentação ao livro *O fiel e a pedra*, Massaud Moisés faz uma observação interessante sobre a literatura osmaniana: a de que ela padece de falta de humor. Ressalta ele, na obra do autor, a presença de uma “mundividência orientada pelo signo da comoção e por uma gravidade lírica, compassiva e *despida de humor*: a seriedade com que encarava a Vida e a Literatura, entrelaçadas e confundidas, e que obrigava o escritor a repudiar, desde o começo, o sorriso ou o ato inconsequente” (Moisés, 1979, p. 13).

Conhecido pela sobriedade do estilo de seus contos e romances, cujas histórias tendem quase sempre para o dramático e o trágico, e pelo esmero e controle impostos à narrativa, Osman Lins aventurou-se abertamente, uma única vez, no terreno da comédia. A peça *Lisbela e o prisioneiro* - obra que os críticos consideram “menor” no contexto de sua produção - foi encenada com grande sucesso em São Paulo, em 1962, pela companhia de Tônia Carreiro e Paulo Autran, e editada em 1964, repetindo o êxito quase quarenta anos depois, com as adaptações feitas por Guel Arraes para a televisão, o teatro e o cinema. Na esteira do sucesso, o texto foi reeditado pela editora Planeta, em 2003, e contribuiu para o recrudescimento do interesse pela obra do escritor.

Além desse exercício cômico no campo da dramaturgia, mais caricato que irônico e, portanto, mais leve que os demais textos que escreveu, não há realmente muito espaço para a inconsequência na literatura osmaniana. Em *Lisbela e o prisioneiro*, porém, sem perder a atmosfera lírica que caracteriza o seu texto, Osman Lins narra uma história de amor numa linguagem popular despojada do peso dos compromissos éticos e estéticos de seus demais trabalhos. Seu objetivo primordial - fazer rir e emocionar - foi muito bem captado e inteligentemente interpretado nas atualizações recentes da peça para meios tão diversos, atraindo a atenção de um público maior e mais diversificado do que o seu público habitual, em grande parte recru-

tado no meio intelectual e acadêmico. O envolvimento dos telespectadores e das plateias do teatro e do cinema com a delicadeza do romance, que sobrevive apesar da caricatura intencional, em nenhum momento maldosa, de tipos nordestinos, foi capaz de seduzir um grande número de jovens em todo o Brasil para um texto que poderia ser rejeitado, entre outras coisas, pela temática regionalista, tida como desgastada e fora de moda.

Apesar do sucesso inaugural de *Lisbela e o prisioneiro*, definida por ele como uma “comédia de caracteres”, Osman Lins não voltou a trabalhar o gênero, optando por um teatro intervencionista, e sobretudo pela narrativa, que desenvolveu através de contos, romances e crítica marcados pela severidade filosófica, pelo compromisso social e pelo rigor estrutural. Precocemente falecido, porém, não se sabe se o autor continuaria a seguir esta linha. A análise de seus livros mais recentes sugere que uma mudança se anunciava em fins dos anos 1970, no caráter irreverente de seu último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia*, de 1976, onde arrisca uma crítica bem-humorada à academia; e talvez até mesmo no título do romance que escrevia durante a doença que o levou à morte aos 54 anos, em 1978 - *A cabeça levada em triunfo* -, caso se entenda a “cabeça” como uma metáfora da razão.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, Osman Lins cria uma personagem esquizofrênica que contamina, com a alegria insana de sua condição, a sobriedade e a organização do enredo e da estrutura do romance. Enfatizando o lado cômico das personagens, pondo em questão uma quantidade de gêneros “sérios” e utilizando a paródia e a carnavalização como nunca, ele ensaia a implosão dos esquemas geométricos e dos cálculos matemáticos tão orgulhosamente exibidos em *Avalovara*, de 1973; romance herdeiro, em sua concepção estrutural, da linhagem da literatura clássica que trouxe para a arte o compromisso com uma inquestionável noção “do Belo, do Bom e do Verdadeiro”.

Já em *Avalovara*, porém, a criatividade revelava-se aprisionada. A fôrma constrangia e fazia explodir as formas em estilhaços, revelando um barroquismo febril e delirante. Mas o escritor - como Publius Ubonius, o comerciante romano que prometeu a liberdade ao escravo que descobrisse a frase mágica “Sator arepo tenet opera rotas” (reveladora da verdade sobre Deus, que mantém o mundo em sua órbita; e sobre o lavrador, que mantém a charrua nos sulcos) - insistia em manter, “com zelo e constância” (e uma inconfessável soberba), o domínio absoluto sobre o nascimento do livro, já que não poderia continuar a exercer esse domínio sobre os leitores: “os ca-

valos galopantes” que pisariam, não se sabe de que maneira, os sulcos das preciosas linhas por ele traçadas.

Essa criatividade prisioneira, ladra de estilos, privada de bens, ignorante de saberes, confessadamente apossada pelo medo e pela dúvida, porém astuta e ladina como convém a uma sobrevivente em sua existência marginal, vira comicamente, no romance seguinte, uma “rainha”: *A rainha dos cárceres da Grécia*. Aqui já não encontramos a imagem severa e compenetrada do escritor como o habilidoso construtor das jaulas das frases aprisionadoras das feras do sentido, mas alguém mais humilde e mais à-vontade, mais próximo de Loreius, o escravo, que encontra sua liberdade na alegria de inventar, e acaba morrendo por uma traição de amor; e da própria rainha, a encarcerada, a que consegue existir apesar das prisões. O escritor muda de posição: já não o vemos lá fora, entre os domadores, o lavrador e o patrão, exibindo, com alguma vaidade, o seu talento e as suas habilidades; mas cá dentro, entre as feras, o escravo e a enjaulada, descobrindo, com um comovente espanto, o despojamento a que o obriga a natureza de sua sina.

Pudéssemos imaginar uma sentença para o autor do encarceramento da rainha e teríamos, talvez, o tema do romance seguinte: a decapitação. Embora sem intenção paródica ou cômica definida, presente-se, no que se conhece do romance inacabado, a tentativa de releitura de alguns *loci* clássicos de sua obra, e de alguns personagens surgidos de suas memórias mais pungentes de infância. Assim, pretendendo contar a história da cabeça degolada de um cangaceiro, Manuel Izidoro, que chega à pequena cidade de Palmares numa barrica, o narrador confessa a autorreferencialidade da imagem do decapitado:

De repente, já embriagado por essa espécie de exalação que a entrada da tropa espalha na cidade, vejo como se algum louco me entregasse – numa língua nova, informe, por ele imaginada, que nem o inventor alcançasse – um decreto ligado ao meu destino e que tanto pode ser minha sentença de morte como o início de fantástica arrancada, *vejo que a cabeça na barrica*, descontada a diferença de idade e o lábio leporino de Manuel Izidoro, que não tenho, *é a minha própria cabeça* e que Manuel Izidoro, degolado, osso jogado no lixo, brada uma ordem, não sei qual, mas que é preciso cumprir – e também não sei a quem ele brada, talvez à cidade, talvez a mim. (Lins, in: Ladeira, 1995, p. 233)

Essa “língua nova ditada por um louco” atuava diretamente no romance em formação pelo abandono de uma característica até então indissociável do processo de criação osmaniano: o planejamento criterioso e milimétrico da estrutura de suas obras, o que por si só já equivalia a uma “decapitação” estilística, a uma guinada de consequências imprevisíveis no rumo de sua escritura. Como diz Julieta de Godoy Ladeira, “ao contrário do que costumava fazer, Osman Lins não criou para este livro nenhum plano básico. Afirmou, mesmo, mais de uma vez, que esse romance seria escrito sem uma estrutura inicial. A estrutura iria se formando ao longo da obra” (Ladeira, 1995, p. 223). Em trecho do romance, o narrador comenta sobre essa intenção:

Morrerei sem encontrar o início da urdidura. Tudo se apresta para suceder mais uma vez, na ordem de sempre e com a mesma violência. Mas começa em que ponto? Na cilada? Na denúncia? Na chegada a Palmares? Não começa? (LINS. *A cabeça levada em triunfo*. Fragmento publicado em *O Estado de São Paulo*, n. 415, ano VII, de 2/7/1988, p. 5)

Para o autor-diretor de *Avalovara*, essa dúvida surpreende. Ao iniciar *Avalovara*, ele sabia exatamente quantos episódios teria o romance, quantas linhas haveria em cada episódio, e assim por diante. Em algumas entrevistas afirmou, em relação a *Avalovara* e a algumas de suas narrativas, que escrevia como se colocasse leões dentro de jaulas, isto é, aprisionando emoções em esquemas geométricos. O romance inacabado, portanto, sugere uma reformulação profunda de sua cosmovisão como escritor e como homem. A situação peculiar que vivia durante a concepção deste livro talvez contribuisse para isso, com o diagnóstico de um câncer em estado avançado, um melanoma maligno que fugia completamente ao seu domínio e ao domínio da ciência, e comprometia, a intervalos cada vez mais curtos, o controle que podia exercer sobre o seu próprio corpo, não obstante a vontade ferrenha da cura e a disposição, levada a cabo até o último instante, para o enfrentamento da luta pela vida. Como diz Julieta:

Algumas vezes imagino que o fato dele não ter feito um plano para este livro faz parte de um plano maior, não consciente, onde se sabe, sem diretamente saber, para onde vão nossos caminhos. Em plataforma menos transcendente, penso que a técnica de escrever dessa vez sem estrutura estabelecida correspondeu à inquietação

literária de Osman Lins, à sua necessidade de se renovar a cada romance, procurando sempre, para si mesmo, trilhas ainda não percorridas. Controlar leões soltos seria o novo desafio. (Ladeira, 1995, p. 223)

Talvez Osman Lins não desejasse nem mesmo controlá-los, mas deixá-los livres, simplesmente, como se o homem - aprisionado a uma condição que o subjugava para além de todas as situações de sujeição humana contra as quais ergueu sua voz indignada ao longo da existência - relaxasse, subitamente, a eterna tensão. Diante da sentença incompreensível, ele parece abandonar seus impulsos controladores, reformadores, programáticos, diagramáticos e dogmáticos, caminhando rumo a uma insuspeitada leveza, à aceitação serena de que a sua obra, como a sua vida, como toda a vida, enfim, estivesse destinada a isso: ao inacabamento, à imprecisão, à incerteza. Essa serenidade, ou esse desamparo¹, surgem no riso que imprime a certas passagens do pequeno diário que escreveu durante a doença:

11 de maio de 1978

Hoje, saí da cama e de casa: passei boa parte da manhã tirando radiografias. Curiosamente, não senti alegria nenhuma de voltar “a ver o mundo”. É verdade que fiquei todo o tempo, ou quase todo, deitado, com uma máquina a girar em cima de mim e que me fazia lembrar outra, imaginária, inventada por mim em *Avalovara*, a que girava sobre o umbigo de ☺. À tarde, andei mexendo nos meus papéis, tentando alinhar um artigo para jornal, como venho fazendo todos os meses. De modo que abandonei meu posto de observação, pouco tendo o que dizer do céu. À noite, telefonou-me o Dr. D. V. Riu quando lhe perguntei se poderia tomar, para cortar os acessos de tosse, *Gotas Binelli*, remédio que lhe parece mais ou menos arqueológico. É que ele não conhece o meu repertório de remédios antigos para tosse. Que diria se eu lhe sugerisse, por ex., *Grindélia de Oliveira Jr.*, *Kusuk*, *Xarope de Alho do Mato e Urucu*, *Peitoral de Cereja do Dr. Ayer*, *Bromil*, *Xarope de S. João da Barra*, *Rum Creoso-*

¹ Que evocam o poema “A solidão e a porta”, do pernambucano Carlos Pena Filho: “Quando nada mais resistir que valha/a pena de viver e a dor de amar/e quando nada mais interessar/(nem o torpor do sono que se espalha)./Quando, pelo desuso da navalha./a barba livremente caminhar/e até Deus em silêncio se afastar/deixando-te sozinho na batalha/a arquitetar na sombra a despedida/do mundo que te foi contraditório./lembra-te de que afinal te resta a vida/com tudo que é insolvente e provisório/e de que ainda tens uma saída:/entrar no acaso e amar o transitório.”

tado, Phymatosan, para não falar na medicação por via venosa, as infalíveis injeções de *Godusan*? (LINS. “Fragmentos de um diário”, in: *Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo*, 2/7/1988)

A sensação que se tem diante das 138 páginas datilografadas, rasuradas e rabiscadas de *A cabeça levada em triunfo*, reunidas em capítulos sem uma sequência definida numa das pastas que abrigam parte do espólio do escritor na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, é semelhante à que nos comunica outro forte personagem desse romance, José Apolinário: uma sensação de desmoronamento, de ruína. Como se a corda de um instrumento, excessivamente esticada, subitamente se partisse. Como se o escritor implodisse o seu edifício, tão arduamente construído.

Numa provável versão decrépita do inquebrantável herói, com sobrenome de árvore de grande porte: Bernardo Vieira Cedro, de *O fiel e a pedra* - construído sobre a figura de Enéias, de *A Eneida*, de Virgílio -, José Apolinário anuncia o retorno de Osman Lins ao cenário do interior nordestino, ponto de partida de sua obra há muito abandonado pela visão urbana das metrópoles e de seus problemas; e à memória de seu próprio passado, fonte inesgotável de inspiração para a sua criação.

É sabido que Osman Lins atribuía ao tio Antônio Figueiredo um papel decisivo na sua opção pela atividade da escrita, e que teria moldado Bernardo à sua imagem e semelhança. Altivo e íntegro, Bernardo faz do orgulho um modo absolutamente heroico de ser. Sem jamais ceder aos apelos do mundo, que poderiam corromper a dignidade de seu espírito e de sua moral, Bernardo atravessa a história num estado de tensão permanente, até o desfecho catártico, onde os maus são castigados, restando aos bons um prêmio a Sísifo: a chance de recomeçar. No “Capítulo sem número, à maneira de remate”, o narrador resume em poucas linhas o destino do personagem, após o episódio restrito que constitui o enredo da história: “A seu lado, com muito ainda da antiga força, pequena fortuna e um grave clarrão interior (a vida lhe parece, em certas horas, um velho bicho selvagem, adormecido a seus pés), Bernardo Cedro começa a envelhecer” (Lins, 1979, p. 291).

Nada nesse envelhecimento, que se pretendia natural e tranquilo em 1961, poderia sugerir a visão devastadora que nos oferecerá Osman Lins da decadência física deste outro velho (de apenas cinquenta anos), protagonista de uma lendária trajetória não narrada, ídolo antigo daquele que o descreve em 1978 e que bem poderia ser o mesmo Bernardo, muito em-

bora, diante de um romance inacabado, qualquer aproximação seja mera especulação.

A entrada de José Apolinário no cenário dantesco da distribuição de alimentos a um populacho desvairado, em meio à seca, é, portanto, dramática:

Quando os caminhões pararam em Nova Descoberta, pensei que ia morrer ou que ia começar a chacina. O pessoal saiu de onde? Do chão? Estavam enfeitiçados? Só vi foi a poeira, aquele poeirão, nuvem raasteira e enrolada, os esfarrapados vinham em bolos, carentes de comida, mas fortes, ainda fortes das pernas e da goela, vinham por cima dos carros num alarido tão grande que nada mais se ouvia e ligeiros como nunca vi: meninos, homens feitos, velhos, mulheres grávidas, se acotovelando, tendo nas mãos pratos de estanho e latas vazias de querosene que batiam umas nas outras, vi aquelas pernas girando e tudo aquilo, de repente, me doeu na alma, foi igual uma faca, a uma verruma, foi como se meus pés, depois de anos, se mexessem, eu sentia compaixão e também raiva, vi os soldados apontarem as armas, só um desceu da viatura que levava os alimentos, atarantado, e foi este quem deu uma rajada curta, o pessoal correu ainda - dois? três passos? e estacou. Muitos riam, como se os disparos fossem uma brincadeira.

As lojas estavam fechadas, mas havia gente nas portas e janelas, dentro das casas, acompanhando o portento. - Façam coluna por um - gritava o cabo. Mas cada um tinha medo de avançar, com as bocas das armas abertas para eles, e vigiavam, quem pensava em ceder? Era gente acima da conta, muito couro de barriga quase colando nas costas e estava na cara que a esmola do governo - a farinha, a carne de charque, o moca, o açúcar mascavo - não dava para todos. A poeira levantada ia se espalhando em nossa direção. Eu olhava aquela cabroeira, o mulhero escuro, de panos amarrados na cabeça, as camisas abertas dos meninos, o triste mostruário de chapéus sombreando as caras quase invisíveis dos homens, os pés na terra dura, como é, gritou o cabo, entram em forma ou não entram? Engoli em seco para não vomitar e rezei a meu modo, sem fé e com blasfêmias, por uma tromba d'água que raspasse, zapt, esses fugitivos de uma seca-fantasma, por outros criada e real em seus efeitos, mas o sol se abriu de vez, o largo até ficou maior, mais descampado, mais árido.

Foi então que se abriu a porta de uma casa e um velho veio andando, um velho meio curvo e ainda esguio, ainda com um sinal invisível acima da cabeça branca, a mão esquerda em pala e a direita na barriga, como se estivesse com uma bala nas tripas, que diabo de homem seria aquele? A tensão afrouxava a cada passo que ele exigia do corpo, quem seria? Uma mulher veio atrás, entregou-lhe o chapéu, quis trazê-lo de volta, ele puxou o braço, pôs o chapéu na cabeça e pelo modo de cortar a ação da mulher, pelo chapéu, pelo jeito do chapéu, meio sobre a orelha direita, com a aba quebrada para cima, descobrindo a testa, os olhos, eu vi que era José Apolinário vindo para o seu último gesto inútil neste mundo, governado até o fim pela sua maneira de viver, de ser, sempre tomando as dores de alguém, sempre aparecendo onde não foi chamado, respondendo o que não perguntado, saldando o que não foi cobrado e nunca - também nisso - pesando as vantagens.

- Esse velho não dá mais nada - disse o motorista, olhando através do para-brisa. Vem meter-se aqui para quê? Via-se, mesmo à distância e sem que nada fosse dito, que Apolinário não vinha pedir nada. - Foi ele que eu vim visitar. Está ruim mesmo. Não tem seis meses de vida. Vi quando cambaleou, parecendo ofuscado. Ainda olhou em nossa direção e fez um gesto vago de apelo. Relutante, deu meia-volta e entrou de novo em casa, mais curvo do que antes. Sim, ele estava com os últimos dias contados, os recibos das contas já passados, mas devia restar-lhe ainda (o quê? autoridade? poder de conciliação? um fluido? o quê?) algum dom que eu não tenho, pois entre os canos das armas e os andrajos sobreveio uma espécie de ida e volta, um fluxo, uma troca, formou-se quase um compadrio entre os milicianos e a cambada, que agora ria solta (bons retirantes estes, brincando com a miséria) e quando entrei na casa dele a distribuição das rações já estava em curso, tudo na santa paz.

Foi a cadeira de rodas, antes de mais nada, que me identificou. Como reconheceria Apolinário no cinquentão estropiado que não sabia ainda o que dizer e abalroava nos móveis de pés finos, o moço a quem não via desde quando orçava ele mesmo pelo número de anos que agora eram os meus? Primeiro, olhou pasmo e não sem desconfiança, um tanto desamarrado da cara o queixo ainda nítido; passou a vista na cadeira e eu soube que ele estava lendo, na minha visita, o seu fim, eu valia por uma sentença de morte. - Você aqui?! Não era uma exclamação de alegria e sim de medo, agravada

pelo tom da voz, quase a de um mendigo, humilhada e pouco firme.
(Lins, in: Ladeira, 1995, p. 229)

A personalidade de José Apolinário, tão semelhante à de Bernardo Vieira Cedro, é contestada amargamente pelo narrador neste romance. Bernardo era duro e inflexível. Preferia que a desgraça lhe invadisse a vida a fazer uma concessão que não julgasse justa. E isto incomodava os poderosos, como se revela no diálogo entre Miguel Benício, proprietário de terras e de gado na pequena cidade de Vitória de Santo Antão, e o rapaz, que acaba de perder o filho único por falta de dinheiro para um tratamento:

- Estou pensando em você. Quero ajudá-lo.

- Por quê?

- Você precisou de dinheiro. A quantos pediu? Quantos lhe emprestaram? Hein?

- O senhor andou examinando a minha vida?

- Bernardo, eu sei de coisas que você não sabe. Sei, por exemplo, o que todos os grandes de Vitória sentem por você, atualmente. Você sabe? Sabe?

Exaltara-se. A pele escura estivera-se, enchera-se de manchas cor de enxofre. Os grandes olhos pareciam arder, coléricos, sob uma névoa sombria.

- O que você fez foi estúpido. Não se deve fazer nada precipitadamente. Largar um emprego por capricho!

- Não foi por capricho. Nem foi precipitação.

- Desafiar um homem na hora que ele sobe, senhor! O Posto Fiscal não é propriedade de Agripa Coutinho. Não é propriedade do Prefeito. Não me responda agora, deixe-me falar. Você fez como poucos, entende? Você, a bem dizer, não era nada; e mandou para o diabo segurança e acomodação. Muita gente graúda, de arca abarrotada, era contra Coutinho e já está com ele. É isso que dá raiva, Bernardo. É por isso que lhe odeiam e têm inveja. Todos sentem, essa cambada, que você é maior do que eles. E pode ficar certo: por enquanto, você não tem oportunidade aqui. Eles têm de provar, esse pessoal de Vitória, que você está errado. Querem ver seu castigo, sua queda. E isso tem de vir, Bernardo, se você não mudar. Só então eles vão dormir sossegados. Um homem pode aguentar que você lhe roube tudo. O que ele não suporta é ver ninguém abandonar uma riqueza. Ou uma segurança. Nada no mundo enfurece mais. Eles devem ter

ficado contentes, com a morte do seu menino. (...) Eu mesmo - e sou dos melhores -, quando soube do que você havia feito... Tive raiva. Senti que não era homem para fazer o que você fez, entende? Mas isso já passou. Você vai morrer sem nada, seu desmedido orgulho vai acabar com você. (Lins, 1979, p. 44)

Falta ao narrador de *A cabeça levada em triunfo* - uma espécie de Ascânio crescido, inválido e decepcionado - o mesmo entusiasmo e admiração de Miguel Benício por essas qualidades. Tanto é que, na descrição de José Apolinário, tais qualidades, reduzidas por uma série de adjetivos depreciativos, revelam menos a hombridade do que a tacanhice do velho:

Cheguei minha cadeira para junto da sua - com um forro verde-claro de plástico - e dei-lhe um abraço, abracei aquela ruína que atendia, com que direito? pelo nome de José Apolinário e que talvez eu odiasse, por inalcançáveis, o desassombro burro, a fé estúpida, a insensata alegria de viver, o fervor sem motivo, a confiança teimosa de um varão de quem pouco se lembravam e que se chamava José Apolinário. Vagavam na sua mente, pois vagavam na minha, na sua mente onde tudo ia ficando duvidoso, frouxo, pescarias e caçadas, banhos de rio, cavalos chispando, um olhar maduro e plácido, punhais, armas de fogo, papagaios de papel, estradas de lama, bravatas. (Lins, in: Ladeira, 1995, p. 229)

Essa tacanhice é enfatizada pela retomada, neste trecho de *A cabeça levada em triunfo*, do assunto da doença do velho, que resiste ao internamento, e que evoca o episódio tratado no capítulo de abertura do romance *O fiel e a pedra*, quando o casal Bernardo e Teresa aparece velando o filho moribundo, e conversando sobre as duas difíceis decisões que tomaram juntos: a do abandono do emprego por Bernardo e a do abandono do tratamento do menino:

- Não tenho mais onde buscar dinheiro. Todos têm juízo, todos acham que pedi demissão porque quis e que ninguém tem nada com o que eu faço. Ninguém diz nada, mas eu sinto. Só mesmo sua mãe diz com franqueza o que pensa.

Ambos ficaram a olhar para o menino, fixos. A lâmpada imobilizara-se outra vez e pairava sobre o quarto. Inflexível. (...) Bernardo cerrou os dentes, cruzou as mãos. Sem se voltar, feriu com brutali-

dade o núcleo ardente e oculto, em torno do qual, desde a véspera, giravam todos os seus atos e palavras:

- Nós estamos loucos. Esta miséria! Como foi possível a gente ficar de acordo numa decisão como aquela?

Teresa começou a murmurar, os lábios trêmulos:

- Nós ficamos, Bernardo, nós ficamos...

Parecia castigada, supliciada pela evocação do diálogo, aquele surdo, incrível diálogo, ao fim do qual - havendo concordado, por falta de meios, em nada mais fazer pela criança - ambos haviam como que ruído sobre o leito, exaustos, cada um para seu lado e receando tocar-se, os braços em cruz, os olhos nas telhas vãs.

- Deixá-lo morrer! - continuava o homem. Seremos dois monstros? Como é que você pôde concordar?

Ela se levantou, ficou de costas:

- Não fale mais, Bernardo. Eu sabia!

- Que é que você sabia?

- Você tinha de terminar acusando-me. Não me acuse - suplicou.

(Lins, 1979, p. 22)

A extrema covardia de Bernardo, nunca mencionada abertamente, e que parece insinuar-se, à revelia das intenções do escritor, em passagens como esta - quando ele procura aliviar sua culpa transferindo a responsabilidade de seus atos para a mulher -, contraria a opinião da crítica em geral que, como se percebe pela opinião de Nelly Novaes Coelho, viu neste casal “algo de novo (e tão simples!) para a ficção brasileira: a presença das sóbrias e fundas relações entre marido e mulher, sem a saída fácil do adultério. Essa profunda comunhão a mostrar-nos dois seres que parecem integrar uma só realidade vital - forte, serena, abissal, é dos aspectos mais bem realizados no romance”. E, no entanto, uma leitura mais atenta aos implícitos da narrativa revela que essa suposta união dependia quase que inteiramente da submissão absoluta e silenciosa da mulher às exigências arrogantes e egoístas, quando não definitivamente cruéis, do homem a quem devotava uma dedicação doentia, na qual projetava a sua rebeldia e a sua tentativa de afirmação perante a autoridade da mãe, que desprezava Bernardo.

Essa dedicação de Teresa também não parece ser inteiramente correspondida. É suficiente que se considere o julgamento que Bernardo faz da mulher, quando a define como a “pedra” que o prende a uma situação estável que ele não deseja, e o modo quase indiferente como a trata em situações extremas. São diversas as passagens do romance nas quais ele se aproxima

da mulher não para ouvir a sua opinião, mas para consolar-se sob o seu amparo, que tem como certo. Também não são poucas as vezes em que ele, sob o pretexto de poupá-la, oculta informações importantes, arvorando-se o direito de decidir pelos dois.

Um dos episódios mais dramáticos a esse respeito é aquele em que Teresa, grávida, praticamente pede desculpas a Bernardo pela decisão de afastar-se dele, que insiste em manter sua posição e enfrentar os inimigos ao preço da própria vida, a fim de defender a sua tão proclamada “honra”. E, para ter coragem de ir embora, justifica-se com o impacto de um violento pesadelo, no qual o filho morto vem cobrar a sua responsabilidade para com o filho ainda não nascido, chamando os pais de “assassinos”. Pela primeira vez, a consciência de Teresa surge por inteira, desmembrada de sua total falta de autoestima, que tomava por amor a raasteira gratidão pelo homem que a “aceitara”. Pela primeira vez, ela consente em salvar a própria vida, em não compactuar com as decisões de Bernardo, e em não deixar morrer - como deixara o primeiro - o filho que carregava no ventre.

Mas nada disso é dito com clareza. É preciso ler nas entrelinhas o que há de mesquinho, despótico e pequeno neste personagem tão grandiosamente descrito. No ensaio *As falas do silêncio em O fiel e a pedra*, Marisa Simons, por exemplo, interpreta o instante em que Teresa acorda do pesadelo onde o “pequeno demônio” acusa os pais de “assassinos” como uma recusa da mulher em se reconhecer mãe da funesta criatura. (Simmons, 1999, p. 116). E, no entanto, é o sonho que opera como a desculpa inconsciente de que Teresa precisa, no exercício de sua submissão cotidiana, para compreender a sua culpa passada, e amadurecer a sua responsabilidade futura como mãe, deixando em segundo plano o papel de esposa obediente.

É natural que, passados quase vinte anos entre *O fiel e a pedra* e *A cabeça levada em triunfo*, desagradasse a Osman Lins o tom soberbo e grandiloquente de Bernardo, a pasmaceira débil de Teresa, bem como a cegueira do narrador, que tantas vezes revela-se entusiasmado por valores nem sempre tão íntegros como ele os descreve. No romance mais recente, porém, o escritor inverte a escandalosa situação do menino sacrificado, pondo, desta feita, na frágil situação do dependente, o provável duplo de Bernardo, agora velho, doente e vítima do abandono de duas mulheres, a esposa e a sobrinha, que decidem - por motivos declaradamente práticos - deixá-lo morrer sem tratamento:

As duas cataplasmas, a mulher e a sobrinha, fizeram as contas e verificaram que operação, ali, não adianta nada, que hospital só

faz roubar, que enfrentar uma doença como essa é jogar dinheiro fora e que, se não cuidarem da vida, quando ele fechar os olhos elas estão sem níquel e, ainda por cima, endividadas. No fundo, concordo com as duas. Acho que pensam bem. Salvar a pele, acima de tudo. Fazer o quê? Nada. Deixa morrer. De repente, eu, que nem sequer me movi quando os falsos flagelados estavam frente às bocas das armas, vi quanto errara me aventurando nos solavancos do mundo cá fora, para seguir um uso venerado por comadres, visitar um condenado às vésperas da morte e que, podia negar? eu não conhecia e não me conhecia. Foi quando ele se levantou e, apoiado na mulher, enquanto a sobrinha rabiscava na mesa com o indicador robusto, procurou o banheiro. Eu via os dois, ele com sandálias de couro cru - para o muito que haviam andado no mundo os pés até que eram bem formados -, ela com sapatos de lona e sola de borracha, um dos cordões desatado, ele com calças de zuarte, frouxas, a camisa para fora, ela com um vestido de bolinhas verdes, o cabelo tingido, meio pesadona, José Apolinário de cabeça branca, se apoiando na mulher e avançando precavido, a passo de equilibrista, um sujeito como ele, que nunca soube o que é ficar parado, um andarilho, um peregrino, um calcanhar de barro, um comedor de léguas, mas se todo o caso fosse este eu teria cumprido a obrigação, dava um abraço, você vai ficar bom, vai ser o mesmo homem, voltava no caminhão-pipa e pronto. Não degradingolava - como se me atirassem pela escadaria abaixo -, não degradingolava na esperança, na compaixão, na intromissão, essas dispendiosas armadilhas. Na sala de jantar, porém, junto à sobrinha, Apolinário parou - era tão difícil avançar? - e começou a chorar em silêncio, um menino. A mulher também, dizendo a ele, como se diz a um menino, não chore não, os dois ali imóveis, abraçados, o terçol da sobrinha pesando sobre o olho indiferente, o ancião José Apolinário e a esposa cujo nome eu ouvira sem guardar, deploráveis, expulsos sem remissão da alegria e do futuro, ele a um passo da cova e ela do luto. Então, sem mão para conter-me, esquecido do que sou e talvez por ser quem sou, *decidi fazer alguma coisa*, quer dizer, jogar água na sopa, mexer num abscesso em formação. Paciência, eu disse, um homem como ele, de poses, ficar entregue à atmosfera, hospital era para isto, a sobrinha ergueu a pálpebra e resmungou que esses médicos .., hospital é um sorvedouro, adiantou a velha, melhor tratar-se em casa, a pessoa nos seus cômodos. Apolinário, um trapo umedecido

em álcool à altura do fígado, quis saber de que tratávamos, a mulher resumiu olhando-o fixo: “Hospital! Palmares!” “Nada! Morro aqui mesmo.” “Ele não quer ir”, reforçou a sobrinha. O desgraçado ia na onda, convencendo-se de que o melhor para ele era morrer barato, na penúria, pagando a morte com sofrimentos. Passavam frente à porta alguns dos que haviam pegado as suas rações. Eu insistia em arrancá-lo ao conluio das duas carrascas domésticas, aquelas almas de carrapatos, ele agora ausente, mais surdo do que nunca, exposto à sarna da agonia como um cachorro sem dono, extraindo os últimos alentos como quem arranca sem anestesia os dentes furados, morre logo, traste, e de repente voltou-se para fora, eu vi os olhos dos seus tempos de homem, ele disse “pobre povo”, se enganando, eu acho, superior, o nu lamentando o esfarrapado, era medir o vento a palmo, fazer-se de cego. Gritei - por desaforo? não, tributo a algum remorso? não, mas porque descera a minha escada, abrira o meu portão, entrara no alçapão do mundo - gritei para que ele ouvisse, que eu fazia questão de arcar com o necessário, vivia folgado e não tinha herdeiros, a amizade paga imposto (eu queria dizer que impunha obrigações), a cidade de Palmares não mordida, o vento já levava todo o pó amaldiçoado, eu conhecia os médicos da Casa de Saúde (especialistas de nada, doutores rabo-de-cabra, incompetentes, ladrões, quadrilha de banco, açougueiros, isso eu não disse), se fosse preciso ele ia operar no Recife, que diabo, amigo é amigo. A casa iluminou-se, caíra um anjo das esferas altas, com dinheiro no bolso e besta, um aruá-do-brejo, comida de gavião, agora sim, estavam como queriam, o velho assistido, o pé-de-meia salvo e a consciência em paz.

- Não sei se ele quer - disse a mulher. Se ele aceita.

- Vocês aceitando é o bastante.

Era só a paixão que me atirava nesse lance? Que paixão, que nada! Eu estava embarcado, como se fica em alto mar eu me via em alto mundo, solevado nas vagas do orgulho e da tentação de fazer aquelas duas sujeitas botarem as cartas na mesa, que cartas? as cartas da avareza. Falsas protetoras. Vampiros familiares.

- Talvez seja melhor - cedeu a sobrinha. A inflamação do terço minava a cara de lua, a cara da malandra parecia uma pálpebra fechada, apóstemada, merecia um emplastro de mostarda.

Apolinário como quem de longe, de distantes fronteiras, o que via nele era um morto, menos, o retrato de um morto, tirado há muito

tempo, na inocência do que seja um sofrimento caprichado. (Lins, in: Ladeira, 1995, p. 229-230)

O gesto do narrador, que não procura alardear dignidade e nobreza, como os gestos de Bernardo, mas, ao contrário, mergulhar na tentação de denunciar a avareza dos familiares de José Apolinário, soa como uma espécie de redenção pessoal do escritor pelo crime do abandono, cometido contra a criança indefesa em *O fiel e a pedra*. Os mesmos adjetivos, atribuídos aos parentes do velho, poderiam servir para designar os pais do menino: “Falsos protetores”. “Vampiros familiares”. Aqui, destaca-se a intenção clara do narrador de “fazer alguma coisa”, mesmo que inútil, pelo velho, ainda que para evitar-lhe o “pagar a morte com sofrimentos”, dando-lhe algum conforto; exatamente o contrário da decisão do casal, no romance de 1961, que prefere “não fazer mais nada” além de assistir ao longo sofrimento do filho. No romance inacabado, o escritor realiza, portanto, uma releitura deste episódio fulcral - posto em segundo plano na obra anterior - que seria severa se não fosse cômica.

Cômica porque, apesar do gesto de nobreza, já não há, da parte do narrador, nenhuma credulidade inocente, nenhum maniqueísmo, nenhum intuito de *épater*. A realidade nordestina não é mais fantasiada. Apesar do grotesco da cena de distribuição de alimentos, os “pobres retirantes” são vistos como “falsos” e “espertalhões”. A piedade por eles, posta na boca de Apolinário, soa ridícula: “é o nu falando do esfarrapado”. Apesar de encaminhar o doente ao hospital, o narrador não tem a menor certeza do benefício que isto poderá representar, dado à incompetência dos médicos, à ignorância das enfermeiras, ao estado lamentável do velho. Mas todas essas constatações carecem do tom da denúncia (que ainda persiste na crítica ao sistema previdenciário em *A rainha dos cárceres da Grécia*) e já não parecem investidas de intenções reformadoras. O riso não é mais sarcástico, parece apenas melancólico. Veja-se a descrição do hospital e do homem que lá se encontra:

A Casa de Saúde São Francisco onde se encontra José Apolinário é animada, do lado esquerdo, pelo comércio de cavalos e, lá dentro a sonoplastia, o som de gafeira ou de buate da zona, as putas que morrem ali não estranham o ambiente, morrem alegres, rádio no pé do ouvido, “é melhor renunciar”, “sai do meu caminho”, música sertaneja, canções de gringos. As enfermeiras pegadas a laço, chucras, chegavam com água de coco, seringas, frasco de soro, falando

“piulas”, “argodão”, “sanitários”. Mas eram gente boa, vinham da peneira, do fogão, da foice, da lata na cabeça, do bilro, do barro, das grades, tinham levado do mundo toda sorte de porrada e isso não minara o algodão que eram, continuavam algodões no jeito de falar, de virar o doente na cama, só um puquinho, viu? não dói não. O tumulto da feira de cavalos, os relinchos, as patadas, os berros dos negociantes, tudo abafado pela cortina grossa, lanosa, da sala onde se encontra José Apolinário. Vi quando ele subiu na balança, os braços para trás, a mão direita sustentando o punho esquerdo, vi-o de costas, e onde estava o indomável, o rijo, o cabra danado? imprevisíveis da matéria, quem se pesava na balança gasta do hospital era um menino sem peso algum no coração e a vida inteira pela frente (com um câncer no fim, sim, mas tão longe que nada significava) o menino Apolinário, esqueleto ainda mal formado, observava um cantador de feira ou um jogo de pedras, ou uma briga de galos, ou a passagem de um andor, disponível, as mãos nas costas. Os animais que se agitavam na rua do outro lado da parede, me pareceram, a mim que sou homem de imaginários, todos os cavalos, guardados no curral do tempo, que o menino José Apolinário ainda havia de selar, montar, comprar, vender, tanger, trocar, domar, tomar de ladrões, estrompar, banhar no rio, marcar, soltar no pasto. (Lins, in: Ladeira, 1995, p. 231-232)

Analisando os trechos aqui transcritos, pode-se supor que, no enredo de *A cabeça levada em triunfo*, Osman Lins pretendia atacar, tardiamente, a celebração da fanfarronice do homem nordestino existente na maioria dos romances ditos regionalistas, à qual não se furtara em corroborar no enredo de *O fiel e a pedra*. Produto de um rebuscamento estilístico peculiar, a glamourização desta característica, produzindo uma empatia do leitor com o protagonista, acaba induzindo-o ao equívoco de aceitar a existência de um mocinho e de um bandido nesta história de bang-bang tupiniquim. À parte a suposta diferença entre o moralismo e o amoralismo de suas razões, Bernardo e Nestor partilham, na verdade, das mesmas fraquezas e dos mesmos crimes. São vaidosos, ambiciosos, egoístas, e sobre ambos paira a suspeita do assassinato. Nestor não é mais suspeito de haver provocado a morte do irmão Miguel, por ambição, do que Bernardo é suspeito de haver permitido a morte do filho José, por orgulho. À luz desta evidência, o sacrifício de Ubaldo, o jagunço que dá a vida, gratuitamente, por Bernardo, porque “um macho desse carece viver”, torna-se inútil. Nada, exatamente,

faz de Bernardo um sujeito melhor do que Nestor, além da admiração cega do narrador pelo seu comportamento.

Revestido por um halo de estoicismo, atingido em cheio pela transfiguração magistral do talento literário de Osman Lins, Bernardo atravessou mais de uma década sendo comparado a um herói imaculado, até que o próprio autor decidiu “decapitar” o seu tipo na figura do velho José Apolinário: “Apolinário como quem de longe, de distantes fronteiras, o que via nele era um morto, menos, o retrato de um morto, tirado há muito tempo, *na inocência do que seja um sofrimento caprichado*” (Lins, in: Ladeira, 1995, p. 231).

Com a “inocência de um sofrimento caprichado”, Osman Lins escreveu, na sua juventude, e ainda contaminado pelos valores tremendamente machistas de sua região, um romance belíssimo, poético, lírico, cujo acabamento estilístico primoroso encobre uma contradição ética básica, que se torna tanto mais patética quanto mais a sua história, digna de folhetim, é elevada à condição de saga. Talvez apenas a experiência real de um “sofrimento caprichado” - a doença terminal que precisou enfrentar na maturidade - tenha sido capaz de acordá-lo para essa contradição, cuja existência no cerne do romance *O fiel e a pedra* é certamente o seu elemento mais grandioso.

Atravessado do início ao fim pelo fantasma do menino abandonado à morte pelo pai turrão e pela mãe conivente, esse romance chora, em silêncio, a dor de Ascânio, o menino abandonado pela vida, pelo destino que lhe rouba os pais sem sequer dar-lhe a chance de os conhecer, e cuja tragédia, nunca enfatizada, é a maior e a mais pungente desta história. Não só porque é a mais verdadeira, baseada na biografia do autor, mas porque, diante da decisão do abandono à morte do seu próprio filho doente, que grandeza pode haver em qualquer gesto, em qualquer alma? Que grandeza pode haver no criador que abandona a criatura à própria sorte? O gradual afastamento do Ascânio adolescente de seus tios apenas espelha esta constatação, que prossegue, surda e indiferente aos eventos que se passam no Surrão. Assim, o caráter aventureiro do enredo distrai o leitor do drama maior, mais intimista, filosófico e profundo, vivido por Ascânio à margem da história.

Se há um herói em *O fiel e a pedra*, ele é, sem dúvida, o menino. É ele, em sua humildade, a figura mais generosa do drama, ao lado da avó, porque o heroísmo de ambos é de outra ordem, que se opõe ao abandonar e ao esquecer. O capítulo XLVIII (*Domingo de festa. A luta com o invisível e a migração dos ídolos. O menino decide o seu destino*) é o mais elucidativo da pertinência desta análise. Trata-se de um capítulo quase metalinguístico, que explica a gênese do romance e o nascimento do escritor. Distanciando-

-se do enredo e ressaltando a diferença de sua natureza enquanto personagem, Ascânio reconhece a queda da imagem heroica de Bernardo e Teresa a seus olhos, ao contrário do que vemos acontecer na história, e anuncia a necessária recriação poética de suas figuras:

Caminhava. Para onde fugir, onde abrigar-se? Era como nas histórias, quando alguém se perde na floresta. Mas os heróis nunca ficavam indefesos, tinham sempre uma espada invencível, uma palavra ou amuleto para resguardá-los do mal e ele não tinha nada, era só e frágil diante do mundo. Só e frágil. (...) Agora, as linhas do amar e do encantar-se não mais continuavam unidas. Com Teresa, com Bernardo, o amor durava mais que o encantamento e ele se compadecia de ambos, a quem tanto amara, a quem ainda amava e cujo fulgor se consumira. (...) Amava a dois mortos e certamente continuaria amando, dentro de alguns anos amaria a um universo apagado, povoado de objetos e de seres humanos sobrevividos ao próprio encantamento, pois as coisas se apagavam, as criaturas se apagavam (...). Tudo passava e a descoberta era cruel. Como viver num mundo tão mutável, onde nada ficava, nada mantinha a sua luz perene e mágica? (...) Estonteado, abriu caminho e viu com desgosto a sua sombra. Um vulto de cabeça baixa, humilhado, fugindo por desespero e temor. E sentiu uma espécie de revolta, que se confundia com um movimento de orgulho e raiva. E uma voz lhe disse que era preciso sofrer e que os encantos não morriam, apenas emigravam. Dos poderes de Bernardo para o ondular dos vestidos, dos retratos de veleiros para o que viesse depois. (Lins, 1979, p. 264)

Antes, porém, de fazer emigrar para o romance *A cabeça levada em triunfo* algo do cenário, dos personagens e da atmosfera de *O fiel e a pedra*, Osman Lins já o havia feito, com humor, na “comédia de caracteres” de 1962, publicada exatamente no ano seguinte à publicação do romance no qual elabora, por sua vez, a transfiguração poética de personagens e histórias de sua própria vida. É possível que o incômodo de Osman Lins com a natureza duvidosa do heroísmo em *O fiel e a pedra*, aqui discutido, ou com a compreensão duvidosa desse heroísmo por parte da crítica, se manifestasse logo a seguir em seu espírito, motivando-o a escrever a peça *Lisbela e o prisioneiro*. Ambientada no mesmo espaço, a peça ridiculariza exatamente a fanfarronice machista do nordestino - elevada à condição de tragédia no romance - nas figuras antológicas do assassino profissional Frederico

Evandro e de Leléu, o artista de circo mulherengo, sem prejuízo da sinceridade sobre a história de amor que é narrada. Com esta peça, Osman Lins apontava, já neste início de carreira, para o caminho da leveza e do humor que talvez viesse a recuperar numa fase tardia da sua produção.

Há situações em literatura que só o riso salva. Como diz Milan Kundera, apenas a insustentável leveza, ou um pouco de riso e de esquecimento podem salvar a poesia do risco das gafes históricas, políticas e ideológicas e do julgamento do futuro. Há algo mais no ato de escrever que ultrapassa a lógica, a coerência e a pertinência do sentido imediato, algo que não se comunica diretamente pela razão e que o tempo não consegue desgastar. Algo que, embora não permaneça o Mesmo, o evoca no Outro em que a obra se transforma pelas leituras sucessivas. Nos textos de grandes artistas, “o Belo, o Bom e o Verdadeiro” subsistem para além da necessidade de sua explicação e justificativa.

Por isso é que, sentindo-se próximo do fim de sua vida, Osman Lins, crítico de si mesmo, põe simbolicamente a cabeça a prêmio no seu romance inacabado, antecipando as decapitações futuras, os desmembramentos e esfacelamentos a que a sua obra estaria sujeita com a sua partida. Ele, que partira tantas vezes e de tão dolorosas maneiras, não poderia aspirar para o seu legado o peso da permanência. Mas o que nos legava era muito maior, era o legado de uma permanência de peso, essencial ainda que invisível para os olhos, cuja substância evoca a transparência do voo dos pássaros e cujo contato nos faz sentir, num lampejo, a emoção do gesto triunfante de Perseu, quando ergue, acima da própria cabeça, a cabeça da Medusa decepada.

REFERÊNCIAS

- COELHO, Nelly Novaes Coelho. “O fiel e a pedra”, in: *O ensino da literatura*, FTD/SA.
- FLAUBERT, Gustave. “Herodias”, in: *Trois contes*. Paris: Gallimard, 1973.
- KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Risíveis amores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. “O novo desafio de Osman Lins. Apresentação de trechos do romance inacabado do escritor”, in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, n. 38, 1995, pp. 223-233.
- LINS, Osman. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. *A cabeça levada em triunfo*. Romance inacabado, originais no espólio de Osman Lins, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Dois fragmentos publicados por Julieta de Godoy Ladeira na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*. São Paulo, n. 38, 1995; e um fragmento publicado no *Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo* (2/7/1988), n. 415, ano VII, p. 5.
- _____. Diário escrito durante a doença. Original no Arquivo Osman Lins, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Trechos publicados: “Fragmentos de um diário”, in: *Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo* (2/7/1988), n. 415, ano VII.
- MOISÉS, Massaud. “O fiel e a pedra, hoje”, apresentação do romance *O fiel e a pedra*. São Paulo: Summus, 1979.
- MORAES, Eliane Robert. “O peso da cabeça”, in: *O corpo impossível. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PESSOA, Fernando. “Carta a Armando Cortes-Rodrigues (19/1/1915)”, in: *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 54.

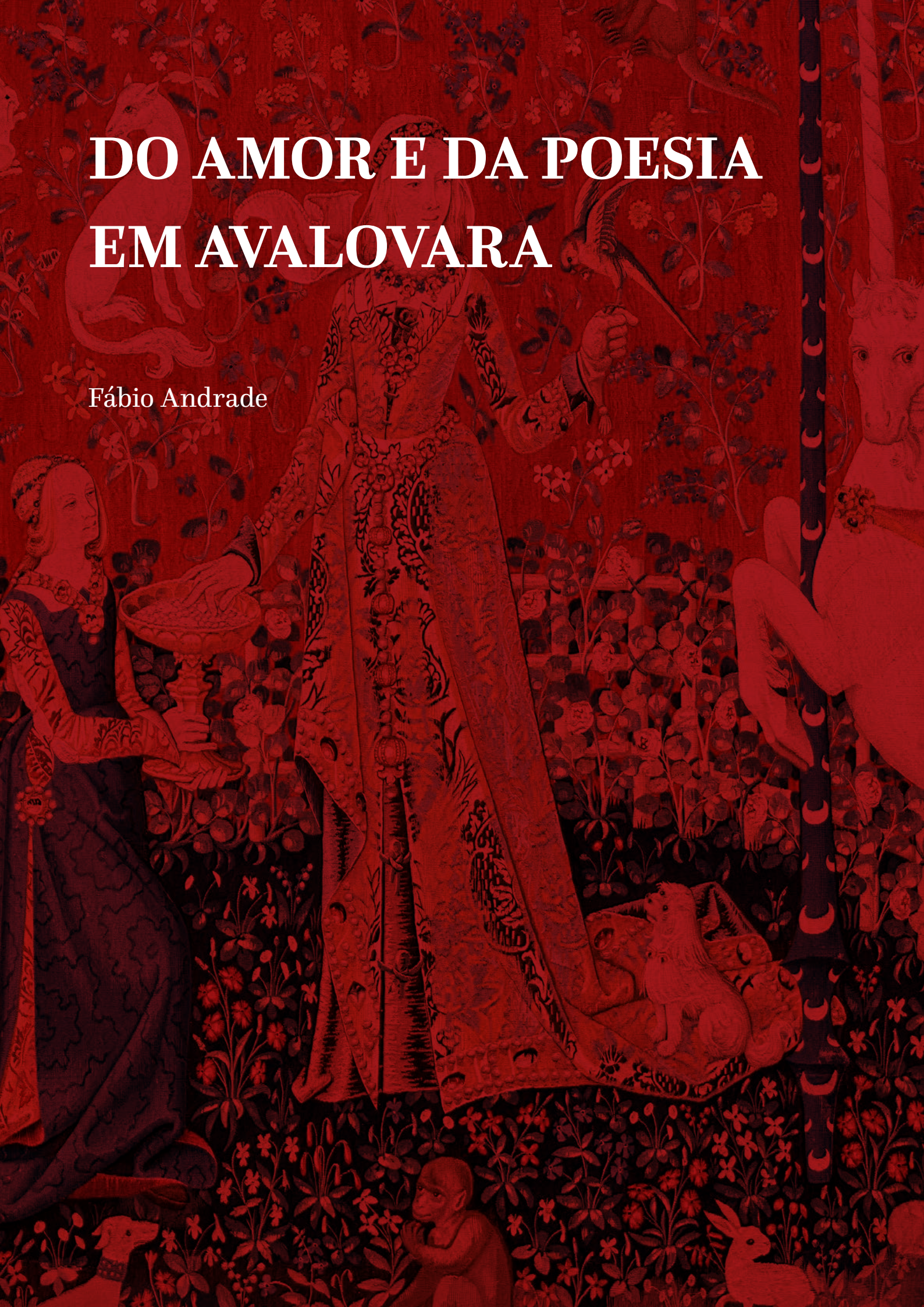
SÁ-CARNEIRO, Mário de. “*Além e Bailado*, de Petrus Ivanowitch Zagorianski (fragmentos)”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SIMONS, Marisa. *As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman Lins*. São Paulo: Humanitas, 1999.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DO AMOR E DA POESIA EM AVALOVARA

Fábio Andrade



*Serán ceniza, mas tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado.
(Serão cinzas, porém terão sentido;
E pó serão, mas pó enamorado)*
Francisco de Quevedo

Vê-se toda ela ceder à sedição do transe. Cerrados os olhos, de mármore – a boca entreaberta, ao ritmo da respiração dos arrebatados. Algum tempo mais de contemplação, desaba o corpo, as vestes revoando: vestuário dos quedados. Poderá perceber-se, na intimidade de suas pálpebras, instante tão só e seu? O *êxtase de Santa Teresa*, escultura do italiano Bernini, narra a ascese, o amor místico barroco e sua eloquência erótica. A união com o esposo místico arrebatava não só o espírito como também a carne. Através das dobras de seu vestido de pedra, por entre seus olhos e seus tensos dedos cinzelados, entrevemos essa palavra ambígua, tremeluzindo como uma chama negra e oculta.

Ambíguo e múltiplo, o barroco apela aos sentidos e os converte no tato da alma. Entrecruza-os da mesma forma que promove o cruzamento das artes. Sua natureza pertence ao sinestésico e ao intersemiótico. Código de sinestesias, a recorrência a um sentido outro valida o cabedal de possibilidades de apreensão e aciona a consciência do limite. Mas o limite está aí para seduzir, desafiar, intimar.



GIAN LORENZO BERNINI. O ÊXTASE DE SANTA TERESA

Em *Avalovara*, os sentidos exercem papel ornamental e fundamental: “Do corpo no meu corpo vem um cheiro de laranjas maduras, mesclado com alfazema queimada e flor-de-enxofre. Apenas este odor, sim, só ele me protege, parece resguardar-me de tudo, sinto-o tecer-se e espessar-se em redor de mim hora após hora, um casulo que eu mesma segregasse” (Lins, 1975, p. 54). A visualidade, o tato, as texturas, o paladar, o gosto e a língua se transformam em metáforas palpáveis e ricas, em fruto, e passam a ser consumidas; os ruídos, e também os cheiros, as fragrâncias, os odores, se transformam em polifonia de vozes. Um feixe sensorial transfigura a presença da amante, os sentidos transfigurados do Sentido. Segundo Abel, a pele de Cecília é uma “chama latejante”; na esteira em que se deitam, um

“carneiro rumina folhas de canela”; e “Tilintam as moedas e astros no seu pulso” (Lins, 1975, p. 250). A composição ali do narrado, no leitor, faz-se por intermédio desses sentidos solicitados, e que, longe da exatidão, conferem-lhe papel crucial na fabulação, constituindo uma obra aberta e de significação participante.

Apesar do estreitamento promovido pela lógica de poéticas classicistas, a arte sempre professou sua inclinação à valorização dos sentidos. A própria frequência da arte, realizada pela filosofia moderna, depôs o jugo da razão totalizadora. Busca-se rever os parâmetros de apreensão e análise do real. Recorre-se a Vico, que de Aristóteles extrai a ideia de que nada chega ao intelecto sem passar pelos sentidos.

Otávio Paz ressalta o desconcerto causado pela leitura atenta dos textos eróticos e religiosos da época barroca, vazados em linguagem muito próxima. A apoteose barroca é signo do desejo em *exceder-se* (Omar Calabrese: *ex-cedere*, do latim: “ir para lá de” – ultrapassagem de um limite (1988, p. 63)). Apoteose, festa. Festa melancólica – as chagas do corpo estão assinaladas com o sangue que rega o encontro íntimo e amoroso. A eloquência barroca do desejo é sempre dual, ambígua: Bernini o prova com sua Santa Tereza, que cerra as pálpebras, não sabemos se de prazer corporal ou de plenitude mística.

Adentrar o universo ficcional de *Avalovara* exige-nos reaprender a ler o mundo – seus signos nos levam continuamente a volver o olhar sobre a matéria-prima de que partiram. Nessa constelação simbólica barroca, o amor parece girar com incandescência intensa. Ele, o amor, é uma das chaves da busca de Abel: seu percurso está seccionado em três momentos, três momentos amorosos – Roos, Cecília e ☺.

A linguagem barroca transcende o registro comunicativo. Ou comunica mais por significar. Comunicar que carece de exatidão, de univocidade. Sarduy define o barroco como espaço da “superabundância e do desperdício. Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade” (Sarduy, 1979, p. 77). A linguagem barroca de *Avalovara* não se define só pelo excesso, mas pela confrontação do excesso com uma rígida geometria – linguagem túmida. Linguagem de eroticidade medida e profundamente intensa. Medida que a desmedida ameaça e seduz.

O amor e o erotismo, a coreografia especular e corpórea entre eles, constitui, com força mais singular que outros elementos, a visão de mundo de *Avalovara*. Visão fracionária, multiplicada como os globos oculares da mosca. Jogo de lentes convexas e côncavas, imagens que se aproximam en-

quanto outras se distanciam – olhar o universo por uma lente. A estrela em que meu olho se detém brilha mais fulgural.

Erotismo e desejo seriam princípio da linguagem poética. Ração da vida para o poeta. A linguagem barroca, entretanto, introduz um dado novo no jogo erótico. Erotismo mortificador e morte erotizada – o primeiro por apresentar o desejo como desmedida capaz de lançar o homem no abismo dos sentidos, no profundo poço que é o outro, no desconhecido; o segundo por apresentar a morte como início místico de uma outra vida, via amorosa para aproximar-se de Deus – “*Muerro porque no muerro*” –, coroamento e clímax de um profundo desejo místico. De uma forma ou de outra, o erotismo é sempre transgressão de leis naturais – Sarduy: “Jogo, perda, desperdício e prazer: isto é erotismo enquanto atividade que é sempre puramente lúdica, que não é mais que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos” (Sarduy, 1979, p. 78).

Octavio Paz (1994, p. 12), em *A dupla chama*, reconhece o erotismo como metáfora do ato sexual, pobre e indiferenciado. O erótico seria para a cópula o que a poética é para a linguagem puramente comunicativa – alargamento, entesouramento, transfiguração: “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”, *Avalovara*, em sua linguagem túmida e de tensa geometria, encarna o erotismo verbal como apreensão do cosmo através do signo, conquista e corte do sentido, deflacionário. A poética corporal coroa a proliferação sígnica que compõe os corpos:

Escondido, sob impalpável penugem, entre as nádegas boleadas e ondulantes, teu ânus. Violeta ausente. (...) Teu sexo me chama e proclama seus dons: Sou feito de bocas, de lodo na sombra, de mãos, de flores, de peixes ávidos, de tardes estivais, de lagartas-de-fogo. Verás como hei de com dez bocas sugar tua virilidade, verás como deslizas entre ladrilhos úmidos, limosos, verás como hei de com inúmeros e ajuizados dedos esmagar teu pênis (como quem esmaga uvas, mas teu pênis será um racimo esmagado e sempre renovado) e como tentarei com os mesmos dedos fazer com que a tua bolsa viril, mais valiosa que uma bolsa de pérolas, mais valiosa que todos os alforges de ouro e diamantes, com que a tua bolsa, esse tesouro zelosamente escondido, inunde-me, inunde meu útero com o tépido caldo do teu sangue (...). (Lins, 1975, p. 107)

A linguagem erótica voluteia em torno do sentido, não se entrega, enamora-se por tantos signos quanto o seu desejo por dizer é capaz. George Steiner (1988, p. 92) analisa essa questão e percebe que ‘grandes’ textos eróticos, muitas vezes, não passam de empobrecimento literário, textos que rimam palavras com chavões – padrões: “O que se apresenta quando se leem alguns dos clássicos da erótica é o fato de que também eles são intensamente convencionalizados, de que seu repertório de fantasia é limitado e de que se confunde, de modo quase imperceptível, com o sonho-lixo da mera pornografia produzida em massa”.

A medida que Osman impõe à linguagem desejosa é um princípio barroco: dar forma ao que transborda à expressão. O registro erótico de *Avalovara* configura uma poética corporal e verbal. Testemunho de um conhecimento abissal nas trevas do outro, trevas luminosas; a cidade, o centro magnético da busca de Abel, sagrada, simbólica, encontra a via no conhecimento amoroso. Conhecimento tinto de negro, porque verbal. Os corpos convertem-se em espaços passíveis de se escrever uma linguagem, a linguagem de um conhecimento amoroso que eleva o homem e o põe diante de suas potências, poetiza-o. O corpo de ☺, quando desnudo, uma página branca e imaculada; quando adejado com adereços, um texto escrito e lido pelos olhos táteis de um saber corpóreo: “Perfeita em sua nudez é a folha de papel ainda não escrita. As palavras com que a escureço não restringem ou diminuem a sua perfeição. Assim, também, os adereços que trazes em teu colo, em tuas orelhas, em teus dedos, em teus pulsos: nuvens na altura, palavras na alvura” (Lins, 1975, p. 75). Metáfora da escrita: a nudez adejada de palavras torna a forma possível – a página em branco em toda sua deserta pureza silencia as mãos. A criação: o encontro das palavras com a nudez impossível da página branca. Os corpos são signos, que se desejam, e reclamam o mundo e a vida através do verbo.

A linguagem de carga erótica suprime a crueza pornográfica em favor da sugestão sensorial, metafórica. George Steiner (1988, p. 92) ressalta a tensão do erotismo agônico barroco: “A íntima concordância, planejada com delicadeza, entre o orgasmo e a morte na poesia e na arte barroca e metafísica enriqueceu com certeza nosso legado de excitação (...)”. A medida osmaniana, escrita rígida, conduz a superabundância barroca a imagens concisas, carregadas de signos – geometria de cachos, frutas dispostas numa ordem que não oculta a generosa disposição sensorial. Banquete para olhos, ouvidos, sentidos.

A proliferação que assedia a imagem erótica, metáfora (o ânus, uma violeta ausente): não deflagra a desordem, mas atomiza a imagem, ex-

pandindo-a, complicando-a numa rede de significados possíveis. A incidência de imagens telúricas salta aos ouvidos no registro erótico de *Avalovara* – “Um favo que se rompe, um figo muito doce que se abre – e o mel escorre-me entre as coxas” (Lins, 1975, p. 174). Lezama Lima (1996, p. 20), com seu barroco nos fala, a cada frase, ferida no flanco da sintaxe, da necessidade de “fabricar natureza, não de recebê-la como algo dado”; lembrando um pensamento de Pascal: se a natureza verdadeira está perdida, “tudo pode ser natureza”. Operação barroca: substituir a natureza por um símile artificial. Que, ao mesmo tempo, a evoque e amplifique seu significado e ausência. A poética como substituição da natureza – a reiteração contínua e obsessiva da imagem perdida do homem, natural e pleno; transgressão e transfiguração. Assim, a língua perde a função primeira, degustar, para transformar-se em fruto: “A língua quente e agitada, feita para degustar os sabores da terra, inverte esta função e faz-se alimento. Sabe a licor. De quê? Bebo o suco sempre renovado desse fruto vivo” (Lins, 1975, p. 17).

Podemos comparar a importância do amor, na constituição de *Avalovara*, ao do amor na constituição da *Divina Comédia*, de Dante. Elemento transcendente, o encontro com a cidade buscada é o encontro com o corpo de ☉. Abel, um verdadeiro iniciado, que, contra as armadilhas do labirinto, mantém-se no prumo que o levará ao termo da jornada. O amor aparece como conhecimento a ser atingido, acesso para uma plenitude transcendente onde o corpo exerce papel fundamental. Elevação através da matéria – de um conhecer pelos sentidos.

O amor consagra o que o erotismo conquista – o corpo do outro com todos os seus fantasmas. Eleição do amor que se transforma nas asas de um voo vertiginoso. Eleição que não elide a evanescência do objeto amoroso. Abel se pergunta, junto a ☉, ante o eclipse: “Ama-se o que em quem se ama? O que, em quem amamos, faz com que o amor se manifeste? O ser (visível) ou sua história, que ouvimos?” (Lins, 1975, p. 192). Octavio Paz (1999, p. 32) nos diz que, no ato amoroso, abraçamos os fantasmas dos nossos desejos, pois “o erotismo é um mundo fechado tanto à sociedade quanto à natureza. O ato erótico nega o mundo – nada real nos rodeia, exceto nossos fantasmas”.

Não é apenas a pessoa que o erotismo aceita e o amor elege e coroa, mas a pessoa e o seu mistério - “não saberei, com clareza, por que te amo e não poderei alcançar todos os motivos e sentidos deste encontro, numerosos e talvez até contraditórios. A decifração, afinal, seria a prova de que tudo – nós e nossos passos e esta hora – dispensavam existir” (Lins, 1975, p. 328). O abismo sempre instável entre o eu e o outro. Habitado e silente, poço e

lago, onde vislumbro o meu rosto e o desejo lancinante de me entregar a esse sem fim em que se converte a amante.

O sentido do erotismo osmaniano completa-se com a ascendência através do amor. Abel aproxima-se de um iniciado, pois o amor aqui entendido corteja a concepção de Ortega y Gasset (1960), em seu Estudos sobre o amor, onde o homem não nasce amante, e, embora o amor lhe seja um potencial natural, como a fala, necessita de aprendizado, de iniciar-se no amor, de fazer-se amante. O amor em Avalovara assemelha-se a “um artefato de difícil manejo, é cheio de botões secretos e de facas que à mínima imperícia ou distração saltam voando e lanham a carne” (Lins, 1975, p. 170). Artefato que reclama manejos adequados. As mãos adestradas na condução do amor são as mesmas da escrita, ou do artesão, da renda, do relógio. Linha metafórica cheia de nós, concentração de significado em cada imagem; a metáfora se irradia, reiterada.

O tema do exílio amoroso é extenso em nossa cultura. A plenitude possível no amor assemelha-se a uma ascese religiosa – principia-se, nos dois casos, pelo exílio. Sempre, no entanto, há o cordão que parte dos amantes para o exterior, que alimenta o amor e preserva o mistério individual. Abel fala a Cecília de um jovem casal que, no auge do amor, mata-se como forma, talvez, de perpetuidade. Lançam contra a face do tempo uma imprecação decisiva. Não mais ao tempo ou espaço pertenciam, e o sentimento, limite tão fulgurante quanto fulminante em alegria, rouba-lhes a parcela de humilhação que todos nós pagamos ao transcurso do tempo com as ruínas de nossas vidas: “Os dois morreram porque arrebatados a um grau de alegria que incinera as vilezas, as fragilidades, medos como o da morte – e respondem a seu modo às instigações dessa experiência, matam-se, a arder de júbilo, no núcleo raramente alcançado do fervor. Do fogo. Um amor exaltante como o nosso instiga-os a morrer. Morre-se esmagado e morre-se exaltado” (Lins, 1975, p. 219). Dualidade Barroca: Mata-se para fazer permanecer o louvor ao amor, para prolongar a imagem amorosa, para, com o termo da própria vida, lançá-lo na eternidade. Amor limite, Amor. Ascensão, glória, sentido.

A despeito dos perigos, das vilezas do mundo, da violência do Iólipo, das vicissitudes sociais, Abel e ☺ amam-se. Não um amor romântico, medusado, cego à brutalidade circundante. Mas amor ascensional, que converte as penúrias do mundo em alavanca, em contraponto da irradiação amorosa. *Elegere* (lat.) – *arrancar colhendo, separar, escolher*. ☺ elegue Abel como aquele que ingressará em seu corpo e fará o pássaro, o Avalovara, adormecido desde Ignácio Gabriel, revolver as plumas e voar novamente. A

imagem do pássaro expressa o caráter libertador do amor osmaniano. O eleito, como o iniciado, vencendo os desafios e obstáculos, acolhe os frutos da sua conquista: o sonho do ingresso total no outro, comunhão de uma alteridade cega e luminosa:

Sei o que são outros homens, deito-me por cólera com eles, abro as coxas de raiva, dão-me prazer e nada arrancam de mim, dão-me prazer, o prazer que se tem quando se mata um cão raivoso a tiros, um gozo mudo e dilacerador, mas a ti eu quero dar-me, Abel, de um modo novo e único, dar-me com alegria, hei de franquear à tua intromissão minhas identidades, meus sexos, meus corpos, hei de receber-te nos âmagos de mim e de dois modos te amar, com duplo desejo, ânsia dupla, duplo assentimento, e não serás um intruso, um inimigo – e sim o hóspede, o invocado, o aceito, eu te receberei com todas as portas do meu corpo abertas, eu, Asteróide cindida e unificada, eu, eu, dual, eu, uma. (Lins, 1975, p. 41)

A noção de conhecimento aliada ao amor como espécie de iniciação é antiga. Octavio Paz (1999, p. 77) filia a nossa lírica ocidental amorosa à dos árabes, que teriam influenciado o “amor cortês”; e à dos persas, indicando como condutor dessas afinidades o monoteísmo. Importante é pensar que no contexto da poesia árabe e medieval, o amor, embora não chegue a consagrar-se como uma via de conhecimento místico, mostra-se “a revelação de uma realidade transumana”. Tão forte é a influência da arte medieval em *Avalovara* que levou Regine Dalcastagné a comparar o romance a uma catedral gótica. Deveríamos reconhecer, principalmente, na *Divina Comédia*, um traço fundamental do amor encontrado em *Avalovara*. Na *Comédia*, entretanto, o elemento religioso prevalece: poema místico cristão que resplandece sobre o amálgama de Deus e do amor. Esses dois parentescos – o da *Comédia* e o das poéticas provençais – não esgotam a complexidade e o intrincado sentimento barroco do amor osmaniano, lampejo daquele instável equilíbrio de que falava Octavio Paz: concisão de contrários.

Em Dante, seu guia o conduz para um conhecimento, que é o reconhecimento da ação do amor de Beatriz. Abel é conduzido para um conhecimento amoroso, conhecimento sensível, conhecimento transcendente: “A união da carne, sabemos, é agora temporã entre nós. Nos nossos corpos, desejados e ainda estranhos, nos quais ecoam experiências acres – a esterilidade, a morte e outros danos – descobrimos certo caráter sagrado e como que nos apuramos, na abstinência, de mãos dadas, mudos e cercados

de trevas, para o mútuo e inevitável conhecimento” (Lins, 1975, p. 264). Na máscara do amor se fundem o permanente e o transitório: a solidão que define a voz de todos os homens, sempre uma solicitação, grito primeiro em busca de abrigo e do outro.



O amor como potencial humanizador, como sublimação quase alquímica do indivíduo diante das suas potências contrárias, das forças inversas do mundo e do silêncio: “Teu corpo é uma câmara sombria e acolhedora, cercada de miasmas. (...) tu mesma abrigas algumas podridões, mas em ti o mundo transfigura-se. Como em um texto onde ecoem as penúrias do mundo, mas denso e rítmico, e escrito amanhã. És bela. Estar contigo é um dom como o de ver, como o dom de ouvir” (Lins, 1975, p. 75). A metáfora amorosa entretece a busca individual à urgência social e humana. Num tempo de penúrias, o amor e a poesia são forças revitalizantes.

O encontro amoroso é desencontro, comigo e com o outro; conhecimento movediço, negado e reafirmado à velocidade com que reconhecemos ou nos abismamos frente uma frase inusitada, insólita – “Ah, fosse o vestíbulo do nosso prazer, também, o da unificação e do conhecimento!” (Lins, 1975, p. 327). A constatação de Abel é tarde, ou cedo demais. Ao chegar no centro do romance (configurado pela letra N), o encontro com a cidade sonhada não é absoluto, pois ela revela sem perder o fausto “o seu asco, a sua doença, suas camadas malélicas até aqui dissimuladas” (Lins, 1975, p. 355). Aqui, a distinção entre o amor e a cidade buscada, formando o mesmo feixe metafórico, decompõe-se. Porque a cidade mostra-se o inalcançável, seja do périplo humano, seja da imagem unificadora buscada pelos amantes.

O conhecimento amoroso, conhecimento de si e do outro, porque êxtase – saída, alteridade; é saber a caminho. Sempre recomeçado, interminável. Horizonte que foge sobre linhas esfumadas, ponto de fuga de distância constante entre nosso olho e o ponto que foge. Afirmava Ortega y Gasset que o amor, diferente do desejo, está eternamente insatisfeito. Para Paz (1999, p. 71), “O desejo tem um caráter passivo, e em rigor o que desejo ao desejar é que o objeto venha a mim. Sou centro de gravitação, onde espero que as coisas venham a cair. Vice-versa: no amor tudo é atividade. (...) No ato amoroso, a pessoa sai fora de si: é talvez o máximo ensaio que a Natureza faz para que cada qual saia de si mesmo para outra coisa. Não ela para mim, mas eu é que gravito para ela”.

Mesmo com o pudor de quem se alimentou do texto de Ortega y Gasset, luminar, diríamos algo diferente sobre o desejo: a distância entre ele e o amor não nos parece tão larga. A imagem de Octavio Paz parece dialogar com a ideia de Ortega y Gasset, constituindo, para nós, emblema

do amor em *Avalovara*. O halo azul, que mantém erguida a franja rubra do desejo. O amor dilata o desejo, como a poética com a palavra social – vasculha possibilidades incontáveis no objeto amado, reanimando o desejo que de repetição e posse renasce sempre em procura perpétua.

A relação entre amor e erotismo traduz-se nas metáforas expandidas. Quando o amor é comparado ao *macul*, instrumento hebraico: “instrumento familiar aos hebreus, chama-se macul? Sim, macul, do qual se desconhece a forma – era de cordas – e só o nome resta, só o nome. Será o amor, em nosso tempo, um instrumento em vias de desaparecer? Só a palavra amor sobrevive ainda? Seja então restaurado e através de nós, Abel, perdure” (Lins, 1975, p. 278). Passagem que antecede uma das narrações do encontro amoroso de Abel e , onde suas mãos deslizam sobre o sexo dele com “gestos de quem lida com alaúde ou lira” (Lins, 1975, p. 336). Metáfora em feixe – dissemina-se ao longo do texto, reiterada como as linhas narrativas. A própria cena amorosa entre Abel e , carregada de sentidos arquetípicos, parece a mesma durante todo o livro. Como se toda a narração um espaço – sinuoso e oblíquo – encalacrado sobre o N, a fusão amorosa, o conhecimento.

O barroco de *Avalovara* substitui o amor cristão, religioso e divino, por um amor secular, troca as peças do jogo. Um conhecer amando, saber dos sentidos dotado de luz própria, que o seu tempo, cego, não reconhece. A raridade do amor, instrumento do qual temos vagas noções, percebendo a melodia talvez, ininterrupta, sem conseguir imaginá-lo, bem como a forma de tocá-lo. Um iniciado poderia, entretanto, descobrir sua forma e seu manejo: amestrar as mãos no manuseio de tal maquinaria maravilhosa.

Certo senso de urgência dirige os discursos das personagens. Um verbo necessário, a conquista de uma consciência, da canção. Cantar que é fazer vibrar o corpo do amante, as cordas do verbo, exigir-lhes as inclinações mais perfeitas. Um homem imita um pássaro não para ser o pássaro, mas para atribuir a si a possibilidade de ser pássaro, de desdobrar-se, de multiplicar-se, de não ser apenas ele mesmo.

A mobilidade própria ao amor participa da noção dinâmica do barroco. Procura do outro, da imagem do outro, minha própria imagem perdida para sempre nas sendas do desejo. Narciso se reconhece no desejo e na planura límpida de um lago porque seu desejo é o princípio de um fervor amoroso. A solidão dúplice, desdobrada em imagem, o eu e o reflexo, insinuam a recôndita origem do desejo amoroso, tecido com uma intimidade quase indevassável. O amor é intimidade oculta em movimento: demove o amante, lança-o nas águas. Ir ao encontro – maior que o risco de perder-se é perder o outro que é minha mais perfeita imagem, a que não possuo.

Contradição fundamental: o ir ao outro é o ir de mim a ele e, como prova Narciso, de mim a mim mesmo.

A noção de amor que o distingue do desejo erótico, Ortega y Gasset também reconhece nesse trânsito a que se submete o amante. Escreve que “No amar, abandonamos a quietude e permanência dentro de nós, e emigramos virtualmente para o objeto. E esse constante estar emigrando é estar amando” (Lins, 1975, p. 74). Vertiginosa viagem, vagas, vozes. Périplo lírico. Se a poesia épica canta o herói e sua coragem, a lírica nos canta outro viajar, um velejar no desejo por dentro. A densidade lírica de *Avalovara rompe* as amarras da prosa de um senso de “realidade” de certa tradição romanesca. Os grandes textos líricos da literatura são diários de viagens na intimidade do desejo amoroso. Episódio notório das literaturas ocidentais, o *amor cortês* instaurou uma conduta para os amantes que possibilitava um trânsito simbólico numa ordem estamental. O amor e o desejo movem os amantes onde as convenções estacionaram. Tanto o “amor cortês” cultiva certa ideia de movimento amoroso que a imagem de amor que ele expressa é uma busca, uma ‘*imagem*’. De máxima delicadeza, sinuosa, indireta – o homem prostra-se diante da mulher como um servo, um escravo amoroso, gravita até ela. A inovação deste ato é impensável para nós e suas origens se perdem numa encruzilhada cultural de difícil reconstrução. Acredita Octavio Paz (1999, p. 74) que o surgimento do “amor cortês” é indissociável da mudança da condição feminina. Movimento amoroso: “alteração da hierarquia dos sexos: a mulher ocupava a posição superior e o amante a do vassalo. O amor é subversivo”.

Abel se move entre seus desejos, suas inquietações, seus amores. Gravita até o ponto ou centro almejado, sonhado. Órbita elíptica, onde o diâmetro se perde na vastidão das coisas e do tempo. A temporalidade oprime o amante que sabe ir ao encontro de uma imagem que as águas do tempo trazem. O amor de Abel é um conhecimento capaz de, por uma via ainda desconhecida para ele, para nós, instaurar a perpetuidade. Amor que mortal e não eterno sinaliza no tempo sua densidade, perpetuado numa forma.

A eleição é a forma amorosa, a poética dos corpos e almas na via do reencontro. Secreto e revelador, o amor de Abel e ☺ atinge a plenitude possível a alguns passos da morte. Olavo Hayano é cognominado de o portador – de quê? Da perpetuidade do amor: assassiná-los na plenitude amorosa prolonga-os *ad infinitum*, subtrai tempo e espaço do encontro, lança-os nas trevas profundas que bem podem ser de um conhecimento corporal de que não há volta. Morte metáfora. A vela é apagada, mas a chama continua ardendo, o vermelho viril no aveludado azul. San Juan da Cruz (1989, p. 49)

cantava já o amor místico cerrado em dubiedade, conhecimento religioso e sensível, oculto em suas revelações, vendado aos olhos públicos, envolto em trevas de lume invisível aos olhos físicos: “Em uma noite escura, / De amor em vivas ânsias inflamada, / Oh! Ditosa ventura! / Saí sem ser notada, / Já minha casa estando sossegada. // Na escuridão, segura, / Pela secreta escada, disfarçada, / Oh! Ditosa ventura! / Na escuridão, velada, / Já minha casa estando sossegada”.

A eleição amorosa é um prelúdio para a transfiguração do amado. A mulher arquetípica, amada, que congrega Roos, Cecília e ☺, têm no símbolo (terceira mulher) um sinal unificador. O metaforismo de *Avalovara* é caleidoscópico: amor alquimia do ser, alquimia metáfora da criação, amor criação, criação amor – amor renda, amor relógio, amor palíndromo: artesanato amoroso – paciência do amante, conhecimento sensível. Os dedos cinzelam o empreendimento, os olhos passeiam sobre a forma que criamos, um livro, um corpo. Estabelece-se o diálogo combustivo: atrito e choque, pois o livro já existe e pouco sabe dele o romancista até iniciá-lo. O corpo já aí está, mas outro é o corpo ao passar pelas mãos do amor.

O amor de *Avalovara* não é uma expressão do amor cristão religioso, divino. Expressão moderna e singular de expressividade amorosa, a obra de Osman Lins dilata nossa ideia de amor e nos oferece a visão particular, arrimada numa estética, do mundo visto através desse amor. Ou: através da busca desse amor, busca metafísica e estética, estética e ética. A busca de Abel é, sobretudo, uma busca amorosa – o amor funciona como para-raios metafórico, absorvendo e distribuindo as potências que encetam as relações do personagem escritor com o mundo, com o tempo, com o espaço, com os outros homens.

Cecília morta, Cecília viva. Cecília é a lembrança do amor caridoso, ela que dedica sua vida a diminuir as “penúrias” do mundo. O encontro com Cecília gera em Abel, na condição que ele, como escritor, assume, uma série de reflexões, de conjeturas sobre a historicidade em que está imerso e a relação do seu ofício – o escrever – com o mundo. Pensar o mundo a partir da escrita é um ato essencialmente amoroso por parte do escritor para com o outro. Porque a linguagem, esse centro que está em parte alguma, mutante e movente, é a origem, o início, o ventre do discurso que possibilita o escritor reconhecer-se como tal, e como homem. Cecília desperta em Abel uma aguda consciência do mundo em torno: “Rodeiam-nos, tensos, milhares de corpos, cada um no seu rumo. Todos, para todos, fechados em sua incógnita. Impossível conhecê-los. Impossível, ante realidade tão mutável, diversa e vasta, todo relacionamento, salvo reduzindo-a a uma noção abstrata. Por-


tanto: deformadora e unificadora. Conhecer cada um que avança ao nosso lado? Sentir cada um? Amar cada um?” (Lins, 1975, p. 136).

Cada uma delas, das três mulheres, apresentam-se como um código de acesso ao mundo – uma linguagem. Abel deve aprender a ler e a escrever nesse dialeto oculto e revelado, lavrado em páginas táteis, código – corpo códice. Palimpsesto. O amor reconduz a escrita à primavera da novidade. Reflexos talvez de uma linguagem inequívoca, unificadora de signos e coisas, adâmica. Mas o caminho para essa linguagem plena parece obstruído por um chamado, alguém geme no mundo e o germe da opressão contamina a todos e tudo torna menor, embaçado.

Quando Abel chega ao termo de sua trilha, enlaçados ele e ☺, tem em suas mãos o pássaro, a cidade encontrada revela o seu “asco”; o pássaro de “plumagem sedosa e multicor”, soprado, desvela “um animal escamoso, minado de piolhos, pústulas e vermes (...)” (Lins, 1974, p. 355). A plenitude traz um traço de derrocada. Seria possível dizer que Abel, como o Avalokiteshvara, reconhece no momento do “nirvana” amoroso o possível engodo. Porque o amor individual por ☺ está indissociavelmente ligado, no essencial – o ato de sair de si e gravitar até o outro – ao amor pelo semelhante.

A presença do escritor no mundo e sua ação sobre ele é um tema constante em *Avalovara*. Não se reduz ao pobre engajamento que estreita o poético e transforma o livro em panfleto. Afinal, como o livro é a conquista de uma visão particular de mundo, e, ao mesmo tempo, a narração de como essa conquista se realiza; não é estranho que os eventos sociais que interceptam seu percurso integrem sua tessitura. A ação *com* a palavra, para Osman Lins, permite tomar consciência da amplitude de sua ação: “A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é a bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres” (Lins, 1975, p. 226).

O escritor, representado por Abel, trava sempre uma relação polêmica com o mundo. Está diante do mundo não para subjugar-se a ele, mas para inquiri-lo. Para apreendê-lo numa forma e tornar a forma inteligível para seus semelhantes e para si próprio. Do alçapão escuro da existência, o que o escritor rouba e nos oferece é o sonho numinoso, o fogo social que tremeluz na linguagem como o homem no nome. Foco de ação, girando e se expandindo em torno da obra – uma ação que não se restringe a decretos e greves. Ação mais intensa: fustigando o quinhão de silêncio que cada um engole. Explorando os tantos de nós que não chegam à superfície, dialogando com os desejos dormitantes arrefecidos pela vida social.

A presença da opressão, da criatura pestilenta, na plenitude amorosa de Abel e  evoca a historicidade em que nasce o livro: “Sei bem: há, tem havido outros males na Terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimizar muitos outros males e em geral mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado” (Lins, 1975, p. 227). Todo o livro está ladeado de frases, fragmentos de notícias de jornais e televisão. O mundo aí está, introjetado na obra como antídoto contra o aparte, a separação, o desvario diletante. Liga-se à busca amorosa individual o ato de escrever como ação amorosa para com os outros homens. Aqui, no amor, a metáfora do Avalovara, divindade da compaixão Hindu, atinge sua máxima.

Em *Avalovara*, o metaforismo amoroso semelhante ata as pontas da busca de Abel. Procura do amor, reencontro com o outro, a amada e os semelhantes. Revelação que pode evocar numa unidade o infindo mistério, múltiplo e vário, de cada homem. Pois o ato de escrever não deixa de, como no amor, levar-me sempre para o outro, demover-nos das certezas e do chão que tínhamos por pátria. George Steiner (1988, p. 29) escreveu: “Ler corretamente é correr grandes riscos. É tornar vulnerável nossa identidade, nosso autodomínio”. A citação aplica-se a escrever e amar – escrita rígida, conduzida com a mão que desvenda os véus do corpo, deixando à mostra a face do amor que, dada a intensidade do encontro, não pode ser encarada de frente; que desvela o mundo e o oculta: palavras que o evocam e transfiguram, inoculando na miséria diária e humana o anseio social, a conquista do verbo, o amor transformador.

REFERÊNCIAS

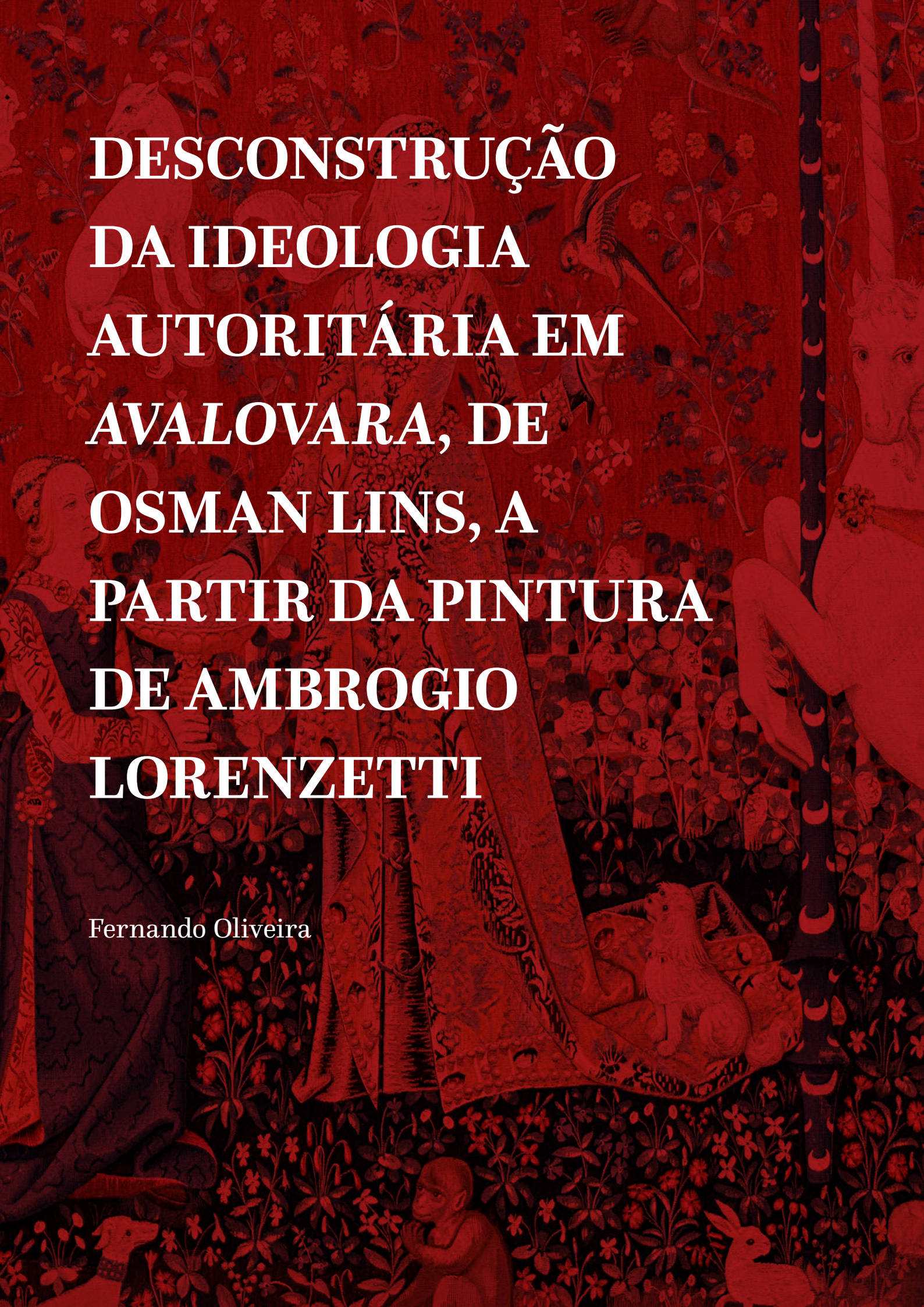
- ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ALIGHIERE, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Cristiano Martins. II vol. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CRUZ, San Juan de la. *San Juan de la Cruz, poeta de Deus*. São Paulo: Palas Athenas, 1989.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1996.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas. Movimentos de Avalovara de Osman Lins*. Brasília: Editora UNB/Imprensa Oficial, 2000.
- ECO, Umberto. *A obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FERREIRA, Ermelinda. *Cabeças compostas. A personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: Senai, 2000.
- Lezama LIMA, José. *A dignidade da poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MORIN, Edgar. *Amor Poesia Sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- ORTEGA, José. *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A., 1984.

ORTEGA Y GASSET, José. *Estudos sobre o amor*. Rio de Janeiro: Livro Ibero-americano, 1960.

PAZ, Octavio. *A dupla chama – amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.

SARDUY, Severo. *Escritos sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio – ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.



**DESCONSTRUÇÃO
DA IDEOLOGIA
AUTORITÁRIA EM
AVALOVARA, DE
OSMAN LINS, A
PARTIR DA PINTURA
DE AMBROGIO
LORENZETTI**

Fernando Oliveira

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em sua segunda fase literária, Osman Lins amadureceu um estilo e uma estética experimentalista pessoais, como produto dos esforços de revisão, efetuados de uma obra para outra. Essa nova fase na vida do escritor pernambucano inicia com a obra de narrativas *Nove, novena*, publicada em 1966, passando pelo romance *Avalovara*, de 1973, indo até o romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, de 1976. Nessa segunda fase, marcada, sobretudo, por um experimentalismo estético, dá-se uma renovação da estrutura narrativa, instaurando uma ruptura-fusão dos gêneros literários, sobrepujando os limites canônicos do conto, da novela, do romance e do ensaio. Exemplificando: enquanto alguns escritores centravam seu processo de inovação estética na sintaxe, como o fez Guimarães Rosa, Osman Lins, indo mais além, o centrava na estrutura (Cf. Lins, 1979, p. 173).

Os processos narrativos experimentalistas de Osman Lins, por exemplo, podem ser vistos através do uso de sinais gráficos e geométricos, para representar o espaço narrativo, as personagens e os narradores, sinais vistos, especialmente, em *Nove, novena* e *Avalovara*. Este último, para se ter uma ideia geral, foi construído sobre um quadrado localizado dentro de uma espiral circular, a qual faz surgir as linhas narrativas. Nesse quadrado há um palíndromo latino – *Sator arepo tenet opera rotas* – traduzido como “o lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. Cada letra dessa frase palindrômica constitui o índice de temas, ou capítulos da obra, o que evoca a linguagem-desdobramento dos anagramas. Esse processo rigoroso de construção faz a palavra ser tematizada com precisão matemática em *Avalovara*, de modo que esse romance pode ser lido de várias maneiras, não obedecendo, necessariamente, a ordem tradicional cronológica, mantendo, com isso, a característica palindrômica.

A espiral simboliza o infinito, o universo, com o percurso da existência humana, caracterizada por fins-começos e vice-versa, obedecendo a um percurso que vai do Caos à Ordem, busca do equilíbrio primordial. Esse percurso, em *Avalovara*, é elencado pela personagem Abel, através do amor de três mulheres, Roos, Cecília e a Mulher-sem-nome ☉, sobretudo da derradeira, representada por um símbolo gráfico esférico, com um ponto no centro, e duas asas superiores. O quadrado representa os percursos pelo(s) espaço(s) narrativo(s) do romance, além do estado caótico do espaço humano-terreno, o qual – somado à espiral, representativa da ordem cósmica – gera, nessa intersecção geométrica, o equilíbrio decorrente da passagem do caos ao cosmo, da expulsão ao retorno do Paraíso.

Outro recurso utilizado por Osman Lins foi o imaginário medieval. O romancista pernambucano deixou claro, em uma de suas entrevistas, que o que mais o marcou, quando esteve na França, foi “o contato com os vitrais e com a arte românica, a arte medieval em geral” (Lins, 1979, p. 212). O imaginário medieval, com seus mitos,

com seu bestiário e seu universo maravilhoso, surge na segunda fase de Osman Lins a partir de *Nove, novena*, alcançando uma culminância estruturalmente inovadora em *Avalovara*, fundindo tradição e modernidade.

Neste trabalho, analisaremos um elemento desse imaginário maravilhoso canalizado para a ideologia política, já em seu tempo: a demonização do governante tirano através da pintura medieval, especificamente a partir dos afrescos da *Alegoria do Bom e do Mau Governos*, de Ambrogio Lorenzetti (c.1290-c.1348). Nesse contexto, inseriremos o conceito de *antiphysis* (Lima, 1980), num movimento retroativo, ou seja, a *antiphysis* pode ser vista na arte medieval desses afrescos de Ambrogio Lorenzetti, especialmente no afresco do *Mau Governo*. Depois, faremos uma leitura desse conceito em *Avalovara*, especificamente através de um personagem desse romance: Olavo Hayano, representação da ideologia política do regime de 1964, no Brasil. À vista disso, considerando que o século XX se caracterizou pelo surgimento implacável de regimes políticos totalitários (como o nazismo) e autoritários (como as ditaduras na América Latina), Osman Lins, crítico de seu tempo, desconstrói sutilmente a ideologia política dominante no Brasil: o regime de 1964.

Avalovara se constitui, conforme nossa leitura, no que Marilena Chauí chama de “*antidiscorso da ideologia*” (1981, p. 21), usado sutilmente por Osman Lins, para fazer uma crítica ao poder político preponderante em seu tempo. Isso faz de *Avalovara* um romance literariamente engajado, fazendo da literatura a via para o discurso negativo que mina a contradição inerente à ideologia, pois aquela é camuflada nesta (e por esta) por um ufanismo nacionalista de unificação social que procura esconder as diferenças conflituosas da sociedade (Cf. Chauí, 1981. p. 21/23). Nesse sentido, como contraponto da ideologia dominante do regime de 1964, ou seu antidiscorso, esse romance osmaniano põe no horizonte da aurora dos conflitos do seu tempo a utopia do retorno do Paraíso, que – termos sociológicos – aponta para uma sociedade livre da opressão, do caos. Assim, como lembra Paul Ricoeur, parafraseando Mannheim, o contraste entre ideologia (sustentada pela classe dominante) e utopia (defendida pela classe subprivilegiada) se dá pelo fato de que “as ideologias olham para trás, ao passo que as utopias olham para frente. As ideologias se acomodam à realidade que justificam e dissimulam, ao passo que as utopias enfrentam a realidade e a fazem explodir” (Ricoeur, 1977, p. 88). A ideologia é “obturaçãõ do possível” (Idem, 1977, p. 71), dos horizontes utópicos, mas o projeto utópico aponta para uma sociedade primordial.

Além de reflexões a respeito do conceito de *antiphysis* (Lima, 1980), elencaremos reflexões de Marilena Chauí (1981), com as reflexões do crítico Anatol Rosenfeld (1976) sobre a polêmica relação entre literatura e ideologia. Outrossim, com o conceito de engajamento literário (Dalcastagné, 1996) e, nesse contexto, com reflexões do próprio Osman Lins (1969; 1979).

PINTURA MEDIEVAL E A ANTIPHYSIS DO GOVERNANTE TIRANO

Mesmo durante a Idade Média, na qual o governo era visto como representação da autoridade divina sobre a Terra, é constatável que somente os bons governantes é que se tornavam dignos de fazer parte dessa representação. Com isso, nos deparamos com uma visão teológico-política das esferas dominantes da sociedade medieval, não só a política, mas também a religiosa (especificamente o clero católico), atingindo o ápice com o que se convencionou chamar de *cesaropapismo*: união entre a Igreja e o Estado. Daí também o fato de reis medievais professarem o catolicismo, e tentarem fazer políticas públicas sob a égide católica. Não obstante, a arte pictórica medieval não poupou os reis que não eram dignos de serem representantes de Deus na Terra. Surge, assim, um protótipo do governante tirano, totalitário, com requintes de crueldade demoníaca. Essa perspectiva do governante tirano, conseqüentemente demonizado, pode ser vista em afrescos de um notável pintor medieval: Ambrogio Lorenzetti (c.1290-c.1348). Ambrogio Lorenzetti, juntamente com seu irmão Pietro, nasceram na República de Siena, uma próspera cidade da Itália; foram alunos de Giotto. Supõe-se que ambos foram vítimas de uma peste que se abateu na região, em 1348. Mas o legado pictórico de ambos os eternizou na história artística do Ocidente Medieval. Esse legado pode ser visto no Palácio comunal de Siena, no qual estão pintados os conhecidos afrescos de Ambrogio Lorenzetti, elaborados entre 1337 e 1339, na Sala do Conselho, a pedido da República sianense.

Os afrescos são *A alegoria do Bom e Mau Governos*, reflexos de uma filosofia teológico-política, segundo a qual o bom governante é uma metáfora do Reino Celestial ou de Cristo, ao passo que o mau governante é uma metáfora do Reino das trevas ou do Diabo (Cf. Costa, 2009). Vejamos essas metáforas antitéticas nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti:



AMBROGIO LORENZETTI (C. 1290-C.1348). ALEGORIA DO BOM GOVERNO (C. 1337-1340)

Por causa da brevidade deste trabalho, só nos deteremos na análise da figura do governante, encarnação do Bom Governo. Entre outras leituras, o semblante do monarca evoca a face de Cristo, portando um cetro de justiça e o escudo da verdade, e como o Messias, julga os inimigos da *comuna* à sua esquerda, presos. À sua direita e à direita dos inimigos da *comuna*, vinte e quatro conselheiros fiéis. Ao mesmo tempo, o monarca se encontra cercado das nove Virtudes. Acima, no céu, as três Virtudes teológicas, a fé, a esperança e o amor. Em volta de seu trono, as seis virtudes da vida terrena: Força e Magnanimidade, Temperança e Prudência, a Justiça e a ociosa Paz (Cf. Duby, 1979, p. 263). Por outro lado, o mau governante aparece como ser diabólico:



AMBROGIO LORENZETTI (C. 1290-C.1348). ALEGORIA DO MAU GOVERNO (C. 1337-1340), DETALHE

Para Duby (1979, p. 263): “O Mau Governo aparece sob os traços dum príncipe do Mal, escoltado por potências de confusão, a Desordem, a Avareza, a Vã Glória, o Furor, e que calca aos pés a Justiça”. O governante diabólico usa uma capa amarelada. Esse outro simbolismo da cor amarelada não ocorre gratuitamente. “O homem medieval habitua-se a reconhecer o mal nas personagens e nas superfícies amarelas” (Le Goff, 1989, p. 28). Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 41), “quando o amarelo se detém so-

bre esta terra, a meio caminho entre o mundo alto e o mundo baixo, ele não arrasta na sua esteira mais que a perversão das virtudes da fé, da inteligência, de vida eterna”. Ademais, “o tirano diabólico de Lorenzetti ainda possui um animal de estimação a seus pés: um bode negro, outra marca [simbólica] do mal” (Costa, 2009, p. 09).

Na entrada da Sala do Palácio de Siena, o espectador-visitante se deparara com a alegoria do Mau Governo, da esquerda para a direita, para depois se deparar com a alegoria do Bom Governo, evocando uma espécie de viagem dantesca. É oportuno, sob o ponto de vista do real, ressaltar a veracidade dessa alegoria de Ambrogio Lorenzetti, pois, conforme o medievalista Georges Duby (1979, p. 311), “no século XIV, quase todas as comunas de Itália se inclinaram sob o poder dum tirano”, com destaque para os tiranos de Verona e Milão, “chefes das velhas raças de dentes compridos”.

No processo de desfiguração pictórica que Lorenzetti instaura sobre o mau governo vemos uma antecipação do conceito de *antiphysis*, utilizado por Luiz Costa Lima para analisar alguns contos de Jorge Luiz Borges (1980), em sua obra *Mimesis e modernidade*. O uso desse conceito contribuiu para a revisão da *mimesis*. Mas por não ser conceituada explicitamente na *Poética*, a *mimesis* sofreu “séculos de tradição deformante” (Lima, 1980, p. 229). *Mimesis* passou a denotar um processo pelo qual o *mímema* é visto como “naturalmente semelhante a seu referente. Não é por acaso que a conversão da *mimesis* em *imitatio* se firmou durante o Renascimento, em cuja produção pictórica a *diferença* aparece apenas de forma implícita” (Lima, 1980, p. 232-233). Essa atitude, segundo entendemos, inverte a tese aristotélica da supremacia da Poesia sobre a História, visto que a mimese como *imitatio naturae* se reduz à reprodução historiográfica, a mero documento histórico localizado de hábitos sociais. Nesse sentido:

A *mimesis* faz passar a convenção por natureza. Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da *mimesis* é, pois, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista. Do Renascimento ao final do século XIX, o realismo identificou-se sempre, cada vez mais, ao ideal de precisão referencial. (COMPAGNON, 2003, p. 106)

O questionamento da confiança do realismo na *physis* como meio da *mimesis* se dará por meio da *antiphysis*, exemplificada na obra de Jorge Luiz Borges, e assim definida: “uma inversão ficcional que de imediato significa o questionamento da realidade; [...] não há um questionamento da *mimesis* que não seja um questionamento da *physis*, porque a [...] *antiphysis* supõe a declaração de não identidade de seres” (Lima, 1980, p. 238). A ficção como *antiphysis* concebe a vida como “experiência de pesadelo”. Essa *antiphysis* instaura “uma literatura do fantástico e esta, uma experiência do horror” de modo que “a aniquilação ficcional da realidade não provoca alívio” (Lima, 1980, p. 241), cujo propósito é desconstruir o mundo das aparências.

A literatura do fantástico abarca uma constelação de imagens que procedem do maravilhoso medieval, do qual seres sobrenaturais fazem parte, concernindo, também, ao conflito entre o Bem e o Mal. Para além das distinções conceituais entre “maravilhoso” e “fantástico”, há a convergência de ambos para o irreal, o sobrenatural. Para os medievais, o maravilhoso atuou como “um contrapeso à banalidade e à regularidade do quotidiano” (Le Goff, 1989, p. 24), e a literatura moderna, quando instaura um retorno acentuado ao mito, é para também ir de encontro a uma realidade circundante e insuportável.

Assim, lançando mão das representações do Diabo no imaginário cristão, Ambrogio Lorenzetti, para atacar a ideologia autoritária e/ou despótica dos governantes tiranos de Verona e Milão, recorre pictoricamente a essas representações para denunciar a opressão política levada a efeito por tais tiranos. Esse processo artístico de desconstrução da situação político-social opressiva de Verona e Milão ocorreu para atacar uma das funções da ideologia: a dominação, a qual, conforme Paul Ricoeur (1977, p. 72), se relaciona com “o sistema de autoridade”, cuja pretensão é justificar a dominação. Portanto, a demonização dos regimes políticos tiranos e maus já era vista na arte pictórica medieval, cujo exemplo é-nos apresentado pelos afrescos de Ambrogio Lorenzetti, desrealizando grotescamente tais regimes por meio da *antiphysis*.

AVALOVARA E O REGIME DE 1964: ANTIPHYSIS E ENGAJAMENTO LITERÁRIO

Antes de refletirmos sobre a relação conflituosa entre o romance *Avalovara* e o regime de 1964, especificamente mediante Olavo Hayano, personagem que a sugere, é oportuno que façamos considerações sobre a

ideologia e sua implicação-concretização através desse regime político brasileiro. Originalmente significando “atividade científica que procurava analisar a faculdade de pensar” (Brandão, 2004, p. 19), a “ideologia” tratava das relações científicas entre o ser humano e a natureza, não as elucidando por meio da metafísica, da teologia e da psicologia, devido ao cientificismo utilizado como método de explicação. Posteriormente, no tempo de Napoleão Bonaparte, o termo *ideologia* sofre um deslocamento semântico pejorativo. Napoleão designou os ideólogos franceses de “abstratos, nebulosos, idealistas e perigosos (para o poder) por causa do seu [deles] desconhecimento dos problemas concretos” (Reboul apud Brandão, 2004, p. 19). Assim, a ideologia passa a representar sério perigo para a ordem estatal estabelecida. Com similar atitude condenatória, Marx e Engels atacaram o abstracionismo intelectual e filosófico da Alemanha, o qual desconsiderava os cidadãos, em seu comércio e em sua atividade, como realidade empírica e como produção da verdadeira reflexão ideológica.

Infelizmente, esse distanciamento culminaria com a predominância das ideias da classe dominante sobre a sociedade. Com isso, Marx e Engels chegam à concepção da ideologia como sendo “um instrumento de dominação de classe, porque a classe dominante faz que suas ideias passem a ser ideias de todos” (Brandão, 2004, p. 21). Assim, a ideologia se desloca de uma compreensão conceitual aparentemente inócua, quando constituía um ideário filosófico-intelectual, para uma atividade de exercício de poder através da classe dominante. À vista disso, mais tarde, a ideologia forneceu ferramentas, por exemplo, para o totalitarismo, pois “as grandes potencialidades das ideologias não foram descobertas antes de Hitler e de Stálin” (Arendt, 1999, p. 520). Irrompem, no século XX, governos tiranos que – através do poder político – dominariam despoticamente as sociedades de seu tempo, governos que passaram a ser conhecidos como totalitários, como os de Hitler e Stálin. Com isso, a ideologia se instrumentaliza em discurso do poder, tendo o Estado como representante e ao mesmo tempo dominante da sociedade, de modo que de regime democrático, a sociedade passa a ser vivida sob um regime totalitário, ou autoritário.

O totalitarismo, que é uma forma de imperialismo, compartilha de características arbitrarias com o autoritarismo, como a centralização do poder no chefe único, mais a força militar, tendo um partido político único, usando o terror (torturas) para dissipar atitudes reacionárias. O totalitarismo é mais comum na Europa. Todavia, o regime autoritário não tem um projeto de expansão imperialista, nem faz eclodir guerras para conquistar territórios além das fronteiras nacionais, sendo mais local-nacional, e ge-

ralmente é bipartidarista. As ditaduras são a expressão exemplar do autoritarismo, cujos modelos acontecidos no século XX são a de Pinochet (no Chile) e de Strossner (no Paraguai). No Brasil houve a de Vargas e o regime de 1964. Geralmente, as ditaduras ocorrem na América Latina, com exceção para a ditadura de Franco, na Espanha.

Viisto que a literatura não está alheia ao seu entorno social, escritores sempre tiveram a preocupação de construir obras que procurassem denunciar realidades político-opressoras. A partir de 1964, no caso do Brasil, o país entrou numa era em que uma nova ideologia autoritária passou a dominar-manipular a nação brasileira: o regime da ditadura militar. Assim, uma nova crise político-social irrompe sobre o país, após o governo dos “cinquenta anos em cinco”. Nesse contexto de crise, conforme Luiz Antonio de Assis Brasil, em orelha do ensaio “O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro”, de Regina Dalcastagnè (1996, grifo nosso): “Alguns autores ousaram. Uns, jogando-se frontalmente contra o sistema – e suportando as consequências. Outros, estabelecendo códigos parafrásicos e simbólicos que escaparam à vigilância dos senhores do momento”. Ambas correntes de escritores mostram que, conforme Anatol Rosenfeld, as grandes obras de arte são incapazes de colocarem-se “a serviço da corrupção de ideias”, de modo que “resiste à função corruptora da ideologia”, desmascarando “pelo menos até o ponto mais avançado atingido pela consciência de cada época” (1976, p. 59). Isso porque a ideologia, quando se impõe ou se instaura como um sistema dos interesses de uma classe, mascara “a negatividade subjacente”, de forma que “se deve considerar tal função como contrária à essência da literatura” (Rosenfeld, 1976, p. 58).

Nesse sentido, Osman Lins (1969, p. 274), em *Guerra sem testemunhas*, vê a indissociabilidade entre o escritor e a política partidária, pois “um desses aspectos servirá ao outro, será absorvido pelo outro”, de modo que o escritor terá de optar pela literatura, pois com ela tem um pacto, pacto de fidelidade às palavras. Do contrário, o escritor deveria abandonar a literatura, para se relacionar com “o comício, o panfleto, o cartaz, talvez a guerrilha. Todos estes meios seriam mais apropriados à ação política propriamente dita que à literatura” (Lins, 1969, p. 274-275). Por conseguinte, Osman Lins não simpatiza com a chamada *literature engagée*: “a responsabilidade invocada e exigida pela literatura *engagée* nem sempre escapa de se transformar em válvula de escape, fuga ao verdadeiro empenho que é o do escritor com o mundo” (Lins, 1969, p. 62). Por “válvula de escape” entenda-se por engajamento partidário-panfletário, o qual se contrapõe “ao verdadeiro empenho”, que é o engajamento literário do escritor contra a ideologia polí-

tica, em prol do mundo. Na obra literária engajada, “a ideia de engajamento não pode ser confundida com a de panfleto”, conforme Regina Dalcastagnè (1996, p. 19). O engajamento literário é caracterizado pela denúncia social, “pela contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade”, acolhendo a dor das vítimas, “como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras” (Dalcastagnè, 1996, p. 24-25).

O autor de *Avalovara* partilha do engajamento literário: “cabe então ao escritor sustentar com a máxima energia o diálogo com o mundo e com os seus semelhantes. Externar com maior ou menor eficácia a nossa visão” (Lins, 1969, p. 255). Osman Lins foi um dos escritores que optaram por romances reveladores de “códigos parafrásicos e simbólicos”, códigos que foram (e são) decodificados por leitores atentos, partindo do conhecimento do complexo universo inoculado na ficção osmaniana. O romance *Avalovara*, publicado em 1973, se distingue de outros romances publicados durante o regime militar, como *Reflexos de baile*, de Antonio Callado, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, pois essas obras se propuseram a “esmiuçar a vida sob a opressão [do regime de 1964]” (Dalcastagnè, 1996, p. 16). *Avalovara*, no entanto, usando as palavras de Dalcastagnè (1996, p. 16), traz “a ditadura apenas como um pano de fundo para o desenvolvimento de outras tramas”. Noutras palavras, a ditadura não se coloca como foco principal, mas como parte do conflito-enredo da relação amorosa do personagem-escritor Abel com três mulheres, especialmente com a terceira, não nominada, de quem Abel se torna amante, sendo ela casada com o militar Olavo Hayano, para fazer uma desrealização da condição ilusória de real em que vivia o Brasil, ou seja, para fazer uma *antiphysis*.

Olavo Hayano é a representação simbólica do regime militar de 64, denunciado sutilmente em *Avalovara*. A personagem ☺, Mulher-sem-nome, antes de encontrar o seu amor definitivo no personagem Abel, casa com Olavo Hayano. Posteriormente, enquanto ele dorme, ela passa a descrever o rosto do seu marido. No decurso da descrição da face dele, ela percebe – finalmente – que Olavo é um *iólipo*, com um rosto transcendente, uma face de monstro:

- Nem todos enxergam o Iólipo na escuridão com a mesma nitidez. Alguns percebem apenas um halo muito leve; outros o distinguem com um relevo de xilogravura. - O rosto que se pode ver na escuridão, completamente diverso do que se vê na claridade, é o rosto verdadeiro do Iólipo. - O verdadeiro rosto do Iólipo não é necessa-

riamente horrível. O que apavora não é o aspecto monstruoso do rosto; e sim o fato de que se trata de um rosto diferente, oculto a nossos olhos quando iluminado e que se revela justamente quando não existe nenhuma claridade. - O que aterra no rosto fosforescente do Iólipo é ser quase sempre invisível. Também o modo como se revela: na obscuridade. Ele se oculta como um duende dentro do rosto diurno. Como um duende? Não, como um estranho. Esse rosto disforme? Assim Olavo Hayano. Nele, o rosto oculto, fora do meu alcance, é de monstro (LINS, 1973, p. 261-262 / 302).

Noutro momento, é Abel quem fala a respeito da descoberta de ☹, quando ambos estão abraçados numa manhã, contemplando proas num lago:

Ela descreve o rosto secreto e verdadeiro desse indivíduo chamado Olavo Hayano, o rosto só visível na obscuridade. Quando ouve o homem rressonar, apaga a lamparina, escruta-o. Tem duas vezes a idade do Olavo Hayano diurno e as sobrancelhas eriçadas avançam sob a frente estreita em direção às têmporas: aí, descem, cercando as pálpebras pesadas. “Brutal e grosso o nariz, de narinas largas; o lábio superior extenso; extenso e quadrado o queixo”. Vejo [diz Abel], através de sua descrição, a boca do intruso entreaberta na sombra, os dentes largos, o riso de quem se sabe invulnerável. As orelhas de Hayano, peludas, moles e longas, descem até o pescoço com verrugas.

O mais assustador é que, nesse espectro trevoso, falta uma parte do rosto. “Uma parte do rosto?” “Sim, há um vazio” (Lins, 1973, p. 351-352).

Noutro momento narrativo é dito que o vazio está “em torno dele ou dentro dele (impossível saber)” (Idem, 1973, p. 303). Noutro momento, a personagem ☹, vendo o rosto-identidade de Olavo Hayano, toma conhecimento pleno de quem é, de fato, ele:

A escuridão do quarto, um rosto inesperado (ou esperado?) surge da sombra, dotado de uma luz mortiça e enevoadada, um rosto impalpável e como que plasmado em fósforo – e eu vejo a resposta exigida sem trégua ao longo desses anos, vejo o que sei e apesar de tudo


preciso ver com os olhos para que seja pleno o tal conhecimento, vejo, Hayano é um iólipo (Lins, 1973, p. 284).

O “vazio” e a face tenebrosa e dupla de Olavo Hayano trazem implicações quanto à ideologia. Vale ressaltar que o “vazio” do iólipo corresponde a sua esterilidade (Cf. Lins, 1973, p. 264-275). Conforme Marilena Chauí (1981, p. 21), “através da ideologia, são montados um imaginário e uma lógica da identificação social com a função precisa de escamotear o conflito, dissimular a dominação e ocultar a presença do particular, dando-lhe a presença do universal”. Nesse sentido, a dupla face de Olavo Hayano, ou a dupla face da ideologia política de então, forja uma face humana aparente, que ilude-dissimula, e oculta uma face verdadeira, terrificante, a face da opressão autoritária. Essa atitude da ideologia ocasiona uma ilusão na sociedade, de modo que “o dominante se reveste de generalidade e de universalidade que anulam e ocultam a realidade de classes”. Ou seja, “a ideologia oferece à sociedade fundada na divisão e na contradição interna uma imagem capaz de anular a existência efetiva da luta, da divisão e da contradição: constrói uma imagem da sociedade como idêntica, homogênea e harmoniosa” (Chauí, 1981, p. 27).


Um recurso de ilusão de unidade social é o ufanismo nacionalista aliado ao discurso científico do progresso-desenvolvimento, além de outros dois ocultamentos da face verdadeira da ideologia: “o da divisão social e o do exercício do poder por uma classe social sobre outras”, conforme Chauí (1981, p. 28). Assim, o “vazio” e a dupla face de Olavo Hayano representam o discurso da ideologia com aparência de completude. Viesto que a ironia é uma característica do romance moderno, o uso da *antiphysis* para desconstruir a ideologia autoritária do regime de 1964, em Olavo Hayano, pode ser vista como paródia de sua aparência humana, mostrando através dos rostos diurno e noturno a contradição dessa ideologia. Assim, a sociedade controlada-manipulada pela ideologia totalitária, ou autoritária, é uma *antiphysis*, uma inversão do real primordial da harmonia social, harmonia que aparecerá no final de *Avalovara*, quando Abel e ☺ andam no Paraíso.

Fazendo um diálogo com a pintura de Ambrogio Lorenzetti, o iólipo representa o *Mau governo* e o estado paradisíaco, mostrado no final do romance, o *Bom governo*. Assim como Ambrogio fez uma *antiphysis* dos maus governantes de seu tempo medieval, Osman Lins, através do iólipo, faz uma *antiphysis* do mau governo da ideologia opressora do regime de 1964, recorrendo à representação do grotesco, característica do fantástico. Com isso, a *antiphysis* é usada como “uma inversão ficcional que de imediato significa o

questionamento da realidade (Lima, 1980, p. 238), e a realidade questionada por ambos, Osman Lins e Ambrogio Lorenzetti, é a da sociedade vitimada pela opressão tirânica. Portanto, a *antiphysis* se instaura como um antidiscurso da *physis* ideológica, ou da ilusão referencial imposta com aparência inócua pela ideologia, de modo que a *antiphysis* como fenômeno crítico no texto literário fissa a *physis* da ideologia.

Em todos os fragmentos romanescos levantados, percebe-se que a descrição do iólipo, especialmente do rosto, assemelha-se relativamente a certas descrições medievais do Diabo, constantes das narrativas de visões e aparições desse ser às pessoas. Por vezes, o Diabo aparecia abertamente, sem disfarces, ao passo que noutras vezes ele se revelava com disfarce, o que acontece com o iólipo, em *Avalovara*, aparecendo para a personagem  com a forma de um belo jovem. Jacques Le Goff narra algumas dessas aparições (geralmente, noturnas), baseando-se em fontes medievais:

O Diabo perseguidor, em geral, não disfarça. Aparece às suas vítimas sob aspectos repugnantes. O monje Raul Glaber viu-o numa noite, antes do ofício de matinas “no mosteiro de Saint-Léger de Champeaux, no princípio do século XI. “Vi aparecer-me ao pé do leito uma espécie de homenzinho horrível de se ver. Tanto quanto pude apreciar, era de baixa estatura, tinha o pescoço fino, a cara muito magra, uns olhos muito negros, a testa rugosa e crispada, as narinas estreitas, a boca saliente, os lábios grossos, o queixo fugidio e muito estreito, uma barbicha de bode, as orelhas peludas e aguçadas, os cabelos eriçados e emaranhados, dentes de cão, crânio bicudo, o peito inchado, uma corcunda nas costas, as nádegas trementes e vestimenta sórdida” (Le Goff, 1983, p. 201-202).

Mas para , o iólipo apareceu com uma aparência de belo rapaz, jovem sedutor, exigindo da personagem mulher um percurso-busca para saber que ele era de fato um iólipo, um monstro maligno. Da mesma forma, para as mulheres medievais, o Diabo aparecia com a forma de um belo jovem, como aconteceu com Santa Justina, segundo a obra *Lenda Dourada*. No entanto, Justina, depois de algum tempo, percebendo “o espírito maligno, repeliu-o com o sinal da cruz” (Le Goff, 1983, p. 202). À vista disso, o monstro iólipo é uma figuração do Diabo, além de ser uma metáfora da ausência esterilizante do poder criativo, da falta de liberdade, pois “como militar, inscrito num período histórico marcado pela opressão, Hayano é guardião e representante da ordem” (Dalcastagné, 2000, p. 165). Ademais,

há outra leitura importante acerca do iólipo: a aparência tenebrosa de sua face remete para um instrumento da ideologia, quando usada pelo totalitarismo, por exemplo: o terror, o qual é a essência do regime totalitário. Assim, especialmente nos regimes totalitários, ou autoritários, ideologia e terror andam de mãos dadas. Conforme Hannah Arendt (1989, p. 518), “o terror tem de eliminar não apenas a liberdade em todo sentido específico, mas a própria fonte da liberdade que está no nascimento do homem e na sua capacidade de começar de novo”. Essa característica do terror, como instrumento da ideologia totalitária, segundo entendemos, remete para duas características do tipo de governo que a segue: o poder arbitrário e o medo:

De um lado, o poder arbitrário, sem o freio das leis, exercido no interesse do governante e contra o interesse dos governados; e, de outro, o medo como princípio da ação, ou seja, o medo que o povo tem pelo governante e o medo do governante pelo povo – eis as marcas registradas da tirania no decorrer de toda a nossa tradição” (Arendt, 1989, p. 513).

Assim, o uso da tortura, do suplício e da perseguição letal contra os “rebelados” é uma manifestação tirânica do medo-terror imposto pela ideologia totalitária, ou autoritária. Portanto, a face noturna e tenebrosa de Olavo Hayano sugere o terror e o medo como instrumentos da dominação do regime de 1964, e a nossa história registrou a passagem assustadora dessa ideologia no país, casos de tortura, perseguição e morte.

Anjos e demônios fazem parte do maravilhoso medieval. Partindo dessa fonte, segundo entendemos, Osman Lins cria um ser fabuloso – o iólipo – figuração do Mal, e que condiz com o repertório de seres que compõe o maravilhoso medieval. Assim, influenciado por esse maravilhoso, Osman cria, com sua engenhosidade, um maravilhoso próprio, incluindo o pássaro Avalovara. A raça dos iólipos age como filhos espirituais do Mal, usando o despotismo tirânico como expressão do caos em nome de uma suposta ordem: “o modo exasperado e ostensivo como a opressão venera a Ordem faz-me supor que disfarça uma filiação ao Caos” (Lins, 1973, p. 48). Os tiranos do autoritarismo e do totalitarismo se disfarçam sob a aparência da boa ordem política, mas agem exercendo um caos opressivo sobre a sociedade dominada por eles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para os medievais, o maravilhoso atuou como “um contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano” (Le Goff, 1989, p. 24). A compreensão que Osman Lins tinha do suposto mundo real é concebida em termos desse maravilhoso, que supera esse mundo: “o mundo é uma caverna, fechada e escura. Dentro dela, um dragão. É com ele que lutamos. Muitos lutam, mas a maioria é tragada” (Lins, 1979, p. 147). O dragão é visto “como um símbolo demoníaco” (Chevalier e Gheerbrandt, 2009, p. 349); a Bíblia o afirma em Apocalipse 12:9, ao falar da expulsão celestial do grande dragão, o Diabo. Essa declaração de Osman Lins foi dada em uma entrevista de 1969, na época da ditadura do regime militar, ano em que iniciava a composição do romance *Avalovara*. Esse dragão é transplantado na figura do íolipo Olavo Hayano, para denunciar o verdadeiro real em que se encontrava o povo brasileiro: o real da opressão, palavra que aparece diversas vezes em *Avalovara* (Cf. Lins, 1973, p. 48/260-261/304/367), para denunciar sutilmente o regime militar de 1964. Para o autor de *Nove, novena*, o real, tal como se nos apresenta, na aparência, “é uma escuridão cegante” (Lins, 1979, p. 147). Por essa razão, Osman sempre se manteve acordado defronte desse real, através de uma obra romanesca consciente de seu tempo e crítica. Assim, Osman Lins entendia que o escritor tem uma missão social e um engajamento literário, sem que a arte seja posta sob domínio político partidário, de modo que o romancista não porá na obra a visão política, mas a visão “de um criador de ficção” (LINS, 1979, p. 158). Por isso, na obra literária engajada, “a ideia de engajamento não pode ser confundida com a de panfleto”, conforme Dalcastagnè (1996, p. 19). O engajamento literário é caracterizado pela denúncia social, “pela contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade”, acolhendo a dor das vítimas, como o lugar em que a voz e a história dos vencidos se retece e em que a memória é preservada para ser modelo e vergonha históricos para as próximas gerações.

REFERÊNCIAS

- ARENDRT, Hannah. *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Crítica e ideologia. In: CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1981.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- COSTA, Ricardo da. *Um Espelho de Príncipes artístico e profano: a representação das virtudes do Bom Governo e os vícios do Mau Governo nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (c. 1290-1348?)*. Site. Disponível em. www.ricardodacosta.com . Acesso em junho de 2009.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
- _____. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: Editor da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: 2000.
- DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade: 980 - 1420*. Lisboa: Estanta, 1978.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso no Ocidente medieval*. In: LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *A civilização do Ocidente medieval. Vol. 1*. Lisboa: Estanta, 1983.
- _____. (Dir.). *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Imprensa, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

----- . *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins, 1969.

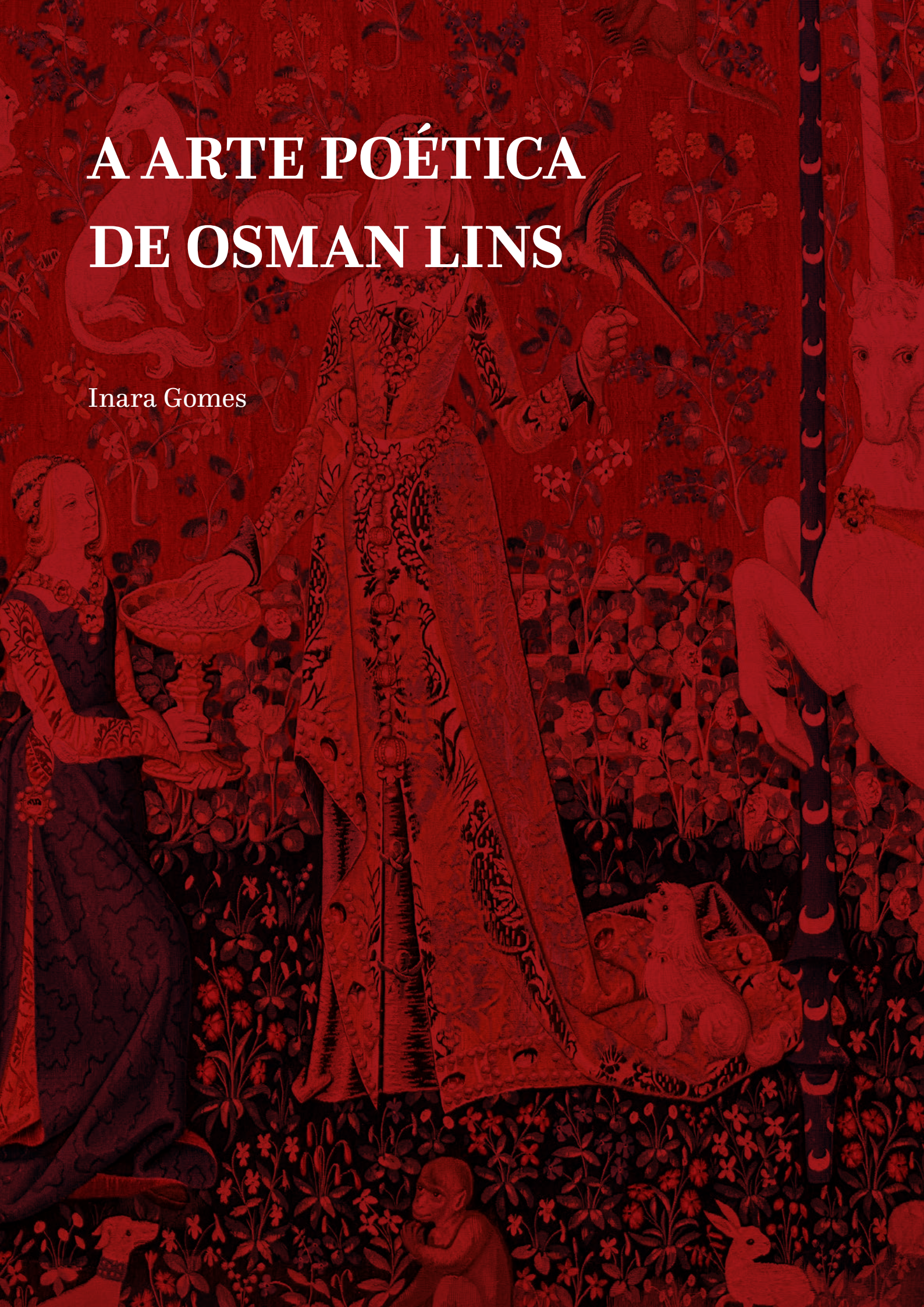
----- . *Evangelho na taba: novos problemas culturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Elos 01).

A ARTE POÉTICA DE OSMAN LINS

Inara Gomes



Na minha literatura não se processam mudanças, mas metamorfoses, pelo menos no que eu entendo. O meu romance, então, será de vanguarda na medida em que todo livro autêntico é de vanguarda: na medida em que responde a necessidades profundas do escritor e não a receitas.

Osman Lins

A obra ficcional de Osman Lins é atravessada por um vetor que a conduz no sentido de uma contínua autossuperação e dota-a de uma linha evolutiva de transformações estilísticas. Para o autor, o abandono progressivo de formas tradicionais e a crescente experimentação demonstram um processo coerente e necessário de amadurecimento artístico e pessoal. Sua literatura torna-se, a cada esforço de renovação, e de forma cada vez mais acentuada, uma experiência que acontece no espaço da linguagem: âmbito das metamorfoses que toda escritura implica. E encontra uma *summa*, “um livro cuja forma é ditada pela natureza da visão poética que a inspira” (Monegal, 1979, p. 152), em *Avalovara*, sua obra mestra.

Como indica a declaração em epígrafe, Osman Lins sempre se mostrou cauteloso quanto ao rótulo de “escritor de vanguarda”, chegando mesmo a refutá-lo em diversas ocasiões. Essa atitude explica-se, em parte, por uma espécie de atrito um pouco vago, um conflito sem maiores desdobramentos, com alguns representantes da “vanguarda” literária da época. O poeta Mário Chamie, em um debate, afirmou que Osman era “beneficiário da vanguarda” (Lins, 1979, p. 241) e Haroldo de Campos, numa entrevista para estudantes da USP, recriminou-lhe a apropriação indébita de expedientes criativos de toda uma tradição revolucionária, assimilados “mecanicamente, sem qualquer critério de necessidade intrínseca” e aplicados sobre “uma escrita fundamentalmente acadêmica” e sobre “um esquema romanesco tradicional”, apontando-o como exemplo paradigmático das pretensões de uma “vanguarda do meio-termo” (Campos, 1974, p. 16-17). O alvo principal dessas questões é o romance *Avalovara*. Trabalhando monadicamente, Osman Lins, com essa obra, aproxima-se, em muitos pontos, da linha de interesses do “clube” (Lina, 1979, p. 222) de Haroldo de Campos desde a década de 1950, na sua própria produção poética e nos seus estudos críticos que procuravam “assumir as conseqüências de uma tradição viva cujo quadrante é Mallarmé (*Un coup de dés*) – Pound – Joyce – cummings” (Campos, 1991, p. 191-192): a orientação construtivista, a exploração da problemática estrutural, a busca racional pela precisão e pelo rigor, a concepção da obra como cosmogonia (ou como constelação), a preocupação com

a concorrência do acaso na fatura do texto e como elemento do jogo estético (haurida em Mallarmé) – a lista poderia continuar...

Por seu turno, o escritor pernambucano sempre ressaltou sua formação tradicional, o que teria conformado seus primeiros escritos, e a evolução destes no sentido em que tendem a ser a superação de uma forma anteriormente experimentada. A progressão estética de sua prosa ficcional seria resultado de uma necessidade interna, visível para quem se dispõe a analisá-la cronologicamente. Nascendo num meio relativamente inculto, não favorável à formação intelectual, ele contou com sua peculiar capacidade de concentrar-se acirradamente em torno de uma meta (sua obstinação é um traço de seu caráter sempre referido pelos que com ele conviveram). Começa por exercitar-se dentro de seus limites, mas faz deles forças para a exploração e ultrapassagem de fronteiras: é assim que explica o seu trânsito literário das formas tradicionais para outras inovadoras:

É quase certo, aliás, que me houvesse perdido e jamais obtivesse a visão que hoje tenho do mundo, o gênero particular de lucidez que rege agora meu comportamento como escritor, que me impulsiona a imaginação e me permite, em face das coisas, uma intimidade e um domínio com que, há alguns anos atrás, não poderia sonhar, se não houvesse exercitado, até a exacerbação, meu trato com os processos literários estabelecidos; e que, sendo estabelecidos, me desembaraçavam para a livre exploração em outros campos, concedendo-me ao mesmo tempo segurança no uso de processos em que me amestrara sem precisar inventá-los, cuja eficiência fora inventada por outro; de modo que, depois, quando meu espírito, livre do esforço de inventar processos e utensílios, atingiu determinado grau de amadurecimento e entreviu espaços imprevisíveis, novas e fascinantes relações, obtivera ao mesmo tempo, com os meios tradicionais, uma familiaridade que dissolvia as aparências e desmascarava as fraquezas secretas desses meios, suas artimanhas. Aventuro-me então ao desconhecido com um preparo alcançado em rotas familiares; empreendo traçar o mapa de minhas descobertas com a experiência obtida através de uma cartografia consagrada. Não me precipito sem referências no espaço. Conheço e experimentei as regras que empreendo quebrar. (Lins, 1974, p. 105)

Osman relata aí a passagem do experimentar modelos assentados para uma experiência do texto como espaço de experimentação; da visão do

texto como espaço de representação para a desse como espaço de *iluminação*. (Lins, 1974, p. 104). Uma tal mudança de orientação estética era anunciada pelo menos desde 1963, quando, em uma entrevista, apresenta uma formulação que se tornaria emblemática. Quando questionado a respeito de seus planos literários, responde: “Acredito caminhar para a conquista de uma visão singular e intensa do universo. Assim, meu plano fundamental é este, criar uma obra que, na sua totalidade, transmita essa visão e seja, ao mesmo tempo, a história nova da sua conquista” (Lins, 1979, p. 132). Naquele momento já havia iniciado *Nove, novena* (1966), que foi considerado por ele como um “trabalho de exploração de campo” em que pudesse exercitar procedimentos em narrativas curtas para, só depois, enfrentar o romance que seria o relato dessa “história nova e viva”. Entre esse livro e *Avalovara* (1973), ainda escreveria *Guerra sem testemunhas* (1969), cujos ensaios constituem importantes documentos de reflexão literária num momento chave, ponto nodal, de sua carreira de escritor (os ensaios foram escritos entre 1967 e 1968), momento de gestação de seu *opus magnum* (*Avalovara* começou a ser escrito em meados de 1969), o “mapa de suas descobertas”.

De qualquer forma, mesmo que Osman Lins nunca tenha assumido uma atitude programaticamente beligerante (a sua *guerra* é uma guerra solitária) – e tomando-se o termo “vanguarda” na sua acepção mais simples, como designativo de uma produção que se coloca em antagonismo com o já instituído (padrão, tradição, cânone...), decorrente de uma atitude do criador em querer afirmar sua diferença – torna-se inevitável considerar sua obra sob esse aspecto, se quisermos situá-la quer seja em relação a um contexto em que se delineiam as modalidades modernas da ficção quer seja em relação ao contexto específico da prosa ficcional brasileira que lhe é contemporânea. Quanto a este último, ainda se coloca o problema de sua inserção numa história literária marcada pelo dilema entre a busca de uma expressão nacional autêntica e a rendição a modelos estrangeiros. Enquanto os formalismos estiveram frequentemente associados ao segundo termo da dicotomia, significando dependência cultural e neocolonialismo, o primeiro termo muitas vezes implicou numa espécie de coerção sobre o escritor quanto à adoção de uma temática nacional ou regional.

Osman Lins enfrentou os dois lados da contradição: ao mesmo tempo em que não queria ser qualificado como “vanguardista pragmático”, confessou desconfiar do regionalismo e ter medo de que seus livros “fossem lidos através de um ponto de vista turístico”; nunca quis “falar de um Brasil colorido, carnavalesco, mascarado” (Lins, 1979, p. 200). Sua obra acabaria sendo tomada como um exemplo de síntese que permitiria equacionar a di-

ficuldade inerente “à discussão sobre a legitimidade da experimentação literária e de seus vínculos com a representatividade nacional”, como propõe Regina Zilberman (1980, p. 154), pois realiza uma integração e uma tradução recíproca entre técnica literária e cosmovisão, tornando sem efeito a dicotomia entre forma e conteúdo que sustentava o “velho dilema” da crítica literária sobre a questão da autenticidade artística e da autonomia nacional.

No âmbito da literatura latino-americana, Osman Lins insere-se naturalmente no processo da “tradição da ruptura”, descrito por Emir Rodríguez Monegal (1979), em que se percebe, nas gerações de escritores que se sucedem entre 1940 e 1970, uma atitude de crescente questionamento – da própria obra, de sua estrutura e de sua linguagem, da escritura e do papel criador do escritor –, de modo que a experiência formal é trabalhada em termos de pesquisa no próprio universo da linguagem (não necessariamente no nível estrutural da língua) e esta converte-se simultaneamente no próprio tema do romance e no lugar onde este acontece de fato.

Esta consciência do romance como criação verbal paralela, que resgata uma função de autocrítica do romance (já presente em Sterne e Cervantes, por exemplo), é a base de uma gama variada de experimentos que vai desde a metaficção americana ao *nouveau roman*, quer isso se manifeste numa tendência a destruir formas e significados, quer numa oposta, que opera sobre as virtualidades construtivas vislumbradas a partir do desmoronamento dos pilares convencionais e ideológicos que sustentavam os poderes da mimese. E esta questão permeia desde obras “realistas” – no sentido de que se apresentam em vários planos (individual, social, histórico, geográfico) verificáveis – até aquelas que manifestam uma fusão entre real e irreal, racional e irracional, mágico e objetivo.

A metamorfose por que passa a produção literária de Osman Lins inaugura-se a partir de uma nova compreensão do texto enquanto um espaço autogerado e autodesdobrado, e da escritura enquanto uma “viagem no informe” durante a qual “pouco sabe do invento o inventor, antes de o desvendar com o seu trabalho” (Lins, 1995, p. 15), ideia que o autor desenvolve sob a designação de “escrita de bordejamento” (Lins, 1974, p. 13-23) e que entra em ressonância com reflexões muito presentes à época.

Em um debate com escritores (1963), Michel Foucault (2001a, p. 125-126), argumentava que, na literatura moderna, a linguagem deixa de ser um instrumento de acesso ou uma superfície de reflexão para a experiência, em que o jogo ou a densidade das palavras são simplesmente uma porta entreaberta para um pano de fundo psicológico ou cósmico, e passa a ser o denso espaço no qual e dentro do qual essas experiências são feitas.

A obra, o livro, é a trajetória no volume da linguagem que o desdobra e faz aparecer no interior dessa linguagem um espaço próprio. O que correntemente é descrito como um procedimento de autorreflexão metalinguística não se esgotaria num efeito de ruptura da ilusão ficcional e de engajamento criativo do leitor, adquirindo, no pensamento de Foucault (2001b), um estatuto ontológico. Na linguagem auto implicada, que se dobra sobre si mesma, ele localiza o ser mesmo da literatura, donde propõe que se realize uma ontologia da literatura a partir dos fenômenos de autorrepresentação, um quadro universal da literatura ocidental que oferecesse um inventário das formas de reduplicação da linguagem.

O processo de criação do romance, na teoria poética de Osman Lins, parte do estabelecimento de um diálogo entre a matéria que está começando a se formar e um plano predeterminado. O *plano* é uma outra noção essencial para Osman Lins: o trabalho intelectual, lúcido, de planejamento rigoroso e minucioso, o projeto de obra bem definido e delimitado. Matéria informe e forma não são separáveis, portanto, mas implicam uma conjugação dinâmica de dispositivos instintivos e racionais em que a autonomia da escrita, enquanto ato auto produtivo, se combina com a vigilância da inteligência. A atividade escritural é análoga a um trabalho de laboratório, de manipulação alquímica; não difere essencialmente da postura vital, não só artística, de Osman Lins (1979, p 131): “Essa modelagem [da vida] é muito semelhante ao ofício de trabalhar com pólvora. De repente, tudo pode explodir em nossas mãos e fazer-nos voar pelos ares. Mas se vencermos essa dança entre a manufatura e a explosão, que luminosidades, que cores e desenhos haveremos de conseguir!”.

Questões como essa, que ocupam o ensaísta Osman Lins, são transferidas para sua ficção, convertem-se em imagens e procedimentos, o que lhe dá uma dupla perspectiva, poética e crítica, já bastante ressaltada por alguns de seus principais intérpretes (Cf. Andrade, 1987 e Silva, 2000). O que, de resto, lhe coloca em sintonia com as principais correntes da literatura contemporânea na sua propensão ao autoquestionamento, que alcança, nos criadores mais significativos, além do teor ético e estético, a virtude de traduzir-se em forma. No entanto, é necessário ter cuidado para não reduzir os livros de Osman Lins, notadamente os que possuem uma dimensão crítico-teórica mais acentuada, à simples transposição metafórica ou alegórica de uma poética. Quanto a isso, ele alerta, ao falar de *Avalovara*: “Meu romance, claro, não é indiferente à inquietação do nosso século no que se refere à criação artística. Mas não pretende ser a ilustração de quaisquer teorias. Nem mesmo, a rigor, das minhas. Ele expressa a minha aventura pessoal em face do

mundo da escrita e do ato de narrar” (Lins, 1979, p. 179). Feita essa ressalva, passamos a comentar brevemente alguns dos resultados produzidos por essa atitude autorreflexiva ou de autoquestionamento (JÍTRIK, 1979, p. 219. Para esse crítico, o autoquestionamento é o “núcleo produtor” que caracteriza tanto um poeta como uma literatura), observáveis no campo formal do romance *Avalovara*. Eles dizem respeito a apenas dois aspectos narrativos: a relação autor/obra e a construção da personagem.

O segmento “A espiral e o quadrado” dramatiza a origem do livro através da presença de um Autor legislador e de um projeto de obra que vai sendo construído diante do leitor. No que consiste este projeto? Ele envolve os contornos da obra, suas delimitações externas, as linhas temáticas gerais e o ritmo com que esses temas se alternam. O Autor não é o verdadeiro criador do plano; sua verdadeira origem está na história do escravo Loreius, inventor do quadrado mágico que contém a frase palindrômica SATOR AREPO, no sonho de seu senhor, Publius Ubonius, com o Unicórnio e a Espiral, e no poema místico escrito por algum contemporâneo de ambos na cidade de Pompéia, no século 200 a.C. A função do criador, aqui, é tão-somente fornecer a “órbita” em que o mundo do romance vai girar, ideia que está presente numa das traduções do palíndromo: *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*.

A concepção de um universo de contornos mensuráveis, aprisionado por moldes rígidos e cálculos precisos, é equilibrada, por assim dizer, por uma outra criação, o relógio musical de Julius Heckethorn, em cujo mecanismo de combinação de notas musicais foi introduzido um material sensível à variação de temperatura, o que indetermina para sempre a ocorrência da frase musical completa. A obra, assim como seu criador, preso e executado pelos nazistas pouco antes de partir para os Estados Unidos, está sujeita ao aleatório. Mas a inflexibilidade dos limites tem também sua contrapartida na própria incomensurabilidade das experiências de Abel, caçador de conjunções e harmonias, na sua perseguição à Cidade através de tramas e encruzilhadas que cifram sua relação com o mundo. Temos, assim, de um lado o Autor e, de outro, o Texto (narração da história de Abel, cujas vozes narradoras principais são a do protagonista e de uma das personagens femininas). É de se notar que a primeira “entrada” no livro é a do texto, em seu estado ainda “larvar”, surgindo “nesta espécie de limbo” em que começa a narrativa.

O Autor encontra seu duplo em Abel, escritor imaturo, sem as prerrogativas do geômetra, perdido na caótica massa poética e vital a partir da qual deverá forjar, num esforço lento de aprendizado, seu sistema pessoal

de signos, sua escritura: “o homem – seja na vida, seja na arte – tem de elaborar, juntamente com outras coisas, criações que regulem os seus atos e as suas próprias criações” – diz um personagem fabuloso, que atravessa misteriosamente o texto.

A personagem funciona como um instrumento de sondagem: sua configuração é a de um percurso vivencial e indagativo. É um prolongamento do escritor, mas ao mesmo tempo, é já um outro que interroga a realidade incompreensível e precária e sinaliza saídas, manifesta sentidos, constrói formas. Nessa aposta de se deixar ser num outro (Abel é Osman Lins sem sê-lo absolutamente; é ele sendo já um outro – e isso explica o uso de amplo material autobiográfico sem que seja possível, no entanto, atribuir qualquer caráter confessional ao romance), processa-se a diluição do autor na sua personagem, com a perda de qualquer possibilidade de onipotência. Mas isso acarreta ainda uma outra ordem de despersonalização: a dissolução do autor no conjunto textual, pois a narração de Abel é a do próprio texto autogerando-se: a busca de Abel é a busca do Texto e projeção (palavra tomada aqui não no seu sentido psicológico) da (dupla) experimentação de Osman Lins. Lembramos que, para Barthes (1973, p. 112), o desejo do autor está perdido no meio do texto – se é este um texto de crise, desestabilizador – não por detrás dele: “perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia”.

A personagem é o elemento formal da narrativa sobre o qual as transformações operadas pela escrita de Osman Lins incidem mais radicalmente, subtraindo-lhes a consistência “real” e psicológica e barrando os mecanismos canônicos de identificação antropomórfica ditados pelas normas da verossimilhança. Personagens heteróclitas, pluridimensionais, desdobráveis, compostas por superposições de elementos heterogêneos, enfim, personagens “impossíveis”, porque não concebidas dentro de um contexto – mágico ou maravilhoso – que as “normalizem”. Cria-se um efeito fantástico muito peculiar, não descritível pela noção de *hesitação* entre o estranho e o maravilhoso. Nem seria viável imaginar um contexto onírico onde as três personagens femininas, por exemplo, fossem alucinações ou deformações da mente de Abel (estaríamos aqui na categoria do *estranho*, conforme Todorov (1975)).

Essas personagens fraudam o caráter representativo inerente à ficção, apresentando a opacidade e a intransitividade das imagens poéticas. As imagens poéticas não são descritivas e devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele

de sua referência: “tal é o paradoxo da linguagem literária: é precisamente quando as palavras são empregadas em sentido figurado que devemos tomá-las literalmente” (TODOROV, 1975, p. 69). O autor considera que a imagem poética constitui um “perigo” para o gênero fantástico, pois anula seu efeito. Osman Lins explicou que os elementos fantásticos, em sua obra, não deveriam ser lidos como “simbólicos”, como se remetessem a um sentido segundo, mas como existentes dentro da realidade literária criada pelas palavras.

Em *Avalovara*, uma das personagens, Cecília, abriga em seu corpo homens e mulheres que dele podem sair e andar autonomamente. Eles têm, segundo o narrador, “existência verdadeira, e de modo algum imaginária”; não têm “o caráter de imagens, de representações”, mas, quando integrados ao corpo de Cecília, são *ao mesmo tempo* “uma metáfora imperfeita e viva da Memória” (1995, p. 286). Na composição da personagem, assim, há a exploração da estrutura paradoxal da metáfora em sua dimensão literal, processo pelo qual a identidade individual das elementos justapostos é preservada e não há tensão entre sentido literal e sentido figurado.

Assim como no mito, a metáfora tem valor de metamorfose, provoca uma alteração efetiva de estado. Ou seja, existe um nível de interpretação em que a metáfora deve ser tomada no seu sentido literal, em que ela se realiza efetivamente, deixando de ser uma simples imagem de algo que está ausente, localizado num outro nível de referência. Desse procedimento resultam personagens que são também ideogramas, justaposição de signos cujos significantes problematizam o processo de produção significativa. De todas as personagens, a mais “sobrecarregada” de signos é aquela em que justamente o significante principal falta: não se sabe seu nome. Personagem metafórica e metamórfica: o seu corpo secreto, invisível, condensa todas as idades da terra e a evolução das espécies; o seu corpo aparente ressoa vozes e exhibe hieróglifos. Nessa mulher nascida duas vezes, dupla e ambígua, narra-se a história da vida e do cosmos, o surgimento da palavra e a invenção da escrita.

Na densidade poética desse corpo, termina o aprendizado de Abel. Ele é o poeta, aquele que explora a realidade do mundo invisível, que persegue a palavra através da própria palavra, que cria figuras inominadas.

O romance-poema termina (ou não termina?) com esse encontro: o poeta, de posse da palavra poética, ingressa no paraíso: o desdobramento infinito da linguagem tem como seu limite a morte, quando a linha da espiral chega ao centro do quadrado. A espiral, figura sem começo ou fim, deve ser seccionada nas extremidades, pois “fazendo-o, guardamo-nos da

loucura” (Lins, 1995, p. 16). Mas o quadrado, “recinto do romance”, o livro, na sua permutabilidade interna, é em si mesmo infinito.

Avalovara é uma Arte Poética alegórica, não porque forneça figuradamente um receituário, mas porque é uma experiência de limites, uma obra que se apresenta como um sistema de indagações – cujo protagonista é o escritor – sobre a essência da literatura, sobre a sua própria razão de ser, sobre o sentido de escrever.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTHES. Roland. *O prazer do texto*. Lisboa 70, 1973.
- CAMPOS, Haroldo. “Lance de olhos sobre um lance de dados”. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. Entrevista a alunos da USP. *Textura*, n.3, 1974, pp. 1-17.
- FOUCAULT, Michel. “Debate sobre o romance”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. pp. 125-178.
- _____. “A linguagem ao infinito”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b. p. 47-59.
- JÍTRIK, Noé. “Destrução e formas nas narrações”. In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Avalovara*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. “Tradição e renovação”. In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SILVA, Odalice de Castro. *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*. Fortaleza: EUFC, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ZILBERMAN, Regina. “Vanguarda e temática nacional”. *Iberoromania*, Max Niemeyer Verlag, n. 12, 1980, pp.145-154.



O TEATRO DA PALAVRA DE OSMAN LINS OU A PALAVRA NO CENTRO DO PALCO

Ivana Moura

A obra dramaturgica do autor de *Avalovara* - o romance brasileiro mais ambicioso desde *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa - não conquistou a mesma repercussão que seu trabalho ficcional. Em artigo publicado em março de 1970, no jornal *O Estado de São Paulo*, o crítico Anatol Rosenfeld (2000, p. 189) ensaia uma justificativa para tal fato. Na sua opinião, o motivo da dramaturgia osmaniana não ter conseguido impor-se, apesar dos prêmios conquistados, “talvez se ligue à visão de narrador que (Osman) tem do ofício de escritor. Isso talvez explique sua atitude cética em face da arte teatral, no fundo não reconhecida por ele como arte específica, mas apenas como veículo do texto dramático”.

Até aquele momento, Osman Lins havia escrito as peças teatrais *O Vale sem Sol*, *Os Animais Enjaulados* e *O Cão do Segundo Livro*. E ainda *Lisbela e o Prisioneiro*, *A Idade dos Homens*, *Guerra do Cansa-Cavalo* e a infantil *Capa-Verde e o Natal*. Das três primeiras, *O Vale sem Sol* foi apresentada como leitura dramática no Teatro de Santa Isabel, no Recife, no dia 26 de novembro de 1958. Sobre o texto, escreveu o cronista José Laurênio de Melo (1958, in: Moura, 2003, p. 600), no *Diário de Pernambuco*: “*O Vale sem Sol* tem algo daquela beleza glacial que ostentam os melhores sonetos parnasianos. Como esses, é uma obra excessivamente polida, que pode merecer o nosso respeito, mas não nos arrebatá”. Mas conclui saudando a investida de Osman Lins no terreno da dramaturgia: “Apesar disso, há que assinalar a importância da conquista feita pelo teatro brasileiro ao cativar um escritor como Osman Lins, de quem temos o direito de aguardar uma contribuição à altura daquela que já deu ao nosso romance.”

Inspirada em um fato policial envolvendo jovens da classe média alta de grande repercussão na imprensa, *A Idade dos Homens* foi montada em São Paulo, em 1963, pela Companhia Nycia Lícia, causando certa polêmica. Mas a peça ainda é encarada pelos críticos como um teatro literário, ou seja, que tem pouca teatralidade. O diretor Antonio Abujamra (in: Moura, 2003, p. 64), em sua coluna no jornal *Última Hora*, das edições de 25 e 26 de junho do mesmo ano, sentenciou que *A Idade dos Homens* não tem qualidades maiores, mas consegue interessar o espectador pela feitura literária.

Já a peça *Lisbela e o Prisioneiro* teve um destino mais solar. Ganhou o concurso nacional de peças brasileiras em 1961, promovido pela Companhia Tônia-Celi-Autran, na categoria comédia, desbancando mais de 150 originais inscritos. Recentemente foi adaptada para a televisão e o cinema, sob direção de Guel Arraes.

As críticas apontadas por Anatol Rosenfeld quanto ao apego de Osman Lins à função de narrador na obra dramaturgica podem ser conferidas nas indicações da peça *Guerra do Cansa-Cavalo*. O autor faz descrições detalhadas do cenário e dá sugestões ao diretor:

Casa-grande de engenho, no Nordeste. Sala de visitas. Móveis de vinhático ou jacarandá. Cômoda, com um oratório. Algumas porcelanas. Passagem para o interior da casa, à esquerda e escada levando ao primeiro andar. No fundo, duas

janelas e uma porta abrindo para o alpendre; à direita, outra para fora. Talvez uma janela. Além das janelas do fundo, quando abertas, vê-se o azul do céu, pois a casa fica numa elevação; ver-se-á talvez parte do alpendre. Céu claro: é setembro, às duas da tarde mais ou menos. São indicadas no texto, as entradas e saídas relativas ao interior da casa e à escada. As demais entradas e saídas – se pela porta do fundo, se pela porta da direita – ficam a cargo do encenador.

Ao iniciar-se a peça, num domingo, em 29-9-1940, dia de São Miguel, Gertrudes, de negro, está fazendo renda e cantando. Ouve-se o bater dos bilros. Marisaura, de sapato baixo, grosseiro, num vestido claro, simples e não muito feminino, olha concentradamente através da janela.

Nas falas iniciais, e até à chegada de Fidêncio, a ação, como que à procura de caminho, não se define. O encenador não deve disfarçar, por quaisquer meios, essa indecisão, e sim acentuá-la, através dos três personagens envolvidos na primeira cena, à margem da corrente que ainda não alcançou e que em breve os envolverá, precipitando-se no desespero ou na morte. O autor ficaria grato se a direção desta peça, não dispendo de elementos nordestinos para interpretá-la, afastasse qualquer preocupação de imitar a pronúncia do Nordeste. Pois não se trata aqui de retratar um mundo, e sim de recriá-lo. (Lins, 1966)

Quando *Guerra do Cansa-Cavalo* foi publicada, em 1966, o autor já havia concluído a coletânea *Nove, novena*, livro que apresenta inovações na poética narrativa. Mas o teatro ainda trazia as marcas de um forte regionalismo, num drama de efeitos trágicos, estrutura temporal aristotélica e de caráter realista. A peça está dividida em três atos e enfoca a decadência do coronelismo nordestino.

Escritos entre 1969 e 1970, os três textos curtos experimentais do escritor reunidos na edição *Santa Automóvel e Soldado*, da Editora Duas Cidades, só foram lançados em 1975 e devem ter ficado fora da análise de Rosenfeld. Essas peças buscam trazer para a escritura dramática as inovações orquestradas em *Nove, novena*, *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. Este trabalho pretende analisar a peça *Mistério das Figuras de Barro*, de caráter mais experimental, que apresenta em sua estrutura as preocupações dos textos contemporâneos.

CONTEXTOS HISTÓRICOS

Sem dúvida nenhuma, o investimento do escritor pernambucano foi muito maior no terreno ficcional do que no teatral. Anatol Rosenfeld (2000, p. 190-191) é *categórico ao afirmar que os argumentos osmanianos estão apoiados numa perspectiva unilateral de quem nega ao teatro autonomia criativa*. “Ao escritor, mais de perto ao narrador, enquanto dedicado à literatura e, portanto, à palavra, a cena inspira desconfiança por destituir a palavra do seu papel primordial e exclusivo. Assim, Osman Lins imagina um tipo de montagem teatral que recusaria qualquer meio que, obliterando o significado das palavras, desse primazia ao jogo cênico”. Segundo Rosenfeld, Osman Lins defende um palco antiteatral, puramente literário. “Tal posição afigura-se antiquada e superada, principalmente no momento atual. Precisamente agora, sob a influência de tendências que já se anunciam desde o início do século, o texto literário é marginalizado em favor de elementos não literários, visuais e auditivos, cuja livre manipulação coloca o diretor no centro da arte teatral” (Rosenfeld, 2001, p. 191).

Os posicionamentos de Osman Lins enquanto dramaturgo são defendidos abertamente nos jornais, registrados no livro de ensaios *Guerra sem testemunhas* e reforçados nas didascálias (indicações cênicas ou rubricas), quando o autor oferece sugestões de encenação para o diretor. Segundo Rosenfeld (2000, p. 190), “Nesse ponto, entretanto, mostra certas afinidades com um dramaturgo nato como Nelson Rodrigues, violento adversário dos “diretores inteligentes” por terem ideias pessoais, usando o texto como uma espécie de trampolim para dar impulso aos voos da própria imaginação.

Mas também é preciso lembrar das reflexões do teórico teatral Jean-Pierre Ryngeart (1992, p. 18) no que tangem à *perspectiva histórica*: “Não podemos escapar à perspectiva histórica, as definições do texto dramático são estabelecidas em contextos estéticos diferentes, em função de novas ideias que fazemos da sua prática”:

Os anos 60 assistiram ao regresso de uma utopia, a da preeminência de uma teatralidade ancorada no corpo e na imaginação do ator. O “teatro de texto” é então suspeito de propagar uma cultura morte e inerte, na linha direta de valores denominados ora literários, ora burgueses. O questionamento radical do teatro de repertório e dos “clássicos” que constituem seu esqueleto tornou suspeito, então, qualquer texto de teatro, mesmo contemporâneo, a tal ponto que os autores vivos conheceram ainda maiores dificuldades para ter

suas peças representadas nesse período. São o corpo e suas forças secretas e profundas que devem governar o teatro, pensava-se. O *Living Theatre*, nos Estados Unidos e depois na Europa, Grotowski na Polônia, e na esteira deles muitos dos partidários da criação coletiva, entregam-se a vertigem da improvisação, apelando por vezes a Antonin Artaud. Este havia sonhado com uma ressacralização do teatro, com uma eliminação do texto em favor do gesto e do movimento, com um contato direto entre o criador demiurgo e o palco. (Ryngaert, 1996, p. 27)

No século XX, o panorama da criação teatral sofreu um grande abalo. O reinado do encenador prevaleceu em detrimento à dramaturgia. E foi contra isso que Osman Lins se posicionou. Diz Ryngaert:

Quando a encenação se afirma todo-poderosa, a natureza do texto perde em importância. Durante duas décadas de anos, à volta dos anos 60 aos 80, o espetáculo prevaleceu sobre o texto; a teatralidade existia à margem da escrita teatral. Deixara de ser necessário corresponder-lhe já que a encenação mostrava-se apta a disfarçar as carências do texto, e os encenadores a transformar em espetáculo qualquer escrita, qualquer que fosse sua origem. (Ryngaert, 1992, p. 18)

Como outros autores, Osman Lins explorou formas literárias diversas na segunda fase de sua dramaturgia, mais especificamente no conjunto de suas peças curtas reunidas em *Santa, Automóvel e Soldado*. Nesses textos ele se coloca em sintonia com a supressão das “grandes narrativas”, o surgimento de uma “dramaturgia do fragmento”, a fragmentação do espaço e do tempo, a alteração das formas do diálogo e o questionamento do *status* da personagem. Ryngaert lembra bem que, diante das contradições pós-modernas, somos tomados “pela nostalgia das poéticas dramáticas, de Aristóteles a Brecht, passando pela do Abade d’Aubignac e por Lessing, e mesmo pelo desejo de um tratado bem normativo que por uns tempos resolvesse as nossas incertezas contemporâneas.”

MISTÉRIO DAS FIGURAS DE BARRO

A reflexão sobre o ato criador, a perseguição de uma justiça social e a inovação da poética estão no centro da obra do combativo escritor pernambucano Osman Lins. Consciente de seu ofício como arte e profissão, como problema estético e moral, ele se posicionou contra a barbárie através de sua escritura. A peça *Mistério das Figuras de Barro* faz parte de uma trilogia de peças curtas e experimentais, escritas entre 1969 e 1970, num momento singular da vida brasileira, durante o período mais violento do regime militar. Sendo assim, o texto incorpora o protesto e a reflexão do autor a respeito da situação da arte num período ditatorial. Sua obra inclui registros literários mais variados, do puro lirismo à fantasmagoria de gosto medieval.

Em *Mistério das Figuras de Barro*, o artesão Damião Luiz vive às voltas com os dilemas da criação. Ao fabricar seus bonecos com a cara dos poderosos da cidade - com algum detalhe retorcido ou ridículo para criticá-los - ele atrai para si a ira desses manda-chuvas. O ceramista não vende quase nada e passa o dia a ouvir as reclamações da mulher, Jerônima, que deseja uma vida mais confortável e quer enquadrar o marido: sugere que ele trabalhe numa fábrica de pregos. Claraval é o lambe-botas que serve a quem lhe pagar melhor. No começo da peça, ele é capacho de um coronel que tenta coagir Damião Luiz a parar de fabricar seus bonecos. A trama dá uma reviravolta quando aparece no rio a imagem de uma suposta santa, uma figura criada pelo ceramista.

A peça passou muito tempo sem ganhar os palcos. O próprio autor dirigiu uma montagem com seus alunos, na Universidade de Marília, no interior de São Paulo, em 1974. O projeto *Aprendiz Encena*, desenvolvido pelo Centro de Formação das Artes Cênicas Apolo-Hermilo, no Recife, promoveu três versões do *Mistério*, que estrearam em outubro de 2003, encenadas por jovens diretores - André Cavendish, Marcus Rodrigues e Rodrigo Dourado. As três ressaltaram do texto o sofrimento do povo nordestino, a exploração pelos poderosos e a manipulação da fé.



MISTÉRIO DAS FIGURAS (DO ORIGINAL “MISTÉRIO DAS FIGURAS DE BARRO”, TEXTO DO AUTOR PERNAMBUCANO OSMAN LINS), É UM ESPETÁCULO FABRICADO PELOS ALUNOS ED CARLOS RODRIGUES, JOÃO GUILHERME DE PAULA, JONATA JOSÉ, MARIA BIANCA E RAFAELA SOARES, DE LICENCIATURA EM TEATRO, DA UFPE, COMO RESULTADO CÊNICO DA DISCIPLINA MONTAGEM PEDAGÓGICA, SOB ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR MARCONDES LIMA, APRESENTADO NO TEATRO MILTON BACCARELLI (CAC/UFPE) EM 2016.

Osman Lins imaginava para *Mistério das Figuras de Barro*, bem como para os outros dois textos dramáticos experimentais de *Santa*, *Automóvel e Soldado*, um tipo de montagem teatral que recusaria “qualquer meio que, obliterando o significado das palavras, desse primazia ao jogo cênico.”. Na época em que a peça foi escrita, o autor havia lançado o livro de ensaios *Guerra sem testemunhas* e estava envolvido numa discussão sobre o teatro brasileiro, os limites da cena e a abrangência da palavra.

Abrigando em sua estrutura a herança do teatro medieval, a peça *Mistério das Figuras de Barro* também dialoga com as possíveis inovações da pós-modernidade, da fragmentação e quebra das identidades e está repleto de características épicas.

A estudiosa Ligia Vassalo destaca que cabe ao gênero épico a qualidade de narrar, o que implica um objeto, um narrador e personagens, um público:

O narrador objetivo (tradicional) se distingue da coisa narrada, por isso ele usa a terceira pessoa do discurso, exercendo o que Jakobson chama de função referencial da linguagem; ao mesmo tempo ele é senhor absoluto de sua narrativa, podendo manipulá-la à vontade, o que se traduz por inúmeros recursos: retardá-la por meio de des-

crições, diálogos, interpretações; recuá-la ou avançá-la no tempo; dirigir-se ao público.

O narrador aparece sob várias facetas. Ele pode estar ausente da história narrada, fundido com o autor implícito; também pode se limitar a um só personagem ou mesmo focalizar vários pontos de vista; e ainda não intervir como personagem, mesmo que tenha presença constante no discurso. Um narrador exige um narratário – o receptor do texto narrativo, criatura ficcional a quem se dirige o narrador (leitor virtual, personagem a quem se interpela ou personagem concreta a quem se conta uma história, podendo ou não intervir na narrativa).

Ao intitular sua peça de *Mistério*, Osman Lins já adianta aos leitores e possíveis espectadores, suas intenções de trabalhar com este gênero, subvertendo-o e criando suas próprias marcas nas fronteiras do enunciado. Mesmo distanciado da tradição regionalista dos anos 1930, a escritura do *Mistério das Figuras de Barro* utiliza elementos regionais para mostrar a luta do indivíduo contra um meio que tenta aniquilá-lo a qualquer custo. A problemática de ordem social ganha espaço, com a quebra da ilusão referencial e inovações na poética. E com o arrojo na sua arquitetura textual.

A escrita está repleta de intertextualidades. A título de exemplo, citamos as primeiras frases da peça de Osman Lins, que remetem a uma intertextualidade com o auto de natal pernambucano, o poema dramático *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, que diz: “Meu nome é Severino, não tenho outro de pia”. Já Osman Lins se vale das vozes de Jerônima, Damião Luiz e Claraval:

JERÔNIMA – Meu nome é Jerônima. Quanto à cidade que diferença faz? Igual a todas, no interior do Nordeste. Triste como as demais; feia como as demais; e, como as demais, sem esperança.

DAMIÃO LUIZ – Sabem que sou: o esposo de Jerônima. Pertencço ao povo e trabalho em cerâmica. Faço bonecos de barro, gente, bichos, os mandões, os governados, os que montam, os que sangram, os que são cavalgados e os sangrados.

CLARAVAL – Eu sou pagão mas tenho nome nos livros: Claraval. Quase tudo que sou se trança no meu nome: um pouco de cravo e um pouco de cavalo, clavinote, valentia, raiva e cavação.

Suas personagens vibram com intensidade diante de oscilação ética. É uma leitura grave da sociedade. De certa forma, a experiência pessoal

do escritor, a condição do artista brasileiro, não canonizado, é dramatizada. Como pano de fundo o autor destaca problemas de ordem filosófica, social e política. A peça expõe para reflexão as várias consequências do capitalismo. Como em João Cabral de Melo Neto, é através das vozes dos subalternos que conhecemos a humanidade e desumanidade da vida.

Em Osman Lins, a crítica apresenta-se através da manipulação dos pobres em uma paródia que dialoga com mistérios medievais, onde a fé é mais um produto de questionamento. A personagem Damião Luiz é o artista consciente, o intelectual orgânico, o crítico social. Mas nem por isso menos deserdado pela economia do subdesenvolvimento. Mesmo impotente diante da realidade que se apresenta, ele não se entrega.

Com em outras peças, o autor faz algumas recomendações: que as três personagens do espetáculo sejam interpretadas por uma atriz; que a intérprete deve usar:

Uma vestimenta imaginosa, colorida, se possível feita de retalhos. Maquilagem que a impessoalize, dando ao seu rosto certo ar de máscara pouco expressiva. Sendo a peça para um só intérprete, mas com três personagens, estes deverão ser indicados através de luvas-máscaras. Na mão esquerda será representada a personagem Jerônima, de pele escura; na palma direita, a máscara de Damião Luiz, o ceramista, personagem também escuro e sem barba; no dorso da mão direita, a máscara de Clara, claro e com bigode. Nos punhos, cingindo-os, fitas coloridas. Estas ocultarão as máscaras, quando os respectivos personagens não estiverem em cena e a intérprete, por isso, deixar o braço cair. A peça não pode ser representada em arena, exigindo um público à frente da atriz. A esta competirá imaginar um jogo de adesões e cisões entre sua expressão e a dos personagens, voltados para os espectadores sempre que estejam falando. Movimentos dos braços ou a simples direção do olhar da intérprete indicarão qual dos personagens tema a palavra no momento.

A peça está enquadrada no gênero dramático – de predominância épica. O título *Mistério das Figuras de Barro* já remete para os significados: 1. Em teatro, *Mistério* é um subgênero do drama, conceituado como um drama medieval religioso (do século XIV ao século XVI) que põe em cena episódios da Bíblia (Antigo e Novo Testamento) ou da vida dos santos; 2. Do Dicionário de Língua Portuguesa - [Do gr. *mysterion*, pelo lat. *mysteriu*.] S. m. 1. Ant. Conjunto de doutrinas e cerimônias religiosas que só eram co-

nhecidas e praticadas pelos iniciados; culto secreto; 3. Objeto de fé ou dogma religioso que é impenetrável à razão humana: o mistério da Santíssima Trindade; 4. Tudo aquilo que a inteligência humana é incapaz de explicar ou compreender; enigma.

O autor utiliza recursos do teatro épico ou o material narrativo da diegese na apresentação das personagens para situar o leitor/espectador sobre quem está falando. Os tópicos discursivos da peça são alimentados por uma discussão estética (a fabricação das figuras de barro por Damião Luiz, para que e para quem servem); por uma crítica à realidade nordestina e ao sistema de exploração e da fé do povo como instrumentos de manobra. Está explícita a heterogeneidade discursiva ou a polifonia: três vozes estão bem delimitadas neste texto: Damião, Jerônima e Claraval. No discurso de cada um deles encontramos outras vozes:

Jerônima – O povo do nordeste revoltado e descrente. A mulher insatisfeita e infeliz no casamento, porque não dispõe nem de conforto material, nem de prazer no sexo. E frustrada porque não teve filhos. Voz que acredita que a arte popular criativa não tem valor. (“Então, quantas figuras vendeu?”). Voz que entende que é preciso se ajustar (“Por que não vê se arranja uma colocação na fábrica de pregos?”)

Damião Luiz – Povo do nordeste. Ceramista pobre e sem reconhecimento social de sua arte. Crítico da injustiça social. Gozador, que utiliza a caricatura para atingir os poderosos.

Claraval – Um perdido no mundo. Representa o tipo que se submete aos poderosos. O laçao, o capacho, sem visão crítica da realidade. Reconhece que faz o mal, mas apresenta um medo de não ser gozado.

Mistério das Figuras de Barro apresenta personagens-comentadores, que já antecipam o desenrolar dos acontecimentos. Como nos mistérios medievais, as personagens compartilham com o leitor/espectador, o desenrolar da peça, já adiantada na voz de Damião Luiz, que deixa claro que está representando/narrando um tempo passado, uma ação já conhecida e adianta sua finalização. O autor utiliza a desestruturação da narrativa tradicional. Através do recurso do riso, da ironia, o público se coloca numa posição de distanciamento crítico.

Os gêneros do teatro medieval são especialmente caros ao escritor porque permitem esse distanciamento crítico. Enquanto o teatro dramático baseia-se na identificação do público até a catarse libertadora da emoção; o

teatro épico, teorizado por Brecht (mas que teve suas primeiras manifestações no Ocidente durante a Idade Média), visa impedir a identificação emocional do público, forçando o distanciamento.

O aperspectivismo utilizado no teatro medieval é recomendado por Osman Lins para a montagem de sua peça. Mas sua estrutura, enquanto gênero dramático está calcada no teatro medieval, através da utilização dos temas do milagre religioso. Osman Lins retrabalha a estrutura do teatro medieval marcada pelo conhecimento prévio do que se passa na cena pelo público; na utilização do personagem-narrador e na uso de temas em princípio ligados à Igreja, mas que se afastam cada vez mais para permitir a criticidade da situação social.

A estrutura dramática do *Mistério* consiste num ato experimental altamente engajado com a problemática existencial do homem moderno, perdido e perplexo no caos da existência, indefinido, pois, mas em busca de sua identidade.

REFERÊNCIAS

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Guerra do “Cansa Cavallo”*. Coleção textos de teatro. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão Estadual de Teatro, 1966.

_____. *Santa, Automóvel, Soldado*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1975.

ROSENFELD, Anatol. “Osman Lins e o Teatro Atual”, in: *Primas do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2000. Publicado originalmente no *Suplemento Literário. O Estado de São Paulo* em 14 de março de 1970.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*.

Tradução: Carlos Porto. Lisboa: Edições ASA, 1992.

_____. *Introdução à análise do teatro*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996

MOURA, Ivana. *Osman Lins – o matemático da prosa*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, Coleção Malungo, Volume 8, 2003.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto – Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

_____. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

VASSALO, Ligia. *O teatro medieval*, in: *Teatro Sempre* 72. Rio de Janeiro: Edição Tempo Brasileiro, 1983.



**EROTISMO E POESIA
EM “UM PONTO
NO CÍRCULO”,
DE NOVE, NOVENA**

Jeane Guimarães

hei de receber-te nos âmagos de mim e de dois modos te amar,
 com duplo desejo, ânsia dupla, duplo assentimento, e não serás
 um intruso, um inimigo – e sim o hóspede, o invocado, o aceito,
 eu te receberei com todas as portas do meu corpo abertas,
 eu, aſteróide cindida e unificada, eu, eu, dual, eu, una.

Osman Lins

“Um ponto no círculo” é uma das nove narrativas que compõem a obra *Nove, Novena* (1966), de Osman Lins. Segundo a simbologia (Chevalier e Gheerbrandt), o número nove representa geralmente um final a cada novo começo, a transposição a outro plano. É morte e ressurreição, além de estar relacionado estreitamente com a sexualidade enquanto princípio transformador. Nas escrituras cabalísticas, por exemplo, a parte corporal atribuída ao nove são os genitais. A nona *sefirá*, o “ pilar do mundo”, em qualidade de elemento masculino, se une com a décima *sefirá*, também chamada a “noiva”, a “rainha”, num ato de copulação que é Shekhinah, a forma em que Deus se incorpora ao mundo material. Shekhinah pode ser originada por um ato sexual entre homem e mulher, se este se efetua com a predisposição mental e anímica adequada. Na tradição cristã, são nove os degraus da ascensão mística; Claude de Saint-Martin atribui a nona folha no livro do homem à formação do homem corporal no ventre da mulher, o que para ele significa uma degradação com relação ao seu estado originário, meramente espiritual. Por isso, a transcendência da matéria há de iniciar-se igualmente a partir deste ponto, que é o nove.

O texto “Um ponto no círculo” narra a experiência sexual vivida por um homem e uma mulher num quarto de pensão, ocorrida a partir de um encontro casual. O ato de amor físico vivido pelo casal, que não se conhece até então, torna-se algo precioso para ambos, uma vez que cada um deles reconstrói um universo paralelo àquela experiência erótica. O homem relembra, na voz do pretérito, a cena que aconteceu “ontem”, ao passo que a moça, embora já distante, prefere a voz do presente, parecendo viver a cena atualmente. O ato amoroso se mistura aos monólogos das personagens, como se aquele ato sexual correspondesse a um mundo pleno de histórias extraordinárias que se confundem com a cena sexual. Esta se faz como instante poético. Cumplicidade. Busca por aquele outro que habita em cada um de nós. O conto se inicia com a descrição da mulher, feita indiretamente pelo narrador:

Mulher nenhuma, até ontem, desatara os cabelos para mim. (...) Não houvesse a intrusa (ignoro seu nome e não pedi que voltasse) desprendido a massa dos ca-

belos, torçais brilhantes que lhe roçavam a cintura, que outro gesto poderia ser tão significativo, como expressão de intimidade e oferecimento? (...) Nada verei igual ao que me sucedeu. (Lins, 1987, p. 23)

A relação erótica vivida pelas personagens se apresenta como mistério, coisa sagrada. Segundo Octavio Paz, o erotismo não está na sexualidade animal: é coisa inventada pelo homem. Mais exatamente: é uma das formas em que se manifesta o desejo. Aproxima-se da religião e da poesia pela função cardeal e objetiva da imaginação. O erotismo, pelo fato de ser um ir além, é uma busca. De que ou de quem? Do outro – e de nós mesmos. O outro é o nosso duplo, o outro fantasma inventado pelo nosso desejo. Poderíamos dizer que esse *ponto* no círculo é a ponte entre o erotismo e a experiência do sagrado. A relação sexual no “conto” é expressa de forma ornamental e ritualística, dando origem a uma nova ordem das coisas. Algo semelhante se passa com o poeta no ato de criação – o poeta tenta ordenar o caos, dar sentido às coisas. A relação amorosa vivida pelas personagens se expressa como pura poesia pelos seus instantes luminosos e tensos. Como diz Octavio Paz (1986, p. 111), “a linguagem, tocada pela poesia, cessa logo de ser linguagem... o poema transcende na linguagem. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo”.

Talvez Osman Lins tenha usado, em “Um ponto no círculo”, o ato sexual como forma de linguagem poética a fim de mostrar o mundo contemplativo e mágico que se revela na relação sexual, através do sentimento de “passagem” vivido pelos amantes:

Existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência do mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isso está ordenado, é um cosmos. Diante da página branca, o escritor está diante do caos do mundo e do caos da palavra que ele vai ordenar. Vai haver uma nova passagem do caos ao cosmos. (LINS. Entrevista à *Escrita* nº 13. São Paulo, 1976)

O motivo da *aranha*, na narrativa, remete a um trabalho de tessitura paciente, podendo ser lido como o símbolo do narrador que nada mais é que o demiurgo da narrativa, verdadeira cosmogonia literária, como bem observou Sandra Nitrini (1987, p. 141). Mas também esse entrelaçar na formação da teia/texto pode ser aludido ao entrelaçar dos corpos nus das personagens, entregues uma à outra como seres livres e criativos:

Sem o saber, sem o querer, viera ao meu encontro e aqui estava, submissa a própria determinação como a um destino. Sentado, a cabeça baixa, as duas mãos crispadas no lençol, vi que se desfizera das sandálias. Uma aranha invisível, urdidora, diligente, unia-nos. Não falaríamos, disso estava certo. Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas, para que tudo se cumprisse com justiça e em silêncio. Uma dança. (Lins, 1987, p. 31)

As personagens da narrativa não possuem nomes próprios: são vozes que se intercalam, cada uma destacando-se como narradora de uma mesma cena amorosa. Por que personagens anônimos? Octavio Paz (1987, p. 33), em *Pedra do Sol*, diz: “O mundo é outro se dois se olham e se reconhecem, amar é desnudar-se sem os nomes...”. Talvez, nas palavras de Octavio Paz, exista um sentido para o “anonimato” dessas duas personagens que se identificam por meio de símbolos (um ▽, para a mulher, e um □, para o homem).

Outro aspecto interessante na narrativa é o ambiente do quarto fechado, que funciona como se fosse um quadro emoldurado, assim como aquele que está na parede e é observado pelo casal antes do ato amoroso. O quarto, assim como o quadro, guarda (e eterniza) uma cena pictórica que se realiza para o leitor (*voyeur* ou espectador) diante de seus olhos.

Ele fechou a porta, sem cuidado; sabotou a blusa. (...) De joelhos, mudos perfil contra perfil, lembramos esses bonecos recortados sobre uma folha dupla de papel, silhuetas que, parecendo opor-se, se completam, são a mesma unidade, desdobrada. (Lins, 1987, p. 28)

De uma forma muito interessante, Octavio Paz diz que “tudo se transfigura e é sagrado, é o centro do mundo cada quarto, é a primeira noite, o primeiro dia, o mundo nasce quando dois se beijam, (...) leva-me ao outro lado desta noite, onde todos nós somos tu, eu, ao reino dos pronomes enlaçados” (Paz, 1987, p. 29, 43). Voltando ao tema da aranha, assim como é ela que tece sua teia, o poeta “tece” palavras com sentidos novos. Aqueles corpos, quando se amam no centro ou “ponto” do quarto, “tecem” histórias individuais, embora estas façam parte de um mesmo momento no qual homem e mulher se entregam, e são unidos por lembranças, vontades e anseios que habitam em cada um deles. A personagem masculina possui um olho humano e um olho de vidro. A dupla visão do homem fala do “funcionamento necessariamente reversível que preside a construção da nar-

rativa: *legível* no sentido convencional da história, e *visível* como imagens, escritura, texto”, como analisou Ermelinda Ferreira (2000, p. 89). Esse olho mecânico é também o olhar do espectador/crítico diante da obra de arte, reproduzindo o gesto dos amantes que ficaram perante um quadro dependurado na parede, no quarto da pensão onde se amaram. O sentido do olho de vidro é também o de sugerir uma outra visão, uma outra maneira de perceber as coisas do mundo, como se realidade e ilusão fossem partes de uma mesma perspectiva.

Outro aspecto interessante em “Um ponto no círculo” é a ideia de que as coisas estão fechadas em si mesmas, mas que existe um modo de revelá-las como, por exemplo, através da experiência sexual. O ambiente fechado do quarto torna-se secreto e, ao mesmo tempo, sufocador. Como se ali algo avançasse para uma revelação que se faz na própria cena amorosa. Algo semelhante acontece na poesia, que diz o indizível e revela o mistério da vida. O poeta espanhol José Angel Valente (*Revista Quimera*. Barcelona: VEGAPE. n. 168, abril de 1998, p. 10) diz que “a palavra avança na escuridão, é como uma rede que se estica e logo se levanta, mas não se sabe nunca o que traz consigo”. Poderíamos dizer que o clímax sexual, na narrativa, é revelação e também retorno, volta ao ponto inicial:

Ergueu-se de nós, de nossa pele brilhante, um hino atormentado, atravessou-me o espírito a lembrança da trompa e de suas possibilidades, ambos ressoamos de prazer. Tantas coisas mudavam – arquitetura, sistemas de governo, vestuário, modo de viver, formas da miséria e da rapacidade – tantas coisas mudavam e o hino era o mesmo. (Lins, 1987, p. 33)

“Intrusa”, “visitante”: são essas as denominações que a personagem feminina recebe, além de ser identificada por um sinal gráfico: um triângulo. Parece existir nesses nomes uma íntima correlação com o princípio feminino da criação. Lembremos que o círculo é semelhante à forma oval (o ovo cósmico). Na versão tradicional hindu, acha-se no círculo um quadrado, que por sua vez integra outros quadrados ocupando o centro o núcleo sagrado do templo, a Garbhagriha ou “câmara matriz” (Zimmer, 1995, p. 142).

A personagem feminina diz que “tenta converter a sua vida em círculo para encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os talhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançamos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia” (Lins, 1987, p. 26). Assim como no ato erótico, na criação poética ocorre

algo parecido: ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estados poéticos tanto como religiosos e amorosos. O gesto da personagem feminina de “soltar” os cabelos indica um convite para o desconhecido, para uma aventura ao conhecimento carnal e espiritual. A poesia e o ato religioso são evocações especiais; mas somente aqueles que desejam viver o mistério das coisas, o sentido escuro e o risco da vida é que conseguem penetrar nesse universo, como diz o místico espanhol San Juan de la Cruz (1991) no seu *Cântico Espiritual*:

Gozemo-nos, Amado,
unamo-nos em tua formosura
na colina ou no Prado
onde mana água pura;
entremos mais adentro na espessura.

O verso “entremos mais adentro na espessura” chama atenção para a experiência do desconhecido, para o experimentar o duplo das coisas: feminino e masculino, comunhão e solidão, prazer e sofrimento, corpo e espírito. A descrição do corpo feminino feita pela voz do homem é pura poesia. O sexo da visitante se compõe aos poucos através de uma atmosfera erótico-contemplativa. Seu sexo torna-se uma espécie de poema visual e assim é celebrado: “Traçando-se, entre elas e a sombra do umbigo, duas linhas retas, ambas tocariam as rosetas dos peitos volumosos. Os caules invisíveis desses girassóis encontravam-se, ao pé do ventre, no pequeno jarro de seu púbis” (Lins, 1987, p. 30).

Para Octavio Paz (1994, p. 188), a relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação. No poema, a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. No erotismo, a sexualidade também se desvia de seu fim natural: o prazer carnal. A experiência amorosa torna-se rito e transfiguração. Faz-se acontecimento poético, movimento harmonioso.

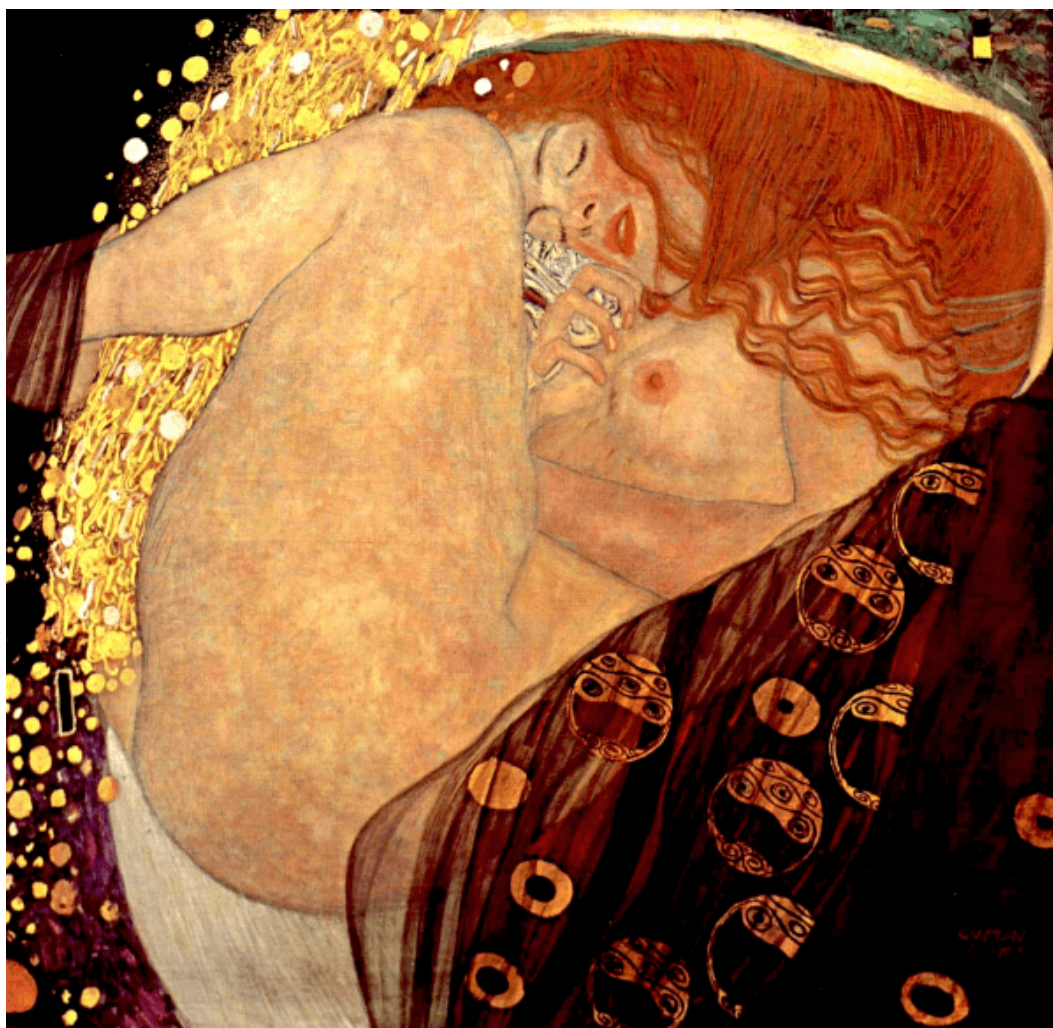
A poética osmaniana também está centrada num dizer feminino. Na narrativa “Um ponto no círculo”, as descrições são sempre bem elaboradas como se o autor estivesse, naquele momento, construindo um ornamento. Os monólogos são inspiradores de um universo belo, forte, ousado e misterioso, como as próprias personagens são representadas. “Um ponto no círculo” é uma narrativa equilibrada: as vozes são independentes, há o

ponto de vista masculino e o feminino. A voz do homem é narrativa, psicológica, temporal. Já a voz feminina é ligada ao ornamento, pois discute assuntos distintos da história, do enredo que o homem tenta construir. Sua função no conto é espacial, ilustrativa, descritiva:

Estou de saia pérola e de blusa verde, estampada com rododendros negros. Brincos também pretos, imitando as flores do tecido; pulseira em espiral, de prata; sandálias com arabescos. A anágua é branca, rigorosamente engomada, de bramante, com uma fita larga, cor-de-rosa, entremeada no bordado inglês da barra. Adquire ainda função ornamental tudo onde está impressa, como nos gestos de meus dedos e mesmo em seu repouso, a essencialidade daqueles touros finamente gravados, com pincéis de junco, nos papiros. (Lins, 1987, p. 25)

O paradigma de mulher para Osman Lins nos mostra uma alternância que vai desde a santa de o “Retábulo de Santa Joana Carolina” até a libertina de “Um ponto no círculo”. Segundo Georges Bataille, a “puta” é aquela que impõe a potência de sua sexualidade ao homem, sua disponibilidade ao gozo, sua vontade de chegar até o limite delirante, criminal ou extasiado do prazer. Sem inibições, interdições (religiosas, sociais, morais), preconceitos ou culpa alguma. A personagem de “Um ponto no círculo” apresenta-se como uma mulher livre de censuras, culpa ou medo. Entrega-se a um desconhecido, num endereço que também desconhece. Surge como se viesse cumprir “um destino” na vida daquele homem. Como se ela fosse o principal ornamento daquela cena erótica que ambos viveriam juntos. Ao mesmo tempo que as vozes (masculina e feminina) se cruzam, embora não exista diálogo de fato, seus corpos se comunicam eroticamente.

O tema da *visita* foi pintado pelo austríaco Gustav Klimt, num trabalho denominado *Dánae* (1907). Na lenda de Dánae, diz-se que ela foi “visitada” por Zeus, disfarçado de chuva de ouro, e dessa visita nasceu um filho: Perseu. Klimt, nesta obra, representou o êxtase amoroso da Dánae. Poderíamos fazer uma alusão do tema da “visita” casual que o hóspede de “Um ponto no círculo” recebe em seu quarto com a desse mito e com a técnica de Klimt, que é geométrica e ornamental, e que faz seus personagens, como os de Osman Lins, “tenderem as suas individualidades humanas para zero, objetivando-os”:



GUSTAVE KLIMT. DÁNAE (1905)

Osman Lins explora muito a feminilidade em suas narrativas. Segundo alguns críticos, essa obsessão se justifica, talvez, pela ausência da mãe, que não conheceu e cuja imagem buscou construir na literatura. A personagem masculina de “Um ponto no círculo” - o elemento frágil da história - é surpreendida por uma visitante intrusa, ativa e decidida, que procura apenas sexo, mas acaba revelando emoções inusitadas para o homem. Por isso, após a “visita”, ele já não é mais o mesmo: uma parte feminina como que se revela em seu ser.

A condição momentânea de cada personagem naquela cena de amor, com devaneios e lembranças, é tão forte e importante que dispensa a identificação das personagens por nomes próprios. O homem é “hóspede”, alguém que (embora já morasse na pensão há quatro anos) está de passagem. A mulher é a “intrusa”, a “visitante”, alguém que vem para realizar algo transformador na vida de um desconhecido. É ela quem “penetra” no

recinto do homem, uma espécie de útero. A mulher “invade” o espaço masculino – seu corpo, sua vida, sua história.

A leitura de “Um ponto no círculo” expõe o feminino e o masculino que se alternam nas personagens, e essa lógica da alternância se expressa nas vozes do homem e da mulher, no ato físico de amor e na escritura deste erotismo. Termino esse ensaio com as palavras de Hélène Cixous (1998): “Não há um corte profundo entre um e outro sexo, o que se trata é de vislumbrar o masculino no feminino. Digamos que o que há de comum entre os sexos é o coração. O sexo humano.”

REFERÊNCIAS

- CIXOUS, Hélène. Entrevista à *Revista Quimera*. Barcelona: VEGAPE, 1998.
- CRUZ, San Juan de la. *Poesias completas*. Edição bilíngue. São Paulo: Embaixada de Espanha, 1991 (Coleção Orellana, v. 3).
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios, n. 7.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.
- KLIMT, Guřtav. *Guřtav Klimt*. Alemanha: Benedikt Taschen. Tradução de Jorge Valente (Lisboa).
- LINS, Osman. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Convergências*. Tradução Moacir Wernek de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *O arco e a lira*. México: Fundo de cultura econômica, 1986.
- _____. *Piedra del sol*. Tradução Horácio Costa. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1994.
- ZIMMER, Heinrich. *Mitos y símbolos de la India*. Madrid: 1995.

OSMAN LINS: DO CAOS AO COSMOS

Lauro de Oliveira



Escrevo para captar o vivido e o por viver; e escrevo ficção porque este é o caminho ao mesmo tempo acessível às minhas faculdades e adequado às minhas ambições de sondagem no mistério que me envolve.

Osman Lins

Osman dizia que *Avalovara* lhe tinha custado o sangue e os ossos. É o romance de sua plenitude criadora, iniciada com *Nove, novena*, quando ele realmente, depois de muito amadurecimento, decidiu inovar. *Avalovara* se constitui um marco na literatura brasileira contemporânea. O autor conseguiu aliar o rigor da construção literária minuciosamente planejada e elaborada a uma prosa poética, que transforma em deleite a leitura do livro.

A técnica dos retábulos, oriunda de *Nove, novena*, está presente, de modo mais requintado, em *Avalovara*. O modelo narrativo é inspirado numa espiral, que representa a ideia do infinito e, ao mesmo tempo, simboliza um movimento cadenciado de idas e vindas, representativo da própria vida. Dentro da circular está inscrito um quadrado, para delimitar e permitir a construção do romance. O conceito de limitação, tão caro a Osman, torna-se aí um elemento essencial para criar o espaço próprio ao desenvolvimento da narrativa. Os dois símbolos representam o esforço de Osman em conciliar o genérico e o particular, o imanente e o transcendente, o caos e o cosmo. O leitor é sempre invadido por dois sentimentos, aparentemente contraditórios: o do universo, representado pela espiral, e do particular, simbolizado pelo quadrado, dentro do qual está inscrita a frase palindrômica: *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS* que pode ser traduzida de duas maneiras: *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos* ou *O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita*. A imagem do cosmo é apresentada como uma imensa planície eternamente cultivada por Ser Superior, abrindo sulcos na terra com sua charrua e fazendo surgir as coisas criadas: homens, animais, plantas etc. Para Osman, a imagem prefigura também o escritor que:

entregue à obrigação de provocar, com zelo, nos sulcos das linhas, o nascimento de um livro, durável ou de vida breve, de qualquer modo exposto – como a relva e os reinos – aos mesmos cavalos galopantes. Apesar desta certeza, desta ameaça, nenhum descuido é aceito. Sustém-se, com zelo e constância, a charrua no seu rumo. (Lins, *Avalovara*, p. 72)

A figura do romance e do romancista é sempre recorrente em *Avalovara*, que Osman definia como uma alegoria da própria ficção. Daí as correlações entre o romance e o ensaio *Guerra sem testemunhas*. Nesse ensaio Osman procura discutir racionalmente o ofício de escrever, as relações do escritor com a sociedade, com os leitores e com os editores. Outro é o enfoque do romance, onde a arte de narrar e a ambiguidade

da palavra ocupam lugares privilegiados e são tratados na linguagem própria do romance. O estilo de Osman no livro é sempre, para usar sua própria definição, *de bordejo* e jamais *cursivo* como no ensaio. Sempre houve em Osman a paixão pelo romance, para ele o instrumento ideal de penetração dos mistérios do mundo. Em *Avalovara*, de modo muito especial, ele procura avançar em seus questionamentos, como homem e como escritor.

Além do tema da palavra e do romance, Osman se preocupa com o amor humano. Abel, o personagem principal, se relaciona com três mulheres, em momentos e circunstâncias diferentes de sua vida. Na Europa, com Anneliese Roos, pássaro esquivo e fugidio, até certo ponto desdenhosa por não desejar aprofundar um relacionamento com um brasileiro, na sua concepção sobre um ser rústico e inculto, oriundo de um país colonizado. Essa mulher simboliza, sem dúvida, o choque da cultura europeia com a latina, tida como subsidiária e inferior. A segunda mulher, Cecília, é uma pernambucana inquieta com os problemas sociais de sua região, andrógina, não muito resolvida em seus conflitos interiores. O que representa o androginito de Cecília? O tema da dualidade perpassa todo o romance. A inominada, a terceira e definitiva mulher da vida de Abel, nasce duas vezes, tem duas idades e os órgãos duplicados. A interpretação dessa dualidade nas mulheres significa uma correta definição do ser humano, ao mesmo tempo, masculino e feminino. O duplo nascimento da inominada pode representar o eterno conflito da alma feminina: culturalmente construída como inferior e submissa ao homem.

Cecília desperta em Abel a sua consciência social e a realização de seu projeto como macho. Ama-a profundamente e sofre como um louco quando a vê morta em desastre pouco esclarecido. O encontro de Abel com a terceira mulher ocorre em São Paulo. É uma figura enigmática, sem nome, representada por um símbolo, que funde as duas personalidades femininas anteriores.

O amor humano constitui uma das preocupações de Osman no seu romance. A relação homem/mulher envolta em espiritualidade, como conceituada nas religiões orientais. O amor humano visto em seu sentido cósmico, como uma forma de mediar o homem e o universo. Falando de *Avalovara* em entrevista a Esdras do Nascimento, diz Osman:

Outro afluente importante na gênese da obra era o amor humano. As sugestões simbólicas do corpo e o sentido cósmico da união carnal, como se sabe, atraem o homem desde os tempos mais remotos. (Lins, *Evangelho na taba*, p. 175)

Em nenhum dos seus romances, o amor humano é banalizado no seu aspecto puramente carnal. Também nesse aspecto, Osman ocupa uma posição isolada e se distancia de muitas correntes do romance contemporâneo, onde o relacionamento homem/mulher é visto sob o prisma do androcentrismo. Em sua fragilidade, a união homem/mulher é uma forma de encontrar o uno. A terceira mulher na vida de Abel forma com ele uma unidade, precária, mas cheia de significados:

Chegamos, eu e ☺, através do mundo (erradios, os nossos passos?), a este ponto de intersecção e aqui não há desordem. Estamos numa esfera de milagres, onde os fragmentos se ajustam e refaz-se o uno. Nosso espanto é justo e legítima nossa ebriez. Este frágil equilíbrio: lápis com a ponta sobre uma base plana, o eixo de gravidade, mais delgado que um fio de cabelo, descendo ao longo da grafite e incidindo sobre a exígua base. (Lins, *Avalovara*, p. 108)

A união do casal leva ao conhecimento do mundo. Abel, um homem questionador e inquieto, que busca paz, transcendência e unidade, aquietase no seio da mulher que ama. Seu corpo, para ele, é cheio de significações e comparável à tradição milenar do disco de Festo e outros objetos cilíndricos, onde, na antiguidade, se registravam feitos heróicos ou religiosos, na busca de perpetuar o efêmero.

Evoca o corpo de ☺ esse artefato irradiante. Nele, sem que eu realmente possa saber como, capto um vozerio difuso; e a significação do vozerio ultrapassa a de um discurso, consistindo numa espécie de entrelaçamento próximo do caos. Domina-me a convicção de que, no centro do seu corpo, imagem de uma escrita esquecida – esta, por sua vez, imagem do mundo e da sua contemplação –, pode-se entrever, entrever apenas, um nexos possível, sem leis e ainda remoto. (Lins, *Avalovara*, p. 326)

Há toda uma análise a fazer, literária ou transliterária, sobre a presença do feminino na obra de Osman. O fato de não ter conhecido sua mãe foi talvez determinante de sua vocação literária, como ele próprio explica, referindo-se ao primeiro casamento de seu pai:

Esse homem desposou uma mulher que não cheguei a conhecer e que veio ao mundo, parece, como o único encargo de ser minha mãe. Cumprida essa tarefa, morreu, um ano depois de casada. Coisa estúpida. Sempre achei que isso me dava uma espécie de responsabilidade. Morreu aquela garota para que eu nascesse. Não podia fazer de minha vida uma trouxa, um papel servido, jogá-la por aí... Nunca vi um retrato seu – ela não gostava de fotografias, embora conste que fosse bonita. Parece que o fato me marcou. (LINS, citado por STEEN, Edla Van. *Viver e escrever*. Porto Alegre, 1981, p. 69)

A doutora em Letras Ermelinda Ferreira diz que Osman teve o dom de preencher o vazio da mãe, nunca vista, numa prosa cheia de significação literária e poética:

Na sua tentativa de preencher o vazio de um rosto nunca visto, o silêncio de uma voz primeva nunca escutada, o calor de um regaço nunca sentido, Lins acaba por encontrar uma escrita ornamental, cálida, cromática, musical, uma escrita da morte e do amor, *má e terna – materna* - com a qual descreve e na qual inscreve os seus múltiplos retratos de mulheres. (Ferreira, *Cabeças compostas*)

Em geral, as mulheres que aparecem na ficção de Osman têm uma dimensão espiritual e ética e não agem como seres anódinos e sem vida própria. Joana Carolina, por exemplo, (“Retábulo de santa Joana Carolina”, em *Nove, novena*) é uma mulher-símbolo de força interior, de retidão moral a toda prova e de comportamento que poderíamos classificar de heroico. A família onde Osman foi educado, típica do interior, erguida na pobreza e na dignidade, está presente em todas as suas obras.

Não há em *Avalovara* uma narrativa linear. O livro pode ser lido de várias maneiras: em capítulos, tema por tema, seguindo as letras do quadrado palindrômico ou intercaladamente, ao sabor do movimento oscilatório da espiral, que, ao lado do quadrado, constitui o símbolo básico da construção romanesca. O leitor comum, habituado à linearidade das narrativas, pode encontrar dificuldades e achar o livro hermético. No entanto, o esforço de compreensão é altamente compensado pela riqueza que a obra oferece, pela revelação de mistérios e pelo teor de transcendência.

Ao escrever *Avalovara*, Osman vivia um momento de plenitude e inquietação intelectual que, de certa maneira, está presente na personalidade de Abel. Por que o nome Abel? Trata-se de um nome bíblico. Caim e

Abel foram filhos de Eva. Ambos viviam no campo. Abel era pastor de ovelhas. Caim cultivava o campo e se sentiu preterido quando Deus recusou suas ofertas e preferiu as de Abel. Irritado, tomado pela inveja, Caim mata Abel. Do relato bíblico pode-se deduzir que Abel era o preferido de Deus. Seu nome, pois, possui uma ressonância sagrada.

No livro a personalidade de Abel se caracteriza como a de um homem inquieto, questionador, em busca de alguma coisa, que ele próprio não sabe definir. Até que ponto, sua história é a biografia de Osman? O escritor negou que seu romance fosse autobiográfico (LINS, em entrevista a Esdras Nascimento. *Evangelho na taba*, 1979, p.179), mas reconheceu que Abel poderia ser considerado, como disse o crítico Wayne C. Booth, um personagem merecedor de confiança. Quais os traços coincidentes na personalidade dos dois? Em primeiro lugar, a preocupação com a arte de narrar. Abel também escreve um romance - *A viagem e o rio* - (título, aliás, muito emblemático por indicar a constante mutação das coisas e sua difícil apreensão) e se preocupa com a narrativa, como um instrumento de captar os mistérios do mundo. “Ele expressa” - diz Osman - “a minha aventura pessoal em face do mundo da escrita e do ato de narrar”. Há em Abel, como em Osman, uma busca incessante da unidade, de encontrar o equilíbrio entre a geometria e a desordem.

Abel e Osman ainda se identificam pela força da reunificação em suas personalidades do apolíneo com o dionísio. A partir desses dois elementos, enfrentavam a ventura (e aventura) de viver. Tornavam-se decifradores de enigmas. E saíam à procura do transcendente num mundo de imanências. Em ambos havia ainda uma profunda inquietação frente aos problemas sociais. Achavam que todo espiritual é carnal, como afirmava Péguy, e que o espírito não poderia sobrepor-se ao corpo. Como diz Osman Lins em *Avalovara*: “Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão.

Acho que seria temerário classificar *Avalovara* como um livro de realismo fantástico. Pode-se assinalar muita coisa fantástica, como o próprio Osman reconhecia. Mas, para ele deveria haver sempre uma compensação através da presença de elementos do cotidiano. Sob esse aspecto, é válido dizer que *Avalovara* é um livro onde se misturam o mítico e o religioso, o fantástico e o real, a fantasia e o imaginário popular, o histórico e o autobiográfico. E mais; onde o autor revela uma consciência social aguda, sempre presente a todos os problemas da sociedade brasileira em geral.

Caberia aqui estabelecer um paralelo entre a criação romanesca de Osman e a poética de João Cabral de Melo Neto. Ambos procuraram criar com precisão geométrica, de modo a evitar o derramamento das emoções,

a adjetivação desnecessária. Jamais abdicaram da lucidez, da escolha da expressão adequada. Cada palavra no seu lugar, devidamente domada, utilizada para penetrar o mistério oculto das coisas.

Empenho-me na conquista de uma afinação poética entre a expressão e faces do real que permanecem como que selvagens, abrigadas – pela sua índole secreta – da linguagem e assim do conhecimento. (Lins, *Avalovara*, p. 223)

Em seu poema *Alguns toureiros*, João Cabral de Melo Neto (*Poesias completas*, p. 259) escreveu:

sim, eu vi Manuel Rodrigues
 Manolete, o mais asceta,
 não só cultivar sua flor
 mas demonstrar aos poetas:
 como domar a explosão
 com mão serena e contida,
 sem deixar que se derrame
 a flor que traz escondida,
 e como, então, trabalhá-la
 com mão certa, pouca e extrema
 sem perfumar sua flor,
 nem poetizar seu poema.

Ambos os escritores são como geômetras, na busca da palavra certa e adequada. Cabral (*Poesias completas*, p. 351) mostra inquietação quando escreve:

A noite inteira o poeta
 em sua mesa, tentando
 salvar da morte os monstros
 germinados em seu tinteiro.

Enquanto Osman (*Avalovara*, p. 211) deseja:

jogar umas palavras contra outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as até que elas desprendam chispas; até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados.

Ambos os escritores são admiradores de Paul Valéry a quem Osman cita em seu ensaio. Ao poeta francês, João Cabral dedicou um poema, onde exalta sua tranquilidade e o gosto da concisão:

Doce tranquilidade
de não-fazer; paz,
equilíbrio perfeito
do apetite de menos.

Em Osman e em Cabral coexistiam a ânsia de contornar o conflito entre o rigor da precisão e o aleatório da vida. A metáfora desse problema está muito bem apresentada por Osman (*Avalovara*, p. 347), no capítulo “O relógio de Julius Heckethorn”, de *Avalovara*:

o relógio de Julius Heckethorn, ou melhor, seus aprestos de som, obedecem a um esquema rigoroso. Sobre este rigor, assenta a idéia de uma ordem no mundo. Como introduzir, então, na obra, o princípio de imprevisão e de aleatório, inerente à vida?

Havia também diferenças entre os dois escritores. Cabral era um escritor apolíneo, amargo, seco, irritadiço, fechado em si mesmo. Osman era dionisiaco, severo com a escrita, mas livre, comunicativo. Cabral construía seus poemas em centro cirúrgico, com todos os cuidados assépticos, receoso de contaminações. Osman escrevia a céu aberto, no solo urbano, vivendo as tensões do dia a dia, na luta entre luz e trevas.

Para Osman, o escritor era sempre uma pessoa voltada para os problemas do seu tempo, nunca um alienado, um ser *au-dessous de la mêlée*. Aliás, a personagem Rosa, que aparece em seu primeiro romance *O visitante*, a quem é dedicado o livro, é um indicativo claro – inconsciente ainda, talvez – de que o romancista estaria sempre envolvido com os conflitos sociais.

Há veemência em Osman toda vez que, em *Avalovara*, menciona os problemas vividos pelo nosso povo ou entranhados em nossa sociedade por conta de elites insensíveis e dominadoras: “Não compreendo e recuso-me a entender os que são meus inimigos. Para mim, nunca têm razão: eu

não os justifico”. Tomado de raiva, não admitia qualquer cumplicidade com as classes dominantes: “Armistício algum, aqui, com as iniquidades que o meu olho constantemente acusa. Insubmisso e colérico, sem que a cólera me envenene ou deprede”.

Poucos escritores cultivaram a ordem com o desvelo de Osman, que chegou, na sua paixão pelo romance, a defini-lo como a passagem do caos para o cosmo, da desordem para a ordem. No entanto, ele sabia distinguir dois tipos de *ordem*. A ordem social, criada, imposta e venerada pelas elites, tinha nele um crítico arguto e feroz: “O modo exasperado e ostensivo como a opressão venera a Ordem, faz-me supor que disfarça uma filiação ao Caos”. A outra ordem, o Cosmos, ele a perseguiu com denodo, certo de que o destino do homem e sua passagem pela terra estavam subordinados a valores que existiam fora e acima dele. A literatura foi seu instrumento de trabalho para chegar a esse fim último.

OSMAN LINS: RESISTÊNCIA E RIGOR

Lourival Holanda



Para Lauro Oliveira, pela fraternidade osmaniana.

A literatura nasce da calma, do trabalho
persistente e lento de muitas recusas.

Osman Lins

Em pelo menos três momentos podemos tomar como marcos da renovação literária em Pernambuco. Num primeiro momento, a luta que Manuel Bandeira encampa com os de julho de 1922, *contra* o verso. Ou, ao menos, contra o uso e abuso que dele fez a escolástica parnasiana. Depois, num segundo momento, com João Cabral optando por um rigor formal para devolver ao verso seu vigor constitutivo. Temos um embate para fazer sobressair a poeticidade. Uma poeticidade indo além das amarras da convenção poética que pesava sobre ela. Por fim, quero chamar de terceiro momento à empresa de Osman Lins, que vai fazer o texto de prosa recompor com a poesia, tornando tênue, senão falsa, a fronteira entre ambas.

A poética de Osman Lins é da melhor qualidade, ombreando com Bandeira e Cabral, resultando num equilíbrio difícil e exemplar, em termos formais. Porque já sem o afã frenético da negação, própria à escola de 1922, e já fazendo com que a tradição se metamorfoseie em modernidade. Certamente por isso a poética de Osman permanece, suporta leituras variadas. Aqui a incandescência residual da tradição surpreende na forma imprevista de seu arranjo arrojado.

Na moderna literatura brasileira – sobremodo a que nasce depois de 1922 – Pernambuco levanta alguns nomes que marcam de modo definidor a novação da empresa literária. Tomamos, para pontuar esse Encontro, três momentos de particular felicidade em termos de renovação e novidade, na forma literária.

João Cabral é um desses nomes. Sua poética põe Pernambuco como ponta de lança de uma concepção nova de poesia. Poesia enquanto *cosa mentale*, para usar a expressão com que Valéry caracteriza a arte de da Vinci. A poesia passa por um crivo de rigor que já a distingue da anterior: deixa de ser de cunho quase exclusivamente confessional e passa a ser de outra ordem – a da paixão do intelecto. Sua lucidez não sacrifica a poesia. Antes, depura-a com uma sobriedade, uma concentração que é como a frugalidade dos estóicos: há aqui, uma volúpia – que é reter o verbo em seu vigor. Quando retoma o tema da flor, lugar comuníssimo, aproxima-o da arte do toureiro Manolete para:

demonstrar aos poetas:
Como domar a explosão
Com mão serena e contida.

A arte é levada pelo rigor de um artífice, de um artesão. Por isso, elevada a um nível maior.

Antes, e como reconhecido precursor de tudo, veio Bandeira. Bandeira é certamente o mais corrente dos nossos poetas. Ele conjuga o afã de renovação com a fidelidade ao essencial da poesia de qualquer tempo: o ritmo. A recuperação do verso dito livre se faz com o propósito de um artesão da palavra, assumindo a forma poética como uma responsabilidade – e um risco – do poeta moderno. Isso só corrobora o que T. S. Eliot já em 1917, dizia do suposto verso “livre”: o que se chama “verso livre”, se de fato é bom, é tudo, menos “livre”. (*Reflexions on “vers libre”*).

Bandeira fazia da poesia, aparentemente simples em sua forma, uma metafísica instantânea. Talvez isso se justifique por ser, o modo de Bandeira, o que para nós, mais se aproxima da plenitude poética que bem poderia ser a conciliação entre coisas e consciência. Longe pois da pura tensão da razão que quer prender/apreender as coisas, assim como longe do desgaste despoetizador da rotina. A poesia de Bandeira abre um espaço de imprevisibilidade, um olhar diferente, sobre o mundo miúdo do cotidiano. Sobretudo depois da postura altaneira do poetar parnasiano.

Drummond dá conta disso louva em Bandeira essa assepsia, essa higiene, essa depuração operada pelo verso de agora sobre a adiposidade parnasiana:

Teu verso límpido, liberto
De todo sentimento falso;
(...)
teu seco, amargo, delicioso
verso de alumbramentos sábios
e nostalgias abissais,
hoje é nossa comum riqueza,
nosso pasto de sonho e cisma: ele não te pertence mais.

Bandeira funde o registro da tradição mais culta com a temática do trivial. Seu verso, refrescado em uma forma renovada, restitui muito do quanto de nossos afetos fundos fica presa do diário, à superfície da vida. A poética de Bandeira é toda uma arqueologia, imantando com a energia remota da memória a carência de peso do nosso mundo imediato.

No entanto, não cabe aqui maior desenvolvimento. A intenção é tão só situar Bandeira e Cabral enquanto notórios nomes referenciais da poética em Pernambuco. E, a eles, juntar o empreendimento poético de Osman Lins.

Tomo agora essa terceira vertente da poética moderna local: Osman Lins. A prosa de grande densidade poética de Osman desfaz as fronteiras: porque seu sentido não se separa da musicalidade, de um certo ritmo, próprios da poesia, da melhor poesia. O período construído com a consciência e o cuidado da estruturação que torna o texto maior que se feito fosse no metro uniforme da poesia convencional.

O Projeto de 1922, de romper com a retórica portuguesa, oscilava entre a imantação da vanguarda europeia e utilização do material local: as linguagens regionais e os mitos primevos da terra brasileira. Pouco tempo se passa e grande parte dessa promessa cumpre-se no chamado romance de 1930, quando a ficção finca sobre o solo nordestino suas raízes. No entanto, era mais que um tempo o que separava *Macunaíma* de *Vidas Secas*: era uma sensibilidade social que tomava a exigência de responder àquele momento. Como era mais que um tempo o que separava *Jubiabá*, de Jorge Amado e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Entre nós, quando surge *Nove, novena*, de Osman Lins, é já sinal de um outro tempo, de uma outra forma de narração, ali inaugural, na estética literária.

O regionalismo ainda age em Osman Lins, sobretudo até *O fiel e a pedra*. Segue os modelares: de Flaubert a Graciliano Ramos, passando por Machado de Assis. A linguagem e o lugar testemunham uma região. Mas já se alça à promessa que cedo se veria cumprida. Já aqui começam os experimentos com a frase que se harmoniza em três partes, conferindo um ritmo todo especial, “flaubertiano” à narração: “Bernardo olhava as paredes, há muito pintadas de branco e já revestidas de uma tisna cinza”. Ou, logo em seguida: “Um homem se atanaza, revira meio mundo em busca de ajuda, não bate na porta certa”. É ainda aqui que se encontra aquela bela retomada da consciência do amor na idade madura, quando Teresa repõe seu afeto a Bernardo, com “uma intensidade que seria quase despudor revelar”, diz o narrador:

Há oito anos eu lhe jurei amizade. Mas aquele juramento era só um desejo e um propósito. O juramento eu faço agora vale mais e tem mais peso, porque eu sei o que digo, eu não conheço apenas e esperança, mas também o sofrimento, o perigo, a solidão e a morte. Hei de amá-lo sempre, sempre, com todo o amor que está em mim e de que sou capaz.

(Lins, 1979, p. 46)

É de uma grande felicidade de forma a retomada do tema nesse capítulo XXXV. Osman põe uma luminosa epígrafe de Vieira – sinalizando

ao leitor a tradição de onde foi municiar um tal cuidado com a linguagem, com que ele vai surpreender a narração moderna.

A partir de *Nove, novena* o regionalismo toma outra dimensão: escapa ao lugar-comum, à paroquialização, e assume o desafio contemporâneo de pretender ao universal sem sacrificar o específico. Hoje a literatura acusa a limitação do conceito de regionalismo em seu ponto fraco: impor uma imagem como signo imobilizado/imobilizador de uma cultura, quando contam, sobretudo, as expressões de suas dissidências, as variações que a compõem.

Osman Lins é um escritor regional, sem as peias. Regional é pertencer a um solo, não aos limites de uma fronteira. Com o cuidado de quem não confunde, tampouco, um valor universal e a atual globalização (sob cuja bandeira circulam muitos valores espúrios), impessoal e abstrata, levada pela lógica do capital. Em Recife ou São Paulo está antenado, ligado um largo leque de leituras. Aqui ainda, como em 22, há uma ponte com as vanguardas europeias: Sandra Nitri (1987) mostrou magistralmente esse processo em *Poéticas em confronto*. No entanto, o que ali funcionava com força de norteio, de imantação e fascínio, em Osman toma a forma de um diálogo. Talvez ainda seja melhor recorrer à imagem da antropofagia: há confluência de experimentações entre o “nouveau roman” e a poética de Osman. Tendo, a seu favor, um maior propósito na proposta poética. Os textos de Osman cedo “caem” em estado poético: o ritmo da frase se adensa, as metáforas implodem a narração, a estrutura da linguagem é um questionamento do sentido do mundo.

Por construir, a partir de elementos heterogêneos, um processo (é através da linguagem, é no modo como ele processa sua linguagem que um escritor faz o *processo* do mundo) que Osman Lins dilui o referencial, o enredo, na aventura – e no risco – da escritura. “Ele não conta: escreve”, com bem observa João Alexandre Barbosa.

A linguagem quer dizer o insólito de certas situações que só assim se deixam entrever. O leitor, num primeiro momento, queda desnorteadado. Como quando o autor recorre ao processo de simultaneidade e mescla as formas de tempo e de espaço. Em *O pássaro transparente*, primeiro dos contos de *Nove, novena* já o leitor se depara com uma narração que se depura em poesia. “Indefinido, um rosto de oito anos. Haverá, talvez, uma tristeza escondida em seus olhos e, nos lábios, traços de precoce resignação”. Não escapará ao leitor atento essa frase com tensão e ritmo poéticos. Ainda que talvez escape, num primeiro momento a prolepse que já anuncia, num traço, precoce resignação, o delineamento de um caráter. Quando Guimarães Rosa vai dizer que o gato “descobriu o fulgor da monotonia”, Osman faz o

menino sentir seu gato com a mesma qualidade de poesia: “Andas mansinho, és um silêncio andando”. A enunciação sofre um abalo poético que surpreende e cumula o leitor: a linguagem recria seu mundo.

Ainda aqui, a narração desnorteia o leitor fundindo os tempos. Já no terceiro parágrafo, muda o foco temporal da narração: “Pulverizados o gato e seu perfil, é inútil buscar, na face desse homem, exausta, emoldurada pela janela do trem, os traços do menino”. É então que o leitor se dá conta de *quem* conta aqui. Sobretudo, do mais conta aqui: o ritmo das frases, dando à realidade uma certa “irrealidade” que, enquanto faz refrações da realidade cotidiana, nos faz refletir sobre ela. A técnica narrativa, mais sintonizada com o contemporâneo, recompõe o real a partir de elementos heterogêneos.

A linguagem de Osman Lins permite uma enorme versatilidade entre a referência (o argumento, a história narrada) e o poético. A linguagem vai construir a realidade (com o artifício com que um artesão constrói uma peça de arte) e vai dá-la como imagem. Um procedimento que lembra, em muito, o modo magistral de Ítalo Calvino. Cristina Almeida, em estudo editado neste volume, mostra com muita perspicácia crítica a semelhança de ambas as poéticas narrativas. Os cortes, os segmentos, as micronarrativas, são técnicas que nosso autor ousa em “Um ponto no círculo” ou ainda em “Achados e perdidos” onde a temática cosmogônica é evocada desde sua falta: os fragmentos acusam o cosmos ausente. Há sempre uma sutura, face à incongruência como o mundo se apresenta. Nomear é exorcizar o absurdo. Os acasos, as lacunas, as versões variadas – e o leitor é levado a preencher os vazios com uma imaginação ciosa de sentido. Atravessa o mundo e com suas alegrias, procura o amor, aguça com astúcia a gana de criar. A escritura de Osman é uma busca apaixonada de uma intensidade lúcida. Linguagem precisa, de firmeza leve – e grave.

Já em “Um ponto no círculo”, tanto quanto em “Achados e perdidos” os cortes, os segmentos instalados no modo narrativo mostram uma vontade de dar conta de outras dimensões de espaço e de temporalidades simultâneas. A simultaneidade que essa estética tenta traduzir é sinal de um escritor antenado com as concepções, as interrogações da física atual. Desde Einstein, Niels Bohr, ou antes, mesmo, já com o conceito de tempo em Bergson, a simultaneidade supera a ideia tradicional de tempo linear. A simultaneidade é filha de uma outra concepção de tempo. Depois, a técnica cinematográfica tornaria comum esse procedimento, filho de uma outra concepção de tempo, indo além da linearidade da descrição tradicional. Na prosa de Osman, a relação poética prima sobre a mimética. Chumbo e vidro. Sobretudo depois de *Nove, novena*, o movimento dramático cede à

escritura. Ao invés da extensão dos fatos, como na narrativa tradicional, Osman opta pela intensificação – e sua prosa se adensa em poesia.

Em consequência, a noção de história mudaria, dando mais liberdade à narração. Hoje, a Física quântica, as teorias dos fractais, das dissipativas, do caos, recuperam parte do que ficou impensado pelo recorte “científico” anterior. Osman Lins recorre ao recurso das “versões” de um fato, tanto quanto ao *acaso* que faz pender, em certos momentos, o norteio de nossa vida. Breve estação de um amor sem perguntas e indiferente a toda espécie de projetos. Daí os espaços vazios na narração – a que o leitor deve responder, com seu imaginário assim convocado. O que ressalta daí é a concepção de que o real é inapreensível. Tal postulado põe à distância o programa que às pressas chamávamos “realistas”. Trata-se aqui de uma outra ideia de convocar o real – contra a mentira da representação, para dizer com Adorno. Há aqui uma articulação versátil entre a referencialidade e a poeticidade que a acurada de Osman vai rastrear e dar em imagens.

Osman Lins opera uma articulação versátil entre a referencialidade e a poeticidade. A relação com o real não mais é mimética – ela é poética. A imaginação poética reabilita o sensível. A metáfora cria um outro espaço onde o olho vê, pelo viés analógico, a realidade. Uma realidade que é, simultaneamente, a mesma e já outra. Pelo que o arranjo verbal possibilitou, enquanto mudou o enfoque, mudou a visão: porque, sobre o objeto antepôs a poesia. E esse é, certamente, um dos pontos onde o texto de Osman Lins avança sobre o *nouveau roman* francês.

Quando uma personagem feminina fala da entrega de si, tema sutil, a narração escapa para o símile da ave-do-paraíso para dizer da singularidade desse momento intenso: “Parecem vir do mundo privilegiado em que de prata – e não fulvo – é o pelo dos leões, em que os peixes voam quando querem e onde a Lua, todas as noites, surge acompanhada por um deslumbrante cortejo de pavões que se acasalam em voo”. O narrador sabe o risco duplo que corre: descrever é beirar o lugar-comum num momento paradoxal; entregar-se à metanarração não se faz sem o perigo de dispersar, mais que prender o leitor.

É no entanto, um grande salto que aqui se dá. A novidade que a argúcia crítica de João Alexandre Barbosa acrescentava ao título – e a título de definição. Do naturalismo regionalista à experimentação em Osman Lins, vai toda outra exigência estética. Dos anos 30 aos 60, muda um mundo, uma geração. Portanto, uma outra sensibilidade, uma maneira de estar no mundo. E muda, portanto, um modo de dizê-lo. Já não se cogita a confluência de modos narrativos entre o *nouveau roman* e alguns escritores, daqui e

dali. É evidente que, se não estão num mesmo espaço geográfico, estão num mesmo tempo. As experimentações de Robbe-Grillet ou Butor, e entre nós, Osman Lins são filhas de um mesmo tempo. E de um tempo que Nietzsche via como deliberadamente “experimental”. A diferença é aqui uma distinção (no melhor de seu étimo): quando faz implodir a referencialidade linear, tradicional, é a favor de uma poeticidade intensa que alarga, desde então, o conceito de narração. Com muita lucidez sobre o essencial da arte literária, em *Guerra sem testemunhas* (1974, p. 91) está: dizer como importa mais que só enunciar o fato.

O registo romântico toma outra configuração, ganha em pudor e intensidade. “Quando transitas entre a multidão, ouço teu rosto, como se fosse um cântico, um solene e jubiloso cântico alçando-se da brutalidade”. Em outro momento: “Há inúmeras maneiras de ama e eu jamais conseguiria dar-lhe uma ideia do modo como o amor, um amor mesclado com o inalcançável e a geometria”. Surpreenderá, por certo, o leitor, tal mescla de registo, entre o impulso romântico e a contensão quase clássica, como em João Cabral. Osman sabe – está dito e feito – seu desafio: “O que eu digo é algo falho e incompleto”. Contudo, essa consciência dos limites vai fazê-lo “criar” seu espaço de liberdade escritural.

Num dado momento, diz Octavio Paz que literatura é erotização da linguagem. Certo: quando alguém nos cita um bom texto, excita em nós um tipo de atenção expectante pelo impacto da linguagem. A concepção de literatura em Osman Lins é algo visceral, toca sempre a espessura do existencial. O ato de escrever se identifica com o ato de viver, de amar. Daí a carga de poeticidade quando aflora o tema:

Tomo em minha mão seu sexo alteado, sinto pular a glândula acetinada e as veias. O sangue pulsa, pulsa no seu sexo, no coração do sexo – esse pássaro. Afago-o, afago docemente este obelisco, este arpão ereto e elástico, com seu focinho de lobo. Sondo, com a ponta dos dedos, dentro da carne, o seu começo ou seu fim e não o encontro, ele continua para dentro, para dentro do ventre, por mais que eu cave com os dedos não o perco, ele continua (onde começa? onde?), impressão de que prossegue pelo corpo adentro, enreda-se, dá voltas, uma planta, arbusto rijo e vibrátil incrustado no corpo

deste homem, com flores nas raízes, flores e frutos, flores de um verde carregado, fruto de um rubro semelhante ao dos figos.¹

Qualquer que seja o registro – político, erótico, existencial – dá a Osman o ensejo de laborar uma linguagem que leva além dos limites triviais e o deixa no limiar do poético. Sua visão de mundo terá sido sempre poética, talvez, porque desde a infância (com 8 anos, escreve um poema: “O beduíno regenerado pela lua”; sua plateia, familiarizada com a convenção a rima romântica, não viu graça no ritmo da escritura daquele estreante) já Osman rabiscava os primeiros versos. Encontraria resistência. Diluiria sua poética ao longo de seus textos, vida afora. Como Euclides da Cunha, refreado em suas tentativas de versos, guardaria o gosto das imagens surpreendentes com que iria neutralizar o peso do ideológico de seus textos. Poesia é, portanto, menos uma técnica, e mais, muito mais uma questão de *visão*.

Daí decorre, como em Clarice Lispector, a ambição de alargar a temática até a cosmogonia. Inúmeros momentos dão conta do recurso mitológico, das prefigurações ancestrais, por onde avança um narrador fazendo da escritura um gesto grave de perquirição. É quando à sensibilidade se soma a reflexão, a análise do mundo imediato – pela mediação da escritura. Escrever para tentar opor ao caos, alguma ordem possível. A começar pela ordem da frase, que vai da dissidência com a linguagem rotineira, à integração com o mundo.

Escrever, para esses que, como Kafka, Proust, Clarice, Flaubert, Osman, Guimarães Rosa, levam a literatura a uma espessura existencial, é um ofício de rigor – a serviço da vida. É, no dizer de Osman, “um empreendimento espiritual que poderá vir a ser – e espero firmemente que o seja – fecundo para os meus semelhantes” (Escreveu isso num documento de 1966, em resposta ao Banco do Brasil, que não entenderia nunca a gravidade de um tal projeto...). Quando um crítico louvou em Clarice Lispector *as frases, as palavras*, ela ficou desconcertada: havia escrito para *dizer* alguma coisa. As palavras não estavam ali como mero jogo verbal: “Nenhuma, mas nenhuma mesma, das palavras do livro foi – jogo. Cada uma delas quis essencialmente dizer alguma coisa”.² Era reduzir a mero verbalismo (chamar de verbalismo uma vontade dolorosa de aproximar ao mais possível as

1 Em carta de 1972, Osman dizia temer que esse texto fosse lido como obsceno, quando nada nele é gratuito, mas carregado de implicações simbólicas.

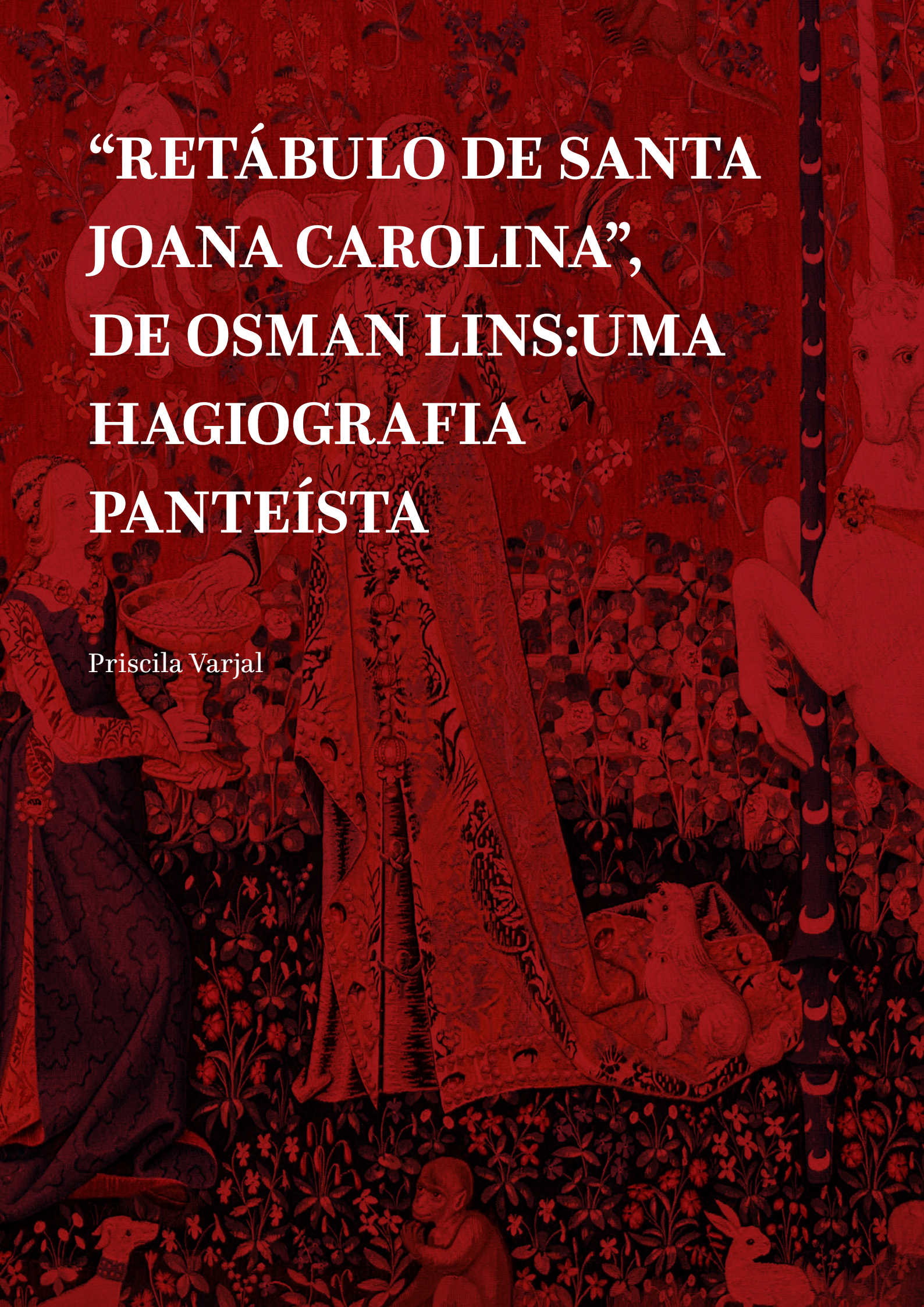
2 Clarice Lispector, numa crônica no *Jornal do Brasil*, fevereiro de 1970.

palavras do sentimento) o intento maior, quando o que quer Clarice é aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas.

Difícil não lembrar aqui aquele pungente dito de Kafka no *Diário* (20 de agosto de 1913): “Não tenho nenhum interesse por literatura”. Aqui o leitor de perde e desnorteia, até que Kafka arremate, num modo contundente, em defesa da literatura: “Sou literatura, só sei ser literatura e não quero ser nada mais que isso”. (Cito de memória). Numa carta de outubro de 1974, Osman Lins não quer sequer ser um professor: “O que desejei e ainda ambiciono é, se puder, ser um grande escritor. Só. Se não puder, que seja um escritor. Já serve.”. Diante de tal concepção de escritura como modo de *busca*, poderíamos entender o desabafo de Verlaine: *et tout le reste est littérature*. Longe dessa comédia *in litteris*, tão comum a nosso meio, quando literatos hábeis e enganosos se creem representantes da cultura de um mundo em crise. E certos intelectuais cedem à tentação do cinismo. Sobretudo quando seu sentido está sempre a ser reinventado.

Certamente, não é Osman Lins um autor de grande tiragem. Porque exige do leitor um exercício de inteligência, não de complacência consigo. Certamente o dominó tem lances mais previsíveis e o jogo de xadrez é mais complexo. E menos popular. No entanto o jogo de xadrez convoca o espírito a ser mais espírito. Convoca a inteligência a estar mais atenta. O texto de Osman é um exercício de inteligibilidade. Entre a coragem de conhecer e a ambição de inventar o sentido, para resguardar a alegria da vida. E como necessitamos resistir ao pior do presente, um bom texto convoca à criação, esconjurando o desencanto com a alegria, a literatura de Osman será sempre um encontro tônico. Porque se contrapõe ao caos, sempre mais próximo, com resistência e rigor que há na alegria da criação.

Casa Forte, meados de maio de 2004.



**“RETÁBULO DE SANTA
JOANA CAROLINA”,
DE OSMAN LINS: UMA
HAGIOGRAFIA
PANTEÍSTA**

Priscila Varjal

Para aqueles que têm uma experiência religiosa, a natureza como um todo é susceptível de se revelar como sacralidade cósmica. O cosmos pode se tornar uma hierofania. O homem das sociedades arcaicas tende a viver, tanto quanto possível, o sagrado, ou na privacidade dos objetos consagrados. Mas a sociedade moderna habita um mundo dessacralizado.

Mircea Eliade

A NARRATIVA HAGIOGRÁFICA

Hagiografia vem do grego: *hagios*, santo; *graphía*, escrever. O termo originou-se por volta do séc. XVII, com objetivo de sistematizar os diversos escritos a respeito dos homens e mulheres objetos da veneração dos fiéis. A hagiografia é, portanto, um tipo de biografia dentro do Hagiolégio, que consiste na descrição da vida de algum santo, beato e servo de Deus proclamado pela Igreja Católica, em função de seu eventual martírio ou da prática de virtudes heroicas (fé, esperança, caridade, prudência, temperança, justiça, fortaleza). Não se constitui apenas de textos históricos, mas de lendas, tradições e revelações, com especial atenção para o relato dos milagres, importante para o processo canônico de beatificação ou de santificação.

Seguindo uma estranha inspiração, Osman Lins parece construir a narrativa “Retábulo de santa Joana Carolina”, do livro *Nove, novena*, como um cerimonial simbólico e ritualístico muito pessoal, que associa o gênero literário da hagiografia e o gênero plástico do retábulo (ornamento escultórico dos altares das igrejas, em forma de painel com lavores, decorado com imagens sagradas) a aspectos cerimoniais pagãos e esotéricos, com o intuito de elaborar uma peculiaríssima biografia “hagiográfica” onde se acompanha o processo de canonização profana e panteísta do humano, particularmente do feminino, por intermédio desta homenagem afetiva e memorialística a uma mulher simples do campo, sua avó Joana Carolina, tornada santa neste intrincado tratado de confronto mágico, ético e estético da doutrina católica com a ideologia capitalista da sociedade moderna.

O processo de “canonização” literária de Joana Carolina – mulher simples do campo, beatificada pela intervenção da palavra osmaniana – obedece a um ritual telúrico de retorno ao pó, sem o deslocamento celestial, típico da mística cristã. Resgatando, portanto, nas molduras desses dois gêneros de representação cristãos, a hagiografia e

o retábulo, aspectos cerimoniais pagãos e panteístas, com alusões astrológicas e esotéricas, o autor transforma esse retrato afetivo e memorialista numa composição religiosa apócrifa, onde a cultura, liberta da ingenuidade determinista da sociedade moderna, celebra a natureza e louva a dimensão numinosa do mundo.

Assim, pode-se dizer que “Retábulo de Santa Joana Carolina” é um texto mágico, no qual o escritor Osman Lins elabora um ritual de sacralização do humano representado na literatura, e de sacralização da palavra poética como veículo dessa representação. Utilizando-se de muitas das referências ornamentais e simbólicas dos cerimoniais católicos, ele propõe uma celebração do sagrado num movimento inverso ao ascensional proposto pela Igreja, buscando em elementos naturais e não-cristãos uma espécie de autorização não-canônica para a sagração. É assim que se constroem os doze “quadros” ou “mistérios” da narrativa, através dos quais a vida de Joana é contada do nascimento à morte, com referências extraídas da tradição cristã que aparecem ressignificadas através de referências cósmicas, buscadas aos estudos astrológicos com as quais o autor elabora, ao lado da descrição cronológica da vida da mulher Joana Carolina, a temporalidade a-histórica da sua canonização, destinada a eternizá-la como a santa Joana Carolina.

O que poderia ser uma biografia convencional, ou no máximo uma biografia ficcionalizada em homenagem à sua avó, converte-se nas mãos de Osman Lins numa excêntrica peça literária, na qual os doze meses do ano enfatizados pelas constantes alusões aos doze signos do Zodíaco penetram nos quadros do retábulo pelas “margens”, ornamentando o discurso “oficial” sobre a vida da personagem. Com a estratégia de um “Advogado do Diabo” (o “Promotor da Fé” na Igreja Católica, que argumentava contra a canonização de um candidato, tentando descobrir falhas de caráter ou deturpação das provas a favor da canonização), o narrador descreve, nos doze quadros, as epifanias e os milagres absolutamente comuns da personagem, constituindo um processo de canonização “apócrifo”. Este termo vem do grego *apokryphos* e significa *oculto* ou *não autêntico*, e é usado, principalmente, para designar os documentos do início da era Cristã, que também abordam a vida e os ensinamentos de Jesus, mas que não foram incluídos na Bíblia Sagrada por serem considerados ilegítimos.

Valendo-se de uma complexa intertextualidade com esse gênero de narrativa, o autor elabora em seu *Retábulo* um processo apócrifo de canonização literária (estética) do humano, através da busca de uma moral e uma ética presentes tanto no cristianismo como nas doutrinas panteístas

de culto à Natureza. O Panteísmo é uma doutrina que identifica o Universo (em grego: *pan*, tudo) com Deus (em grego: *theos*). Entretanto, a relação que o autor estabelece não consiste num retorno aos cultos pré-cristãos, mas na proposição da relação necessária do homem “moderno” com o mundo natural, o que tem valor quase sacramental para algumas perspectivas contemporâneas da Teoria Literária, como a Ecocrítica, uma vez que guarda a promessa de uma relação autêntica e renovada da humanidade com a terra, num pacto pós-cristão encontrado em um espaço de pureza e calçado em uma atitude de reverência e humildade (Garrard, 2006, p. 88). Essa necessidade de resgate da dimensão sagrada do homem a que chamamos “sacralização do humano” e que identificamos no “Retábulo de Santa Joana Carolina” motiva a nossa leitura voltada tanto para a História das Religiões quanto para o criticismo ecológico. Pois, no *Retábulo*, o mundo orgânico natural como parte do ornamento celebra um humano em crise, que perde o contato com o meio ambiente e com suas origens.

O PROCESSO DE “CANONIZAÇÃO” LITERÁRIA

Osman Lins elabora o *Retábulo* buscando sacralizar a pessoa de uma simples professora primária do interior do Nordeste, mãe solo dedicada, em meio a uma estrutura que mostra a quebra do vínculo entre homem e natureza – ruptura que sinaliza o desgaste da dimensão espiritual na vida humana. A hagiografia osmaniana estabelece uma zona sagrada na qual se constituem dois sistemas simbólicos divergentes: o dos cristãos, no qual seus textos sagrados justificam a separação dualista entre natureza e homem, e o dos panteístas, no qual as forças da natureza agem em consonância com as suas mais variadas e distintas espécies. A razão de pacificar essa divergência não se encontra simplesmente na ideia de que o homem está hoje para a cultura assim como os animais, vegetais e minerais estão para a paisagem em que ele habita; demarcação que, à medida que coloca sob o domínio da sociedade o mundo natural, em nada resolve o conflito entre os seres que convivem nesses dois espaços, pois a distância entre homem e natureza se adensa a cada dia, ameaçando a biodiversidade na Terra.

É necessário esclarecer o sentido no qual se emprega a expressão “sociedade moderna”, caracterizada aqui como o espaço onde vive o homem a-religioso, segundo Mircea Eliade:

Assim como a “natureza” é o produto de uma secularização progressiva do Cosmos, obra de Deus, também o homem profano é o resultado de uma dessacralização da existência humana. Isto significa que o homem a-religioso se constitui por oposição a seu predecessor, esforçando-se por se “esvaziar” de toda religiosidade e de todo significado transumano. Ele reconhece a si próprio na medida em que se “liberta” e se “purifica” das “superstições” de seus antepassados. (Eliade, 2008, p.166)

Numa sociedade carente de espiritualidade, os mistérios evocados cosmologicamente por Osman Lins numa alusão aos astros e também aos elementos da natureza – água, fogo, terra e ar -, assim como os milagres atribuídos a simples episódios da existência comum de uma mulher do povo, lidos no contexto em que o autor os coloca (ou seja, encabeçando os testemunhos para a causa da canonização literária da personagem), sinalizam para a comunhão entre aquilo que significam no mundo natural (sua concepção religiosa pagã) e a narração que corresponde à sua reinserção na vida do homem a-religioso moderno.

O início da *novena* osmaniana se dá com a repetição do ato primordial dos deuses: a recriação do *cosmos* – tal como nos rituais religiosos mais antigos –, por meio dos quais o homem reforçava seu elo com o divino. Era assim que se iniciava um diálogo com a Natureza, no qual o mundo se nominava e passava a existir, a partir da invocação dos elementos que compunham a diversidade do Universo, para o estabelecimento da harmonia e da ordem.

De tempos em tempos a imaginação popular precisa de um modelo de virtude extraído de seu meio, como para testificar que ainda há esperança no homem, e mais, para que haja um exemplo a seguir e não se volte ao caos. Assim, as lendas se misturam com a ficção de tal forma que não se distingue muitas vezes o que há de verdade nas ações santificadas e o que foi criado pela imaginação popular. A comprovação é geralmente negligenciada por uma força maior: a necessidade de santificar e crer novamente no Humano.

O homem religioso das sociedades antigas, segundo Eliade (2008, p.38), não concebe o espaço como homogêneo, em seu espaço há cisões, quebras entre as quais está o caminho que estabelece a comunicação de uma região cósmica (Céu) com outra (Terra). É, portanto, com a demarcação de espaços – o dos ornamentos e o dos afetos – que Osman estabelece uma vaçância entre os quadros que emolduram a imagem de Joana e os testemunhos que recriam a “metáfora-real” cristã.

O termo metáfora-real é empregado aqui no sentido definido por Northrop Frye (2000, p. 128), de que todos somos membros de um mesmo corpo, que se expressa em termos de unidade e integridade, como um corpo social, em que o indivíduo se vê absorvido. Esta metáfora acabou sendo reivindicada pela Igreja Católica, na intenção de tornar-se a continuidade do corpo de Cristo na história. E, agora, é retomada por Osman Lins para a atualização do martírio cristão e para sua ressignificação no contexto da sociedade atual, pois:

A memória pessoal não entra em jogo: o que conta é rememorar o acontecimento, o único digno de interesse, porque é o único criador. É ao mito primordial que cabe conservar a *verdadeira história*, a história da condição humana: é nele que é preciso procurar e reencontrar os princípios e paradigmas de toda conduta. (Eliade, 2008, p. 90)

É com o martírio de Cristo que a Igreja Católica começa a cultivar a arte de expor iconograficamente a vida dos santos, com a repetição do sofrimento e das penas do mártir cristão, tencionando cativar os fiéis para sua instrução, ao mostrar-lhes a existência de uma realidade superior, com fins de edificação e de propaganda. Serviam a esta inserção na dimensão divina operada pelo Clero tanto os afrescos quanto os cantos litúrgicos, os pórticos, a estatuária, os retábulos e toda espécie de elementos que designasse a ordem religiosa cristã.

Se partirmos do “retábulo” – unidade de expressão poética que dá nome à narrativa em foco – e formos do símbolo às cadeias verbais que compõem seu significado místico, na tradição cristã, veremos que traz já em sua estrutura uma função plástico-religiosa, que é a de contar e mostrar as ações virtuosas ou maravilhosas extraídas da vida dos santos. Quanto a esta arquitetônica, explica Vauchez (1995, p. 166) que a Igreja tentava, na Idade Média, elevar um povo ainda rude e mal instruído além dos requisitos puramente materiais, fazendo-o pressentir a existência de uma realidade superior; e, para isso, não hesitou em utilizar os recursos da arte.

Os retábulos, construções comumente talhadas em madeira, que encimam os altares dos santos, exibem painéis com pinturas que representam algum (ou vários) evento (s) da vida do beato, com o objetivo tanto de ornar quanto de transmitir alguma mensagem edificante. “O retábulo de santa Joana Carolina” pode ser considerado um grande painel com 12 quadros que compõem a vida da personagem Joana, onde as alegorias não

se concentram nas palavras, mas vivem e penetram na estrutura sagrada que perfaz a trajetória de sua “santidade”. Um dos discursos que sustenta esta imagem é marcadamente alegórico, de base teológica, uma vez que se dá por construções ocultas, mistérios e revelações.

O gênero hagiográfico é usado para narrar a vida dos santos ou servos de Deus que se destacaram por seus atos heroicos, sanção dada pela Santa Sé depois de iniciada uma investigação e passado por todo o processo de comprovação da conduta ilibada do beato. Etimologicamente, o termo vem do grego, *hagios* (santo) e *graphía* (escrever). Este gênero textual tem por objeto os martírios, as revelações, devoções, lendas, etc., não está comprometido com a história, embora trabalhe com um discurso que se pretende verdadeiro, por consistir em testemunhos extraídos de pessoas geralmente comprometidas com a causa da canonização. A *Legenda Áurea* é a mais conhecida coletânea de textos hagiográficos, formulada por volta de 1260, pelo dominicano Jacopo de Varazze, destacando a humildade e, principalmente, o medo do Juízo Final, pois, com seu caráter pedagógico, serve na Idade Média às causas de conversão.

Este gênero em que estão dispostos os “quadros” da santa osmaniana, renova-se com Osman pela dupla perspectiva narrativa que apresenta: ora os testemunhos tomados junto à população são responsáveis por reconstituir os passos da personagem (como é próprio ao gênero), ora as imagens tomam a cena e figuram, misteriosamente, para composição do ciclo crístico, imitação do martírio de Cristo. A função do relato está em consonância com a dos textos hagiográficos medievais, que consistiam em celebrar, através de uma espécie de edificação espiritual, uma conduta exemplar, que inspira os fiéis a cultuarem o santo martirizado.

O ciclo crístico que se forma para compor a vida de Joana começa com a Natividade, depois da qual vem uma série de provas com que se defronta, em seguida passa por momentos de Epifania e acaba com uma comunhão telúrica que revive a “queda” bíblica. No conto não há preocupação, por parte do hagiógrafo, quanto à motivação dos “milagres”, absolutamente comuns, responsáveis pelo estatuto de santa de Joana Carolina; como se percebe na fala dos personagens quanto ao propósito da intervenção divina: “Esse aleijado não podia ter nada demais para merecer que alguém tivesse uma visão e fosse lá salvá-lo. Não era um santo, nem pai de família. Um inútil. Talvez não fosse ele que Deus fez Joana salvar, e sim o criminoso, impedindo-o de assassinar um inocente.” (Lins, 2004, p. 106).

Em meio ao diálogo entre duas personagens inominadas no Décimo Mistério, o próprio narrador comenta a reação de Joana Carolina ao sa-

ber que sua atitude, na casa da ex-patroa Floripes livrou o menino Jonas da morte: “Ciente do que acontecera a Jonas, ficou alegre e não deu sinal de crer em iluminação, em aviso” (Lins, 2004, p.106). E, logo em seguida, a voz de Joana aparece como justificativa ao que diz o hagiógrafo, como se creditasse a essa informação a efetiva verdade: “Cortei as pernas do banco porque tive medo. Jonas, caindo, podia ferir-se. O banco é estreito demais para servir de cama a um doente”. Todavia, o redator coloca suas dúvidas quanto ao “acaso” da iluminação: “Era mês de Santa’Ana e chovia bastante naquela tarde. Assim, *parece realmente estranho* que Joana Carolina, embora não morasse longe, tenha ido à casa de Floripes” (Lins, 2004, p.106, grifos nossos).

O cerne deste discurso está em apresentar as virtudes morais da santa no contexto das mortificações que atravessou, das privações e do seu despojamento final no leito de morte, quando busca redimir-se de pecados que não tem: “Padre: tentei, minha vida inteira, viver na justiça. Terei conseguido?... Vivi oitenta e seis anos. Devo ter cometido tantas faltas! Padre, muitas vezes desejei matar.” (Lins, 2004, p.110). Encontramos na fala de Joana um último esforço de humildade, de quem busca um erro, e a visão do padre acerca de sua confissão: “Dava a impressão de engrandecer-se, como se dependesse disso, dessa mentira expressa com esforço e timidez, sua absolvição.” (Lins, 2004, p.111).

Este aspecto está conforme o caráter pedagógico das hagiografias, que têm a intenção de causar o arrependimento do cristão e a remissão dos pecados através da penitência ou da mortificação da carne. Assim também é a perseguição sexual que enfrenta a personagem, comum às santas, que cede ao seu algoz em uma cena permeada por elipses, que deixam a resposta em suspenso, quando pede ao dono do Engenho Serra Grande um carro-de-bois para levar o corpo da mãe falecida à casa na qual morou a vida inteira: “Foi na capela, pegada à casa-grande, que se fechou (o homem ao qual o hagiógrafo assemelha ao diabo), batendo a porta com ostentação” (Lins, 2004, p. 96). O testemunho é da negra que criara todos os filhos de Totônia: “Eu afiava as ouças para o que se passava na capela” (Lins, 2004, p. 96). Esta cena de assédio é narrada com pavor pela negra: “As palavras do homem, o preço sem medida. Como podia ter coragem de fazer tão brutal exigência na frente dos santos? De Joana, aguardei os protestos, os gritos de cólera.” A resposta se dá em suspensão; primeiramente, não fica claro se a agressão do homem foi ou não consumada: “Veio uma pancada, pontapé no soalho ou murro numa porta, e toda voz cessou. É dizer não ou sim. E agora! Joana ia responder. Eu talvez devesse ter ficado” (Lins, 2004, p. 97). Na sequência, só o silêncio e, em seguida, a resolução: “Joana apareceu. Não lhe perguntei se

o carro ia. Duas horas, três, até um rumor penetrante, gemedor, vir, aproximar-se. Vi o toldo, a vara do carreiro, com o pano preto em cima. Joana disse: ‘Vamos levar nossa mãe’” (Lins, 2004, p. 97).

A despeito da dúvida anterior, fica implícito que Joana aceitou a condição sem medida imposta pelo dono da fazenda, pois estava em questão um percurso fundamental para o homem religioso, o reconhecimento dado ao morto de seu espaço, o que fortalece sua identidade e propicia seu descanso tranquilo. Este ato pode não dizer absolutamente nada para o homem do séc. XXI, mas teve um valor ancestral fortíssimo para as sociedades antigas, que acreditavam na “habitação” como lugar sagrado tanto na vida quanto na morte. Como diz Eliade (2008, p. 145), um dos sintomas da superação da condição humana, e do nível de dessacralização em que se encontra a sociedade atual traduz-se, de uma maneira figurada, pelo aniquilamento da casa”, ou seja, do Cosmos pessoal que se escolheu habitar. Uma vez que toda “morada estável”, onde o homem se “instalou”, equivalia, no plano filosófico, a uma situação existencial que houvera assumido.

Com isso, testemunha-se o desprendimento de Joana no que diz respeito às suas próprias vontades, em prol da caridade, capaz de provocar-lhe o sacrifício doloroso da desonra. A edificação de Joana em seu martírio passa pelo sentimento de dever cumprido. Geralmente, uma espécie de controle social era buscado pelos relatos hagiográficos na Idade Média, o que podemos perceber no *Retábulo* pelo incentivo à superação da desumanização, provocada pelas contradições do sistema capitalista, advinda de um modelo de conduta humana cada vez mais perecível e descartável. Um dos modos de assegurar esse controle social era a prática da confissão do santo, que servia às causas de mortificação e penitência, provocando no pecador o arrependimento. Assim também termina o conto osmaniano com a confissão de Joana. Entretanto, parece irônico o fato de que a personagem não consegue lembrar-se de nenhum de seus pecados, diferentemente das santas católicas, que se arrependem e edificam, para ascender aos Céus. Os possíveis pecados de Joana são tratados com sutis elipses, técnica literária que permite que passem despercebidos, uma vez que a ética seguida pela personagem mostra que foram necessários ao bem de sua comunidade.

A santa osmaniana se submete, portanto, a sofrimentos carnis e perseguições, o que era uma constante na vida das santas e dos santos. A carne feminina, porém, era macerada com insistente violência por seus algozes: além de sofrerem torturas, práticas ascéticas rigorosas e até o travestimento, eram incitadas por seus antagonistas a abdicarem de suas virtudes morais. A personagem Joana sofre com a perseguição do senhor do Enge-

nho Serra Grande durante quase uma década. O personagem responsável por esta perseguição se identifica com as forças do mal logo no início de seu testemunho: “Pareço-me bem mais com o diabo, do que com gente. *Vade retro.*” (Lins, 2004, p. 85). Em seguida, depois de delimitado seu papel no martírio, conta como a professora Joana apareceu para dar aula no Engenho: “Chegou pela Semana Santa. A idade, não sei bem. Estava no seu março, no fim de seu verão (...) Vinha, de dentro dela, uma serenidade como a que descobrimos nas imagens de santo, as mais grosseiras.” (Lins, 2004, p.86). Eis que em seu depoimento está a resposta ao assédio: “Tenho a consciência tranquila: para deitar-me com ela, fiz o que se pode. Não foi fácil, levei mais de um ano para a primeira investida” (Lins, 2004, p.87).

O discurso que existe por trás das elipses nesta narrativa, no que diz respeito especificamente à confissão, testifica que os valores éticos estão sempre a serviço da sociedade, hierarquicamente colocados, modificando-se a cada momento de acordo com as circunstâncias sociais, necessidades históricas, etc. Isto porque a prática de favorecimento sexual entre empregado e patrão encontra-se tão difundida nas instituições em geral que ora se apresenta desta forma, decerto para mostrar com que naturalidade tais ações são enfrentadas pelos que são obrigados a se submeter. Entretanto, este ciclo de perseguições que imita a vida de Cristo – arquétipo perpetuado pelo cristianismo desde a Idade Média – ao mostrar o conflito entre as forças do bem e do mal, serve de instrumento de persuasão em favor de uma vida de bondade e exercício das virtudes cristãs. A reatualização deste ciclo, que tem como pano de fundo a história do Cristo bíblico, reproduz um quadro realista-cotidiano em um movimento que não parte da realidade para a fábula, mas faz o caminho inverso, pois ao partir do martírio de Cristo, o autor procura reinterpretá-lo figurativamente em direção à realidade social contemporânea.

De acordo com Auerbach (s/d, p. 153), as cenas nas quais aparece a vida cotidiana contemporânea estão engastadas em uma moldura bíblica e histórico-universal, e o espírito desta moldura é o espírito da interpretação figural dos acontecimentos. Isto significa que cada acontecimento em toda sua realidade cotidiana é membro de um contexto histórico-universal anterior. Desta maneira, a metáfora-real bíblica estaria exposta em uma moldura universalizante, à qual corresponde o *Retábulo*, no plano estético da narrativa de Osman construído para Joana Carolina, onde a personagem “figura” como modelo de santidade. É sabido que depois da aparição do Senhor, sua encarnação e paixão, os santos procuraram assumir este modelo de vida em meio à sociedade. Ainda de acordo com o autor alemão (s/d, p.143), a aparição pública do santo traz sempre algo de muito impres-

sivo, evidente e cênico. Esta forma de vida e expressão beata criou uma atmosfera peculiar, tornando-se incrivelmente popular. Daí surge a função de enquadrar o santo em um retábulo, que encima os altares, para que tal exemplo sirva aos fiéis em sua expressão de sentido mais abrangente. Este símbolo religioso tem um objetivo plástico-didático, contendo geralmente o acusador e o defensor, conforme a polaridade estabelecida entre o bem e o mal na doutrina cristã.

Dar forma a este modelo de vida assumido por Joana é o trabalho do hagiógrafo osmaniano, que se encarrega de reunir testemunhos em conformidade com a fama da personagem, sem deixar de cumprir sua função investigativa na procura por contradições nos testemunhos. O processo Oficial pela causa dos santos é designado à Santa Sé, na tradição cristã, com o propósito de educar o homem para uma vida de moralidade, mostrando que é sempre possível destacar-se pelas virtudes evangélicas. A utilização de símbolos estáveis da mística cristã provoca uma reinterpretação social, através de procedimentos religiosos redimensionados pela realidade encontrada no nordeste brasileiro, em meados do séc. XX. Ou seja, a problemática da “queda” permanece, mas outro é o tratamento dado a este mito, que se ergue junto ao processo de dessacralização do Humano e da Natureza nas sociedades modernas.

A construção da santidade de Joana faz saltar duas questões importantes: 1) A opção pelo martírio, com suas penas, em detrimento ao modelo de vida ascética de outros religiosos como os eremitas, os monges, etc; ou seja, a intenção do hagiógrafo osmaniano recai sobre o sofrimento de Joana na terra ao modo do de Cristo; e 2) As intercessões operadas por esta santa se manifestam no nível da coletividade, não estão na esfera pessoal como o são em maioria, ou seja, expressam claramente uma posição política (no sentido de “para o povo”), assumida pela personagem frente à sua comunidade. Um exemplo significativo (afora Joana ter cerrado o banco para salvar a criança da morte e sua desonra para enterrar a mãe no lugar onde nasceu), no que diz respeito à intervenção social da personagem, está no Nono Mistério. Neste, o discurso utilizado para convencer os soldados que vão buscar os noivos fugitivos em sua casa, para entregá-los ao pai da noiva, poderoso Senhor de Engenho, consiste em uma lição de sabedoria. Joana começa por falar no sentimento que move os noivos, usando como parâmetro sua própria história, justifica o valor do desprendimento material da moça, que larga tudo que tem pelo amante e questiona o pai dela quanto ao que sente – se amor pela filha, ou ganância, para não ter de dividir seus bens com o genro pobre: “Isso é pai? Bem sei que o dinheiro tem valor. Porém

maior é a misericórdia. De que serve a um homem ter gado e plantações se não consegue tirar do coração alguma grandeza?” (Lins, 2004, p.104).

Com o propósito de serem *exemplas*, os santos surgem, comumente, de espaços que enfrentam depressões socioeconômicas, em regiões desfavorecidas pelo progresso e marginalizadas ou arruinadas pela guerra. De acordo com Certeau (1993, p. 34), esse empobrecimento espacial é responsável por desenvolver a memória de um passado perdido, conservando os modelos, embora privados de efetividade e disponíveis para o “outro mundo”.

A SAGRAÇÃO PANTEÍSTA

∞ O casario, as cruzes, aves e árvores, vacas e cavalos, a estrada, os cataventos, nós levando Joana para o cemitério. Nós, Montes-Arcos, Agostinhos, Ambrósios, Lucas, Atanásios, Ciprianos, Mateuses, Jerônimos, Joões Crisóstomos, Joões Orestes, nós. Chapéus na mão, rostos duros, mãos ásperas, roupas de brim, alpercatas de couro, nós, hortelões, feireiros, marchantes, carpinteiros, intermediários do negócio de gado, seleiros, vendedores de frutas e de pássaros, homens de meio de vida incerto e sem futuro, vamos conduzindo Joana para o cemitério, nós, os ninguéns da cidade, que sempre a ignoraram os outros, gente do dinheiro e do poder.

Lins, 2004, p. 113

O ciclo crístico vivido pela personagem Joana – exposta a julgamentos constantes, provas e castigos advindos, do ponto de vista cristão, do “pecado original” – trilha em direção à reconquista da dimensão sagrada do homem, à reconciliação com Deus, após a desobediência e “queda” do paraíso. A repetição do martírio através do ritual desta personagem provoca a

manifestação do sagrado. No entanto, a atualização do ciclo crístico depende de um processo de reorientação mental que parte do mito em direção aos logos, pois o homem busca uma resposta para aqueles “fenômenos múltiplos e constantes que parecem ter uma existência autônoma, independente da existência humana”, como explica André Jolles (1930, p. 110).

A especulação sobre “uma verdade” da origem dos fenômenos múltiplos, ligados à ação dos elementos naturais (ar, água, terra e fogo) – componentes essenciais da criação do Cosmos, que fazem parte da construção das hierofanias presentes nos mistérios do *Retábulo* –, já é responsável por uma outra “fundação do mundo”, com explicações científicas e não mais místicas. Sendo assim, com a reconstrução de toda essa trajetória cristológica, percebe-se a nostalgia da perda de algo que o homem jamais voltará a ter, ou seja, o “outro” que lhe falta.

Destá maneira, sendo o hagiógrafo uma espécie de “historiador místico”, está sob sua responsabilidade refazer o caminho trilhado por este “outro” que, do ponto de vista católico, é Cristo, na intenção de representar a grande ausência cristã. É por isso que o historiador “acalma” os mortos e luta contra a violência ao produzir uma razão das coisas (uma explicação) que supera sua desordem e certifica permanências; o místico luta ao fundar a existência sobre a relação mesma com aquele que lhe escapa. O primeiro se interessa pela diferença como instrumento de distinção em seu material; o segundo como uma ruptura que estabelece a questão do sujeito. (Certeau, 1993, p. 21).

A criação do mundo se dá através de uma ruptura entre duas dimensões, o Céu e a Terra, de onde surge a primeira hierofania cósmica. Esta hierofania marca profundamente os discursos místicos, que tratam da ruptura entre um Ser maior e o homem, “caído” na terra, entregue à sua própria sorte. O homem religioso do Ocidente alimenta essa falta mística por toda a vida, na busca por uma unidade que acredita ter perdido com a “queda” bíblica. Tal mística está fundada em um começo que deve ocorrer sempre no presente, que precisa ser constantemente atualizado para fundar um campo de manifestação específico, um espaço sagrado, de onde surge um conjunto de mensagens ou de mistérios que marcam sua identificação com a dimensão religiosa humana. Explica Michel de Certeau (1993, p. 25), que “a reinterpretação da tradição tem como característica um conjunto de processos que permitem tratar de outra maneira a linguagem; maneiras de atuar que vão organizando a invenção de um corpo místico”.

Espelhando este corpo místico é que se dá o caminho da construção do “eu-geral” da santa osmaniana, que tem a Natureza como emblema de sua “canonização” literária, através dos mistérios e das alegorias que escondem

atrás de si toda uma formulação religiosa que não volta atrás no tempo apenas para exaltar crenças pagãs, nem tampouco se deixa dominar pelo cristianismo como portador da verdade absoluta; mas avança por trilhos que levarão a um novo pacto para a verdadeira humanização do homem, para além do mundo laico, profano. Há, neste contexto, portanto, uma desapropriação ou deslocamento das paisagens contaminadas da sociedade atual e da inquietude existencial na qual se encontra o mundo contemporâneo. Há uma substituição da conformação dos povos em direção a este estado degradante das coisas, pela valoração das forças naturais que alimentam as energias humanas e as equilibram desde as épocas mais remotas.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, s.d.
- BENTUÉ, António. *Introducción a la Historia de las Religiones*. Chile: Proyecto Fondedoc, 2002.
- CAMPOS, Luciana de e LANGER, Johnni (Orgs). *Brathair 6 (2)*. Dossiê: mitologia germânica e celta. 2006, pp. 95-116.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, Arana Juan. *El Dios sin rostro: presencia del panteísmo en el pensamiento del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- _____. “La razón e lo sagrado”, in: *Thémata*. Revista de Filosofia. Número 13, 1995, p. 231-247.
- CERTEAU, Michel de. *La fabula mística: siglos XVI-XVII*. Trad. Jorge L. Moctezuma. México: Editora Universidad Iberoamericana, 1993.
- _____. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europea y edad media latina*, vol. 1, México/ Madrid/ Buenos Aires: Fondo de cultura economica, 1989.
- ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- _____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Tratado de história das religiões*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*. Belo Horizonte: Nova Alexandria, 2000.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

ROSSET, Clément. *A Anti-Natureza: Elementos para uma Filosofia Trágica*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

VAUCHEZ, A. *A espiritualidade na Idade Média Ocidental* (séculos VIII a XIII). Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: José Zahar Editor, 1995.



OSMAN LINS: ENSAIOS LITERÁRIOS E JORNALISMO

Ricardo Japiassu

INTRODUÇÃO

Intenta-se, aqui, neste resumo da monografia apresentada para a conclusão do curso de especialização em Jornalismo e Crítica Cultural, promovido pela Universidade Federal de Pernambuco, pela primeira vez e de forma sistemática, avaliar e tornar acessível ao público alguns ensaios escritos pelo romancista, contista e teatrólogo pernambucano Osman Lins. Este conjunto de ensaios, pouco estudados, foram publicados em jornais e revistas especializadas.

Sobre a produção de Osman Lins, faço minhas as palavras de Ivan Junqueira: “Todo grande poeta é um grande crítico, ao menos em perspectiva, como todo grande crítico é um poeta, ou em perspectiva ou em ação.” Portanto, para entender o ensaísmo osmaniano, é preciso estar-se embebido da poeticidade do autor, senão pode-se passar ao largo das suas próprias formulações estéticas, do seu pensamento enquanto artista que se propõe a fazer crítica literária.

Embora sua vasta produção ficcional tenha sido bem estudada, a obra ensaística ainda não foi alvo de atenção. Apesar de não ter empreendido uma carreira paralela como crítico literário, Osman Lins escreveu estudos sobre as obras de Lima Barreto, Graciliano Ramos, Anatol Rosenfeld, Clarice Lispector, entre outros. Além das informações oferecidas por esses textos, ressalta-se a poesia de que estão permeados. Estudar os ensaios de Osman Lins justifica-se, assim, pela qualidade de sua produção neste gênero, que merece ser divulgada para os leitores. Além disso, conhecer a biblioteca de um autor, suas preferências de leitura, os textos sobre os quais se debruçou, os autores que admirou, pode ser tão importante para a compreensão de sua obra quanto a leitura de ensaios e críticas a seu respeito.

Homem culto, Osman Lins, além de reavaliar e apresentar facetas novas das obras selecionadas para análise, não asfixia o leitor com excessos de erudição. Muito à vontade, ele nos oferece um texto limpo, completo: tudo está ali, claro, objetivo e palpável. Solidamente elaborados, esses ensaios iluminam as obras comentadas, despertando o interesse para a leitura não só dos autores analisados, mas também do próprio analista. Muito do que ele diz sobre outros autores – de sua reverência, respeito e admiração por aqueles que escolhe para analisar, de sua indignação para com a indiferença do público e de sua revolta para com a situação cultural do país – poderia ser dito, hoje, por nós, a seu próprio respeito, nos ensaios que dedicamos ao estudo de sua obra. Os aspectos que ele ilumina e vê nos textos de outros escritores ecoam virtualidades de seus próprios textos. Ajudando-nos a compreender os outros, portanto, ele nos ajuda a compreendê-lo.

Algumas frases me ocorrem, por sua mordacidade, e por sua pertinência no âmbito dessa publicação. Comenta o autor sobre os aniversários: “a morte, para a qual o tempo arrasta os homens, de que são degraus os aniversários (a escada, a escada

escura) e que, invasora, muitas vezes instala-se de véspera entre os vivos”; sobre a leitura de um grande escritor: “Mergulhar, então, nesses escritos é, para todo indivíduo mentalmente ativo, um ato tonificante e uma espécie de recuperação da memória”; e sobre o esquecimento dos escritores brasileiros: “Esse desconhecimento relativo é injusto e só não espanta porque já temos ciência da debilidade que caracteriza o nosso panorama intelectual, propenso, como na vida agrária, à monocultura, à queimada e ao abandono de terrenos férteis”.

O repertório da minha análise inclui os seguintes ensaios de Osman Lins: “Lima Barreto – um cronista que não silenciou sobre o seu tempo”; “Narração e personagens nas *Recordações de Isaías Caminha*”; “Graciliano, Alexandre e outros”; “Anatol Rosenfeld – homenagem à memória do intelectual”, e, finalmente, “O tempo em ‘Feliz Aniversário’”, todos reproduzidos neste livro, com a devida autorização da família.

ANÁLISE TEXTUAL

1. LIMA BARRETO – UM CRONISTA QUE NÃO SILENCIOU SOBRE O SEU TEMPO (*JORNAL DO BRASIL*. RIO DE JANEIRO, 13 DE MAIO DE 1976)

Escrever um ensaio literário voltado exclusivamente para a publicação em jornal é saber, previamente, que este texto deverá abranger também elementos da construção de uma obra jornalística. Tanto é assim que, logo na abertura do ensaio, Osman Lins procura atender às informações básicas do jornalismo: que, quem, quando, como, onde e por quê, apresentando um panorama abrangente sobre o autor, fornecendo importantes subsídios ao leitor sobre o tópico que virá a ser argumentado no ensaio. As respostas a algumas dessas indagações são oferecidas logo no primeiro parágrafo: “Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro há (na época da publicação do ensaio) exatamente 95 anos, de origem negra e pertencente a uma família pobre. Encontrando certa resistência na academia, talvez por se tratar de um aluno de cor, prefere ler filosofia e publicar artigos em jornais”.

Em todo o texto, percebe-se a marca fundamental do jornalismo. No segundo parágrafo, Osman Lins concede mais detalhes informativos sobre a vida do autor, como forma de assegurar o conhecimento prévio sobre

Lima Barreto, antes de penetrar em sua obra. “Até morrer, aos 41 anos, com o pequeno ordenado de servidor na Secretaria da Guerra, com uma pensão ainda mais exígua, não conhecerá jamais período de fartura.” “Nesta curta e atribulada existência”, informa Osman Lins, troca correspondência com outros intelectuais, antes de compor uma obra ficcional vigorosa, que inclui os romances: *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Somente depois de nos introduzir no universo da vida de Lima Barreto é que Osman Lins nos leva ao bojo de sua obra literária - que se tornará universal seja pelas características artísticas, seja pelos estudos que sobre ele serão desenvolvidos academicamente.

Um dos aspectos mais enfatizados pelo ensaísta é o fato de que o romancista não conheceria a glória em vida; somente após a morte seus livros seriam apreciados e estudados nas academias. Dono de uma obra universal, seus romances, opina Osman Lins, foram negligenciados por leitores e estudiosos, que os relegaram a um segundo plano, quando não os esqueceram. Em virtude disso, para sobreviver – sem considerar-se um jornalista –, Lima Barreto publica muitos artigos na imprensa.

Fugindo às normas jornalísticas de isenção do autor, e parecendo cúmplice de Lima Barreto, o ensaísta comenta, indignado, num pequeno parágrafo: “Este desconhecimento relativo é injusto e só não espanta porque já temos ciência da debilidade que caracteriza o nosso panorama intelectual, propenso (...) ao abandono de terrenos férteis.” Outra vez Osman Lins insiste sobre a universalidade e a atemporalidade da obra de Lima Barreto, considerada por ele mais viva do que muito do que se produzia na época.

Dos ensaios de Osman Lins, este é provavelmente o que apresenta o maior número de informações jornalísticas, justamente porque está atrelado a um acontecimento, criando assim um motivo para a notícia ser explorada. Havia um fato novo: o lançamento de seu próprio livro *Lima Barreto e o espaço romanesco* (São Paulo: Ática, 1976), baseado na sua tese de doutorado sobre o escritor carioca, defendida na Faculdade de Letras da USP.

Além de fornecer informações e curiosidades sobre a vida do autor, o ensaio analisa sobretudo, e detalhadamente, a obra jornalística de Lima Barreto, praticamente desconhecida do público, retirando dela uma mensagem: “Temos aí mais uma lição preciosa. Do nosso viver diário, está desaparecendo a franqueza”, franqueza que, segundo os seus argumentos, fazia parte do cotidiano do autor. Talvez isso tenha contribuído, segundo o ensaísta, para que Lima Barreto não tenha sido aceito e acolhido no seu tempo. Para Osman Lins, o jornalista Lima Barreto era satírico, um “pistoleiro verbal”, sempre ao lado da justiça, da paz, da liberdade. Era sobre-

tudo um autor que enxergava os oprimidos e os fazia personagens de seus romances. Por isso, conclui: “Mergulhar, então, nesses escritos é, para todo indivíduo mentalmente ativo, um ato tonificante e uma espécie de recuperação da memória.”

2. NARRAÇÃO E PERSONAGENS NAS RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA (O ESTADO DE SÃO PAULO – SUPLEMENTO LITERÁRIO. SÃO PAULO, 21 DE ABRIL DE 1974)

Em mais um ensaio sobre Lima Barreto, Osman Lins o apresenta como um homem inventivo, autor de enredos cativantes, que apesar da habilidade jornalística – novamente enfatizada – realizava-se plenamente na literatura, sobretudo no romance. Osman Lins abre este ensaio introduzindo o tema principal a ser abordado: a análise da narração, do enredo e dos personagens de um romance de Lima Barreto. Apesar desta focalização primordialmente voltada para o literário, Osman Lins volta a mencionar que, para compreender um pouco mais este legado, o leitor precisa debruçar-se sobre as crônicas jornalísticas escritas pelo romancista, sobre as quais já havia dissertado no ensaio anterior, nas quais enfatiza um aspecto primordial: o humor. Osman Lins discorre, então, sobre o humor nas crônicas jornalísticas de Lima Barreto, que abrangiam vários aspectos do cotidiano: desde a situação política do Brasil, passando pelos movimentos literários, até as transformações arquitetônicas do Rio de Janeiro. Qualquer notícia, por mais vulgar e sem importância, era comentada por ele. E menciona novamente sobre o que considera a sua “saudável prática de emitir juízos francos”, contrariando a prática jornalística que abomina a opinião do autor em se tratando de matérias.

Para Osman Lins, uma característica se destaca na obra de Lima Barreto: a sua capacidade de, literariamente, criar almas. Em seus romances, são os seus personagens que interrogam sobre a existência. Emoldurados pelo gênero elástico do romance, esses personagens são o alvo principal da análise osmaniana. Na opinião do autor, uma primeira leitura de um romance não é capaz de desnudar as intenções do autor para o leitor. O romance é uma armadilha, quer pela sua narrativa, quer pela construção dos seus personagens. Lima Barreto usa de uma arma literária: convida à investigação! E o romancista não pensava nos méritos, mas na criação. Talvez seja esta a marca do seu gênio. Inexiste, ressalta Osman, amor em sua obra – tema secundário ou desfigurado na sua criação – bem como inexiste

a aventura. Teria sido consequência de uma das marcas da vida austera que levou Lima Barreto? Osman Lins toca neste ponto como numa gangrena, expondo, juntamente com isso, os aspectos que marcam literariamente a obra de Lima Barreto.

O ensaísta afirma ainda que *Recordações do escrivão Isaías Caminha* é o único livro de Lima Barreto em que o personagem principal narra a história. Trata-se, segundo Osman Lins, de um jovem provinciano massacrado na capital, que decide pôr suas lembranças no papel. Lima Barreto transfere para a sua criatura a sua responsabilidade enquanto escritor, dizendo: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar o escritor”, um recurso que o próprio Osman Lins utiliza, por exemplo, com o personagem Abel, de *Avalovara*, e com o professor de ciências, narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*.

O ensaísta faz ainda uma breve incursão intertextual sobre o romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, comparando os modos de desenvolvimento da narrativa dos dois escritores. Osman Lins ressalta que o personagem Isaías Caminha escreve para mostrar que os desastres são pessoais e estão no exterior: são de natureza social e não psicológica. A vida do personagem foi, pois, um desastre, argumenta o ensaísta. Narrador mais contemplativo que atuante, Isaías Caminha, ressaltando o argumento acima delineado, nunca modifica os destinos alheios, e este é o seu grande drama.

3. GRACILIANO, ALEXANDRE E OUTROS (O ESTADO DE SÃO PAULO – SUPLEMENTO LITERÁRIO. SÃO PAULO, 26 DE MARÇO DE 1972)

Pouco impactante, pois não apresenta novidades, a introdução do ensaio lembra, sobretudo, o valor da obra de Graciliano Ramos para a literatura nacional. Bem diferente dos demais, nem forte, nem informativo, este *lead* parece amornar um texto que ganhará, posteriormente, em intensidade. O título apenas introduz o tema a ser abordado: a obra infantil *Histórias de Alexandre*, de Graciliano Ramos. Segundo Osman Lins, trata-se, entre outras coisas, de um livro ambicioso e elaborado, que conta histórias pertencentes ao folclore nordestino. Portanto, mais que uma invenção literária, é uma apropriação estilizada da cultura popular.

Chama a atenção o interesse de Osman Lins pela literatura infantil; ele, que só escreveu um conto neste gênero – “O diabo na noite de natal”

(São Paulo: Pioneira, 1977) - a pedido de sua filha. Mais curioso ainda é observar que é justamente o choque cultural entre a moderna literatura para crianças e o folclore nordestino o aspecto que ele mais explora neste conto, e aquele que se dedica a analisar na história de Graciliano.

Osman Lins informa o leitor, com riqueza de detalhes, sobre o enredo da obra. Sobre o tema, interroga se o autor seria um mero intermediário de duas culturas. Para o ensaísta, isto não acontece. Ao mencionar o folclore, Graciliano Ramos narra algo de novo, à medida em que reconta as fábulas.

Alexandre, o personagem principal, é homem de posses miúdas: possui “uma casa pequena, meia dúzia de vacas no curral, um chiqueiro de cabras e roça de milho na vazante do rio.” Cesária, sua mulher, produz rendas, e nada possui. Aparecem, no enredo, um embolador, um curandeiro, uma benzedeira e o mendigo cego e preto. Está, assim, traçado, a partir desses dados, o perfil de um momento da história do Nordeste brasileiro, povoado de criaturas marginalizadas e inofensivas. Alexandre é um contador de histórias. E qual o objetivo primordial desta história plena de visualidade e sonoridade? A descrição de Osman Lins tenta esclarecer essa pergunta de maneira ágil, informativa e vibrante, à maneira da própria narração de Graciliano. Parece que estamos vendo as cenas ao vivo, plenas de detalhes.

Osman Lins comenta que, embora se aproximem do cotidiano da gente do Nordeste, as histórias de Graciliano são ficção pura. Com raízes calcadas no real, mas inverossímeis. São 14 narrativas povoadas de animais e objetos fantásticos, para cujos títulos Osman Lins chama a atenção, analisando a excepcionalidade dos enredos das histórias, que tendem a atribuir ao personagem Alexandre uma força e um heroísmo que ele não possui na sua vida medíocre. Todas as deficiências dele, e do povo que ele representa, são transformadas, hiperbolicamente, em vantagens. O narrador, disfarçado na figura do seu personagem, parece sempre atento às limitações dos seus ouvintes, os sertanejos. E, de um ambiente de extrema carência, comparável à de *Vidas Secas*, Graciliano dá este salto surreal, divertido e compensatório, que, segundo Osman Lins, enquanto supera o real, o salienta, por força do contraste.

Osman Lins menciona ainda o modo como, nas alusões ao tempo passado nesta obra, o real se opõe ao irreal. História e ficção mesclam-se nesta obra infantil, repleta de enredos que, se não são originais, tornam-se invulgares na pena de Graciliano. De velhos e folclóricos, adquirem nova roupagem, representando um paraíso imaculado pela modernidade dos grandes centros. Desprovido de posses, Alexandre é partícipe integral da sociedade. E a linguagem de Alexandre se faz presente em toda a narrati-

va. Sabe-se, e o ensaísta ressalta esse ponto, que a expressão de Alexandre é literária e que ele tem voz própria. Disciplinada e precisa, nada tem de elegante e requintada, pelo contrário: tem uma sintaxe acentuadamente popular. O seu mundo de expressão, porém, é puramente literário. Moldadas com rigor e plasticidade, as narrativas do livro *Histórias de Alexandre*, segundo Osman Lins, configuram uma obra realista, compreensiva e não destituída de compaixão. Em seu ensaio, ele nos convida à sua leitura.

4. ANATOL ROSENFELD – HOMENAGEM À MEMÓRIA DO INTELLECTUAL (O ESTADO DE SÃO PAULO – SUPLEMENTO LITERÁRIO. SÃO PAULO, 28 DE ABRIL DE 1974)

Este ensaio parece ser o mais conciso de todos os que Osman Lins escreveu, atendendo, provavelmente, a uma característica do espaço oferecido pela imprensa escrita. Não há, portanto, em nenhum lugar deste texto, análise literária; o gênero híbrido do ensaio cede lugar ao jornalismo sem mesclas.

Abaixo de uma bela foto em perfil de Anatol Rosenfeld, o texto inicia-se com o ensaísta situando imediatamente o leitor no tempo: encontrara o escritor em 1965. O motivo do encontro: desejava ouvir a sua opinião sobre um novo livro que escrevera; respeitava a sua opinião, que conhecia dos ensaios e resenhas críticas que ele escrevia para os jornais de São Paulo. O contato foi rápido, porém, como enfatiza o ensaísta, suficiente para ficar gravado em sua memória. E acrescenta: “Assim nasceu uma amizade cerimoniosa que só a morte viria a romper.”

Osman Lins também situa o leitor no espaço, mostrando o local de trabalho do crítico literário, onde, algumas vezes, se encontravam: Rua Groelândia, e depois Giacomo Garrini. Anatol Rosenfeld – que ainda não utilizava a máquina de escrever -, aparece no texto osmaniano rodeado por um cenário de livros e manuscritos. O ensaísta informa sobre a sua pontualidade nos encontros, e sobre a intimidade que se formava entre ambos. Anatol passava a visitar Osman e sua esposa Julieta, eventualmente, sempre trazendo consigo uma pequena lembrança. Através de informações minuciosas e bem encadeadas, Osman Lins nos oferece uma imagem muito pessoal de Anatol Rosenfeld. Era um homem delicado, suas conversas discorriam sobre arte em geral. Aos poucos, o autor do ensaio oferece detalhes sobre a vida do crítico, informando ser este alemão, judeu e radicado no Brasil desde a II Guerra Mundial, e comentando sobre curiosidades, como o fato de Rosenfeld haver trabalhado na lavoura, e como vendedor de gra-

vasas. E interroga-se, de maneira bem-humorada: o que fazer, então, aqui nos trópicos, com o seu conhecimento sobre o filósofo Kant e o poeta Goethe, ambos seus patrícios?

Continua Osman Lins contando como Anatol Rosenfeld passa a enviar resenhas de livros para jornais, retomando a vida intelectual e tornando-se um escritor brasileiro, produzindo em nossa língua. O texto se desdobra numa seara de notícias sobre o personagem, ressaltando o valor de Rosenfeld, e o seu papel no estabelecimento de um elo entre a sua cultura de origem e a cultura brasileira. Segundo Osman Lins, o exercício da cultura, para o crítico, era uma ascese, tão nobre era a sua alma. Sem estar imbuído de orgulhos e paixões, recusou cargos, preferindo viver modestamente, porém conforme os seus ideais.

Este ensaio, pleno de novidades jornalísticas, nos plenifica, na medida em que Osman Lins nos apresenta um homem íntegro, de espírito pleno e nobre de atitudes, dotado de doçura no trato, avesso à censura e à amargura. Sua descrição provoca no leitor o desejo de conhecer um pouco mais sobre Anatol Rosenfeld e admirá-lo. Só então, discorridos elogios sobre o crítico literário, Osman nos informa sobre a sua morte, ocorrida na primeira quinzena de dezembro do ano anterior à publicação do ensaio. Foi uma morte silenciosa e, num momento particularmente poético do ensaio, percebe-se a emoção do ensaísta: “olhei sem nada dizer, através da janela, as copas das árvores e alguns pássaros que então se recolhiam.” Sepultado à moda judaica, em chão brasileiro, Anatol Rosenfeld provocou em Osman Lins uma admiração profunda: “Um herói da palavra”, disse ele a seu respeito. “A literatura para ele era tudo”. E, no entanto, morreu praticamente desconhecido. Tanto que, na cerimônia do sepultamento, o rabino, pasmo diante da atitude de reverência dos presentes, pergunta: “Quem era ele?”

5. O TEMPO EM “FELIZ ANIVERSÁRIO” (COLÓQUIO/LETRAS, 19 DE MAIO DE 1974)

Clarice Lispector, escritora de “regiões quase sempre abissais” costuma nos revelar algo de novo a cada leitura, como logra desvendar Osman Lins neste ensaio: *O tempo em “Feliz Aniversário”*. Logo no início do texto ele não toca diretamente na questão do tempo literário, preferindo abordar os estudos interpretativos que a obra da autora tem provocado. Porém, a maneira inteligente e o tom poético do princípio deste texto capturam a atenção do leitor.

Aos poucos, Osman Lins discorre sobre a vida de Clarice Lispector, antes de situar o leitor sobre o tema, até então apenas anunciado no título do ensaio. Sobre a escrita de Clarice, ele diz: “A sabedoria artesanal, em certos criadores, parece com frequência ser desenvolvida ou completada por instrumentos secretos.” Retardando um pouco mais a abordagem do tema, comenta brevemente sobre outro autor, José Lins do Rego, e só então começa a dar pistas sobre a temática escolhida: a abordagem da categoria temporal no conto “Feliz Aniversário”, do livro *Laços de família*, de Clarice Lispector. O autor fornece então algumas informações sobre os recursos literários utilizados no conto, focalizando a presença de um narrador onisciente, que fala sobre o 89º aniversário de uma mulher, protagonista da história. Como opina o ensaísta, este conto fala “da morte e da eternidade”, apontando aspectos insuportáveis da velhice. Mas o que chama mais a atenção é o destaque que confere ao fato de Clarice procurar confundir o tempo na narrativa com uma imagem do tempo feito personagem, à semelhança do que o próprio Osman Lins se propôs a fazer com o espaço narrativo, transformando-o nas personagens de *Avalovara*.

A passagem do tempo é observada através da descrição física da personagem. Sua fisionomia, suas atitudes, seus gestos, iluminam a percepção do tempo para Clarice. Diante das testemunhas, seus parentes, ela passa. E permanece, como se já estivesse morta, impondo-lhes a sua presença, ora incômoda, ora denunciadora. Enquanto aponta outros elementos literários pertinentes ao conto - dramaticidade, efeito de estranhamento, ironia e dissimulação - Osman Lins mostra como o tempo também se traduz na esperança de D. Anita de completar 90 anos.

Outros recursos, sobretudo linguísticos, são utilizados pela autora para produzir efeitos temporais. A sequência cronológica da história, com princípio, meio e fim bem definidos pelo episódio ritualístico da festa de aniversário, com momentos bem demarcados – a arrumação da casa, a chegada dos convidados, a distribuição dos lanches, a hora do parabéns, a distribuição das fatias de bolo, a despedida dos convidados - é interrompido por narrações intercaladas, que ora avançam ora recuam, ora fornecem dados não imediatamente ligados ao ritual do aniversário. Numa única festa, Clarice consegue fazer a síntese da passagem do tempo de toda uma vida.

Osman Lins também atenta para o modo como Clarice se utiliza de marcações do tempo na natureza como metáforas de sua abordagem existencial da temporalidade. Com a chegada da noite, começam as despedidas, todos partem. A *noite*, porém, é tomada como metáfora, comparada à velhice. Por fim, a tranquilidade pega de assalto as pessoas que, num tom

de rejuvenescimento, encontram a “tranquilidade fresca da rua”. Enquanto isto, para a velha, a noite avança como a chegada da morte, do fim do tempo. O tempo expresso no fim de uma festa ou no fim de mais um dia ao qual sobrevivemos, retardando o nosso encontro final e definitivo com o mistério. O mistério do tempo impresso no próprio conto, que também acaba, mostrando que tudo caminha para um fim, onde a morte é a única certeza para a qual todos nós somos arrastados.

CONCLUSÃO

Em todos os ensaios de Osman Lins – porque publicados em jornais e revistas – encontramos características peculiares à escrita jornalística e à escrita literária: a mescla de informações e a análise de textos. O autor, por ter familiaridade com a mídia, sabe que necessita informar aos leitores: quando as coisas aconteceram, de que forma, quais as suas características; ao mesmo tempo em que mescla todos estes elementos com os da teoria da literatura, que é a verdadeira base de construção e solidificação de seus argumentos. Com este panorama, como definir estes ensaios? Híbridos. São ensaios híbridos, que fundem dois, quando não mais gêneros. Nesta monografia, tratamos especificamente das apresentações que Osman Lins faz a alguns escritores e suas obras, embora ele tenha colaborado, jornalisticamente, para a realização de crítica cultural sobre diversos assuntos.

REFERÊNCIAS

ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto – Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec/Pró-Memória/INL, 1987.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 1993.

SOUZA, Roberto Acízelo. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1990.

TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal – os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ANEXO: OS ENSAIOS DE OSMAN LINS

“LIMA BARRETO – UM CRONISTA QUE NÃO SILENCIOU SOBRE O SEU TEMPO”

Lima Barreto, Afonso Henriques de Lima Barreto, nascido no Rio de Janeiro, exatamente há 95 anos e hoje reconhecido com um dos mais importantes escritores brasileiros, vem ao mundo com perspectivas não de todo sombrias, apesar da origem negra e dos limitados recursos da família. O pai, João Henriques, filho natural de um português e de uma antiga escrava, tinha algumas letras, profissão definida – era tipógrafo – e chegou mesmo a traduzir do francês um manual técnico. Havendo fracassado na sua tentativa de formar-se em Medicina, ambicionava para o filho um diploma, um título superior e estava disposto a fazer para isto o que fosse necessário. Mas, na Escola Politécnica, parece que havia certa resistência àquele aluno de cor, o próprio Lima Barreto não leva muito a sério o curso, estuda pouco, prefere ler os filósofos, publicar artigos num jornal dos estudantes com o excêntrico pseudônimo de Momento de Inércia e sempre está faltando às aulas. Finalmente, o pai, viúvo e com quatro filhos, enlouquece; e o futuro romancista, então com 21 anos, assume a chefia da família.¹

Até morrer, aos 41 anos, com o pequeno ordenado de servidor na Secretaria da Guerra e, depois, com uma pensão ainda mais exígua, não conhecerá jamais períodos de fartura. Às vésperas do seu 37º aniversário, a 16/4/1918, escreve a Antônio Noronha Santos: “Não estou doente, mas sem roupa de lã para sair, pois a que tinha a parte aproveitável meu irmão mandou-a lavar e também fazer umas calças.” Apesar de tudo, realizará, na sua curta e atribulada existência, a que não faltarão o álcool e a prematura degradação física, culminando com os internamentos no hospício, uma obra ficcional vigorosa, com vários contos de qualidade e pelo menos três romances definitivamente integrados ao nosso patrimônio literário: *Recordações do Escrivão Isaiás Caminha*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

Este último, publicado por Monteiro Lobato na sua Revista do Brasil, traz para o autor alguma vantagem financeira. Lobato, com a correção que sempre o caracterizou, propõe a Lima Barreto (carta de 15/11/1918) 800\$000 na entrega dos originais; ou 1:000\$000 em duas prestações, 50%

¹ V. BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*.

na entrega dos originais e o restante em três meses depois de publicado o livro (e não, note-se, mediante prestação de contas sobre os exemplares vendidos etc.). Isaías Caminha é editado em Portugal sob uma condição: o escritor renunciará aos direitos autorais. Para o Triste Fim de Policarpo Quaresma, toma dinheiro emprestado; também para reeditar no Brasil Isaías Caminha.

Então, objetivando reforçar o orçamento precário e sem considerar-se um jornalista, como afirma em carta a Paulo Hasslocher,² publica na imprensa, ao longo de anos, grande número de artigos, reunidos nos volumes *Bagatelas*, *Feiras e Mafuás*, *Vida Urbana*, *Marginalia* e *Impressões de Leitura*. Críticos e público, mais atentos à sua obra romanesca, têm negligenciado um pouco esse lado circunstancial da sua produção,³ não suficientemente conhecida, 54 anos após a sua morte solitária, a 3 de novembro de 1922, tendo à mão, em vez de vela, um volume da *Revue des Deux Mondes*.

Esse desconhecimento relativo é injusto e só não espanta porque já temos ciência da debilidade que caracteriza o nosso panorama intelectual, propenso, como na vida agrária, à monocultura, à queimada e ao abandono de terrenos férteis.

Imaginam, decerto, os que não leram aqueles volumes de crônicas e deles só conhecem (quando muito) os títulos, versarem sobre matéria passada e sem mais interesse. Teriam, pensa-se, um valor documental e só poderiam interessar, talvez, a estudiosos – do autor ou da História. Ora, seria bom iniciar com urgência, para nossa honra e proveito, um esforço no sentido de eliminar esse equívoco. A produção “circunstancial” do escritor Lima Barreto, realizada, naturalmente, às pressas e por vezes sem cuidado, continua viva, atual (mais atual e viva do que muita coisa que hoje se publica) e não são poucas as lições que tem a oferecer, inclusive aos que escrevemos, mas não apenas a nós.⁴

2 29-1-1919, in *Correspondência*, II, 2a. ed., São Paulo, Brasiliense, 1961, pág. 144.

3 “E eu acredito que não se pode aprofundar o conhecimento e a compreensão da sua obra de ficção sem se conhecer e compreender as reflexões e memórias que nos deixou sob a forma de artigos e crônicas do jornal.” PEREIRA, Astrogildo, *Prefácio a Bagatelas*, 2a. ed. São Paulo, Brasiliense, 1961, pág. 13.

4 “... o enorme acervo das ‘escritos de circunstância’, escritos altamente representativos de uma larga fase de nossa evolução social e, por isso mesmo – pois que sob uma visão nada habitual à medida das ideias vigentes no tempo – de grande importância dentro da obra do escritor e – por que não acrescentá-lo – dentro da história das ideias de nosso país.” HOUAISS, Antônio. *Prefácio de Vida Urbana*, 2a. ed. São Paulo, Brasiliense, 1961, p. 32.

A curiosidade do escritor, por assim dizer, era universal. Tem os olhos sempre abertos e nada lhe escapa, nada o deixa indiferente. Assim, não faltam as cenas de rua ou dos trens de subúrbio, anotações sobre tipos humanos, paisagens, festividades. O cronista Lima Barreto poderia ficar em temas assim: a remuneração destinada a suprir o orçamento estava garantida. Ao contrário – e aí reside a primeira lição a extrair desses seus escritos – evitando omitir-se, opina sem cessar. Recusa-se a ser, coisa cada vez mais frequente entre nós, o escritor que, concentrado exclusivamente na realização da sua obra poética ou ficcional, silencia para o momento presente, de tal modo que nasce, vive e morre sem externar claramente a respeito de nada. Ele, não. Senhoras da sociedade promovem um chá dançante para auxiliar as crianças pobres? L. B. desmistifica as futilidades marcadas de boas intenções. Instala-se num “palácio americano” a Biblioteca Nacional? Sua alma de “bandido tímido” protesta. Por que, pergunta, “abrigar uma casa de instrução, destinada aos pobres-diabos, em um palácio intimidados”? As formandas do Instituto de Música reivindicam um anel de formatura? Sugere, em vez de anel, tatuagem. Enchentes no Rio? Acusa Pereira Passos de preocupar-se com fachadas e descurar de problemas essenciais.

Mas não se creia que fique por aí. Amando profundamente as letras e não vendo, no seu exercício, um simples meio de afirmação pessoal, procura servir sem esmorecimento a toda causa que lhe pareça justa. Em carta aberta a Rodrigues Alves, então Presidente da República, fala do que nos corrói: “Um pendor mal disfarçado para o despotismo da burguesia enriquecida com a guerra, por todos os meios lícitos e ilícitos, honestos e imorais, de mãos dadas com as autoridades públicas e os representantes do povo”.⁵ Comentando a falsificação de cartas atribuídas a Artur Bernardes, lembra que a política no Brasil (ao contrário do que preceitua Bossuet), “tende para tornar a vida incômoda e os povos infelizes”.⁶ Durante a Guerra, não se cansava de escrever, denunciando-a como uma manobra do capitalismo internacional.

Seria quase impossível, aliás, dar uma idéia da variedade de assuntos sobre os quais se manifesta. Embora, na grande maioria dos casos, sua opinião seja correta, nem sempre – claro – concordamos com ele. E isto, ao invés de diminuir o significado da sua atitude, valoriza-a ainda mais: Lima

⁵ *Bagatelas*, pág. 108.

⁶ *Marginalia*, 2a ed., São Paulo, Brasiliense, 1961. Pág. 58.

Barreto (coisa rara em quem publica!) não quer parecer sábio e infalível. O que ele teme é silenciar, é omitir-se. O erro básico, fundamental, no qual ele evita incorrer é o do alheamento. Não é isto, nos dias que correm, uma importante lição sobre a qual meditar?

Além do mais, sempre que se manifesta, evita os meios tons, as restritivas, os disfarces, as atenuantes. Vai direto ao assunto e abre o jogo. Assim, quando fala, na mesma carta aberta a Rodrigues Alves, do que chama a “ambiência mental da imprensa periódica” e que, para o escritor, “é feita com o desconhecimento total do que se passa fora da sua roda, um pouco da política e da dos literatos, determinando esse desconhecimento um desprezo mal disfarçado pelas outras profissões, sobretudo as manuais.”⁷ Ou quando, comentando a participação do país na I Grande Guerra, proclama que o Brasil “embebedou-se com discursivas, deixou a sua filosofia bonacheirona de matuto e meteu-se na guerra para tomar os navios mercantes alemães, passá-los a outras mãos, vender café, a fim de dar lucro e comissões avultadas a certos espertalhões fartos que chamam todos os mais vagabundos”.⁸ Ou, ainda, ao referir-se a Woodrow Wilson: “Quando fala bonito do alto daquele Capitólio Pele-Vermelha, representa um trust financeiro ou quer que seja, e julga os interesses do mundo através do prisma dos interesses desse trust”.⁹ E não faz por menos quando está em jogo a literatura, a seriedade da literatura. Mais de uma vez, ataca frontalmente Coelho Neto, então uma glória incontestada: “Em anos como os que estão ocorrendo, de uma literatura militante, cheia de preocupações políticas, morais e sociais, a literatura do senhor Coelho Neto ficou sendo puramente contemplativa, estilizante, sem cogitações outras que não as da arte poética, consagrada no círculo dos grandes burgueses embotados pelo dinheiro.”¹⁰

Temos aí mais uma lição preciosa. Do nosso viver diário, está desaparecendo a franqueza. Pouco se opina – e não apenas sobre política, terreno hoje sabidamente interdito e estacionário, sujeito a regras caprichosas. Pouco se opina e, nas raras vezes em que alguém se externa, em que emite um juízo, vem sempre com panos mornos. Ficamos, parece, educados de-

7 *Bagatelas*, pág. 112.

8 *Idem*, pág. 152.

9 *Idem*, pág. 154.

10 *Impressões de Leitura*, 2a ed., São Paulo, Brasiliense, pág. 76/7.

mais, muito gentis, mestres em ocultar o pensamento, sinal certo de decadência moral e de imobilidade cultural, senão de retrocesso.

Mas, tanto a freqüência com que se manifesta o satírico de Os Bruzundangas, como o vigor com que o faz, poderiam ainda ser suspeitos. Lima Barreto, o escritor, atuando nos jornais, poderia figurar uma espécie – como houve e há – de pistoleiro verbal, pronto a alvejar a vítima por um certo preço devidamente ajustado. O exame dos seus numerosos escritores circunstanciais, entretanto, revela-nos, de ponta a ponta, uma coerência a toda prova. Ele esteve sempre, invariavelmente, do mesmo lado. Sóbrio, obscuro amanuense na Secretaria de Guerra, na posse do seu juízo, caindo de bêbado nas ruas, jogado no hospício, aposentado, com alguns níqueis no bolso, sem tostão, com o pai doido em casa, são, enfermo, devendo dinheiro, com alguma esperança ou totalmente desesperado, ele sempre esteve do lado da justiça, da paz, da liberdade, da verdade, dos oprimidos, dos violentados – e nunca, um minuto só da sua vida, pôs a sua pena a serviço de nenhuma causa iníqua.

Mergulhar, então, nesses escritos é, para todo indivíduo mentalmente ativo, um ato tonificante e uma espécie de recuperação da memória. Vivendo numa época morfina, de esquivações e de suscetibilidades externas, tendemos a esquecer que um escritor não vive de reverências e nem sequer de sapiência, que é próprio do escritor espicaçar, falar sem ser chamado, interferir, errar (errar!, errar!, essa coisa tão fecunda e saudável) e procurar manter viva, por mais que isso lhe custe, a lembrança da dignidade humana e das obrigações que impõe a um homem o arriscado ofício de escrever.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 13 de maio de 1976.

NARRAÇÃO E PERSONAGENS NAS RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA

Pouco propenso a afirmar que Afonso de Lima Barreto seja “o nosso primeiro criador de almas”, e mesmo duvidando que isso constitua o traço capital de um romancista, diria ser o romance o setor mais rico e sugestivo na obra desse escritor. Será talvez verdade que não se possa “aprofundar o conhecimento e a compreensão da sua obra de ficção sem se conhecer e compreender as reflexões e memórias que nos deixou sob a forma de artigos e crônicas de jornal.”¹ Esses artigos e crônicas, alguns violentos, outros cheios de delicadeza e quase todos repassados de humor – revelando Lima Barreto, com lentes de aumento deformantes, absurdos, que um tratamento mais comedido deixaria indenes – formam decerto um acervo de grande interesse documental e literário. Abrigam flagrantes numerosos, variados e vivos da nossa vida política e mundana no primeiro quartel do século, do nosso movimento literário – inclusive das províncias e das transformações ocorridas na aparência do Rio; como atrativo suplementar, revelam o escritor no ato mesmo de reagir e opinar, sem que a espontaneidade torne a sua expressão tibia ou insulsa; mostram, nele um aspecto moral que o gênero romanesco oculta em parte: independência de vistas; e ainda mais importante, possibilitam-nos medir com apreciável justiça – e não sem apreensões – a debilitação sofrida no país pelo direito e pela capacidade de opinar, debilitação que adquire um ar de boas maneiras e de cuja amplitude quase não nos apercebemos. Eis algumas das razões pelas quais se justifica para o interessado [...] social, para quem trabalha com a palavra escrita ou simplesmente para quem considera saudável a prática de emitir juízos francos, o conhecimento dos textos não ficcionais do ficcionista. Mas é sem dúvida no romance que se expande [...].

“Lima Barreto, como Machado de Assis”, lemos em Lúcia Miguel Pereira, quando o confronta com Raul Pompéia e Graça Aranha, “fala exclusivamente em termos de ficção, é através das suas criaturas que interroga a existência.”³ A propósito, lembra em outro registro a seclária assertiva de

1 Astrogildo Pereira, *Prefácio a Bagatelas*, 2a ed. São Paulo: Brasiliense, 1961, p. 13.

2 Utilizarei este sinal quando houver trechos danificados no original.

3 Pereira, Lúcia Miguel, *História da Literatura Brasileira, Prosa de Ficção*, 2a ed. (de 3[...]70 a 1920). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1957.

Agripino Grieco: prende-se, de um modo menos rígido, às relações do escritor com os personagens criadores e firma-se no conceito subjacente, considerado óbvio, de que se reconhece o ficcionista pela capacidade de criar “almas”. Não falta esse poder a Lima Barreto, embora a ausência de vida nos seus personagens – pouco vulneráveis às paixões – tenham induzido Agripino Grieco a condenar *in limine*, na sua crítica, o *Gonzaga de Sá*. Mas se aparece o romance, no conjunto dessa obra, como segmento de maior importância, deve-se a motivos de outra ordem, um dos quais – que tentaremos a seguir precisar e identificar – tem escapado aos seus estudiosos.

A elasticidade do gênero romance permite a concentração das variadas tendências e aptidões que formam a personalidade literária de Lima Barreto. Encontramos, neles, entremeados à narrativa ou à maneira de engaste, a crônica, o ensaio, expansões líricas e até o documento. Este um dos motivos pelos quais essa fração das suas obras sobreexcede as demais em interesse quando a examinamos. Mas o romance não é apenas um gênero maleável, proteico, aberto, capaz de abrigar e de conciliar outros gêneros mais simples. Vê-lo assim seria desconhecer a sua faculdade de iluminar zonas dissimuladas. Tarefa absorvente, na qual se empenha o ser total do escritor, vai o romance desmontando as armaduras que o autor constrói para si mesmo, e refletindo, cifrando, o seu rosto autêntico, por mais oculto que esteja, Robbe-Grillet não formula um paradoxo ao afirmar que quando se interroga o romancista a respeito do motivo pelo qual teria escrito, a única resposta é: “Para tentar saber por que eu desejava escrever.”⁴ Entretanto, não revelará o romance ainda mais do que isto? Por mais lúcido e intencional que seja, assume aspectos imprevisíveis, possibilitando revelações insólitas. Ante a obra acabada, pode o autor saber, sim, por que desejava escrevê-la. Impossível ler, porém, tudo o que nos transmite, até que ponto o desnuda e em que medida age sobre ela a atmosfera do seu tempo. O romance é um desvelador de segredos, uma armadilha de espectros. Insi nuando-se entre personagens, observações e fábulas cujo sentido é evidente, entrevemos, na obra romanesca de Lima Barreto, linhas meio ocultas que conferem ambiguidade ao perfil do escritor e nos convidam à investigação.

O NARRADOR

4 Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, N. R. [...], Gallimard, Paris, 1964, pg. 15.

Bem cedo escolhe Lima Barreto o romance como a expressão adequada ao seu potencial criador e à variedade de aspectos que tenciona abranger. A edição do Diário Íntimo abre-se com a introdução do romance iniciado antes dos vinte anos e logo abandonado. Aos vinte e quatro anos, em 9 de julho de 1905, refere: “Depois de três meses de interrupção, deu-me vontade de escrever, ou continuar a escrever meu livro. Publicá-lo-ei? Terá mérito? *En avant.*” Tudo faz supor que do romance de estréia, editado em 1909, de que a revista Floreal, por ele criada, divulga em 1907 o início e onde – fato pouco previsível em obras novelísticas de jovens – inexistem amor e aventura. “Eu tinha um grande pudor de tratar de amor” – diria o internado de *O Cemitério dos Vivos*.⁵ Aliás, em todos os livros de Lima Barreto, será o amor, quando surge, um tema secundário ou desfigurado; a aventura, nunca vivida por caracteres inflamados, assumirá outros nomes e terá um aspecto soturno.

Recordação do Escrivão Isaías Caminha é o único livro de Lima Barreto em que o personagem principal narra a história.⁶ Isaías, escrivão de coletoria no interior do Espírito Santo, para onde se retirou a fim de preservar, no anonimato de uma vida sem brilho, sua dignidade, desgastada nos anos em que o Rio de Janeiro massacra o então jovem provinciano e aos poucos o recompensa em troca de miúdas concessões (ou então ao azar das circunstâncias, nunca pelos seus merecimentos), decide por suas lembranças no papel. Desenvolve-se a narrativa alternando o tempo passado e a vida atual do narrador, num processo que São Bernardo parece seguir de perto, inclusive quando os supostos memorialistas, dizendo-se inábeis, falam do seu trabalho de compor e manifestam dúvidas sobre os respectivos textos. “Mas, não é ambição literária que me move a procurar esse dom misterioso para animar e fazer viver estas pálidas *Recordações*”. (L.B.) “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde. Não pretendo bancar escritor”. (G.R.) “À noite, quando todos em casa se vão recolhendo, insensivelmente aproximo-me da mesa e escrevo furiosamente”. (L.B.) “Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo. Às vezes as idéias não vêm, ou vêm muito numerosas – e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera.” (G.R.) Divergem, nos dois

5 *O Cemitério dos Vivos*, 2a ed., 1961. Brasiliense, SP, p. 169.

6 O processo seria retomado em *O Cemitério dos Vivos*, iniciado durante o último internamento no hospício e que não chega a concluir.

romances, as motivações de Paulo Honório e Isaías Caminha. O fazendeiro de Graciliano Ramos escreve na esperança de aquietar o espírito e ver um pouco mais claro. O mulato Isaías Caminha, para de algum modo mostrar que as causas de desastres pessoais como o seu não estão na carne e no sangue da vítima, mas no exterior: seriam causas de natureza social, e não psicológica, atávica ou antropológica.

Foge aos nossos propósitos discutir se se trata de um romance de tese e a validade de tal gênero. Seja como for, a história de Isaías apresenta-se como uma aprendizagem em terra estranha. Curiosamente, e aqui iniciamos o acesso à camada mais enigmática da obra, Isaías, embora assumindo a narrativa, tem algo de um narrador invisível: mais contemplador que atuante, relaciona-se pouco e esporadicamente com os demais personagens, nunca chegando essas relações a perturbar ou a modificar os destinos alheios. As figuras do romance surgem e desaparecem, morre a mãe de Isaías Caminha, morre o cronista Floc, enlouquece Lobo por causa da gramática, fatos políticos ou individuais abalam a cidade, mas o narrador em nada interfere.

Dissemos não existir nesse romance amor nem aventura. Aprofundemos a observação: amor e aventura implicam em envolvimento com outros seres – atos predatórios ou salvadores – mas há, entre Isaías e os que o cercam, um corte. Quando ele conversa, é quase sempre sobre temas gerais, também os outros personagens discutem, mas os diálogos não têm função dramática, não impulsionam os acontecimentos e aqui toda comunicação é falaz, o que se torna ainda mais estranho quando nos ocorre que toda a segunda parte da obra decorre num jornal. Nas *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, pormenor que o tom frequentemente panfletário e caricatural do livro encobre, os personagens nunca se entrelaçam. Contíguos e sós, integram esta composição anômala e um tanto monstruosa, onde as várias unidades, isoladas – ignorantes ainda da própria solidão – apenas se deslocam, modificando o conjunto, sem que haja acréscimos ou perdas espirituais nos seus deslocamentos. Lima Barreto inaugura na ficção brasileira, sem dar-se conta disto, segundo tudo indica, o tema da incomunicabilidade,

tão caro à arte contemporânea, surgindo como um antecipador, um anunciador do nosso tempo e das nossas criações.⁷

Vendo-os por essa luz, captamos melhor o alcance de certos episódios do romance, dentre eles a loucura de Lobo, o revisor, em que o fenômeno do ilhamento faz-se progressivamente, através da linguagem. Submisso à Gramática, regride historicamente no convívio com a Língua Portuguesa, entendendo-se cada vez menos com as pessoas, até ser internado no hospício, onde vive a ler uma obra doutrinária do século XV e sem a menor relação com o seu estilo de vida, a *Ensynança de Bem Cavalgar*, de El Rei Dom Duarte. “A sua mania era não falar nem ouvir. Tapava os ouvidos e mantinha-se calado semana inteira, pedindo tudo por aceno.”⁸ O suicídio de Floc relaciona-se igualmente com a linguagem e o ilhamento, fatores ressaltados pela circunstância de ser ele um cronista mundano. Mata-se com um tiro no ouvido depois de tentar, inutilmente, redigir mais um artigo. Não consegue expressar o que deseja (ou não mais identifica os destinatários do artigo [...]) não deixa uma palavra a ninguém.

Lúcia Miguel Pereira, estudando com grande simpatia e honestidade esse romance, condena [...] o tom caricatural”, na frieza com que ele se refere à morte da mãe. “O rapaz, cujas reações só se explicam por uma grande sensibilidade, mostra-se indiferente”.

Sim, há caricatura nesse livro, mas é incorreto dizer que o tom caricatural se acentua. A página mesma em que Isaías se refere à sua mãe, pobre e apagada figura, é rica em notações líricas sobre o mês de maio e de impiedosas autoanálises; “A Terra era todo um estojo macio e tépido, feita especialmente para viver do nosso corpo (...) Aquele começo de mês foi para mim de grande sossego e de muito egoísmo” (...) “Vinham (as observações e as emoções) uma a uma, invadindo-me a personalidade insidiosamente para saturar-me mais tarde até ao aborrecimento e ao desgosto de viver.” No último passeio com Loberant e uma italiana à Ilha do Governador, ao

7 Estudando o processo de individuação do homem moderno, [...] Erich Fromm: “A história social do homem iniciou-se ao emergir [...] de um estado de unidade indiferenciado do mundo natural, para adquirir consciência de si mesmo como de uma entidade separada e distante da natureza e dos homens que a rodeiam. A violência com que Lima Barreto ataca a estrutura capitalista faz-nos perguntar se a ação não sentia obscuramente, é que na obra citada diz ainda Fromm, ao lembrar que o princípio da atividade individualista, uma das características gerais da economia capitalista, contribui para cortar todos os vínculos existentes entre os indivíduos e deste modo separou e [...] cada homem de todos os demais.” Erich Fromm; *The Fear of Freedom*, trad. espanhola de Gino [...]. *El Miedo a la Libertad*, Editorial Paldoa, Buenos Aires, 1957, páginas 49 a 133.

8 *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* São Paulo: Brasiliense, 197[...], 5a ed., p. 187.

fim do livro, as impressões de Isaías estão longe da caricatura: “Fomos servidos em velhos pratos azuis com uns desenhos chineses e as facas tinham ainda aquele cabo de chifres de outros tempos. À vista deles, dos pratos velhos e daquelas facas, lembrei-me muito da minha casa, e da minha infância. Que tinha eu feito?” Não, não há incoerência em Isaías. Mas uma obra de arte é sempre vista aos poucos, desvendada aos poucos - e assim nem a sutil acuidade de Lucia Miguel Pereira chegou a perceber, há vinte anos, que, em harmonia com uma lei geral do livro, onde protagonista e figurantes permanecem encerrados em si mesmos, a indiscutível sensibilidade de Isaías Caminha é um círculo, como todos, ele está fechado em si mesmo num mundo onde as comunicações foram cortadas. Isaías, atordoado certa vez com o desencontro entre os seus planos e a realidade, longe de escrever para casa ou de tentar uma confiança, volta-se para o mar: “Continuei a olhar o mar fixamente, de costas para os bondes que passavam.” Vai Isaías transitando ante os seres sem se prender a ninguém e a sua indiferença ante o falecimento da mãe é inevitável. Ainda não nasceu o autor de *L'Étranger*, mas Meursault já tem um ancestral: os tempos, capciosamente, engendram os seus símbolos. “As plumas dos chapéus das senhoras e as bengalas dos homens – fala ainda Isaías – pareceram-me ser enfeites e armas de selvagens, a cuja terra eu tivesse sido atirado por um naufrágio.”

Osman Lins, in: *O Estado de São Paulo – Suplemento Literário*. São Paulo, 21 de abril de 1974.

GRACILIANO, ALEXANDRE E OUTROS

Em 20 de março de 1953, menos de seis meses após as comemorações com que fora homenageado pelo seu 600 aniversário, morria o escritor Graciliano Ramos, legando-nos uma obra tardiamente iniciada e bem como cedo reconhecida como das mais importantes da nossa Literatura.

Muitos têm sido os estudos consagrados a essa obra, voltados em geral para os livros mais ambiciosos e elaborados: as memórias e os romances. Inexistentes, porém, nos grandes criadores, empreendimentos destituídos. Todos, uma vez submetidos à análise, revelam-se tensos de sugestões e em geral ampliam ou ratificam a visão que possuíamos do autor. Na bibliografia de Graciliano Ramos, encontramos exemplos desta afirmação em um dos textos mais negligenciados pelos exegetas dos seus livros – as histórias de Alexandre – e talvez o escritor haja contribuído para isto. Mesmo antes da *Apresentação de Alexandre e Cesária*, tem ele o cuidado de advertir: “As histórias de Alexandre não são originais: pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas.”¹ A advertência, embora não constante do livro propriamente dito, é importante: significa que as histórias, mais que uma criação literária, estariam na faixa da Antropologia. O ficcionista de *Angústia* – empreenderia aqui trabalho de pesquisador, pondo em letra de forma alguns contos ouvidos no sertão do Nordeste – aproveitando, inclusive, para isto, “a Linguagem de Alexandre e os apartes de Cesária”.² Esta afirmação porém será correta? Será, ao menos, inteiramente aceitável? Seria Graciliano Ramos, neste caso, simples intermediário sem discernimento? Seu discernimento, caso exista, atende tão-só à estranheza ou ao engenho da fábula? Ao interesse da situação? Ao imprevisível do desenlace?

POUCOS CONHECEM ESTAS HISTÓRIAS DE GRACILIANO

O exame, mesmo superficial, dos personagens constantes do ato narrativo de Alexandre (não das narrativas, bem entendido, mas dos mo-

¹ RAMOS, Graciliano Ramos. *Alexandre e Outros Heróis*. 8a ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1971, p. 23.

² Op. cit., p. 268.

mentos em que estas vêm a ser engendradas e contadas, o que, aliás, parece constituir em Alexandre um fenômeno simultâneo), o exame do narrador da sua mulher e dos poucos ouvintes já nos traz algum esclarecimento. Alexandre é homem de posses miúdas: “uma casa pequena, meia dúzia de vacas no curral, um chiqueiro de cabras e roça de milho na vazante do rio.”³ Quanto à mulher, Cesária, nada possui: ela completa, juntamente com a espingarda de matar passarinhos, os poucos bens de Alexandre. Libório, um cantador de emboladas; mestre Gaudêncio, um curandeiro, conquanto mais modesto – o de benzedeira de mau-olhado – e Firmino, mendigo, cego e preto, formam o constante e limitado auditório. Todos, portanto, na orla da mendicância, flutuando entre a magia e a arte popular sem preço, indivíduos marginais, inofensivos, não integrados em nenhuma atividade produtiva. Os donos da terra e de gado, os vaqueiros, os cabras do rifle, os soldados, os almocreves, mesmo os pequenos negociantes ou pequenos lavradores, nenhum desses ouve os contos de Alexandre. Mesmo ciganos, elementos também na esfera da magia, mas igualmente propensos à barganha e às pequenas transações fraudulentas (com cavalos, com ouro falso) estão ausentes. Alexandre, apoiado por Cesária, que faz rendas, artesanato de rentabilidade ínfima, inventa e fala para os inteiramente despojados.

Isto, claro, não é casual e oferece-nos um primário indício para alcançar a intenção fundamental – pois decerto há uma – que rege a elaboração dessas histórias.

INVEROSSÍMEIS

Ora, de que tratam as histórias que Alexandre conta ao seu público humilde, exíguo e paciente? Liga-as um traço comum: são inverossímeis. Só poderiam acontecer no âmbito da ficção. Estamos, porém, numa área muito especial da invenção. Não se trata de reis, de princesas e de príncipes, existindo num país de sonho e enfrentando monstros igualmente fantásticos. Aqui, o único animal falante é mesmo o papagaio: não temos como em *La Fontaine* e em inúmeros contos populares funções em que os irracionais conversam e vivem de modo idêntico ao nosso, ilustrando em geral um ensinamento ético. O sobrenatural, por assim dizer, está ausente. Na “História de uma Guariba” (a única em que fala um animal não dotado de palavra),

3 Op. cit., p. 25.

o sobrenatural aflora porém sem definir-se: “Das coisas deste mundo nunca tive medo, com os poderes de Deus, mas em negócios de feitiçaria não entro. Fujo e entrego os pontos.”⁴ Em outros termos: os contos de Alexandre não se apresentam declaradamente como inaceitáveis, como seria o caso das histórias de fada e da fábula de La Fontaine: nem buscam, conquanto fora da experiência cotidiana, a nossa aceitação – como sucede com as histórias envolvendo o sobrenatural. Violando o possível e decorrendo em ambientes reais, próximos do narrador e dos pseudo-ouvintes, envolvendo objetos e animais também familiares – e que só distam do familiar na medida em que são excepcionais – estas narrativas, aparentemente alheias à sua absoluta inviabilidade, fingem esperar a nossa convivência. Todas. Ao compilador simulado não foi suficiente, para a seleção realizada, que as histórias declaradamente não originais, atribuídas a Alexandre e pertencentes à tradição do Nordeste, fossem interessantes.

Vastas, mesmo aí, seriam as escolhas imagináveis. Examinando-se, entretanto, os temas das 14 narrativas, verifica-se haver também sobre esse aspecto constantes muito claras. A “Primeira Aventura de Alexandre”, a “História de uma Bota”, “Uma Canoa Furada” e “A Doença de Alexandre”, contêm os motivos conjugados da Superioridade e da Imunidade de Alexandre. A primeira e a segunda apresentam uma similitude muito próxima: Alexandre, na primeira, tomando uma onça por um cavalo, monta-a; na segunda, calça uma jibóia, confundindo-a com uma bota. (Ambas as histórias, é claro, decorrem à noite, longe de destruí-lo, ameaçam destruir o mundo: “Quase me desmanchei em suor.” O suor, tendo enchido a casa, “fazia um barulho feio no corredor, saía pelos fundos e entrava no barreiro. Entendem?”⁵ Em “Uma Canoa Furada” surge uma variante muito curiosa dos motivos já mencionados: Alexandre, sempre imune, atravessando o São Francisco numa canoa prestes a afundar, salva-se graças à superioridade intelectual – ou ao que ele, na sua simplicidade, assim considera. Também “O Olho Torto de Alexandre”, de modo menos nítido, pode associar-se a este primeiro grupo: aceitando uma deficiência, o olho torto, ele narra as circunstâncias que o fizeram vesgo, amplificando-as com um fator suplementar.

4 RAMOS, Graciliano. *Alexandre e Outros Heróis*. Op. cit., p. 98.

5 Op. cit., p. 122.

OS BENS DE ALEXANDRE SÃO MIÚDOS: UMA CASA, CABRAS ANIMAL EXCEPCIONAL

Cinco histórias, por outro lado, configuram o motivo “Animal Excepcional”. São elas a “História de um Bode”, “Um Papagaio Falante”, “Um Missionário”, “História de uma Guariba” e “Moqueca”, cada uma constituindo aliás uma variante notável do motivo. Na primeira, temos o animal excepcional utilizado; na segunda, o animal excepcional perdido; na seguinte, o animal é liberado; na quarta, aparece fora do alcance; na última, transformando-se num símbolo de heroísmo, sacrifício e multiplicação.

Paralelamente ao motivo “Animal Excepcional” aparece o “Objeto Excepcional”, verificável em três dos contos restantes: “O Estribo de Prata”, “O Marquês de Jaqueira” e “A Espingarda de Alexandre”. Resta, não encaixável de modo indiscutível em nenhum desses grupos, mantendo embora afinidades estreitas com dois últimos. “A Safra dos Tatus”.

Por trás de Alexandre locutor dessa história, há uma figura cuja identidade muito se discute: o narrador.⁶ Disfarçado, por vezes, na figura do seu personagem, está sempre presente, organiza as histórias, decide sobre a ordem em que devem surgir e – o que é particularmente importante no presente caso – registra as condições em que Alexandre fala de bodes cavalgáveis, de estribos que se multiplicam em arrobas de prata e de toda sorte de vantagens, grandezas, farturas. Vimos as posses de Alexandre e as limitações do auditório ao qual se dirige. Todo o ambiente que o cerca evidencia a mesma carência. Alexandre acende o cigarro num candeeiro de folha; sentado na pedra de amolar, prega uma correia nova na alpercata; visitando-o, Mestre Gaudêncio senta-se num cepo que serve de cadeira. Contrastando com isto são freqüentes as alusões a um vago tempo passado. Alexandre, assim, conjura ou oculta a miséria presente: “Vivia de grande. E quando aparecia na feira, o cavalo em pisada baixa, riscando nas portas, os arreios de prata alumando, o comandante do destacamento levava a mão ao boné e me perguntava pela família.”⁷

Temos, assim, nestes relatos, dois níveis bem nítidos e que se opõem com clareza: o nível do real – uma realidade que não está longe da encontrada em *Vidas Secas* – assumido por Graciliano Ramos (ou pelo narrador in-

6 Estuda-se o “autor” de um romance sem se perguntar além disso se ele é bem o “narrador”. Roland Barthes, in *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 45.

7 RAMOS, Graciliano. Op. cit., p. 92.

visível); e o dono do sonho, feito de compensações no qual o real é superado e, por força do contraste, salientado.

As histórias de Alexandre, se não são originais e se pertencem ao folclore do Nordeste, obedecem, pela coerência temática, a um objetivo definido e salientado pela análise: este homem que fala a ouvintes obscuros, mantém, através da imaginação, a capacidade de evocar, sob uma forma mítica, a existência de bens que ele e o cantador, o curandeiro, a benzedeira, o cego, deveriam compartilhar. Sua situação é idêntica à dos banidos do Éden. Esta identidade encontra apoio nas circunstâncias que envolvem a passagem de Alexandre – passagem certamente imaginária – de um estado de fartura para um estado de pobreza. Sua substância como personagem, portanto, não é a de um vulgar contador de vantagens.

Ele parece representar a memória de um Paraíso onde a Natureza, ao contrário desta que o rodeia, oferece maravilhas; e também de uma Sociedade onde ele, Alexandre, não é recusado e sim um fruidor. Do Paraíso, resta, neste humilde e reduzido grupo de decaídos, um vestígio: à exceção de Alexandre e, em grau menor, de Cesária com a sua almofada de renda (bordará, nessa almofada, anjos e trombetas?), nenhum trabalha, nenhum ganha a vida com o suor do seu rosto; e nenhum utiliza como vítima o seu próximo. Excluídos, pela seleção vigilante do narrador, do mundo, da produção e do trabalho, parecem adquirir, assim, com o estigma da marginalidade, uma aura sagrada.

Mas o artifício do narrador, que procura incutir, no leitor desatento, a convicção enganosa, bem o vemos, de sua isenção ao nível do enredo, não se restringe a isto; encontra, ao nível da linguagem, uma equivalência lançada na mesma direção e que ainda mais acentua o seu intento dissimulador. Lemos, na *Apresentação* de Alexandre e Cesária, ínfima, que as histórias desse sertanejo serão contadas (serão escritas, entenda-se) “aproveitando a linguagem de Alexandre.”

Na verdade, dando seguidamente a palavra ao personagem, nos dá o narrador, com o discurso direto, a impressão de ausentar-se e de cumprir, assim, a promessa da *Apresentação*. “Vou contar aos senhores...” “Os senhores já sabem por que é que eu tenho um olho torto?” “Pois eu digo”. Hábil em captar a essência da linguagem falada, e modulações, o que o torna coerente com a linha naturalista da sua ficção, um excelente formulador de diálogos, faz Graciliano Ramos com que as narrativas – e não só apartes da assistência – fluam com naturalidade da boca de Alexandre. Seu linguajar não é afetado pelas elegantes dissonâncias da linguagem escrita ou literária. É um homem, um rústico, quem fala (e já em *São Bernardo* o mesmo

autor imitara, com arte admirável, o modo de escrever do violento e não muito instruído Paulo Honório. Contudo, nas suas falas, a verdade é que estão praticamente ausente vícios de linguagem. Inexistem as deturpações de grafia que sugerem vícios de prosódia.

AÇÃO UNIFICADA

Sobre a expressão de Alexandre, exerceu também o narrador, do mesmo modo em face da história e do enredo, uma ação selecionadora e unificadora. A expressão de Alexandre é literária.

EM TODAS AS HISTÓRIAS O NARRADOR ESTÁ PRESENTE

Há um conceito muito difundido segundo o qual a linguagem literária é “elegante”. Diz Ezra Pound, no seu *ABC da Literatura*: “O bom escritor é o que mantém a linguagem eficiente.”⁸ A elegância de linguagem, tal como normalmente é concebido, contraria a sua eficiência. Trata-se, então, de uma elegância mortal, inútil e estranha à literatura. A eficiência pode coincidir com a elegância; mas também pode prescindir dessa virtude ou estorvo. A linguagem de Alexandre, disciplinada e precisa, nada tem de elegante. Encontramos, nas suas narrativas, expressões correntes entre nordestinos sem instrução e a própria sintaxe é acentuadamente popular. Nelas perpassam o pulsar e a sonoridade do Português ouvido nos mercados e estradas do Nordeste. Com tudo isto, e embora sejam as histórias de Alexandre, dentre os escritos de Graciliano Ramos, aquele onde um recenseamento, de natureza léxica, iria encontrar talvez maior coeficiente de expressões regionais, o modo como Alexandre se exprime é literário. Uma estilização processa-se. O autor Graciliano Ramos, vigilante ao nível do enredo, confirma, ao nível do discurso, a mesma vigilância. Alexandre e suas histórias são moldados com o mesmo rigor e a mesma plasticidade que encontramos na linguagem. Delineie-se, portanto, o texto aqui analisado como um todo coerente, regido por convicções estilísticas precisas e por uma visão realista, compreensiva – e não destituída de compaixão – dos

8 POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. De Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. P. 36.

seus personagens e do meio onde vivem. Circula em Alexandre o mesmo sangue de Fabiano.

Osman Lins, in: *O Estado de São Paulo – Suplemento Literário*.

Número 765, Ano XVI.

São Paulo, 26 de março de 1972.

ANATOL ROSENFELD – HOMENAGEM À MEMÓRIA DO INTELLECTUAL

Não sei em que mês de 1965 nos encontramos. Eu concluíra um livro e desejava ouvir a sua opinião; o que ele publicava nos jornais indicava um leitor compreensivo, arguto e aberto às experiências novas. Nosso contato foi rápido e algum tempo decorreu antes que voltássemos a ver-nos. Pouco importa, para esta breve memória, o que me disse a propósito do livro; basta que se saiba que a verdadeira natureza de certas explorações minhas foi por ele revelada. O crítico traduzia para o criador – que assim se traduzia para criador – que assim se tornava mais lúcido – alguns dos seus processos.

Nasceu, portanto, em torno de um texto, como felizmente nascem quase todas as relações do escritor, uma amizade cerimoniosa que só a morte viria a romper.

Para dizer a verdade, não nos vimos muitas vezes ao longo desses anos. Ao menos, não o vi com frequência que desejava e deveria vê-lo. Ia, a intervalos, encontrá-lo no seu gabinete de trabalho (na rua Groelândia e depois na Giacomo Garrini), rodeado de livros, a mesa sempre coberta de páginas manuscritas – e sempre com frio, mesmo nos dias quentes. Ou convidava-o para vir à nossa casa, aonde ele chegava invariavelmente com pontualidade exemplar: sucedeu a companhia e o relógio de parede soarem ao mesmo tempo. Interrompendo, certa vez, no seu escritório, uma conversa sobre Thomas Mann, chamei-o para continuá-la três ou quatro dias depois. Veio com a pontualidade de sempre e trazia-nos – alusão ao tema de nossas discussões e a nossa admiração pelo autor de *Os Buddenbrook* – uma lata de enchovas procedente de Lubeck. Aliás, nunca aparecia sem trazer-nos uma lembrança qualquer. Gestos assim faziam parte de seu modo de ser.

Conversávamos sempre sobre autores e obras, sobre o teatro, sobre arte em geral. Nunca, em hipótese alguma, falava de si mesmo. Foi necessário, após anos de conhecimento, interrogá-lo, para saber que todo o seu destino fora alterado por um motivo fortuito. Estava a cidade de Berlim, antes da guerra, cheia de visitantes estrangeiros, vindos para as Olimpíadas. Alguém pediu em francês ao jovem Anatol Rosenfeld uma informação qualquer; ele respondeu na mesma língua; agentes nazistas prenderam-no por esse crime e assim iniciou-se um processo do qual só a fuga viria libertá-lo.

Embarcou então para o Brasil, onde se fez trabalhador braçal na lavoura. Escapara da prisão e talvez até da morte, mas a sua vida estava cortada.

Torna-se, mais tarde, vendedor de gravatas. Servir-lhe-iam de algo, nessa atividade que o obrigava a viajar pelo interior do país ainda estranho, os seus conhecimentos de Kant e de Goethe? Que se passaria em sua mente, quando se fechava à noite em algum quarto barato de hotel? Sua bagagem intelectual não parece havê-lo impedido de progredir no negócio de gravatas, a ponto de o fabricante propor-lhe sociedade. Anatol Rosenfeld viu-se então num dilema. Aceitar a sociedade representava um lance afortunado, um golpe de sorte: a terra desconhecida oferecia-lhe a oportunidade de enriquecer. O que seria então do seu interesse pela vida do espírito? Na Alemanha nazista, de onde vinha, um fenômeno terrível sufocava a cultura: a alguns caberia resguardá-la. Ele renuncia à oportunidade, demite-se da firma, começa a enviar resenhas de livros para um jornal alemão. Afastando-se em definitivo do comércio, retorna, aos poucos, modestamente, a suas atividades intelectuais: a cultura recupera o seu antigo servidor.

Quando haveria decidido permanecer no Brasil? Não sei e foi difícil obter, através dele, o pouco que sei. Como alguns outros nascidos em países distantes e que, numa espécie de homenagem à terra que os acolheu, familiarizam-se com a nossa língua, não se contenta em aprender o português: torna-se um escritor brasileiro. Não, não um escritor brasileiro, mas um adventício generoso, com perspectivas próprias, informado sobre as letras do mundo – e quase, curiosamente, parecia trazer para a nossa ensaística uma espécie de nobreza. Quem ainda não o conhece, leia *O Teatro Épico*, as páginas tão lúcidas de *Texto/Contexto*.

O fato, se nele atentamos, é comovente e ilustra o lado positivo do espírito humano. Eis um jovem apresentando-se para a vida intelectual e que a violência política conduz de súbito a um país distante. Atordoado com a mudança, entrega-se a atividades inesperadas. Lentamente, reordena as suas forças, enfrenta a adversidade, reorganiza a sua vida e orienta-a, no meio novo, em direção ao rumo que parecia perdido. Contudo, sendo diferente o quadro de sua aventura, introduz, com sabedoria, modificações no projeto inicial. Agora, não lhe interessa apenas a cultura do seu país de origem: familiariza-se com obras do país que o abriga, faz-se uma espécie de elo entre cultura alemã e cultura brasileira, não – o que é admirável – como um europeu, mas como o natural de algum país mais amplo, sem nome e sem fronteiras, o país das Letras. Assim era, ao mesmo tempo, nosso mestre e nosso irmão.

Devo lembrar, é indispensável lembrar, que a sua contribuição não se restringiu à vida intelectual. A não ser que compreendamos a vida intelectual como ele parece havê-la compreendido: um exercício de elevação

total do ser, um esforço de aperfeiçoamento espiritual, quase uma ascese. Sabemos que isto é raro e que a atividade intelectual serve com frequência ao orgulho e à ambição (de posições, de glória, de bens materiais). Ambição e orgulho eram paixões estranhas a Anatol Rosenfeld. Recusou, seguidamente, cargos universitários, como recusara antes a participação no negócio de gravatas. Preferia viver mais modestamente – e sabe-se quanto limitava as suas necessidades de celibatário – contanto que pudesse manter a sua liberdade de espírito. Nunca foi tentado por nenhuma oportunidade de obter posições ou melhoria econômica. E isto era apenas um lado da sua inteireza moral. Não esqueçamos que essa inteireza, nele, jamais assumia aspectos ostensivos – que já seria uma expressão de orgulho. Mesclava-se à sua austeridade uma espécie de doçura altamente compreensiva: com isto, era raro escutarmos, dele, uma palavra de censura, uma expressão cáustica. Traço surpreendente, pois seria de esperar que um golpe como o que sofreu na juventude o amargurasse para sempre.

Este homem que perdemos na primeira quinzena de dezembro e cuja ausência nunca será preenchida. Pois em quem voltariam a reunir-se tantas qualidades raras? Não o vi no seu leito de morte – ele não queria que o vissem e a sua delicadeza era tamanha que, supondo estar condenado, começou a afastar-se dos amigos – mas estava na antecâmara do aposento onde agonizava, quando alguém abriu a porta e me informou que ele acabara de morrer. Nunca, em minha vida, estive presente a morte mais silenciosa que a sua e não sei se vi alguma assim, tão solitária. Eram seis horas da tarde e, ignoro por que, olhei sem nada dizer, através da janela, as copas das árvores e alguns pássaros que então se recolhiam.

Um rabino pronunciou as orações rituais enquanto o corpo descia à cova e jogavam terra sobre ele. Fazia sol e ventava, o vento arrebatava os lenços com que alguns homens, segundo o costume judeu, tinham coberto a cabeça. O chão brasileiro, que ele adotara e que lhe fora mais ameno que a terra do seu nascimento (à qual nunca voltou), abria-se e acolhia-o materialmente, para sempre. A migração era definitiva. Enquanto o via desaparecer, apreendi, de súbito, como num diagrama, a humildade e a grandeza da sua trajetória. Aquele homem pequeno e quase sempre sorridente empreendera com o mundo um combate de que poucos têm notícia. Amando os livros e o ato de escrevê-los, dera de ombros a tudo e a eles consagrara-se. Era, de certo modo, um herói da palavra – e, portanto, com algo de patético, como todos os heróis. (Chamava-o Roberto Schwarz o “Herói Civilizador”). Procura, durante toda a vida, nutrir o seu espírito de textos elevados e fizera-se, dos textos, um mediador, um pregador. Nem sequer chegara a construir fa-

mília. Os escritos compensavam-no de tudo, eram para ele irmãos e filhos. Mereceríamos nós um homem como este? Mereceria o dom de uma vida como a sua um mundo apenas sensível aos que conquistam uma das várias formas do poder?

Movido por um impulso obscuro, indaguei do rabino, terminada a cerimônia, se sabia que acabara de officiar a inumação de um grande homem. Inquietava-me o receio de que Anatol Rosenfeld, para quem as palavras sempre haviam tido uma importância extrema, pudesse ser entregue à terra com palavras ocas e sem que o oficiante tivesse uma ideia do que fora em vida o morto.

Olhou-me o rabino com uma certa surpresa, talvez com a suspeita de haver cometido um engano irreparável, e respondeu:

- “Não. Quem era ele?”

Osman Lins, in: O Estado de São Paulo – Suplemento Literário.
São Paulo, 28 de abril de 1974.

O TEMPO EM ‘FELIZ ANIVERSÁRIO’

Narradora propensa a uma atitude filosófica, Clarice Lispector tem provocado principalmente estudos interpretativos. Procura-se iluminar, tornar mais próximas, as regiões quase sempre abissais onde arde a alma das suas personagens. Esta, por exemplo, a tônica do estudo que lhe dedica Luiz Costa Lima, “A Mística ao revés de Clarice Lispector”, em *Por que Literatura*.¹ Neste sentido desenvolve Benedito Nunes, em *O Dorso de Tigre*², sua análise sobre a escritora de *A Paixão segundo G. H.*, análise onde alguns dos subtítulos já revelam o esforço de interpretação: “A Náusea”, “A Experiência Mística de G. H.”, “A Existência Absurda”, “Linguagem e Silêncio”.

Tal gênero de abordagem, aliás fascinante, encontra nas obras de Clarice Lispector, criadora dum mundo altamente pessoal, campo propício. Certa maneira de reagir em face das coisas, sendo o que de mais característico e ostensivo encontramos desde o primeiro contato nessa romancista (e a sua linguagem, nem sempre clara e em geral estranha, que logo despertaria a atenção dum Antonio Candido³ acentua ou sublinha a sua perplexidade), é também o que mais resiste à compreensão do leitor e, por isso mesmo, o que mais fortemente pede uma exegese.

Assim é que, se não faltam análises agudas e bem fundamentadas sobre a escritora, a bibliografia disponível a seu respeito se ressent de investigações que nos elucidem quanto à sua ciência da arte de compor.

Dissemos “ciência” e não sabemos se empregamos a expressão justa. A sabedoria artesanal, em certos criadores, parece com frequência ser desenvolvida ou completada por instrumentos secretos. Vemos, por exemplo, em *Fogo Morto* a situação estratégica da oficina onde passa os seus dias o mestre José Amaro: colocado num ponto frequentado da estrada, é José Amaro um receptor e um transmissor de notícias; os outros personagens, das mais variadas condições, vêm ao seu encontro e cruzam-se ante ele.

1 Luiz Costa Lima. *Por que Literatura*. Petrópolis, Vozes, 1966.

2 Benedito Nunes. *O Dorso do Tigre*. São Paulo. Perspectiva, 1969.

3 “Com efeito, este romance [*Perto do Coração Selvagem*] é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura fictícia, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente.” Antonio Candido. *Vários Escritos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970. O texto é de 1943.

Exatamente o contrário ocorre com Vitorino Carneiro da Cunha: deambula, sem paradeiro, nas estradas, exercendo entre as demais figuras do romance uma função muito semelhante à do soleiro. Pode-se supor, sem grandes probabilidades de erro, que essa simetria antitética, tão atraente quando a examinamos, fosse voluntária e calculada? Parece, antes, resultado não precisamente do acaso, mas dum senso profundo da composição, depurado ao longo de todos os romances que escreve José Lins do Rego antes de *Fogo Morto* e que então alcança a plenitude. Uma plenitude que, não desconhecendo propriamente o cálculo, assimila-o, transforma-o em algo sabido e esquecido, mas não perdido.

Essa espécie de sabedoria, tão esquiva, responderia pelo ajustamento perfeito que se observa entre os elementos que compõem quase todos os contos de Clarice Lispector, notadamente os de *Laços de Família*, uma das mais importantes coletâneas do gênero em nossa Literatura.

Evitando generalizações e procurando tornar tão objetiva quanto possível a demonstração, concentraremos nosso estudo em um único conto do volume, e nesse conto, impregnado da presença do tempo, será o tempo o fulcro da análise.

Escrever sobre a Gênese e a elaboração de “Feliz Aniversário” a própria Clarice Lispector, em *A Legião Estrangeira*:

O que me lembro do conto “Feliz Aniversário”, por exemplo, é da impressão de uma festa que não foi diferente de outras de aniversário; mas aquele era um dia pesado de verão, e acho até que nem pus a ideia de verão, no conto. Tive uma “impressão” de onde resultaram algumas linhas vagas, anotadas apenas pelo gosto e necessidade de aprofundar o que se sente. Anos depois, ao deparar com essas linhas, a história inteira nasceu, com uma rapidez de quem estivesse transcrevendo cena já vista – e, no entanto, nada do que escrevi aconteceu naquela ou outra festa. Muito tempo depois um amigo perguntou-me de quem era aquela avó. Respondi que era a avó dos outros. Dois dias depois a verdadeira resposta me veio espontânea, e com surpresa: descobri que a avó era minha mesma, e dela eu só conhecera, em criança, um retrato, nada mais.⁴

⁴ Clarice Lispector. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro, O Autor, 1964, p. 173.

A confissão, se verdadeira (pois sempre se pode esperar que as *confissões* dum ficcionista sejam também inventadas), reforça o que foi sugerido a respeito da sabedoria ou da plenitude do artista, principalmente quando lemos que um dia, relidas as anotações feitas anos antes, “a história inteira nasceu, *com uma rapidez de quem estivesse transcrevendo cenas já vistas*”. Para a aferição do objeto estético, entretanto, notadamente, como neste caso, do objeto estético modelar, temos de elucidar o seu tecido e demonstrar, na medida do possível, sua exemplaridade.

Narra o conto, pela voz dum narrador onisciente, a insensata festa com que se comemora o aniversário duma velha: seu 89º aniversário. Assim, pelo título e pelo tema, eis-nos diante duma narrativa dominada pela presença do tempo. Não se trata apenas dum aniversário, mas do aniversário duma anciã, de alguém que ainda contempla a família apaixonadamente, com desprezo e ódio, mas ao mesmo tempo do outro lado duma fronteira invisível, da morte e da eternidade, onde as palavras quase não existem mais. O tema do tempo, que, no aniversário dum jovem, poderia ser pouco importante, adquire, com a velha, um peso por vezes insuportável; a festa gira em torno dum ser quase nonagenário. Daí, evidentemente, decorrem temas como o da incomunicabilidade – “Os músculos do rosto da aniversariante não a interpretavam mais” -; e a surda animosidade entre os membros da família reunida, a ausência absoluta de amor, enrijece a linha metafísica do conto, acrescentando-lhe um traço imediato, uma constatação da índole sociológica presente em muitas páginas de Clarice Lispector. “O marido não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos.”

A nenhuma afeição entre os membros da família, entretanto, é a expressão, diluída e apresentada com uma espécie de sarcasmo angustiado, da incomunicabilidade expressa na velha e que, por sua vez, evoca a morte. A velha, na verdade, está morta, é como se estivesse morta. A ideia de morte (fim a que o tempo nos conduz) acha-se habilmente presente no conto e paira sobre todos:

“E se de repente não se ergueu, como um morto se levanta devagar e obriga mudez e terror aos vivos” [...] “Dada a primeira talhada, como se a primeira pá de terra tivesse sido lançada, todos se aproximaram de prato na mão, insinuando-se em fingidos acotoveladas de animação, cada um para a sua pazinha.” “Todos tinham ficado cegos, surdos e mudos, com croquetes na mão. E olhavam impassíveis.”

Como a velha, “a mãe de todos”, os membros da família estão infectados pela morte: cegos, surdos, mudos e impassíveis. Esta ideia de isolamento e de morte, filiada à noção do tempo, encontra sua confirmação e, simultaneamente, sua antítese, na figura de Cordélia (cuja íntima exaltação vai Clarice Lispector habilmente sugerir, de modo oblíquo, por uma série de repetições). Cordélia, conquanto isolada, como todos, dos convivas, não está morta ou isolada em si mesma. Nesse quadro de decrepitude, é a única que ama: “E Cordélia, Cordélia olhava ausente, com um sorriso estonteado, suportando sozinha o seu segredo.” Cordélia ama em segredo, e este amor, que o leitor vai conhecer uma página adiante, é alimentado pela presença do tempo, pela certeza de que o tempo arrasta-a em direção à velhice, à solidão e à morte, tal como sucede com a velha à cabeceira da mesa: “Cordélia olhou-a espantada. O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que sem remédio amava talvez pela última vez: é preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta.” A relação temática de Cordélia com o tempo – e, portanto, com a velha – é evidente. Ela vive uma espécie de diálogo ilusório, um diálogo pungente e intenso, no qual a velha seria a sua interlocutora:

[...] mais uma vez olhou para trás implorando à velhice um sinal de que uma mulher deve, num ímpeto dilacerante, enfim agarra a sua derradeira chance de viver. Mais uma vez Cordélia quis olhar.//Mas a esse novo olhar – a aniversariante era uma velha à cabeceira da mesa.

Neste relato perfeito, onde a dramaticidade não exclui o escárnio, seria de esperar uma visão deturpada do tempo, um efeito de estranhamento que, soando de modo irônico, esbatesse a amplitude daquele tema central. É o que se observa pouco antes da conclusão (pouco antes, sim, mas não na conclusão, pois Clarice Lispector quer dissimular a gravidade do seu tema, sem, porém, dar a entender que essa gravidade lhe é estranha), é o que se nota quando os parentes se despedem ruidosos, exclamando: “Até o ano que vem!”, enquanto a nora de Ipanema, melancólica e também sonhadora, diz a si própria: “Pelo menos noventa anos. Para completar uma data bonita.” Para ela, não existe o drama, não existe a situação de que cegamente participa, não existem o conto e o tema do conto. Velhice, morte, isolamento, tudo se apaga numa abstração, um número.

Como se apresenta, neste conto sobre o tempo, a estrutura temporal? Inicia-se com a chegada da família (“A família foi pouco a pouco chegando.”) para uma reunião que não se sabe bem qual seja, mas da qual a pre-

sença de crianças, o modo como estão vestidas, as cadeiras “unidas ao longo das paredes, como numa festa em que se vai dançar” e, por fim, a alusão aos croquetes e sanduíches indicam a natureza. Quando, entretanto, lemos a primeira frase do conto (“A família foi pouco a pouco chegando.”), estamos sendo ardilosamente mistificados, somos vítimas duma hábil prestidigitação, pois a família não vai chegar agora, quando apenas entrarão, com os respectivos filhos, as noras de Olaria e de Ipanema, que se instalam em silêncio, mantendo-se alheias uma a outra, com isto sendo agilmente introduzido o tema do isolamento. Nada se disse da velha, embora as alusões às noras já houvessem estabelecido uma relação de parentesco com alguém até então não nomeado. Mas, nesse ponto estratégico, quando temos o cenário esboçado e as duas “noras” uma frente a outra, ignorando-se, eis que um curto parágrafo nos leva ao vértice, ao ponto de convergência da ação:

E à cabeceira da mesa grande a aniversariante que fazia hoje oitenta e nove anos.

Fazia hoje? Hoje, quando? Hoje: esse dia passado, irreal, esse ontem ou esse dia algum, imaginário, que a narrativa começa a estender ante nós. Hoje. Com essa dissonância, esse hoje no pretérito que acentua a importante introdução da velha (sabe-se, incidentalmente, através duma vizinha, que o seu nome é Anita), rompe-se a sequência da família que vai “pouco a pouco chegando”; e um retrospecto nos conduz à primeira parte do dia, anterior à chegada da família, enfim aos preparativos da festa. São apenas três parágrafos não muito extensos, correspondentes a duas unidades temáticas bem claras. Primeiro, a diligência de Zilda, a dona da casa, todas as providências apropriadas a uma festa infantil (guardanapos de papel colorido, balões espalhados pelo teto, etc.), cuidados logo transferidos para a aniversariante, apresentada como um ser inerte, abúlico, submisso, morto: “Pusera-lhe desde então a presilha em torno do pescoço e o broche, borri-fara-lhe um pouco de água de colônia para disfarçar aquele seu cheiro de guardado – sentara-a à mesa.” Até aqui, emprega-se o mais-que-perfeito. Sai de cena Zilda com o seu zelo, com os seus atos claros e acabados (arrumara, espalhara, enfeitara) e concentramo-nos na aniversariante, cuja presença como que intemporal é sublinhada com verbos no imperfeito e com a locução “de vez em quando”, duas vezes empregada. Esta dicotomia, porém, disfarça-a Clarice Lispector, mantendo arbitrariamente no segundo parágrafo uma frase que, a rigor, pertence a todos os títulos a outra ordem de idéias: “E desde as duas horas a aniversariante estava sentada à cabeceira

da longa mesa vazia, tesa na sala silenciosa.” Unidade que é desenvolvida e completa-se no parágrafo final: “De vez em quando consciente dos guardanapos coloridos. Olhando curiosa um ou outro balão estremecer”, etc. Lembremos, de passagem, que somos aqui introduzidos, embora rapidamente, na intimidade da velha: ela perde por instantes a neutralidade de simples objeto e acompanha, *fascinada e impotente, aquela angústia muda*, o voo da mosca em torno do bolo.

Novo parágrafo breve vai fazer-nos retornar à introdução do conto: “Até que às quatro horas entrara a nora de Olaria e depois a de Ipanema.” Ao invés de deter-se numa introspecção que marcasse o vazio das duas horas anteriores no espírito da velha, como talvez fizesse alguém menos seguro, ao invés de incidir nessa estagnação, apenas escreve Clarice Lispector: “Até que às quatro horas...” A locução infla o tempo que decorre entre o instante em que Zilda fez sentar-se à mesa a aniversariante e aquele em que a família, afinal, começa a chegar.

A partir de então, não há mais retrospectos e o conto desenvolve-se obedecendo a uma seqüência cronológica precisa, sem distorções, por assim dizer. É nessa fração de tempo, entre as quatro horas da tarde e o anoitecer, que se concentra a ação, da qual os três parágrafos em retrospecto constituem um prólogo, uma introdução retardada. Vai o tempo confundir-se com a festa, com a maior ou menor movimentação dos personagens, parecendo estagnado nos movimentos de calma ou de tédio mais intenso e precipitar-se quando a família se agita.

Para expressar, nessas poucas horas, a passagem do tempo, utiliza Clarice Lispector a própria ação, recursos verbais e, principalmente – aspecto mais assinalável no que se refere à arte literária -, notações de ordem ambiental.

Quando lemos que “a sala começou a ficar cheia de gente que ruidosa se cumprimentava”, que “a dona da casa guardava os presentes”, que foi servido o ponche e que Zilda suave, sentimos avançar o tempo. Surgem alguns diálogos rápidos e, de repente, eis que um flagrante na aparência anódino adianta os ponteiros do relógio: “Na cabeceira da mesa *já suja*, os copos maculados”, etc. E logo a seguir: “E quando a mesa estava *imunda*, as mães *enervadas* com o barulho que os filhos faziam, enquanto as avós se recostavam complacentes nas cadeiras, então fecharam a *inútil* luz do corredor para acender a vela do bolo.” O indício de que a mesa estava *imunda*, o enervamento das mães e a atitude das avós: poderia ser insinuado com maior perícia a ideia de que a festa não está mais no início? Mas isto ainda

não é tudo. Um simples adjetivo, jogado como por acaso, “inútil”, diz-nos que a tarde avança mas ainda está claro: a luz do corredor é inútil.

O mesmo recurso, com variações, virá a ser utilizado mais amplamente páginas adiante, mesclando-se, o que o torna mais rico e mais vivo, com algumas referências precisas ao cair da tarde: “As crianças, *já* incontrolláveis, gritavam cheias de vigor. Umas *já* estavam de cara imunda: as outras, menores, *já* molhadas: a tarde caía rapidamente.” Linhas adiante:

Acenderam o resto das luzes para precipitar a tranquilidade da noite, as crianças começavam a brigar. Mas as luzes eram mais pálidas que a tensão pálida da tarde. E o crepúsculo de Copacabana, sem ceder, no entanto, se alargava cada vez mais e penetrava pelas janelas como um peso.

Continua jogando, para marcar a progressão do tempo, com os motivos das lâmpadas e da agitação das crianças, convocando agora – a fim de atribuir um caráter específico a esse entardecer, que não é simplesmente o cair de uma tarde, mas o cair *dessa* tarde, *nessa* festa, *nesse* conto – o seu gênio verbal e o seu modo específico de reagir ante as coisas. Essas luzes “mais pálidas que a tensão pálida da tarde” e esse crepúsculo que “sem ceder”, penetra pelas janelas “como um peso”, marcarão para sempre o instante descrito, único e pessoal como um rosto. Há ainda a acrescentar que a palidez das luzes vai ligar-se à palidez da tarde, à “tensão pálida da tarde”, o interior ao exterior, de tal modo que essa passagem – onde a ideia de palidez é a ponte – quase não a percebemos.

Porque o crepúsculo se alarga, começam as longas e difíceis despedidas: e sabemos que “a noite já viera quase totalmente. A luz da sala parecia então mais amarela e mais rica, as pessoas envelhecidas”. Se a luz do corredor, antes, era “inútil”, a luz da sala parece agora “mais amarela e mais rica”, mas não vemos apenas esse pormenor, já de si expressivo; somos conduzidos à aparência de envelhecimento das pessoas, com o que a alusão à noite é executada como um rápido e quase imperceptível desvio que, partindo dos personagens, a eles regressasse. E precisamente nessa hora, e não noutra, quando “a noite já viera quase totalmente” e as pessoas surgem envelhecidas, é nessa hora em que mais um dia chega ao fim que fulge no relato o amor secreto de Cordélia.

Aqui, no segmento final do conto, quando as pessoas descem as escadas e encontram a “tranquilidade fresca da rua”, processa-se um rompimento na rigorosa unidade de lugar estabelecida para o relato. Abando-

nando a velha, seguimos a família, sendo muito provável que a principal finalidade deste rompimento seja acentuar, duma vez por todas, a presença da noite, ligando ao fim à morte, ao tempo. Várias vezes torna-se adjetivo “escuro”: as escadas são “difíceis, escuras”, as pessoas não sabem se deveriam sorrir “mesmo no escuro”, e outras, “já mais no escuro da rua”, pensam se a velha resistiria mais um ano.


Assim, aspecto digno de nota, conquanto nos afastemos fisicamente da velhice e dos seus oitenta e nove anos, como que nos aproximamos da sua substância ao nos depararmos com a noite: “Era noite, sim. Com o seu primeiro arrepio.”

O alheamento em relação aos temas dominantes do conto, como já mencionamos, surge através da nora de Ipanema, para quem o nonagésimo aniversário da velha seria desejável: um número bonito. Último eco dos convidados, esse pensamento fútil simboliza a cegueira espiritual da pequena coletividade, onde só Cordélia parece ainda viva.

O breve parágrafo final da narrativa, com apenas três frases aparentemente desconexas, constitui o seu resumo: “Enquanto isso, lá em cima, sobre escadas e contingências, estava a aniversariante sentada à cabeceira da mesa, ereta, definitiva, maior do que ela mesma. Será que hoje não vai ter jantar, meditava ela. A morte era o seu mistério.” A rasteira indagação da personagem sobre o jantar, sucede-se o comentário do narrador invisível: “A morte era o seu mistério.” A oposição entre o imediato e o transcendente apenas repete e amplia o feliz contraste da bela expressão que confere ao início do parágrafo uma estranha poesia: “sobre escadas e contingências”. Fundem-se aqui, como no conto, o peso da carne e o peso do espírito, as necessidades banais e transcendência, e se a velha, “ereta, definitiva”, é “maior do que ela mesma”, é que na sua figura se concentram intenções e perplexidades que a ultrapassam. Ela quer saber, ignorante da sua própria grandeza, se “hoje” não tem jantar. Isto à sombra da morte e do eterno. Quanto à morte, seria apenas o seu mistério? A morte é o seu mistério, sim, mas também e mais ainda o mistério deste conto, todo ele construído sobre escadas e contingências, a morte, para a qual o tempo arrasta os homens, de que são degraus os aniversários (a escada, a escada escura) e que, invasora, muitas vezes instala-se de véspera entre os vivos.

Osman Lins, in: *Colóquio/Letras*.

Número 19, maio de 1974.



**RUPTURA, MEMÓRIA
E LINGUAGEM EM
*A RAINHA DOS
CÁRCERES DA GRÉCIA***

Ricardo Soares

Faltam-me condições para arriscar uma interpretação.

Não será esta, na Terra, minha única perplexidade.

Osman Lins

O romance *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins, é uma grande aposta de *Criação*. Nele, debruçamo-nos numa experiência que até então não dava para supor como ficcional. Como uma narrativa pode mimetizar um ensaio para se valer de ficção? Talvez isso, somado a outros motivos, faça com que o estilo de Osman apresente dificuldades de classificação. Entretanto, a sua experiência nas letras não procura um espaço específico dentro de alguma lógica canônica. A classificação nesse caso é coisa menor. Mais apropriadamente, seria um modo de atuar no meio intelectual, chamando a atenção para o que não é circunstancial, a página do livro e o que ali se circunscreve.

Apostar na *Criação* é vontade de comungar com o *real* uma significação que está para além do dito, embora efetiva na linguagem. É por isso que a rede literária é indissociável para Osman quando, de fato, atualiza os elos de pertinência que imantam a *Criação*. Isso está explícito em *Guerra sem testemunhas* (Lins, 1974), tratando do escritor, das condições de produção e da realidade social, e por onde se movimentar os sentidos da experiência literária. O *Cosmo* é, para Osman, a metáfora constituinte da escritura em sua totalidade, pois “a escritura é um fenômeno global de enunciação, algo que só se manifesta nas relações de um conjunto não desmontável” (Perrone-Moisés, 1993, p. 79).

O argumento osmaniano que nos interliga ao *Cosmo* é a contravenção do regular, porque se tornou regular estilizar as fronteiras que separam o cultural do literário, o fragmento da totalidade, a escritura do sujeito e o próprio discurso do lugar de enunciação. Tais separações não são proveitosas, já que o romance movimenta-se, relaciona-se, distingue-se, transforma-se na medida em que os tempos de outro tempo transbordam-se de novos significantes históricos e socioculturais. Como assegura o próprio Osman Lins, “ao caráter fluvial – e não lacustre – da linguagem, corresponde melhor um mundo móvel, ou se imóvel, animado por uma força interior” (Lins, 1976, p. 79).

Assim, a linguagem anima o mundo, é sua *anima*; não é invenção humana, mas a criação do humano. É o lugar em que nos convenciamos *ser* distanciados das propriedades inatas da *natura*. Dessa forma, a narrativa é uma especulação sobre o tempo, pois se inscreve na temporalidade da linguagem.¹ É a dramatização da linguagem que

¹ Evocamos a figura de Santo Agostinho, em *Confissões*, a partir da leitura feita por Jeanne-Marie Gagnebin (1997, p. 70) quando, sobre tempo memória e linguagem, enuncia que há uma ligação decisiva para a própria definição de tempo.

aponta uma especificidade estranha à própria interação comunicativa, que faz da literatura uma área também específica do conhecimento humano.

Sobre o espaço romanesco em Lima Barreto, Osman procura apontar a distinção entre *espaço*, propriamente dito, e *ambientação*: “Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência de mundo para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (Lins, 1976, p. 77). Enquanto a *ambientação* corresponde a uma categoria formal do enredo; o espaço, por sua vez, introduz níveis de interpretação que movimentam o corpo escrito da obra, com leituras sempre latentes.

A narrativa, além de ser uma especulação sobre a temporalidade, representa a *verdade* que nos move numa visão de mundo, que é histórica. Por exemplo, o mundo desencantado de Dom Quixote coincidia com os germes da burguesia e da crença imediata, até o século XIX, num realismo que garantisse a homogeneidade dos sistemas linguísticos de representação. Surgiriam então, nas narrativas de viagens, as conseqüentes exigências de fidedignidade. Hoje, a função do narrador desloca as coordenadas da narração para o paradoxo de descentrar o enredo por uma quase exclusão dos paradigmas romanescos quando, ironicamente, a forma narrativa ainda exige a narração como propriedade fundamental.

No momento em que o fantástico camufla o realismo, rompe-se com o simulacro do *real* e a mediação do narrador transubstancia a realidade com a dramatização da linguagem. O romancista encurta o distanciamento épico entre leitor e obra, e esta não é mais captada como o reflexo da realidade, mas como uma transfiguração capaz de mediar pela ironia, pela paródia e pelo fantástico a evidência de um espaço textual entre mundo e leitor, aos desígnios da figura do narrador. Schuler (1989, p. 8) nos lembra que, quando o romance parecia ter esgotado as possibilidades de inovação, o romance latino-americano explodiu e ganhou notoriedade mundial apresentando um arcabouço fantástico na composição como capacidade de se rediscutir o gênero.

Esses aspectos garantem a suplementação de leituras possíveis, quebrando-se os horizontes rígidos de expectativas lançadas sobre a obra e as condições de produção e recepção, onde antes havia ou o monumento, com a crítica impressionista, ou o documento, com a crítica das fontes ou, ainda, o sistema linguístico, com a crítica estruturalista, como parâmetro unívoco de percepção da materialidade literária. Hoje, isso é mais flexível

porque as coordenadas espaciais não são mais separadas da temporalidade, promovendo uma leitura mais condizente com a movimentação do sentido, de como ele é produzido e de como é captado.

O *etos* estético da atualidade antevê o fabrico da autoridade pela credibilidade dada à fala do lugar de onde se enuncia, através dos “grandes autores” reverenciados na sociedade. Hoje, temos a noção de que o *lugar da fala*, dependendo da credibilidade dada à fala deste lugar, insufla os cânones e a conseqüente tradição. Em *Por que ler os clássicos*, Ítalo Calvino empenha que “se leio a *Odisseia*, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos”. (Calvino, 1993, p. 11). Não há como descartar, desta maneira, a hipótese de que tais significados podem estar implícitos no texto mas, também, podendo ser “incrustações, deformações ou dilatações” de uma soma de leituras. Por isso, não podemos esquecer nem reproduzir a tradição já que ela se atualiza no presente inacabado, em construção, de sua convocação e em tudo o que suscita o verbo, no acúmulo das vozes que se estratificam nessa mesma massa de tradição.

Esse fato reforça o que Baudelaire já confirmara quando chegou à conclusão de que “a modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável” (Baudelaire, 1996, p. 25). Assim, a tradição se alimenta de tradição. A dualidade da arte, na verdade humana, fabrica na modernidade aquilo que Octavio Paz verificou como sendo uma *tradição da ruptura*. Essa noção emerge quando a “primeira dificuldade que enfrentamos é a natureza esquivada e mutável da palavra” (Paz, 1993, p. 33): a natureza do *moderno* é o transitório; e o *contemporâneo* desvanece tão logo o enunciarmos. Para Paz, haverá tantas modernidades quantas épocas e sociedades existam na história da civilização.

Se a geometria romanesca, que é própria da modernidade, insere pela ruptura a tradição em nossa cultura literária, evidentemente, é porque há marcas de tradição na ruptura. Partindo desse contingente, notamos que o romance citado, no início, subdivide-se ritmicamente em dez sílabas poéticas, *A / ra / i / nha / dos / cár / ce / res / da / Grécia*, compondo um título decassílabo. Não podemos, no entanto, afirmar se essa foi uma escolha proposital, mas já podemos inferir que é um diálogo direto com a tradição rítmica do verso. Tradição que insufla a vontade de tradição. Contudo, se a tradição moderna opera-se pela ruptura, como identificou Octavio Paz, entendemos que há uma predisposição romanesca de se alterar inclusive a fixidez do gênero que encerra. Como autocrítica, o romance desrealiza-se através da propriedade formal de se afirmar pela negação. Por causa de

sua desconexão com o mundo, o delírio enfrentado pelo narrador anônimo deste romance, numa certa acepção, representa a morte do sentido rigoroso através das análises exaustivas, tão em vigor no nosso contexto acadêmico dos anos setenta, pelo estruturalismo.

Tal romance ainda rompe com a linearidade dos motivos, com a fidedignidade do signo, com o enfoque regionalista, com as personagens planas, com a espacialidade e temporalidade apenas físicas enfim, com a morfologia do romance. *A rainha dos cárceres da Grécia* parte de um ensaio como uso retórico das conquistas de um verossímil científico produzir-se nas estruturas profundas do romance, como paródia. A narrativa enfrenta, assim dizendo, os vigores do romance-reportagem e da análise imanente nas publicações e críticas acadêmicas da década de setenta. Radicalizando sob duas contingências: escolhendo o formato ensaístico como retórica de uma verossimilhança, suplantada pelo crédito de análise que se tinha em sua época de publicação, e pelo uso do *aleatório* levado às consequências do delírio.

A obra gemina diário e análise numa narrativa que presentifica a narração, ou seja, traz para o presente, via análise, as consequências do ato de narrar. Uma medida obsessiva inscreve no manejo das letras o que tenta criteriosamente vedar, os buracos da linguagem, suas faltas constituintes. A desconexão com o mundo surge a partir do resgate nostálgico que o narrador faz de sua finada amante, Julia Marquezim Enone, através do romance escrito por ela, de cartas e de conversas gravadas. A narrativa termina evidenciando uma irrecuperância fantasmática, pois a amante está morta e seu romance simula apenas atualizá-la como efeito de uma presença na letra. O delírio é, deste modo, o avesso de uma verdade racional, mas não a falta de sentido.

É no espaço textual que se desdobram as ações, mas, nesse romance, é justamente a categoria da ação que é lançada para o inenarrável. Sobre *Avalovara*, especificamente, diz Donald Schuler, “Osman Lins mistura espaço mimético e espaço não-mimético. Pelo espaço mimético, a ação se desenrola na Europa, no Recife e em São Paulo. O espaço não mimético estende a espiral cortada por quadrados. Girando em espiral, a ação não conhece começo nem fim. Descendo pela espiral as personagens buscam a origem; subindo por ela, giram em círculos cada vez mais amplos [...] o princípio e o fim como etapas do contínuo fluir da vida” (Schuler, 1989, p. 71). O autor vê que o desdobramento espacial refrata sobre a consagração do viver, como uma ligação direta entre a origem e a escatologia, onde o “fluir da vida” corresponde ao “fluir da escrita”. Por isso nesta também, há uma

geometria alegórica costurando a eternidade e o transitório – pairando sobre a concepção da escrita, uma concepção de mundo.

Segue dizendo Schüler que, ao tentar delinear uma identidade específica, o romance brasileiro “suportou a ameaça do localismo redutor” (Schüler, 1989, p. 72). No entanto, ficcionistas do porte de Machado de Assis, Guimarães Rosa, Osman Lins diferenciaram-se porque estiveram atentos ao lugar em que nos inserimos no mundo. Assim, indicaram o itinerário pelo qual a “imaginação conserva distância crítica frente à realidade imediata e mantém aberto o caminho com outros homens e outras culturas, condição indispensável à renovação salutar”. Deste mesmo modo, espera-se do romancista a articulação livre da “organização do espaço textual” com “os horizontes espaciais e textuais que o cercam”.

Com efeito, o espaço entre o manifesto e a totalidade do *Cosmos* surge como averiguação crítica da *Verdade*. O espaço textual carrega as consequências desse artifício, ao descortinar os processos de significação que a cultura modela como política de homogeneização:

Sim, talvez a narrativa, na sua expressão arquetípica, não exija do espaço mais que um nome – quando muito, um nome encantatório. Iria então, o narrador século após século, cumprir esta lei? ‘A dança reverenciava os deuses; hoje exalta o corpo adestrado e vibrátil do propósito bailarino’ – sentencia Marquerol Quarez. Julia Marquezim Enone, portadora da inquietude e do espírito de investigação vitais, hoje mais do que ontem, à atitude criadora, cria um espaço nada trivial e que amplia a significação de seu livro. (Lins, 1976, p. 107)

O espaço textual, a página do livro, não é entretenimento. Podendo até o ser, todavia, traz um horizonte entrecruzamentos a se perceber. Para Osman, é o uso com que desdobram códigos de outras áreas do conhecimento humano, tais como a quiromancia, a história, a mitologia, a ciência e a dança, numa semiologia sígnica dentro da movência espacial, no romance. Geometria e palíndromo, portanto, na ampliação de novos contatos com o espaço de outros discursos e outras performances artísticas, inscritas na dilatação do experimento com o corpo espacial do próprio romance, empreendem nova concepção de mundo.

Como prisma do de Julia Enone, o romance de Osman segue a cadência de duas leituras justapostas que podemos ler em sentido direito e em avesso, também como um palíndromo; de um lado, segue-se a leitura de um

ensaio verdadeiro sobre um livro que não foi publicado mas, para tanto, temos de dar crédito a um ensaísta que delira ao cabo de seu estudo; do outro, surge o romance que autentica os desdobramentos do espaço no ato de sua cognição, sob o signo da dúvida:

Não estará meu depoimento desde já condenado à parcialidade, ao malogro, tendo eu de incidir, devido à minha antiga condição, em 'reações estereotipadas' de admiração ou de confiança. (Lins, 1976, p. 5). Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: Como se não houvesse Julia Marquezim Enone e A rainha dos cárceres da Grécia, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia. Tal obra, se possível, qual o seu destino? Condenariam ou absolveriam o criador que ousara aventurar-se, nu, em domínio alheio? Mas fujo do meu traçado. O que pretendia era só acautelar-me, sufocar um pouco em mim o demônio das separações. (Lins, 1976, p. 48)

Lança-se, com carga disseminadora, a *dúvida* como ponto crucial entre o real e o imaginário. Coloca-se a incidência da via de acesso ao sentido como o contraponto que amplia a dinâmica discursiva do espaço textual para o da cognição de sua leitura, mediando-se o arcabouço de realismo através da audiência, que já produz também o sentido. De acordo com a leitura desse romance feita por José Paulo Paes (1995, p. 39), as duplicidades resolvem-se no final, quando as datas são eliminadas, o tempo real é abolido, subvertendo-se as delimitações de espaço. Já não vige mais tampouco a diferença entre a escrita analítica do ensaio e a escrita figurativa do romance, porque esta invade aquela, ao desaparecer as aspas gráficas das citações do texto de Julia Enone, anulando-se inclusive as aspas mentais que separam o mundo da realidade do mundo imaginário do romance.

O espaço do texto apropria-se de outros discursos, outros formatos textuais, dialogando com os escritos de outros tempos e de outras culturas; confundindo, inclusive, a tipologia textual que encerra. Mas, sob a análise do narrador temos os índices para a nossa:

A rainha dos cárceres da Grécia, como todo romance de certa envergadura, é um objeto heterogêneo. Formam-no em variada medida, ressonâncias mitológicas, inquietação metafísica, estudo social,

clamor reivindicatório, aversão às instituições, tentativa da análise da psicologia dos pobres (abrangendo os seus sonhos, os seus mitos e os seus núcleos de informações), tudo enlaçado com problemas formais de grande atualidade. (Lins, 1976, p. 55)

Não contestaria ser a obra literária uma articulação verbal, efetuada em torno de um pretexto: o tema ou os temas. O léxico e a ordenação desse arsenal, os desvios de sentido, os ritmos, aí está a sua essência, admitindo-se ainda – mas com prestígio menor e creio, declinante –, em campo tão seletivo, a arte de dispor os eventos, de sugerir o tempo ou de jogar com planos cronológicos, de regular o crescendo etc. daí toda uma família do romance ciosa da pesquisa formal, desdenhosa em relação às ideias e às fábulas. Outra, estamos vendo, a concepção de Julia Marquelim Enone. Toda obra de Arte configura a sua própria teoria. Apesar de tudo, subsiste a indagação que hoje afronto. O mundo, mais do que nunca, estende-nos laços e redes. Sei disso, sei disso e vivo em guarda. Eis porque, suspicaz, não muito refinado, pergunto se o conceito de obra literária simplesmente evolui, depura-se, ou se acaso algum sopro emanado do poder o penetra, insinuante. Tocamos aí talvez numa zona cambiante, onde os matizes e as reverberações também pensam (Lins, 1976, p. 57). Quanto ao meu livro, qual será o seu assunto? (Lins, 1976, p. 59).

O romance situa-se num presente contínuo por *ser-em-construção* e relacionar-se com a tradição que a modernidade operou através da ruptura. Geriu, ele, a autocrítica necessária para que se revolucione em suas categorias formais. Assim, toda a obra de arte configura sua própria teoria. De fato, o tema é um grande pretexto narrativo para que se efetue o distanciamento crítico da realidade e o encurtamento épico entre o leitor e a obra. Para Osman, o próprio realismo é condição de contradição e de diferença, cujas fronteiras não são simplesmente questão de espaço regional, nacional ou internacional, mas uma questão disjuntiva fundada na linguagem, na alteridade e na representação. Dessa maneira, o espaço textual move-se no tempo da intromissão feita com a palavra, pois é ela que cava o ângulo de sua leitura.

Pela força vital de sua potência de significação, a palavra cria o silêncio e o vazio por inscrever no objeto uma circunspeção própria, ao nomeá-lo: é uma rasura que se esboça no espaço, que se completa e se extrai de tudo o que possa ser identificado na linguagem. A linguagem, com efeito, cria o espaço, seja na descrição ou na narração, quando evoca do objeto os limites de sua inapreensão: o que está para além do dito e o que está aquém

do livro; a saber, aquilo que se é incapaz de dizer – mas que se mostra na linguagem – e o mínimo que se guarda de referência ao objeto descrito. “A obra faz aparecer o que desaparece no objeto”, é o que diz Maurice Blanchot (1987, p. 224).

Tudo o que se afirma e o que se confirma também; tudo o que soma à apreciação do texto artístico, rubricando opiniões, refutando ideias, celebrando a novidade enfim, o comentário da crítica faz a manutenção da obra e do autor. O autor, quando se ergue em sua figura a preponderância do corpo escrito da obra; a obra, por sua vez, quando a tensão dramática do texto nos tira do lugar comum das leituras regulares e coloca-nos ante a materialidade da palavra, como uma irrupção mediante a estranheza que se eleva sobre o evento literário, remetendo-nos à relação que se constitui entre o avesso e a certeza. Política de uma escrita que dissemina seu aspecto essencial: “escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a lama que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma” (Rancière, 1995, p. 7).

O interesse pela obra e por seu autor é consequência de uma demanda de leituras que se inflacionaram no decorrer do tempo. Toda a arqueologia pressupõe o presente, mas o presente do livro reserva, na cultura literária, o assombro da tradição. Osman, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, costurando por via diferente, escolhe um narrador que pretende exercer o estudo de uma obra – “ao invés de um estudo da autora, que renderia relações estereotipadas” –, do livro escrito por sua finada amante, ou seja, por uma pessoa próxima – fisicamente, não mais – e querida. Não escolheu, portanto, um cânone literário, mas uma obra cuja proximidade entre os amantes, o ensaísta e a romancista, fecunda um descrédito corrosivo para essa empreitada. Quando, ainda mais, tal obra, *A rainha dos cárceres da Grécia*, teve sessenta e cinco cópias mimeografadas e ofertadas a pessoas próximas pela amizade e por partilharem de uma mesma inclinação literária.

Podemos afirmar que Osman trabalha analogamente o cânone literário, ao eleger um livro de perfil inadequado àqueles que se notabilizaram como tal. A discussão do cânone serve para reavaliação e percepção notória dos títulos que são indicadores dessa postura seletiva, que se repele tantos outros títulos façam o contingente dos inadequados, dos insuficientes, dos malditos e ruptores da lógica canônica e da perversa condição de mercado.

Para Flávio Kothe (1997, p. 112), é preciso “decifrar o esquema subjacente à canonização”: desdobrar a ética da canonização que faz de certos estilos, certos autores, certas obras e certos trechos de obras o dogma de uma mesma repetição canônica. De fato, é preciso “ver por que motivos determinados textos e interpretações são consagrados, já que em geral, não fazem mais que incensar as obras, sem colocar as questões mais fundamentais relativas a elas”. Neste ponto, podemos entender que se somam ao cânone as interpretações, as leituras e as respostas dos agentes de recepção. A própria crítica coloca uma carapaça sobre o título a ser considerado, fazendo com que as mesmas coisas sejam rearranjadas de forma a repetir as assertivas da mesma ordem canônica. Não que devamos jogar os clássicos na fogueira, mas que deles, sobretudo neles, procuremos examiná-los, levando em consideração os pressupostos da tradição para a formação e a estrutura do cânone. Esta é uma grande pergunta que nos faz *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Ainda com relação ao espaço, vemos juntamente com Ermelinda Ferreira (2000, p. 40) que, “Osman Lins dedicou grande parte de seu trabalho ao estudo do espaço na leitura”, discutindo a noção clássica de arte como sendo exclusivamente temporal. Ora, a letra faz-se a materialidade de sua própria incidência, construindo através do corpo escrito da atividade literária um espaço alegórico de si mesma.

José Paulo Paes (1988, p. 13), sobre *A rainha dos cárceres da Grécia*, acrescenta que “tal obra introduzia no meta-romance uma dimensão de crítica social que lhe enriquecia sobremaneira a fabulação”. De este modo, o trabalho exercido por Osman sobre a espacialidade textual confere uma tensão existente entre literatura e cultura, com a reelaboração das formas clássicas que situam a regularidade do contingente romanesco. Como esclarece o próprio Osman Lins no livro *Guerra sem testemunhas*: “como pensar, por enquanto, numa reconciliação com o mundo, e, portanto, numa arte ornamental, se dele somos banidos e a Terra nos parece, com as suas injustiças, suas crueldades, mais provisória e alheia [...] O ornamento – continua ele – e a desfragmentação seriam a passagem do caos ao cosmos” (Lins, 1974, p.213). Tal passagem, todavia, sublinha que inexiste tanto a “desagregação absoluta” como a “absoluta agregação”. Mas, toda utopia, segundo o autor, “caminha para sua necessária, subvertida e dura encarnação no cosmos, onde inflama”. Essa utopia é necessária porque entre o *Cosmos* e a cultura fragmentária surge uma escritura capaz de inflamar a normalização estética, histórica e evolutiva. O ornamento feito de palavra descortina o que subjaz na regularidade dos sistemas.

A palavra, como ornamento, cava no *real* as possibilidades de significação, suscitando no simbólico a dilatação dos discursos regulares, pela inflação de seus pressupostos de verdade positiva. As letras se convocam e se atraem e fecundam novos horizontes de expectativa, em meio ao caos que a cultura opera arbitrariamente. O gozo da escrita é, por assim dizer, a transição da determinação do mundo para a indeterminação do *Cosmos* e a conseqüente possibilidade de remanejar a ordem do mundo. A fetichização da letra é, pois, a confirmação de seu objeto sempre fugidio, de um objeto que é sempre outro, diferente daquele apreendido. Por isso, a letra movimenta o desejo e vice-versa. Neste sentido, nulifica-se qualquer possibilidade de síntese, ou de unidade, desproblematizada.

Embora o *Cosmos* se apresente como a síntese de uma totalidade, numa leitura de superfície; em Osman Lins é, sobretudo, o viés de bordejar o *real* pela lógica dos deslocamentos das convenções edificadas, rígidas e regulares da cultura para uma renovação estética, no seio de seus valores contíguos. Operando por dentro o desarranjo das conquistas institucionalizadas.

O romance se faz ensaio para questionar a posição de um estudo conseguir a verdade interna de uma narrativa artística e, também, para fraturar a própria posição dele ser montado através das categorias contratuais de seus aspectos formais a privilegiar o enredo nutrido de regularidade, quando, na verdade, é *máscara, equívoco, ilusão*.

O arcabouço de realismo, nesta obra, insere na tipologia romanesca um estranhamento capaz de confundir o crítico. Mas não podemos misturar os pressupostos que preponderam. Há, de fato, artifício crítico e teórico. Todavia, mesmo a leitura e a circulação do livro demonstram haver a emergência do artístico sobre o investigativo sem, sobretudo, excluir-se este daquele. O aleatório sobressalta o rigor racional como prova de não se configurar síntese ou unidade entre o que é o romance e o uso efetivo de uma possível situação ensaística. O plano referencial transfigura-se, apesar de se mostrar afirmativo, por uma força imaginativa que desenreda a linearidade lógica da razão analítica. O aleatório mais o delírio fazem juntos a trama da desarticulação do verossímil. Portanto, não pode existir síntese nesta obra ao se evidenciar uma crítica à forma como é conduzida a ação de uma realidade sobre a outra. A paródia é o filtro da impostura investida no romance. Não faz unidade, não deve ser vista sobre outro aspecto, senão pela subversão dos valores referenciados.

A busca de uma síntese, nos discursos que se agrupam no romance, mascara a unidade de projetos intelectuais distintos quanto às suas naturezas e práticas. O romance não rompe as fronteiras que suscitam as relações

alternantes e seus consequentes impasses, mas salienta que tanto o discurso compartimentado do especialista quanto a leitura imbuída de plenitude e, por isso, desagregada de suspeita, não podem abafar os contrastes em prol de uma pretensa cientificidade e, nem tampouco, de uma comunhão cósmica e vazia de problemas.

O romance não deixa de ser romance quando arrematado por diversas tipologias textuais; ao lhe inaugurarem uma discursividade atormentada pela *outridade*, por exemplo. O artifício é ainda o centro de toda a interdiscursividade. A síntese é o resultado de uma postura que procura afastar as tensões que se operam entre as partes. É a consagração de uma existência consoante, em que referente e criação artística, memória e imaginação, arte e ciência enfim, entre o espaço crítico e a ambientação discursiva, sem nenhum tipo de enclave. O efeito de unidade apaga a diferenciação das categorias dadas, sobrepujando a base evidente de seu uso, tornando-o obscuro na superfície de uma categorização estreitamente intertextual. Deixando, portanto, de fazer o contraste necessário dos valores correntes, dos interesses e das práticas.

Conforme a medida estendida de *A rainha dos cárceres da Grécia* vai-se alimentando a ideia de que a obra trata de um verdadeiro equilíbrio entre o caráter ficcional e o científico. Celebra-se a busca de uma síntese inexistente, quando a própria articulação de uma unidade é configurada pelo investimento desse despropósito, como fundamento de uma crítica social entre os próprios discursos que se apreendem harmônicos no romance e que, a despeito disso, vem tratar da condição de produção, investimento, divulgação e circulação do livro.

Isso fica mais claro quando percebemos uma tripartição de narradores apresentados por meio de aspectos que os norteiam na narrativa: o popular e o oral são aspectos designados pela personagem Maria de França, por sua força locutória, mimeticamente tomada das transmissões radiofônicas. Essa propensão do romance, todavia, não confirma um cadinho de narradores, cujo narrador clássico de Benjamin seria o mais relevante, enquanto produto de uma síntese polifônica. Maria de França corresponde, é certo, a um narrador de base oral; Julia Enone, a um narrador de cunho ficcional, através da materialidade escrita de seu romance; seu amante, o narrador anônimo, que protagoniza e media todas as outras narrações, corresponde à escrita de uma moral rigorosa, de pretensão neutra, conferida pela ciência. Mas, de qualquer forma, seus ímpetos são insuficientes para a consagração dos respectivos propósitos. Todos falham em suas conquistas: Maria de França não consegue o benefício temporário por alienação men-

tal, Julia Enone não consegue publicar seu romance por vias mercadológicas e o narrador anônimo não dá rigor algum quando, na verdade, delira e desconstrói tudo o que tentara confirmar.

O enlace feito pelo processo intersubjetivo conduz, inadvertidamente, a uma apreensão homogênea do romance. Esse viés, por sua vez, conduz a uma unidade dos discursos entre os vários *eus* locutores da trama narrativa. Não vemos, pois, que as fronteiras entre o ficcional e o real se rompam neste romance, porque esta antítese termina por corroborar uma disparidade entre verdadeiro e falso, romance e cultura, invenção e memória, etc. Isto ocorre quando ainda não se é entendida a produção literária, e artística de maneira geral, como sendo uma prática nascida na cultura, no seio das relações históricas e sociais. Os enunciados do livro *A rainha dos cárceres da Grécia* podem ser tomados como a tentativa de uma fusão de vários discursos, de várias personagens, de vários períodos históricos e ainda de vários espaços alegoricamente transsubstanciados.

Todavia, essa é uma visão fusionista das relações, cuja conclusão evidenciará, inequivocamente, uma síntese, uma unidade. Seus arcaísmos, deslocamentos, incorporações tipológicas, artifícios retóricos, inclusive o fracasso, a falha e a falta de memória nas personagens, ao se enovelarem na dramaturgia de uma escrita exuberante e cerebral, devem ser vistas com a mesma força de suas relações. Ou seja, sem de um lado apagar as fronteiras que se compõem verdadeiramente como evidência da alteridade e sem, de outro lado, isolar as pertencas de suas práticas discursivas como categorias homogêneas, imperativas e impenetráveis.

Osman não só escreveu literatura; também conviveu no meio acadêmico e elaborou uma crítica pertinente sobre a sociedade de sua época, abordando as condições literárias em que se encontravam o escritor, seus escritos e a emergência crítica dada em contexto. O cânone, por sua vez, irrompe na cultura do livro e, especificamente, na literatura, à evidência de verdades canônicas insuspeitadas. A crítica anima a obra-prima independente de suas tomadas. A descanonização é inoperante, no vértice mesmo de seus propósitos, porque toda crítica gravita em volta de outras que a constituem. E todas elas somam-se à obra como combustível dessa manutenção: da obra, do autor e de seu ofício.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: Senai, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

KOTHE, Flávio. *O cânone colonial: ensaios*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976 (Coleção Ensaio).

PAES, José Paulo. “O mundo sem aspas”. In: *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. “Um olhar de azul muito intenso”, In: OLIVEIRA, Lauro (org.). *O mundo das palavras, as palavras do mundo: ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos depois de sua morte*. Suplemento cultural do Diário Oficial de Pernambuco (Maio-Jun., 1998).

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

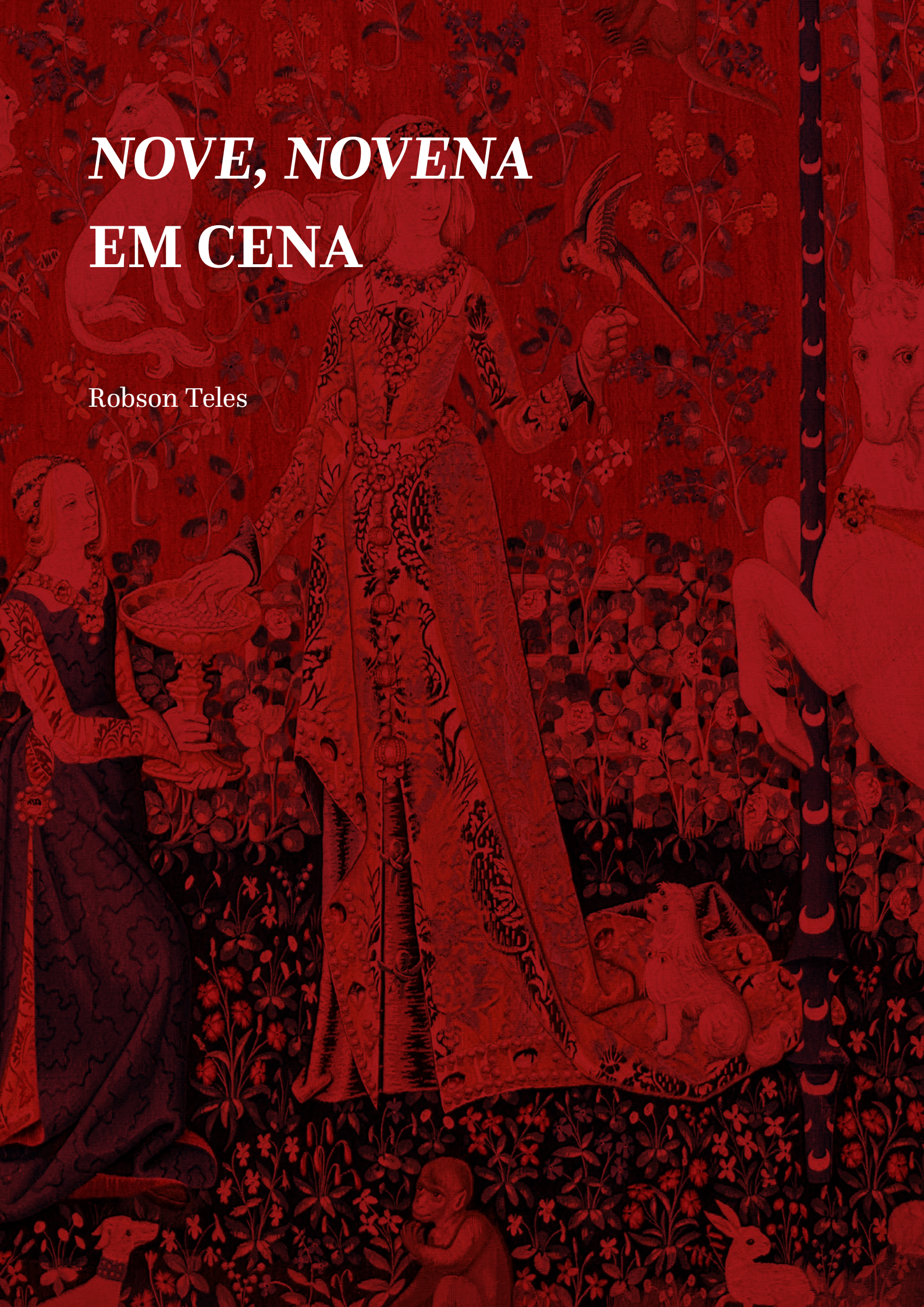
PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

NOVE, NOVENA EM CENA

Robson Teles



Pode o invisível ser feito visível através da presença do intérprete?

Peter Brook

Não constitui novidade alguma afirmar que inúmeras são as proposições de leitura que uma obra de arte permite. E quando tal obra vislumbra palavras/imagens, é necessário atritar suas possibilidades de comunicação em busca de novos sentidos, novas leituras, uma vez que a arte transfigura realidades e comunica emoções.

Embora despretensiosamente, essa perspectiva se nos afigurou quando do nosso contato com *Nove, novena*, de Osman Lins. Ora, cremos sinceramente que há obras que já nascem destinadas ao palco, por mais que seus autores tenham pensado em outros universos de existência literária, em outros ambientes e situações de efetivação do fenômeno artístico. Assim, o olho teatral em nós falou-nos do caráter teatral que as nove narrativas concentram em si e deixam escoar por imagens, que podem se compor em cenas, numa transposição de linguagens, num entrecruzamento de vozes, que partem do discurso narrativo ao dramático.

Ao escritor, primeiro chega a expressão verbal ou a imagem? Quem sabe, em busca de um equivalente à imagem, esse escritor vise ao máximo da palavra, à plenitude semântica e pragmática? No desejo de um encontro com o caráter teatral nas narrativas osmanianas, vislumbramos “a passagem da palavra à imaginação visiva, como via de acesso ao conhecimento dos significados profundos. Aqui também tanto o ponto de partida quanto o de chegada estão previamente determinados; entre os dois abre-se um campo de possibilidades infinitas de aplicações da fantasia individual, na figuração de personagens, lugares, cenas em movimento” (Calvino, 2001, p. 102). Ademais, para a efetivação desse caráter dramático, se necessário, tem-nos agradado muito a ideia de fazer a teatralização dos textos, assumindo tal procedimento como uma criação literária.

Osman consegue criar visualmente o que os seus personagens são, veem e/ou sentem, ou ainda aquilo que desejam ver ou sentir, como um caleidoscópio sem órbita. As metáforas em *Nove, novena* impõem-se de uma maneira explícita, dramaticamente visual. A imaginação verbal, assim, tende a presentificar-se, a deixar-se encenar. Portanto, essas narrativas evocam uma espécie de contemplação que pode se materializar a partir da leitura do que há sob as palavras e os sugestivos silêncios de palavras, mas não de intenções, de gestos, de linguagens outras que falam visualmente da dramaticidade e profundidade das narrativas. Nessa perspectiva, segundo Bakhtin:

viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar etc. Neste diálogo, o homem participa todo e com toda a sua vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações.

Ele põe tudo na palavra e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal. (Bahktin, 1965, p. 85)

A transposição de discurso como um modo particular de ler um texto em outro, através do diálogo entre formas, textos e leituras, tem-nos sido um dos mais deliciosos passos pelo palco de *Nove, novena*. Essa transposição de discurso e a exploração do caráter teatral de uma narrativa osmaniana já foram postas em prática quando encenamos o conto “Os confundidos” por ocasião do *Seminário Osman Lins – UFPE*, organizado pelo Grupo Sol – Sodalício Osman Lins –, em setembro de 2002.

Esse caráter plural na obra de Osman Lins justifica as suas recentes revisitações, pelas vastas possibilidades de leitura que seus textos evocam. E isso pode se dar pela linguagem desafiadora, pelas imagens inusitadas, pelas relações que se podem estabelecer com outras áreas, como as artes plásticas, por exemplo. Enquanto os contemporâneos do autor se detiveram na pesquisa e inovação ao nível da palavra em si, Osman foi mais longe e empenhou-se em aprofundar e em renovar/innovar as estruturas narrativas, tendo por resultado obras destacadas da literatura brasileira, como é o caso de *Nove, novena* (1966), *Avalovara* (1975) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1977).

Nove, novena representa bem o ponto de partida que destaca os aspectos de experimentalismo e inovação na prosa de ficção osmaniana. Como diz Paes, apud Lins (1994, p. 202): “O subtítulo de ‘narrativas’, em vez de ‘contos’, como em *Os gestos*, já associava a narrativa ao manifesto pela sua abrangência. Qual fosse a tendência intrínseca da modernidade de, se não abolir, pelo menos por em xeque a linha de separação entre formas e gêneros literários”. Percebemos, pois, que Osman Lins busca, em sua renovadora/innovadora forma de narrar, uma maior aproximação com o leitor. A força imagética de suas narrativas, força que acentua o crescimento de elucidação do caráter teatral, de uma certa maneira, intima o leitor a observar mais e melhor o universo de cada personagem e, por exemplo, poder se espelhar, mimeticamente, com o que lê/vê/imagina, para concordar, discordar, incomodar-se, purgar-se, com o uso poderoso da palavra, que pode, peremptoriamente, perseguir profundos espaços nas personagens-protagonistas ou nas possíveis personagens-público, receptor.

Entretanto, a dramaturgia osmaniana pouco foi estudada, já que quase todas as atenções de crítica e de público têm recaído sobre a magnífica produção narrativa do autor. Na verdade, parece-nos que Osman se realiza de maneira muito mais surpreendente na narrativa, apesar de apresentar

uma visão bastante provocadora acerca da dramaturgia, quando propõe o teatro quase que fundamentalmente como demonstração de texto. Essa visão é facilmente percebida no capítulo “O escritor e o teatro”, de *Guerra sem testemunhas* (1969):

Sonho com um tipo de representação que deixasse de ser, sob qualquer aspecto, concretização do texto e que, ao contrário, aspirasse a aproximar do texto o espectador. Esclareço: que não tendesse a oferecer-nos o mundo de que o texto é a síntese verbal; e sim o próprio texto, ainda que este não abrigasse acontecimentos. Não sei, exatamente, como se processaria o espetáculo; imagino, apenas, algumas de suas características. (Lins, 1974, p. 96)

Osman enxerga uma série de limitações no texto dramático. Talvez isso justifique/explique seu desempenho muito mais reconhecido na narrativa. Ou, como o próprio autor (1994, p. 93) diz: “Restrinjo-me, reforçando minha tese de que o teatro, no fundo, não satisfaz na íntegra às virtualidades do escritor, (já) que os dramas shakespearianos, apesar de toda teatralidade, são romances postos em termos cênicos”. Na visão de Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno* (2001), o diálogo é o meio linguístico por excelência do drama tradicional, uma vez que no domínio absoluto da relação dialógica se espelha o fato de que o drama consiste essencialmente nas relações intersubjetivas, desprezando o que estiver aquém ou além dessas relações. Já para Osman Lins (1974, p. 91), “Constrange a submissão ao diálogo como veículo expressivo. Uma das mais funestas transformações operadas no drama foi o desprestígio do coro. Nos trechos cômicos do teatro grego, e não só nos diálogos, que também eram literários, manifestava-se a arte do poeta.”

Embora Osman perceba no teatro uma espécie de “fragilidade” para a representação de expressão, encontrada imensa e efetivamente em suas narrativas, sua obra se nos apresenta com uma carga teatral inquestionável e bastante visível. Isso se dá, sem dúvida, nas narrativas que compõem *Nove, novena*, obra que, como já vimos, “inaugura” o caráter experimental de linguagem que tanto caracteriza o estilo do autor. As narrativas presentes nesse livro se destacam, também, pela apresentação de personagens desafiadoras, arrojadas, dotadas de uma grandeza pouco comum à nossa literatura e que chegam a tocar o sublime. Esse universo, sem dúvida, é uma das maiores provocações a encenadores e a atores. Além disso, outro elemento destacado nessa obra “é a forma, o estilo em que se fundem

o lirismo e o rigor construtivo, ‘a álgebra e a mágica’. É na fusão do rigor geométrico com a intuição que Osman Lins maneja a linguagem com virtuosismo” (Hatoum, apud Lins, 1994).

Normalmente, as narrativas apresentam bem delineada “a tensão entre a fala das personagens e a narração literária do narrador”. (Rosenfeld, 1994, p.167). No caso de *Nove, novena*, as personagens estão enraizadas no todo narrativo, são embriões que brotam junto aos embriões da própria narrativa. “Longe de querer psicologizar individualidades, a narrativa nem ao menos insiste em diferenciá-las em demasia. O narrador talvez queira apenas ‘mostrá-las’ (como, nas peças de Brecht, o ator muitas vezes mostra a personagem, deixando de a viver e de se transformar nela), sem encobrir que são narradas por ele, sem trabalhar com os recursos da ilusão mimética” (Rosenfeld, 1994, p. 170). Isso se dá, segundo o próprio Osman Lins mostra em *Guerra sem testemunhas*, graças à força do pronome da primeira pessoa e, ainda, à sucessão de variados centros de gravidade que instaura um mundo flutuante, de cuja flutuação o leitor não pode deixar de participar. Conquanto, é preciso dizer aqui que, a partir disso, o texto osmaniano não caminhará para o mero fluxo da consciência, tal como surge no monólogo interior radical.

Embora a maioria dos estudiosos destaque a narrativa “Retábulo de santa Joana Carolina” como um texto fortemente dramático, nosso olho teatral vê cena em todo ou em quase todo *Nove, novena*. Sendo assim, é importante, por exemplo, averiguar a releitura e atualização que Osman faz do coro, tão caro à tragédia grega. Para ilustrar nossa observação, em consonância com o destaque que a crítica dá a esta produção osmaniana, vejamos o “Mistério Final” de “Retábulo de santa Joana Carolina”:

O casario, as cruces, aves e árvores, vacas e cavalos, a estrada, os cata-ventos, nós levando Joana para o cemitério. Nós, Montes-Arcos, Agoستinhos, Ambrósios, Lucas, Atanásios, Ciprianos, Mateuses, Jerônimos, Joões Crisóstomos, Joões Orestes, nós. Chapéus na mão, rostos duros, mãos ásperas, roupas de brim, alpercatas de couro, nós, hortelões, feireiros, marchantes, carpinteiros, intermediários do negócio de gado, seleiros, vendedores de frutas e de pássaros, homens de meio de vida incerto e sem futuro, vamos conduzindo Joana para o cemitério, nós, os ninguéns da cidade, que sempre a ignoraram os outros, gente do dinheiro e do poder. Joana com seu melhor vestido (madressilvas brancas e folhagem sobre fundo cinza), os sapatos antigos mas ainda novos (andaram tão pouco), as meias

frouxas nas pernas, o rosário com que rezou a vida inteira pelos que amou e pelos que a perseguiram. Ruas e telhados, muros, cruzes, árvores, cercas de avelós, barro vermelho. (Lins, 1994, p. 113)

Nesse último mistério, o coro é completamente integrado ao quadro descrito, aliando suas funções “contemplativas de comentário e reflexão” (Rosenfeld, 1994, p. 167), à de ativa participação no enterro de Joana. “Com essa ‘descida’, por assim dizer, do coro ao microcosmo da personagem, acentua-se a intervenção da escritura na história: em ritmo forte, marcado pela integração de elementos da natureza e da cultura (‘O casario, as cruzes, aves e árvores, vacas e cavalos, a estrada, os cata-ventos’), um movimento coletivo (composto por nomes próprios que exploram todas as possibilidades de letras iniciais do alfabeto e se traduzem como combinações de nomes de pessoas, plantas e bichos) conduz a morta a terra, e dimensiona sua existência.” (Soares, 2003, p. 27)

Na narrativa “Perdidos e achados”, o caráter teatral e o coro ganham uma outra dimensão. Um personagem, Renato, se desespera porque seu filho, um garoto de sete anos, desaparece na praia. Em pânico, o pai o procura, inutilmente. A busca é demorada, tanto que o pai e apenas um amigo que ficara para ajudá-lo desistem da procura num local restrito e resolvem pegar um táxi, assim retornam para casa:

Abrirei o portão. Verei meu filho? Zombarei de todo este temor? Enquanto isto, afia-se a espada, prepara-se a armadilha, gera-se o refúgio, vão nascendo no mar as flores de coral. Um dia, dentro da rota há muito obedecida e onde, por muitos anos, navegou em paz, um barco se arrebenta; um dia, precedido pelo musgo, pela relva, pelas formigas, pelas aranhas, pelos gafanhotos, pássaros, abelhas, ratos, chuvas e palmeiras, um casal evadido traz o fogo, os animais domésticos, alguns instrumentos; com ele desembarcam as legiões e os coros invisíveis que perseguem ou seguem todo ser humano. (Lins, 1994, p. 199)

Rosana Teles comenta em sua dissertação de mestrado que “A referência ao casal evadido pode indicar uma intertextualidade com a Bíblia. Adão e Eva foram expulsos do Éden porque comeram do fruto da árvore do conhecimento. Como castigo, além da expulsão, Deus – soberano – designou que Adão iria suar para garantir o próprio sustento. Talvez por isso em ‘Perdidos e achados’ o casal traga animais domésticos e instrumentos, in-

dicações de trabalho, cansaço, luta pela sobrevivência. As legiões e os coros invisíveis perseguidores do ser humano podem ser vistos como a marca do pecado, na Idade Média, representada pelas sombras”. Além disso, “o fogo trazido por esse casal remete ao mito de Prometeu, o qual teria roubado dos deuses e dado aos homens o fogo que os levará a aprender um sem-número de artes” (Teles, 2003, p. 36).

Ainda nessa narrativa, enquanto o pai se apressa para chegar a casa, esperando encontrar o menino a salvo, o coro dos cidadãos, reunido na praia, diante do cadáver de um menino afogado, chora a vaidade e fragilidade humanas, num canto que lembra exemplos da Bíblia e da tragédia grega:

Nós, que tanto perdemos, cercamos o menino. Nós, que tanto buscamos, achamos este morto, vítima do mar numa cidade conquistada ao mar... Sabemos ser vulneráveis e frágeis como ele, ter ouvidos surdos quanto os dele, olhos desatentos quanto os dele. (Lins, 1994, p. 195)

A partir de tudo isso, parece-nos bastante clara a ideia de que as relações entre teatro e narrativa na obra de Osman Lins merecem uma maior reflexão. Nessa perspectiva, lembremo-nos de que, etimologicamente, drama significa ação. Dramáticos, portanto, são os textos em que a história (a fábula, o mito) ou os caracteres e as emoções são imitados não através do discurso de um narrador, mas de personagens em ação.

O ritmo cênico é um ritmo próprio que tem o objetivo de chegar ao desfecho da história. Na criação desse ritmo cênico, é necessário que o autor dirija a atenção do espectador através da tensão, que seria a essência do dramático, segundo Staiger. O estilo dramático, por suas características fundamentais, pode ser encontrado em diversas obras literárias que não visam especificamente à representação.

É exatamente esse estilo que encontramos nas narrativas de *Nove, novena*. Mesmo que o autor apresente muito nítida sua preferência pela narrativa, surgem especificamente nessa obra aspectos teatrais que dinamizam ações, personagens, imagens, cenas. Claro que há um grande e provocador espaço entre o texto escrito e o cênico, a teatralização. Entretanto, “numa época de pouca fé na palavra, Osman Lins reafirma a sua confiança inabalável na expressão e comunicação verbais” (Rosenfeld, 1994, p. 164).

Emil Staiger, em seu livro *Conceitos fundamentais da poética*, chama-nos a atenção para a herança clássica de classificação das obras literárias na lírica, na épica ou na dramática. “O aspecto da teoria staigeriana

que convém ressaltar é a proposta de que traços estilísticos líricos, épicos e dramáticos podem ou não estar presentes em um texto, independentemente do gênero” (Gondim, 2003). Caso haja essa presença, tais traços podem aparecer em diferentes combinações, sendo, portanto, acentuados ou diluídos frente a tais combinações; ou, ainda, podem aparecer sob a forma de tênues nuances. “Staiger analisa os traços dos gêneros em suas mais fortes presenças, mas sempre lembrando que nenhuma obra é totalmente lírica, épica ou dramática, não só por não apresentar características de um único gênero, mas também porque essas características não se projetam, na constituição da linguagem, sempre da mesma maneira” (Gondim, 2003). Emerson dizia que o homem é apenas metade de si mesmo, a outra metade é sua expressão. Daí, a importância da literatura e do teatro como manifestações artísticas e intelectuais de um povo, constituindo-se numa intersecção da imaginação e do raciocínio através da linguagem e dos escritos, dos gestos e do cênico.

Indispensável considerar, ao nos propormos a uma incursão pela via dos gêneros literários, de Aristóteles à concepção moderna, que cada época possui seu estilo, expresso em todas as produções culturais e artísticas que evoluem, acompanhando o calendário histórico. Dessa forma, em vista de todas as evoluções, revoluções e transformações do nosso tempo, é natural que os gêneros literários sofram o influxo da voragem reformadora e busquem formas inéditas, que se adaptem à nova visão de mundo. Por esse âmbito, vemos nos textos de Osman Lins que a tendência para transgredir os limites impostos pela condição humana não se limita a tempo, a espaço ou a quaisquer padrões rígidos.

De uma maneira geral, a obra de Osman Lins está minada de um caráter dramático que salta aos “olhos-teatrais” que há em alguns de nós e desperta provocações, cenas que subjazem a cada linha, a cada uso da palavra. Tal constatação encontra ressonância em alguns estudiosos e curiosos do teatral que há na obra não-dramática de Osman. Maria José de Carvalho, ou Maju, como era conhecida no meio teatral, foi uma importante figura do mundo das artes cênicas de São Paulo. Além de integrante do Grupo Universitário de Teatro, participou do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), foi professora da Escola de Arte Dramática da USP e tradutora de importantes peças de teatro. Ao ler a quinta narrativa de *Nove, novena* – “Retábulo de santa Joana Carolina” –, motivou-se tanto com o caráter dramático, que teatralizou o texto. “Não se trata somente da adequação do literário para o espetacular, mas de uma tradução, em termos cênicos, afinadíssima com a proposta de demonstração de texto feita por Osman em *Guerra sem testemunhas*.” (Soares, 2003, p. 9).

Em busca de um estudo comparativo entre as narrativas de *Nove, novena* e o fazer literário do novo romance francês, Sandra Nitrini discute a estrutura dramática em “Os confundidos”, tomando por base o diálogo como meio de expressão. Além disso, a autora elucida o caráter épico subjacente às estruturas da “novena” osmaniana:

Este diálogo é entrecortado por sete micronarrativas, que funcionam como marcações teatrais: situam as personagens e descrevem suas movimentações no espaço. A intercalação das micronarrativas fraciona o diálogo, de modo que a composição de “Os confundidos” pode ser descrita como a alternância entre oito segmentos e sete micronarrativas (Nitrini, 1987, p. 74)

Ana Luiza Andrade, outra estudiosa da obra osmaniana, embora não faça diretamente um estudo teatral de “Retábulo de santa Joana Carolina”, vê claramente a transplantação dessa narrativa “à arte cênica visual do retábulo medieval justapondo duas épocas distantes e duas realidades abandonadas num espaço presente: a realidade nordestina brasileira e a realidade medieval do retábulo religioso” (Andrade, 1987, p. 10). Em concordância com Marisa Balthasar Soares em sua dissertação de mestrado, percebemos claramente a relação de plasticidade do retábulo – cujas cenas são autonarrativas – com a potencialidade cênica do texto, o que nos permite equiparar as imagens literárias às visuais do retábulo.

Marisa Simons, em seu livro *As falas do silêncio* sobre a abordagem interdisciplinar entre a crítica temática e a psicanálise, escreve o seguinte sobre o silêncio constituído como elemento significativo no romance *O fiel e a pedra*:

Pelo modo como discorrem e fecham motivos do enredo, selecionados pela epígrafe de abertura, os capítulos de *O fiel e a pedra* lembram “cenas teatrais”; mas não é só; a verticalidade final do romance, em seu último capítulo, também acena para a estrutura dramaturgica. Tendo-se em mente que à época de *O fiel e a pedra* Osman Lins dedicava-se a um curso de Dramaturgia, torna-se possível a existência desse amálgama na estrutura homogênea do romance osmaniano. Nesse sentido, as “cenas” de *O fiel e a pedra* poderiam até mesmo constituir o prenúncio dos conhecidos retábulos de *Nove, novena...* (Simons, 1999, p. 136)

Ermelinda Ferreira, em seu estudo *Cabeças compostas*, apontando intersecções em relação ao processo de composição de Osman e as pinturas de Arcimboldo e René Magrite, destaca “a reelaboração do espaço romanesco tradicional, através da personagem, cujas descrições extremamente plásticas praticamente estampam a figura na bidimensionalidade da página impressa, roubando ao espaço ficcional sua função tradicional de palco para as ações romanescas”. Apoiando-se nas reflexões de Anatol Rosenfeld, a autora vê “na negação do ilusionismo que emana deste tipo de construção, uma aproximação com o teatro: a cena moderna, sem a moldura do palco italiano, é nitidamente aperspectívica” (Ferreira, 2000, p. 11).

Quanto à crítica estrangeira, Candace Slater aborda diretamente a intersecção do teatro com a ficção em *A play of voices: the theater of Osman Lins* (*Um jogo de vozes: o teatro de Osman Lins*). Em sua leitura, já não se trata mais da influência de um gênero sobre o outro, mas da confluência dos gêneros. Slater propõe a instigante tese de que a experiência de Osman com o teatro refletirá diretamente na produção das últimas narrativas do autor pernambucano: “Eu gostaria de sugerir que a experiência dele como escritor de peças teatrais alimentou diretamente suas últimas produções narrativas, consideradas por ele mesmo como as mais importantes. Este trabalho mais recente é claramente mais narrativo que dramático, mas, ainda assim, é esclarecedor vê-lo como uma forma especial de teatro”.

Marisa Balthasar Soares ressalta a intersecção da feição mais conhecida de Osman – a do ficcionista – com a do teatrólogo, a partir da quinta narrativa de *Nove, novena*. Na visão da autora, o texto em questão “é exemplar na influência mútua dos gêneros na poética osmaniana, ou confluência, como quer parte da crítica.” Marisa parte, basicamente, da teatralização que Mariajosé de Carvalho faz do texto “Retábulo de santa Joana Carolina”, tendo como fundamentação as ideias do próprio autor em *Guerra sem testemunhas* e as do teatro épico de Bertold Brecht, para provocar a discussão de que há no autor pernambucano “a palavra criadora de um universo concebido para a participação crítica de seu receptor. E isto em um contexto pouco afeito ao diálogo” (Soares, 2003, p. 17).

Assim, o estudo e a análise de *Nove, novena* tem-nos provocado a esboçar os pontos de intersecção presentes na ficção osmaniana em relação ao teatro. Para tanto, foi-nos necessário lidar com alguns propósitos e técnicas do teatro épico de Bertold Brecht, pela aproximação das ideias deste com a visão teatral osmaniana. Tal aproximação é bastante notória no texto “O escritor e o teatro”, de *Guerra sem testemunhas*, a partir do momento em que Osman afirma ter chegado ao ponto em que as duas vertentes – ficção

e teatro – equilibram-se, e que, dessa maneira, seu teatro nunca haveria de ser autônomo, mas um satélite de sua ficção literária.

O desejo em Osman Lins de contemplar um teatro que valorize a participação crítica do espectador e uma maior ênfase à palavra compromete, de uma certa forma, as estruturas dramáticas em favor da manifestação do épico. Além disso, compromete “a reformulação do trabalho interpretativo com vista ao distanciamento entre ator e personagem, e a simplificação cênica em prol da demonstração do texto” (Soares, 2003, p. 17). Essa intenção é bastante presente, também, nas composições de *Nove, novena*, o que gerou a novidade de um amálgama entre gênero e leitor, aspecto bem percebido por João Alexandre Barbosa em “Nove, novena novidade”, prefácio ao livro de Osman Lins: as narrativas “não são dadas ao leitor, mas, permitido o trocadilho, dados, conjuntos de sinais linguísticos ou tipográficos, por onde o leitor se sente escoar durante a leitura, como que fisgado numa rede de teias de construções superpostas”.

Ademais, é necessário mencionar aqui que o fato de Brecht se opor ao teatro aristotélico ou tradicional, como bem pontua Rosenfeld em seu livro *Teatro moderno*, não significa dizer que ele não fez uso da ação dramática em seu teatro. Ao contrário, pôs “em cena muitas vezes personagens em conflito para realizar um desejo, atingir uma meta, atender a uma necessidade” (Pallottini, apud Gondim, 2003). Na verdade, Brecht se propôs a recorrer ao dramático num contexto em que o épico era predominante. “O que nos traz de volta ao conceito de tipos ideais: os gêneros são aspectos, elementos, de uma mesma obra; nenhuma obra é a corporificação de uma essência; cada obra tem sua própria existência, construída em seus próprios termos”.

Um dos mais fortes aspectos teatrais presentes nas narrativas da obra em questão é a presença do coro, herança da tragédia grega, em algumas narrativas. Segundo Rosenfeld, “no coro, por mais que se lhe atribuam funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o ‘autor’, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão. No fluxo da ação costuma introduzir certo momento estático, parado. Representante da polis – Cidade-Estado que é parte integral do universo – o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos”.

Em “Pastoral”, por exemplo, arcar com a consciência do momento implicaria a permanência da tensão até a constituição de uma situação dramática, que – graças ao distanciamento da personagem – apenas se delineia. Esse ato permite condensar-se a situação na belíssima imagem de tensão que há neste trecho:

Estendido à sombra de um pé de fruta-pão, as costas vergastadas, as marcas do chicote latejando, enxergo o mundo rubro e desequilibrado. Há uma árvore de folhas delicadas, que se destaca das outras: vigorosas, troncos retorcidos, frondes copiosas. Todas verdes, verde transparente, verde espesso, verde carregado, puro, impuro, verde. O céu é vermelho, vermelha é a terra. Cantam nambus. As chicotadas de Gaudério foram as menos fortes – e as que doeram mais. O último a bater. Mesmo Joaquim entrou com a sua parte, quatro lambadas firmes, sem compasso. Na última, fingindo errar a pontaria, golpeou-me o pescoço. Não senti, depois, coragem de gritar. As chicotadas brilham, contemplo-as no meu lombo: brasas de angico. Se essas moças que velam meu padrinho me voassem agora pelas costas, com a verde cantiga de cigarras! (Lins, 1994, p. 145)

Em “Pastoral”, o menino Baltasar narra passagens de sua vida breve, de sua morte, de seu enterro. Nesse relato sóbrio e poético, despontam os temas do filho enjeitado, da brutalidade entre os homens, e da relação afetiva com a natureza e os animais que, confabulados, adquirem a força do mito. Não seria exagero afirmar que as páginas desta pastoral sucinta e melodiosa oferecem ao leitor uma das mais belas prosas da nossa literatura.

Numa teatralização dessa narrativa osmaniana, o comentário da personagem, fora de uma relação dialógica, se justificaria pelo compromisso com o épico. Revelar-se-ia, assim, o comentário da personagem como elemento de radicalização do distanciamento proposto por Brecht. A fala da personagem, então, concebida em termos plenamente épicos, poderia impossibilitar o processo de metamorfose na interpretação e a evolução das funções dramáticas para uma situação dramática, minando pilares do teatro ilusionista e dramático. Ao se apropriar da personagem para o exercício do aperspectivismo, a voz épica acentuaria ainda mais o olhar amplo e objetivo para a realidade retratada.

A radicalização da condução épica da história representada é tipicamente osmaniana. Os elementos de manifestação das falas – coro e personagem comentariasta, por exemplo – são investidos da voz narrativa.

Pelas personagens comentaristas, a voz épica pode exercitar o aperspectivismo tão caro ao autor. Pela fala córica, marcação teatral perfeita para a exposição da riqueza poética dos ornamentos, pode-se dar à palavra o espaço imensamente desejado por Osman. E, por fim, perceber que, segundo o próprio autor (Lins, 1974): “A encenação, decerto, não é o mundo que o escritor conheceu; é esse mundo recontado, reorganizado, transformado em parte pelo seu espírito, que buscou imprimir-lhe uma significação até ali inexistente ou não percebida pelos outros homens; mas, ao mesmo tempo, regressa em parte àquele mundo primeiro. Ao que ele possui de imediato”.

Enfim, encontram-se aqui os princípios básicos que evidenciam os aspectos teatrais que subjazem às narrativas de *Nove, novena*. Afinal, não constitui novidade alguma afirmar que inúmeras são as proposições de leitura que uma obra de arte permite. E quando tal obra vislumbra palavras e imagens, é necessário atritar suas possibilidades de comunicação em busca de novos sentidos, novas leituras, uma vez que a arte transfigura realidades e comunica emoções.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). 2002. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec – Annablume.
- BRECHT, Bertold. “A Santa Joana dos matadouros” in *Bertold Brecht/Teatro completo*. Vol. 4. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- CARVALHO, Mariajosé de. “Pórtico” in: *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola e Giordano, 1991.
- CUNHA, Helena Parente. *Os gêneros literários*. In: PORTELA, E. (org.) *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- FERREIRA, Ermelinda. “A dama e o unicórnio: literatura e imagem na obra de Osman Lins.” *Diário Oficial*, Pernambuco, maio/jun.1998. Suplemento Cultural, pp.27-29.
- _____. *Cabeças compostas – a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. Rio de Janeiro: Senai, 2000.
- GONDIM, Gilson. O caminho para as sombras. FUNESC, Paraíba, dez. 2003. Disponível em: http://www.funesc.pb.gov.br/004_cenicass.html Acesso em 03 de janeiro, 2004.
- GUINSBURG, J. “A revolução permanente de Bertold Brecht”, in: *Revista Cult*. Vol. 7. Fevereiro/1998.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. “Retábulos, cenas e revelações”, in: *Retábulo de santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola e Giordano, 1991.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Guerra sem testemunhas*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. *Nove, novena*. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Retábulo de santa Joana Carolina*. Teatralização de Mariajosé de Carvalho. São Paulo: Co-edição Loyola e Giordano, 1991.
- _____. *Santa, automóvel, soldado*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Col. Leitura e crítica. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MONTEIRO, Luiz Carlos. *A crítica de cultura que fez Osman Lins*. *Diário Oficial*, Pernambuco, maio/jun. 1998. Suplemento Cultural, p. 21.

NITRINI, Sandra Margarida. “Poética de tensões”,
in: *Revista Cult*. Vol. 48. julho/2001.

_____. “Viagem real, viagens literárias”. *Diário Oficial*,
Pernambuco, maio/jun. 1998. Suplemento Cultural, p.22-23.

PAES, José Paulo. “Palavra feita vida”. In: LINS, Osman. *Nove, novena: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht – vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. Os processos narrativos de Osman Lins. In: *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SOARES, Marisa Balthasar. *Aspectos do teatro de Osman Lins em Retábulo de santa Joana Carolina*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2003.


_____. “No arquivo do artesão”, in: *Revista Cult*. Vol. 48. julho/2001.

_____. “O olho de vidro de *Nove, novena*”. *O Estado de São Paulo*, 6/12/1970 e 13/12/1970.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELES, Rosana Maria. *Medievalismo em “Nove, novena”, de Osman Lins: um percurso para o imaginário*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2003.



**VISÃO CIRCULAR
DO UNIVERSO: UMA
ROTA DO IMAGINÁRIO
MEDIEVAL NAS
NARRATIVAS DE
NOVE, NOVENA,
DE OSMAN LINS**

Rosana Teles

Osman Lins tem sido reconhecido pela crítica, brasileira e internacional, como um autor que inova o processo de escrita de textos ficcionais. As inovações são resultado de uma ampla leitura de mundo e de reflexões acerca da simbiose entre o homem e o Universo. Essa nova, ou talvez, como diz o autor, mais amadurecida cosmovisão começa a se impor em termos estéticos com *Nove, novena*, daí a razão de alguns estudiosos considerarem que esse livro inaugura uma nova fase na carreira do escritor. As transformações suscitadas vão muito além do uso de recursos gráficos, como o emprego de sinais identificadores de personagens, o que quebra a linearidade da leitura e exige maior atenção do leitor. Elas estão no nível da estrutura do texto. Por vezes, em uma mesma narrativa, tem-se um painel de contos entrecruzados em meio a um conto central, conforme ressaltava Rosenfeld. No trabalho de ficção, há sempre refletido o íntimo do autor, com suas angústias, seus anseios, sua forma de ver e sentir o mundo. Os fatos narrados são símbolos de questões que preocupam o escritor. Esse era o pensamento de Osman Lins. A visão perspectívica das coisas, por exemplo, incomodava-o muito. Por isso, ele buscava em suas obras conquistar uma visão intensa do Universo, a qual, à maneira do homem do Medievo, considerasse a relação entre o ser humano e o cosmos.

Na cosmovisão medieval, a circularidade tem grande relevância, visto que está presente no Inferno, no Purgatório e no Paraíso – os três “ambientes” do imaginário cristão. O ontológico texto de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, testemunha a forma do homem do Medievo ver o mundo. O Inferno dantesco é descrito como uma espiral, “que faz descer sinuosamente por um longo dia em direção à noite” (Wertheim, 2001, p. 42). À medida que se descem os círculos, o ambiente vai ficando mais apertado, pois vai se chegando às entranhas dessa região tenebrosa, ao centro do mundo satânico. Tal qual o Inferno, o Purgatório tem uma forma circular. É retratado como uma montanha na qual constam os círculos correspondentes aos pecados veniais. No topo desse monte, fica o Éden, o Paraíso terrestre, também circular, espécie de ilha associada ao Jardim do Éden bíblico. O Paraíso propriamente dito fica numa região esférica. A Terra se localiza no centro dessa região e é acompanhada por nove planetas, céus para o Medievo, os quais dão voltas em redor da Terra. Uma referência a movimentos que, em essência, são circulares.

Wertheim mostra que, para os cristãos medievais, havia um espaço para o corpo e outro para a alma. Existia, portanto, o espaço físico e o metafísico, e em ambos o homem, criado à imagem e semelhança de Deus, ficava no centro. A Terra estava no centro do Universo, cercada pelas esferas celestes; acima do homem estavam os anjos, querubins, serafins, arcanjos, e abaixo, os animais, as plantas, os seres inanimados. O ser humano estava, então, entre o Céu e a Terra, entre o material e o imaterial. E Deus, o Criador, estava além desses espaços, além dos astros, numa região etérea – o *Coelum Empireum Habitaculum Dei*.

OS CONFUNDIDOS

O tempo cíclico e fechado afirma no múltiplo
o número e a intenção do uno.

Georges Gusdorf

No texto “Os confundidos”, quarta narrativa de *Nove, novena*, os símbolos cíclicos são uma via que permite evocar a ideia de ausência de divisão. Essa indivisibilidade é expressa desde o título da narrativa, no qual o vocábulo “confundidos” denota mistura, fusão. O emprego do artigo “os”, inclusive, substantiva a palavra subsequente, fazendo-a perder o caráter de adjetivo. Ou seja, confundido não é mais uma qualidade do homem ou da mulher, porque já se tornou a natureza, a essência deles.

A confusão de identidade é vivenciada por um homem dono de um ciúme doentio e por sua esposa, uma mulher incomodada com a desconfiança do marido. A narrativa tem uma estrutura dialógica, o que acaba sendo um recurso para que a confusão não seja simplesmente contada ao leitor, mas para que ela mesma se mostre, com toda a sua força.

- Bastou eu me afastar algumas horas, para recomeçar outra vez. Então tudo que faço é o mesmo que olhar nos olhos de um cego?
- Quero explicar.
- Prefiro não ouvir.
- Tenho de ouvir. (Lins, 1994, p. 64)

O emprego do verbo “ter” na primeira pessoa do singular, quando deveria estar na terceira, visto que a fala é direcionada à mulher, é um indício da mistura vivenciada pelo casal. A emissão de um “eu” no lugar de um “você” denota mais que uma simples troca de pronomes; revela uma confusão que se impõe de dentro para fora. Em outras palavras, uma confusão sem rédeas, que por esse motivo se impõe. No decorrer da narrativa, a miscelânea de pessoas gramaticais se intensifica; conseqüentemente, a heterogeneidade vai se apagando, e o círculo vai se completando.

Dirigi-me ao quarto de dormir, permaneço na sala, com vagarosos gestos ponho o *negligé*, afago o rosto, a barba começa a apontar, vol-

to para junto de mim, são leves meus passos, continuo sentado, não me levantei. (Lins, 1994, p. 67)

A ausência do sinal de travessão nesse trecho sugere que a confusão se realiza em sua plenitude, por isso a impossibilidade de se utilizar adequadamente o marcador para o discurso dele ou para o dela. Afinal, quem emite essa fala? Decerto, não é ele, nem ela, tampouco um “nós”. Não seria um “eu” que é o encaixe dos dois, um todo indissociável?

Na sequência do texto, um marcador, –, passa a predominar, outra comprovação da intensidade da mistura entre o marido e a esposa. Perde-se, desse modo, mais um indicador de quem fala, uma vez que os verbos e os pronomes não mais informam seguramente as pessoas do discurso. É como se a “desordem” na gramática refletisse um estado da alma; ou talvez as questões da gramática não deem conta do âmago do ser. É preciso recorrer ao símbolo.

A simbologia da circularidade está presente em toda a narrativa. A recorrência do prefixo “re” dá um caráter de ação repetida: “regirando”, “recomeçar”, “recomeço”, “revi-me”, “reencontrar”. No caso do vocábulo “regirando”, além do prefixo, a própria natureza semântica do radical da palavra dá uma ideia de ciclicidade, esta, aliás, reforçada pelo emprego do gerúndio. Ademais, o verbo “gitar” é também frequente na narrativa, assim como construções e vocábulos que atestam a simbologia cíclica:

recordei o calor de nossas peles depois do meio-dia.

– O que senti, o que sinto, é igual ao que me sucedia quando era menino e ficava sozinho.

Alguém abre as cortinas, corre as vidraças, e tudo permanece como antes, aqui é o inferno, o ar petrificado betuma esta janela aberta, aqui é o inferno. (Lins, 1994, p. 65, 66, 69)

A alusão ao Inferno traz à tona imagens do sombrio, do que é mau, de ambiente fechado e sufocante, tanto que alguém abre as cortinas em busca de ar, de vida, de luz. Mas o ar é petrificado e ele betuma a janela, no contexto, a única possibilidade de saída do Inferno. O betume remete à viscosidade, às trevas, à ausência de paz. A petrificação indica a falta de mobilidade, no caso, a prisão que o ambiente infernal representa:

- É o inferno. Acho que as pessoas, às vezes, sem o saber, são lançadas em vida no inferno. Ficam girando em roda, passando eternamente sobre os mesmos pontos. Quero sair disto, não foi de modo algum para este sofrimento que meu corpo reagiu à morte. Mas como, se perdi a identidade e não sei mais quem sou? (Lins, 1994, p. 69)

Para Wertheim, quando se chega às entranhas do pecado, aprende-se que “o Inferno é um lugar que fazemos para nós mesmos” (Lins, 1994, p. 43). Com relação ao casal confundido, pode-se dizer que a desconfiança, o ciúme excessivo e a ânsia de possessividade do homem constituem os grilhões que aprisionam a um ambiente que não se assemelha ao Inferno, é o próprio Reino Infernal.

Somos como dois corpos enterrados juntos, roídos pela terra, os ossos misturados. Não sei mais quem sou.

– É porque nos amamos. Estamos confundidos, cada um é si próprio e também é o outro.

Isso não é amor. Não se perde a identidade no amor. (...) No amor, pelo contrário, devemos reencontrar nossa identidade perdida. (Lins, 1994, p. 69)

A imagem do Inferno é reincidente. Os corpos enterrados e roídos pela terra deixam transparecer uma cosmovisão semelhante à medieval, porque o espaço tenebroso, infernal está associado a um “buraco” na Terra. A morte é condição para o enterro, e este não é simbolizado como um buraco no chão, na terra? No texto em apreço, a contraposição ao mundo da prisão é estabelecida pelo amor, indício de leveza, possibilidade de reencontro com um eu perdido, por consequência, possibilidade de superação, de abandono, de vitória sobre um eu maculado. Uma associação à postura diairética, que considera um oxímoro o sagrado e o profano.

Levanto-me, os olhos pesam de sono, vou ao micrófio, levo um tempo enorme comprimindo o botão niquelado, ouvindo o jato violento da água, sentindo prazer nisso, deito-me. Giro em torno do leito posto no meio do quarto. Giro, interminável giro, e este caminhar é o mesmo que beber, devagar, um vinho insinuante. (Lins, 1994, p. 68)

A ação de girar repetidamente evoca os símbolos cíclicos, os quais, segundo Durand, materializam o desejo de domesticar o devir, por meio da repetição de instantes. Para esse antropólogo, “o círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço” (Durand, 2001, p. 323).

Em “Os confundidos”, a circularidade significa ora a ausência de divisão, ora o constante recomeçar. O girar em torno do leito, centro do quarto, sugere a busca da própria identidade, perdida com a fusão entre o “eu” e um “outro”. Provavelmente o leito seja a representação da confusão, da mistura entre ele (-) e ela (-). Por isso o giro é interminável, a confusão já se fez, e a ação de caminhar se assemelha a beber um vinho. Bebida remete à digestão, e essa se associa à intimidade, à entrada no interior de cada um.

Giro em redor do leito no qual estou prostrada, respiramos com dificuldade, não com exaltação, mas fatigadamente. Gostaria de ignorar estes passos que me cercam, passam em torno de mim ataduras de aflição, terror e desamparo, desejaria sentar-me, ou deitar-me, desejaria ser o que desejo ser, estou prostrada, falta-me ânimo até de erguer a voz, pedir que cessem os passos. (Lins 1994, p.70)

O leitor também pode simbolizar o eu confuso, não o dele nem o dela, porque produto dos dois. A fadiga denuncia a tentativa de resgate da identidade, o desejo de saber quem realmente se é. A dificuldade de reencontro com o próprio eu é vivenciada pelos dois, – e ._, fato revelado pela desinência de número da forma verbal “respiramos”. A roda vai girando, e o tempo vai passando, o círculo vai se fechando. As expressões “cercam” e “em torno de mim” ampliam a força do círculo, que, nesse contexto, aflige, oprime, faz cessar a voz de uma possível heterogeneidade, subjugada por uma fusão que comprime e vence.

- É mais de meia-noite.

- Muito mais. Não tarda a amanhecer. Outro círculo. O sol é redondo. Redonda é a terra. Em torno da terra fazemos uma volta; e a terra outra volta em redor do sol. E nós giramos, giramos e voltamos sempre ao mesmo ponto. (Lins 1994, p. 71)

O texto se inicia com a afirmação de que é quase meia-noite; finaliza com a constatação de que é muito mais de meia-noite e que o amanhecer

se aproxima – um círculo constituído pela própria estrutura da narrativa. Tem-se o final de um dia e o início de outro, a circularidade do ritmo temporal. A forma redonda do Sol e da Terra, bem como seus movimentos giratórios podem ser relacionados à constância dos movimentos circulares que o Sol faz em torno da Terra e esta faz em redor do Sol. As voltas são periódicas e inalteráveis, e fazem parte da dinâmica do cosmos. E o homem, na visão de Osman Lins, bastante contígua à visão medieval, é parte do cosmos; está, portanto, inserido nas leis que regem o Universo. Tomando as palavras de Paes (apud Lins, 1994, p. 209), “a poética de Osman Lins busca dar representação literária ao vislumbre de que o homem não é um joguete cujo destino seja regido pelas leis probabilísticas do acaso, mas um microcosmo sob o império da mesma simetria e número que regem a ordem do Universo todo”.

Nesta linha de raciocínio, o Sol e a Terra bem que poderiam simbolizar o homem e a mulher, personagens da narrativa em análise. Afinal, eles vivem a girar um em redor do outro, invariavelmente, e voltam sempre ao mesmo ponto: a fusão entre eles, a totalidade indivisa simbolizada pelo círculo.

Ao que se pode perceber, os regimes diurno e noturno da imaginação são simultâneos em “Os confundidos”. A postura de luta, resistência, embate é explícita na narrativa, ao passo que a busca da identidade também se faz bastante presente. O conflito do casal é intenso, por vezes chega a colocar o homem e a mulher numa posição diátrica. Ele com um amor obsessivo, sufocante até; ela a reagir a essa opressão. É como se ele fosse o macho que deseja manipular a fêmea, controlá-la, ser seu dono. O princípio ativo e o passivo, materializados pelos elementos Sol e Terra.

Não obstante o embate marido/esposa, há o encaixe dos opostos, o que origina um todo indivisível. Nesse caso, a luta se eufemiza em mistura, e a “queda” da individualidade se transforma em descida rumo ao autocohecimento. Em meio a tudo isso, irrompe a simbologia cíclica, tão comum ao imaginário do Medieval.

Para os homens da Idade Média, o Reino Celeste era esférico e essa forma representava o imutável, em oposição ao ambiente terrestre, onde tudo era mutável. Na forma de eles verem o mundo, a Terra também era uma grande esfera, pois eles acreditavam que o mundo físico representava uma porção, embora pequena, de uma realidade metafísica. Em “Os confundidos”, o círculo simboliza tanto a ausência de distinção, no caso, entre - e -, quanto o ritmo do Universo, no qual tudo gira e volta ao mesmo ponto.

UM PONTO NO CÍRCULO

Não há mais nada além do círculo ou da esfera que, para a fantasia geométrica, apresente um centro perfeito.

Gilbert Durand

Do mesmo modo que se dava na Idade Média, na narrativa “Um ponto no círculo” a simbologia da circularidade tem uma conotação voltada sobretudo à ideia de completude. “O círculo é um ponto estendido; participa da perfeição do ponto” (Chevalier, 2000, p. 250). É a figura do movimento celeste, do ciclo anual reproduzido pelo Zodíaco. Não se pode desconsiderar o fato de que, apesar de o Inferno e o Purgatório de Dante terem uma forma arredondada e neles os ambientes serem divididos em círculos, o Paraíso é, com efeito, o reino das esferas. Na verdade, na cosmologia medieval, o Universo era uma grande esfera cujo ponto central era a Terra.

O título do texto osmaniano sintetiza o grande desejo de uma personagem, ou talvez não o desejo, mais que isso, a sua ânsia de vida. Identificada apenas por uma figura geométrica, um triângulo invertido, essa personagem vai agindo e retomando acontecimentos aparentemente desconexos, mas que, estabelecida a coerência entre eles, denunciam uma alma em busca de equilíbrio.

Protagonizam a narrativa ela e ele, um músico que mora em um quarto de pensão, local que serve de cenário para as ações realizadas pelos personagens. Porque errara o endereço, essa mulher chega ao quarto do músico e, encontrando a porta aberta – a passagem, então, livre – entra e se deixa envolver por um quadro em que há uma adolescente com um ramo florido nas mãos e com traços e vestuário que lembram Ana da Áustria.

A alusão a essa figura histórica suscita lampejos medievais, visto que a Senhora Maria Ana da Áustria, uma mulher virtuosa e casada com D. João V, era estéril, e suspeita-se que, por conta disso, o marido fizera uma promessa para, caso a esposa engravidasse, construir uma basílica. A verdade é que a rainha de Portugal teve filhos e o monarca mandou edificar o Palácio Nacional de Mafra, o mais importante monumento do Barroco português. Esse monumento foi inspirado na Roma papal e desenvolvido simetricamente. Engloba o Palácio, o Mosteiro, a Biblioteca e a Basílica, eixo central do conjunto arquitetônico de Mafra.

A construção de uma igreja é um meio de solidificar a fé e garantir a propagação de fiéis. Assim, mantêm-se vivos os preceitos do Cristianismo, conseqüentemente, todo um imaginário que envolve Deus e o Diabo, Inferno, Purgatório e Paraíso. Em se considerando a arquitetura barroca dessa Basílica, reforçam-se marcas da cultura do Medievo, já que o Barroco visava, prioritariamente, resgatar a hegemonia que a Igreja Católica conseguira durante a Idade Média. Com a soberania do Catolicismo, intensificar-se-ia o medo do pecado, por conseguinte, a busca incessante do sagrado.

Ademais, a abóbada de uma basílica remete à forma circular, do que decorre uma relação com o ventre materno, também redondo. Retoma-se, então, de um lado, a perfeição que o círculo representa; de outro, a renovação da vida, concretizada pela maternidade. Conforme ressalta Durand (2001, p. 248), “o espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade”.

A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro, a mulher cujo ramo florido gostaria de ter entre meus dedos. (...) Desejaria ser, em parte, como essa adolescente, e sustentar com doçura, ano após ano, também emoldurada, meu ramo sempre verde, sua corola imortal. Examino ainda a figura e me convenço: nossas mãos têm a mesma natureza. (Lins, 1994, p. 21)

É explícita a vontade de fixar momentos, de prender a vida, para que ela não corra das mãos. A referência ao ramo verde, bem como à moldura permite perceber esse desejo. As iluminuras, as telas, de certa forma, eternizam momentos, ideias, ações, pessoas. No que concerne aos ramos sempre verdes, seria possível relacioná-los à imortalidade, à glória; o emprego do advérbio de tempo reforça essa ideia. Na Idade Média, eles remetiam tanto à lógica quanto ao renascimento primaveril. Não estaria a personagem querendo renascer, por meio de uma entrega plena “às flores que pulsavam em seu corpo”?

Seu corpo desnudo, a cabeleira espalhada. (...) Contemplei o pelo de suas axilas, fulvos, úmidos. Exalavam um cheiro resinoso, de castanhas cruas. Traçando-se, entre elas e a sombra do umbigo, duas linhas retas, ambas tocariam as rosetas dos peitos volumosos. Os caules invisíveis desses girassóis encontravam-se, ao pé do ventre, no pequeno jarro de seu púbis. (Lins, 1994, p. 26)

A simbologia desse vegetal também engloba a fidelidade do amante que se volta ao ser amado, numa atitude de contemplação. Por esse prisma, o girassol faz parte do esquema da embriaguez, do arrebatamento, do amor e da glória.

Chevalier destaca o princípio passivo das flores, porque elas são o receptáculo da atividade celeste, recebem, como se fossem taças, a chuva e o orvalho. Logo, é possível afirmar que no texto de Osman Lins o jarro que compõe o púbis tem um caráter de passividade e está à espera de seu encaixe. Uma realização do regime noturno do imaginário, no qual os opostos não se combatem e nem se excluem, complementam-se, fundem-se. “Somos dois corpos, somos um corpo. O olho verdadeiro colhe as minhas asperezas, minha imperfeição, o que sou de inacabado e, portanto, de contíguo à sua natureza”. (Lins, 1994, p. 27)

Nesse momento, o encaixe é pleno. Não há mais dois. Dá-se a fusão dos corpos, é como se a porção imperfeita de um fosse suprida com o que há de perfeito no outro. Sem dúvida, esses são instantes de sacralização dos corpos, do corpo, e tudo passa a ser regido pelo ritmo do cosmos. Uma dança. Um hino:

Antes de virmos, juntos, para a cama, carreguei-a até o centro do quarto; queria ver sob as réstias o tecido e os tons de sua pele. Notei que o sol havia desaparecido e ouvi a chuva macia, batendo nas telhas. Pelo modo profundo como respirou, achei que também escutava, naquele mesmo instante, suspensa nos meus braços, o som que me houvera escapado. (Lins, 1994, p. 26)

O quarto da pensão se constitui no mundo desses amantes. Além deles, não há mais ninguém nesse ambiente. E ele a leva ao centro, a fim de conhecê-la, de melhor vê-la. O Universo, e eles no centro. Sobre o tema da centralização, diz Eliade que “é ‘centro’, com efeito, todo espaço consagrado, quer dizer, todo espaço no qual podem ter lugar as hierofanias e as teofanias e no qual se verifica uma possibilidade de ruptura de nível entre o Céu e a Terra” (Eliade, 2002, p. 300).

A aparição da chuva, as águas ocultas no Céu, simboliza, como exhibe Chevalier (2000, p. 235), “influências celestes recebidas pela terra”. A chuva traz fertilidade, permite o brotar, a renovação da vida, a perpetuação da espécie. Ela prolonga a criação divina. Na cena descrita, o músico encontra-se em um jardim, o do corpo da amante, composto por girassóis e o jar-

ro do púbis. Corpo que, de certa forma, o preenche, porque serve de encaixe ao seu. Há, nesse caso, um intertexto com Adão e Eva no Jardim do Éden.

E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher, e levou-a para junto do homem. “Eis agora aqui, disse o homem, o osso dos meus ossos e carne de minha carne; ela se chamará mulher, porque foi tomada do homem”. Por isso o homem deixa o seu pai e a sua mãe para se unir à sua mulher; e já não são mais que uma só carne. (Gênesis, 2:22-24)

Adão não poderia ficar só, precisava de uma companheira que o completasse e o ajudasse. Deu nome a todos os animais, independente da espécie, mas ainda não havia uma auxiliadora ideal para ele. De uma costela retirada do homem, Deus criou a mulher, Eva, aquela que teria uma parte do corpo de Adão, aquela que seria o seu complemento. A partir disso, eles passaram a ser uma só carne.

No caso do texto “Um ponto no círculo”, os amantes se harmonizam em um momento específico, relativamente curto, porém demasiadamente intenso, tanto que eles também se unificam e conseguem sentir o equilíbrio. Seria, então, esse breve espaço de tempo a materialização da ruptura de nível entre o Céu e a Terra, conforme comentou Eliade? Desse ponto de vista, s teria experimentado, circunstancialmente, o seu objetivo de vida.

E depois? Que exércitos, areias e detritos cobrirão esta hora? Hoje, amanhã, sepultada ou não, ou evocada, ou esquecida, recuso-me a existir só em meu rigor; ou só em minha desordem. Seja esse momento, e assim minha existência, os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão. (Lins, 1994, p. 29)

Para a cultura do Medievo, a geometria tinha uma importância extrema, afinal era uma das quatro artes matemáticas que compunham o *quadrivium*. No livro III de *As Etimologias*, Isidoro de Sevilha aponta a geometria como a disciplina que trata da magnitude e das formas. Desse modo, o ângulo dos geômetras ao qual se refere a personagem representaria a grandeza de uma vida, o “ponto” da magna forma. Por que não dizer da transcendência?

Em contrapartida, a tarde de amor também é associada aos bichos do furacão, vítimas de um efeito da natureza.

Um furacão assolou o litoral (...). Por mais que os animais terrestres deslizassem, corressem ou voassem, água e ventania eram mais rápidas. (...) Quase todos os répteis, anfíbios, pássaros aquáticos, quase todos os peixes que viviam nos lagos e lagunas tiveram sorte idêntica. Atirados à praia, os cadáveres foram sepultados num imenso lençol de aluviões e detritos, carregados pelas vagas. Continuarão ali por muitos anos; alguns serão redescobertos um dia, feitos pedra. (Lins, 1994, p. 26)

Embora tentassem se salvar e vencer a força da natureza, os animais demonstram a sua fraqueza, a sua impotência diante do que é maior, as leis naturais. Por isso, eles sucumbem e são “devolvidos” às vagas, local onde a vida se inicia. Nesse movimento de retorno – vir da água, voltar à água – forma-se outro círculo. Mas não há morte, há transformação. Os animais podem ser resgatados, evocados, vistos numa outra ótica.

Do mesmo modo que os animais do furacão, a personagem tem o seu lado de impotência diante do que lhe é superior: os limites da natureza humana. Desde que provou do fruto proibido, o homem passou a conviver com o paradoxo, o bem e o mal, a vida e a morte, o sagrado e o profano. A dualidade tornou-se inerente ao humano, retirando-lhe a condição de unicidade.

À semelhança dos animais que poderão ser redescobertos um dia, a personagem expõe a possibilidade de hoje ou amanhã ser evocada, caso alguma memória a resgate. Se isso vier a acontecer, que a sua desordem e o seu rigor sejam lembrados, a sua humanidade, enfim, esta que a obriga a seguir a vida com uma finalidade ímpar para os dias atuais.

em mim se percebem, sustentando a carne, as linhas longas, flexíveis e firmes, linhas de florete. Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os talhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançamos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia. (Lins, 1994, p. 22)

Querer converter a vida em círculo é desejar atingir o divino, o que está além do início e do fim. Numa visão medieval, o que está além do dualismo próprio do humano. Encontrar o Ponto desse círculo é atingir o equilíbrio buscado pelos geômetras. Provavelmente por esse motivo, o simbolismo do centro, do ponto do círculo seja recorrente na narrativa. A referência

ao centro do quarto, à sombra do umbigo, às rosetas dos seios volumosos evoca uma constelação de imagens que manifestam esse símbolo. A alusão ao trabalho dos talhadores góticos é outra forma de mostrar a determinação em busca da harmonia.

O estilo gótico, surgido no contexto do Medievo, tem como uma das principais características o arco ogival, estratégia utilizada para imprimir leveza ao ambiente e possibilitar a exploração da verticalidade. A arquitetura gótica estava pautada nos princípios teológicos, tanto que as paredes das catedrais representavam a base espiritual, os pilares simbolizavam os santos, e os arcos e as nervuras seriam o caminho para o Salvador. Com os pilares de sustentação, as paredes tornaram-se mais leves e isso proporcionou a utilização de vitrais, intencionalmente coloridos para favorecer luminosidade ao ambiente, “fisgar” a atenção dos fiéis e ensinar às pessoas os relatos contidos nas Sagradas Escrituras.

Tem-se, portanto, mais uma recorrência da simbologia do centro, já que o arco é um semicírculo, na arquitetura gótica, trabalhado com uma ponta. Além disso, os símbolos espetaculares, os ascensionais e os diátricos também se materializam na arte gótica, cuja intenção primeira era a elevação espiritual. Por isso, nas catedrais a verticalidade e a iluminação eram eminentemente exploradas. Era como se o luminoso tornasse manifesta a presença de Deus – luz primordial – em total oposição às trevas. Era a ordem em substituição à desordem; a vida superando a morte. “O Senhor é a minha luz e a minha salvação; de quem terei medo?” (Salmos, 27:1). “O perverso será arrancado da sua tenda, onde está confiado, e será levado ao rei dos terrores” então “da luz o lançarão nas trevas e o afugentarão do mundo” (Jó, 18:14).

O fato é que o alvo da personagem é superar a desordem e se basar no rigor. Mas esse será sempre o seu anseio, porque aos mortais não é permitido viver no equilíbrio divino. Ela e seu amante apenas experimentaram um momento de purificação, entretanto não conseguiram prendê-lo. É preciso se desprender totalmente das impurezas, para poder atingir a ascensão espiritual dos seres harmônicos, sacrossantos.

Nesse caso, é relevante lembrar que ela só percebeu o erro de endereço quando já havia subido até o décimo degrau. Haveria nisso uma relação com os degraus que uma alma precisa subir no Monte Purgatório? De acordo com Dante, só quando chega à décima parte do monte, o Éden, a alma tem a leveza necessária para sair do ambiente terrestre e se dirigir ao paraíso. E os amantes conseguem esse feito, conseguem se libertar, mesmo

que ocasionalmente, dos liames do corpo, transformam-se em um, e uno, atingem a plenitude. O Ponto entre eles, o triângulo e o quadrado.

Essa superação efêmera foi possível devido a uma qualidade que cada um dos personagens tem. Ela, o ímpeto de buscar o ponto no círculo; ele, um olho de vidro.

Por isto exulto ao perceber que o homem, a quem pela primeira vez encaro, tem um olho de vidro. Não se fazem olhos de para ver, como os olhos autênticos, o transitório das coisas. [...] A perfeição de tão frágeis objetos está no rigor técnico, no ajustamento ao tecido vivo, na ausência de asperezas, no brilho discreto e sobretudo em não ver. Os olhos de vidro são contempladores abstratos do eterno. Assim talvez não se perca, diante desse homem, meu lado geométrico. (Lins, 1994, p. 23)

Na linha semântica do texto, o olho de vidro do músico tem uma simbologia vinculada ao imaginário medieval. O rigor técnico com que é produzido associa-se a um trabalho de geômetra. Além disso, conforme destaca a mulher, o olho de vidro não é como os olhos autênticos, capazes de ver a transitoriedade das coisas e se deixar envolver por ela. Ele ultrapassa os olhos humanos, ignora o corruptível, o falho, e enxerga o perene, o profundo, a lógica, o rigor. Contempla aquilo que escapa aos olhos mortais. Exatamente por isso ele é capaz de apreender a geometria.

Conforme se vê, não há dúvida de que o texto de Osman Lins traz marcas que revelam influência do imaginário medieval, sobretudo no que diz respeito ao círculo, presente do título ao último período da narrativa – “Tantas coisas mudavam (...) e o hino era o mesmo” (Lins, 1994, p. 29). A repetição de ações, gestos, pensamentos denotam ciclicidade, uma das vertentes do regime noturno do imaginário.

Os símbolos característicos da estrutura diurna eram mais frequentes no “mundo das imagens medievais”, especialmente os diaréticos. Já em “Um ponto no círculo”, os símbolos voltados ao noturno se sobressaem. Apesar da aparente oposição, os sinais da cultura da Idade Média se evidenciam no texto osmaniano, o qual se utiliza de imagens da cultura cristã medieval para “pôr em foco” questões da intimidade, da humanidade.

Consta em Wertheim (2001, p. 55) que “nenhuma metáfora pode descrever a fusão de corpo e alma na Unicidade que para os cristãos medievais era a fonte de tudo”. Na narrativa em análise, a unicidade é também uma conquista que presume superação, entrega. Neste texto, a busca é pes-

soal; no Medievo, o povo vivia com o intuito de alcançar a salvação, chegar ao Paraíso e encontrar o “ponto incandescente”, brilhantemente abordado por Dante. Mas o desejo coletivo exige o querer pessoal. Com Eliade (2001, p. 43), aprende-se que “o homem religioso deseja viver o mais perto possível do Centro do Mundo”, o maior objetivo da personagem que, em busca da completude, tenta converter a sua vida em círculo, e encontrar o Ponto.

É possível afirmar que um sentido de sacralidade perpassa todas as narrativas da novena osmaniana. Não se fala aqui de sagrado como religioso, visto que os dois não se confundem. O sagrado é, conforme diz Eliade, uma modalidade de ser no mundo, é o que se opõe ao profano. Nessa obra, é visível a crença no transcendente, na ordenação lógica, da qual o homem contemporâneo tem se distanciado. E quanto mais ele se distancia do sublime que encerra o Universo, mais ele se fragmenta e embrutece.

Nove, novena traz um tom de alerta, ou quem sabe de protesto, à visão não construtiva do mundo, do homem. Uma visão que se prende ao aqui e agora tal como aparecem, e esquece de recriá-los. Não é aleatório o ascetismo na obra, é uma postura diante da consciência de que o olhar puramente perspectívico tem fragilizado os liames entre o homem e o Universo, e por isso o destino humano tem sido, pouco a pouco, a autodestruição. Desse modo, é necessário buscar uma visão que ligue o disperso e o diverso, como fazia o homem do Medievo, embora, para isso, deva ser buscado o espírito medieval dos tempos atuais.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BÍBLIA *Sagrada*. Trad. dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Parma, 1979.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. São Paulo: Hucitec Edusp, 1996.
- DUBY, Georges. *Ano 1000, ano 2000: na pista de nossos medos*. São Paulo: UNESP, 1999.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Mito, símbolo e mitodologia*. Lisboa: Presença, 1982.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GUREVITCH, Aron I. *As categorias da cultura medieval*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990.
- LAUAND, Luiz Jean. *Educação, teatro e matemática medievais*. São Paulo: Perspectiva: 1986.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Nove, novena: narrativas*. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

----- . *O nascimento do purgatório*. 2^a ed. Lisboa: Estampa, 1995.

LOYN, H. R.(org.). *Dicionário da idade média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

PAES, José Paulo. “Palavra feita vida”. In: LINS, Osman. *Nove, novena: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ROSENFELD, Anatol. “Os processos narrativos de Osman Lins”. In: *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

WERTHEIM, Margareth. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DEPOIMENTOS

Publicados originalmente no *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco* (Ano XII. Maio/Junho de 1998), na edição especial “O mundo das palavras/as palavras do mundo: ensaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos depois da sua morte”, organizada por Lauro de Oliveira.

FAZIA QUESTÃO DE QUE NÃO PERDÊSSEMOS O SONHO

Litânia Lins

Filha de Osman Lins.

Papai teve uma infância solitária, convivendo praticamente apenas com adultos. Sua mãe faleceu aos dezoito anos de idade, logo após seu nascimento. Tal fato, achava ele, lhe conferia uma responsabilidade existencial. Aquela menina, parecia-lhe, tinha nascido com o único fim de colocá-lo no mundo. Era preciso, pois, ser alguém.

Criado em um sítio por sua avó paterna, Joana Carolina, e um casal de tios, Antônio e Laura, teve uma educação muito rígida. Quando seu pai casou novamente, ele começou a se dividir entre as duas casas, tendo, da parte de sua madraستا Eulália, o mesmo carinho que recebia da avó e dos tios. Na verdade, Eulália foi, para ele, uma verdadeira mãe, tendo recebido dela o primeiro presente da sua vida, aos cinco anos. Este fato ele jamais esqueceu. Por outro lado, quando íamos passar o fim de semana no sítio da nossa bisavó, lembro que ela não dormia enquanto não entrasse no quarto, para cobri-lo com o lençol...

O tio viajava frequentemente e sempre, sempre, voltava trazendo na bagagem histórias fantásticas, que incutiram no sobrinho o gosto pela narrativa, no que foi estimulado, anos mais tarde, pelo seu professor José Aragão.

Tivemos uma educação cartesiana, com as atividades do dia-a-dia datilografadas e fixadas na porta do nosso quarto... mas, apesar do rigor, tínhamos nele uma voz amiga e experiente e, embora seu apelido no colégio fosse “Tristeza”, tinha seus momentos de muito bom humor, e nunca deixou de nos proporcionar diversões no fim de semana, dentro do que o Recife oferecia à época, em termos de lazer.

A nossa infância foi feliz. Dizia-nos sempre que Papai Noel não existia. No entanto, quando acordávamos pelo Natal, ele “não sabia” quem tinha colocado aqueles presentes nas nossas camas, de madrugada...

E foi sempre assim: não nos queria alienadas, mas fazia questão de que não perdêssemos o sonho.

QUANDO O ESCRITOR É PAI

Letícia Lins

Jornalista, filha de Osman Lins, tem uma longa trajetória no jornalismo. Começou ainda estudante, no Jornal do Commercio, no Recife. Tem passagens pelo Jornal do Brasil, TV Globo, Revista Veja e Jornal O Globo, onde atuou por 23 anos. Foi a idealizadora do programa rural Campo Livre, na TV Pernambuco. Acumula várias premiações no currículo, inclusive o XXIV Prêmio de Direitos Humanos de Jornalismo (2007), o Sexto Prêmio Senai de Reportagem (2009) e o Eso de Jornalismo (2015), na categoria reportagem. Desde 2016, decidiu criar o Blog #OxeRecife, voltado para a defesa da população, com abordagens sobre os problemas urbanos da cidade. Há prioridades de enfoque, também, para as áreas de cultura, meio ambiente e pessoas que fazem acontecer.

Década de 70. Estou de passagem pelo Rio de Janeiro. Meu editor no Jornal do Brasil me dá uma missão. Fazer uma entrevista com Osman Lins. Entrevistar um escritor não é difícil. Mas é complicado escrever sobre ele, quando o escritor é o pai da gente. Fiz a entrevista. Falamos da literatura, da arte de criar, da paixão do criador pelo verbo, de sua ligação artesanal e quase obsessiva pela palavra escrita. Lembro que seus olhos brilhavam, a voz se empolgava e ele desfiava os caminhos que, na época, levavam à elaboração de um novo livro, *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Escrever a matéria foi uma tarefa muito árdua. Árdua porque a admiração filial entrou em conflito com a necessidade do texto objetivo que eu, como repórter, sempre busquei. Lembro-me de que cheguei a suas, demorei muito a produzir o texto, porque, se escrevia para um jornal, a repórter tinha que falar mais alto do que a filha. Li o texto final. Achei-o objetivo, sem nenhum traço de pieguismo, coisa que detesto até na vida prática, quanto

mais em um texto público de jornal. Atenção, gente, não confundir sentimento com pieguismo.

A entrevista depois seria publicada no livro *Evangelho da taba*, que chega às mãos de Mário Hélio, editor deste Suplemento Cultural, que me reclama, indaga como pude ser “tão seca” em entrevista feita com o meu próprio pai. Penso que talvez eu tivesse me excedido um pouco no meu cartesiano zelo de repórter.

Agora, no entanto, a situação é outra. E estou muito à vontade para escrever nesta edição. Porque agora o faço como filha, não como repórter, nem como crítica, que nunca fui, cheia de brios literários. E hoje falo lembrando do pai, um homem que para mim tinha uma imagem dupla. Tinha a imagem de um adulto enérgico, cheio de moral e único no círculo familiar que impunha respeito a essa criança de gênio indomável, a quem ele costumava chamar de Partido Comunista. Simplesmente porque eu criticava tudo, reclamava das coisas feitas, queria consertar o mundo. Quando ele dizia não, eu não ousava dizer sim. Era o único adulto da família – incluindo mãe, avós, tias – que eu não ousava contestar. Mas era, também, o que mais me tocava. Se eu estava doente, ele sabia quebrar a monotonia da obrigação ao repouso, colocando uma rosa vermelha na bandeja que levava com o café a minha cama. Soube também, como poucos, despertar o senso poético que pode ainda hoje existir em mim. Ele transformava passeios comuns – como uma travessia de bote rústico no rio Capibaribe – em um exercício poético. Mostrava-me as cores do pôr-do-sol, as torres hoje nem tão altas da igreja da Jaqueira, a relva às margens do rio. Também me encheu de tintas e pincéis, quando descobriu meu gosto pela pintura, ofício que mais tarde eu trocaria pelo de escrever. E costumava ler, às gargalhadas e com os amigos, os escritos que eu me atrevia a fazer, logo que me alfabetizei. Ele achava engraçado o que eu escrevia, e eu ficava sem entender. Porque, para minha cabeça de menina, era muito sério o que eu escrevia.

Ele era um homem extremamente metódico. Mas não gostava de acordar muito cedo. Quando levantava, tomava o café, e ia para o gabinete, onde escrevia até às 11 h. Às vezes eu entrava no seu gabinete. Olhava os títulos dos seus livros na estante abarrotada. Mas muito pequena, não lia ainda o que ele escrevia. A cumplicidade, a troca de informações, viriam muito depois, quando ele passou a residir em São Paulo. Com a separação do casal, as filhas e a minha mãe voltaram para o Recife. Aí as cartas se tornaram frequentes, e, por incrível que pareça, eu e ele ficamos muito mais próximos. Trocávamos informações sobre tudo, sobre o que ele escrevia, sobre o que escrevera, sobre o que ia escrever. Ele mostrava sua indignação com os pro-

blemas políticos da época, com o descaso com a cultura, com a limitação do trabalho bancário para uma cabeça tão efervescente quanto a sua.

- Estou cada dia mais sem sentido nesse banco (o Banco do Brasil, onde trabalhou até aposentar-se para garantir a sobrevivência, já que a literatura demorou a render-lhe conforto financeiro). Um veterinário trabalha, olha para trás e vê o rebanho que salvou. Um arquiteto olha para trás e vê a cidade que construiu. Um médico vê as vidas que salvou. E eu, quando abro a gaveta deste arquivo, só vejo na minha frente uma porção de fichas velhas – reclamava, com seu jeito irônico.

Era um homem de hábitos refinados, apesar da origem humilde. Achava que devia estar sempre bem vestido, ao ponto de calçar os sapatos na hora de almoçar. Uma vez, um vizinho foi visitá-lo lá em casa. Ao invés de ir com uma roupa domingueira, visitou-o de pijama. Apesar da intimidade e do jeito descansado que os nordestinos costumam ter, meu pai não perdoou. Foi lá dentro, vestiu o pijama, e disse ironicamente ao visitante: - Pronto. Agora podemos conversar à vontade, estou de pijama, como você.

Acompanhei-o, em São Paulo, no seu leito de morte. No final da vida, ele não me parecia tão ateu quanto dizia ser. Olhava a janela do hospital, via a luz do sol. Eu, impotente e envergonhada por não poder fazer nada para livrá-lo do sofrimento de um mal maligno, perguntei em que ele pensava.

- Quando eu sair daqui, vou visitar uma igreja, disse-me. No dia seguinte, o padre veio dar-lhe a extrema-unção.

Vi-o fitando o sacerdote, orando com ele humildemente. Senti um nó na garganta. Sabia que o fim estava ali, bem próximo.

Dias depois ele morreu. Nos meus braços. Cheguei a ser grosseira com minha irmã Ângela. Expulsei-a do quarto, porque ela chorava alto. Eu não queria que ele levasse a lembrança de lamentos para o outro lado do mundo. Alisei o seu cabelo, a sua testa, e penso que a sua passagem foi tranquila.

Até hoje me arrependo de não ter levado para o hospital um som suave, para que na hora da morte ele ouvisse uma música barroca, um canto gregoriano. Carrego comigo esse remorso, de não ter transformado a sua travessia em um clima de sonho. Um sonho que lhe desse a impressão de que ao invés de debater-se com a morte, ele estivesse realizando o seu último desejo: o de entrar numa igreja, onde fosse recebido com um som celestial, executado pelos anjos.

A MÃO QUE ESCREVIA LIVROS DE FOGO

Ângela Lins

Advogada, filha de Osman Lins, preside o **Instituto Cultural Osman Lins (ICOL)**, constituído em 25 de abril de 2013, associação civil de direito privado e de interesse público, sem fins lucrativos, de caráter educacional e cultural, que objetiva, como finalidade maior, a divulgação da obra e a preservação da memória de seu patrono, facilitando o acesso do público ao acervo familiar do referido autor.

Respondendo certa vez a Edla van Steen acerca da época em que aceitou a sua vocação, Osman Lins falou que não trouxera, ao nascer, lápis nem papel, sendo, portanto, mais apropriado dizer que escrever é, simplesmente, uma escolha.

Recordo este fato porque, em criança, a impressão que ele me passava era a de que, realmente, viera ao mundo com a sua velha Remington, que nunca o abandonou. Era nela que escrevia os seus “livros de fogo”. Quem leu *Do ideal e da glória*, *Evangelho na taba* e principalmente, *Guerra sem testemunhas*, sabe do que estou falando.

Sem gostar de intitular o que escrevia pelo fato da designação lhe parecer por demais acadêmica, incursionou por todos os gêneros, dividindo em dois campos – a ficção e o ensaio – o conjunto de sua obra. E nessa missão, colocou a sua vida.

Fiel aos seus princípios, nunca se desviou um milímetro sequer, nem mesmo quando já quase agonizante. Poucos dias antes de falecer, um amigo de sua irmã foi ao hospital.

- Papai, aquele amigo de tia Lourdes está aqui...
- O que é militar?
- É... quer notícias suas...
- Não dê!

Não era nada pessoal. Apenas não gostava de militares. Minhas irmãs e eu ficamos numa situação difícil, mas eu não pude deixar de rir. Porque sabia que sua reação seria exatamente aquela.

Inúmeros fatos desse naipe até agora me fazem rir, quando me lembro.

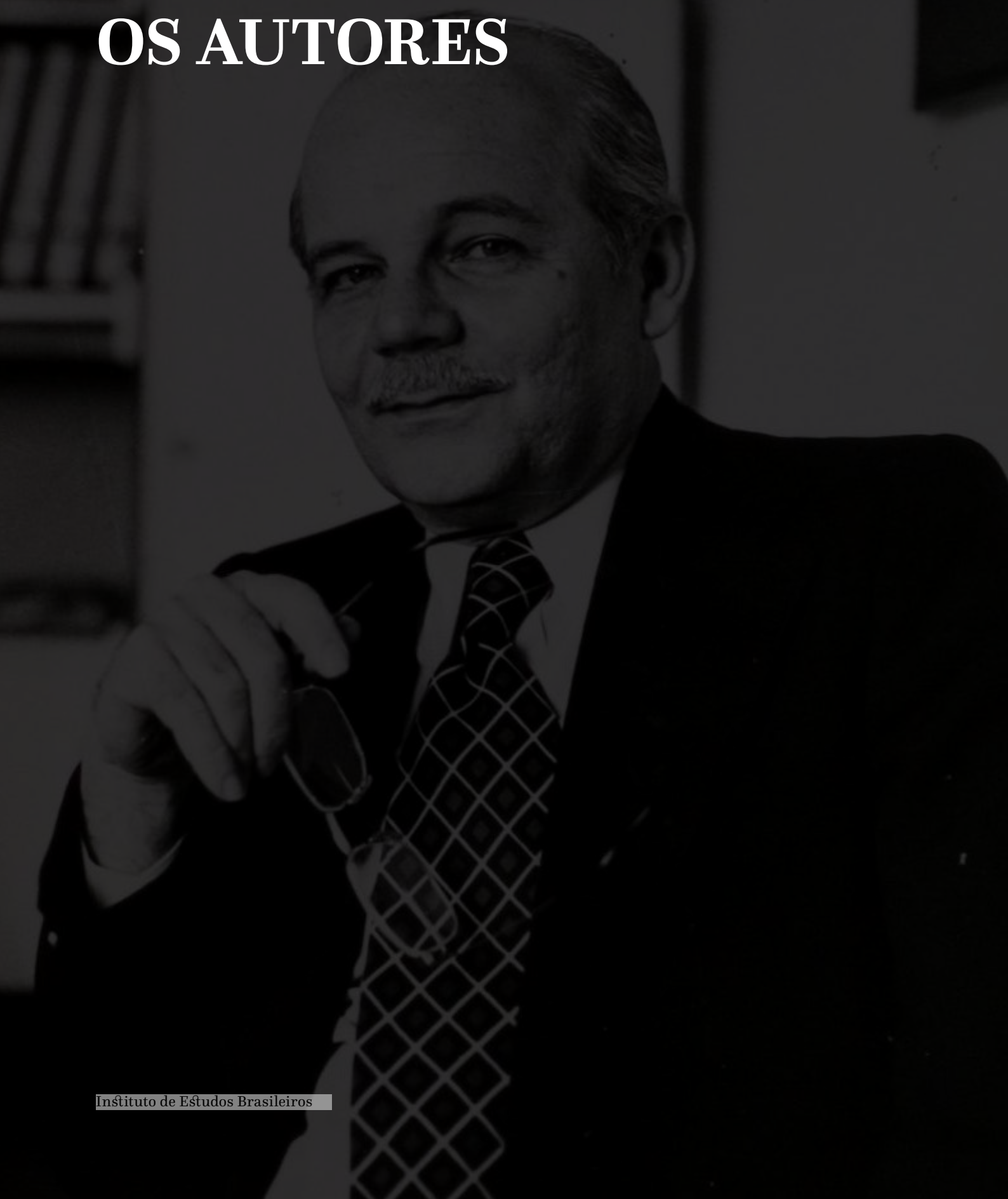
Hoje, passados vinte anos, não posso dizer que superei essa perda. Ainda sinto falta de tudo – nossas conversas, brincadeiras, o “lavolho” que ele colocava na geladeira para me acordar no dia seguinte, o número de telefone na sua agenda do “cachorro que late”, e ele ligava sempre, para reclamar dos latidos e rosnados... Coisas aparentemente sem importância, mas que faziam parte da nossa camaradagem. Antes de ser pai, ele era um grande amigo.

Desde que adoeceu, todos os dias eu tinha esperanças de uma melhora ou, até, de vê-lo completamente restabelecido. Mas, na manhã de 8 de julho de 1978, quando fui passar o dia no hospital (como sempre fazia, desde o seu internamento, em 22 de junho), senti que aquele dia, definitivamente, estava marcado para tornar o Brasil culturalmente mais pobre: no caminho, ouvi que um incêndio de grandes proporções assolava as dependências do MAM carioca, destruindo, segundo soube depois, quase cem obras do seu acervo.

Ao chegar ao quarto, dei-lhe um beijo na testa, ele estava dormindo. Mais de cinco horas depois, ainda estava na mesma posição. Comentei com minha irmã Letícia que tal imobilidade não era normal. Chamamos a enfermeira. As mãos que escreviam os “livros de fogo” haviam, infelizmente, silenciado para sempre. Partiu sem que percebêssemos, de forma tão suave que, no dia 9, ao sair do Cemitério do Araçá, não pude deixar de me lembrar do início do “Requiescat”, poema que Oscar Wilde escreveu à sua irmã Isola, morta aos nove anos:

“Pisa de leve.
Dormindo sob a neve
ela está.
Fala mansamente.
Ela pode estar ouvindo
crescerem as margaridas.”
(*Jornal do Comércio*, 23/08/1998)

SOBRE OS AUTORES



Adilson Guimarães Jardim

Bacharel em Crítica Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 2002). Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 2007, bolsista do CNPQ). Atuação em diversas IES (FAESC, FUNESO, Faculdade Maurício de Nassau, FAEDE), como Professor de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Teoria e Crítica Literária, História da Língua Portuguesa, Metodologia da Pesquisa. Atuação como revisor pelo ENEM, em redação pela Universidade de Pernambuco (UPE), pelo Serviço Nacional do Comércio (SENAC) e outras instituições. Diversas publicações em revistas acadêmicas, fundador e organizador do Atelier de Arte e Literatura Potencial (ALiPo), grupo de pesquisas em Letras pela Faculdade da Escada (FAESC), com publicação de cartilha de técnicas literárias e escrita criativa para professores e alunos do Ensino Fundamental e Médio (2011). Participação em diversas bancas de conclusão de curso (graduação e pós-graduação), como arguidor e orientador. Escritor, Poeta e Editor fundador da Editora Nordeste Independente. Doutorando em Estudos Literários pela UFPE como bolsista CAPES/DS.

Adriano Siqueira Ramalho Portela

Jornalista. Mestre e Doutor em Teoria da Literatura (UFPE). Professor e Coordenador da Especialização em Escrita Criativa (Unicap - PUCRS). Fundador do projeto social Cobogó das Artes. Escritor com 12 obras publicadas (romance, conto, ensaio e prefácio); seu romance *A última volta do ponteiro* recebeu o prêmio internacional José de Alencar 2012 pela UBE do Rio de Janeiro e foi adaptado para o teatro. No cinema, além de vários curtas realizados e premiados, é diretor do primeiro longa-metragem de terror de Pernambuco: *Recife Assombrado* (2019). O filme foi financiado pela ANCINE e hoje faz parte do quadro do Canal Brasil e está disponível nas plataformas Globoplay, Now e Vivoplay. Já foi repórter das emissoras Rede TV!, TV Jornal. TV Clube e TV Golfinho, em Fernando de Noronha.

Ana Cláudia Medeiros Soares

Licenciada em Letras Vernáculo, pela UFPE (2000), Bacharel em Crítica Literária pela UFPE (2001), Especialista no Ensino de Literatura Brasileira (2003) e Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE (2005). Atua na formação de professores pela Prefeitura do Recife, na Escola de Formação de Educadores do Recife, desde 2011, e na formação continuada de professores pela Gerência Regional de Educação Recife Sul, jurisdicionada à Secretaria de Educação de Pernambuco, desde 2013. Apresenta experiência na formação de professores dos Anos Finais, Anos Iniciais e EJA. Participou como formadora do PNAIC (Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa), nos anos 2016, 2017 e 2018. Participou da elaboração Currículo de Pernambuco Ensino Fundamental (2018) e na construção dos Parâmetros Curriculares para a Educação Básica de Pernambuco (2012).

Arnoldo Guimarães de Almeida Neto

Possui graduação em Música/ Licenciatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2002) e Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2008). Atualmente é Professor de Música no Ensino Fundamental II na Prefeitura Municipal do Ipojuca. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: Educação Musical, Literatura e Música, Doutor Fausto, Osman Lins, Intersemiose e Melopoética.

Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos

Concluiu em maio de 2017 pesquisa de pós-doutorado envolvendo as áreas de Antropologia Literária, Literatura e Cinema (UFPE). Possui Doutorado em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Pernambuco (2007); Mestrado em Psicologia (Psicologia Social) pela Universidade Federal da Paraíba (1995); Formação em Psicologia Clínica na Abordagem de Análise Bioenergética pela Comunidade-Escola Libertas (2002); Graduação em Licenciatura em Psicologia (1989) e Formação de Psicólogo (1990) pela Universidade Federal da Paraíba. A partir de 2003 dedicou seus estudos de modo exclusivo à Teoria do Efeito Estético, Antropologia Literária e sua

interface com o ensino de leitura de ficção, desenvolvendo projetos em pesquisa, ensino e extensão. De 2018 a fevereiro de 2022 lecionou e orientou dissertações e teses pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (CCHLA/UFPB). Atualmente é professora aposentada do Departamento de Fundamentação da Educação (DFE) do Centro de Educação (CE) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Presta consultoria ao Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL/UFPB www.gealufpb.com), do qual foi fundadora, organiza publicações do referido grupo, estuda a interface Teoria Literária/Literatura e Psicologia nas perspectivas iseriana e vygotskiana, respectivamente. Também atua como psicoterapeuta.

Cristina Lúcia de Almeida

Graduação em Licenciatura Português pela Universidade Federal de Pernambuco (2000). Graduação em Bacharel em Letras/ Crítica Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (2005). Mestrado em Letras - Teoria da Literatura - pela Universidade Federal de Pernambuco (2003). Doutorado em Letras - Teoria da Literatura - pela Universidade Federal de Pernambuco (2009). Professora do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Ensino de Língua Portuguesa, Teoria da Literatura e Crítica Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: prática de ensino de língua portuguesa e literatura no ensino básico; formação de mediadores da leitura em clubes de livros literários; análise de romances, análise de poemas, literatura comparada, educação e crítica literária.

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Bacharel em Medicina e Letras, Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE, Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com estágio na Universidade de Lisboa; Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Nova de Lisboa; Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE; Líder do Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose (NELI/CNPq); Editora da *Intersemiose Revista Digital*; autora dos livros *Dois estudos pessoais*; *Leituras:*

autores portugueses revisitados, *A mensagem e a imagem: literatura e pintura no modernismo português*, *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*, *De Musa à Medusa: presença do feminino na Literatura e nas Artes Plásticas*; organizadora das coletâneas *Vitral ao Sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*; *Osman Lins, 85 anos: A Harmonia de Imponderáveis*; *Narrações da Violência Biótica*; *Medicina e Literatura*.

Fábio Cavalcante de Andrade

Possui Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2003) e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2008). Atualmente é professor adjunto A-2 do curso de Letras da UFPE (Universidade Federal de Pernambuco) e coordena o Núcleo de Estudos em Literatura, Memória e Imaginário (NULMI). Atua nas áreas de Teoria, Crítica e História Literárias. Tem experiência na área de Literatura comparada e contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira contemporânea, poética moderna e contemporânea, literatura e mito; e literatura e memória.

Fernando Oliveira Santana Júnior

Doutor em Letras/Teoria da Literatura/Estudos Culturais pela UFPE (2015). Foi professor da FPB (Faculdade Internacional da Paraíba). Foi professor substituto do Curso de Letras da UFPE. Mestre em Teoria da Literatura/Literatura Comparada pela mesma instituição (2011). Graduado em Letras, Licenciatura Plena em Português/Inglês, pela UNICAP (2008). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura (Introdução, Poesia e Prosa Narrativa), Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa. Atua principalmente nas seguintes áreas de pesquisa: Teoria da Literatura, Literatura e Estudos Culturais, Literatura Comparada, Literatura e Ecocrítica, Literatura e Intersemiose, Literatura e Medicina. Também tem experiência em: Estágio Supervisionado, Monografia-TCC, Metodologia da Pesquisa Científica, Comunicação e Produção Textual em Língua Portuguesa. É membro integrante do NELI (Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose - UFPE)

Inara Ribeiro Gomes

Possui graduação em Letras pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande (1992), Mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1998) e Doutorado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2005). Professora Associada da Universidade Federal de Pernambuco. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: poéticas da narrativa, literatura e história, literatura e ensino, língua portuguesa e ensino.

Ivana Maria de Moura Alves

Ivana Moura Alves é jornalista, crítica de teatro, escritora, artista e produtora cultural. Idealizadora e editora do *Satisfeita, Yolanda?* (www.satisfeitayolanda.com.br), blog de crítica teatral e áreas afins. Doutoranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Letras / Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE (2005). Especialista em Jornalismo e Crítica Cultural pela UFPE (2004). Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco - Unicap (1985). Autora do livro *Osman Lins, o matemático da prosa* e da peça *O crepúsculo de Van Gogh*. Adaptou e codirigiu o espetáculo *Os desastres de Sofia*, inspirado em conto de Clarice Lispector. Integra a Associação Internacional de Críticos de Teatro - AICT-IACT (aict-iatc.org), filiada à UNESCO. Exerceu as funções de repórter, editora assistente e editora de Cultura do jornal Diário de Pernambuco (1989-2013). Possui experiências profissionais na área de Comunicação e Jornalismo, Artes Cênicas e Literatura.

Jeane Maria Guimarães da Silva

Formada em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru com especialização em Literatura Brasileira e Mestrado em Teoria da Literatura pela UFPE, com a dissertação: *Altazor: uma viagem pela poética de Vicente Huidobro*. É professora de Educação Infantil e Ensino Fundamental pela Rede Municipal do Recife. Autora do livro infantil *A descoberta de Clarice*.

Lauro de Oliveira

Graduado em Filosofia pela UFPE. Foi professor de Sociologia geral e Sociologia da família na Faculdade de Filosofia do Recife. Amigo pessoal do escritor Osman Lins e pesquisador da obra osmaniana, organizou a edição especial do Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco dedicada a Osman Lins na passagem dos 20 anos de sua morte. Tem proferido palestras em eventos de âmbito nacional e internacional, publicado vários artigos sobre o autor em periódicos, e realizado intenso trabalho de pesquisa e difusão da vida e obra do escritor pernambucano.

Lourival Holanda

Professor Titular da Universidade Federal de Pernambuco. Presidente da Academia Pernambucana de Letras. Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (1992). Possui graduação em Filosofia - Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis (1976). Mestrado em Letras (Estudos Linguísticos, literários e tradutológicos em Francês) pela Universidade de São Paulo (1986). Membro da Comissão da Companhia Editora de Pernambuco. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco. Membro dos Seminários de Tropicologia/Fundaj. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, crítica, cultura, história e poesia. Foi o idealizador e coordenador do *SOL: Sodalício Osman Lins*: grupo de pesquisa de literatura moderna na UFPE. Publicou, entre outros, *Sob o signo do silêncio*, estudo da relação entre palavra e poder, a partir de *Vidas secas* e *O estrangeiro*, pela Editora da Universidade de São Paulo; *Fato e fábula*, uma poética da História em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, pela Editora da Universidade do Amazonas.

Priscila Medeiros Varjal de Melo

É Graduada em Letras pela Universidade de Pernambuco (2006), Especialista em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia do Recife -FAFIRE (2010), Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2012), como bolsista do CNPq, e Doutora em Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco (2017), como bolsista da FACEPE. Atualmente, dedica-se ao ensino de Redação para Concurso Público, Literaturas e Autoconhecimento.

Ricardo Japiassu Simões

Graduação em Comunicação Social pela UNICAP (1991); Doutorado em Letras pela USP (2001); Pós-Doutorado pela UFPE. Tem experiência na área de Letras e Jornalismo, com ênfase em Literatura Comparada e Literatura Brasileira, bem como Redação, atuando principalmente nos seguintes temas: história, literatura, artes, folhetim e turismo. Lecionou Língua Portuguesa Instrumental na Faculdade Damas da Instrução Cristã, lotado no Departamento de Relações Internacionais, no qual também foi o Coordenador Executivo da revista Caderno de Relações Internacionais e membro do Conselho Editorial da revista *Architecton*, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo. É articulista do Diário de Pernambuco desde 2010 e articulista do Jornal do Commercio (do Recife) desde 2012.

Ricardo Soares da Silva

Possui graduação em Letras (Bacharelado), com ênfase em Crítica Literária, pela Universidade Federal de Pernambuco (1998) e mestrado em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (2003). É Doutor pela mesma instituição, onde desenvolveu a Tese: “Epos Latino-americano e Emancipação Intelectual em *Latinoamérica*, de Marcus Accioly”. Professor de Língua Latina na Universidade Estadual da Paraíba – UEPB. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Teoria da Literatura, Língua e Literaturas Latinas, atuando principalmente nos seguintes temas: tradição, Antiguidade Clássica, identidade cultural, América Latina, modernidade e ruptura.

Rosana Maria Teles Gomes

Tem Doutorado (2017) e Mestrado (2003) em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente é Chefe de Gabinete do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Osman Lins, imaginário, Mia Couto, Pepetela, África e Identidade.

Robson Teles Gomes

Mestre em Teoria Literária pela UFPE, Doutor em Literatura e Cultura pela UFPB, Professor Assistente II da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, Professor de Linguagens do Ensino Médio do Colégio Santa Maria, Dramaturgo e Encenador. É Vice-Presidente do ICOL (Instituto Cultural Osman Lins). É membro do GETE (UNICAP) e do Conselho Deliberativo da ASLE Brasil. Coordenou o subprojeto “Leitura, interpretação e produção de texto: um espaço de inclusão” do PIBID Letras UNICAP (2012 -2017). Tem experiência na área de Teatro e de Letras, com ênfase nos seguintes temas: Osman Lins, Olavo Bilac, Dias Gomes, Imaginário, Gêneros Literários, Literatura Infantojuvenil.





