

ISSN 1982-9701

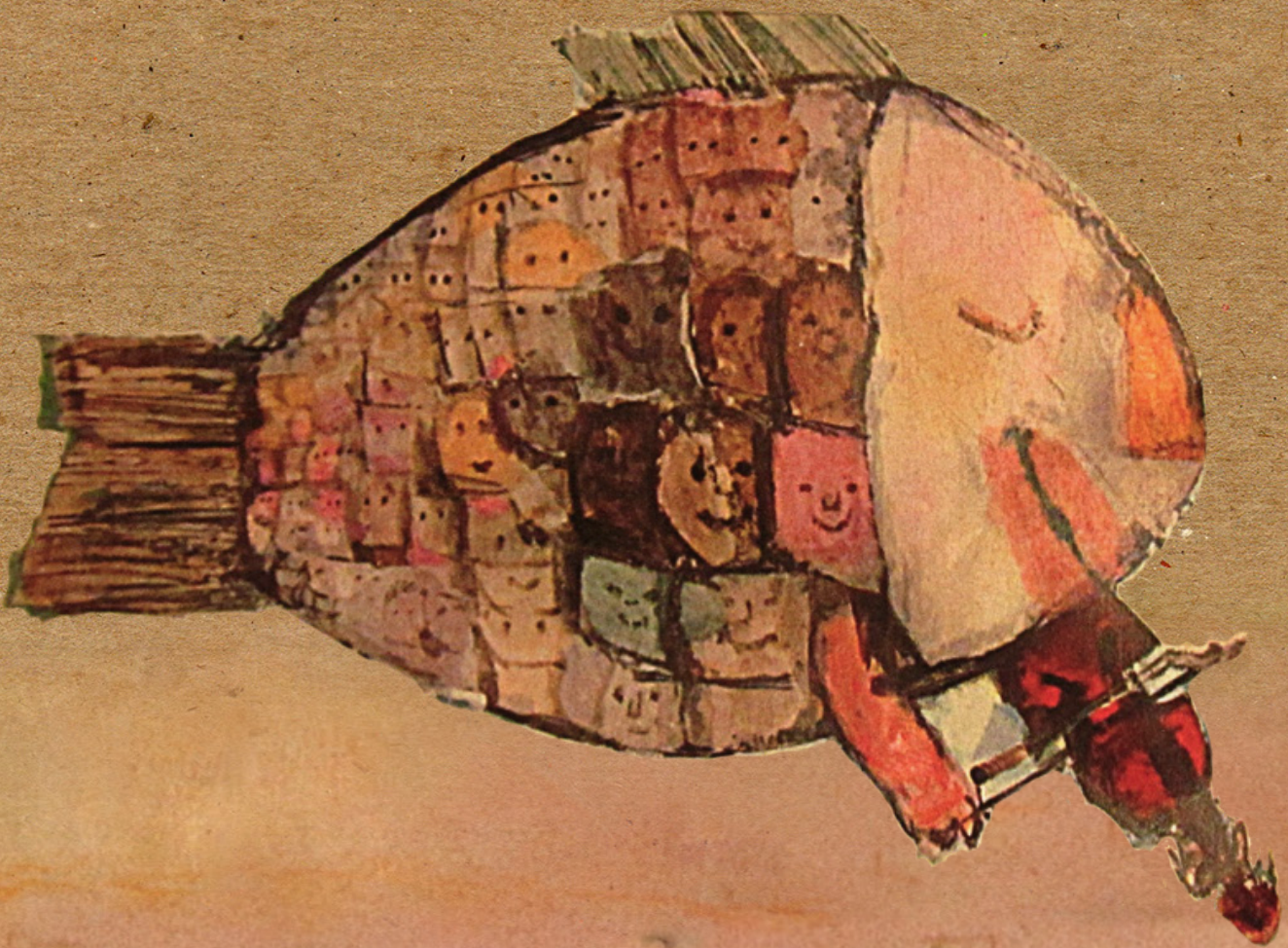
CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

37

ano 23 | 2014

OSMAN LINS
90 ANOS



UnB

ISSN 1982-9701

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

37

ano 23 | 2014

MISSÃO

A revista CERRADOS configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

EDITORA

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

REITOR

Ivan Marques de Toledo Camargo

VICE-REITORA

Sonia Nair Bao

DECANO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Jaime Martins de Santana

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS

Enrique Huelva Unternbäumen

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

Ana Claudia Silva

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Piero Luis Zanetti Eyben

CONSELHO EXECUTIVO

Cláudia Falluh Balduino Ferreira – Editora Chefe

Sylvia Helena Cyntrão

Rogério da Silva Lima

Wilton Barroso Filho

CERRADOS

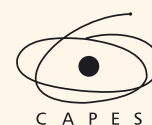
Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

37

ano 23 | 2014



OSMAN LINS
90 ANOS





EDITORA

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

ORGANIZADORAS DESTE NÚMERO

Elizabeth Hazin e Leny da Silva Gomes

REVISÃO

Yana Palankof

APOIO

Capes/CNPq

CAPA

Design | Jana Ferreira e David Borges

Obra da capa | Arte sobre colagem feita em caixa de papelão por Osman Lins (Arquivo Osman Lins, IEB-USP).

PROJETO GRÁFICO, CAPA E DIAGRAMAÇÃO

Jana Ferreira e David Borges

AGRADECIMENTOS

As organizadoras agradecem ao IEB-USP, à Fundação Casa de Rui Barbosa, a Ângela Lins e a Jane Tutikian pela cessão das imagens aqui publicadas.

CONSELHO EDITORIAL CONSULTIVO

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil) | Elga Pérez Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil) | Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil) | Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil) | Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil) | Laura Padilha (UFPE, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil) | Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil) | Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil) | Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil) | Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil) | Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil) | Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França) | Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França) | Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE. SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C398

Cerrados : revista / do Programa de Pós-Graduação em Literatura. - Vol. 1, N. 1 (1992)- .-Brasília, DF : Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1992-.

v.

Semestral

Tema: Osman Lins 90 anos

Editor: Cláudia Falluh Balduino Ferreira

Descrição baseada em: Vol. 14, N. 37 (2014)

Inclui Bibliografia

ISSN 1982-9701

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Literatura comparada. 3. Literatura - periódicos. I. Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

12-9157.

CDD: 809

CDU: 82.09

12.12.12 18.12.12

041516

Editorial

A publicação do número 37 da revista *Cerrados* que ora apresentamos ao público coincide com a intensa movimentação em torno da internacionalização da universidade brasileira. De forma global, a Universidade de Brasília abraça este movimento e o cumpre com visível estímulo dos ânimos intelectuais. Dentre os artefatos do conhecimento humano produzido por ela estão as revistas acadêmicas, e em especial a revista *Cerrados*.

É importante salientar que em seus 22 anos de existência a revista *Cerrados* se ligou em contraponto às tendências globais que envolvem o mundo literário contemporâneo. Desde sua criação, ela entendeu que a externalidade da pesquisa acadêmica é ressonância necessária, e uma revista, o canal mediador entre a “explosão de conhecimento”, própria da academia, e as

Foreword

The publishing of the issue 37 of the Journal *Cerrados* we presently give to the public coincides with an intense movement around the internationalization of Brazilian Universities. As a whole, the University of Brasilia embraces such movement and accomplishes it with visible stimulation of the intellectual spirit. Among the artifacts of human knowledge it produces are the academic journals, specially *Cerrados*.

It is important to emphasize that, in its 22 years of existence, *Cerrados* connected itself in counterpoint to the global tendencies surrounding the contemporary literary world. From its creation on, it understood that the externality of the academic research is a much needed counterpoint, and a journal, the mediating channel between the “explosion of knowledge”, proper of the academic

demandas do mundo prático, que por sua vez são internacionais.

Assim, a revista que tem seu nome inspirado no fenomenal bioma brasileiro onde a Universidade de Brasília está “pousada”, segundo os planos de Niemeyer e Darcy Ribeiro – os cerrados –, faz a conciliação dos dois eixos: o conhecimento e sua ejeção, sem se apartar e refletindo sobre o que faz a substância da perenidade das coisas e dos temas – a memória.

Assim, como estamos centrados também em lembrar, pois não nos esqueçamos – o número 37 de 2014 da revista *Cerrados* é inteiramente dedicado à celebração dos 90 anos do escritor Osman Lins.

Para organizar este número, a revista convidou as Professoras Doutoras Elizabeth Hazin (UnB) e Leny da Silva Gomes (UCS/UniRitter) elaboraram e coordenaram a montagem de um vasto memorial sobre Osman Lins formado por depoimentos, fotografias, cartas e áudios de pessoas ligadas ao autor, como também ensaios especialmente confeccionados para o número por intelectuais brasileiros e estrangeiros.

Elizabeth Hazin é doutora em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade de São Paulo (1991), possui Pós-Doutorado em Literatura Brasileira pela Università di Roma La Sapienza (1993 e 1994) e Pós-Doutorado em Literatura Comparada pela USP (2010) junto ao Arquivo Osman Lins do IEB. Como professora de literatura Brasileira da Universidade de Brasília e pesquisadora com bolsa do CNPq ela coordena o Grupo de Pesquisa (UnB) Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário.

Leny da Silva Gomes é professora titular do Centro Universitário Ritter dos Reis e Coordenadora do PPGL Doutorado em Letras Associação ampla UCS/UniRitter. Atua principalmente no campo da

world, and the demands of the practical world, which on turn are international.

Thus, the journal, whose title was inspired by the astonishing biome where the University of Brasilia is “landed”, according to the plans of Niemeyer and Darcy Ribeiro – the *cerrados* –, conciliates two axes: knowledge and its spreading, not separated, and musing on what constitutes the substance of the perennality of things and themes – memory.

This way, we are committed in remembering, as we don't forget – the issue 37 of 2014 of the journal *Cerrados* is interely dedicated to the celebration of the 90 years of writer Osman Lins.

In order to organize this issue, the Journal invited Professor Doctor Elizabeth Hazin, who organized and coordinated, in cooperation with Professor Doctor Leny da Silva Gomes, the assembling of a vast memorial on Osman Lins, composed by statements, photographs, letters and audio material linked to the author, as well as essays especially written for this issue by Brazilian and foreign scholar alike.

Elizabeth Hazin is PhD in Letters by the Universidade de São Paulo (1991), with a post-doctoral research in Brazilian Literature by the Università di Roma La Sapienza (1993 e 1994), as well as a post-doctoral research on Comparative Literature by the Universidade de São Paulo (2010), with the Arquivo Osman Lins at IEB. Nowadays she is a professor of Brazilian Literature at the Universidade de Brasília and researcher with a grant by CNPq. She coordinates the research group on studies on Osman Lins (Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário – UnB).

Leny da Silva Gomes is, nowadays, senior professor of the Centro Universitário Ritter dos Reis and Coordinator of the PPGL Doctorate in Letters UCS/UniRitter. She works mainly in the

literatura brasileira, literatura clássica, leitura, hipertexto, literatura brasileira e ensino. É líder do grupo de pesquisa Língua e Literatura na formação do sujeito. Recebeu em 2007 o Prêmio Açorianos de Literatura pela organização (conjunta) do livro *Aprendizagem de língua e literatura: gêneros e vivências de linguagem* e seus projetos atuais de pesquisa estão voltados ao estudo da obra de Osman Lins, articulados às linhas Linguagem, discurso e sociedade e Leitura e Processos Culturais. Elizabeth Hazin e Leny da Silva Gomes atuam juntas no grupo de pesquisa Estudos Osmanianos e publicaram em conjunto o livro *O reverso do tapete: a escrita de Osman Lins*. (Porto Alegre: Uniritter, 2012. 322p).

A atuação, principalmente nas linhas de pesquisa Teorias do Texto Literário e Estudos Literários Comparados, assim como os anos dedicados ao estudo da obra de Osman Lins fazem delas pesquisadoras essenciais para os propósitos da revista *Cerrados*.

Nestes propósitos está presente a internacionalização, é certo, mas uma internacionalização humanizada pela via da memória como capacidade sublime de perenizar o impermanente: o homem e seu legado cultural.

following fields: Brazilian Literature, Classic Literature, Reading, Hypertext, Brazilian Literature and Teaching. She is head of the research group of Language and Literature in the constitution of the subject. In 2007, she received the Prêmio Açorianos de Literatura for the joint-organization of the book *Aprendizagem de língua e literatura: gêneros e vivências de linguagem* and her current research projects concern the study of the work of Osman Lins, connected to the fields of *Linguagem, discurso e sociedade e Leitura e Processos Culturais*. Elizabeth Hazin and Leny da Silva Gomes work together in the research group which studies the work of Osman Lins and have jointly published *O reverso do tapete: a escrita de Osman Lins*. (Porto Alegre: Uniritter, 2012. 322p).

Their work, mainly in the fields of *Teorias do Texto Literário e Estudos Literários Comparados*, as well as the years dedicated to the study of Osman Lins's books turn them in fundamental researchers for the purposes of *Cerrados*. In the scope of this project remains the objective of internationalization, for sure, but a humanized internationalization through memory as a sublime capacity for making eternal what is impermanent: man and his cultural legacy.

Cláudia Falluh **BALDUINO FERREIRA**

Editora Chefe
Chief Editor

Translated by Cíntia Carla **MOREIRA SCHWANTES**

Sumário

Apresentação

*Não se sabe se na voz, se no silêncio:
à maneira de apresentação, 17*

Elizabeth HAZIN | Leny DA SILVA GOMES

Depoimentos

Este que, real e infinitamente, sou no tempo?, 27

Elizabeth HAZIN | Leny DA SILVA GOMES

Osman Lins: depoimento pessoal sobre a trajetória da crítica, 45

Ana Luiza ANDRADE

Osman Lins: 5 momentos + 1, 55

Carlos Felipe **MOISÉS**

Facho luminoso, 67

Esdras **DO NASCIMENTO**

Osman Lins: percursos e iluminações, 75

Graciela **CARIELLO**

Perfil de um bárbaro, 85

Jane **TUTIKIAN**

Osman Lins, forma e fôrma, 93

Leyla **PERRONE-MOISÉS**

O berro do canário, 101

Michel **PETERSON**

Invencível (e inesquecível) Osman Lins, 111

Regina **ZILBERMAN**

Leitura da obra de Osman Lins: anos a fio, 121

Sandra **NITRINI**

Ensaaios

Por uma hermenêutica do abismo: traçados congênitos em Osman Lins e Padre Vieira, 135

Fernando Antonio **DUSI ROCHA**

Traduzido e abandonado. Fortuna crítica e desfortuna editorial de Osman Lins na Itália, 161

Roberto **MULINACCI**

Desenhos do conto moderno: Osman Lins no acervo pessoal de Moreira Campos, 177

Odalice **DE CASTRO SILVA**

Ensaio fotográfico

Um postal vespertino de Vitória de Santo Antão, 197

Francismar **RAMÍREZ BARRETO**

Composição musical

A viagem e o rio, 215

José Henrique **PADOVANI**

Osman Lins

A voz de Osman Lins, 223

*Osman Lins, em Avalovara,
ousou a virtude de levar o
experimentalismo a extremos.*

Raduan **NASSAR**

Avalovara: "a admirável alusão, em certos momentos eróticos, ao aparecimento lírico de pássaros e de rebanhos criando um contexto bucólico, arcádico, de extraordinária força poética, são alguns dos motivos que tornam este longo relato um acontecimento fora-de-série em nossa literatura."

J. G. NOGUEIRA MOUTINHO

"obra faustosa, é uma festa do espírito, da sensibilidade e da sensação."

*Le Figaro Littéraire
Paris*

Osman

É o nome do mimoso primogenito do illustre casal: sr. Theophanes da Costa Lins e d. Maria da Paz Mello, Lins. Que o seu futuro seja de glórias e que a felicidade rasgue sempre novos horizontes ao innocentíssimo que nasceu aos 5 deste mez são os votos que fazemos ao eterno Jesus.

Gratos pela participação.



A CRUZ, Vitória de Santo Antão, Ordem da Sociedade Littera Santa Cruz, julho de 1924.

Apresentação

*Não se sabe se na voz,
se no silêncio:
à maneira de apresentação*

Elizabeth **Hazin**

Professora da Universidade de
Brasília. Líder do grupo de Estudos
Osmanianos da UnB. Bolsista de
Produtividade em Pesquisa do CNPq.

ehazin@ig.com.br

Leny **da Silva Gomes**

Professora Titular do PPG Letras
Uniritter (Porto Alegre/RS).

lenyg@uniritter.edu.br

A edição de julho de 1924 de *A Cruz*, publicação da cidade de Vitória de Santo Antão (PE), traz em suas duas páginas impressas notícias de aniversários, de recitações festivas, de visitas ilustres recebidas pela cidade; faz a recapitulação de eventos há cem anos acontecidos e apresenta aos seus leitores a geografia da Europa, discriminando todos os impérios, reinos, repúblicas, principados e as cinco cidades livres: Hamburgo, Bremen, Lubeck, Dantizg e Fiume. Entre as notícias, destaca-se uma que particularmente nos interessa: o nascimento do “mimoso primogênito do ilustre casal Theophanes e Maria da Paz”, ocorrido no dia 5. Iniciava-se, assim, a vida de Osman Lins, autor pernambucano a quem vai dedicado este volume, que tem o caráter significativo de homenagem ao escritor que, se vivo fosse, teria completado 90 anos no dia 5 de julho último.

1924-2014. Considerando que os números sempre tiveram importância para Osman Lins e que os múltiplos de um número – como se lê no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant – têm a mesma significação simbólica básica do número simples (noventa seria, portanto, análogo a nove), podemos dizer que esta idade agora atingida adquire significado maior quando nos damos conta de que o número 9 – número da completude, do término de uma criação – teve sentido real em sua vida. Correspondente às letras do nome com que assina seus livros, foi justo o 9 a nomear um de seus livros mais importantes – *Nove, novena* –

aquele que mudaria o rumo de sua literatura, levando-o a acreditar que enfim conseguira realizar o que tinha traçado para si próprio desde a adolescência. Segundo Parmênides, o número 9 concerne às coisas absolutas.

Pensamos para esta edição especial da revista *Cerrados* que seria apropriada (e belo também) a reunião de depoimentos vários, provindos de pessoas que com ele tivessem compartilhado o espaço da vida ou o da escrita. Assim, na seção inicial, intitulada *DEPOIMENTOS*, encontram-se reunidos textos de escritores, pesquisadores, parentes e amigos, cujas palavras constituem, quem sabe, a mais bela tentativa de não permitir que as coisas vividas e vivenciadas se dissipem no tempo.

Na segunda seção, encontram-se três ensaios: um, de autoria de Fernando Antonio Dusi Rocha, entrelaça a narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins, com os sermões *da Exaltação da Santa Cruz e das Cadeias de São Pedro*, do Padre Antônio Vieira, convocando, para esse diálogo hermenêutico, questões que dizem respeito à verdade, às tensões e aporias da existência, representadas em textos aparentemente díspares; outro, de autoria de Roberto Mulinacci, da Università di Bologna, sobre a (des)fortuna crítica da tradução italiana de *Avalovara* (Il Quadrante, 1987), que – segundo esse autor – teria passado inteiramente despercebida nos meios intelectuais do país; e, por último, o de Odalice de Castro Silva, da Universidade Federal do Ceará, trata das convergências e das diferenças entre o escritor cearense Moreira Campos e o pernambucano Osman Lins a partir da descoberta da admiração do primeiro pelo segundo, imprimida em documentos do arquivo de Campos, depositado no Acervo do Escritor Cearense, da UFC.

O ensaio fotográfico que se vê na terceira seção origina-se de excursão feita à Vitória de Lins pelo grupo Estudos Osmanianos, da UnB, em 2009, tentando retrair seus passos por aquela cidade que o viu nascer, perscrutando com encantamento a casa em que viveu ao lado da avó Joana Carolina.

A seção seguinte traz aos leitores o fascínio da música: a composição intitulada *A viagem e o rio*, inspirada em *Avalovara*, de autoria de José Henrique Padovani, da Universidade Federal da Paraíba. Composta para uma orquestra de 17 instrumentistas e live-electronics, participou da 4ª Competição Europeia de Projetos com Live-Electronics, tendo obtido o prêmio principal.

A seguir, a voz do próprio Osman Lins, guardada há anos em CD-R, discorre sobre aspectos por ele observados no romance *Variante Gotemburgo*, ainda inédito à época, e que foi tese de doutoramento do escritor Esdras do Nascimento, na UFRJ, em 1977. Trata-se de um parecer de Osman a respeito do romance, enviado ao amigo Esdras, que gentilmente nos cedeu para publicação.

Convidamos ainda o escritor Raduan Nassar, amigo de Osman, para nos dar um depoimento. Disse-nos que só conseguia “escrever curto”. Achamos por bem que a frase que nos encaminhou como contribuição deveria constituir a epígrafe deste volume.

Apenas algumas palavras para concluir. Uma caixa pode encerrar segredos, pode conservar recordações, como aquela que Natividade, personagem do romance *Avalovara*, guardava sobre seu guarda-roupa vazio:

[...] numa caixa de chapéu, estão guardadas as suas lembranças. Fotografias dos padrões, da criança que ajuda a criar e vê crescer, folhas secas, conchas, seixos, um prisma, lápis de cor meio usados e sem ponta, frascos de remédio, barbantes, um anel de latão, cacos de um jarro, estampas de santos, um dobrão de prata.

Muitas vezes encontra-se – no interior de uma caixa – o que de mais precioso existe para aquele que a conserva. Ora, a imagem que se vê reproduzida na capa deste volume é a de uma caixa que pertenceu ao escritor, na qual ele guardava seus diários com anotações de viagem. Foi ele mesmo a escolher e ali colar a gravura do peixe, com o corpo composto por inúmeras carinhas e que atravessa o espaço a tocar um violino. Depositada, hoje, no Fundo Osman Lins, do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, talvez tal imagem representasse para seu dono a ideia de deslocamento, imaginação e fascínio que toda viagem contém. Assim, outro não foi nosso intuito ao destacá-la na capa: para nós cada um destes textos aqui guardados pode ser visto como recordação de viagem, da grande aventura vivida pelos que conheceram Osman Lins ou leram seus escritos. Aproxime-se, leitor, levante a tampa colorida e descubra – com o mesmo encantamento com que aí os acomodamos – a magia que tal encontro pode suscitar.

Brasília/Porto Alegre, 4 de outubro de 2014.

Domingo 25	Passei todo o dia com ELA. Ontem, dei um um casa amarela.
Segunda 26	Longo de costume, já Tei com o Álvaro.
Terça 27 ☾	Fui a casa amarela con- versar com meu bem.
Quarta 28	Fiquei na pensão.
Quinta 29	Fui ver Marininha e des- pedir-me d'ela em vista de ir a Vitória sábado.
Sexta 30	Fiquei na Pensão, es- crevendo.

Maio	
Domingo 25	Fizri todo o dia com ELA. Outem, da tarde na casa amarela.
Segunda 26	Como de costume Fiz com 7 is alvaras.
Terça 27	Fui a casa amarela de manha com meu livro.
Quarta 28	Fiquei na pensão.
Quinta 29	Fui na Madrinha e de pedir-me de Ela em nome de ia a V. Tania sobre.
Sexta 30	Fiquei na Pensão, trabalhando.

Caderneta de Osman
Lins de 1947. (Foto
cedida por Ângela Lins,
filha do escritor).

Depoimentos

*Este que, real e infinitamente,
sou no tempo?*¹

Elizabeth **Hazin**

Professora da Universidade de Brasília. Líder do grupo de Estudos Osmanianos da UnB. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

ehazin@ig.com.br

Leny **da Silva Gomes**

Professora titular do PPG Letras UniRitter (Porto Alegre/RS).

lenyg@uniritter.edu.br

1 | Este texto acolhe três depoimentos escritos especialmente para integrar este volume dedicado a Osman Lins. Dois são de familiares – Maria do Carmo de Araújo Lins, sua primeira esposa; Maria de Lurdes Lins Strummiello, irmã de Osman Lins; o outro, de Dorothea Severino, esposa de seu amigo Alexandrino Severino.

Preocupações antagônicas ferviam em minha amiga, receptáculo ativo das coisas e dos nomes. Mas haverá realmente para o criador, se criador e enquanto, outro problema fora de seu próprio ofício?

Osman Lins

A última publicação de Osman Lins em vida, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), expõe sua narratividade em sedimentadas camadas superpostas que entrelaçam ficção e reflexão sobre os atos de ler, criar e compor. Para o que aqui se tem em vista, destacam-se as questões relativas ao “eu” e às do intercâmbio entre realidade e ficção.

Enquanto não me envolvo com um texto através do qual me revelo de maneira inapelável (uma vez que, por mais que tente ocultar-me, se digo “eu” é este eu que me faz, e fazer, em tal caso, que poderia significar senão formar, dar, revelar?), enquanto vou e venho pelo mundo, seguro, um homem com a sua rede fixada em muitos pontos concretos, proclamando com voz firme “eu” que é a imagem de meu rosto, nem sequer a morte vem ameaçar a minha identidade.

Mas se tomo um papel ou, o que é mais grave e assustador, se alguém toma um papel e escreve “eu”, e, por trás desse pronome, me põe no seu lugar, quem me garante mais nada? (LINS, 1977, p. 196-197).

É bom advertir que a declaração acima é do personagem que lê e comenta em seu diário o romance inédito da amada já morta, Julia Marquezim Enone, cuja memória ele se empenha em resgatar. A reflexão desencadeada pelo tema da memória perdida direciona-se do estatuto do narrador em primeira pessoa ao estabelecimento da mediação entre texto e leitor. O pronome “eu”, local de enunciação que aciona o evento narrativo, poderá assumir diferentes configurações, e com ele dialogará o destinatário. Entretanto, esse “eu” tem sua limitação “[...] posso criar-me todos, menos um – este que, real e infinitamente, sou no Tempo” (LINS, 1977, p. 197). Lendo esse Tempo com letra maiúscula como o tempo dos homens, infinito em sua finitude, introduz-se a estreita e complexa relação entre o “eu” que “simultaneamente teço a teia e me teço a mim” e o autor, seu corpo, sua imaginação, suas vivências.

Suscitar esse tipo de reflexão teórico-crítica no interior da própria ficção não soaria estranho à época? Devemos nos lembrar de que tanto no contexto de produção de *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976) quanto no de *Avalovara* (1973) as questões envolvendo o autor, seu *hic et nunc*, são desconsideradas no âmbito dos estudos literários. As duas esferas em que a produção literária circulava, constituídas pela mídia impressa e pela universidade, estavam interessadas uma na venda dos livros e a outra no desenvolvimento de uma especialização que legitimaria seus titulados como autoridades para falar sobre literatura. Nesse espaço, houve apropriação acelerada de correntes teórico-críticas – *new criticism*, formalismo, estruturalismo, estilística – que se tornaram métodos analíticos recorrentes, chegando ao modismo em dissertações e teses. A fecunda vertente sociológica, encabeçada por Antonio Candido, e a crítica dialética trazem o externo para o interior do texto literário, que abrigaria as contradições, os paradoxos, as conciliações e as sínteses das representações sociais. Apesar do estabelecimento do tripé autor/texto/leitor, as questões que envolvem o autor não despertavam a atenção da crítica na época.

Um espaço de reflexão que abrangesse, na perspectiva atual, as dimensões de produção, de mediação e de recepção estava ainda por ser criado. Da mesma forma, a tradicional concepção de realidade em si que toma alguns objetos e produtos como reais e o texto literário como entidade autônoma demorou alguns anos para ter seu contraponto na noção de que

[...] são as regras de aceitação, as estratégias de consenso acerca dos elementos do modelo de realidade de determinado grupo social e o conteúdo de realidade destes elementos que decidem sobre a nossa visão/versão do mundo. São esses modelos e não a realidade exterior ao olhar ativo que explicam, assim, porque em certo grupo social o mundo é visto de modo semelhante, e por que o mundo em que vivemos não é cópia, mas composição (OLINTO, 1989, p. 20).

Nessa perspectiva, o foco desvia-se da realidade para o saber sobre a realidade, construída em determinadas condições como fenômeno da esfera social, e se inscreve no

sistema literário. Os textos literários são dotados de sentido nas ações sociais concretas, em momentos históricos definidos, em situações cognitivas e afetivas determinadas.

Se no âmbito nacional o autor e as condições de produção não eram pertinentes às considerações da crítica, discussões a respeito, que surgiam na Europa, não podiam deixar de ecoar no meio literário. É exemplar nesse sentido o livro de Osman Lins *Guerra sem testemunhas: (O escritor, sua condição e a realidade social)* (1969), em que o autor discute as várias formas de crítica, a posição do escritor em seu contexto político brasileiro, as relações com a máquina editorial, com o leitor, com a sociedade; reflexões que se adensam nas “relações do escritor com a folha em branco e sua interminável luta com as palavras” (LINS, 1969, p. 244). Estamos tratando, então, de um escritor de ficção que se ocupa de maneira integral à causa da literatura, sem deixar de se concentrar na obra literária, no seu fazer e nas indagações que seu ofício suscita. Nesse processo, sua visão se alarga, pois para ele “todo problema de forma, se tem densidade, está sempre relacionado a uma concepção do mundo.” (LINS, 1969, p. 215).

Essas dimensões desconsideradas na década de 1970 pelas abordagens literárias teórico-críticas são enfrentadas por Osman Lins tanto em sua ficção quanto em sua ensaística, ou em seus textos ficcionais-ensaísticos. Ao radicar a reflexão em um “eu”, principalmente em *A rainha dos cárceres da Grécia*, parece estar respondendo aos questionamentos que surgiram com a comunicação de Foucault em fevereiro de 1969 intitulada *Qu'est-ce qu'un auteur?*, ou com *A morte do autor*, de Roland Barthes, texto datado de 1968. Em ambos os casos a questão é: quem fala?, ou ainda, “que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala” (BECKETT, apud FOUCAULT, 1992, p. 34).

As relações entre autor e leitor, mediadas pelo texto, acompanham as tendências vigentes em determinadas épocas e culturas. Nas palavras de Barthes (1987, p. 49):

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”.

De lá para cá, nas não tão distantes décadas de 60/70 do século XX, Foucault opõe autor/indivíduo à função autor, que não é exercida por qualquer nome próprio que subscreva um texto. O nome do autor “manifesta a instauração de certo conjunto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura” (FOUCAULT, 1992, p. 46). O conjunto desses discursos manifesta-se em sua singularidade e em sua posição disruptiva e instauradora. A partir da percepção de que a marca do escritor é sua ausência na obra, noções de obra e de escrita reclamam uma elucidação. O que é uma obra? É tudo o que um escritor deixou por escrito? Tudo o que disse e escreveu? Incluem-se também documentos guardados? Recibos de compras de livros? Cartas? “Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados

2 | Indagação que parece sugerir a leitura de Enone (aliás, um palíndromo) como “e ninguém”.

por alguém depois da morte?”, pergunta-se Foucault (FOUCAULT, 1992, p. 38), para concluir que “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (FOUCAULT, 1992, p. 39).

Às abstrações filosóficas, o autor do diário que comenta o livro de J. M. Enone, um possível *alter ego* do autor Osman Lins, responde em tom irônico: “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?” (LINS, 1977, p. 5).² Esse leitor amante desfia ao longo do texto sua visão insurreta que não aponta para uma única direção e, ainda, é expressa ora de forma clara, “O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros)” (LINS, 1977, p. 4), ora de forma encoberta, coerente com uma “poética despistadora, propensa à máscara” (LINS, 1977, p. 196). Esta última, referente à poética da amante, é análoga à poética do autor Osman Lins em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Estamos, assim, diante do exercício ficcional que encena a função autor (Foucault) que se inscreve “entre”, na cisão entre o escritor real e o locutor fictício, e que comporta uma pluralidade de “eus”, circundados por uma pluralidade de dispositivos, entre eles o da própria linguagem. Nessa, autor e leitor tornam-se cúmplices: “O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente” (AGAMBEN, 2007, p. 63). No testemunho da escrita, autor e leitor, mediatizados pelo *corpus* textual, deixam traços dos “corpos biológicos ou textuais, que se fazem, refazem e desfazem no tempo” (ROCHA, 2005, p. 148).

As perspectivas cambiantes dos leitores, historicamente situadas, assumem hoje um caráter de espetacularização da vida privada do autor de modo que se transforme a percepção do fazer para a visualização do ser. Um dos sintomas do deslizamento da leitura da obra para a vida do autor é o sucesso de venda de biografias e autobiografias de autores, personalidades, astros, atletas. Do leitor ouvinte, atento à narração daquele que em presença – corpo, voz, gesto – transmite sua experiência, àquele que busca na leitura silenciosa a identificação com alguma personagem, ou àquele que descobre as possibilidades do imaginário em viagens surpreendentes, ou àquele que busca sondar o sentido da existência, uma nova posição se delinea na interação autor/texto/leitor.

Trazer elementos do real como referentes, transformando-os; manter contornos diluídos entre texto ficcional e texto ensaístico; impregnar a ficção com linguagem metalinguística, explicitando seu fazer poético; tudo isso se torna paradoxal na contemporaneidade quando os leitores/espectadores cultuam os autores na medida em que têm acesso a sua vida privada. A percepção do autor, do artista em geral, como uma figura extraordinária provoca o desejo do leitor de encontrar “o componente ordinário de suas vidas privadas” (SIBILIA, 2008, p. 184). Buscar a vida comum daqueles que produziram obras excepcionais parece aproximá-los: “O fenômeno evidencia outras faces de vários mecanismos muito contemporâneos:

a crescente ficcionalização do real e a exibição da intimidade de qualquer um, bem como a estilização subjetiva cada vez mais inspirada nos personagens do cinema” (SIBILIA, 2008, p. 185).

Em conhecido ensaio autobiográfico de 1970, ditado em inglês ao seu tradutor Norman Thomas di Giovanni, Jorge Luis Borges descreve – em meio ao entusiasmo suscitado pela volta a Buenos Aires com sua família, em 1921, após muitos anos a viver em cidades europeias – seu encontro com Macedonio Fernández. Ouçamos suas palavras:

Talvez o maior acontecimento de minha volta tenha sido Macedonio Fernández. De todas as pessoas que conheci em minha vida – e conheci alguns homens verdadeiramente excepcionais – ninguém me deixou uma impressão tão profunda e duradoura como Macedonio. Era uma figura pequena de chapéu-coco, esperando por nós na Dársena Norte quando desembarcamos, e acabei herdando de meu pai sua amizade (BORGES, 2000, p. 70).

Por que nos interessaria saber de Macedonio? Na realidade, interessa-nos saber de Borges e de tudo o que o teria tocado em vida, matéria pura a ser transformada em arte. Sim, porque como bem nos lembra Leonor Arfuch (1998), esse dobrar-se sobre si mesmo, esse retorno do autor como suporte corpóreo da função de autoria delinea a própria configuração do sujeito moderno. O abrir-se ao público do íntimo e do privado resulta numa exibição da interioridade, algo que termina por instaurar um deslocamento da voz do ficcional até o eu primordial.

No caso de Osman Lins, a quem vai dedicada a matéria biográfica de que aqui tratar-se-á, podemos dizer que ele lançou mão de todos os meios a seu alcance para esclarecer o leitor, para não iludi-lo quanto aos mundos criados, quanto à posição do “eu” narrador. Não se esquivou em momento algum, nem mesmo quando muito doente, a dar entrevistas, palestras, a escrever cartas em que expunha sua visão sobre a arte e sua vital ligação com a literatura. No entanto, esses são textos do artista, do professor, do intelectual, do estudioso. Sua vida privada, suas relações familiares e interpessoais (amigos) infiltram-se na obra ficcional de forma muito camuflada, transformada, refratada, rarefeita mesmo. Ainda que, em muitos casos – como podemos ler no depoimento de sua irmã –, possam vir a ser reconhecidas certas referências, ao menos por aqueles que tiveram o privilégio de conviver com ele. Vale lembrar, aqui, passagem de uma das tantas entrevistas por ele concedidas, em que responde, após receber a notícia do Prêmio Fábio Prado com o romance *O visitante*, a se teria então algum trabalho em mente:

Têm me surgido alguns temas, todos em embrião. Não tenho nenhuma ideia estruturada. Mas é possível que eu tente uma espécie de biografia da rua onde passei a minha infância. Da galeria de tipos que habitavam aquelas casas hoje demolidas.

De vez em quando eles me surgem, sós e em grupos, com uma nitidez enorme. Aliás, tenho sofrido, de certo tempo para cá, uma espécie de volta não só às paisagens da minha infância e adolescência, como a certos fatos a elas vinculados. É uma sedução muito forte cujos motivos desconheço (LINS, 1979, p. 128).

E ele estava apenas começando sua vida literária.

Vindas de pessoas que, em graus diversos de proximidade, compartilharam com Osman Lins o espaço tão curto da vida – sua primeira mulher e mãe de suas filhas, uma meia irmã, a viúva de um amigo que ensinava em uma universidade nos Estados Unidos –, as vozes nunca antes escutadas e aqui reunidas adquirem valor de testemunho, o que concede a cada um dos relatos tom precioso. Não se pode negar aos depoimentos que aqui serão vistos valor biográfico, acompanhados ainda que estão de fotografias que, de certo modo, lhes correspondem: Osman com sua irmã Lourdes, Osman no dia do casamento. Todos que aqui deram sua contribuição foram movidos pelo sentimento que aflora nas cenas de *Amarcord*, de Fellini, palavra que no dialeto de sua terra natal significa “eu me recordo”. Assim é que tudo o que essas pessoas escolheram para revelar um pouco do homem que se chamou Osman Lins se reveste de detalhes e demarca um sujeito, sim, o autor – em certos momentos desejado bem longe pela crítica.

Demoremo-nos assim nas palavras com que Arfuch, em texto já citado, se refere ao livro de Kristeva sobre Proust, intitulado *O tempo sensível*. Para ela, esse Proust obsessivamente buscado e enfim recuperado por Kristeva promove uma espécie de inversão existencial, ou seja, já não se vê aí a vida do escritor transformada em arte, mas sim a arte que deixa sua marca na banalidade da vida.

3 | Nascida a 14 de fevereiro de 1927, em Vitória de Santo Antão (PE), era professora até casar-se, não exercendo mais a profissão a partir daí.

Depois da separação, não admitiu ter nenhum outro relacionamento. Atualmente vive em um apartamento na mesma rua da casa que compartilhou com Osman Lins e as filhas no Recife.

Depoimento de MARIA DO CARMO DE ARAÚJO LINS,³ primeira esposa de Osman Lins, em fevereiro de 2014:

A primeira vez que eu vi Osman, contava 15 anos e ele, 18; e o conheci na casa de minha prima Terezinha Rocha, filha de uma irmã de minha mãe. Minha mãe chamava-se Maria José. Esta minha tia, Auta Amélia, irmã da minha mãe, vinha a ser a avó materna de Osman (mãe de Maria da Paz, que faleceu aos 18 anos de idade e não deixou sequer uma fotografia). Esse parentesco gerou uma curiosidade em relação às nossas três filhas: a bisavó materna delas era mãe da bisavó paterna.

Minha mãe, ainda menina, ouvia de Auta Amélia, já moça feita, que seria muito bom se um neto dela, Auta, casasse com uma filha de Maria José. Essa frase brincalhona, entre irmãs, que tomamos conhecimento muito tempo depois de o namoro ter começado, acabou se tornando profética.

Nós não tínhamos conhecimento da existência um do outro, uma vez que eu morava no Recife e ele em Vitória de Santo Antão. Como ele foi aprovado num concurso do Banco do Brasil (era

menor de idade, teve de apresentar autorização do pai, Teófanês, para tomar posse do cargo), veio morar numa pensão no Recife, mudança que ele, anos depois, retratou no conto *A partida*, onde deixa transparecer a imensa ternura que sentia por sua avó paterna e que o criou, Joana Carolina. Esta, todas as vezes em que íamos a Vitória, já casados e com as filhas crescidas, só se recolhia à noite depois de entrar em nosso quarto e cobri-lo com o lençol. Então, ele ficava sempre de pijama e cobertas à parte, esperando a visita noturna, não queria contrariá-la.

Sáímos da casa de Terezinha direito para o cinema. Fomos assistir *As mil e uma noites*, e não chegamos nem a flertar, o namoro começou naquela noite mesmo. Tempos depois, ele me deu o livro, em um só volume. Quando da separação, ele me pediu para escolher todos os livros que eu quisesse, e me arrependo de não ter também escolhido esse. Gostaria muito de saber por onde o volume anda hoje.

Osman era um homem extremamente íntegro, pautando seu comportamento sempre dentro da mais absoluta ética e sempre pensando nos seus semelhantes. Para ilustrar o que digo, vou dar um exemplo bastante singelo, mas que dá bem a dimensão da pessoa que era: como duas de nossas filhas fazem aniversário no mesmo mês, dias 14 e 29, na primeira comemoração ele fazia uma lista dos convidados, que não convidava para a segunda comemoração, porque não queria que alguém tivesse duas despesas conosco no mesmo mês, já que se convencionou que ao ir a aniversário se deve levar uma lembrança.

Era bastante solidário, fazendo as vezes de enfermeiro quando alguém estava doente, até seus próprios amigos. Não saía da cabeceira, administrava a medicação, media temperatura.

Quando ele adoeceu e foi hospitalizado, em 1978 e já em São Paulo, um ex-colega do banco ia lá todos os dias e chorava de soluçar, dizendo que isso poderia "acontecer com qualquer um, menos com Osman". Ele acabou contando o que nós nunca tínhamos tomado conhecimento: há tempos atrás, o médico tinha lhe falado que ele estava com câncer no pulmão, e era necessário iniciar logo um tratamento agressivo para combater a doença. Quando soube, Osman o aconselhou a procurar tratamento em Houston, mas ele não dispunha de recursos para isso. Osman, então, fez uma "vaquinha", como se diz, entre todos os funcionários do banco, que eram muitos, e lá se foi o colega para Houston. Chegando lá, depois de examinado, foi constatado que ele estava gozando de plena saúde, estando apenas com uma pequena mancha em um dos pulmões, e era coisa sem nenhuma gravidade. Ficou tão agradecido quando voltou que, pelo que ele contou, deve ter constrangido Osman algumas vezes... ele gostava muito de ajudar as pessoas, mas não suportava alarde em torno disso.

Era um pai maravilhoso: lançava mão de sua sensibilidade e inteligência para dar o melhor de si, e posso dizer que minhas filhas tiveram a melhor infância que alguém poderia ter. Sabia a hora do afago e das broncas, também das brincadeiras. Ele se colocava no lugar delas para falar-lhes com a linguagem apropriada a cada idade. Ele tinha uns gestos engraçados. Quando recebeu o pagamento pela tradução de *"O urso branco"*, me disse: "Tome, vá gastar o urso branco num passeio com as meninas". Então levei-as para conhecer o Rio de Janeiro. Ele tinha muito senso de humor, e, dependendo da situação, sempre dizia suas tiradas geniais. O momento de extrema seriedade era quando

escrevia. Quando nos conhecemos, ele já tinha um romance pronto – que dizia que era um simples exercício de escrita, logo depois iniciou outro "simples exercício de escrita", mas que, para mim, são romances maravilhosos, que nada ficam a dever a suas obras posteriores. Também era um ótimo marido, e mesmo depois da separação nunca deixou de dar toda a assistência possível.

Aos domingos, íamos para a praia com amigos do BB, e numa dessas vezes o filho de um amigo nosso se perdeu e só foi encontrado no dia seguinte. Tal fato serviu de inspiração para Osman escrever Perdidos e achados. Um ponto no círculo foi uma visita que ele recebeu, da filha de uma senhora que lavava suas roupas. E era assim sempre; quando não era totalmente criação sua, ele pegava um fato ocorrido e, com muitas e muitas transformações, confeccionava um conto, um romance.

Muitas coisas poderiam ainda ser ditas neste depoimento, mas acho que já está bastante longo, além disso, tenho 87 anos e minha memória já não é tão boa como antes. Só tenho a acrescentar que Osman foi uma pessoa muito especial, e é uma pena que tenha ido embora quando estava no ápice de sua força criadora.



Fotografia do casamento de Osman Lins e Maria do Carmo de Araújo Lins, em Vitória de Santo Antão, no dia 8 de dezembro de 1947. Foto cedida por Ângela Lins

Após 15 dias do seu nascimento, sua mãe faleceu devido a complicações pós-parto. Não teve oportunidade de sentir o afago, o calor da mãe e jamais conseguiu ver sequer seu rosto, porque ela não deixou nenhuma fotografia. Foi amamentado por uma senhora, amiga da família, que ganhou nenê na mesma época, e esse garoto se tornou um grande amigo dele.

Às vezes me surpreendo pensando como teria sido a situação dessa jovem, saudável, bonita e ingênua, nove meses de casada, envolvida nesse drama. Nunca escutei comentários a respeito. Certamente o choque foi tão violento que as pessoas envolvidas, como nosso pai, avó, tios, etc., se preocuparam apenas com a criança e esqueceram que existia alguém sofrendo ao lado, ou na ignorância acreditavam que ela sobreviveria.

Cinco anos depois, nosso pai decidiu constituir uma nova família com Eulália, uma garota de 17 anos. Devido a pouca idade da segunda esposa, a família decidiu que o Osman continuaria sendo criado pela avó e pela tia, com acompanhamento do pai a distância. Pouco tempo depois, nasceu prematura a primeira filha (Sílvia) e faleceu dois meses após o nascimento. Por muito pouco a tragédia não se repetiu. A mãe teve sérias complicações, o que a impossibilitou de cuidar do bebê, e mais uma vez a avó (Joana Carolina) e a tia Laura assumiram o comando. Aquela criança que perdeu a mãe ao nascer acompanha essa quase tragédia e vê desaparecer a irmãzinha. A vida continua a lhe deixar marcas. Alguns meses depois surge o segundo filho (José), aparentemente saudável e com problemas cardíacos não identificados por falta de assistência médica. Sobreviveu nove meses e faleceu repentinamente.

Então Osman teve esses dois impactos no início da sua vida e certamente sem nenhuma preparação psicológica. Muita coisa deve ter se passado em sua cabecinha e causado problemas na sua formação. Em seguida eu nasci (Lourdes), e provavelmente não fui muito bem recebida. Ele certamente ficou desconfiado e pensando: será que essa veio para ficar?

Devido aos acontecimentos anteriores, todos ficaram em volta da garota, desdobrando-se em cuidados. Isso o incomodava, e ele não perdia a chance de fazer alguma maldade. À medida que ela ia crescendo, chamava-lhe de galega chata, cabelo de milho, olho de gato e por aí, foi assim por muito tempo. Já com uns 5 ou 6 anos, ela estava brincando e ele pegou uma lagartixa e colocou no bolsinho do seu vestido. A criança ficou em pânico, encostada na parede com os braços para cima, chorando, gritando, e ele rindo sem parar enquanto todos enlouquecidos sem saber o que fazer. Quando percebeu que o problema era sério, resolveu falar, e a criança desmaiou. Todos ficaram tão surpresos que não souberam o que fazer com ele, que também precisou ser socorrido. Pelo que me contaram, tiveram a sensibilidade de conversar e não lhe castigaram por isso. Daí para a frente, passou a agir diferente. Essa criança mimada e chata passou a ser sua grande amiga e viveram muitas coisas juntos.

No decorrer da existência vieram outros irmãos: Umberto, Homero e Luciene. Esses foram aceitos normalmente. Houve uma época em que a tia Laura morava em um bairro afastado da cidade ao lado do Rio Itapacurá. Na ocasião não havia poluição, e a água era cristalina. Nós íamos visitá-la e passávamos o dia passeando naquele rio, com uma latinha catando os girinos, que existiam em grande quantidade, e eu me encantava brincando com aqueles bichinhos ligeirinhos. Quando ele se cansava de pensar e dar risada com as minhas bobagens, colocava-me no ombro e caminhava um

pouco. Os dois voltavam vermelhos de tanto sol, e a tia já nos esperava com uma xícara de nata de leite para passar em nosso corpo e principalmente no rosto e nos ombros para aliviar as queimaduras. Era a pior parte, porque era bem desagradável, apesar de aliviar bastante.

Durante a vida a gente vive instantes que parecem não ter nenhum significado e, no entanto, anos depois nos surpreendemos lembrando de pequenas coisas. Bate uma saudade tão grande que só de pensar dá vontade de chorar. Aquele homem que parecia ser sisudo, sério, às vezes anti-pático, gostava de conversar, brincar e rir. Quando necessário era enérgico e me dava broncas na hora certa. Era o irmão mais velho que tinha zelo por mim e estava sempre atento, aconselhava-me e irritava-se com certas coisas que não concordava. Sempre que precisei foi naquele ombro que encontrei refúgio.

Periodicamente ia a Vitória visitar os familiares, íamos ao cinema e no domingo minha mãe fazia o almoço especial, satisfazendo o gosto dele. Era um momento muito especial. Todos felizes, saudáveis e barulhentos. O tio Toinho (Antonio Bento) sempre se sentava ao nosso lado contando as suas histórias, o que aumentava a algazarra. Era um nordestino muito engraçado e nos divertia. A felicidade está em pequenas coisas e quase ninguém percebe. Aqueles momentos foram inesquecíveis. O tempo passa e as coisas mudam. As pessoas mudam também. As circunstâncias colaboram para que tudo seja diferente. As coisas vão se fragmentando e cada um toma seu rumo, se distancia. Acontece um turbilhão de coisas boas e ruins. Tudo se embaralha.

Quando Osman entregou ao pai um exemplar do seu primeiro livro, O visitante, foi emocionante. Ele sentiu uma felicidade tão grande que não sabia como se expressar. Segurava com firmeza como se fosse um troféu. Certa vez confidenciou-me que o filho era um escritor e ele achava que era apenas um sonhador. Daí para a frente seu sucesso foi crescente e se emocionava cada vez que havia lançamento de uma nova obra. Quando a peça Lisbela e o prisioneiro foi apresentada, no Teatro Municipal, sentiu uma felicidade imensa.

Sempre que preparava uma obra para editoração me pedia ajuda na datilografia, e quando ia devolver o material datilografado para correção e lbe contava que havia identificado alguns personagens ria muito e dizia que iria ser mais esperto na camuflagem. Quando tínhamos oportunidade conversávamos muito, descrevia suas viagens com uma riqueza de detalhes, parecia até que estávamos viajando juntos. Uma vez falou sobre um antiquário de relógios e rimos muito imaginando a variação de sons se todos estivessem funcionando. Sinto uma saudade imensa, impossível descrever. Certa vez ele estava viajando de trem num dos países europeus quando viu uma moça muito parecida comigo. A semelhança era tanta que o deixou intrigado. Ficou tão perturbado que quando desceu na estação percebeu que havia deixado a bagagem e teve que recuperá-la na próxima estação. Recebia uma quantidade enorme de correspondências enviadas por pessoas que solicitavam sua opinião a respeito de seus trabalhos como teses, livros, etc. Como estava doente e cada dia acumulava mais, me pediu para responder dando uma satisfação, apenas acusando o recebimento. Fui fazendo e sempre chegava mais. Um dia me falou que não respondesse mais. Fiquei surpresa e perguntei: por quê? Então me falou o seguinte: vamos deixar pra lá. Faz de conta que fiz uma viagem muito longa e sem retorno.

Foi muito triste ouvir isso. Aliás, nessa época, tudo foi doloroso. Dizia que o que havia de mais precioso era seu cérebro, e se esse fosse atingido nada mais importava. Seria o fim. E assim foi. Adeus.

Tive dois irmãos com problema de saúde do mesmo gênero, Osman e Umberto, que coincidentemente o período de sofrimento foi quase igual. O primeiro fez 54 anos no dia 5 de julho e faleceu dia 8, o segundo completou 50 anos dia 4 de setembro e faleceu dia 15. Eram duas pessoas bem diferentes, enquanto um era metódico, muito responsável, exigente, sério, o outro era irreverente, despojado, agitado, brincalhão. Quando a moléstia se manifestou e foi comprovada aconteceu o que ninguém esperava. O Osman aceitou aparentemente tranquilo, fez tudo de acordo com a orientação médica sem reclamar, e foi assim até o fim. Sofreu muito e fazia de tudo para amenizar o sofrimento da família. Um dia olhou pra mim e disse: por que essa cara de missa de sétimo dia? Dê-me um abraço e esboce um sorriso. Como obedeci nem sei, mas muitas vezes me contive. O Umberto teve reação contrária, ficou muito revoltado, irritado, complicou demais a situação.

No decorrer da nossa existência muita coisa acontece e é difícil relatar o que se refere ao nosso sentimento. As coisas vão se fragmentando, e à medida que o tempo passa a memória vai falhando. Acredito que se o Osman fosse vivo e recebesse esse depoimento certamente olharia bem sério para mim e falaria assim: você sempre me surpreende. Agora não sei se reprovaria ou se me daria um abraço. O importante é que fui sincera e bem intencionada.



Da esquerda para a direita: Maria de Lourdes, Osman Lins, Maria do Carmo e Eulália, segunda esposa de Teófanés, pai do escritor. Foto cedida por Ângela Lins

Depoimento de DOROTHEA SEVERINO,⁵ amiga de Osman Lins e viúva de Alexandrino Severino, em dezembro de 2013:

Devo ter conhecido Osman Lins e Julieta de Godoy Ladeira na primeira metade da década de 1960 em casa de nossos amigos professores Massaud e Antonieta Moisés. Nessa época meu marido, Alexandrino Severino, e eu morávamos em Marília, Estado de São Paulo, onde meu marido era professor de Literatura Americana e Inglesa na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília. Em 1966 nós nos mudamos para os Estados Unidos, de modo que nossos encontros com os amigos Massaud e Antonieta Moisés, Dora e José Paulo Paes, Osman e Julieta e algumas vezes Fabio Lucas e Lenilde Freitas se tornaram mais raros.

Tenho gratas recordações das simpáticas reuniões em casa desses queridos amigos, tardes ou noites de fins de semana, alegrados com conversas descontraídas sobre muitos assuntos, mas principalmente sobre literatura. Osman e Julieta falavam sobre suas leituras bem como suas obras literárias em fase de criação ou publicação. José Paulo Paes comentava sobre as obras poéticas em diversas línguas que ele estava traduzindo para o português e os professores Antonieta, Massaud e Alex Severino acrescentavam suas opiniões ou faziam perguntas. Eu tinha pouco a acrescentar e deliciava meus ouvidos ouvindo conversas mantidas em linguagem despretensiosa, mas muito bem formulada. Em algum momento surgiu a ideia de traduzir Nove novena para o inglês. Alex, muito interessado em promover a obra de Osman, ofereceu seus préstimos para conseguir alguém que se interessasse pela tarefa, já que ele mesmo não teria tempo de se incumbir deste trabalho. Presumo que em algum congresso de professores de português Alex tenha proposto a tradução de Nove novena à professora Clotilde Wilson, que era professora de Português no Estado de Washington. Acredito que a professora Clotilde Wilson estivesse no fim da carreira profissional. O certo é que, depois de algumas considerações, Clotilde Wilson aceitou traduzir todos os contos, menos Retábulo de Santa Joana Carolina, o conto mais extenso do livro. Mesmo sem muita experiência em tradução literária, eu me dispus a traduzir Retábulo de Santa Joana Carolina.

O que eu não pudera prever foi que além da retinite pigmentar que estava diminuindo minha visão eu também estava desenvolvendo degeneração da mácula, de modo que gradativamente fui perdendo a habilidade de ler textos e de consultar dicionários. Com a ajuda do Alex, que procurava algumas palavras no dicionário para mim, consegui terminar a tradução.

Para mim, o trecho mais difícil de traduzir foi o final do conto, quando Joana Carolina estava sendo enterrada no cemitério em meio a túmulos com nomes e sobrenomes ligados à natureza. Se eu fizesse uma tradução literal das árvores, flores e acidentes geográficos, nem sempre estes corresponderiam a nomes e sobrenomes de pessoas usados em inglês. Se eu deixasse os nomes e sobrenomes em português, toda a poesia se perderia, já que os leitores que não falavam português não compreenderiam a intenção de Osman. As alternativas seriam ou substituir os nomes que não tinham correspondentes por outros que em inglês poderiam ter efeito semelhante ou dar alguns exemplos de nomes existentes em ambas as línguas em tradução seguidos de uma explicação da intenção do autor, sem todavia tentar dar uma lista de igual extensão.

5 | Nascida em São Paulo no ano de 1940, casou-se em 1961 com Alexandrino Severino, à época professor de Literatura Americana na Faculdade de Filosofia e Letras de Marília. Após a defesa da tese do marido, em 1966, a família mudou-se para Austin, Texas, e em 1969 para Nashville, onde Dorothea reside até hoje. Seu marido faleceu em 1993.

Se estou lembrada, a professora Clotilde Wilson não chegou a terminar a tradução antes de falecer. O conto Pastoral, que Clotilde não mais pudera traduzir, foi traduzido por mim com muito esforço porque minha vista já estava muito ruim. Tudo isso se passou num período em que ainda não se usavam computadores e não havia screen readers que leem textos para nós, cegos. Usávamos máquinas de escrever e papel de carbono para fazer uma cópia. Mudanças e correções de texto exigiam datilografar a página inteira novamente.

Lembro-me bem de diversas imagens do conto Retábulo de Santa Joana Carolina e tenho uma ideia do conteúdo. Infelizmente não me lembro do conto Pastoral.

Alex tentou interessar a Editora Knopf na publicação de Nove novena, mas outros livros não tinham tido grande sucesso de venda, de modo que naquela época Knopf declinou da proposta, mesmo sem problemas de remuneração a nós, tradutoras. Creio que a tradução pode ter sido oferecida a algumas imprensas universitárias, mas com a morte de Osman, uma vida profissional muito movimentada, o Alex não pôde se dedicar com mais afinco a tentativas de ver Nove, novena publicado. E assim passaram décadas em que a tradução ficou engavetada sem que ninguém se lembrasse dela. No último ano ela voltou à tona porque decidi doar um manuscrito de Clarice Lispector, algumas cartas e documentos para a coleção particular da Biblioteca da Universidade de Vanderbilt, onde estarão disponíveis ao público e onde poderão ser digitalizados algum dia.

Como já mencionei, minha tradução foi feita sob condições precárias devido à crescente perda de visão. Sinto que dada minha idade atual e as décadas que se passaram desde então, minhas recordações são poucas e imprecisas. O fato de eu não poder ler a tradução que fiz não me permite reconstruir as memórias e talvez fazer comentários à tradução de então.



Envelope de carta enviada por Alexandrino Severino (marido de Dorothea) a Osman Lins. (Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa)

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. E apres. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARFUCH, Leonor. Espacio biográfico y experiencia estética. In: ANTELO, Raul; ANDRADE, Luisa et alii (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas/Abralic, 1998 p. 39-46.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Um ensaio autobiográfico, com Norman Thomas di Giovanni*. São Paulo: Globo, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Pref. José A. Bragança de Miranda e Antonio F. Cascais. Lisboa: Veja/Passagens, 1992.
- LINS, Osman. *Évangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- _____. *Guerra sem testemunhas: (o escritor, sua condição e a realidade social)*. São Paulo: Martins Fontes, 1969.
- ROCHA, Fernando de Souza. A ética da leitura: entre o corpo do escritor, o *corpus* textual e o corpo do leitor. *Outra Travessia: Revista de Literatura*, Ilha de Santa Catarina, n. 4, p. 147-156, Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre, 2005.
- SCHMIDT, Siegfried J.; OLINTO, Heidrun Krieger et al. *Ciência da literatura empírica: uma alternativa*. Sel. trad. apres. Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

*Osman Lins:
depoimento pessoal sobre a
trajetória da crítica*

Ana Luiza **Andrade**

Professora associada II da
Universidade Federal de
Santa Catarina.

andradeufsc@gmail.com

Quando me interessei pela ficção de Osman Lins ele já era um escritor admirado por um colega de trabalho, o professor Randal Johnson, da Universidade do Texas, em Austin, onde eu cursava a pós-graduação em Literatura Latino-Americana e lecionava. Se Osman Lins escrevia em jornais e também se encontrava na plenitude de seu percurso criativo, havia pouca matéria escrita sobre sua obra.

Em todo caso, na segunda metade dos anos 1970 ele morava em São Paulo. Ninguém poderia prever que apenas alguns anos depois, coincidentemente quando eu tinha começado a escrever minha dissertação de mestrado sobre o espaço geométrico em *Nove, novena*, em 1978, ele faleceria. Meu orientador, o professor Fred P. Ellison, conhecera Osman Lins e Julieta de Godoy Ladeira, segunda mulher e viúva do autor, no Rio de Janeiro.

Assim que soube de sua morte, entrei em contacto com Julieta de Godoy Ladeira para pedir-lhe algumas orientações a respeito da biblioteca de Osman, e ela, muito generosamente, colocou-me todos os seus livros, mesmo antes de inventariar sua biblioteca, à minha disposição. Esses documentos hoje se encontram divididos entre o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) em São Paulo e a Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Julieta confiou-me a última narrativa de Osman Lins a ser traduzida para o inglês junto com meu orientador. E foi ainda ela que me colocou em contacto com a professora

Sandra Nitrini, da Universidade de São Paulo, especialista nos estudos osmanianos e hoje diretora do arquivo de Osman Lins neste instituto. Naquela ocasião, cheguei a conhecer alguns bons amigos de Osman Lins que muito me ajudaram a aprofundar-me em sua obra: João Alexandre Barbosa, José Paulo Paes, Nilo Scalzo, Wladyr Nader. E mais recentemente tenho tido mais contacto com a filha mais jovem do escritor, Angela Pereira da Costa Lins, que vive no Recife e está preparando o Instituto Cultural Osman Lins nesta cidade.

E assim se iniciaram meus percursos osmanianos. Durante os últimos quase trinta anos participei e, ao mesmo tempo, fui testemunha do surgimento de uma incipiente fortuna crítica sobre Osman Lins, e também, a partir das primeiras críticas, de algumas das diversas direções por elas tomadas até mais recentemente. Este meu depoimento nem de longe pretende esgotar as bifurcações que elas podem ter tomado, até mesmo por desconhecimento de algumas. Minha intenção aqui é apenas apontar, dentre as que me chegaram mais perto, seja por participações em bancas, seja por orientações de colegas, ou minhas, ou até por congressos e encontros, as que considero relevantes.

Um primeiro momento

Sem contar os diversos artigos em jornais da época, as primeiras publicações em livro, no que se configura hoje como uma incipiente fortuna crítica sobre Osman Lins, através dos últimos vinte e sete anos, cobriam, no ano de 1987, quando minha tese de doutorado foi publicada pela Editora Hucitec junto com a de Sandra Nitrini (*Osman Lins: criação e crítica e Poéticas em confronto: Nove, novena e o Novo Romance*), três áreas principais com relação ao que despertava de início a leitura de sua obra: 1) uma crítica que se aparenta ou se nutre definitivamente do contacto intenso que o escritor experimentou com o grupo do *Nouveau Roman* (principalmente Michel Butor) a partir de sua viagem à Europa (Sandra Nitrini e seu livro *Poéticas em confronto*). Constata-se hoje a inegável importância do *Nouveau Roman* na obra de Osman Lins, mesmo que ele possa ter rejeitado alguma relação com esta corrente literária; 2) uma crítica que confunde propositadamente a biografia do escritor com a autobiografia do autor (Regina Igel em seu *Biografia literária*), até hoje também uma obra que ajuda na compreensão dessa forte tendência autobiográfica de seus escritos; e 3) uma crítica que busca uma visão de conjunto da obra, chegando até *Avalovara* a partir da leitura de *Guerra sem testemunhas*, considerado este escrito um ensaio literário que orienta as diferentes fases na ficção do autor, ou seja, seus romances e contos (Ana Luiza Andrade, *Osman Lins: criação e crítica*).

Esses três livros – obras de maior fôlego naquela época – nortearam muitos dos que vieram depois. Além disso, com base em uma teatralização do “Retábulo de Santa Joana Carolina” por Maria José de Carvalho emergem estudos que buscam analisar as peças teatrais de Osman Lins, tais como os de Marisa Balthasar e Maria Teresa Dias. Hugo de Almeida publica a coletânea *O sopro na argila*, com artigos dos principais críticos de Osman Lins (São Paulo: Nankin, 2004).

Um segundo momento

Outro estudo importante, baseado na dissertação de mestrado de Ermelinda Ferreira, intitulada “Limite e excesso: as duas geometrias de *Avalovara*” (UFPE, 1991), vai desenvolver uma análise de maior fôlego para escrever *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins* (Rio de Janeiro: Ed. de Autor, 2000). Este livro, com alguns acréscimos, foi posteriormente publicado pela Editora da Universidade de São Paulo. Sua importância advém de um primeiro estudo que relaciona a literatura de Osman Lins às montagens por meio das artes plásticas.

Começa então a aparecer no Recife, por intermédio de Lauro de Oliveira, um amigo de Osman Lins que havia sido seu colega de trabalho no Banco do Brasil, uma maior divulgação do nome do escritor. Lauro de Oliveira organiza um *Diário Oficial de Pernambuco* em homenagem a Osman Lins, no qual traz à luz o nome de vários de seus críticos tanto de São Paulo como de outras partes do Brasil (junho-julho, 1998). Ivana Moura publica *Osman Lins, o matemático da prosa*, com prefácio de Lourival de Holanda (Recife: Secretaria da Cultura do Município, 2003). Ermelinda Ferreira organiza a coletânea *Vitral ao sol* (Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004)

Em 2000, Regina Dalcastagnè publica o seu *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara de Osman Lins* (Brasília: UnB, 2000). Odalice de Castro Silva publica o seu *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição artística de Osman Lins* (Fortaleza: UFC, 2000). Um ano antes, Marisa Simon publica o livro *As falas do silêncio em O Fiel e a Pedra de Osman Lins* (São Paulo: Humanitas, 1999).

Ao mesmo tempo, a tese de caráter enciclopédico de Leny da Silva Gomes sobre *Avalovara*, uma das teses de maior alcance já escritas sobre o romance do escritor, foi um esforço que se provou recompensado quando a autora organiza, junto com Elizabeth Hazin e Odalice de Castro Silva, *O reverso do tapete* (Porto Alegre: Uniritter, 2013), uma coletânea de ensaios sobre Osman Lins. Leny da Silva Gomes também reuniu um grupo de pesquisadores da obra de Osman Lins na Uniritter em 2013 para preparar as comemorações dos 90 anos do autor. Nessa ocasião, Martha Paz apresentou uma leitura musical inédita dos textos de Osman Lins. Além disso, as três professoras mencionadas participam do grupo de Estudos osmanianos: arquivo, obra e campo literário desde 2009, liderado pela professora Elizabeth Hazin. Neste mesmo ano, Zênia de Faria (Universidade Federal de Goiás) e Ermelinda Ferreira organizam a coletânea *Osman Lins: 85 anos – harmonia de imponderáveis* (Recife: UFPE, 2009). Na Universidade Federal de Pernambuco, Lourival de Holanda inicia um grupo de estudos sobre Osman Lins, o Sodalício Osman Lins.

É preciso acrescentar aqui as importantes comemorações dos 80 anos de Osman Lins, entre 2004 e 2005, das quais participei, tanto naquela organizada por Sandra Nitrini na Universidade de São Paulo (novembro, 2004) quanto na da Universidade de Santa Catarina (setembro, 2004), organizada por mim. Ele também foi homenageado na Universidade

Federal de Pernambuco (julho, 2004). As coletâneas *Vitral ao sol* (org. Ermelinda Araújo) e *O sopro na argila* (org. Hugo de Almeida) foram lançadas nesta ocasião junto com o *Dossiê Osman Lins, 80 anos, arte e literatura*, organizado por mim, tendo este sido lançado na revista *Outra Travessia*, número 4, no primeiro semestre de 2005, como resultado das apresentações dos trabalhos do evento. Considero este um dos números de maior qualidade da revista e seleciono três artigos como leituras de peso no que se refere à crítica osmaniana: 1) “Osman Lins educador”, de Wladimir Garcia (UFSC), que percebe que tanto para o educador em Lins como em Nietzsche a questão é educar contra o nosso tempo; 2) “Labirintos da biblioteca do pobre”, de Raul Antelo (UFSC), que se refere inclusive a um reconhecimento de que o escritor se situa no mundo como resultado de sua relação com a literatura (como Lima Barreto ou Roberto Arlt) e 3) “Palíndromo incerto”, de Marta Martins (Udesc), este último, ao colocar a literatura e a arte frente a frente, mostra o artista Tunga em sua relação palíndroma com o escritor Osman Lins. Pode-se ler no texto de Marta um palíndromo narrativo que nasce da arte de Tunga e uma arte que morre e renasce da escrita em Osman Lins. Além disso, orientandos que tive, como Ana Luísa Kaminski Khon, Ana Julia Poletto e Cristiano Moreira (este atualmente a caminho do doutorado), dão continuidade a um projeto de pesquisa de leituras benjaminianas de Osman Lins que acompanha meu trajeto acadêmico na Universidade Federal de Santa Catarina, agora bem mais voltado ao olhar artístico e, mais especificamente, barroco e latino-americano.

Um terceiro momento: os 90 anos

No ano de 2013, Elizabeth Hazin organizou um evento para preparar as homenagens dos 40 anos de publicação de *Avalovara*, buscando reunir professores e alunos da pós-graduação e os pesquisadores mais antigos na UnB, visando a uma atualização da pesquisa. Além de dar a conhecer o seu Grupo de Estudos Osmanianos, destaco neste encontro a bela apresentação de Piero Eyben, professor da UnB, e a conferência do professor visitante Roberto Vecchi, da Universidade de Bologna. Esta se destacou por sua forte formação teórica, ao ler em *A rainha dos cárceres da Grécia* uma escrita “claustrosófica”, “política”, constituindo-se com base em um sutil jogo de forças no qual a exceção se permuta na fixação de uma regra própria. Para mim, abre-se aqui um novo estágio na crítica osmaniana, com relação à busca de um pensamento teórico que, de fato, sempre permeou o pensamento do escritor. Com efeito, a meu ver, os pesquisadores que se destacaram naquele momento chamaram a atenção para um Osman Lins teórico, e, para ser mais precisa, um escritor que inventa sua própria teoria à medida que avança em seu percurso ficcional.

Chamo a atenção para a publicação de uma edição trilingue de “Domingo de Páscoa”, organizada por mim e lançada pela Editora da Universidade Federal de Santa Catarina em 2013. Esta última narrativa escrita por Osman Lins ou “novela”, como ele a definiu, foi publicada pela primeira vez na revista *Status*, n. 47, em abril de 1978, três meses antes de

ele falecer. Em 1982 foi traduzida para o inglês por mim e por aquele que era então meu orientador e amigo de Osman Lins, Fred P. Ellison. Esta nova forma de livro (a de 2013), além de ser uma reedição de “Domingo de Páscoa”, conta com o acréscimo de alguns estudos sobre a narrativa, o comentário da tradutora para o espanhol e crítica especializada na obra osmaniana Graciela Cariello (Universidad de Rosario) e a introdução original à primeira tradução para o inglês, de Julieta de Godoy Ladeira: “Fases da obra/mistérios” ou “Hidden facets in the work of Osman Lins”. É preciso também anotar o trabalho comparativo entre Osman Lins e Jorge Luis Borges de Graciela Cariello (*Jorge Luis Borges y Osman Lins: poética de la lectura*. Rosario: Laborde, 2007), tradutora e pesquisadora da obra osmaniana desde o primeiro momento crítico.

Ainda com relação às traduções, a tradutora para o inglês de *Nove, novena* (*Nine, novena*, 1995) e *Rainha dos cárceres da Grécia* (*The queen of prisons of Greece*, 1995), Adria Frizzi, também organizou boa parte de um número da revista *The Review of Contemporary Fiction* (*Dalkey Archive Press*, v. 15, n. 3, outono de 1995) com alguns artigos sobre o autor e alguns trechos de sua obra por ela traduzidos para o inglês. Para completar esta terceira fase, ainda em curso, Elizabeth Hazin organizou recentemente duas coletâneas de ensaios sobre Osman Lins: uma intitulada *O nó dos laços – ensaios sobre Osman Lins* (Brasília: UnB, 2013) e outra reunindo os trabalhos do evento de Brasília intitulada *Linscritura: Limiares da escrita osmaniana* (Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial, 2014).

Recentemente participei de duas bancas de doutorado sobre o autor: a de Renata Rocha Ribeiro e a de Ernani Fritoli, ambas as leituras com contribuições importantes a pesquisas que parecem continuamente desestabilizar a posição do escritor pernambucano no contexto da literatura brasileira. A tese de Renata Rocha Ribeiro (Universidade Federal de Goiânia) teve a orientação de uma estudiosa de Osman Lins, Zênia de Faria. Esta tese contém o que Roberto Vecchi observa – que em *A rainha dos cárceres da Grécia* “A conjugação de ler e escrever se condensa numa forma particular de fragmento (textual): a citação [...]” a uma alta potência. A tese de Fritoli (USP) retoma, apropriadamente, num trabalho comparativo bem estruturado com Italo Calvino, uma poética racionalista em Osman Lins, seus jogos matemáticos e sua geometria.

Vecchi observa que o trabalho acadêmico de Osman Lins sobre o espaço romanesco em Lima Barreto, que depois se tornou livro,

[...] era também pautado por um conjunto de fraturas que o tornavam excêntrico, tanto em relação ao anticânone do autor a que se referia como à sondagem sobre as modernidades em jogo dentro e além do Modernismo hegemônico: algo de surpreendente que antecipava a revisão do Modernismo que seria empreendida na década seguinte.

Há, portanto, em Osman Lins um saber anacrônico que atua junto com uma memória do inacabado. Essa memória do não acabado, comum a Flávio de Carvalho, a Gilberto Freyre e a alguns artistas nordestinos (tais como Francisco Brennand, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, Cicero Dias, Vicente do Rego Monteiro), que poderiam ser considerados figuras anacrônicas do Modernismo, é a mesma que leva o artista, principalmente o artista latino, a transgredir pelo primitivismo e pelo arcaico, a não representar um determinado passado, mas sim a colocá-lo num presente que o questiona e recomeça a todo instante. Esta recolocação, enfim, é o que tende a renová-lo num contexto modernista, como os artistas aqui mencionados. É o que, inversamente, prepararia um renascimento literário pós-modernista por meio de um contexto mais amplo, fazendo-o ressignificar esse passado no ritmo desigual da modernização.¹ Dentro desta chave buscamos compreender Osman Lins em três eventos comemorativos aos seus 90 anos: na Universidade de Santa Catarina (maio de 2014), na Universidade de Brasília (setembro de 2014) e na Universidade de São Paulo (outubro de 2014).

1 | GIUCCI, Guillermo. Gilberto Freyre e o pós-modernismo. *Gilberto Freyre em quatro tempos*. KOSMINSKY, Ethel Volffson et alii (Org.). São Paulo: EDUSC, 2003. p.361-375.

Meu percurso, de 1987 a 2014

Como as pesquisas acadêmicas se definem por uma constante revisão de posicionamentos críticos, e principalmente de leituras, pois nossas bibliotecas se transformam e se reordenam a cada novo olhar ou perspectiva que se abre por meio das leituras que nos constroem, achei-me no dever de registrar aqui as principais transformações em relação à minha leitura de Osman Lins ao longo desses anos. Vejo hoje que meu livro *Osman Lins: crítica e criação* (Hucitec, 1987) cumpre ainda uma função de lançar um olhar de conjunto, um primeiro olhar para o iniciante na leitura de Osman Lins ao tratar de entrelaçar seus textos entre si, foi relançado recentemente pela editora Appris. No entanto, preciso dizer que agora ser pesquisadora dos escritos de Osman Lins já não me satisfaz. Escrevi este livro como tese de doutorado em 1983, e a análise literária dos textos de Osman Lins por mim empreendida baseava-se em um *close reading*, o que hoje me faz valorizar a análise textual para uma leitura compreensiva de fato, o que então foi feito com base nas estruturas, nos gestos e nas fases apontadas em *Guerra sem testemunhas*, e que ainda considero útil aos que começam a se familiarizar com os textos osmanianos, mas que deixa muitas perguntas no ar. Evidentemente o questionamento é uma importante mola propulsora na literatura, e foi então que minhas leituras benjaminianas me ajudaram a desenvolvê-lo.

Tratou-se então de resgatar o potencial de *Os gestos*, ao verificar que, na verdade, essas narrativas já teorizam sobre o gesto ritual e o gesto vivo de que fala o escritor em *Guerra sem testemunhas*. Na realidade, nesta época os efeitos de meus estudos da filosofia de Walter Benjamin começaram a produzir resultados significantes. Em 2002 eu era a líder do Núcleo de Estudos Benjaminianos na Universidade Federal de Santa Catarina e havia traduzido um livro de Susan Buck-Morss sobre a dialética do olhar e as passagens benjaminianas (*Dialética*

do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Editora de Chapecó/UFMG, 2002). No estudo “Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico” (*O sopro na argila*. Org. Hugo de Almeida, Nankin, 2004) busco compreender o gesto épico de Osman Lins retomando os “gestos” ficcionais conforme já estava programado em *Guerra sem testemunhas*. Mas, à luz das leituras benjaminianas, ocorre um importante distanciamento crítico brechtiano que acaba por redimensionar um espaço cênico num espaço coletivo, de massa. Observo, a partir daí, uma *refuncionalização dos tableaux*, que, ao se mostrarem na forma de *retábulo medieval*, por exemplo, efetivam uma mobilização temporal e espacial que vai do teatro (*tableaux vivants*) ao cinema: o movimento nas telas e uma coletividade que agora é público espectador. Isso também aparece claramente em *Lisbela e o prisioneiro*. Por meio desse gesto moderno de reciclagem, Osman Lins transforma as antigas formas épicas, tornando-as muito atuais, mas ele o faz justamente no ato de voltar às origens mais arcaicas da *gesta*. Descobre-se então que o barro do antigo engenho nordestino, há muito de *fogo morto*, é capaz de engendrar novas formas. Portanto, trata-se de um gesto épico de Osman Lins de volta às raízes, mas esse gesto traz um distanciamento crítico e, ao mesmo tempo, uma renovação quando o passado ao qual ele se refere também não é mais aquele, mas outro. Em meu estudo “O oco do barro/co: contra-arquiteturas” (*No reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*, Org. Leny da Silva Gomes, Elizabeth Hazin, Odalice de Castro Silva, Uniritter, 2013) examino o potencial desse gesto ritual, ou o gesto vazio de sentido, como ele o definiu em *Guerra sem testemunhas*, mas agora como gesto contra-arquitetural que coloca em questão as identidades periféricas. Assim, os insetos de “Noivado” na contaminação de outros espaços, surgindo de dentro do próprio corpo de Mendonça e invadindo as entrelinhas do texto, forçando investidas no seu trabalho de “ocar”, provocam vazios na memória com enorme força desterritorializadora. Esse gesto de investir “contra” a própria memória lembra o do “tugur” do cubano Antonio Jose Ponte (“Un arte de hacer ruinas”) ou a ação do cupim de João Cabral: os insetos de Lins têm esse poder equivalente do gesto contra-arquitetural barroco do escritor latino-americano. Não surpreende que Marta Martins perceba em Osman Lins um desejo comum ao de Tunga, formulado coincidentemente por Bataille: “A aproximação ao gesto primitivo da transgressão em que a arte e o jogo se colocam como contrapartida da lei de sobrevivência”.² Seja como for, o gesto osmaniano de cortar, herdado ou não de seu pai alfaiate, sobrevive nas extraordinárias montagens alegóricas de *Avalovara*, assim como na *Rainha*, como gesto residual constitutivo da manufatura do livro, esta “coisa” construída que habita um espaço no mundo.

2 | MARTINS, Marta. *Narrativas ficcionais de Tunga*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013. p. 79.

*Osman Lins:
5 Momentos + 1**

Carlos Felipe **Moisés**

Professor titular da
Universidade São Marcos.

carlos_moises@uol.com.br

*Versão ampliada do
depoimento prestado por
ocasião do simpósio em
comemoração aos quarenta
anos de publicação do
romance *Avalovara*, na USP
(2013).

No início da primavera de 1979 (Osman Lins nos deixara fazia menos de um ano), a pequena comunidade de latinos ligada ao Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, em Berkeley, onde eu então lecionava, alvoroçou-se com a chegada de Julio Cortázar, que iria passar entre nós três longos meses.

Não foi o primeiro escritor latino a estagiar em Berkeley. Já havíamos tido a companhia de Vargas Llosa e outros viriam: Manuel Puig, Augusto Monterroso... Na conferência que fez para o grande público, o escritor peruano desencadeou verdadeira romaria de estudantes ao pequeno gabinete que eu ocupava, todos interessados em conhecer *Os sertões*, livro ao qual ele não poupava elogios. Llosa trabalhava à época no seu *Guerra do fim do mundo*, que sairia em seguida. Na oportunidade, improvisei, com orgulho, várias minipalestras sobre Euclides da Cunha.

Na verdade, eu invejava “nuestros hermanos”, que podiam convocar quantos escritores quisessem para atividades quase sempre mais atraentes que as aulas propriamente ditas. Por que não trazer para nosso convívio Lygia Fagundes Teles, Antônio Callado, Campos de Carvalho, Ferreira Gullar e tantos outros? Fiz o que estava ao meu alcance. Comecei pela chefia do departamento, passei pela diretoria do Instituto de Estudos Latino-Americanos,

fui ao Dean, ou melhor, à secretária do Dean das Humanidades (ao próprio não tive acesso), e nada: estamos em crise, não temos verba. E os latinos de fala espanhola? eu perguntava. Ah, existem várias instituições culturais nos Estados Unidos e nos países de origem que patrocinam sua vinda. Tentei recorrer ao nosso Consulado em San Francisco. Outra vez: nada, desinteresse quase ostensivo. Só então me dei conta: no Departamento de Espanhol e Português éramos dez professores, nove dos quais lidavam com literaturas de língua espanhola (do Siglo de Oro ao boom latino-americano) e só um com literatura brasileira, e a obrigação de cuidar também da portuguesa.

O jeito foi me conformar e aproveitar a oportunidade para usufruir do contato com escritores como Cortázar. Um dia ele entrou em meu gabinete e perguntou se eu conhecia Osman Lins. O coração bateu mais forte. Falou-me com entusiasmo do encontro que eles haviam tido, pouco antes, em Frankfurt. Elogiou a beleza extraordinária de *Avalovara*, romance que ele leu e passou a admirar. Cheio de orgulho, puxei da estante meu exemplar. Ele começou a folhear, com ar de agrado, e surpreendeu-se com a dedicatória de Osman. “Então você o conhece (logo corrigiu: conheceu-o) pessoalmente?” Voltei à estante e fui espalhando na mesa *O visitante, O fiel e a pedra, Guerra sem testemunhas, Nove, novena...*

De repente, um estalo. Lembrei-me de ter lido, em alguma parte, um texto de Osman sobre Frankfurt, e acabei por encontrar: “Relatório de Frankfurt”, capítulo de *Do ideal e da glória*, saído em 1977, pouco antes de eu viajar para a Califórnia. Cortázar não o conhecia. Ficou interessadíssimo quando lhe revelei que Osman o mencionara. Li em voz alta (pode ser em português mesmo? ele disse que sim):

Quem já leu Guerra e paz não pode ter esquecido Pedro Bezukow. Julio Cortázar, o autor de Rayuela, não é gordo nem corpulento [...]. Mas, como Bezukow, tem “aquele ar ao mesmo tempo ingênuo e perspicaz, inteligente e tímido que o distinguia de todos os presentes”, dominados por sua estatura incomum. [...] Como sucedia sempre em Frankfurt, encontrei-o numa festa. No centro da sala, Cortázar, devido a sua altura, que o põe quase fora do alcance das outras pessoas, e também por ser um homem delicado, curvava-se na direção dos interlocutores e fitava-os com os olhos muito abertos, como se fosse um pouco surdo e se esforçasse por captar o que diziam. Combinamos um encontro em Paris e, durante a festa, via-o de longe, a planar sobre os demais, parecendo um balão extraviado à procura da saída e dos ventos noturnos.

Cortázar pareceu deslumbrar-se com o singelo retrato. Pediu-me para repetir, queria se certificar de que nada lhe escapara – mas, já agora, implorou: “*de espacito*”. Aí ele ficou deveras comovido. Seus “olhos muito abertos” divagaram na direção da estante, como que a indagar se eu ainda escondia ali outras preciosidades de Osman Lins. Depois murmurou umas frases breves, nas quais só consegui distinguir: “*Tolstoi, sí, claro, Tolstoi... la salida, los*

vientos nocturnos...”. Levantou-se, agradeceu e convidou-me para a cerveja que ele todos os dias tomava no fim da tarde, na companhia dos estudantes e um ou outro colega numa das cantinas do então florido *campus* de Berkeley. Osman gostaria de ter estado lá.

2

São Paulo, 1973. Logo depois da última aula da tarde e antes da primeira da noite, corro para a Livraria Cultura, no Conjunto Nacional. Era o lançamento de *Avalovara*. E já encontro lá uma multidão de admiradores de Osman Lins. Compro meu exemplar e me ponho na fila dos autógrafos, que dava algumas voltas no saguão da livraria. Feliz com o belo exemplar em mãos (e já conformado: quem sabe chego para a segunda aula), comecei a ler:

No espaço ainda obscuro da sala, nesta espécie de limbo ou de hora noturna formada pelas cortinas grossas, vejo apenas o halo do rosto que as órbitas ardentes parecem iluminar – ou talvez os meus olhos: amo-a – e os reflexos da cabeleira forte, opulenta, ouro e aço. Um relógio na sala e o rumor dos veículos. Vem do Tempo ou dos móveis o vago odor empoeirado que flutua? Ela junto à porta, calada. Os aerólitos, apagados em sua peregrinação, brilham ao trespassarem o ar da Terra. Assim, aos poucos, perdemos, ela e eu, a opacidade. Emerge da sombra a sua frente – clara, estreita e sombria.

E por aí fui, inebriado. (Pouco depois, uns amigos comentaram ter estranhado, eu ali na fila, sem tirar os olhos do livro, sem cumprimentar ninguém... “A culpa é do Osman”, expliquei.) Ao chegar minha vez, diante do escritor, disse-lhe que já tinha lido quase vinte páginas, e exclamei: “Poesia pura, Osman! Poesia pura!”. Estávamos de pé, ainda nos abraçávamos. Ele cochichou: “É, umas centenas de páginas, na expectativa de que uma ou outra tenha algum sopro poético, e você já foi encontrando poesia nas primeiras... Fico feliz”. Daí por diante, passamos a brincar com isso, esporadicamente. Eu retribuía: o que eu mais queria (ele dizia admirar o fato de eu ser poeta) era ser prosador, mas para escrever uma prosa que tivesse o vigor poético da sua. Como não sou capaz, escrevo os meus poemas. Dão menos trabalho: só algumas palavras, poucas frases, uma página inteira não dá um parágrafo da sua prosa. Poeta? O que sou é um prosador preguiçoso.

Só assim faz sentido a dedicatória que ele colocou no meu exemplar de *A rainha dos cárceres da Grécia*: “Para o C.F.M., poeta e ensaísta, abraço amigo do prosador aspirante a poeta, Osman Lins”.

3

São Paulo, 1966. No último ano do meu curso de Letras eu lecionava no cursinho do grêmio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Três colegas, professores do mesmo cursinho, haviam resolvido montar uma livraria. Batizada de “Sagarana”, a loja instalou-se

na Galeria Nova Barão, entre a Rua Barão de Itapetininga e a Sete de Abril. Sabendo que eu estava para lançar um livro de poesia (*Carta de marear*, o meu terceiro), os colegas propuseram que o lançamento fosse na livraria recém-inaugurada.

No dia, os sócios da Sagarana suspenderam suas aulas no cursinho. Mais dois ou três colegas professores se solidarizaram e convocaram os alunos para comparecer. Resultado: a galeria foi tomada por uma horda de jovens entusiasmados com aquela inesperada noite de folga, no árduo caminho que eles tinham a percorrer até o vestibular.

Foram vendidos 240 exemplares do livro. Nas duas experiências anteriores, somadas, não tinha chegado perto disso. E nunca cheguei depois. Espremido atrás de uma pequena escrivaninha no mezzanino, eu já havia perdido a conta das dedicatórias que tinha assinado quando de repente avisto, no meio da algazarra ali formada, acabando de galgar a escada em caracol, ninguém menos que Osman Lins, com um exemplar do livro debaixo do braço. Como sempre, elegantemente trajado, paletó e gravata, em contraste com o estilo bicho-grilo reinante. E discretamente postado na fila dos autógrafos.

Difícil descrever o que senti: surpresa, espanto, vergonha. Levantei-me, ignorei a fila à frente dele, fui abraçá-lo, como que a pedir desculpas: “Osman, não era pra você ter vindo... Enfrentar esse tumulto, esse desconforto... Seu exemplar estava separado, eu ia lhe entregar dia desses”. Ele ficou quase bravo: “Não senhor, um autor não deve dar seus livros a ninguém. Livros devem ser comprados. E o escritor tem que prestigiar os demais escritores”. Não era um gesto de cortesia, era o cumprimento de um princípio, do qual – só o soube tempos depois – Osman nunca abriu mão.

Fazia pouco tempo que eu o conhecera, numa roda que frequentava a casa de José Paulo Paes, de quem eu já era amigo e que às vezes me pedia colaboração como tradutor para a Editora Cultrix, que ele dirigia. Era uma roda de escritores e professores, todos famosos e prestigiados, como Osman Lins, todos mais velhos que eu – pessoas da geração dos meus pais. Talvez por isso a aproximação tenha sido discreta. Só nos avistávamos ocasionalmente, nessas reuniões. Daí a surpresa: Osman Lins, ali, no lançamento de um livro meu, em meio àquela balbúrdia?! E a surpresa maior: ele me considerava um escritor, como os demais da sua roda. Eu não sonhava com isso.

Aprendi (fui aprendendo, aos poucos), graças em parte ao gesto de Osman, que escrever não é só a satisfação de um desejo ou impulso íntimo. É também um compromisso que se assume com os camaradas de profissão e com toda a sociedade no rumo da fraternidade. A partir daí começamos a nos aproximar. Orgulho palpável! Aquele grande escritor, que eu já admirava antes de conhecer, podia ser meu amigo.

4

Berkeley, 1980. Havia acabado de me mudar do pequeno apartamento em que morara por dois anos, nas imediações do *campus* de Berkeley, para outro, bem maior, numa cidade vizinha,

El Cerrito. A distância não era problema. Antes eu dava alguns passos e já estava no meu gabinete. Agora caminhava o mesmo tanto até a estação mais próxima do BART (Bay Area Rapid Transport), o metrô da região, e saltava numa das entradas da universidade. O aluguel? Menos da metade do que eu pagava pelo luxo de morar ao lado do *campus*. Logo soube por quê: o apartamento de El Cerrito estava em condições deploráveis, maltratado por levas de inquilinos pouco civilizados.

Aconselhei-me com um colega do departamento. Ele me sugeriu arregaçar as mangas, comprar umas ferramentas e uns materiais e, nos fins de semana, dar eu mesmo um jeito naquele lugar semiabandonado. Orientado pelo colega, adquiri um pacote de ferramentas, lixas grossas e finas, latas de tinta e verniz, ferragens várias. Eu não sabia lidar com nada disso, mas, pensei, tenho agora um bom pretexto para começar.

Levei a tralha toda para casa e aos poucos fui aprendendo a lidar com pregos enferrujados, madeiras empenadas, roscas que não rosqueavam, etc. etc. Cerca de um mês depois todas as portas e gavetas de todos os armários funcionavam sem reclamar e sem se desmantelar; o banheiro, limpinho, reluzia com a espécie de forro que apliquei no chão e nas paredes; os quartos ficaram até perfumados com a nova pintura; a sala ganhou vida com as cortinas e a reforma que fiz nas paredes, forradas de madeira – que eu lixei, poli e envernizei, um verniz discreto, sem brilho (acho que nós chamamos de “cera”), recomendação do colega norte-americano que me estimulava.

Chamei o *manager* para ver a obra, ele quase desmaiou de espanto. No dia seguinte, apareceu com o dono do prédio, que quase desmaiou também, abraçou-me, brindamos com umas cervejas, e ele, na minha frente, ordenou ao *manager*: “Nosso amigo tem dois meses grátis de aluguel”. Foi então que me lembrei de Osman Lins – que, claro, tem tudo a ver com o episódio.

Anos antes (havíamos acabado de nos conhecer) ele me perguntou o que eu andava fazendo. Fui desfiando: faço o meu curso de Letras, mas dou minhas bichadas nas aulas de Filosofia, os cursos são no mesmo prédio (o da hoje histórica Rua Maria Antônia – ninguém sonhava com Cidade Universitária); dou minhas aulas no cursinho, escrevo uma coisa ou outra, e no tempo que sobra leio de tudo – muita literatura, claro, e mais filosofia, sociologia, história, antropologia, psicologia. Ah, ia me esquecendo: uma vez por semana encontro um grupo que estuda primeiro antroposofia, depois cinema. Você sabe, Antonioni, Godard, Kurozawa, Bergman...

Ele sorriu, não disse nada. (Eu não reparei que ele só fez guardar o certo comentário para mais adiante.) A conversa prosseguiu. Às tantas, ele observou, discretamente, como se a reprimenda não fosse para mim: viver enfiado em especulações abstratas pode fazer mal ao indivíduo, ele perde o contato com a vida real. O intelectual precisa também, de vez em quando, usar as mãos, lidar com umas ferramentas, coisas concretas. E, como quem não quer nada, perguntou se eu dominava algum ofício, se me dedicava a algum trabalho

manual. Respondi que não, nada de trabalho manual, que mal sabia distinguir entre uma chave de fenda e um alicate. Isso não era comigo. Depois de fazer o discreto elogio do ofício de alfaiate, ele desconversou.

Na hora não percebi nada (Osman está de gozação, pensei) e esqueci o assunto. O intelectual precisa também saber usar as mãos? Onde já se viu?! Levei quase vinte anos para me dar conta do que Osman quis dizer e só não disse por delicadeza: pare com isso de querer provar ao mundo que você não precisa da força dos seus braços para sobreviver, que sobrevive muito bem com seu intelecto.

Em El Cerrito, noitinha, estirado numa poltrona da minha nova sala (a mulher e as crianças dormiam em paz), olhei em volta e admirei, com algum orgulho, o lindo, o esplêndido apartamento que eu reformara com estas mãos inábeis e até então praticamente inúteis. Só escreviam. Osman gostaria de saber disso.

5

São Paulo, 1966, mais para o final do ano, depois do lançamento do meu *Carta de marear*, quando eu e Osman já éramos mais próximos. Marcáramos de nos encontrar em sua casa, às 11h da manhã. Era um assunto de interesse comum. Conversaríamos até por volta do meio-dia e sairíamos para almoçar nos arredores. As circunstâncias em que o encontro se deu e a conversação que travamos foram tão inusitadas e marcantes, para mim, que me esqueci por completo do assunto que gerou o encontro.

Cheguei antes da hora marcada – obsessão que me segue desde a infância: respeitar os horários, fazer o possível para jamais deixar quem quer que seja à minha espera. A criada atendeu à campainha, já sabia da minha visita, pediu-me para aguardar na sala. Espiei o relógio: 11h menos 20 minutos. Ela trouxe uma bandeja com um copo d'água e um café. Fui bebericando: 15 para as 11h. Olhei em volta: quadros, peças de arte sacra, umas pratarias, objetos de adorno do mais apurado gosto, tudo muito aconchegante, sem ostentação. O relógio, implacável, não para de se mostrar: 5 para as 11h.

Passava um pouco das 11h quando Osman apareceu. Sorridente, afável, não se queixou de nada mas lembrou: “Não tínhamos marcado às 11h?”. Antes que eu pensasse em me desculpar, ele explicou: das 8h às 11h, todos os dias, escrevo, e em casa todos sabem que não devo ser interrompido em hipótese alguma. Fiquei boquiaberto, não acreditei, imaginei não ter entendido. Insisti: “Só das 8h às 11h? Nas outras horas não?”. Tornei a insistir:

- E se no meio da noite, de repente, você for acometido de uma ideia súbita, para uma crônica, um conto?
- Deixo para a manhã seguinte.
- E se na manhã seguinte a coisa não funcionar?
- É que não era uma boa ideia.

- Suponhamos então uma que funcione, no horário certo. Se, no auge da coisa, o relógio marcar 11h você para, larga a frase no meio?
- Sim, claro.
- E se no dia seguinte não conseguir retomar?
- É que ainda não era uma ideia aproveitável. Rasgo e jogo fora.
- E se, ao se sentar para escrever, às 8h, você não estiver trabalhando em nenhum romance e não tiver nenhuma ideia para um conto, um artigo?
- Escrevo e respondo cartas, releio o já escrito, que ainda esteja inédito.
- E para às 11h?
- Paro às 11h.

Esgotados os argumentos, não insisti mais. Mas continuei perplexo: ou Osman está de brincadeira ou me pôs diante do absoluto desconhecido, o abismo, o mistério insondável da criação...

Primeiro: se alguém me dissesse que Osman Lins era um escritor assim metódico, disciplinado, racional, autoprogramado, eu diria que é mentira. Conheço poucos textos tão arrebatados, tão intensos e apaixonados como os dele. Impossível isso tudo ter sido protocolarmente escrito das 8h às 11h, dia após dia. Segundo: como quase todos os da minha geração, naquela altura eu acreditava que a criação literária é fruto do arrebatamento, do impulso incontrolado que nos leva a escrever, e achava que a obra de Osman o confirmava. Era essa a única maneira – quase todos nós pensávamos – de dar livre curso à “verdade” genuína e sincera do que tínhamos ou tivéssemos a dizer.

Com isso de escrever só “das 8h às 11h”, Osman me colocava diante de outra concepção: a criação literária brota da deliberação e da vontade, não dos impulsos, dos instintos ou da “inspiração”, e deve ser submetida a rigoroso controle pelo escritor. Como se fosse possível sentir, comover-se e sonhar com hora marcada...

Eu não acreditava que fosse, mas a tranquilidade e a convicção com que Osman Lins falou a respeito, e sobretudo a excepcional qualidade da sua ficção, me fizeram parar para pensar. E pensei. Passei a observar as coisas com um pouco mais de atenção e acabei por encontrar na poética do rigor de João Cabral a ajuda que faltava. Devo ao poeta ter me levado a compreender melhor o que na estética do ficcionista era, para mim, enigma sem explicação; devo a este ter passado a dedicar ao poeta um olhar mais flexível. Descobri o óbvio: ambos vivem e praticam concepções semelhantes. A diferença é que João Cabral, aprisionado à tradição lírico-subjetiva, foge do próprio eu como o Diabo da cruz; Osman, não. Livre dessa tradição, sente-se à vontade para expressar, por intermédio dos personagens, o arrebatamento, a comoção e a fogueira que bem entenda. João Cabral, poeta, fiel à concepção que adotou, não tinha como expressar nada semelhante. Por isso represou as emoções (que estão todas ali, para quem souber ler) e escondeu a própria intimidade até onde foi possível – até *Agrestes*, digamos.

Ambos sabiam: entregar-se à fogosidade da “inspiração”, a qualquer hora do dia, sem método e sem controle, é pôr tudo a perder. Sinceridade, espontaneidade, a “verdade” genuína do que o escritor tem a dizer não são um estado de espírito que anteceda e comande a escrita, mas o resultado do que a arte do escritor seja capaz de simular no papel, sem dar a perceber que simula. O poeta é um fingidor, não é?

Osman sempre o soube, mas fez questão de não me dar lição alguma: deixou que eu aprendesse por mim, se fosse capaz.

6

Este derradeiro momento, a rigor, não se situa no Tempo. Se insistisse em datá-lo, diria que é coisa recente. Tem a ver com a graça de um excepcional ficcionista se dizer “aspirante a poeta”; tem a ver com o palíndromo famoso que rege não só a concepção de *Avalovara*, mas de toda a obra de Osman Lins: “*Sator arepo tenet opera rotas*”. A magia da frase, que pode ser lida também de trás para a frente, multiplica-se quando, empilhadas uma abaixo da outra, as palavras formam um quadrado: cinco vezes cinco pequenos quadrados, um para cada letra. E a frase continua a ser lida, sempre a mesma, já agora, em várias direções, da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo, de baixo para cima. Em tradução livre, o sentido provável da engenhosa frase é: o lavrador mantém com firmeza o arado nos sulcos.

Para completar o desenho (e adensar o enigma: cultivar a terra é o mesmo que cultivar o espírito?), uma espiral que parte das bordas do quadrado e tece circunvoluções a cada volta mais cerradas, rumo ao centro da figura, a letra N, passando várias vezes pelos miniquadrados onde se alojam as demais letras, oito ao todo. Mas, estático, o desenho oferece-nos uma falsa representação: a espiral na verdade gira ininterruptamente, não tem começo nem fim, não sabemos de onde parte e para onde caminha. Ou melhor, sabemos, sim: a espiral “começa no Sempre, e o Nunca é seu termo” – Alfa e Ômega reunidos num só ponto, ao mesmo tempo de chegada e de partida.

Eterno retorno? A quadratura do círculo? Tempo e espaço conjugados? O fluxo ininterrupto da vida que ao mesmo tempo escoo e milagrosamente permanece – sempre a mesma e sempre outra? Fusão dos contrários? Especulação similar a “o que está em cima é igual ao que está embaixo”, do Trismegisto, ou à serpente da fábula, Oroboros, enroscada sobre si mesma, a cabeça a morder a própria cauda?

Especulações e hermetismos à parte, proponho deter a atenção no sentido da frase. No latim arcaico, o “sulco”, ou a “rota” que o arado traça na terra, era também chamado “*versus*”, derivado de “*vertere*”, não no sentido de derramar, mas no de voltar, retornar. Só mais tarde é que a mesma palavra, “*versus*”, passa a designar, por analogia, a linha seccionada (ou interrompida, ou “vertida”) que forma o poema. O poeta é um lavrador? O sentido primitivo se perdeu, mas pode ser recuperado.

O palíndromo “*Sator arepo tenet opera rotas*”, contido nos limites mensuráveis do quadrado, mas periodicamente perpassado pelos giros infinitos da espiral, fornece a *Avalovara*, letra por letra, não só o desenho geométrico, matriz em que a estrutura do romance se apoia, mas também a ideia essencial que o constitui: a substância poética, a ideia ao mesmo tempo arcaica e atual de que só existe vida em poesia. A analogia não se reduz à etimologia (“versos” para os sulcos na terra e também para as linhas do poema), mas se estende a uma série de conotações e atributos que a frase carrega.

Assim como o lavrador tira o melhor proveito possível da terra a ser cultivada, cavando nela sulcos regulares, simétricos e bem medidos, o poeta-escritor mantém o mais estrito controle sobre as trilhas de palavras que vai desenhando no papel. Assim como a terra inculta se beneficia do metódico trabalho do lavrador, podendo então gerar flores, frutos e arvoredos frondosos, a terra inexplorada do sonho do escritor-poeta pode ser cultivada com as sementes-palavras criteriosamente escolhidas por ele. Assim como o lavrador não colherá fruto algum, se permitir que o arado saia por aí traçando um caminho qualquer, aleatório, o poeta também não criará poesia caso se limite a exhibir sua habilidade com o arado, isto é, caso não seja movido pelo espírito verdadeiramente criador, que lhe permite utilizar a ferramenta para outros fins.

Tal como na ficção, na fábula milenar e no cultivo da terra, ou no quadrado onde se inscrevem o palíndromo e sua espiral, assim também na realidade cotidiana deste mundo desgovernado em que vivemos a vida só faz sentido se formos capazes de inventá-lo: ordem e caos, entrelaçados.

Ao escolher seu palíndromo-matriz (única maneira de acompanhar o voo espiralado do pássaro imaginário, “avalovara”), Osman Lins certamente já o sabia.

Facho luminoso

Esdras do **Nascimento**

Escritor, Doutor em Letras
pela Universidade Federal do
Rio de Janeiro (UFRJ).

esdrasn@uol.com.br

ROBERTO DE AQUINO bebe devagar o uísque. Diante dele, o romancista Esdras do Nascimento. Convívio difícil. Não vai a coquetéis, não comparece a lançamentos de livros nem a aberturas de exposições de artes plásticas, detesta eventos, reuniões, festas, evita dar entrevistas, odeia televisão, adora caminhar pelas ruas do Flamengo e de Copacabana, sem destino, parando aqui e ali, bebendo caipirinhas de vodca com lima da pérsia, se possível, sozinho. Eu me perturbo quando tem gente perto de mim, não sei o que dizer, tenho vontade de entrar no chão. Toda palavra dita é palavra perdida. As palavras não foram criadas para serem ditas. Elas existem para aumentar o mistério do ser e do existir.

A professora de literatura cruza e descruza as pernas, nervosa. Marcar o encontro com Esdras do Nascimento, no escritório dele, no Flamengo, fora difícil. Quase dois meses de telefonemas, troca de *e-mails*, desconversas, as coisas só se acertaram quando Leda Rita Cintra, agente literária dele, e Roberto de Aquino entrevistaram. Não tenho muito a dizer, fui amigo do Osman, sim, ele convivia com meio mundo, deve ter por aí gente mais qualificada do que eu para prestar esse depoimento. Ainda mais numa celebração como essa do *Avalovara* que vocês vão fazer. Quase brigamos por causa desse romance. O editor de um suplemento literário do Rio pretendia dar a capa com Osman, estava com a matéria pronta, queria resenha

do livro, que ninguém ainda tinha lido, para dar num *box*, recebera as provas finais da editora e perguntou se eu podia fazer, talvez seja você a única pessoa aqui do Rio que conhece *Avalovara*. Conheço, sim. Osman me telefonava pelo menos uma vez por semana para conversar sobre e me mandava trechos pelo correio. Retribuí opinando sobre *Variante Gotemburgo*, que veio a ser minha tese de doutoramento em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro e gerou muita discussão, por quebrar tradição multissecular: pela primeira vez no Brasil, talvez no mundo, a universidade aceitava como tese de doutoramento um trabalho de criação literária e não um texto de investigação teórica.

— O senhor escreveu a resenha? — perguntou a professora.

— Escrevi, sim. Melhor que não tivesse escrito. O suplemento literário saiu no sábado de manhã. Foto do Osman, badalação, capa de página inteira, lá em cima, minha resenha. Aí, no meio da tarde, alguém tocou a campainha do meu apartamento, com fúria. Osman. Possesso, aos gritos. O que teria havido? Osman era um rapaz fino, falava baixo, vestia-se com apuro, falava devagar, lembrava um lorde inglês, desses dos romances do século XIX. De porre, Osman? Encheu a cara no avião de São Paulo para cá? Ele continuou gritando. Foi esse seu artigo safado e mentiroso. Você não leu *Avalovara*. Como se atreveu a escrever a respeito? Está com inveja de mim?

— O que o senhor dizia no artigo? Atacava o livro?

— Só exaltava. Eu dizia que era um romance importante, bem escrito, admiravelmente construído, coisa assim no padrão Joyce, *Ulysses*, por aí.

Teria enlouquecido, o Osman? Eu não conhecia o romance? Na gaveta eu tinha páginas e páginas cheias de anotações que nós discutimos ao telefone. Sua memória não está boa, Osman. Venha cá. Vou lhe mostrar. Ele se irritou mais ainda. Se você está dizendo, deve ser verdade. Mas você escreveu essa porcariada para me prejudicar. Deu a entender que só alguém de muita cultura pode ler *Avalovara*. Com isso, você tentou afastar de minha obra os leitores. Pois, olhe aqui, você talvez não tenha entendido nada, mas fique certo de que qualquer pessoa, qualquer empregada doméstica, qualquer manicurezinha pode ler, entender e gostar de *Avalovara*. O tempo vai provar isso. Você vai ficar com cara de besta. Depois, ele se acalmou, pediu desculpas, estou nervoso demais, Esdras, essa publicidade toda em cima de mim, não estou acostumado. Fizemos um lanche, a amizade continuou.

A campanha de lançamento de *Avalovara* deu certo. O romance bateu recordes de venda, virou moda. O autor foi entrevistado na tevê, no rádio, nos jornais e nas revistas. Sucesso absoluto. Uma parenta minha, de Brasília, que lia pouquíssimo, comprou seis exemplares para dar de presente de Natal. Osman me gozava: eu não te disse?

Conheci Osman quando organizei os dois volumes da *Antologia do novo conto brasileiro*. Dividido o país em áreas geográficas, selecionei em cada uma os escritores que me pareciam mais significativos de cada tipo de história curta. Uma atualização da antologia *Contos e novelas*, de Graciliano Ramos, publicada alguns anos antes em quatro volumes.

Osman morava no Recife. Quando vinha ao Rio, hospedava-se comigo, em Copacabana, na Rua Barata Ribeiro. Ele tinha concorrido a um prêmio de peças de teatro criado pela Companhia Tônia-Celli-Autran, que era então o grupo mais importante do país. O resultado seria anunciado no começo da noite, no Teatro Mesbla, no centro do Rio. Osman não queria ir à cerimônia. Não tenho a menor chance. Um desconhecido de Pernambuco no meio de tanta gente famosa. Concorri de pura teimosia.

Insisti. Arrastei-o ao Teatro Mesbla. Lotado. Televisão, jornais, rádios. Terceiro colocado: Fulano. Segundo colocado: Beltrano. Primeiro colocado: Osman Lins. Ele sorriu abestado e ficou de pé. Sou eu, sou eu. Não houve algum engano? *Lisbela e o prisioneiro* era o título da peça, que se tornou sinônimo de sucesso no teatro, na televisão e no cinema.

Osman falava baixo, olhando nos olhos do interlocutor. E então, Esdras, como vai seu romance? Desconversei. Não vai. Tanta coisa pra fazer. Coluna de jornal, trabalho no banco, aulas, traduções, não tenho tempo, uma doideira. Ele se irritou. Como é? Jornal, banco, aulas, tradução. Entendi. Para o patrão, tudo. E pra você? Nada? Olha aqui, meu prezado. Escritor é um cara que escreve. Nada além disso. Mas se não escreve não é escritor. Entendeu? Dê um jeito na vida, se organize, procure escrever todos os dias. Se não fizer isso, não vai sair do lugar.

Aprendi a lição.

Ele era extremamente organizado. Quando vinha ao Rio, tinha tudo programado. Visitava pessoas, dava entrevistas, assistia a peças de teatro, ia a exposições, sempre cordial, mas sem permitir intimidades, aproximações. O tempo é o bem mais precioso que nós temos. Uma graça de Deus. Em uma semana de Rio, Osman fazia mais coisas do que eu em seis meses. Dava-me inveja. Quando ia a uma solenidade, a um evento, ou se encontrar com alguém, programava a que horas chegaria e sairia. E não se afastava disso.

Eu me casei e fui morar no Flamengo. Osman continuou se hospedando comigo. De manhã, para o café, ele chegava bem vestido, perfumado, barba tirada. Conversou com Dalva. Olhe, vou lhe ensinar a ser mulher de escritor. Quando o Esdras se levantar, você deve estar maquiada, penteada, com roupa atraente. Todos os dias. O que move o escritor é o belo. Ela riu. São três meninos, Osman. Fralda, mamadeira, suco, uniforme do colégio, fiscalização do serviço da babá e da cozinheira, café do Esdras. São essas as minhas preocupações quando saio da cama. Sou dona de casa, mãe, mulher. Maquiagem tem hora, Osman, mulher de escritor também. Pare com essa bobagem. Conversaram bastante, ele acordou para o ridículo do que dizia, ficaram amigos, telefonavam-se, Osman pensava o tempo todo em doença, perdia a voz com frequência, pedia sugestão de remédios caseiros, quando ela pegava uma gripe, por exemplo, mandava bilhetinhos dando conselhos.

Osman mudou-se para São Paulo. Divorciou-se, foi viver com Julieta, a grande contista que, talvez até em prejuízo da consolidação da sua própria obra, dedicou-se à criação de facilidades para que ele escrevesse em paz e à divulgação de tudo o que ele fazia. Juntos

escreveram *La Paz existe?*, cuidando separadamente dos aspectos pessoais e objetivos da viagem. Um belo livro.

Doutor em Letras com ensaio sobre Lima Barreto, Osman virou professor, foi trabalhar em Marília. Viagem longa, que ele fazia à noite. Para ganhar tempo – sempre a preocupação com o tempo –, comprou uma viseira com lâmpada que prendia à testa. Quando as luzes do ônibus se apagavam, ele começava a ler, com o livro iluminado. Numa dessas viagens, uma passageira acordou. Espantou-se com a luz que se movimentava. Começou a gritar. Osman se levantou. O facho luminoso dançava. Os outros passageiros acordaram. Tumulto. Quanto mais ele trocava de posição para descobrir o que estava acontecendo, a luzinha girava pelo teto do ônibus, pelas cadeiras, batia no rosto dos passageiros. Osman tentava acalmá-los. Sou eu, sou eu. E a confusão aumentava. Tem um doido no ônibus. Para, motorista. Para. Pode ser um assalto.

Quando Osman se divorciou, ao dialogar com o juiz, disse duas frases que foram reproduzidas nos jornais: "A principal causa do divórcio, meritíssimo, é o casamento. É isso que deve ser discutido".

Ele gostava de viajar. Mas só tem graça com a Julieta – dizia. Escreveu *Marinheiro de primeira viagem*. Diferente de tudo o que até então se fazia. Em vez de descrever a cidade, idas a museus, essas coisas, enfocava o transitório. Um dos grandes textos do livro é sobre a visita feita a Michel Butor, um dos papas do *Nouveau Roman*, no qual ele faz pastiche do jeito de escrever do autor de *A modificação*.

Já doente do câncer que o mataria, Osman foi a um debate sobre o papel do escritor na sociedade contemporânea. A intransigência com que defendeu a importância da obra de arte como depositária e trincheira dos valores humanos gerou polêmicas. A gente não pode se omitir, Esdras. É preciso testemunhar. Se houver oportunidade de falar sobre literatura, seja aonde for, vá. Mesmo que só haja uma pessoa para ouvir. Ou que não haja nenhuma. A simples presença do escritor já serve para provar que a literatura existe e durará para sempre. Isso faz parte do nosso ofício.

No livro *Guerra sem testemunhas* ele disse quase tudo o que tinha para dizer sobre o escritor, a leitura, o texto, o ensino, o leitor, o uso das palavras. É um livro importante, que releio de vez em quando e aconselho aos que às vezes me procuram.

Esdras do Nascimento põe mais uísque no copo.

— Espero que esses encontros sobre a obra do Osman na universidade tenham boa repercussão e concorram para o surgimento de novos leitores. Afinal de contas, um romance é o que está escrito, mas é também o resultado de tudo aquilo que se pensou, disse, ou não se pensou e não se disse sobre ele. Um romance é um mistério que se renova a cada leitura e enriquece espiritualmente o leitor. Escrever romances, sem pensar em quem vai lê-los, sem pensar em venda, sucesso, repercussão, é atividade que dignifica o ser humano, é uma prática de liberdade.

Esdras ri, vira-se para a professora e para Roberto de Aquino:

— Ficou solene e pernóstico isso que eu disse, não ficou? Passem uma borracha, apaguem da gravação, reescrevam. É resultado do uísque. Mesmo assim...

Roberto de Aquino agradece:

— Muito bom, o teu depoimento, Esdras. Que tal um chope no Julião? Tem um grupo de professores nos esperando. Querem te conhecer. E tem um repórter da *TV Sete de Setembro*. Leu todos os teus romances, por influência da mãe, que é professora de semiologia, quer te entrevistar e pegar autógrafa. A equipe da tevê já arrumou tudo lá no Julião.

— Isso não estava combinado, Roberto.

— Você tem razão. Desculpe-me. Mas não te custa nada. Tua agente, a Leda Rita Coimbra, disse que talvez você concordasse. Ela não te falou nisso?

— Não, não me falou porra nenhuma. Mas enfim... Seja o que Deus quiser. — Olha para os seios da professora. E para as pernas. Talvez... Olha para o teto. — Meu Jesus Cristo na cruz. Se possível, afastai de mim esse cálice. — Solta uma gargalhada. — Quando o estupro é inevitável... Você conhece a piada do japonês com a mulher, que foi assaltado, o bandido amarrou o cara, botou o revólver na testa dele e estuprou a mulher. Durante meses o japonês não falou com a esposa. Sempre emburrado e de mau humor. Ela estourou. Fiz tudo por você, meu amor. O revólver estava na tua cabeça, o assaltante poderia te matar. Ele urrou: Sei, foi assim mesmo, mas você não precisava mexer. — O romancista soltou uma gargalhada. — Acompanho vocês, Roberto, mas juro que não vou me mexer.

*Osman Lins:
percurso e iluminações*

Graciela **Cariello**

Diretora do Centro de
Estudios Comparativos,
Facultad de Humanidades y
Artes, Universidad Nacional
de Rosario (Argentina).

cariello@citynet.net.ar

1 História de uma paixão: primeiro encontro

Esta história começou faz trinta e sete anos, em minha cidade: Rosario, Argentina. Era 1976, e uma ditadura feroz tinha me banido das salas universitárias. Recém-formada em Letras, eu pretendia iniciar uma carreira no ensino da literatura, e o Centro de Estudos Brasileiros de Rosario, onde tinha aprendido a língua portuguesa e começado a ler a literatura brasileira, abriu-me as portas e deu-me refúgio intelectual e afetivo.

O então diretor do CEB, José Santiago Naud, poeta e estudioso da literatura, enveredou-me por dois caminhos, que seriam na verdade um só, que norteariam a minha vida profissional dali por diante: a literatura comparada e a obra de Osman Lins. Sugeriu-me ministrar um curso livre de literatura comparada, reunindo um autor argentino e um brasileiro, e deu-me *Avalovara* para ler.

Foi inevitável, na época, fazer a comparação com Julio Cortázar. No entanto, o mais importante foi *Avalovara* ter despertado em mim a admiração, o prazer literário e a paixão intelectual pela obra de Osman Lins que nunca me abandonou.

Aos poucos fui estudando e amadurecendo o método da literatura comparada à procura de novos caminhos até hoje. Cheguei a dirigir um Centro de Estudos Comparativos e orientar pesquisas da área na Universidade Nacional de Rosario. Ler *Avalovara* e compará-lo com *Rayuela*, de Cortázar, tinha sido a primeira e marcante experiência.

2 Cartas

Acabado o curso do CEB, cujo tema foi “A estrutura labiríntica e o texto aberto: comparação entre *Rayuela*, de Cortázar, e *Avalovara*, de Osman Lins”, José Santiago Naud, sem nada me dizer, enviou a Osman Lins os textos das minhas aulas. Eu havia apresentado esses textos junto com o relatório de conclusão do ano letivo. Escrevo sempre as aulas que ministro. Daquela vez tinha feito mais como indagação e procura do que como resultado.

Osman Lins escreveu ao nosso diretor cartas muito carinhosas sobre meu trabalho, e o professor Naud deu-me cópias delas. Ainda hoje as conservo como tesouros preciosos. Em carta de 16 de outubro de 1976, Osman expressou: “Geralmente, confesso, enfadam-me as abordagens ‘universitárias’, quase sempre limitadoras. O estudo da professora Graciela, entretanto, revela-se muito agudo, ágil e enriquecedor. Aliás, suas anotações não me pareceram propriamente anotações, mas um estudo que, se pode ser ampliado, já é válido como está”. Nada podia ser mais estimulante para uma jovem professora se iniciando na pesquisa de uma das obras mais sólidas do século XX.

Em outra carta, de 26 de abril de 1977, afirmava: “As prospecções mais agudas sobre esse meu livro [*Avalovara*] têm surgido fora do meu próprio país”. Hoje, felizmente, alguma coisa mudou, e existem bons críticos brasileiros da sua obra, apesar de insuficientes. Os osmanianos constituem núcleos bem localizados. Em Rosario, e diria mesmo na Argentina, fui por muito tempo a única leitora de Osman.

Ele tinha o intuito de publicar a obra crítica sobre *Avalovara* produzida no exterior, e convidou-me generosamente a participar da edição. Recebi sua carta de 29 de março de 1978 solicitando minha autorização para incluir os textos das minhas aulas em “um livro reunindo manifestações importantes sobre *Avalovara* vindas do exterior”. Com emoção, respondi logo, dizendo que a inclusão do meu trabalho no livro era uma honra para mim. E era mesmo. Lamentavelmente, Osman não chegou a concretizar seu desejo.

3 Estudos, projetos, amizade

Continuei lendo e estudando sua obra, e em 1978 concorri ao Concurso Euclides da Cunha do Centro de Estudos Brasileiros de Buenos Aires. Obtive o segundo prêmio com o ensaio “La nueva novela brasileña y ‘Avalovara’, de Osman Lins”. A comissão julgadora, composta por Manuel Graña Etcheverry, Julio Crespo e Maria Julieta Drummond de Andrade, outorgou o prêmio em declaração de 15 de dezembro de 1978. No dia 8 de julho morrera Osman Lins, deixando inacabado não apenas um último romance, mas um dos projetos literários mais inteligentes e fundamentados da América Latina no século passado.

Na época, o Grupo Editor, de Buenos Aires, encomendou-me uma antologia de contos de escritores brasileiros vivos. Eu deveria fazer a seleção, a tradução e a organização. O livro foi organizado, e quando estava quase no prelo, em 1980, a editora, muito ambiciosa, pediu-me para indicar um romancista importante para ser publicado, também com minha

tradução. Sem nenhuma dúvida escolhi *A rainha dos cárceres da Grécia*, que eu havia acabado de ler e desconhecia ter sido já traduzido para o espanhol. Encaminhei uma carta à Melhoramentos solicitando a autorização, que foi reenviada para Julieta de Godoy Ladeira, a segunda esposa de Osman, administradora de sua obra. Julieta comunicou-se comigo, expressando, entre outras coisas, a emoção que lhe despertavam minhas opiniões a respeito dessa obra.

Ambos os projetos editoriais – a antologia de contos e o romance brasileiros – viram-se frustrados. No entanto, meu interesse pela obra de Osman Lins permanecia.

Em janeiro de 1981, ainda como professora do CEB, apresentei uma conferência no VI Congresso Nacional de Estudos de Linguística e Literatura, no Rio de Janeiro, com o título “Osman Lins e a literatura: história de uma paixão – abordagem semiológica do processo da literatura autorreflexiva”.

Aquela participação teve um significado muito especial para mim. Por um lado, era a primeira vez que proferia uma palestra para um público brasileiro, em português e sobre um dos escritores que ninguém, segundo me manifestaram, ousava analisar ainda e poucos tinham lido no seu próprio país. Houve perguntas, comentários e agradecimentos.

Por outro lado, e sem dúvida o mais valioso, tive um encontro com Julieta de Godoy Ladeira, que tinha voado de São Paulo só para conhecer aquela professora argentina que estudava a obra do seu amado Osman.

Lembro aquele almoço, num restaurante do Rio, em que falamos horas e ficamos amigas para todo o sempre. Tínhamos em comum um amor, de diversa índole, é verdade, mas amor verdadeiro. Eu amava uma obra; ela, uma obra e um homem. O homem tinha morrido, mas ela me fez conhecê-lo.

No verão seguinte, Julieta convidou-me para passar as férias em sua casa. Compartilhei com ela recordações do Osman, vi sua biblioteca, os objetos que ambos tinham amado. Muitos anos mais tarde lembraria essa experiência no poema “Cita del martes con Osman Lins”, que reproduzo no apêndice.

Julieta e eu trocamos cartas desde então. Voltei a São Paulo no verão seguinte, fiquei mais uma vez em casa de Julieta, dessa vez com minhas filhas. Depois, as cartas continuaram. Osman esteve sempre presente nelas.

4 Osman Lins na Universidade Nacional de Rosario

Com a volta da democracia no meu país, em 1983 regressamos ao meio acadêmico. Eu tinha começado a participar do Departamento de Idiomas Modernos da UNR ensinando português. Pouco depois integrei a cadeira de literatura argentina no curso de Letras. Alguns anos mais tarde, em 1991, abríamos na Universidade de Rosario o curso de Português, com o objetivo de formar professores dessa língua. Na área de literatura do curso, a obra de Osman Lins esteve presente desde o início. Sob minha orientação, como diretora do curso e também

professora titular das disciplinas de literatura, começou a se formar uma equipe de professores e pesquisadores, e Osman foi lido por alunos e docentes do curso.

Continuei com os estudos de literatura comparada, que faziam parte também da disciplina (novidade absoluta nos cursos de Letras do nosso país) – literaturas comparadas argentina e brasileira. Nela, unia os dois interesses que norteavam minha vida acadêmica: a literatura de língua portuguesa e a nossa, argentina. Vislumbrei que podia focalizar a obra de Osman comparando-a não apenas com a de Cortázar, mas com textos de Jorge Luis Borges. Essa comparação aparecia como mais rica, mais sutil e misteriosa. Foi assim que idealizei meu projeto de doutoramento, apresentado (e aceito) inicialmente, em 1996, na UFRGS. A ditadura, além de me afastar do ensino universitário, como a tantos de nós, tinha atrasado minha pós-graduação. Tarde, mas com todo o entusiasmo, decidi preencher uma etapa que me tinha sido negada.

Assim, solicitei a Julieta materiais que me ajudassem a compreender a obra de Osman Lins. Ela me indicou os lugares em que todos os materiais de Osman haviam sido arquivados. No seu último cartão, datado de 23 de março de 1997, com a fotografia de uma escultura representando uma tocadora de guitarra, ela falava da felicidade do trabalho, estimulava meu estudo da obra de Osman, convidava-me a visitá-la. No momento, não fui. Depois lamentei não ter ido: pouco tempo depois ela morreria. Ficaram comigo a imagem, as palavras, a lembrança de encontros felizes.

Finalmente, a partir de 1998 concretizei meu doutoramento na minha própria universidade, da qual não era possível me afastar na época. O curso de português reclamava minha absoluta dedicação. Mesmo assim não desisti do estudo de Osman, e em 2000, quando já devia encarar a redação da tese, consegui liberar um dia por semana para tal: a terça-feira. Dali nasceu o poema mencionado antes: “Cita del martes con Osman Lins”. A cada terça eu relia seus textos, bibliografia (escassa, ainda) sobre sua obra, confrontava seus contos e ensaios com os contos e ensaios de Borges e me perguntava por que um deles não tinha escrito romances e o outro não tinha escrito poemas... E escrevia. De toda a obra acadêmica que escrevi na minha vida nada foi tão prazeroso como a redação daquela tese. Era uma obra de inquirição, de descoberta, de amor. Sob a orientação firme e respeitosa de Zilá Bernd avancei por caminhos de leitura contrastiva em que descobria a cada passo iluminações de um dos autores sobre o outro. Em ambos os escritores eu perseguia o traço da poética da leitura. Osman, como farol seguro, ia indicando um rumo de procuras e achados empolgantes.

5 Espaços mágicos

O ano de 2000 foi especial e marcante na minha relação com a obra osmaniana. Para além de ter começado esses encontros de terça-feira com seus textos, uma experiência vital aconteceu: conheci o Recife. Era julho, mês muito significativo na vida do Osman, e eu ia ao Congresso da Abralic, em Salvador. Decidi aproveitar a viagem ao Nordeste e passei, antes

do congresso, uma semana inesquecível na terra do Osman. Não conhecia ninguém dali, mas percorria as ruas e pensava “por aqui ele andou”. Na livraria do Museu Casa de Manuel Bandeira vi a fotografia de Osman Lins junto a outros escritores pernambucanos e senti que contemplava a imagem de um amigo.

O outro acontecimento memorável foi ter ido a São Paulo, em novembro daquele ano, para pesquisar nos arquivos de Osman no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Foram dias maravilhosos de convívio com seus apontamentos, seus livros, suas próprias procuras, que orientaram as minhas.

Um momento de particular emoção foi quando achei, cuidadosamente reunidos numa pasta, meus trabalhos sobre sua obra junto com a carta em que eu autorizava sua publicação. Ele havia conservado aquela produção inicial, incipiente, insegura, que tentava indagar sua literatura já madura. Muitos anos depois, de posse de alguns poucos conceitos claros e com mais perguntas que respostas, eu me debruçava sobre meu próprio passado. Foi uma estranha sensação a retomada do diálogo intelectual que tinha sido iniciado com aquela primeira leitura de *Avalovara*.

6 Últimos trechos do percurso acadêmico

Acabei a redação da tese em outubro de 2003. Em agosto de 2004 foi a defesa. Comecei a exposição com estas palavras: “*Si no pensara que podría tomarse como una pedantería, hubiera colocado como epígrafe de mi tesis las palabras con que Osman Lins definió su propia tesis sobre Lima Barreto, es claro que cambiando la mención de este escritor por la del propio Osman: ‘Mais que uma tese, esse é o relato de uma convivência intelectual de anos com os escritos [de Osman Lins]’¹ Hoy, que debo contar la historia de mi tesis, me animo a citarlo, sabiendo que se entenderá como un homenaje y con las distancias salvadas...*” Declarava também que com esse doutoramento estava pagando uma dívida. Dívida com a universidade, sim, mas também, penso agora, com Osman Lins. A dívida contraída pela leitura da sua obra, que tanto havia influído na minha vida acadêmica, e mais, percebi depois, na minha vida literária.

Na continuidade do estudo da obra de Osman Lins fui apresentando comunicações, publicando artigos, proferindo palestras, ensinando em sala de aula. Conheci alguns “osmanianos” brasileiros: Ana Luíza Andrade, Sandra Nitrini, Hugo Almeida. Conheci as filhas do escritor em um encontro em São Paulo organizado por Sandra Nitrini.

Hoje, no projeto de pesquisa que coordeno na UNR, minha linha aborda ainda sua obra, comparada com a de um escritor argentino e a de uma portuguesa. O tema foi registrado como segue: “*La cuestión del Otro a partir del desplazamiento, y su inscripción en la matriz narrativa y en la lengua (como tema y como construcción poética) en obras narrativas de tres escritores del siglo XX: Daniel Moyano, argentino; Osman Lins, brasileño y Maria Ondina Braga, portuguesa*”. Nunca abandonei a leitura de seus livros, e a cada nova entrada no seu mundo deparo com novas surpresas, novas pérolas de sentido, novas imagens luminosas.

1 | *Rebelde solitário* – entrevista a Aureliano Biancarelli, *Veja*, 12/05/1976. Reproduzida em Lins, *Evangelho na taba*, 1979.

A maior felicidade acadêmica dos últimos meses foi uma de minhas ex-alunas, hoje colega, María Emilia Vico, ter escolhido a obra de Osman Lins como tema de tese de doutorado e ter me pedido para ser sua orientadora. O projeto, já aceito em nossa universidade, inscreve-se na linha da literatura comparada. A comparação será com Julio Cortázar. Tudo volta ao começo, mas acrescido de anos de estudos e leituras, com novas perspectivas teóricas e novas perguntas a serem formuladas, novos caminhos conduzindo a novas descobertas.

Outra felicidade, ao mesmo tempo acadêmica e literária, foi a publicação do livro *Domingo de Páscoa*,² organizado por Ana Luiza Andrade, que generosamente me tinha convidado para fazer a tradução para o espanhol do último relato publicado por Osman. O volume inclui ainda um artigo meu sobre o processo de tradução do texto. Considero que o trabalho de tradução literária é também literário, e é por isso que situo esta tradução no painel de minha própria obra literária.

7 A iluminação do percurso literário

Minha atividade literária recebeu, como expressei antes, a influência da leitura de Osman Lins, e ter traduzido *Domingo de Páscoa* provavelmente foi uma das expressões pelas quais essa influência se exerceu. Mas não só. Há pouco tempo descobri alguma coisa de mágico na relação da leitura de Osman com minha produção literária.

Sempre fui poeta, e durante um tempo escrevi para o teatro. A narrativa era um caminho que não tinha a coragem de empreender. Só agora, passados muitos anos daquela época do primeiro fascínio com os relatos de Osman, é que me aventurei por essa trilha. Foram contos e um primeiro romance. Este, já publicado, os contos, ainda não. Há também um segundo romance em andamento.

Durante muito tempo pensei que nunca escreveria contos ou romances, apesar de ter escrito e publicado alguns relatos infantis. No entanto, um dia me libertei desse pensamento negativo e comecei. Não posso provar que tenha sido Osman a me falar... Mas o fato aconteceu de modo misterioso. Foi numa viagem de volta de São Paulo, em dezembro de 2007. Eu ia lendo o romance *Moby Dick* e rascunhei umas linhas numa caderneta (comprada, aliás, em Lisboa) com o título “*Ideas para una novela*”. *Novela*, em espanhol, equivale a *romance* em português. Costumo escrever as ideias que me ocorrem, especialmente nas viagens, quando há muito tempo para pensar. Nunca antes essas ideias tinham vindo associadas à possibilidade de escrever um romance.

Em São Paulo, tinha feito parte de uma banca de defesa de tese de doutorado. O tema da tese era “Tempo de *Avalovara* (as diferentes dimensões temporais no romance de Osman Lins)”. Novamente *Avalovara* me havia inspirado um caminho a seguir. Não o acadêmico, pelo qual já andava fazia anos, pesquisando as múltiplas conexões da obra osmaniana com outras obras, línguas e culturas. Agora era pelo rumo da minha própria criação literária que ele me orientava. Soube, sem perceber de onde vinha esse saber, que era chegado o tempo

da minha produção narrativa. No sábado 2 de fevereiro de 2008, na mesma caderneta, escrevi: “*hoy empiezo la novela*”. Em março de 2009 estava concluído meu primeiro romance, que foi publicado em 2012 com o título *Nunca voy a escribir una novela*.

Em novembro do mesmo ano escrevi umas notas sobre essa experiência, das quais cito um parágrafo:

¿Qué extraña confluencia de un viaje a (y de) São Paulo, la lectura de Moby Dick y de una tesis sobre Avalovara de Osman Lins, más un bloc de notas comprado en Lisboa, y del que faltan unas páginas cuyo destino no he podido dilucidar (tal vez usadas durante la defensa de tesis en São Paulo), provocaron la decisión, a la que nunca pensé llegar, de escribir, finalmente, una novela? Lo que sé es que desde entonces, si bien no abandoné la poesía, no he dejado de escribir relatos...

Refletindo hoje sobre esse fato extraordinário, acredito ter encontrado a explicação. O conhecimento da grande obra osmaniana impedia-me de escrever nos gêneros genialmente cultivados por ele. Pensava que tudo que eu escrevesse pareceria insuficiente aos meus próprios olhos. No entanto, aprofundando-me ainda mais na sua leitura, fui descobrindo que era precisamente por ele que eu devia tentar, para provar que tinha compreendido sua mensagem, consagrando, como ele, “minha força às letras”.

Nunca escreverei uma obra como a sua, porque não sou ele. Mas a literatura de Osman Lins estará sempre presente para mim, indicando o caminho, fazendo visíveis as armadilhas, os enganos, os falsos ramais. Não como modelo a ser imitado, mas como consciência a iluminar o percurso.

Apêndice

*Cita del martes
Con osman lins*

Esta cita del martes
traza una línea transversal
y el resto
no es silencio sino espera amante.
Nunca te conocí
pero conozco a la mujer que amabas
y vi en la casa los objetos que eran de los dos.

Pero antes
te encontré en las páginas

de pájaros de luz
de Avalovara
donde se amaban hasta morir
en la alfombra que era el universo
una mujer cuyo nombre es un ícono
y un hombre que serías vos
si no fuera un personaje tuyo.

Cada martes te reencuentro en las páginas
en que siento tu voz
que imagino suave y tensa
o las voces de otros que descubren
tu palabra
cada vez, como yo
maravillados.

Es poco tiempo el martes
para amarte
pero vale por infinito instante.

Este amor de palabras
que me envuelve
me ilumina
un día por semana y me devuelve
al resto de los días
cada día
más amante y sabia.

23/05/2000 – martes

CARIELLO, Graciela. Líneas. Rosario: Ciudad Gótica, 2006.

Perfil de um bárbaro

Jane **Tutikian**

Professora associada da
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul e diretora do
Instituto de Letras.

jtutikian@terra.com.br

O escritor pernambucano de Vitória de Santo Antão, Osman Lins, morreu hoje (08/07/1978) aos 54 anos. Foi assim que ouvi a notícia. Osman Lins morreu. A tristeza e a incompreensão da ideia de fim, de nunca mais me tomaram. Apenas quatro anos antes, menina entrando na faculdade, quando ainda achava que sabia tudo, havia publicado meu primeiro artigo – um artigo sobre *Avalovara*. Página bonita no *Caderno de Sábado do Correio do Povo*, que li e reli muitas vezes. Mas alegria maior ainda estava por vir. Fui quase imediatamente surpreendida, dois dias depois, com uma resposta de Osman Lins. Um susto, uma alegria, uma dor no estômago. Uma carta do escritor e para mim! Aí, nessa primeira carta, ele dizia: “O Rio Grande do Sul tem sido pouco atento em relação aos meus escritos, de modo que o seu trabalho, creio eu, é o primeiro publicado nesse estado sobre mim” (SP, 01/11/1974).

Quem acompanhou de perto sua produção entende o significado da queixa: com quinze obras publicadas, incluindo teatro, ensaio, ficção e narrativa de viagem, tendo conquistado quase todas as lésureas literárias do país, a começar pelo romance de estreia, *O visitante*; com obras traduzidas na França, na Espanha, na Alemanha, na Itália, nos Estados Unidos e na Suécia, Osman Lins, por meio de uma visão da literatura como meio de realização e

instrumento de alcance social, pensava que o verdadeiro prêmio, o reconhecimento e o estímulo de que o autor precisa, resume-se em uma palavra única: divulgação.

Se um livro, na grande maioria das vezes, é algo pessoal, assinado por um homem, se representa uma conquista do indivíduo, é ao mesmo tempo um fato que interessa a muitos, para não dizer que em tese interessa a muitos, pois nasce de todos – da língua comum, dos interesses comuns, da alma comum, da história comum... (Guerra sem testemunhas, p. 187).

De fato, o leitor foi sua preocupação constante:

Embora adquira para mim um caráter de busca e elucidação, não escrevo puramente com o objetivo de melhor ajuizar sobre o ofício. Imagino-a (a obra) dirigida a um leitor ou leitores, presentes em meu espírito, como seus participantes, inclusive solicitando-a, desde que a inicie e antes (op. cit., p. 22).

Daí, como participante, inclusive da própria natureza da obra, não como produto do desdobramento do escritor, mas como resultado da concepção que tem do mundo, contemporâneo de todo o período de gestação do fazer literário, o leitor é chamado – não raras vezes – a entrar em cena. É o fim da passividade. É a proposta de um destinatário que se traduza como uma consciência ativa pronta a ser estimulada com enigmas e desafios para participar como co-autora, para acompanhar o espírito de conquista que o orientou (*Suplemento Mulher, Folha da Tarde, 20/05/1978*).

Quando penso sua obra romanesca, percebo a recorrência do envolvimento do leitor numa busca indefinida em uma ficção por vezes introspectiva, por vezes amarga, de um universo fragmentário que perpassa a própria obra, refletindo-se em uma técnica revolucionária. A técnica de quem quer significar o contrário do espírito de acomodação, ou seja, quer evitar as fórmulas gastas e fáceis. Explorar, dentro de suas possibilidades, novos campos.

Ousar foi sua norma, em oposição a qualquer regra ou solução castrativa. Daí a originalidade técnica em todas as suas possibilidades de atuação. Ora suas personagens se agigantam, como Roos (que também é feita de cidades) ou Cecília (que abriga em si muitas personagens e fábulas), de *Avalovara*, ou ainda Maria de França (e seu imenso peixe) ou Júlia (e o livro), de *A rainha dos cárceres da Grécia*, ou tantas outras; ora desfilam como uma verdadeira galeria de tipos privados de toda a existência autônoma. Resíduos, modalidades, experiências, sonhos do narrador, não se encontra em nenhuma das personagens principais qualquer coesão, qualquer síntese entre as diversas qualidades ou os diversos modos de comportamento. Isso porque sua difusão oscila entre o possível concreto e o possível imaginário, onde no próprio homem o interior e o exterior se dialetizam.

Reside justamente aí sua recusa de ser colocado entre os adeptos do *Nouveau Roman*. Diga-se de passagem que era a tese que eu desenvolvia naquele artigo e que ele, gentilmente, rebate em carta:

Posso estar errado, mas recuso essa aproximação, que poderá levar a uma cristalização no modo de ver alguns dos meus livros. Há, penso eu, uma diferença fundamental e importante entre mim e os novos romancistas franceses. São todos predominantemente – quase exclusivamente – cerebrais, recusam a história, quando não o personagem. Isto não sucede comigo. Não acho esgotadas as possibilidades da história, nem do personagem. Assim é que, ao invés de recusar o personagem, busco renová-lo (carta de 09/07/1976).

Aqui seu objeto de busca: a explicação para a natureza humana, em que amor, sexo, vida e morte se mesclam, tocando, muitas vezes, no fantástico que é, em última análise, uma das orientações na criação artística, que conduz a uma completa dissolução da realidade.

Assim, o próprio ato de narrar leva a direções imprevistas e imprevisíveis, mostrando a complexidade do ser e do ilogismo do mundo exterior em confronto com o interior e vice-versa.

Esse ilogismo manifesta-se na estrutura da própria obra, sobretudo a partir de *O fiel e a pedra*, nas experiências, na mobilidade dentro da massa elocutiva da língua, quando o homem vive e toma consciência da vida por intermédio da palavra. Dessa forma, Osman Lins apresenta uma verdadeira “orgia” de processos técnicos incluídos em uma forma livre que é, em última instância, seu processo dentro do ato de criação.

Osman não procura apenas comunicar as impressões ou inexpressões das personagens, mas, mais do que isso, tenta encontrar um preciso equivalente verbal dos pensamentos não formulados, sugerindo as complexas relações entre o pensamento e a ação, apontando, de maneira sistemática, as técnicas paralelas da descrição objetiva, mediante a exploração de todas as ambiguidades da linguagem.

Criar uma personagem não significa apenas vê-la, e sim eleger, em relação a ela, uma atitude e um modo de operar, instando o leitor eventual a uma perspectiva calculada, a uma posição tanto emotiva como espacial: a densidade e o tom das formações, regendo no conjunto a disposição das figuras, aqui as personagens dominantes e no fundo do quadro, anônimos, por vezes, os comparsas (A rainha dos cárceres da Grécia, p. 177-178).

É sobretudo isso o que surpreende em Osman: nada é gratuito. A criação de Osman Lins é refletida, seus pontos de vista estéticos são meditados, apresentando uma teoria da

arte elaborada em seus mínimos processos e recursos. E ele é muito consciente do que produz e de como produz: “Não tenho nem desejo as iluminações de um Blake, não abduco de minha lucidez; do que escrevo”, afirma o romancista, “está banido o acaso. A soberania da consciência e o governo da atenção que Valery, na ordem do espírito, preferia a tudo, constituem minhas regras mestras” (*Guerra sem testemunhas*, p. 17).

Assim, *Avalovara* apresenta uma tessitura que oscila entre a ficção e a crítica a respeito do processo criador, e ele diz, na carta de 07/12/1974, que todo o seu romance gira em torno da palavra e da narrativa. Quando Abel e Roos, por exemplo, conversam sobre mapas antigos, falam da palavra (que, sendo imperfeita, nos leva, mesmo assim, aos portos). Quando Julius escolhe o relógio a saltos, também falamos da linguagem, que é uma linha interrompida, descontínua como o bater do sangue e todos os nossos meios de apreensão. *A rainha dos cárceres da Grécia*, por sua vez, labora sobre uma verdadeira teoria do romance.

É justamente essa consciência crítica, que acompanha passo a passo seu ato de criação, que torna acabada em si uma obra inacabada: Osman Lins morreu, *A cabeça Ievada em triunfo* ficou pela metade.

Na verdade, hoje me dou conta de que poucos tiveram e têm a consciência plena do significado do fazer literário, como teve Osman Lins. Vai longe a ideia de que o escritor ou o artista, em geral, tenha, necessariamente, de viver fechado em seu próprio mundo, é verdade. Mas pensar que, ao contrário, cabe a ele a história da história, a denúncia de todos os mecanismos que aliciam a liberdade do homem é um outro viés. E não sei de escritor brasileiro que, como Osman Lins, tenha chegado a tal ponto de entendimento do sentido social da literatura e tenha feito dela sua bandeira de luta e desta, a vida.

Olho, aliás, com suspeita para o escritor (popular ou não) que restringe sua atividade à publicação de contos ou romances. Que nunca se pronuncia sobre nada. Que jamais tem uma palavra de censura ou de louvor para as obras de seus companheiros de ofício. Que nunca se dirige aos leitores simplesmente como um homem, um cidadão, para confessar suas alegrias ou suas indignações. Vejo nisso um modo capcioso de viver, uma busca de neutralidade que só reduz sua estatura como ser humano, e consequentemente como escritor. Todo mundo sabe que, neste nosso mundo atormentado, não há lugar para os neutros. E o escritor, mais do que ninguém, tem de participar. Ainda que essa participação não seja evidente a uma leitura superficial, ela tem de existir e impregnar sua obra. O escritor que não está ligado de um modo profundo aos seus semelhantes, e principalmente aos homens de seu país, é um invasor e não merece o ofício que escolheu (Evangelho na taba, p. 139).

Essa é a tônica de *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros, uma coletânea organizada pela escritora Julieta de Godoy Ladeira, sua mulher, de artigos e

entrevistas de Osman Lins publicados de 1954 a 1978 em jornais e revistas brasileiros. E não há como completar o perfil de Osman sem passar pelo *Evangelho*. Três são os pontos fundamentais da obra: a denúncia, a paixão e a fé.

A *denúncia* diz respeito à lucidez ante o momento histórico. Essa lucidez se expande pela indagação do ser num mundo que marcha incansavelmente para a insensibilidade, o desentendimento e conseqüentemente para a desumanidade. O homem? Não importa se conseguiu desintegrar o átomo: conhece menos a realidade e avalia mal o que o cerca, alerta o escritor por intermédio de uma análise séria, de uma meditação profunda dos nossos problemas culturais, entendendo-se cultura no seu sentido mais amplo: como um sistema de atitudes e modos de agir de um povo. E é justamente aqui que se estabelece o paradoxo: ainda que o resultado da análise seja um quadro desencorajador em que predomina a relação dominador/dominado, em que estar de joelhos frente ao poder – qualquer tipo de poder – signifique a adaptação ao sistema, não há desespero, há, por vezes, a ironia, aquela que de modo algum diverte, e sim adverte, tirando o leitor da passividade para a indagação, mas há sobretudo a fé no homem.

É pela liberdade e pela dignidade do índio, do operário, do estudante, do excepcional, do povo, do oprimido, enfim, que se debate na mesma perspectiva sartreana da opção pelo homem total (*Que es la literatura?*). O homem totalmente comprometido e totalmente livre, pois ele não é outra coisa senão sua própria liberdade: sua maldição, a de carregar consigo a carga de si mesmo, e fonte única de sua grandeza. Para Osman, se o escritor não se coloca ao lado dos dominados contra os dominadores pode fazer jus a títulos e inúmeras honras, mas não merece o nome de homem.

A *paixão*, segundo ponto fundamental do *Evangelho*, diz respeito à luta que ultrapassa de longe números e estatísticas para centrar-se no combate a uma estrutura cultural deformada e deformante, revelando o estado da literatura em um país que conserva, a despeito do esforço e da qualidade de seus autores, a noção de futilidade.

Temos todos nós (escritores) a consciência de um compromisso com a palavra, com a língua materna e também com o povo a que estamos ligados, que procuramos entender e cujo destino, não importa em que medida nos conheça, nos preocupa a todos. Pelo que, se nos aflige como dizer, de modo algum consideramos desprezível o que dissermos. Isto, dirá o teórico nacional em dia com os teóricos europeus, é um problema do autor, não nosso [...] Mas poderão, com a mesma desenvoltura, esquivar-se a toda a responsabilidade para com a evolução da consciência de seu povo? (p. 51).

A *fé* diz respeito ao compromisso literário e à concepção fundamental de que a condição do escritor está ligada à condição do homem. A *fé* é a de que a literatura é invencível e, enquanto o poder for poder, carrega consigo a sina de ser mais necessária do que nunca.

Agora, mais de quarenta anos depois, quando aprendi o quanto não sei, depois de tentar desenhar com o traço fino do resgate, da memória e da emoção, o perfil de Osman, percebo a generosidade do homem ao trocar cartas e ideias com quem estava recém saindo da adolescência e cheia de teorias salvadoras para a literatura e para o mundo, mas percebo mais, percebo a atualidade de suas ideias nos textos de opinião, como se nada tivesse mudado. Foi um homem capaz de pensar o seu tempo e colocar-se, pela forma como pensou, à frente dele.

Depois de tentar desenhar seu perfil, quando deparo com sua ficção, percebo que ela ultrapassa os tempos, e ele sempre soube que ultrapassaria, porque buscou sempre o mais puro, o mais original e o mais grave para oferecer aos seus leitores. Resta agora apenas fixar minha certeza de que cada vez que abirmos seus livros e seres como Cecília, Roos, Abel, Maria de França, Julia, Julius, Hayano, e todos os outros nos puxarem texto adentro para viver com eles suas angústias, suas buscas, suas imagens torcidas e distorcidas, Osman Lins renascerá imortal, esse “bárbaro” como se definiu: “um bárbaro com leituras, carregado de mitos, extasiado diante das paixões e imerso no mundo” (carta de 01/11/1974).

Osman Lins, forma e fôrma

Leyla **Perrone-Moisés**

Professora emérita da
Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo.

leylapm@usp.br

Poucos escritores brasileiros realizaram e realizam suas obras com o empenho, a seriedade e a competência de Osman Lins. A literatura, para ele, não era mera expressão do ego ou autopublicidade. Era uma vocação e um trabalho que exigia total dedicação. E, no fim de sua vida, ele tinha plena consciência de ter cumprido sua missão:

Desde a minha estreia com O visitante, até a publicação, agora, de A rainha dos cárceres da Grécia, venho dando o melhor de mim mesmo à literatura, procurando realizar uma obra tão alta quanto permitam as minhas forças. Isto é o que posso fazer e o que tenho feito. Só posso ter certeza, portanto, de que a minha é uma contribuição séria.¹

Minhas leituras e releituras das obras de Osman Lins estão estreitamente ligadas a lembranças pessoais, a episódios de convivência com o escritor e sua mulher, a também escritora Julieta de Godoy Ladeira. Essa proximidade existencial, se por um lado pode prejudicar a objetividade da crítica, por outro pode dar a algumas de minhas observações o apoio do testemunho, sem que isso confira qualquer autoridade à minha leitura, que assumo como absolutamente pessoal.

1 | LINS, Osman. *Evangelho na taba. Problemas inculturais brasileiros II*. Apresentação de Julieta de Godoy Ladeira. São Paulo: Summus, 1979. p. 264. A partir de agora esta obra será designada pela abreviação ET.

2 | LINS, Osman. *Retable de Sainte Joana Carolina*. Tradução de Maryvonne Lapouge. Paris: Denoël, 1971. “Préface”, p. 7-13.

3 | LINS, Osman. *Evangelho na taba. Outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979. p. 179. Esta obra será doravante designada pela sigla ET, seguida do número de página.

4 | NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: Hucitec/INL/FNPM, 1987.

Minha relação com a obra de Osman estreitou-se quando, em 1971, estando eu em Paris, fui convidada a fazer a apresentação de *Nove, novena* para a editora Denoël.² Como eu estava então muito ligada ao *nouveau roman* francês e ao estruturalismo, minha introdução fazia referência a ambos, o que não agradou muito à editora, que esperava algo mais “exótico” para o público francês. Também desagradou a Osman, mas por outras razões. A relação que apontei entre a busca de novas formas para a ficção e o experimentalismo do *nouveau roman* não foi e continuou não sendo admitida por ele. Numa entrevista de 1974, dizia: “A atual revolução do romance não começou com o *nouveau roman*. O *nouveau roman* é uma corrente intelectualizada e civilizada. Eu tenho algo de intelectual, mas sou um primitivo”.³

Muito independente e consciente de sua originalidade, Osman não gostava de ser comparado a nenhum de seus contemporâneos, estrangeiros ou brasileiros, temendo que se visse nisso qualquer tipo de influência. Numa entrevista de 1969, ao ser alinhado com Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Jorge Amado e Érico Veríssimo, como grande representante da literatura brasileira, respondeu: “No que se refere aos autores mencionados, todos com obra numerosa e exaustivamente estudados, manda a verdade que lhe diga, não os tenho por modelos em nenhum aspecto. Meus rumos são outros” (ET, p. 159).

Quanto aos estrangeiros, só admitia a relação com grandes escritores do passado. Entretanto, a comparação com os novos romancistas franceses em nada o diminuía. Não era influência, era confluência. Era a confirmação de uma tendência mundial, naquele momento, a propor novos rumos para a ficção. E Osman não podia negar que os conhecia, havia até feito uma entrevista com Michel Butor alguns anos antes. Um excelente trabalho efetuado depois de sua morte por Sandra Nitrini tratou exatamente das semelhanças de sua obra com as do *nouveau roman* francês.⁴ A importância do visual, naquela que foi chamada *L'école du regard*, a conseqüente imobilização das personagens no presente, os pontos de vista múltiplos, concomitantes e cruzados, e vários outros aspectos das narrativas de *Nove, novena* aparentavam a obra ao *nouveau roman*, mas não a tornavam, de modo algum, tributária deste.

Quando foi publicado *Avalovara*, em 1973, eu estava novamente em Paris e Osman me visitou. Cometi a imprudência de lhe dizer que ainda preferia *Nove, novena*, o que o irritou profundamente, fazendo-o dizer que Paris me havia tornado muito esnobe. Hoje, com muito mais experiência, sei que não se deve dizer a nenhum escritor que um livro anterior dele é melhor do que o último. Os escritores rejeitam, de certa forma, o já feito, e querem estar em permanente evolução para melhor. Essa impertinência de minha parte esfriou por um tempo nossa amizade, o que me entristeceu.

Quarenta anos depois, continuo considerando *Nove, novena* a melhor obra de Osman Lins. As preferências têm muito de subjetivo, mas o crítico, como dizia Barthes, tem obrigação de mostrar a “validade” (não a verdade) de suas leituras. A meu ver, *Nove, novena* é simplesmente uma obra-prima, um dos maiores livros da literatura brasileira de todos os tempos, o que ainda não foi suficientemente valorizado. A linguagem precisa e enxuta do

autor, o lirismo contido, a emoção subjacente que aflora a cada passo desses contos subjuga o leitor a cada releitura. É a aliança perfeita de um domínio absoluto e personalíssimo da língua portuguesa com conteúdos psicológicos de alcance universal. E a obra-prima dentro da obra-prima é o “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

O primeiro adjetivo que ocorre a qualquer crítico a respeito de Osman Lins é “rigoroso”. Osman encarava seu “ofício” com extrema seriedade, declarando, já em 1963: “Acredito caminhar para a conquista de uma visão singular e intensa do universo” (ET, p. 132). Na busca desse objetivo, definido desde o início de sua carreira, tudo foi planejado: “Há um plano estabelecido e a disciplina, a mim mesmo imposta, de cumpri-la” (ET, p. 131).

Ele não acreditava em “inspiração”: “Quando escrevemos um livro, temos nossos alvos. Jamais atiramos a esmo, para o ar, sem saber por quê. Assim, quando você ouvir um escritor falando em ‘inspiração’ e outras palavras gastas, desconfie dele” (ET, p. 149). E reconhecia que essa disciplina pessoal não era muito típica do brasileiro: “Talvez a mentalidade brasileira, em linhas gerais, tenda para a improvisação e para não persistir na mesma direção. Não são traços meus. Não improviso praticamente nada, estou, como escritor, sempre fazendo planos [...]” (ET, p. 257). A palavra “plano” aparece em muitas de suas entrevistas, como nesta de 1969:

O futuro escritor, crendo obedecer a um chamado irresistível, lança-se um pouco às cegas na sua aventura. Só com o tempo é que essa atividade vai definindo-se para ele. Então a obra a realizar não é um empreendimento instintivo, mas um plano. Calculado, lúcido. [...] Como alguém que levantasse, aos poucos, toda uma cidade. [...] Então, uma nova obra é como um novo bairro, um quarteirão que surge em obediência a nosso plano (ET, p. 159).

Referindo-se a uma cidade, estaria ele inconscientemente influenciado pela recente criação de Brasília, com seu Plano Piloto? Um assunto mais vasto, a ser explorado, seria a da relação da obra de Osman Lins com a eclosão, no Brasil dos anos 1950 e 1960, de movimentos construtivistas nas artes plásticas, movimentos “rigorosos” e aparentemente contrários à “índole brasileira”, mas indiciadores de um desejo de modernidade, de “ordem e progresso”. Havia, em Osman, um repúdio à desordem urbana do Brasil em contraste com a civilização das cidades europeias, que ele admirava. (Lembro-me que ele me disse um dia, indignado, que no Recife, se o vidro de uma janela se quebra, “ninguém conserta não!”)

Mas a busca rigorosa de Osman era mais vasta, ultrapassava as questões nacionais. Concernia o papel da arte ante o caos do mundo: “Escrever, para mim, é um meio, o único de que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam. [...] O conhecimento obtido pela experiência é desordenado e informe. Só o ato de escrever me permite sua ordenação” (ET, p. 153).

Essa tendência está presente desde suas primeiras obras. Em *O fiel e a pedra* (1961), o rigor ético de Bernardo Cedro, um moderno Quixote, encarna-se num estilo solene e tenso que prenuncia o cuidado formal das obras subsequentes. A partir de *Nove, novena*, a ambição prometeica de ordenar o caos do mundo pela linguagem leva-o a interessar-se pela geometria. Para tanto, foi fundamental a influência do livro do romeno Matila C. Ghyka *Esthétique des proportions dans la nature et les arts*. *Nove, novena* traz uma epígrafe desse ensaísta: «Uma concepção geométrica sintética e clara fornece sempre um bom plano». Em entrevista de 1974, o escritor reiterava: “Minha atração pelas estruturas de inspiração geométrica não se definiu a partir da leitura de outros romances, e sim a partir da leitura dos ensaios de Matila C. Ghyka” (ET, p. 179).

Os contos de *Nove, novena* são construídos com base num número limitado de elementos em jogo. Determinado número de personagens com seus respectivos pontos de vista, espaços e tempos cruzados, mas bem delimitados, tramas perfeitamente compreensíveis. As inovações do contista correm por conta dos sinais gráficos para indicar as personagens e, sobretudo, pela tessitura dos acontecimentos narrados com dissertações aparentemente alheias aos acontecimentos, mas metafóricas com relação a estes. Por exemplo: a questão dos vidros e dos insetos em “Noivado”, remetendo à aridez do noivo burocrata; as considerações sobre o período pré-histórico da Terra e a vida dos animais no mar em “Perdidos e achados”, em contraponto com a angústia do homem que perdeu o filho na praia e o mal-estar de um adúltero. O domínio do narrador sobre esses elementos é admirável, e o resultado, magistral.

O “Retábulo de Santa Joana Carolina”, composto como uma série de quadros italianos do século XV, apresenta uma geometria plana, oferecendo ao leitor-espectador cenas de tipo teatral, quadros vivos de grande simplicidade e beleza. A geometrização das cenas, como nos outros contos do livro, não impede a eclosão dos sentimentos, antes os intensifica, dando-lhes uma nobreza universal e atemporal. E o escritor sabia exatamente o que estava fazendo:

Essa modelagem 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 havemos de conseguir! (ET, p. 131).

Ora, Osman Lins tinha essa tendência que podemos chamar de construtivista e, ao mesmo tempo, uma atração pelo o que ele chamava de “ornamento”, associado ao barroco. De suas visitas a museus europeus, não se sentiu atraído pelo Renascimento, mas pela “imperícia românica” e a “radiosidade do gótico”. A partir de *Avalovara*, é o “nosso desmesurado barroco” que passa a atraí-lo. O êxito internacional do romance latino-americano, naquele momento, pode tê-lo influenciado. A geometria plana dos primeiros livros é substituída pela geometria radial do barroco.

Por ocasião da publicação de *Avalovara*, ele detectava em sua obra “uma tendência cada vez mais forte na linha do imaginário e do ornamental” (ET, p. 165). A busca pela “estrutura rigorosa” acentuou-se, a meu ver excessivamente, em *Avalovara*, ao mesmo tempo em que os ornamentos se multiplicaram. Aquilo que nos contos de *Nove, novena* eram formas perfeitamente ajustadas aos temas transformou-se numa “fôrma” em que ele encaixou seu romance. O autor explicou claramente a feitura do livro:

A ideia geral precedeu a estrutura: um romance que evocasse os mitos cosmogônicos e, ao mesmo tempo, fosse relacionado com o ato de escrever, tanto com a realização artística quanto com a realização humana através do amor. Mas só depois de concebido o arcabouço do livro é que os temas foram definitivamente escolhidos. Daí, assentei o número e a extensão de cada capítulo, o número de temas e a ordem em que se sucederiam. “O relógio de Julius Heckerthorn”, por exemplo, um dos temas do livro, tem 12 linhas no primeiro “capítulo”, 24 no segundo, 36 no terceiro, etc. Os outros temas, baseados na dezena ou na vintena, também progridem desse modo, tolerando-se pequenos erros. Quem quiser que conte as linhas (ET, p. 166).

Na mesma entrevista, ele observa que “a estrutura rigorosa da obra é como uma jaula dentro da qual se movem animais selvagens”. É exatamente essa impressão de “jaula” que me causa *Avalovara*. A espiral, o quadrado e o palíndromo parecem-me aprisionar o autor, de modo que por mais “selvagens” que sejam algumas de suas passagens elas não comunicam a mesma comoção de *Nove, novena*.

Um dos múltiplos objetivos do romance, que é contar sua própria história como gênero, ocasiona o convencionalismo da narrativa do amor de Abel e Roos, convencionalismo que o autor já tinha superado desde *Nove, novena* e, no próprio *Avalovara*, na escritura de “Nascida e nascida”. A metalinguagem do narrador explicando seu próprio romance também é uma marca de época que, por virar “moda”, se tornou aborrecida. A diferença entre *Nove, novena* e *Avalovara* é a que existe entre a forma e a fôrma (que grafo aqui, indevidamente, com acento diferencial). O rigor tornou-se rigidez.

Curiosamente, em 1975, comentando seu livro sobre Lima Barreto, Osman Lins diz que “a criação literária não cabe em fórmulas rígidas” (ET, p. 205). Ele aí se referia à teoria literária, e pensava provavelmente nos esquemas estruturalistas que tanto condenou no ensino literário de então. Não deixa de ser curioso que ele abominasse as “fórmulas rígidas” do estruturalismo universitário e tenha, ele mesmo, submetido sua criação a uma fórmula tão rígida quanto a de *Avalovara*, a qual, por isso mesmo, era uma obra que se prestava bem a análises estruturalistas.

Enfim, foram essas as observações que comuniquei a Osman sobre *Avalovara*, reiterando minha admiração incondicional por *Nove, novena*. Depois de seu falecimento,

Julieta, que tinha presenciado nossa discussão, contou-me que, em suas últimas horas, Osman pediu-lhe que lesse para ele o “Retábulo de Santa Joana Carolina”, o que ela fez. Osman podia morrer em paz. Tinha realizado seu plano se ser um grande escritor e encontrara, na recriação da personagem de sua avó Joana Carolina, o rosto glorioso da mãe que nunca viu e cuja fotografia, perdida, ele evocou em várias entrevistas:

Realizo um trabalho que me impele em direção aos seres humanos e que de modo algum os trai ou ofende. Ao contrário: exalta-os e honra-os. É a literatura, ainda, um modo de transfigurar e de fazer com que durem mais um pouco, só mais um pouco, na memória do mundo, certos rostos que amamos (ET, p. 191).

Em nosso século XXI, quando a obra literária corre o risco de se transformar em mero objeto de consumo e entretenimento, devemos nos lembrar da lição de Osman Lins: “A literatura nada tem de simples passatempo. Ela é talvez o instrumento mais poderoso e mais eficaz de que o homem dispõe para conquistar e defender sua liberdade e sua dignidade” (ET, p. 201).

O berro do canário

Michel **Peterson**

Pesquisador associado –
Universidade McGill,
Montreal – (Canadá).

clarice@videotron.ca

16 décembre 2013.

C'est aujourd'hui que je reprends pour la x^e fois, à Montréal, la lecture de *A rainha dos cárceres da Grécia*. La première débuta le 5 février 1988. Déjà 25 ans donc depuis ma première incursion dans le livre qui est par la force des choses devenu le testament d'Osman Lins. J'étais à l'époque à Rio de Janeiro avec ma femme et mon fils pour cinq semaines, c'était mon tout premier séjour – plus de trois mois – au Brésil. Des amis nous avaient déniché un appartement dans Copacabana pour une somme ridicule.

La ville fut pendant plusieurs jours sens dessus dessous, la menace des pluies diluviennes provoquait dans l'esprit des cariocas une sorte de vertige incandescent, laissant d'aucuns au bord de la folie. Les animaux étaient inquiets. Beaucoup d'oiseaux étaient même effrayés, semblaient supplier leur chef de leur indiquer les vents les moins périlleux. D'autres, moins alarmés, contemplaient le drame comme s'ils n'appartenaient pas à cette furie passagère, sachant qu'elle finirait bien par se replier en elle-même, insatisfaite.

Je conçus dès lors que je faisais face à un quelconque de mes destins, dont je n'allais plus jamais revenir.

Plus d'un mois que j'ai réouvert ce texte en employant le mot *folie*. D'où que je l'entende et l'écoute, d'où que l'on me l'adresse, dans ma tâche analytique quotidienne, je sais bien qu'elle guette tout un chacun puisque sous les oripeaux de la Raison résonnent mille et unes véanies et démences. Avec sa rigueur d'entomologiste, Machado de Assis est sans doute l'un des écrivains qui alla le plus loin dans ce maelström, par exemple dans *O Alienista*, récit qui n'est pas si loin de *Memorial de Aires*, cité le 15 juillet 1974 par le narrateur de *A Rainha*. À mon sens, ce journal de lecture-écriture reprend là où le Maître avait laissé, en faisant d'une femme l'enceinte des nuits les plus inquiétantes que puissent traverser les humains.

Depuis mes premières notes, *folie* m'est resté en tête et son inscription m'oblige à rappeler qu'elle retentit à travers l'histoire de l'humanité. C'est ainsi que l'on peut entendre la formule de Michel Foucault, qui ne serait pas complètement étrangère au travail d'Osman Lins: «[...] la folie n'est possible qu'à partir d'un moment très lointain, mais très nécessaire où elle s'arrache à elle-même dans l'espace libre de sa non-vérité, se constituant par la même comme vérité».¹ Tentons d'apercevoir cedit lointain.

Dans sa structure même, *A rainha* met en jeu ce très lointain de la non-vérité et fait trembler le cogito aussi violemment que *Catatau*, de Paulo Leminski, qui loge le vacillement et l'effondrement de Descartes dans les profondeurs de la forêt. Auteur qui se désigne comme une «araignée crachant [sa] toile» (je ne peux pas ne pas ici penser à Francis Ponge), Osman, lui, situe la circulation de la folie dans le flux de la ville et du système bureaucratique de la Sécurité Sociale brésilienne. Si les figures du dérèglement des sens se multiplient tout au long du texte sur une bande de möbius qui place sur son unique face le réel et l'irréel, la mémoire de la folie se déploie toutefois à travers l'hypertexte de la littérature et de l'écriture. Le 5 septembre 1975, le professeur de sciences naturelles note, au sujet du roman de feu son amoureuse : «J. M. Enone, opondo-se mais uma vez à linha confessional e pensando o seu livro sempre de maneira alusiva, tanto quanto possível longe da memória, vai povoar o hospício com figuras advindas do meio literário, não com os loucos que pôde observar nas duas vezes em que andou internada. [...] Do Padre Anchieta a Clarice Lispector». Voilà qui balise large. Cinq siècles défilent ici en quelques phrases, l'asile du texte donnant refuge aux fictions de l'histoire. Quelle vision peut légitimer pareille opération? Du plus ample, Osman – ou le narrateur – nous ramène en un tournemain au plus aigu: Marie de France, l'héroïne du roman de Julia, frappée par des «troubles», nomme, par sa texture déraisonnée, la solitude existentielle de l'humain. À l'entrée du 9 septembre, on lit: «A decisão de povoar o hospício com escritores, reconhecíveis, embora despojados de seus nomes, integra-se nesse motivo» (9 de setembro de 1975). Pensant à tous ces écrivains, je ne peux pas ne pas penser à *A maçã no escuro*, où la folie, pour dissolvante et menaçante qu'elle

1 | *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, coll. 'Tel', 1972. p. 533.

soit au premier regard, constitue malgré tout un contenant de l'expérience intérieure de l'illimité, voire une indication de l'impossible, de l'abyssal primitif.

21 avril 2014, Lundi de Pâques.

On dira que je suis égaré. Nomade, je soutiendrai avec vigueur le contraire.

Voici pourquoi.

La folie qui *affecte* tant l'œuvre de Clarice que celles de plusieurs grands écrivains est exactement celle qui traverse comme une interminable série d'éclairs Marie de France, grande lectrice, et Julia, sa «créatrice», morte tragiquement écrasée sur l'Avenida Paulista sous un camion GM, cinq mois après avoir terminé son propre livre, commenté par le professeur. Au moins deux accès de folie avec internements consécutifs ponctuent le parcours de la romancière et une lecture un tant soit peu fidèle à la lettre laisse entrevoir que son état est au moins aussi illuminant que celui de son quasi alter ego : «Assim, o desequilíbrio mental da personagem soa com ironia: há, nos seus atos, no objetivo que busca, certa coerência. A verdadeira loucura reina no outro lado, na máquina viciosa» (9 de agosto de 1974). C'est précisément là, de l'autre côté du miroir, au plus lointain, que se rejoignent les deux femmes au gré d'une stratégie d'écriture qui déborde et dissout les classifications psychiatriques. L'on pourrait croire – en s'appuyant alors sur une maturité spirituelle incertaine – que prime dans *A Rainha*, à travers sa dimension éminemment métaromanesque, la critique politique et sociale, laquelle circule à travers l'ensemble de l'œuvre d'Osman, dont la résistance féroce à l'hyperviolence des systèmes d'exploitation ne faiblit pas un instant. Pourtant, l'entrée du 29 novembre 1974 illustre autrement l'objectif de déconsistance : «Não é para estudar a psicologia de um doente mental ou, na trilha dos naturalistas, mostrar uma 'chaga social', que Maria da França enlouquece. A opção inscreve-se na linha do disfarce. A loucura da heroína [...] permite a J.M.E., parecendo mover-se nos limites do tradicional, explorar a seu modo certas áreas do romance visadas pela investigação contemporânea». Un travestissement... c'est le terme de Freud: *Verkleidung*, qui signifie aussi déguisement, pour qualifier une des opérations capitales du rêve. Qu'est-ce à dire au regard du «tecido de simulações» que constitue ce roman, chef-d'œuvre de *résistance*?

22 avril 2014.

J'ai très mal dormi. J'ai tourné toute la nuit, hanté par Marie de France, en me demandant pourquoi Julia la romancière a senti la nécessité d'avoir recours au déguisement, d'autant plus qu'elle ne fait pas l'autre sexe – à moins que ce ne soit le narrateur qui, lui, le simule. La

2 | *La reine des prisons de Grèce*, trad. fr. Maryvonne Lapouge. Paris: Gallimard, 1980. p. 12.

3 | «Moi – la psychanalyse», dans *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987. p. 154.

chose est complexe et renvoie à n'en pas douter à ce fait – souligné par la traductrice dans son excellente introduction à la version française – qu'Osman semble avoir une fascination pour les femmes folles «gardiennes de son imaginaire».² La femme et la «estrutura enganosa do livro, máscara da romancista» seraient-elles des équivalents? (18 de março de 1975). En fait, c'est soulever là un faux problème. Il s'agit – le narrateur, suivant en cela Aristote et Henry James, semble très ferme à ce sujet – d'interroger l'art et du statut de la fiction, non pas en tant que celle-ci s'opposerait à la réalité, mais plutôt en tant qu'elle met radicalement en question la prétention de la réalité à servir de référent.

C'est ainsi que les circonvolutions cosmogoniques et déconstructrices qui imprimaient son mouvement à *Avalovara* se retrouvent encore plus radioactifs dans *A rainha* – comme aussi dans *Finnegans Wake*, de Joyce, et *Loiseau schizophone*, de Frankétienne –, décuplées jusqu'au point de l'insu (*das Unbewußte*) qui surgit tel un lapsus de l'espace alors que le narrateur, plongé au cœur de la nuit dans le *Cours de linguistique générale*, voit un animal qui est *comme* le Sphinx et figure «a sua invenção» (23 de setembro de 1975). C'est que *A rainha* a laissé pulluler les énigmes, les ombilics et les nœuds. Comment cela peut-il être? L'ombilic n'est-il pas infiniment seul?

Quand Freud expose sa théorie du rêve, il soutient que ce dernier possède un ombilic, un *Nabel*, un *omphalos*, nœud qui le relie à sa naissance et effectue du même geste une coupe condamnant l'interprétation à une limite infranchissable, à l'inalysable même, le rêveur étant empêché d'accéder au sens de sa propre production onirique. Or la puissance d'évocation du roman de Lins vient de ce que l'ombilic – ce lien-fracture – n'est jamais seul, infiniment seul, qu'il n'est pas-Un, jamais Un, il-est toujours Plus-d'Un, Plus-Un. Les inanalysables forment un tissu serré comme une cote de mailles. Le Plus-Un, de sa place dedans dehors se diffracte en noyaux innombrables et provoque un monstrueux tremblement de réalité, exposant le régime de l'incommensurable: «Le noyau n'est pas une surface dissimulée qui pourrait, après la traversée de l'écorce, apparaître. Il est inaccessible et dès lors ce qui le marque de non-présence absolue parce que la limite du sens, ce qui aura toujours lié le sens à la présentabilité».³ Cet inaccessible vient à plusieurs reprises trouser la texture du texte, comme c'est le cas lorsqu'un canari s'exprime dans un langage qui n'est pas le sien au cours d'un épisode de violente tempête à Recife:

Vem a chuva do mar, atinge o Cais de Porto, avança para cima da cidade, avança e cruza as pontes que amarram as ilhas no chão firme, alô, ouvintes, são as águas de março, a perna esquerda cobrindo o aeroporto, a outra em Santo Antônio, a cabeça na Várzea, estende o braço direito para Casa Amarela e molha os morros, o Recife quase todo coberto por esse corpo chuvoso, os pássaros, grandes como cachorros, enfiam-se nas copas das árvores, um canário monstro vem berrando, chega aqui antes da mão da chuva que veloz desce no morro e me alcança ainda no quintal e eu corro

para dentro, batem as portas, um pombo pousa no teto e a casa geme, ouvem? (4 de dezembro de 1974).

Un canari qui mugit en plein cœur du désastre, ou lorsqu'un oiseau beugle comme un bœuf aux abois: voilà certes un adynaton qui, tablant sur l'inapproprié, l'inappropriation, met en lumière une topologie de l'incommensurable.

Dimanche, 27 avril 2014.

Sept jours jour pour jour après la Résurrection du Christ et la consommation ostentatoire des œufs en chocolat, un grand jour se lève sur l'Église catholique: quatre papes «réunis» place Saint-Pierre: les deux canonisés: Jean XXIII et Jean-Paul II, et les deux célébrants: François et Benoît XVI. Dans la mesure où la sainte et le saint «sont mis en position de témoigner de l'impossible»,⁴ nous ne sommes peut-être pas aussi à distance qu'il n'y paraît de l'effrayant canari rattrapant la femme en fuite: le Mystère règne en effet sans partage sur le pays des merveilles, ses reflets atteignant les sources de l'expérience, à savoir, qui sait?, la folie comme différence de la Raison. Saignant des plaies du monde, Marie de France s'inscrit à merveille dans cette lignée d'êtres d'exception qui ne craignent jamais, déchets eux-mêmes, de toucher la pustulence, «l'universel rebut», afin de «greffer le pulsionnel sur le charnel» et de se placer hors la mondanité du monde.

Et me voici avec la vision de saint François d'Assise parlant-prêchant aux oiseaux sur une route d'Ombrie. Proche, a-t-on pu dire, du Cantique des Cantiques, le célèbre Sermon aurait-il calmé les volatiles qui zèbrent en tous sens les pages de *A Rainha*, laissant placer une menace qui ne paraît jamais s'éteindre? L'on comprend que Marie, «numa espécie de letargo ou êxtase» confectionne un Épouvantail afin de dévier la course des plus dangereux. Le multiple de sa nomination laisse entrevoir son pouvoir *imensiféro*: «a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Susto Deles, o Lá, o Homem, o Báfica» (16 de maio de 1975). C'est là pure nécessité ou nécessité pure, puisque tous ces oiseaux – rouges queues, paradisiens, colibris, canaris, ciris, jabirus et des milliers d'autres – qui volètent et piaillent dans les arbres du texte atteignent une taille démesurée, terrorisante. Comment Mimosina Ou Memosina, la chatte stérile de Marie de France, pourrait-elle ne pas se cacher de ces oiseaux qui figurent le «topos do 'mundo às avessas'» (19 de setembro de 1975)? Leur gigantisme, qui représente rien de moins que l'Univers et fait à chaque page craindre le pire, affecte toutefois chaque animal de *A Rainha*, rejoignant ainsi le plus grand dénominateur commun de la Nature. Tant «a grande baleia chamejante, surgida da terra» que «o cavalo, feito de todos os cavalos» sont à contempler comme le ciel étoilé de Kant, en tant qu'absolument grand et infiniment puissant, signe du sublime qui ouvre sur la folie des signes.

4 | HIRT, Jean-Michel. *La dignité humaine. Sous le regard d'Etty Hillesum et de Sigmund Freud*. Paris: Desclée de Brouwer, 2012. p. 51.

Me vient cette formule magique : *Mémoire, mémoire, dis-moi qui est la plus belle.*

Dans l'ordre de la Nature, les chats chassent non seulement les esprits et les petits rongeurs, mais également les oiseaux. Tout en exerçant cette fonction, Mémosine réalise «l'enfuir du temps», exposant «a geral obliteração da memória, enfermidade metafísica [...] que precipita o homem e suas obras na insânia, na sem-razão». À nouveau la folie saisie dans ses retranchements les plus reculés. Le professeur pose alors cette question fort difficile: «Quem ou que nos salva do esquecimento?» (23 de setembro de 1975). Les choses et les êtres se disloquent-ils ou passent-ils tout simplement d'un état à un autre, comme Mémosine qui devient souris? Dans les dernières pages de *A Rainha*, on peut entrevoir, dans la perspective de la chatte, qui «gouverne» la nuit, un sauvetage désespéré – un hégélien de l'université parlerait de «relève» et ferait suivre, entre parenthèses, le mot allemand: *Aufhebung* – de la mémoire?

Nous venons de connaître Ana de Grèce, l'escroqueuse, la voleuse et la voyante dont Marie de France dévore les aventures dans les journaux, sa geste nous branchant sur l'histoire de l'Occident. Quand coup sur coup, nous entrons dans deux passages pratiquement infinis.

Le premier:

Era uma sala de cinco metros por sete, aprazível, com um lustroso piso de madeira e jarros de flores. O velho esburacou uma parede a golpes de martelo e de repente viu que por trás da parede havia outra, de aço. Abriu a leve cortina clara e debruçou-se à janela: dava para um abismo do qual não via o fim. Fez um rombo no assoalho, ouviu o rio que deslizava solene sob o piso e mergulhou para sempre nas águas caudalosas.

Qu'est ce fleuve sinon le Léthé, qui révèle alors au vieil homme le chemin de l'oubli définitif de sa propre âme? Qui nous fait passer au second passage, toujours du 23 septembre 1975, dont j'ai déjà cité quelques mots:

A noite ia avançada e a casa estava em silêncio. Sentado na poltrona onde costumava ficar a inesquecível amiga, eu tinha entre as mãos o Curso de linguística geral, de Saussure, lançando vez por outra um olhar apreensivo em direção à porta, como se esperasse alguém, embora só a polícia costume chegar tão tarde. O abajur iluminava bem o livro, minha camisa branca, a poltrona cor de vinho e deixava o resto da sala em penumbra. Numa das vezes em que ergui os olhos do livro, vi sobre o tapete um animal raquítico e sujo, gato ou gata, de perfil, as patas dianteiras estendidas. «Como a Esfinge!» Que animal era este e como pôde entrar aqui? Esta pergunta foi como incinerada pela combustão do que vi, o intruso era real e, sem deixar de ser real, era a sua invenção, nele coincidiam morte e perenidade, a orla do imaginário

ascendia e acercava-se de mim, não só isto, o mundo inteiro apodrecia nesse animal onde reinava o esquecimento e nele começava a nascer outra memória. Devagar, sua escuridão me invade, eu me levanto e, sem saber por quê, as mãos como luvas não calçadas, abro os braços, sufocando um grito que não sei se de alegria ou de horror.

Comme Œdipe triomphant du sphinx par sa ruse plutôt que par la force, le professeur accède ici au Plus-Un mythologique qui ramène l'homme dans la perspective du passage d'une mémoire à une autre, au nœud multiple condensant en un seul animal le matin, le midi et le soir de l'énigme. Heureux qui comme le nouvel époux de Jocaste peut renaître, s'envoler et célébrer par la voix de son autre sa propre amnésie.

Invencível (e inesquecível)
Osman Lins

Regina **Zilberman**

Professora adjunta do
Instituto de Letras da
Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

regina.zilberman@ufrgs.br

*Todo romance é construído minuciosamente
para nos remeter à ordem cósmica.*

Osman Lins

Memória de Osman Lins

As vezes ganha-se um amigo quando se perde outro. Com Osman Lins foi assim: em junho de 1976 faleceu o grande escritor pernambucano Hermilo Borba Filho, que admirava desde o lançamento dos primeiros volumes de sua tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência* e que conhecera pessoalmente em 1970 em Recife. Hermilo era igualmente amigo de Érico Veríssimo, e essas relações com o Rio Grande do Sul propiciaram a edição dos livros de contos *O general está pintando* (1973), *Sete dias a cavalo* (1975) e *As meninas do sobrado* (1976) pela Globo, ainda sediada em Porto Alegre.

Nada mais justo, pois, que fosse dedicado a Hermilo um número especial do suplemento literário *Caderno de Sábado*, do *Correio do Povo*, de Porto Alegre, que, organizado por Maria da Glória Bordini e por mim, foi publicado em 10 de julho de 1976. Convidado a colaborar, Osman Lins aceitou prontamente a incumbência, de que resultou o depoimento “O invencível Hermilo” (cujo título transferimos ao próprio Osman neste artigo), incluído em 1977 em *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, impresso pela Summus.

Desse primeiro contato originou-se uma contínua troca de correspondência e o envio, por parte de Osman, de suas publicações mais recentes na época, como *A rainha dos cárceres da Grécia*, de 1976. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, obra em que Osman aborda com energia o livro didático, suas experiências no ensino universitário e as

dificuldades que experimenta o escritor nacional, foi logo adotado como matéria de leitura em cursos de graduação que então eu ministrava na Faculdade Porto-Alegrense, livro discutido com entusiasmo por alunos de Letras. Afinal, todos seriam professores, e os tópicos abordados pelo escritor diziam respeito diretamente à rotina da sala de aula, que ele não teve pejo de desnudar em um tempo em que coragem intelectual significava enfrentar o regime autoritário e militar sob o qual vivia o Brasil.

Também em 1977 tive a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente. Ferreira Gullar retornara ao Brasil após um período de exílio voluntário na Argentina e autografava uma antologia de seus poemas na Livraria Cultura, coletânea editada pela Summus, empresa, como se observa, valente como seus colaboradores. Osman Lins e Julieta lá estariam, e foi como nos reunimos, indo, a seguir, jantar na casa do escritor. Desse encontro participou também James Amado, cuja admiração pela obra do ficcionista pernambucano não tinha fim.

O terceiro ato desse relacionamento pessoal deu-se em 1978, quando o escritor visitou brevemente Porto Alegre. Estudava, juntamente com os alunos do mestrado em Letras, o romance *Avalovara*, e a oportunidade de dividir a experiência de produção e leitura com o autor e os estudantes era imperdível. Poucos dias antes de sua conversa com os mestrandos recebi-o em minha residência, onde jantamos, creio, com a presença de Moacyr Scliar. Mas no dia aprazado para o debate na universidade o escritor faltou. Fora obrigado a partir apressadamente do Rio Grande do Sul, pois não se sentira fisicamente bem: a doença que acabou por levá-lo surpreendera-o na noite anterior, e ele decidira procurar auxílio com seus médicos. Poucas semanas depois ele faleceu.

Desse último ato restou apenas a memória escrita: mais um *Caderno de Sábado*, do *Correio do Povo*, agora em sua homenagem, publicado em 30 de setembro de 1978; e a dissertação de mestrado *Avalovara: estudo de texto*, de Sônia Haydée Randazzo, uma das alunas da disciplina dedicada àquele romance, infelizmente não discutida com o autor em decorrência da triste fatalidade de sua doença e de sua morte.

Quatro razões (no mínimo) para admirar Osman Lins

Osman Lins era uma pessoa fascinante por sua inteligência, criatividade e delicadeza. Os ingleses o chamariam de *gentleman*, e sua companheira, Julieta de Godoy Ladeira, uma autêntica *lady*, de modo que o casal era encantador. Mas isso não significa que Osman fizesse concessões em termos artísticos ou intelectuais. Pelo contrário, seus livros de ensaio – *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social, bem como os dois volumes dedicados ao diagnóstico dos problemas inculturais brasileiros – mostram um homem combativo, que não mediu esforços para denunciar os males que assola(va)m a vida nacional ainda quando o momento político pudesse lhe custar caro.

Por sua vez, a ficção que produziu não é menos desafiadora. Talvez sua divisa pudesse ser a reivindicação do “direito permanente à pesquisa estética”, que Mário de Andrade

considera uma das principais bandeiras do Modernismo brasileiro (ANDRADE, s. d., p. 242). O conjunto de suas narrativa comprova o pleno exercício daquele princípio, podendo-se elencar as propriedades que exemplificam a presença e o significado do experimentalismo que pratica.

Por sua vez, essas propriedades, a seguir identificadas, constituem razão suficiente para admirar seu criador e garantir-lhe um assento permanente no cânone literário nacional:

1 Experiência com o foco narrativo

A tentativa de rompimento do enquadramento único, resquício da concepção do narrador onisciente vigente sobretudo no romance do século XIX, levou Osman Lins a uma preocupação constante com o ponto de vista. Aquela concepção predomina na narrativa em terceira pessoa, mas igualmente na *Icherzählung* convencional ao leitor é oferecida uma versão única dos acontecimentos.¹ Osman Lins trata de multiplicar esse privilégio, cedendo a inúmeras personagens em um mesmo texto a dicção de sua história ou versão, relativizando a interpretação dos acontecimentos e anulando a noção de um intermediário exclusivo entre o mundo narrado e o leitor.

1 | A respeito do caráter dominador dos processos narrativos tanto em terceira quanto em primeira pessoa, cf. Booth, 1973; Pouillon, 1946; Stanzel, 1965.

2 Ruptura com a linearidade da narração

A consequência se faz sentir no outro aspecto a ser examinado: torna-se impossível seguir linearmente o desenvolvimento do relato. O escritor introduz cadeias simultâneas de acontecimentos que integram os fatos a um âmbito cósmico que ultrapassa, mas ao mesmo tempo engloba, os destinos individuais.

3 Variação do tempo verbal

A multiplicação das possibilidades atinge também o emprego do tempo verbal, que numa narrativa se situa preferentemente no pretérito. Osman Lins não se satisfaz com isso, valendo-se igualmente do presente e do futuro em meio à narração (se os empregasse apenas no diálogo, nada haveria de especial), o que confere ao relato um cunho fortemente lírico. A esse respeito é preciso lembrar que o autor não alcança romper com uma característica inerente, logo intransponível, à índole narrativa: a significação atemporal dos acontecimentos narrados, de modo que o tempo verbal predominante – o pretérito – perde sua significação de passado (HAMBURGER, 1975). Por isso mesmo, pode o escritor recorrer a novas possibilidades, que se enfraquecem o caráter épico do texto próprio a todo relato retrospectivo abrem-no a outros gêneros, concretizando no nível poético a cosmicidade buscada, como se passa em *Avalovara* (LINS, 1973).

4 Superação dos limites do signo verbal

A última propriedade refere-se ao aproveitamento de signos exclusivamente visuais a fim de representar as personagens e substituir (ou suprimir completamente) o nome

batismal daquelas. Esse processo, que resulta do aproveitamento do caráter grafêmico do texto impresso, aparece a partir das narrativas de *Nove, novena* (LINS, 1975) e instala-se de modo cabal em *Avalovara*.

Os efeitos dessa técnica são notáveis, uma vez que, em primeiro lugar, o escritor evidencia a natureza da literatura contemporânea, qual seja, sua epiderme gráfica, cujo significante não é dado apenas pela imagem acústica, como quer Saussure (1969), mas é igualmente ótico. O fato tem outras consequências:

a) Mostra que o batismo das personagens pelo escritor, uma cópia de um costume social, é tão somente uma convenção literária decorrente da primitiva forma oral do fenômeno poético; convertido em livro, ele absorve – deveria absorver, ao menos – recursos que a nova situação lhe fornece.

Dessa maneira, dá-se o aproveitamento de meios gráficos ao longo da narrativa, usados anteriormente apenas pela poesia concreta. E com uma diferença em relação ao emprego da história em quadrinhos no relato literário, procedimento de que se valem vários autores (Lourenço Mutarelli é um exemplo bem recente): essa forma ainda pode ser convertida em expressão oral, de modo que se mantém a primazia do sistema linguístico, enquanto os sinais que aparecem em *Avalovara* ou em *Nove, novena* não encontram um significante acústico correspondente.

b) Além disso, rompendo com uma convenção secular da literatura, cujo objetivo é mimetizar o hábito social, e introduzindo processos em que essa modalidade de reprodução não tem meios de acontecer, o escritor evidencia o caráter *ficcional* da literatura, o que deve ser entendido de dois modos:

- como a constituição de um sistema de signos com leis e regras próprias, isto é, de uma linguagem que retira sua significação de suas relações internas e tão-somente delas;
- como um sistema de signos ou linguagem que não depende da coincidência com outra linguagem para que tenha sentido noutra formulação nem precisa ser traduzida em outro código – seja o sociológico, o psicanalítico – para que sua mensagem se apresente ao leitor.

Essa propriedade ficcional tem igualmente seus efeitos, e o mais importante deles diz respeito à *recusa do verismo*, pois, para este, o texto poético só adquire significação quando se dá sua plena aderência a certa realidade exterior a ele, de preferência a de tipo social. Pelo contrário, o que se percebe na trajetória literária de Osman Lins – e que se estende até o último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), e devido a essa

peculiaridade ficcional da narrativa literária – é o rompimento com as cadeias lógicas e a introdução de personagens andróginos, seres místicos, situações mágicas, o que lhe possibilita conquistar um significado humano no plano simbólico, e não no da afinação com o dado social imediato.

A experimentação com o foco narrativo em primeira pessoa confere ao texto índole polifônica;² porém o que predomina são os duetos, como acontece em *La Paz existe?* – escrito em colaboração com Julieta de Godoy Ladeira (LADEIRA; LINS, 1977) –, nas narrativas de *Nove, novena*, "Um ponto no círculo", "Noivado", e mesmo em *Avalovara*, pois o discurso de Abel e o de sua última amada sobrepõem-se em larga escala às demais vozes. Uma brilhante exceção é "Perdidos e achados", de *Nove, novena*, pois o autor logra o almejado desdobramento das dicções narrativas.

Ainda que a variedade de focos, desdobramento das possibilidades oferecidas pelo ponto de vista em primeira pessoa, acabe na maioria das vezes submetida a um par dominador, não se pode negar que o efeito alcançado é a quebra de univocidade do discurso do narrador. Não mais se privilegia um olhar soberano que paira acima do mundo narrado, orientando os juízos e a recepção do leitor. O resultado é uma maior liberalização do relato pela socialização do poder de narrar, delegando ao leitor o direito de decidir e complementar as lacunas criadas.

O papel atribuído ao leitor é, pois, outra decorrência da adoção de processos poéticos cujo ponto de partida é a fragmentação do foco narrativo. Abandonando a sequência cronológica do relato e desenvolvendo vários eixos simultâneos de acontecimentos que se inserem num tempo maior, Osman Lins retira a ênfase do desenrolar das histórias individuais, apresentando quase exclusivamente *flashbes* daquelas: da história de Abel, em *Avalovara*, são-nos dados apenas fragmentos de sua vida em Paris, Recife e São Paulo, com vagas menções a datas, cenários, pessoas. Verifica-se processo similar em "Um ponto no círculo", no qual o escritor apresenta frações do acontecimento focalizado (o encontro amoroso entre duas pessoas) por meio da memória do rapaz e dos sentimentos e das percepções da moça quando de sua entrada no quarto da pensão. Cabe ao leitor preencher os vazios (ISER, 1975; ISER, 1976), ordenar os fatos e acompanhar as reações diversas daquelas personagens. Dessa maneira, embora a complexidade técnica à primeira vista exile o leitor do texto, o que efetivamente acontece é o convite a que ele participe do fazer narrativo, tornando-o de certo modo também um *poietes*.

Os aspectos destacados em relação à obra de Osman Lins decorrem de um alto nível de conscientização no tratamento do fenômeno literário. É o que se pode verificar com base em suas considerações sobre "Um ponto no círculo", quando confessa sua "preocupação com o rigor, presente na estrutura do conto" e no "plano temático", pois "a alternância, no conto, das intervenções de ambas (as personagens) não se faz por acaso: obedece a uma simetria rigorosa" (STATUS, 1975). A abolição do acaso e a presença de uma rigorosa simetria denunciam o demiurgo que manipula conscientemente sua arte literária.

2 | BAKHTINE (1970); BAKHTINE (1978); LOTMAN (1972); USPENSKY (1973).

Essas observações não contradizem o que foi afirmado antes sobre a recusa da onisciência? O que sucede é uma mudança de nível, pois a onisciência deixa de ser um atributo do narrador (que, usualmente, está numa situação privilegiada em relação ao mundo narrado, na medida em que dispõe de um número maior de informações) e torna-se uma característica do criador – ou “autor implícito” (BOOTH, 1973) –, responsável por todo o texto, seja qual for o ângulo por meio do qual se aborde a narrativa.

Porém, Osman Lins, no trecho citado, refere-se ao rigor com que trabalha o plano temático, vinculando a ele a estrutura do relato. Esse plano pode ser compreendido tomando por base o que o autor considera uma concepção cósmica, na qual percebe a inserção do indivíduo:

É nesse sentido que todo o problema do caos e do cosmos me atrai, é pelo fato de que quando eu me ocupo das cosmogonias, vamos dizer assim, estou me ocupando da narrativa. [...] Porque eu penso que é o fato de nos voltarmos para o cosmos que enriquece o que estamos fazendo, tanto nas nossas criações como nas nossas relações amorosas. Se um homem ama uma mulher ou uma mulher ama um homem, e esses indivíduos não estão voltados para fora e estão simplesmente voltados um para o outro, acho que isso termina simplesmente no sadismo, na mútua destruição (ESCRITA, 1976).

O caráter cósmico do plano temático funda-se no amor, entidade soberana que promove a união. Nesse sentido, Osman Lins retoma a concepção de Eros, como Platão a expõe em *O banquete* (1966), e justifica a predominância do assunto amoroso em seus livros. A esse fato liga-se o outro aspecto do plano temático: o caráter cósmico é dado por sua escrita por meio do desenvolvimento dos processos narrativos, na medida em que o escritor, suprimindo a onisciência do narrador e transferindo-a a todo o texto, multiplicando as narrativas, integrando várias cadeias de acontecimentos narrativos, mimetiza literariamente o funcionamento do universo. Por isso, a preocupação com a técnica narrativa e o rompimento com as convenções tradicionais do fazer literário, obrigando o leitor a tomar parte nesse ato criador, não é o exercício vazio de vanguardismo, mas o desenvolvimento de uma concepção de vida e de poesia que procura alcançar amplitude universal. Nesse sentido, o usufruto do “direito permanente à pesquisa estética” é a via de acesso a uma compreensão da engrenagem cósmica da qual participa o ser humano, resultando daí uma atividade literária de inegável grandeza no patrimônio literário nacional.

Referências

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s. d.

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Tradução: Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
_____. *La poétique de Dostoievski*. Tradução: Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970.

BOOTH. Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

ESCRITA, n. 12. São Paulo: Vertente, 1976.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução: Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ISER, Wolfgang. Die Appellstruktur der Texte. In: WARNING, Rainer. *Rezeptionsästhetik*. München: Fink, 1975.
_____. *Der Akt des Lesens*. München: Fink, 1976.

LADEIRA, Julieta de Godoy; LINS, Osman. *La Paz existe?* São Paulo: Summus, 1977.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Nove, novena*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

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

LOTMAN, Jurij M. *Die struktur literarischer texte*. Tradução: Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, 1972.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução: Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.

POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris: Gallimard, 1946.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. 7. ed. Tradução: Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1969.

STANZEL, Franz. *Typische formen des romans*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1965.

STATUS, n. 23/A. São Paulo: Três, 1975.

USPENSKI, Boris. *A poetics of composition*. Tradução: Valentna Zavarin e Susan Wittig. Los Angeles, Berkeley: University of California Press, 1973.

*Leitura da obra de Osman Lins:
anos a fio*

Sandra Margarida **Nitrini**

Professora titular da
Universidade de São Paulo.

sandranitrini@terra.com.br

Meu primeiro contato com a obra de Osman Lins deu-se em 1971. Li *Nove, novena* em tradução francesa. Encontrava-me em Paris, com bolsa do governo francês, para fazer meus estudos de pós-graduação. Já tinha defendido uma *maîtrise* sobre a peça de teatro de Sartre *Le diable et le bon dieu* na Faculdade de Letras Paul Valéry da Universidade de Montpellier. Fora para a França para fazer mestrado e doutorado em literatura francesa.

Terminada a primeira etapa de minha pós, comecei a me indagar sobre meus caminhos futuros e a sentir necessidade de me dedicar à literatura brasileira. Coloquei meu orientador, Robert Lafont, a par de meus conflitos. Como ele iria me orientar do ponto de vista teórico, pediu-me que escolhesse um autor brasileiro que fosse traduzido para o francês. Comecei então a ler e a reler autores brasileiros traduzidos, desde os mais até os menos conhecidos. Ainda que tivesse entusiasmo por inúmeros deles, nenhum me provocou o fascínio para me dedicar a sua obra por anos a fio como Osman Lins. Minha busca por um autor cessou a partir da leitura de *Nove, novena*.

Acabei por não defender doutorado em Montpellier, sob a orientação do estimado professor Lafont. O que seria um estágio na Escola Prática de Altos Estudos de Paris em função de meu doutorado transformou-se na preparação de um trabalho sob a orientação do

não menos estimado professor Greimas, ainda no nível de mestrado. Mas não abri mão da escolha de meu autor preferido. Dediquei-me aos estudos teóricos, na linha estruturalista, então dominante na França, e à leitura minuciosa de *Nove, novena* e, em especial, à de “Retábulo de Santa Joana Carolina” no original, pois já havia encontrado e comprado a edição em português na Livraria Latino-Americana, em Paris.

Imersa na leitura de “Retábulo de Santa Joana Carolina“, à luz das teorias de Barthes, Genette e Greimas, tive o privilégio de encontrar-me com Osman Lins em 1973. O articulador do encontro foi Renato Janine Ribeiro. Tenho vivas na memória suas palavras: “Você sabe que Osman Lins está aqui? Por que não procura se encontrar com ele? Posso falar com a Leyla (que também se encontrava em Paris) e pedir para ela ser a ponte do encontro”. Foi o que aconteceu. Não me lembro do dia, mas me lembro bem do *hall* do Hotel du Levant, no Quartier Latin, onde nos encontramos. Quando cheguei, Leyla Perrone-Moisés lá estava. Conversamos um pouquinho e logo em seguida desceu Osman Lins. Minha timidez impediu-me de aproveitar melhor esse encontro, cuja importância não aquilatei no momento.

Lembro-me que, a certa altura, ele começou a contar-me sua história, a falar de sua vida, e lembro-me de um comentário de Leyla: para a linha de meu trabalho, não interessava a biografia. Assim mesmo, ele continuou a falar de sua vida. Com tal atitude, Osman Lins dava sinais, então imperceptíveis para mim, quanto a sua posição restritiva em face do ideário estruturalista, que desconsiderava a autoria e o contexto da obra literária. Em alguns de seus ensaios futuros sobre o ensino da literatura nas faculdades de Letras, a crítica ao estruturalismo constituirá o cerne de seu pensamento. Ecos dessa crítica materializar-se-ão em literatura, como sabemos, em seu romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, publicado em 1976. No entanto, se examinarmos os esquemas de suas aulas de Literatura Brasileira para o curso de Letras de Marília, veremos que ele se vale muito da bibliografia sobre as estruturas da narrativa. Considerando esses fatos, ousaria dizer que talvez ele reconhecesse os aportes do estruturalismo para a compreensão da obra literária, fazendo-lhe, no entanto, sérias ressalvas no que se refere à desconsideração de autoria e contexto, fundamentais para a humanização da literatura.

Lembro-me também que, dirigindo-se à Leyla, lhe perguntou se não era bom para a divulgação de sua obra na França que houvesse um trabalho acadêmico, então em curso, como o meu. Lembro-me ainda que se colocou à minha disposição caso precisasse entrar em contato com ele para lhe fazer perguntas sobre sua obra. Nunca o procurei.

Desse único encontro com Osman Lins guardei na memória um gesto seu, levantando a xícara de chá de porcelana com estampania chinesa, dizendo-nos que gostava muito daqueles traços finos e da combinação de cores. Essa lembrança adquire especial significado, se pensarmos nas relações de sua obra com a pintura.

Há alguns anos encontrei, para grande alegria minha, numa das cadernetas de anotações de Osman Lins, guardadas na Casa Rui Barbosa, menção a nosso encontro e a

indicação de que logo em seguida iria ao Museu Cluny. Ermelinda Ferreira perguntou-me, em certa ocasião, se eu tinha encontrado alguma informação de que Osman Lins teria contemplado a famosa tapeçaria La Licorne. Tanto ela quanto eu apostávamos que sim. Afinal, com tantas visitas a Paris e com tanto fascínio pela Idade Média seria impossível que Osman Lins não tivesse visitado o Museu Cluny. Talvez naquele ano ele tivesse ido mais uma vez a esse museu. Provavelmente não se tratava de uma novidade para ele. Mas nessa caderneta temos a prova material de que ele foi ao museu e contemplou a famosa tapeçaria.

Terminada minha temporada de estudos em Paris e tendo apresentado a dissertação *Les niveaux de surface et de profondeur dans le récit (approche sémiotique de Retable de Sainte Joana Carolina)* na Escola Prática de Altos Estudos de Paris, retomei minha vida em São Paulo. Voltei sem o doutorado, mas obtive a equivalência de mestrado na Universidade de São Paulo com o trabalho sobre “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

Com o título de mestre em mãos e já professora de Língua e Literatura Francesas na antiga Faculdade de Filosofia, Letras e História de Assis (hoje Unesp), candidatei-me ao doutorado no Programa de Pós-Graduação de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH da USP, sob a orientação de Davi Arrigucci Jr., que acolheu meu projeto sobre a relação entre *Nove, novena* e o novo romance.

Meu fascínio por Osman Lins perdurava, e minha atuação como docente de Língua e Literatura Francesas reaguçara também meu encantamento por essa área de estudos. Nova pequena crise, logo desfeita. A fortuna crítica de *Nove, novena* no Brasil e na França apontara aproximações entre as poéticas do nosso autor e as dos novos romancistas franceses, lembrada também por Leyla Perrone-Moisés em seu prefácio à tradução francesa, cujo título é *Retable de Sainte Joana Carolina*. Desse contexto nasceu meu projeto voltado para o confronto entre as poéticas de *Nove, novena* e do novo romance francês, de modo que a literatura comparada me permitiu manter-me fiel ao fascínio que a obra de Osman Lins exercia (e ainda exerce) sobre mim e abriu-me um caminho que também me permitia cultivar meus laços estreitos com a literatura francesa. A partir daí, novas sendas de estudos literários me foram abertas, sempre motivadas pela obra de Osman Lins: literatura comparada, incluindo-se sua dimensão histórica, teórica e crítica, relação entre literatura e pintura, o gênero literatura de viagem, o gênero diário, a mescla e a dissolução de gêneros. Costumo dizer que a obra de Osman Lins tem sido o ponto de partida e o ponto de chegada para meus estudos literários.

Tive ainda dois contatos por cartas com Osman Lins. Comecei a dar aula na Faculdade de Filosofia, Letras e História de Assis em 1974, ano em que ele era ainda professor em Marília. Por intermédio de Carlos Fantinati, professor de Literatura Brasileira, fiz chegar às suas mãos o trabalho que apresentara na Escola Prática de Altos Estudos, conforme lhe prometera em Paris. Pouco tempo depois recebi uma carta relativamente longa de Osman Lins. Não a tenho neste momento comigo. Guardei-a tão bem que não a encontro nos meus arquivos. Mas sei que existe uma cópia no arquivo Osman Lins do IEB, de modo que

a veracidade de minha lembrança poderá ser confirmada se alguém quiser confrontá-la com as palavras do autor. Ele foi muito gentil, fez uma avaliação equilibrada, ao mesmo tempo que elogiou meu trabalho, apontou algumas fragilidades, de acordo com sua perspectiva. Ressaltou o estudo que fiz do foco narrativo, dizendo que eu tinha esquentado os motores, tinha quase chegado ao ponto, mas não tinha dado conta de sua complexidade. E me explicou que o “eu” que ele usa é quase um “ele”. Além disso, afirmou que meu trabalho não demonstrava paixão por sua obra. Essa impressão é perfeitamente compreensível, porque o embasamento estruturalista demandava distanciamento em nome da cientificidade dos estudos literários de então. Mesmo assim, como já afirmei, elogiou meu trabalho e se ofereceu para interceder junto a Melhoramentos, editora de seus livros naquela época, para publicá-lo.

Respondi-lhe imediatamente. Coloquei-o a par de meu projeto de doutorado e contestei sua afirmativa de que faltava paixão em meu trabalho. Contei-lhe que interrompi a busca de um autor assim que li *Nove, novena*, fascinada por essa obra. Não tive mais necessidade de continuar a busca. Agradei o oferecimento para facilitar a publicação de minha dissertação. Não levei adiante essa ideia: achava que meu trabalho não tinha estofamento para ser publicado.

Recebi a segunda e última carta de Osman Lins na qual nega a propagada influência do Novo Romance em *Nove, novena* e reafirma sua primeira impressão quanto a meu envolvimento com sua obra, dizendo que meu amor se dera após o casamento.

Talvez meu amor após o casamento, temperado por um duradouro fascínio, tenha surtido mais efeito que uma profunda paixão, com frequência de curta durabilidade. O fato é que levei avante o projeto de doutorado, defendido em 1984. No período de sua preparação, contei com o apoio de Julieta de Godoy Ladeira, que me abriu as portas de sua casa para consultar o arquivo de Osman Lins. Ela era generosa com todos os estudiosos da obra do marido. Foi generosa comigo, o foi com Ana Luiza Andrade, com Regina Igel, com Graziela Cariello, escritora e professora de Literatura da Universidade de Rosário. Foi dona Julieta quem colocou Ana Luiza em contato comigo. Lembro-me do nosso primeiro encontro em minha casa. Ana Luiza, que morava nos Estados Unidos, veio conversar comigo numa de suas visitas ao Brasil. Discorremos entusiasmadamente sobre a obra de nosso autor predileto. Ela me trouxe um exemplar de seu mestrado e estava preparando também seu doutorado.

Dona Julieta também me colocou em contato com Hugo Almeida. Ela me convidou para participar de uma leitura de *Nove, novena* na famosa Livraria do Zé, em Perdizes. E lá estava presente Hugo Almeida. E assim, por intermédio de dona Julieta entrei em contato com dois dos primeiros osmanianos, que continuam entusiasmados por sua obra até hoje.

Desde então tenho o prazer e a felicidade de acompanhar o crescimento e o fortalecimento da rede de seus leitores que se espalham pelo Brasil todo. Leitores que se deixaram fisgar pela obra de Osman Lins nos meus cursos e nos cursos de vários colegas: Ana Luiza Andrade, na Universidade Federal de Santa Catarina; Elizabeth Hazin, na Universidade

de Brasília; Odalice de Castro Silva, na Universidade Federal do Ceará; Lourival Holanda e Ermelinda Ferreira, na Universidade Federal de Pernambuco; Zênia de Faria, na Universidade Estadual de Goiás; Leny da Silva Gomes, na Uniritter, sem falar nos jovens doutores, como Antônio Máximo, na Universidade Federal do Pará; Carolina Damasceno, na Universidade de Uberlândia; Ernani Fritoli, na Universidade Federal do Paraná.

Mas voltando a meu duradouro envolvimento com a obra de Osman Lins, seus frutos não redundam apenas em projetos de pesquisa pessoais, que se desenvolveram ao longo destes anos, concretizados em publicações de artigos e livros. Tudo isso é muito gratificante para mim. Mas mais gratificante ainda foi e é a oportunidade de coordenar a organização do arquivo Osman Lins, sediado no Instituto de Estudos Brasileiros, trabalho a que me dedico, desde 2002, graças ao convite que me foi feito por Yedda Dias Lima. Também foi muito gratificante para mim obter a autorização das filhas de Osman Lins, Litânia, Letícia e Ângela, para criar o *site* www.osman.lins.nom.br, inaugurado em 2004 no I Colóquio Osman Lins, quando celebramos seus 80 anos. Esse *site* está aberto a todos os estudiosos da obra de Osman Lins para divulgação de seus trabalhos, pesquisas e eventos. O *site* tem *link* com a Casa Rui Barbosa e com o Instituto de Estudos Brasileiros com o objetivo de facilitar o acesso a materiais sobre a obra de nosso autor. Por meio de *links*, tem-se acesso também a todas as dissertações e teses já defendidas.

No trabalho de organização do arquivo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros e no de manutenção do *site* tenho contado com o apoio efetivo de estudantes de graduação e de pós-graduação, que se revezam nessa empreitada com muito entusiasmo e dedicação. Nenhum deles passou pelo arquivo, sem se deixar fascinar por nosso Osman Lins. Todos se encantaram com sua obra e todos realizaram monografias, de diferentes níveis: iniciação científica, mestrado e doutorado. Trabalharam e ainda trabalham na organização do arquivo para facilitar o acesso de pesquisadores aos documentos e ao mesmo tempo desenvolvem suas pesquisas, com leituras pessoais da obra de Osman Lins. Assim foi com Marisa Balthasar Soares, com mestrado sobre a adaptação teatral de “Retábulo de Santa Joana Carolina” e doutorado sobre *Avalovara*, pioneira, entre meus estudantes, no trabalho de organização do arquivo Osman Lins. Fez o curso de especialização de arquivística no IEB para se qualificar devidamente a fim de organizar o arquivo e orientar os outros estudantes nessa tarefa.

Depois vieram Rosângela Felício dos Santos, Rodrigo Leite Gouveia, Elisabete Marin Ribas, bolsistas de iniciação científica. Rosângela e Elisabete viriam a fazer mestrado, como desdobramento de suas pesquisas de iniciação científica. Rodrigo desenvolveu um trabalho de iniciação científica sobre o gerenciamento da obra de Osman Lins na França. Além de colaborar na organização do Fundo Osman Lins, Rosângela digitou mais de sessenta artigos de Osman Lins espalhados em jornais, ainda não reunidos em livro. Esse trabalho foi realizado a partir de uma sugestão de Hugo Almeida, de modo que foi lançado agora em

2014 o livro *Quero falar de sonhos* que reúne artigos de Osman Lins dos anos de 1950 e 1960, organizados e selecionados por Hugo Almeida e Rosângela Felício dos Santos.

Elisabete, que também fez o curso de arquivística no IEB, transcreveu as aulas de História da Arte ministradas por Osman Lins a seus alunos de Letras em Marília. As fitas gravadas do curso foram encontradas no arquivo de Julieta de Godoy Ladeira, também sediada no IEB. Demos pulos de alegria quando achamos esse material. Mas depois nos decepcionamos um pouco, porque não encontramos no arquivo os *slides* correspondentes aos comentários feitos por Osman Lins. Um desafio se impunha: recuperar de qualquer jeito as imagens. Elisabete se pôs a buscá-las em livros de história da arte, em *sites* de museus. Até que um dia, por intermédio de um amigo seu, que foi fazer seus estudos universitários em Marília, soube que a caixa de *slides* do curso de pintura do professor Osman Lins se encontrava no arquivo morto da biblioteca de Marília. Para lá foi Elisabete em busca dos preciosos *slides*. E assim pôde reconstituir o curso de arte ministrado por Osman Lins. Infelizmente incompleto, porque, segundo informações deixadas por Julieta de Godoy Ladeira, uma fita tinha sido enviada para a Companhia das Letras. Apesar dos esforços de Elisabete para esclarecer o desaparecimento dessa fita, até hoje nenhuma resposta foi dada pela editora a esse respeito. Mas temos acesso à quase integralidade do curso, que foi também objeto da dissertação de mestrado de Elisabete. As filhas de Osman Lins já autorizaram a publicação desse curso.

Eder Rodrigues Pereira, atual doutorando, desenvolve estudos dos manuscritos de *Avalovara*, dando prosseguimento à linha de pesquisa iniciada em seu mestrado, no qual se dedicou a uma leitura das notas de planejamento deste romance à luz da crítica genética. Francisco José Gonçalves, hoje pós-doutorando, dedicou-se também à organização do arquivo em seu período de doutorado sobre João Cabral de Melo Neto. Ficou de tal modo encantado com a obra de Osman Lins que no seu pós-doutorado organizou uma edição crítica do romance inacabado *Cabeça levada em triunfo*, sob a supervisão de Telê Ancona Lopez, colaboradora imprescindível também na orientação dos trabalhos de Eder Rodrigues Pereira. Essa edição crítica é acompanhada de um denso estudo sobre a referida obra. Finalmente, Thaís Nazaré Silva, atual aluna de graduação do curso de Letras, já chegou à USP fisgada pela obra de Osman Lins, que conhecera no grupo de pesquisa do professor Antônio Máximo, na Universidade Federal do Pará. Participa atualmente da organização do arquivo sob a supervisão de Elisabete Marin Ribas, hoje funcionária do IEB, e se encontra em fase de elaboração de uma iniciação científica sob minha orientação.

Outros alunos meus também me acompanharam no deleite e na busca de compreensão de Osman Lins: Teresa de Jesus Dias, com seu mestrado sobre *A rainha dos cárceres da Grécia* e seu doutorado sobre o teatro de Osman Lins, publicado com o título *Um teatro que conta*. Fabíola Moura, com seu mestrado sobre o erotismo em *Avalovara*. Ernani Fritoli, com seu mestrado sobre *Nove, novena*. Desgarrou-se depois de mim, mas felizmente não de

Osman Lins. Defendeu um doutorado sobre Osman Lins e Italo Calvino sob a orientação de meu colega de departamento Fábio de Souza Andrade. Darcy Attanásio, doutoranda atual, que se dedica a *Guerra sem testemunhas*, encantou-se com Osman Lins num curso de pós-graduação ministrado por mim e fez um mestrado sobre *Marinheiro de primeira viagem* sob a orientação de Aurora Fornoni Bernardini. Rosa Marquart migrou de um mestrado sobre literatura infantil, defendido em outro departamento, para um doutorado sobre *O fiel e a pedra* sob minha orientação. Gaby Friess Kirsch dedicou-se no seu doutorado a um estudo sobre a tradução e a recepção de *Nove, novena* na França e na Alemanha. Maria Carolina Turatti e Tatiana Cristina Ribeiro desenvolveram estudos sobre a recepção de *Nove, novena* e de *Avalovara*, respectivamente, em seus projetos de iniciação científica.

E assim foi se tecendo, ao longo desses quarenta anos, ao meu redor uma ampla rede de relações acadêmicas urdida por fios de colorações diferentes, mas de uma única espécie: a de profundo envolvimento pela obra de um escritor que exige muito de seu leitor. Continua em curso a tessitura dessa rede, ao meu redor e ao dos vários colegas, aos quais me referi há pouco, e de muitos outros que começam a atuar na vida universitária.

A obra de Osman Lins rema contra a maré dos nossos dias, favorável à literatura recreativa, de fácil consumo. No entanto, aposto na persistência dos amantes da literatura, cientes de que, para cultivar o espírito, não podem render-se a facilidades nem a banalidades. Quem sabe um dia Osman Lins seja lido e admirado por ampla maioria de leitores. Por ora, contentemo-nos em colaborar para intensificar o aumento significativo de sua fortuna crítica, incentivando cuidadosas leituras de sua obra, que contribuam efetivamente para sua compreensão como arte literária, e não façam dela mero instrumento para ilustrar teorias passageiras.



Cartas de Osman Lins a
Jane Tutikian.
(Acervo particular de J. T.)

Ensaaios

*Por uma hermenêutica do
abismo: traçados congênitos em
Osman Lins e Padre Vieira*

Fernando Antônio **Dusi Rocha**

Doutor em Literaturas pela
Universidade de Brasília,
poeta, escritor e ensaísta.

rocfernando@gmail.com

Resumo

Neste ensaio, pretende-se estabelecer um diálogo hermenêutico entre um conto de Osman Lins (*Retábulo de Santa Joana Carolina*) e dois sermões do Padre Antônio Vieira (*Sermão da Exaltação da Santa Cruz e das Cadeias de São Pedro*), com a finalidade de averiguar o fenômeno do distanciamento entre o autor e o leitor em relação ao privilégio da verdade de um texto. Tem-se o propósito de apurar a forma tensional instalada nos discursos literários desses autores, afastando o mito da objetividade da verdade e abrindo caminho para uma exegese vertiginosa da alma diante do nada, num mergulho puramente existencial, não conceitual, impenetrável e desafiador ao pensamento.

Palavras-chave: Hermenêutica literária. Osman Lins. Padre Antonio Vieira. Verdade. Inobjetividade.

Abstract

The present essay aims at establishing a hermeneutic dialogue between Osman Lins's short story *Retábulo de Santa Joana Carolina* and Father Antonio Vieira's two sermons, *Sermão da Exaltação da Santa Cruz and das Cadeias de São Pedro*, and thereby examining the phenomenon of the distance between the author and the reader with regard to the privilege of truth in a literary text. In an attempt to investigate the forms of tension inherent in the literary discourses of both authors, we leave behind the idea of an objective truth and choose to open the way for a vertiginous exegesis of the soul facing nothingness, in a purely existential, nonconceptual, impenetrable, and mind challenging immersion.

Keywords: Literary hermeneutics. Osman Lins. Father Antonio Vieira. Truth. Nonobjectivity.

1 O fosso hermenêutico e o deus da impermanência

O trabalho que se segue tem o propósito de despertar a discussão em torno da hermenêutica filosófica e de seu profundo parentesco com a dogmática cristã, a partir da análise do conto *Retábulo de Santa Joana Carolina*, de Osman Lins (2003, p. 153-199). Pretendo examinar mais a fundo não propriamente os cânones da narrativa osmaniana, mas o cotejo instigado pela composição temática do *Décimo Primeiro Mistério* do citado conto com alguns trechos de duas peças sermonárias do Padre Antônio Vieira: o *Sermão da Exaltação da Santa Cruz* e o *Sermão das Cadeias de São Pedro*.

Esse diálogo hermenêutico nasce a partir de uma tentativa do próprio Osman Lins, como professor de literatura, “de estabelecer uma aproximação entre os alunos e os iniciadores do nosso patrimônio literário” (LINS, 1977, p. 69). Quando o escritor cuida de revelar o Padre Vieira, descreve a experiência da leitura integral do *Sermão da Quinta Domingo da Quaresma* para a qual buscou dar um caráter teatral, mais dramático, com a execução de diálogos cruzados sobre a parenética e as circunstâncias históricas do texto vieiriano. Sobre esse processo de vivência da escritura vieiriana, registra Osman:

Quem, conhecendo a leitura dos sermões de Vieira, não teve oportunidade de ouvi-los, deveria fazer esta experiência. Só assim poderá constatar até que ponto são claros e

convincentes, obtendo assim uma resposta à pergunta que tantas vezes se faz: se não haveria um fosso entre aqueles sermões e o seu público. A esse público escapava decerto o aparato formal de que lançava mão o grande jesuíta, mas não o seu sentido (LINS, 1977, p. 72, destaques do autor).

Intuí que Osman oferecia um mote para além dos limites de uma simples leitura dramatizada do sermão de Antônio Vieira. Fui-me dando conta de que a tentativa de aproximação entre o pregador e o ouvinte/leitor expunha o drama meio que litúrgico do *fosso hermenêutico* do discurso religioso do jesuíta. Lá estava um experimento que evidenciava um fenômeno de distanciamento em relação à tentativa de pertença da verdade de um texto.

Trata-se de um distanciamento que se aporta cada vez mais como mediação salutar no caminho da interpretação, quer pelas vias da tradição hermenêutica de Bultmann, de Schleiermacher, de Dilthey, de Heidegger e de Gadamer, quer pelos caminhos menos ortodoxos da hermenêutica niilista de Vattimo — e de outras tantas elaborações que deixo escapar, propositadamente, do visgo deste ensaio. Refiro-me, enfim, a percursos hermenêuticos antepostos e sobrepostos, abrangentes e restritivos, excludentes entre si (até mesmo autoexcludentes) e, ao mesmo tempo, parcimonialmente inclusivos. Mas nunca terminantes.

O vidro deformado da compreensão em Antônio Vieira — cuja opacidade Osman tentou atenuar — decorre da complexidade barroca de seu discurso, em que a sinuosidade da argumentação aliava-se à necessidade de cumprir o paradigma teofânico, sem abrir mão do *dulce et utile*. Aquilo que Antônio Vieira afirmava em seus escritos tinha que ser superior ao estado de idílio: o jesuíta havia de manter a promessa de mudança da realidade no mundo dos acontecimentos, dentro e fora do seu universo visionário ou da linguagem adâmica. Vieira sabia fazer oportuno o ato de “falar ao céu em nome dos homens e da terra em nome de Deus” — segundo observa Margarida Vieira Mendes (2003, p. 137). Pela ação de seu preferir, edificou uma imagem cujo *ethos* e *pathos* são comuns aos antiquíssimos *senhores da verdade* (MENDES, 2003, p. 403) — os próprios profetas.

Ao referir-me à elocução de um senhor da verdade — seja à de um Vieira frívolo ou sublime, seja à de um áulico da retórica dos arcanos — fico a pensar insistentemente na concepção *não unidimensional* do discurso religioso. Isso porque, conforme assinala Ricœur (2006, p. 138, *itálico original*), o discurso religioso comporta “uma tensão entre a ‘imagem’ e o ‘sentido’ que pede um *interpretação*.”

Em parte alguma, o discurso religioso é desprovido de um esforço mínimo de interpretação. Kerigma e hermeneia vão de mãos dadas. Nesse sentido, a conexão entre a forma narrativa e o processo metafórico prepara o caminho para uma série infinita de ensaios de interpretações (RICŒUR, 2006, p. 238).

Kerigma e hermeneia — verdade e interpretação — passam pelos rebentos mais fecundos da imagística e da interpretação metafórica. Mesmo quando se busca desvendar a interpretação religiosa nos textos vieirianos, penso que esse dístico precisa levar em conta antecedentes da hermenêutica literária mais antiga. Nesses solos, é preciso compreender a interpretação alegórica tal como se configura na filosofia grega “com relação à exigência de salvar o divino da irracionalidade do mito” (VATTIMO, 1999, p. 70).

Afinal, Hermes também não é unívoco, nem se esforça para sê-lo. Zeus lhe é grato por acompanhar os homens nos lugares onde estes deixam as marcas deléveis de sua existência. O filho de Zeus e de Maia promove intercâmbios e competições: “Sempre entre homens e deuses, entre o mundo dos vivos e o dos mortos, entre este mundo e o infernal. Entre uma estação e outra” (DONÀ, 2010, p. 342, tradução minha ¹). De resto, Hermes transporta os mortais da vigília ao sonho e vice-versa. É o deus da instabilidade, “o deus que faz ver a verdadeira inconsistência de toda pretendida estabilidade” (DONÀ, 2010, p. 342). Não se prende à forma: abre-se a toda forma e *transforma*.

Acima de tudo, Hermes é o deus que torna falsa toda verdade. Nos versos homéricos, é o menino maroto que roubou as vacas sagradas de Apolo Dardeiro, sustentando ausência de culpa diante do seu pai — que então “[...] riu-se muito por ver o pequeno treteiro/A negar com tanta arte e destreza essa estória das vacas” (Hinos Homéricos, 2003, p. 63). É o deus sempre pronto a dar um passo atrás, que assinala sempre ser possível abrir um pórtico e fazer tropeçar quem se atraver a ultrapassá-lo no devaneio da univocidade e da não contradição.

Com efeito, se é verdade que a determinação e a univocidade são possíveis a partir do princípio da não contradição, ou seja, desde o arquétipo de toda determinação de univocidade, de toda identidade consigo, então Hermes personifica um princípio segundo o qual se faz possível, em troca, assinalar como toda aparente identidade consigo (e, por fim, também o princípio sobre o qual se baseia toda identidade) guarda, na verdade, uma porta sempre suscetível de abrir-se de par a par à alteridade mais radical, e como toda aparente identidade consigo — em virtude justamente da ação de Hermes — pode fazer patente em si mesma uma tensão metamórfica insuprimível...” (DONÀ, 2010, p. 343, destaques do autor).²

A forma tensional com que se instala o discurso de Vieira afasta o mito da objetividade da verdade — o que, de antemão, é pressuposto do próprio discurso filosófico. A verdade só pode ser interceptada como algo inesgotável porque existe na palavra não totalmente explicitada. Daí afirmar-se que a verdade é, fundamentalmente, inobjetivável. Se a verdade só se oferece dentro de uma perspectiva pessoal — que a interpreta e a define — é impossível acareá-la por si mesma com a formulação que o outro faz dela. De certeza, nunca somos totalmente libertos dessa tentativa: sempre consideramos que a verdade é inseparável

1 | Texto original por mim traduzido: “*Siempre entre hombres e dioses, entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre este mundo y el infernal. Entre una estación y otra*”.

2 | Texto original por mim traduzido acima: “*En efecto, si es verdad que la determinación y su univocidad son posibles a partir del principio de no contradicción, o sea, desde el arquetipo de toda determinación de univocidad, de toda identidad consigo, entonces Hermes personifica un principio, según el cual se hace posible, en cambio, señalar cómo toda aparente identidad consigo (y, por ende, también el principio sobre el cual se basa toda identidad) custodia, en verdad, una puerta siempre susceptible de abrirse de par en par a la alteridad más radical, y cómo toda aparente identidad consigo – en virtud justamente de la acción de Hermes – puede hacer patente en sí misma una tensión oportunamente insuprimible*”.

da interpretação pessoal que lhe damos, da mesma forma que nos consideramos inseparáveis da perspectiva em que a acolhemos.

Entretanto, o exercício hermenêutico costuma ser uma torção verdadeiramente acrobática que nem sempre estamos aptos a suportar. Isso porque eventos contingenciais exigem que o ofício hermenêutico extrapole os limites da nossa experiência normal e mesmo da operosidade humana. E a movimentação intensa desse exercício — em sua *tensão metamórfica insuprimível* — manifesta-se numa irreprimida *ulterioridade*, “pela qual a verdade se consigna às mais diversas perspectivas somente enquanto se identifica com nenhuma delas, e torna possível um discurso somente enquanto não se resolve, por sua vez, em discurso” (PAREYSON, 2005, p. 21). No rescaldo de forças contrárias entre si, a questão da alteridade fica sempre pendente, pois a verdade — em quadrantes inobjektiváveis — pode não passar de um mero reconhecer alguma coisa que se intuía por um pressentimento.

2 Atenuando as demandas da verdade mediante a valência da imagem

Um abalo hermenêutico assim avistado pode fazer grandes intérpretes mergulharem ou se perderem numa pulsão poética do texto bíblico — num animado desfecho para a tensão entre a imagem e o sentido. Pode, ainda, desnaturar-se como apologia didática das Escrituras, repleta de componentes dogmáticos e sistematizados. Por fim, pode gerar o nexo de desenvolvimento da hermenêutica e a emancipação do dogma, a partir da imutabilidade racionalista, expressa de modo emblemático no *Tractatus theologico-politicus* de Spinoza, um compêndio que mudou o eixo de simetria na moderna literatura bíblica.

Entretanto, aqui dedico meus cuidados a Vieira, assentado (e necessariamente acomodado) num Portugal medieval e ptolomaico, avesso a qualquer fundo de racionalidade, embora extremamente afável com o deus da instabilidade. O mesmo Portugal que expulsou a família de Barukh Spinoza — ou tão somente Bento, após ter sido banido como herege pela comunidade judaica. Rendendo culto indisfarçável a Hermes, Vieira torna patente em seu discurso religioso um “jogo especular entre a realidade que é imagem e a aparência que transforma a sociedade” (CASTRO, 2002, p. 113).

Em *topoi* nada convencionais, a imagística do Padre Vieira acaba sendo o ponto de fixação para os beirais do precipício que seu discurso introduz no ânimo do ouvinte. Não poderia ser de outra maneira, dada a própria natureza da discursividade jesuítica e barroca. Não se perca de vista que os *Exercícios espirituais* de Loyola davam primazia às regras para produção e composição de imagens, as chamadas *imagens mentais da contemplação* inaciana. “Tais regras, empenhando os cinco sentidos do exercitante, seguindo sempre uma *mesma ordem* de estimulação, partem de um *dispositivo de ficção* — exatamente aquele que se encontra *na base de qualquer fazer teatral possível* — o *como se...*” (TORRES, 2006, p. 47, itálicos originais e não originais).

Esse *dispositivo de ficção* guardava um sentido original restrito ao uso das forças psicologicamente disponíveis ao jesuíta: fazer as coisas de tal modo como se tudo dependesse

de si mesmo e esperar o êxito das próprias ações como se tudo dependesse de Deus. No entanto, o mesmo artifício sustém-se como ponto de ebulição entre os *Exercícios espirituais* e o estar e o agir no mundo, em circunstâncias nem sempre bem dosadas ou equilibradas. É por esse motivo que em Vieira, como em alguns jesuítas, esse tipo de prática alcança a efervescência da espetacularidade em sermões elaborados sobre imagens mentais — muitas vezes auxiliadas, ao lado do púlpito, por imagens materiais de cenas dramáticas da vida de Cristo que costumavam levar a audiência ao mais sincero pranto. Uma receita indefectível para dissipar o *utile* no *dulce*.

Deixo por ora meio soltas as cordas de amparo do discurso parenético de Antônio Vieira para, a pouco e pouco, ir chegando aos recantos do *Retábulo*. De pronto, verifico que a narrativa palimpséstica e polifônica do *Retábulo de Santa Joana Carolina* exhibe uma tensão hermenêutica que invoca, palidamente, o arquétipo homérico da não univocidade e a fixação imagética de alguns cenários vieirianos. Em ambos os espaços cênicos, o sentido do dizer é interpretado sob a capa da linguagem: sob uma linguagem impossibilitada a explicar por si própria a articulação concreta da verdade. A cortina de fundo, tanto em Vieira como em Osman — repito, no Décimo Primeiro Mistério do *Retábulo* —, não parece ser capaz de fazer mover a verdade dentro de seus limites horizontalizados. No entanto, é hábil o suficiente para ter lume da formulação impermanente da verdade e da impossibilidade de sua posse pelo autor ou intérprete do discurso religioso — seja no fervilhamento dos dispositivos de ficção na escrita espetacularosa do jesuíta, seja na artesanaria da palavra osmaniana ou na “argila antes do sopro” (ANDRADE, 2004, p. 86).

A temática motivada pela aproximação de alguns sermões de Vieira com os mo-tes oferecidos por Osman no Décimo Primeiro Mistério do *Retábulo de Santa Joana Carolina* faz com que a dogmática cristã se desnorteie, propositadamente, diante do abalo e do fosso hermenêuticos. Na confluência das duas escritas a serem analisadas, o *kerigma* não se integra, nem se completa: a verdade é sempre inesgotável, fonte perene de renovação. Em andamentos descontínuos, Hermes mais uma vez traz à lembrança a possibilidade de abrir-se a porta na qual se tropeça tão facilmente. Eis uma travessia que nunca deixa de servir como estímulo para uma revelação interminável.

3 O palco compartilhado dos retábulos: Osman ≈ Padre Vieira

A interceptação que faço no conto osmaniano — no proscênio da oratória barroca de Vieira — reclama um zelo preliminar.

Retábulo de Santa Joana Carolina configura-se em “mistérios”, nascidos do rito católico como “realização dramática de passagens das sagradas escrituras ou de biografias de santos” (SOARES, 2004, p. 170-1). Esses mistérios (como os do rosário) são sobrepassados pela visão teleológica da História que se desenvolve em estrutura circular: vida-morte-ressurreição — a mesma sequência com que se apresenta a Paixão de Cristo. Nessa estrutura circular, sob o

jogo polifônico conduzido por Osman nos doze quadros do *Retábulo*, “o que lateja é a voz épica em exercício do *aperspectivismo*”, segundo a percepção de Marisa Balthasar Soares (2004, p. 172, *itálico meu*). Como se desafiasse os limites de sua natureza — continua a mesma autora (2004, p. 172) — “o texto dribla a impossibilidade de o leitor apreender o conjunto cênico em uma única visada, conduzindo-o por meio de remissões à noção do todo”.

Quando dou seguimento ao enfoque apenas sobre o Décimo Primeiro Mistério do conto não pretendo pôr em xeque a notação do *aperspectivismo* — essencial ao senso formal e material de organicidade na escrita osmaniana que faz repercutir a celebração da memória coletiva nos mistérios da vida e morte de Joana Carolina. Para que esse pinçamento não seja confundido com uma fratura da disposição gestual dos “quadros vivos” (ROSENFELD, apud SOARES, 2004, p. 171), o diálogo entre um trecho do conto e alguns trechos dos sermões do Padre Vieira está a pressupor um distanciamento sutilíssimo ante o conjunto dramático do *Retábulo*.

Tento ser mais claro fazendo uso da citação de Ana Luiza Andrade (2004, p. 88-89, *itálicos meus*): “Na atualização temporal de Joana Carolina através do espaço medieval em que esta se enquadra à primeira vista dentro deste retábulo, *oscila* uma leitura de atualidade e uma leitura da época medieval quando o livro mais mundano era a catedral”. A oscilação dos *tableaux* desperta a emergência de uma imagem dentre outras tantas sequenciadas, sem prejuízo da estrutura circular do drama. O fiel da balança permanece imóvel quando se remexem os pesos e contrapesos que servem de medida para a argila da palavra osmaniana.

Dou vigor a outra representação, de igual modo ritualística, rememorando o *facere modo* de se rezar apenas um dos mistérios do rosário: recita-se o terço sem perda da contextura de renovação (vida-morte-ressurreição de Cristo) na intenção do orante. Ou, circunstancialmente, pode o fiel até rezar uma dezena de um só mistério, sem que seja destruída a noção do todo. O desentranhamento do quadro-vivo do *confiteor* de Joana Carolina, desenvolvido no Décimo Primeiro Mistério, dá-se em condições semelhantes às dos mistérios apartados de um rosário.

No caso do *Retábulo* de Osman, a retenção de uma visada não compromete o equilíbrio dramático da narrativa, nem abre mão das remissões a outros quadros. O *aperspectivismo* não se deteriora — e as contas do terço não se desfazem no chão. Assim, sob a rotunda do *Retábulo* algumas questões terminais são levantadas por Joana Carolina moribunda, carreando a devassa na alma de seu confessor e o embaraço no exercício da hermenêutica religiosa.

No palco osmaniano — que passa a ser compartilhado com alguns cenários da oratória de Vieira —, o *flash* incidente sobre o Décimo Primeiro Mistério dá vazão à “apoteose do instante” (ANDRADE, 2004, p. 86), numa intensidade inesperada. A determinação contextual e existencial do *Retábulo* — o seu momento (*kairos*) — distancia-se espantosamente do proveito kairológico obtido por Vieira, na dimensão realista e pragmática que serve de envoltório para uma situação tópica de sua retórica.

Uma vez cumpridas essas *démarches*, passo a considerar como marcos de uma leitura aproximativa dois decalques escolhidos no Décimo Primeiro Mistério do *Retábulo* — dentre tantos outros que poderiam ser feitos — e os confronto com trechos de duas peças sermonárias de Vieira: o *Sermão da Exaltação da Santa Cruz*, pregado em Lisboa, em 1645, e o *Sermão das Cadeias de São Pedro*, pregado em italiano, em Roma, no ano de 1674.

Primeiro decalque: *memento vivere* (lembra-te de viver)

Neste destaque passo ao largo da temática em torno a “metáfora do caos” — revelada, segundo Marisa Balthasar Soares (2004, p. 176), como “estágio preliminar a todo ato cosmogônico.” Dou primazia ao ato de transformação subsequente ao caos: à importância que a regeneração coletiva, através da repetição do ato cosmogônico, passou a ter para os povos criadores da História, de conformidade com a percepção de Mircea Eliade (1988, p. 90). Vou considerar como inaugural a afirmação do mesmo mitólogo romeno (1988, p. 91, itálicos meus) de que todos os rituais imitam um arquétipo divino e que a sua reatualização contínua “*decorre num só e único instante mítico a-temporal*”.

No encaixe dos desdobramentos dessa proposição, Eliade passa a realçar os chamados *ritos de construção* que vão revelar a perenização do arquétipo: a imitação como reatualização da cosmogonia. Explicita o autor: “Surge uma ‘nova era’ com a construção de cada casa. Toda construção é um *começo absoluto*, isto é, tende a restaurar o instante inicial, a plenitude de um presente que não contém qualquer traço de ‘história’” (ELIADE, 1988, p. 91, itálicos originais).

A apropriação de um rito de construção parece-me primordial para uma *preambula fidei* do Décimo Primeiro Mistério do *Retábulo* e para a fabulação do mundo osmaniano, tal como se evidencia no tríptico vida/morte/ressurreição. Osman faz repercutir nessa colagem inicial a ideia de um rito de construção calcado na vitalidade de uma única lembrança preservada na alma do confessor-confitente, abrigada por um modo singular e irredutível de dizer a verdade — germinada por uma instância suprema, mas não sujeita a esta coativamente.

Nesse trecho, o autor dá mostras de acolher a ideia de um acontecimento-chave no ritual de construção. E, se não pode regredir a esse começo absoluto, ao menos acena com a sua renovação na reescrita plausível da história comunitária e individual dentro do ciclo da confissão-morte-ressurreição de Joana Carolina. Para tanto, Osman faz com que a inconfidência que encabeça o decalque — “cultivo o hábito de esquecer” — seja sintoma de uma transmutação do *memento vivere*. A recusa à memória pelo padre-confessor não é mais do que a tentativa de despir-se dos excessos acumulados pelo homem após a perda das insignias da perfeição de um ponto inercial, atemporal e sublime.

Trata-se, contudo, de uma experiência infrutífera diante da força invencível da instância suprema — criadora do acontecimento-chave repetido e repetível no rito. O *memento* do

inconfidente-confessor não consegue libertar-se do apego aos abusos cometidos pela alma após o ato imemorial — prefere rejeitar essa lembrança. A partir da negação do *memento* Osman constrói caminhos exegéticos para atingir a perfeição da alma desimpedida. Transcrevo a reflexão do padre confitente:

Cultivo o hábito de esquecer. *A um padre compete proteger-se da impregnação das coisas. E que outro bem humano existe mais insidioso que as lembranças*, com seu duplice caráter, trazendo-nos, ao mesmo tempo a alegria da posse a defraudação da perda, sendo esta um reflexo dela? *Vede a advertência de São João da Cruz, para quem a memória será posta em Deus na medida em que a alma desembarçá-la de coisas que, importantes embora, não são Deus. Como, porém, nesse sentido chegar à perfeição?* (LINS, 2003, p. 192, destaques do autor).

Num exercício aparentemente retórico — rico em indagações à sua própria alma —, o confessor de Joana Carolina tenta escudar-se diante do perigo das coisas materiais e transitórias, cujo entendimento acha-se assentado numa aporia verdadeira: a dificuldade de fazer escolhas entre a alegria da posse do *logos* ou da usurpação da perda deste para as tentações da pátria das incertezas. Essa dúvida vai flutuar entre o aparecer e o ser, entre o manifesto e o oculto, entre a presença e a ausência, entre a própria coerência e a embaraçosa incoerência — enfim, entre adversidades que abandonam o homem ao temor e à insegurança mais radicais. Nessas profundidades, não parece haver uma posição mediana que permeie opostos tão drásticos e declaradamente reflexivos entre si. Tudo parece recair numa insegurança inextinguível e inextirpável, na angústia premente diante de uma morte bifronte — nesta e noutra dimensão.

O padre confitente responde à aporia com a advertência de São João da Cruz: a necessidade de se desvencilhar “das coisas que, importante embora, *não são Deus*” (LINS, 2003, p. 193, *itálicos meus*). Eis a laçada com a qual Osman dramatiza o processo de escolha e potencializa o paradoxo da humanidade no *confiteor* preliminar do confessor de Joana. Aqui, o autor vai tomar como modelo de mediação São João da Cruz, místico espanhol e uma das personagens mais importantes da Contrarreforma.

Em seus principais escritos, João da Cruz quis tornar muito bem delineado o caminho que a alma devia seguir e mostrar quais os indícios davam a conhecer o quanto ela estava, verdadeiramente, na via de purificação dos sentidos ou do espírito — o que ele denominou *noite escura*. As almas, diz João da Cruz (2002, p. 139), “no trilhar o caminho da perfeição passam por diversas alternativas de alegria, de aflição, esperança e dor, nascendo umas do espírito perfeito e outras de espírito imperfeito”. Esse caminho visa alcançar o cume do Monte da Perfeição.³

Ao apropriar-me do rito da construção de Eliade pretendo empreender um exercício hermenêutico límpido e sem alegorização, partindo de uma representação geométrica

3 | São João da Cruz (*idem*, p. 83), ao voltar de um êxtase, esboçou o desenho do “Monte da Perfeição”, combinado com elementos literários. Esse esquema, durante muito tempo, serviu como cartilha para o seu magistério espiritual.

dos paradoxos que perturbam a consciência do confessor de Joana. Decerto que essa geometrização não se dá na mesma simetria nem no mesmo vigor das “palavras que demonstram existência” (HAZIN, 2013, p. 70) e que constroem o rito de *Avalovara*. Contudo, no seu próprio campo visual periférico, o *Retábulo* permite enxergar os traçados característicos da *poiesis* osmaniana, apontados por Elizabeth Hazin (2013, p. 70, itálicos meus): “*O rigor na ordenação, o domínio sobre a matéria tratada, a recusa ao acaso, sem perder, todavia a noção do poético, da beleza, do transcendente*”. Ou — conjecturo — o gracejo da alma diante do nada.

Com efeito, não há casualidade na alusão à advertência de João da Cruz. Nela o padre se espelha e dela tira proveito para montar projeto de vida espiritual *em direção* ao topo do Monte da Perfeição. Na realidade plural da narrativa, a referência à lição do místico espanhol produz, sobretudo, o anseio do encontro com o outro num contínuo face a face — seja na busca empreendida pelo padre confessor, seja no ato de entrega de Joana agonizante, seja no exercício hermenêutico do leitor.

A verdade de Deus — nesse primeiro decalque — atua prefacialmente à do homem e permite a montagem e a remontagem das demais imagens pinçadas para uma leitura aproximativa com a escrita aporística de Vieira. O preâmbulo de fé do Décimo Primeiro Mistério do *Retábulo* é o topo da pirâmide para o qual concorrem a predestinação, a transformação e a vocação pessoal de Joana Carolina — o caminho correto do espírito que *quanto mais procura os bens materiais, com tanto menos se acha*.⁴ No rigor da ordenação osmaniana, a *mis-en-scène* da redenção inverte o rito de construção de ponta a cabeça, do ápice à base da qualquer geometrização.

Movo-me de agora em diante para as aproximações desse decalque com alguns trechos dos sermões vieirianos. Torno firme a condição prévia — embora possa parecer tautológica — de que o rito hermenêutico em torno do *memento vivere* é desempenhado no discurso religioso de Vieira em quadrantes bem distintos dos da escrita de Osman. O desafio de vislumbrar, simultaneamente, quadros cênicos dos dois autores dá como diretriz a necessidade de andar na mão e na contramão dos respectivos eixos discursivo-literários. Em terrenos nem sempre aplainados, busco seguir um filão inato de aproximação ou de distanciamento das leituras das verdades de fé.

João Adolfo Hansen (2008) adverte que a escrita vieiriana supõe que a correspondência dos estilos às matérias evidencia as operações de um juízo alcançado além da adequação significada: o significado retém apenas o jogo ou o cálculo (polivalência). Não há justeza de palavras nos Seiscentos ibéricos: há “matematização substancialista do conceito segundo a proporção analógica da sua Coisa” (HANSEN, 2008, p. 17). Pressupõe-se, então, que “substância espiritual da alma participa do Verbo Eterno através da luz natural, onde encontra fundamento dos seus conceitos como ‘verbo interior’” (HANSEN, 2008, p. 17).

Daí que o falar e o escrever em Vieira não são nada mais do que o recobrar constantemente o vínculo das coisas com o Espírito, na proporção e na irredutibilidade do modo

4 | Aqui faço uma paráfrase de São João da Cruz (id. *ibidem*, p. 89): “*Caminho do Espírito Errado: Quanto mais os procurava, com tanto menos me achei. — Bens da terra — Não pude subir ao Monte por enveredar por caminho errado*”.

de dizer a Verdade eterna. A oratória sacra de Vieira organiza-se como interpretação tipológica da Bíblia e dos textos canônicos de Doutores da Igreja como *allegoria in factis*. Nela, postula-se que o *memento* e a elocução devem ser pautados pelo juízo como a “fantasia não autonomizada, mas informada pela Palavra” — como ainda registra o mesmo Hansen (2008, p. 24).

O *Sermão das Cadeias de São Pedro*, pregado em Roma em língua italiana, no ano de 1674 (quando Vieira lá se encontrava para obter a bula papal visando anular sua condenação pelo Santo Ofício português), serve para pontuar uma leitura dramática do verbo que nasce da memória e permite algum avizinhamiento com as questões suscitadas por Osman no recorte ora trabalhado. Esse sermão é considerado verdadeiramente uma obra-prima de Antônio Vieira e tem como motivo a Providência — a mesma Providência que entregou a Pedro as chaves e o deixou atar nas cadeias.

Vieira inicia seus questionamentos pela referência à alegoria das cadeias para finalizar com a das chaves. Alega o jesuíta: sendo certo que Cristo livrou Pedro das cadeias de Herodes de Jerusalém, também é certo que o não livrou das cadeias de Nero em Roma. Daí pode-se pensar — na esteira desse argumento — que a providência que supomos de Cristo para com Pedro, “ao menos é duvidosa e mal segura, e tal, que não parece sua” (VIEIRA, 1945-A, p. 11). “Assim é; mas não foi assim. Tudo concedo, e tudo nego. Concedo que a providência que não é continuada, nem permanente, não é providência. Mas nego que a providência de Cristo [...] não se continuasse igualmente [...] nas cadeias de Nero” — dirá Vieira (1945-A, p. 11). E por que tanta providência em não livrar Pedro das cadeias de Nero? Responderá o pregador:

Oh admirável, e portentoso testemunho da providência de Cristo para com seu Vigário! [...] Se dividirmos esta Providência em duas Providências, e combinarmos uma com a outra pelos efeitos, não só parecem diversas, senão totalmente contrárias: uma de cuidado, outra de descuido: uma de estimação, outra de desprezo: uma de liberdade, outra de cativo: uma de vida, outra de morte: uma que afrontou e iludiu os intentos de Herodes, e outra que ajudou e fez triunfar os de Nero (VIEIRA, 1945-A, p. 15).

Tomando essa partição, o orador vai fundamentar-se em Boécio, seguido por Santo Tomás — e comumente pelos teólogos — que definem a Providência como “a série de todas as coisas, e suas causas ordenadas na Mente Divina, e encadeadas e ligadas entre si com uns nós maravilhosos e secretos, que ninguém pode desatar [...]” (VIEIRA, 1945-A, p. 16). Como é de hábito na peroração de Vieira, papas, doutores, padres e “profetas da cristandade, sobretudo” (PÉCORA, 2008, p. 114) não podem ser ignorados, como o saber (a arte) de um médico não pode ser preterido pela visão leiga, ingênua e aparente da doença, segundo a

elaboração de Pécora (2008, p. 114). “A chave do saber opera sobre os sintomas, a receita responde adequadamente às opiniões e rumores” (PÉCORA, 2008, p. 114, grifos originais e não originais).

De tal sorte que os sucessos dos tempos e das coisas, ainda que pareçam diversos e encontrados, estão na Mente e na Providência Divina, ordenados e atados entre si de tal modo, que como anéis, ou fuzis enlaçados uns nos outros, compõem uma uniforme e elegante cadeia. Tal foi em um e outro caso a do supremo Artífice, Cristo (VIEIRA, 1945-A, p. 16, destaques do autor).

Se há um fosso hermenêutico em Vieira, ele é ultrapassado pelo paradigma teofânico: não há distanciamento em relação à tentativa de pertença da Verdade. A experiência do contato com o divino — cujo acesso dá-se, do ponto de vista místico, de forma direta, individual e extática — torna-se, nos sermões vieirianos, “claramente *mediada* pela Igreja constituída, visível, jurídica, das práticas litúrgicas e sacramentais, das ordens religiosas, da sua hierarquia etc.” (PÉCORA, 2008, p. 83). A torção exigida do exegeta não chega a ser uma empresa tão arriscada, quando se leva em conta que o processo de *deificação*, citado por Alcir Pécora (2008, p. 2008) — “que Antônio Vieira havia procurado estender virtualmente ao comum humano (não ao homem comum)” —, veste-se de uma figuração modelar, a ser reproduzido na militância eclesiástica, particularmente na jesuítica.

Nesse trecho do sermão, a chave do saber não clareia um estado de instabilidade. As artimanhas de Hermes são aqui menosprezadas diante da memória do verbo redentor e da monumentalidade que mostram as articulações místicas determinantes da significação barroca na escrita de Vieira. A rearticulação constante da memória é sacramental e permite o acesso ao êxtase individual e coletivo. O Monte da Perfeição é exibido pela Providência como um edifício quase intocável pelo exegeta — ou pelo “comum humano”. A “elegante cadeia” dos anéis ordenados pela Mente Divina oferece-se com procedência absoluta sobre a busca do sentido ainda não inteiramente explicitado ou sobre o caminho ainda não inteiramente percorrido. Trata-se de uma figuração que não atrai a ideia de geometrização, como se repara no trecho citado da narrativa de Osman.

Diferentemente do rito de construção baseado na energia vital emanada da lembrança do confessor-confitente do *Retábulo* osmaniano, a práxis hermêutica de Vieira prefere secundarizar — não ignorar — o drama das adversidades que abandona o homem comum ao temor e à insegurança e dele exige o esforço contínuo de escolher os caminhos da perfeição. Isso porque a ideiação pronta e acabada em torno da cadeia uniforme de elos coordenados vai instigar um *memento vivere* de presentificação da Providência, cujos efeitos “*não se bão-de sentir pela diversidade dos meios, senão pela unidade do fim*” (VIEIRA, 1945-A, p. 12, itálicos meus).

Não há, portanto, em Vieira um anseio pelo encontro com o outro, pois importa muito mais alcançar o sucesso dos tempos e das coisas mediante a coesão monumentalística

do verbo eterno do que mediante a vivência das coisas humanas e temporais que também “são Deus” — deixando-se o *resto* cumprir funções de meio.

Segundo decalque: *memento mori* (lembra-te da morte)

A fixação de alguns marcos exegeticos em Vieira e em Osman, feita no primeiro decalque, mitiga obstáculos para a continuação da leitura aproximativa e para a pesquisa do traçado congênito de uma *hermenêutica do abismo* nos dois autores. Essa tarefa jamais poderia deixar de assentar-se no tríptico vida-morte-ressurreição, instigada pelo jogo polifônico do *Retábulo*. As inserções apanhadas na narrativa para representar o *memento vivere* requerem o embate de questionamentos em redor da dogmática cristã que prenunciam a morte de Joana (o seu *confiteor*) e retomam a tensão metamórfica multiplicadora dos extremos na existência humana.

Os diálogos de Joana Carolina com seu confessor que ensejam o *memento mori* são motivados pela indagação do padre-confitente, ao final do trecho transcrito no primeiro decalque, depois de recordada a advertência de São João da Cruz: “Como, porém, nesse sentido, chegar à perfeição?” No arranjo geométrico do texto osmaniano, o alerta (ou a exigência) preliminar da perfeição — em torno do qual passa, agora, a oscilar o rito de construção — transforma o simples *confiteor* num sobrevoo sobre o precipício do ser. A devassa da alma pelos caminhos da perfeição faz o colóquio entre Joana e seu confessor desdobrar-se em intervenções dispostas num andamento *grave* — solenemente propício ao sacramento da extrema-unção. Passo a transcrever a primeira inserção:

Jamais haveria uma tarde semelhante, o Anjo da Morte estendia a mão a Joana: ‘Padre, tentei, minha vida inteira, viver na justiça. Terei conseguido?’ ‘Sem dúvida.’ ‘Quem muito fala, muito erra. A gente pode se impedir de falar; mas não de viver. Vivi oitenta e seis anos. Devo ter cometido tantas faltas!’ ‘Isso faz parte da nossa condição.’ ‘Sei.’ [...] ‘Quería descobrir, dentre os [atos] que esboçara ou houvera consumado em sua longa vida, uma nódoa, um engano essencial, para confessar-me e assim não parecer soberba. ‘Padre, muitas vezes desejei matar.’ Dava a impressão de engrandecer-se, como se dependesse disto, dessa mentira expressa com muito esforço e timidez, sua absolvição. ‘Também devo ter feito injustiças. Devo ter feito. Já não me lembro quase de nada. Nem do mal que fiz, nem do que sofri (LINS, 2003, p. 192-193, destaques do autor).

A maçante morfologia da confissão dos pecados, magistralmente estudada por Pettazzoni (apud ELIADE, 1988, p. 90) em *La confessione dei peccati*, mostra que, mesmo nas sociedades humanas mais ingênuas, a memória “histórica” — entendida como memória dos

acontecimentos não provenientes de um arquétipo, mas de acontecimentos pessoais (de pecados, na maioria das vezes) — é impossível de suportar. Não sem propósito, Eliade (1988, p. 90) recorda a origem do ato de confissão dos pecados “numa concepção mágica de eliminação da falta por meio físico — (sangue, palavra etc.)”. Entretanto, ao historiador romeno não é o processo da confissão em si — em seu arcabouço mágico — que interessa analisar: é a “necessidade que o homem primitivo tem de se libertar da recordação de um ‘pecado’, ou seja, *de uma sequência de acontecimentos ‘pessoais’ cujo conjunto constitui ‘história’*” (ELIADE, 1988, p. 90).

Osman faz os quadros do retábulo medieval alternarem-se nas cenas nordestinas “que lembram mesmo um processo industrial antecipado com a via-crúcis de casas em série pelas quais passa a cana na dura extração do açúcar no engenho” (ANDRADE, 2004, p. 95). Porém — percebe Ana Luiza Andrade (2004, p. 95) —, Osman Lins faz parar o “projeto linear de uma a outra casa, assim como a das cenas do retábulo”. Quando se tornam vivas, essas cenas “libertam a antiga forma de leitura das antigas catedrais, na moderna cinemática, quando nelas ocorre esta moderna *‘fusão dos materiais da memória individual com a coletiva’*” (ANDRADE, 2004, p. 95, itálicos meus).

Sem contestar a união entre a memória do pecado individual com o *memento* da falta comum a todos — removido o aspecto primevo dos rituais de expurgação —, ponho em foco os acontecimentos da vida de Joana e torno-os objeto de crivo no ato confessional pelo padre e pelo intérprete do texto. Por meio desses acontecimentos vão ser destilados os eventos da vivência coletiva. Melhor dizendo: creio ser preciso antepor os eventos singulares aos comunitários porque os primeiros é que vão projetar luzes sobre a hermenêutica do abismo — que exige investidas vertiginosas da alma sobre a razão atônita diante do nada, num mergulho puramente existencial, não conceitual, impenetrável e desafiador ao pensamento.

A memória do pecado individual permite anotar uma intermitência — nunca a constância — entre a expectativa da salvação e a descoberta da verdade mais radical do sujeito histórico diante da morte. Quando expectativa e descoberta do fim alcançam maior grau de similaridade — nos momentos antecedentes ao perdão dos pecados de Joana Carolina —, os atos mais extremos do *memento mori* da protagonista apontam para uma “imprevista iluminação” (PAREYSON, 2005, p. 21) que brota de um “estado de fecundidade, em que a descoberta não é senão o reconhecimento de alguma coisa que se conhecia por *presságio indistinto*, e não faz mais do que preencher e precisar uma expectativa que já a continha e a reclamava.” — como dá a conhecer Pareyson (2005, p. 21, itálicos meus).

Joana nada prognostica nos seus últimos momentos. Apenas percorre um atalho no ritual de construção eliadiano, de tal modo que a memória preservada em sua alma contrita é capaz de fazer mover sua própria verdade em camadas não perenizadas ou em práticas meramente sacramentais. Joana Carolina — visionária de todas as evidências — contempla a morte à luz de sua capacidade de compreensão da realidade circundante, como um benefício

que deseja e espera, após uma vida tão dolorosa e resignada. No trajeto confessional da personagem, a mercê da morte sustém-se não somente na revivificação individual como também na regeneração coletiva. Esta é a incisão oblíqua que Osman faz ao rito de construção que sempre parece rever a forma piramidal de realização da providência divina para a universalidade cristã.

Na apresentação das sequências memorativas de Joana e na declaração dos artigos de fé cristã, Osman dá pouca importância à ritualística do ato extremo da unção. No desenvolvimento do Décimo Primeiro Mistério, o autor mostra um padre desalgemado de formulações sacramentais para ouvir as últimas palavras da personagem. Osman interessa-se, antes, por um emolduramento da extrema-unção hábil a demonstrar a mudança do eixo imemorial de expiação do pecado segundo a concepção cristã.

Osman Lins não repudia a conotação religiosa do pecado — afinal, não haveria o *confiteor* se não houvesse transgressão a um mandamento divino e a intenção de transgredi-lo. Essa compreensão é bastante clara nas intervenções de Joana, a saber: “*Padre, tentei, minha vida inteira, viver na justiça. Terei conseguido?* [...] ‘Quem muito fala, muito erra. A gente pode se impedir de falar; mas não de viver. Vivi oitenta e seis anos. *Devo ter cometido tantas faltas! Isso faz parte da nossa condição*’” (LINS, 2003, p. 192-193, itálicos meus).

Faço observar, todavia, que a dúvida da personagem em torno da prática de atos de justiça ao longo de sua vida e as próprias réplicas por ela oferecidas a algumas perguntas indicam um enorme desassossego que transborda a esfera de transgressões individuais. Demonstram, na verdade, o alcance supra-individual do pecado e a necessidade de regeneração coletiva por meio da expiação peculiar e inexcusável de Joana — a penitência na qual prepondera um sentimento de libertação de si e do outro e de resguardo dos interesses comuns, não uma atitude arquetípica de retomada do começo absoluto, desonerado do pecado individual ou coletivo. De fato, quando a agonizante Joana pergunta ao seu confessor sobre o êxito de ter passado sua vida na justiça, faz transparecer a percepção imediata da própria experiência não mergulhada na deterioração de caráter e distanciada do amor excessivo a si mesmo e aos seus interesses.

A partir de uma revelação que soa absurda — “Padre, muitas vezes desejei matar” — desvela-se uma tentativa de persuasão que acarreta no confessor a impressão de sobrevalorização moral de Joana, a ser usada como uma espécie de penhor de sua absolvição. Mas, longe de ser um expediente retórico, o falseio de Joana serve como prenúncio para que seja reiterada a expressão da consciência coletiva do pecado, quando Joana declara: “*Também devo ter feito injustiças. Devo ter feito*” (LINS, 2003, p. 193, itálicos meus).

Nessas sequências, Osman parametriza a questão da injustiça no ato confessional não só com a intenção de despertar a imagem viva do jogo polifônico dos *tableaux* como também de assentar limites mais concretos aos presságios de morte — insinuações sutis para esquadrihar-se a memória dos tormentos individuais numa contextura muito mais alargada e humanada.

Transponho a temática da expiação à escrita parenética de Vieira. Elejo o *Sermão da Exaltação da Santa Cruz*, pregado no convento da Anunciada, em Lisboa, em 1645, na fase em que o jesuíta começava a gozar de enormes regalias junto ao rei de Portugal, cativava a Corte e colecionava inimigos. Naquela ocasião, Vieira subia ao púlpito para exortar dois gêneros de cruces no mundo: uma cruz material e outra espiritual. A primeira dizia ele ser o sagrado lenho, em que Cristo obrou os mistérios divinos da redenção do gênero humano. A segunda, a mortificação interior e exterior do corpo e da alma, com a qual os verdadeiros cristãos — particularmente os que professam a vida religiosa — crucificam suas paixões e apetites. O sermão segue tomando como ponto de partida a afirmação de que a cruz de Cristo foi instrumento de redenção quanto à suficiência, e a cruz espiritual é instrumento de redenção individual quanto à eficácia.

Não posso arriscar qualquer sondagem nos rodeios do sermão sem antes exibir um importantíssimo registro de Pécora (2008, p. 195, itálicos meus): numa lógica argumentativa como a de Vieira, toda Verdade (relativa ou proporcional a uma essência teológica) “*tem a faculdade tendencial de instituir-se* (e, portanto, sedimentar-se politicamente), e, ao mesmo tempo, toda instituição (todo organismo jurídico de amor e poder) *não se pode sustentar sem essa Verdade*”. A lógica peculiar de Antônio Vieira — graduada na dialética aristotélica-escolástica — nunca foi pedra de tropeço para uma retórica que pouco ou nada temia diante de paradoxos absolutamente intransponíveis. Aliás, o jesuíta nunca teve nada a temer porque se certificava estar bem acomodado numa espécie de cátedra teologicamente conveniente ao seu tempo. Nesse assento ele pontificava sua elocução engenhosa (PÉCORA, p. 119): um ferramental singularissimamente barroco para fazer aflorar a verdade e viabilizar a interpretação.

Como tantos outros sermões do jesuíta, o da *Exaltação da Santa Cruz* instiga a transformação do arquétipo homérico de Hermes num exercício retórico que retém a inclinação quase obsessiva de *instituir* a Verdade sob o primado da Teologia. Na disposição da *allegoria in verbis* tomada como mote para o sermão, diz Vieira: maior diferença faz a cruz da religião — a cruz da Verdade institucionalizada — do que a própria cruz de Cristo. Porque esta se acha presa unicamente à vontade livre e desimpedida e aquela, ao jugo impenitente do entendimento cativo. Esse jogo carrega o seguinte exercício exegético:

Os tormentos dados por tormentos podem-se sofrer, porque são violência da vontade; mas tormentos dados por alívio não se podem tolerar, porque são contradições do entendimento. Que me deem a mim cruz por cruz, tormento é, mas pode-se sofrer; porém que me deem fel por água, é tormento que se não pode tolerar: tais são os tormentos da Religião; hão-vos de dar fel, e haveis de crer que é água: o gosto há-de dizer que é amarga e o entendimento há-de dizer que é doce. Pode haver maior violência? (VIEIRA, 1945-B, p. 267-268, destaques do autor).

Apesar dos excessos dialéticos, o Padre Vieira quase faz uma operação aritmética para estabelecer os desdobramentos da vontade e do sofrimento. Isso porque o sermão aqui-lata o tormento que se carrega por exercício da vontade como inferior àquele que se deve suportar, não por vontade, mas por imposição de uma verdade sacramental — que não dá liberdade para não querer. Na escala ascendente da argumentação vieiriana, poderiam ser elencados: os tormentos dados pelo homem (por alívio) a si mesmo, que seriam intoleráveis; os tormentos dados por tormentos, que poderiam ser sofridos (e até tolerados); e os da religião, sempre insuportáveis e intoleráveis — embora os mais sublimes.

Essas aferições reportam-se ao doloroso problema da possibilidade de salvação, não defrontado diretamente por Antônio Vieira nessas dicções sermonárias. Pois há de ver-se que quando a dogmática cristã admite que nem todos os homens se salvarão e, no final dos tempos, haverá divisão entre os perversos e os condenados, admitir-se-ia que aqueles afligidos por tormentos da religião teriam mais chances de serem salvos do que os que sofrem tormentos por tormentos. Eis uma fórmula sacramental muito inventiva e conveniente do monstro dos engenhos.

A hermenêutica da salvação, adestrada pelo jesuíta, põe a salvo a liberdade humana e com isso deixa aos réprobos (e somente a eles) a responsabilidade pela condenação. Acomodadamente — a certa altura do mesmo sermão —, Vieira dá a conhecer que na história da redenção da humanidade “o maior tirano que há no mundo é a vontade de cada um de nós” (VIEIRA, 1945-B, p. 273). Enuncia: “Os tiranos atormentam por fora, este tirano aflige por dentro. *Daqui se argúí que quando Deus quer dar um castigo, entrega a um homem nas mãos de sua própria vontade; por isso lhe deu por castigo que fizesses a sua*” (VIEIRA, 1945-B, p. 273).

Estabelecido esse nexos, a polêmica passa a girar em torno da extensão da liberdade humana — filtrada obviamente pelo modelo teofânico. Na dimensão deste protótipo invariável nos escritos religiosos de Vieira, os graus de liberdade humana tendem a acentuar a importância da ação mediadora da Igreja, na qual o homem sempre pode achar a ajuda sobrenatural da salvação. O Padre Vieira é, nesse ponto, coerente com as concepções da última escolástica que acolhem o conceito de liberdade, acentuando a indiferença da vontade com relação aos seus possíveis determinantes.

Em certa medida, portanto, *Kerigma* e *hermeneia* dispensariam os rompantes mais intensos e imagéticos do procedimento retórico-hermenêutico do jesuíta: soaria bastante que as ações repetíveis ou irrepetíveis vividas no drama do teatro do mundo fossem ordenadas pela Verdade sacramental. O fosso hermenêutico seria preenchido pelo *mistério da eficiência dos efeitos* e o distanciamento entre o autor da elocução engenhosa e seu ouvinte seria reduzido pela aproximação humano-divina no plano histórico e institucional. À *savoir*: mesmo nas práticas mais sublimes ou mundanas, Vieira prossegue versado nas maiores finuras do Hermes homérico.

Por mais impunes que possam parecer os acontecimentos do mundo à manifestação oculta de Deus, não há como desconhecer a instabilidade produzida pelo deus da inconsistência sobre a concepção sacramental que sobrecarrega a escrita de Vieira. Pois se, por um lado, o modo sacramental atribuído ao universo quer repelir a todo custo a irracionalidade do mito — e reforçar a aparência de uma identidade profunda entre história e providência —, por outro, Hermes insiste em escancarar as portas da compreensão à mais radical experiência de alteridade e exteriorizar a tensão metamórfica entre imagem e sentido.

O modo sacramental de dizer a verdade não interdita Deus de intervir sobrenaturalmente no mundo como bem lhe aprouver e Hermes não se envergonha nem se embaralha por tornar falsa toda a verdade. Antônio Vieira não consegue escapar à consciência de uma identidade teológica nem às artimanhas e afetações da eloquência. Por isso, reitera a reminiscência de que “os fins divinos, no que têm de mais próprios de si, não têm senão que aguardar o seu cumprimento pelos meios humanos entregues a si mesmos” (PÉCORÁ, 2008, p. 142). É o que se vê com espantosa clareza quase ao final do *Sermão da Exaltação da Santa Cruz*:

Não é paradoxo, senão a verdade clara. *Que remédio para fazer um homem sempre sua vontade? O remédio é querer o que Deus quer; porque em tudo se faz a vontade de Deus; e se eu quero o que Deus quer, sempre faço minha vontade.* Este é o prêmio dos verdadeiros. Religiosos, no qual a sua cruz leva muita vantagem à do mundo (VIEIRA, 1945-B, p. 274, destaques do autor).

Em polo magnético distinto, o Décimo Primeiro Mistério do *Retábulo de Santa Joana Carolina* embaça a verdade sacramental: o funcionamento básico do mundo já não estará impregnado pelo mistério divino institucionalizado. Os acontecimentos e os sucessos do mundo não estarão mais selados sob a forma encoberta da presença divina imutável — que requer perfeita semelhança entre a ordem transcendental e a face visível das coisas. A confissão de Joana e os seus ecos na consciência do confessor darão azo à suavização da presença do mistério sacramental nos acontecimentos e ao descentramento de uma verdade transcendente e intangível. A extrema-unção da protagonista possibilita, portanto, redinamizar as leis imperativas da providência sobre os atos livres do homem.

Osman faz com que os acontecimentos fechem-se em nexos tais que possam excluir a intervenção do Ser divino — nem obrigar o homem a conjurar contra Deus. Transforma-os em eventos autônomos na busca de mistérios prosaicos, díspares e descontraídos com os da providência divina. Em talhe bem distinto do vieiriano, Lins não teme avançar ou sustentar a realidade efetiva de um mundo terreno — não apenas em sua aparência, mas em sua concretude — nem mesmo apaziguar a própria incompletude do homem.

Essa mudança de eixo pode ser sentida na segunda inserção que faço do Décimo Primeiro Mistério, quando o confessor de Joana se indaga: “Terá nossa alma o ensejo de

escolher, dentre os inumeráveis aspectos que perdemos, o menos contrário à sua natureza, ou a que testemunhou nossos dias mais ricos, aqueles em que mais próximos estivemos da harmonia entre nosso poder e nossas obras?” (LINS, 2003, p. 193).

O sentimento de libertação de si mesmo, evocado pelo ato confessional de Joana Carolina — fora da exegese da salvação vieiriana —, é favorável a acolher realidades que não suplicam a transcendência sacramental. Nem tudo o que existe é obrigatoriamente um enunciado rigoroso e histórico de um mistério divino. A própria protagonista da narrativa osmaniana chega a conhecer a realidade individual e coletiva da vida sem ter que reconhecer nela qualquer sinal sensível da substância que, em Vieira, quer-se fazer reconhecida a todo custo. Trata-se de tomar a realidade acontecimental como um discurso real do que é e não é necessariamente oculto.

Na perspectiva da hermenêutica salvífica é fundamental que o próprio mistério nunca se dissolva inteiramente, mesmo quando o homem e a coletividade — ávidos pela redenção — abandonam-se à vontade divina. A exegese de Vieira tem o peso do mundo sensível sobre o livre arbítrio: é sempre visceral (dantiana, até) e tem foro universal — o da cristandade universal. A exegese do *confiteor* de Joana não deixa de suscitar uma experiência profundamente escavada no mistério do contato do homem com a vontade divina, mas não se busca uma verdade com prerrogativas universais e absolutas. Em Osman, a vulnerabilidade do *topos* natural do desejo frente à má inclinação do pecador não mede apenas a distância humana diante do projeto divino, mas também a falta real do sujeito histórico diante do vínculo orgânico entre membros de uma comunidade — a despeito da identidade genesáca com o outro que a verdade sacramental reclama.

Numa jurisdição penitencial liberta de formas ornamentais — mas não do lastro ontológico da presença divina —, Joana tem a providência rara e preciosa do pecador que pretende alcançar a graça e o perdão dos pecados. A um só tempo, certifica-se de que seu confessor é coadjuvante do seu pedido junto a Deus. É o que fica claro nas passagens finais do mistério e bem avivado na cadência grave da voz do padre:

Quando a ungi com o santo óleo, já essa face pretérita esvaíra-se, subsistindo apenas seus resíduos, seu pó. Foi sobre os olhos, a boca os ouvidos, o nariz arqueado de anciã, que invoquei a misericórdia de Deus [...] Dentro de mim, enquanto me afastava de cabeça alta, Joana era uma chama. Populus, qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam (LINS, 2003, p. 195).

Osman transcreve trecho da profecia de Isaías (9:2): *populus qui ambulabat in tenebris vidit lucem magnam habitantibus in regione umbræ mortis lux orta est eis* (“o povo que andava nas trevas viu uma grande luz; sobre aqueles que habitavam uma região tenebrosa resplandeceu uma luz”).⁵ O autor abre aqui a chave diretiva e persuasória da salvação de Joana

5 | Vulgata, Liber Isaiae, 9:2
(tradução minha).

no *memento mori*: o primado retórico e ontologicamente privilegiado das Escrituras torna possível as conexões salvíficas nas áreas de penumbra de uma alma nem decididamente cativa da condenação, nem hesitantemente livre do pecado.

Note-se que o beneplácito do perdão é acenado já fora da região de sombra (“*Joana era uma chama*”). Mas até que sejam revelados os caminhos pelos quais o humano encontra-se com o divino, há de serem percorridos territórios fronteiriços ao abismo — sobre o qual repousa o núcleo paradoxal da hermenêutica da narrativa osmaniana. Nesses marcos divisórios muito tênues, os processos natural e sobrenatural são refigurados na conciliação sutilíssima da verdade da fé da protagonista com a verdade do Ser Supremo — uma via sinuosa de acesso à memória por meio da qual a protagonista é preparada para adotar imediatamente o mundo da presença real do divino. Esse modo de abertura justifica-se na última inserção que faço dos trechos da confissão de Joana e das reações do padre diante do estado de apoplexia que se apodera da personagem:

Tudo agora é quase de uma cor. Não é assim que fica o mundo no...? Soltou-me o braço, fez um gesto com a mão, um gesto de apagar, que significava sem dúvida: ‘...no entardecer?’ ‘Tenho medo, padre.’ *Sua voz, perdidas as últimas inflexões, era um velho instrumento corroído, clarineta com líquens e teias de aranha. Custava-lhe unir as poucas palavras, tal como se as escrevesse. Afastou de mim os olhos, imobilizou-se, fitando as telhas, distante. Os cabelos brancos, muitos, espalhavam-se de um lado e de outro de seu rosto sobre o travesseiro.* Pensei que Joana Carolina ia afinal adormecer em Deus e rezei alto, com mais fervor (LINS, 2003, p. 193, destaques do autor).

A paralisia antecedente à morte de Joana não representa um escape do ser perante o *memento* da confissão. Também não acena com a trajetória ascética de uma santa — embora o autor assim qualifique a protagonista — que teria logrado experimentar a busca da ascese para afirmação mais ampla de uma vontade santificada a ser exercida em plena intemperança do mundo. Com efeito, a mística da personagem de Osman não é o lugar privilegiado de invenção retórica comprometida com o convencimento e a persuasão, mesmo porque o autor não funda com a personagem um *padrão* de existência interdito aos homens comuns num mundo descomedido.

É, afinal, uma avocação humanada do medo da morte e da verdade — raízes de toda insegurança humana. É o chamamento inevitável da morte para a própria consciência, para a do outro diante do caos mundo. Trata-se de uma súplica para que o que se supõe verdadeiro deixe de ser a provocação de uma falsidade enganosa, fraudulenta e sub-reptícia, capaz de substituir imprevisivelmente a verdade esperada ao longo de uma vida.

Dadas essas circunstâncias, o recurso exposto pelo autor é fazer Joana deter-se perigosamente nos beirais da morte: fazê-la sentir o hálito do precipício e petrificar-se diante do

nada. É deixar que sua alma simplesmente olhe com admiração surda o segredo do abismo e estabeleça relações entre a ordem terrena e a transcendente, isenta de outros paradigmas de santificação que não os retidos pelo livre arbítrio. É permitir-lhe ascender através do arrebatamento da alma *ativa* diante do divino — ou simplesmente não se mover. É emudecer Joana perante a verdade (sua e da humanidade) sempre inesgotável, fonte de ininterrupta renovação.

Chega-se mesmo a dizer que a verdade não tem outro modo de se consignar à palavra senão o de subtrair-se a ela para refugiar-se no segredo, e, só mediante essa retirada, a palavra se faz eloquente, a ponto de apenas o silêncio ser verdadeiramente falante, origem muda de todo discurso; que da verdade não há revelação sem ocultamento, não só porque ela só aparece em algo que não ela mesma, e tal como é em si só pode ser oculta, mas também porque cada manifestação sua, convidando a identificá-la e confundi-la com a palavra reveladora é, de per si, fonte de ofuscamento e de erro (PAREYSON, 2005, p. 21-22, destaques do autor).

Aqui se expõem os indícios da paradoxal hermenêutica do abismo, estimulada pela petrificação de Joana diante da morte: o pensamento não pode perseguir a verdade senão mantendo-a na inefabilidade do segredo da palavra. A verdade vem ao nosso encontro apenas efêmeramente. Ela sai do mistério para logo a ele retornar e nele permanecer, “porque o seu modo de ser presente *é precisamente uma ausência* e a sua inobjetabilidade não é senão o indício de uma originária solidariedade sua com o nada, e um sinal persistente da mãe noite.” — certifica Pareyson (2005, p. 22, itálicos meus).

O silêncio que provoca esse exercício hermenêutico não é um paradoxo — é a realidade experimentada tanto por quem carrega a cruz dos tormentos dados por tormentos quanto por quem os arrasta pela religião. A todos, indistintamente, chama o medo pelo clamor da verdade e da morte. A exegese do abismo também não sobrevém do silêncio repudiado por Vieira (1945-B, p. 261) aquele que “violenta uma parte superior mais delicada, que é a alma”, tampouco surge da morte que “violenta uma parte inferior, que é o corpo.”

Silêncio e morte, na narrativa osmaniana, defrontam-se e não se descartam um ao outro. Eis a proposição que permite ao fosso hermenêutico ser preenchido não mais pelo *mistério da eficiência dos efeitos divinos, mas pelo mistério insubordinado à eficácia desses efeitos*. Trata-se, sem dúvida, de um constructo delicado, que pressupõe investidas vertiginosas da alma sobre a razão atônita diante do nada, num mergulho puramente existencial, não conceitual, impenetrável e desafiador ao pensamento.

4 Conclusão

Do que foi exposto firmo as seguintes apreciações:

a) O entrelaçamento das malhas textuais e hipertextuais manuseadas no diálogo hermenêutico entre a escrita apodíctica dos sermões do Padre Vieira e narrativa polifônica de Osman expõe uma convivência produtiva — entre escrituras aparentemente díspares — e revela ao leitor evidências de que a capacidade de formular ou evocar ideias ou juízos não pode prescindir da solidariedade entre pessoa e verdade.

b) Sempre se busca justificar a hermenêutica como uma narrativa da modernidade, sobretudo quando o exercício exegético é capaz de expressar o sentido do ser. De modo não menos pertinente, a experiência profícua da hermenêutica literária mostra ao sujeito histórico ser imprescindível dar-se a conhecer e ter primazia sobre a coisificação ou objetificação da obra literária — sobre as aparências do objeto. É, no mínimo, univocal o hermeneuta contemporâneo que insiste em percursos teóricos condicionadores do pensamento discursivo à servidão da objetividade e se valha de filosofias que liquidem o ideal metafísico da verdade.

c) Por outro lado, quando se acena com uma abertura gradual da hermenêutica, liberta do mito da objetividade, não se afigura edificante reinaugurar panoramas estimulados a aguçar implicações interpretativas a partir de equívocos metafísicos, circunscritos ao espaço turvo do modo de pensar entre filosofia e religião. A ideia de uma *ressecularização* da herança religiosa da hermenêutica (ou de um redimensionamento do mito religioso) pode ter um papel notável de compartilhamento na dissolução do próprio mito da objetividade. E a *reapropriação* de conteúdos da dogmática cristã (ou de uma verdade religiosa) pode induzir a uma mudança de conduta interpretativa: o sujeito histórico passará a decidir empenhar-se ou não no processo de aniquilamento da objetividade, não mais a própria *coisa* a ser interpretada comandará o jogo.

d) É certo que repensar o ideal da objetividade importa abalizar-se numa subjetividade idealizada. Contudo, esta é uma condição a ser engendrada de forma concreta e determinada, sem que se incorra nos riscos e nos danos de um subjetivismo exagerado. A subjetividade pretendida deve expor um sujeito finito e real, não como representação da realidade, mas como abertura a uma espécie de conciliação ficcional que potencializa o caráter do real. A solução para os excessos de subjetividade talvez seja fugir-se a uma hermenêutica na versão *standard*: esquivar-se da universalização da verdade e perseguir uma tese — quase como um juízo de gosto — cuja universalização se cumpre como resultado de um senso sempre circunstancial.

e) A projeção oblíqua da narrativa osmaniana sobre os sermões de Vieira sugere operações de conciliação ficcional que fazem vir à tona um esforço interpretativo da experiência de transcendência individual ou comunitária. Esse recorte — sutilíssimo — torna visíveis os territórios da hermenêutica do abismo: *topoi* nos quais a torção do exercício exegético precisa provocar e sofrer reflexões recorrentes no patamar do desvelamento do ser. Desde que não se perca de vista que a revelação aqui destacada pressupõe faticidade e contingência — tanto quanto a subjetividade deve presumir concretude.

f) Longe de apaziguar o conflito entre verdade e sentido, a hermenêutica do abismo esforça-se por conservar a tensão transformadora do texto literário, sem a qual o intérprete não pode reapropriar-se, com validade, de conteúdos da dogmática religiosa. No reteamento constante da alocação literária, essa exegese não se acomoda a uma verdade salvífica sacramental. Antes, induz o exercício hermenêutico a um fosso de incertezas diante do nada — ao abismo onde somente o sujeito finito e real é medida de sua própria libertação.

Referências

- ANDRADE, Ana Luiza. Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico. In: ALMEIDA, Hugo. *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. p. 69-111.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *O essencial sobre o Padre António Vieira*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2002.
- CRUZ, São João da. *Obras completas*. Trad. diversos. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- DONÀ, Massimo. Distante proximidad..., antiquíssima relación - Las aporías de la interpretación. In: ARANZUEQUE, Gabriel (org.). *Ontología de la distancia*. Madrid: Abada Editores, 2010. p. 341-371.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno - arquétipos e repetição*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1988.
- HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento*. 2. ed. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp, Editora da USP, 2008. p. 9-28.
- HAZIN, Elizabeth. A espiral e a página: criação e intertextualidade em Osman Lins. In: HAZIN, Elizabeth (Org.). *O nó dos laços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013. p. 69-90.
- HINOS HOMÉRICOS. Trad. Jair Gramacho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

LINS, Osman. Uma experiência didática. In: LINS, Osman. *Do ideal e da glória: problemas interculturais brasileiros*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1977. p. 69-78.

_____. Retábulo de Santa Joana Carolina. In: LINS, Osman. *Melhores Contos*. São Paulo: Global, 2003. p. 153-199.

MENDES, Margarida Vieira. *A oratória barroca de Vieira*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2003.

PAREYSON, Luigi. *Verdade e interpretação*. Trad. Maria Helena Nery Garcez, Sandra Neves Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PÉCORRA, Alcir. *Teatro do sacramento*. 2. ed. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2008.

RICŒUR, Paul. *A hermenêutica bíblica*. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 2006.

SOARES, Marisa Balthasar. Retábulo de Santa Joana Carolina, o palco da palavra. In: ALMEIDA, Hugo. *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. p. 169-177.

TORRES, Magda Maria Jaolino. *As práticas discursivas da Companhia de Jesus e a emergência do teatro jesuítico da missão no Brasil do séc. XVI*. Tese apresentada dentro do Programa de Pós-Graduação em História. Brasília: Unb/ICH, 2006.

VATTIMO, Gianni. *Para além da interpretação: o significado da hermenêutica para a filosofia*. Trad. Raquel Paiva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

VIEIRA, Antônio. Sermão das Cadeias de São Pedro. In: VIEIRA, Antônio. *Sermões (obras completas)*. vol. VIII. Porto; Lisboa: Livraria Lello & Irmãos Editores; Aillaud & Lellos, Limitada, 1945. p. 5-32.

_____. Sermão da Exaltação da Santa Cruz. In: VIEIRA, Antônio. *Sermões (obras completas)*. vol. VIII. Porto; Lisboa: Livraria Lello & Irmãos Editores; Aillaud & Lellos, Limitada, 1945. p. 255-275.

*Traduzido e abandonado.
Fortuna crítica e
desfortuna editorial de
Osman Lins na Itália.*

Roberto **Mulinacci**

Professor associado de Linguística
Portuguesa e Brasileira da
Universidade de Bolonha (Itália).

roberto.mulinacci@unibo.it

Resumo

Sáida apenas em 1987, a primeira tradução italiana de Osman Lins (*Avalovara*) passou praticamente despercebida entre o público leitor do país e a mesma coisa aconteceu também com os demais (poucos) textos do autor que vieram a lume na Itália ao longo destes anos. Contudo, sem se adentrar nas sendas tortuosas da estética da recepção, este artigo pretende não só investigar as razões de tal fracasso editorial, salientando a irredutibilidade da obra de Osman Lins ao cânone italiano da literatura brasileira, como também apontar para algumas das principais contribuições oferecidas pela crítica italiana aos estudos osmanianos.

Palavras-chave: Osman Lins. Itália. Recepção. Fortuna crítica.

Abstract

The first italian translation of Osman Lins (*Avalovara*) appeared only in 1987 and, like the other works of the author that were put out in the successive years, went unnoticed by the italian readers. Nevertheless, the aim of this paper is not only to investigate the reasons of Lins' flop in the italian book market, but also to highlight the contributions of Italian literary criticism to the osmanian studies.

Keywords: Osman Lins. Italy. Reception. Critical Fortune.

Em 2012, ao abordar *Avalovara* no último capítulo da sua bela tese de doutorado intitulada *Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance*, Luiz Ernani Fritoli assim resumia a situação da recepção italiana da obra em apreço:

Embora tenhamos realizado exaustivas buscas, não conseguimos encontrar nenhuma cópia de nenhuma das duas edições italianas de Avalovara, em nenhuma biblioteca nem livraria italiana. Escrevemos à editora Lindau (da qual a Quadrante era uma subdivisão editorial), que nos respondeu não possuir cópias de arquivo e nem arquivo de imprensa. Infrutíferos resultaram também nossos esforços na tentativa de descobrir comentários, resenhas ou notas críticas relativas à publicação de Avalovara na Itália (FRITOLI, 2012, p. 256).

Assim, em uma espécie de corrida de revezamento, carregando o bastão deixado na largada, minha modesta tarefa aqui vai ser justamente tentar preencher, pelo menos em parte, essa lacuna bibliográfica com que, antes de mim, Fritoli teve infelizmente de se confrontar, embora só de maneira indireta (não sendo este, de fato, o tema de seu trabalho). Faço, por isso, questão de esclarecer desde já que não se trata agora, de modo algum, de le-

vantar a luva que ideal e supostamente o colega me atirou, mas sim, muito pelo contrário, de aproveitar o estímulo representado pelas suas palavras a fim de oferecer uma pequena contribuição ao estudo da fortuna crítica e editorial de Osman Lins na Itália. Apesar de eu ter tido mais sorte do que Fritoli, uma vez que felizmente consegui encontrar um exemplar da obra-prima osmaniana em uma pequena biblioteca de uma pequena cidade perto de Bolonha, acho que a decepção dele, entregue àquela nota de rodapé implicitamente polêmica sobre as falhas evidentes do sistema editorial do meu país, continua sendo plenamente justificada, pelo menos em termos relativos, tendo a ver com o efetivo desaparecimento do mercado livreiro italiano de um texto fundamental da literatura brasileira, que de fato não se encontra mais à venda há anos.

Sim, claro, talvez a situação não seja tão dramática se considerarmos a questão também do ângulo do sistema bibliotecário italiano, levando em conta que, por exemplo, só em Roma, onde o colega fez seu estágio de doutorado, co-orientado aliás por um professor daquela universidade, *Avalovara* está presente no acervo de duas das maiores bibliotecas da cidade: a Biblioteca Nacional e a Biblioteca Angelo Monteverdi (embora eu reconheça que as condições de acesso às estruturas dessas instituições são não raro desanimadoras sob muitos aspectos). Contudo, não nego que o problema assinalado por Fritoli relativamente às possibilidades de fruição da obra-prima osmaniana por meus compatriotas existe e, com certeza, a disponibilidade de poucos exemplares dela em algumas bibliotecas espalhadas pelo país não muda quase nada o legítimo sentimento de frustração diante do esquecimento em que caiu na Itália *Avalovara* (ainda que, no tocante a isso, em vez de falarmos em esquecimento, talvez seja mais oportuno falarmos em despercebimento do romance pelo público italiano, pois – e Fritoli nesse caso tem toda a razão – quase ninguém na nossa indústria cultural parece se ter dado conta, em 1987, do lançamento dessa tradução).

No entanto, sem obviamente pretender justificar esse desencontro dos leitores e dos críticos italianos com *Avalovara* (e, como veremos, não só com ela), eu gostaria, ao mesmo tempo, de não me limitar a uma simples coleta de dados, com o relativo processamento deles, mas, se possível, tentar oferecer também uma explicação plausível para isso, enquadrando a recepção da obra de Osman Lins no âmbito mais amplo da recepção da literatura brasileira no polissistema literário italiano. Por mais temerário que seja raciocinar sobre as dinâmicas de leitura, gostaria, em suma, de entender as razões que tornaram Osman Lins, infelizmente, um ilustre desconhecido na Itália, apesar de ele continuar sendo traduzido – como demonstra aliás a recentíssima tradução de alguns contos de *Nove, novena* –, e não obstante a literatura brasileira, diferentemente do que se pode pensar, não constitua de modo algum uma presença marginal naquele contexto. A propósito desse último aspecto, com efeito, é oportuno ressaltar que todos os principais autores estão presentes no cânone italiano da literatura brasileira, e, excluindo Paulo Coelho, cujo enorme sucesso nas vendas, também na Itália, constitui um caso à parte na história editorial mundial (e nem sei, para

falar a verdade, se pode ser colocado sob o rótulo da nacionalidade um escritor que representa o protótipo mais emblemático de escritor global), não são poucos os autores brasileiros que, além de estarem traduzidos em italiano, chegam a ter mais de uma edição nesta língua.¹

Claro que as traduções não bastam para popularizar uma obra no exterior, mas se a história da tradução pode ser pensada também a negativo, isto é, levando-se em conta os livros que não foram vertidos para outros idiomas e que, por conseguinte, não entraram a fazer parte de uma cultura estrangeira, digamos então que, no que diz respeito ao macrotexto osmaniano, essa hipótese não tem aqui cabimento, porque, repito, algumas das melhores obras do artista pernambucano já foram publicadas também na Itália. Nem vale a pena, acho eu, invocar como explicação de sua desfortuna editorial o escasso hábito de leitura entre os italianos, que, mesmo sendo verdade incontestável, talvez não seja porém suficiente, do ponto de vista etiológico, para fazer um diagnóstico mais preciso da questão em apreço. Muito mais significativa, pelo contrário, parece a incidência nesse quadro de dois sérios fatores de risco para toda e qualquer tradução, a saber: a falta de uma adequada distribuição da obra traduzida e, principalmente, o horizonte de expectativas em que ela se insere.

E é, então, com base, em particular, nesses dois elementos que pretendo repensar a história da problemática relação de Osman Lins com a Itália, que começa justamente em 1987, quando uma pequena editora de Turim, Il Quadrante, publica a tradução de *Avalovara*, assinada por Giuliana Segre Giorgi (embora, pelo que parece, segundo indicado pelo próprio autor no diálogo com Edla Van Steen, a tradução estava já pronta antes de 1978, notícia que, infelizmente, não pude verificar, mas que, se correspondesse efetivamente à verdade, nos levaria a perguntar qual a razão desse intervalo entre a conclusão do trabalho tradutório e sua entrada no mercado: falta de editoras disponíveis para publicar o livro?). Seja como for, o livro chega à Itália não só muitos anos depois da sua publicação no Brasil, como também com grande atraso em relação aos demais países europeus, onde, por exemplo, as várias edições multilíngues do romance se sucedem todas a pouquíssima distância do original e uma atrás da outra, a partir da tradução francesa de Maryvonne Lapouge, que sai em 1975 – e, portanto, no mesmo ano da contestada (SANTOS, 2011, p. 96) versão espanhola de Cristina Peri Rossi –, à qual se segue a tradução alemã de 1976 (por Marianne Jolowicz), e até a estadunidense de 1980, talvez a mais famosa, devido ao renome do tradutor, Gregory Rabassa. A tradução italiana de *Avalovara* é, portanto, a última levada a cabo em uma das grandes línguas de cultura europeia e diferentemente do que tem acontecido muitas vezes com outros autores estrangeiros, que chegavam à Itália através da França, dessa vez a iniciativa de importar para meu país a obra-prima osmaniana deve-se exclusivamente à sensibilidade da tradutora, Giuliana Segre Giorgi – embora endossada pelo próprio autor – e à estratégia cultural audaciosa da editora Il Quadrante, que alguns anos antes tinha começado a publicar autores brasileiros (pense-se, por exemplo, na tradução do *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, sempre por Giuliana Segre Giorgi, que tinha vindo a lume em 1986).

1 | Pense-se, por exemplo, não só em um gênio da literatura universal do porte de Machado de Assis, cujas obras continuam a ser publicadas na Itália sob a chancela de várias editoras, como também em Manuel Antônio de Almeida, que viu as suas *Memórias de um sargento de milícias* recentemente reeditadas pela terceira vez em sessenta anos.

Mas quem era Giuliana Segre Giorgi? Digamos que ela foi sem dúvida muitas coisas, mas principalmente uma grande intelectual nascida em Turim de família judaica e que se tornou uma apaixonada militante antifascista no período entre as duas guerras, durante o qual, depois de ter sido presa pelo regime de Mussolini, resolveu fugir da Itália juntamente com o marido, o escultor ítalo-brasileiro Bruno Giorgi, com quem se mudou para São Paulo, onde Giuliana ficou até 1969. E foi provavelmente no Brasil, depois de ter entrado em contato com alguns dos maiores escritores nacionais, entre os quais Mário de Andrade e Jorge Amado, que lhe surgiu a ideia de se tornar tradutora, como de resto parecem confirmar as primeiras versões brasileiras realizadas por Giuliana no início da década de 1970, logo após sua volta definitiva para Turim, com especial destaque para *Macunaíma*, de 1970, *Eu sou trezentos*, de 1973, e *Teresa Batista cansada de guerra*, de 1975. Portanto, quando empreendeu a tradução de *Avalovara*, Giuliana Segre Giorgi era sem dúvida uma tradutora experiente e conceituada, talvez uma das melhores do panorama italiano de então, pelo menos no que diz respeito à área lusófona, a cujos autores principais (nomeadamente Machado e Eça de Queirós) ela continuará dando voz quase até sua morte, em 2009, com 98 anos de idade.

Enquanto suas traduções de Mário de Andrade e Jorge Amado haviam sido publicadas por Adelphi e Einaudi, ou seja, por duas das maiores editoras italianas, a tradução de Osman Lins, pelo contrário, que sai sob a chancela de Il Quadrante, não goza dos mesmos privilégios de visibilidade oferecidos por aqueles gigantes editoriais e acaba assim passando do estoque para o encalhe, quase sem parar nas livrarias. Contudo, apesar dessas limitações ligadas ao *medium*, a versão italiana de *Avalovara* como produto editorial em si tem sem dúvida um bom nível de qualidade, seja do ponto de vista da tradução² seja do ponto de vista paratextual, uma vez que ela nunca renuncia a postular a existência de um leitor modelo a quem o metatexto se dirige e que, claro, não coincide necessariamente com o leitor modelo do prototexto. Se, de fato, os paratextos não servem apenas para emoldurar a obra traduzida e conceder um espaço de visibilidade à voz do tradutor, mas sim, sobretudo, para reduzir a estraneidade do texto traduzido (PEREIRA, 2011, p. 12), Giuliana Segre Giorgi se apercebeu imediatamente de que uma obra como *Avalovara* precisava, mais do que nunca, de um discurso de acompanhamento capaz de garantir aquele “conjunto de condições de felicidade”, como as define Umberto Eco (1979, p. 65): “Textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas a fim de que um texto seja plenamente atualizado em seu conteúdo potencial”. Assim, não é de se admirar que, como já tinha feito nas outras traduções de autores brasileiros supramencionados, longe de se limitar à tarefa primária de tradutora, Giuliana Segre Giorgi tenha assumido de novo o papel de mediadora cultural, decidindo acompanhar o romance osmaniano com uma breve nota biográfica e um posfácio, que chama sempre de “nota” e que ela diz ter escrito para ir ao encontro do leitor eventualmente desorientado com a estrutura do livro. Ali, nesse posfácio, depois de ter esclarecido o significado enigmático do título e citado “A espiral e o quadrado” de Antonio Candido (a propósito do livro como “maquinis-

2 | Se, de fato, como sabe todo e qualquer tradutor, não existe a tradução, mas só as traduções, isto é, um conceito que precisa ser declinado rigorosamente no plural, a versão italiana de *Avalovara* (e, em geral, de todas as demais obras osmanianas), apesar de algumas soluções fisiologicamente controversas ou até discutíveis, pode ser considerada sem dúvida uma boa tradução. No entanto, a única opção da qual discordo profundamente é a substituição do símbolo gráfico de “ponto no círculo” por uma espécie de *emoticon* (©), que não corresponde de modo algum ao *signatum* original, uma vez que, conforme explica muito bem Erilde Melillo Reali (cf. infra), “no *signum* denotativo (de ponto no círculo) se encerra o início e o fim da figura geométrica”.

mo montado, como não realidade”), a tradutora constrói sua leitura na esteira daquela “ambiguidade ilimitada” de que fala o crítico brasileiro, apontando sobretudo para uma série de antinomias em que o texto está assente, a partir justamente do duplo significado do palíndromo e da dupla simbologia da ave epônima *avalovara*, passando pelo desdobramento narrativo de Abel e por outras categorizações metaficcionalis relativas à natureza semiótica dessa empreitada, a qual, no entender dela, se configura, ao mesmo tempo, como “*un'allegoria del romanzo e della narrativa in genere*”, mas também como um verdadeiro “*romanzo d'amore*” (GIORGI, 1987, p. 421).

No entanto, no fundo dessa análise está sempre presente a arquitetura minuciosamente matemática de tal construto, sobre a qual Giuliana Segre Giorgi insiste bastante, explicando não só a sequência das linhas narrativas que seguem o traçado da espiral, como também a rigorosa progressão numérica das estruturas temáticas (dez linhas de texto para a introdução do tema, vinte linhas para o segundo fragmento, trinta linhas para o terceiro e assim por diante, com exceção do tema P, que obedece à regra das doze linhas e do tema T, que tem vinte), uma progressão numérica que, porém, conforme admite a tradutora, não foi obviamente possível respeitar por completo na versão italiana, uma vez que a extensão das palavras da língua de partida não coincide com a das palavras da língua de chegada. Como se vê, em suma, esta edição italiana de *Avalovara* pela editora Il Quadrante (aliás, a única que existe, pois a suposta nova edição que teria sido dada à estampa pela editora Lindau não passa, na realidade, de um equívoco, ligado ao fato de a Lindau ter adquirido Il Quadrante e conseqüentemente ter herdado seu catálogo, mas sem que isso implicasse a reimpressão material dos livros anteriormente publicados sob a outra chancela) constitui com certeza um trabalho cuidadoso, visando a criar as melhores condições de circulação e fruição do livro entre o público leitor estrangeiro, apesar, diga-se de passagem, da ausência total de marcas paratextuais explícitas relativas à origem brasileira do autor e do romance, uma vez que na sinopse biográfica da contracapa (confiando, pois, na enciclopédia do leitor) se mencionam somente Recife e São Paulo e sequer se faz referência à língua do original, uma lacuna informativa aparentemente preenchida pela constatação óbvia de estarmos diante de uma “tradução italiana”.

De resto, para impulsionar tal circulação e fruição, alguns meses após o lançamento da tradução de Giuliana Segre Giorgi sai, em uma das principais revistas italianas de informação bibliográfica, *L'indice dei libri del mese*, uma importante resenha de Andrea Ciacchi, atualmente professor de antropologia aqui no Brasil, na Unila, que naquela época ainda era aluno de doutorado em Literatura Brasileira na Universidade de Bolonha. Essa resenha de Ciacchi, a única, pelo que sei, publicada na Itália sobre *Avalovara*, é muito importante, porque, em vez das resenhas dos jornais generalistas, que não raro passam completamente despercebidas por leitores desatentos ou desinteressados, dirige-se a um público de leitores fortes, que lê *L'indice* para estar a par das novidades livreiras do mercado italiano, deixando-se

3 | Cf. Andrea Ciacchi, *Frutto di suggestioni* em *L'indice dei libri del mese*, n. 2, p. 13, 1988: “[...] la sua opera, anche se articolata e varia si ispira tutta a una ricerca attenta agli aspetti strutturali, costruttivi e stilistici del genere narrativo. In questo, ma non solo, Lins percorre strade che negli stessi anni percorrono João Guimarães Rosa e Clarice Lispector”.

guiar na escolha dos livros por resenhistas especialistas, quase sempre oriundos do meio acadêmico (trata-se, escusado será dizer, de um nicho de público, claro, mas é, no final das contas, exatamente o mesmo público que compra os livros). Pois bem, nessa sua resenha de 1988, intitulada um tanto esquisitamente *Frutto di suggestioni*, Ciacchi retoma alguns dos elementos sinalizados por Giuliana Segre Giorgi, incluindo a referência à estruturação quantitativa dos blocos temáticos (a famosa questão dos múltiplos de dez), mas acrescenta informações interessantes para o leitor italiano, principalmente no que diz respeito às balizas literárias pelas quais ele pretende contextualizar *Avalovara* e que, na contramão do posfácio da tradutora supramencionada, substitui os modelos de escrita europeus ali evocados (Sterne, Diderot, Woolf, Joyce) por modelos latino-americanos, aproximando Osman Lins não só de Borges, como também de Guimarães Rosa e Clarice Lispector.³ Na verdade, tal referência aos autores de *Grande sertão: veredas* e de *A paixão segundo G. H.*, com os quais Osman Lins compartilharia, na opinião de Ciacchi, os mesmos caminhos narrativos, dá a impressão de ser sobretudo uma espécie de chamariz para o público-alvo, com o intuito de aproveitar aquele relativo salto para frente da literatura brasileira que se deu na Itália na década de 1980 e de que justamente os textos rosianos e clariceanos editados nos anos imediatamente anteriores representavam a vanguarda talvez mais significativa (não esqueçamos, com efeito, que de 1981 a 1987 aparecem na Itália cinco traduções de Clarice e três de Rosa).

Em outros termos, mais do que um juízo crítico embasado em considerações conteudísticas ou estilísticas, a suposta inserção de Osman Lins no mesmo filão daqueles dois “monstros sagrados” da literatura brasileira visava principalmente a ancorar *Avalovara* em um horizonte estético com o qual o público italiano estivesse já de alguma forma familiarizado, declinando, portanto, daquela inovação procurada e exibida da obra osmaniana (LINS, 1979) no quadro das relações intertextuais gerado um tanto superficialmente com base apenas em uma identidade nacional comum. E é aqui, então, que entra em cena outro fator que, segundo meu parecer, tem desempenhado um papel relevante na penosa acolhida italiana do romance em apreço e que remete justamente ao horizonte de expectativa criado pela literatura brasileira (e em geral pela literatura latino-americana) ao longo da segunda metade do século XX, não só na Itália. Ou seja, o fato de essa literatura continuar, não raro, sendo identificada, infelizmente, com uma série de estereótipos culturais (o exotismo, a sensualidade, a *wilderness*, a miséria e a violência urbana), os quais não se limitam apenas a afetar a nossa maneira de olhar para aquele universo cultural, mas, como num círculo vicioso, fazem com que essa mesma literatura acabe reproduzindo imagens e representações parciais e estereotipadas de si própria, exatamente com vistas à sua maior circulação pelo mundo afora. Como observa o escritor Nelson de Oliveira (2003, p. 29):

Os livros (brasileiros) que, depois de saltar todos os obstáculos, conseguem fecundar o mercado europeu e o americano são os que alimentam e re-alimentam a ideia pré-fabricada

que o Primeiro Mundo faz de nós. São os romances entupidos de anedotas exóticas e pitorescas sobre traficantes, favelados, índios, pais-de-santo, bruxos, sambistas e prostitutas.

Sob esse ângulo, então, a obscuridade à qual está relegada hoje em dia a obra-prima osmaniana na Itália parece ter a ver não só com o fato de ela ser, como toda grande obra, uma obra efetivamente complexa e quase irredutível aos padrões de gosto e aos hábitos de leitura do público de massa moderno, mas tem a ver também com o fato de sua originalidade fugir aos banais critérios de representação cultural que ainda presidem, em geral, a construção do cânone da literatura brasileira dominante no meu país.

Naturalmente, para retornar à questão levantada por Ciacchi, da aproximação entre Osman Lins e outros escritores brasileiros da sua geração ou da geração anterior, tudo isso não quer absolutamente dizer que Guimarães Rosa ou Clarice Lispector sejam produtos de exportação carregados de estereótipos ou ainda seus reprodutores. Muito pelo contrário. O que pretendo dizer é apenas que, diferentemente de *Avalovara*, uma obra como, por exemplo, *Grande sertão: veredas* podia contar – pelo menos quando de seu lançamento na Itália em 1970 e muito mais depois – com um meio cultural já bastante predisposto para se confrontar com um certo imaginário sobre o Brasil, feito de subdesenvolvimento e violência, beatas e cangaceiros, que os grandes intelectuais brasileiros então na moda (sociólogos, economistas, historiadores, de Josué de Castro a Celso Furtado, de Sérgio Buarque de Holanda a Gilberto Freyre), mas também alguns escritores, com o reforço da mídia e do cinema (pense-se, por exemplo, em Glauber Rocha), tinham já começado a divulgar. E quanto a Clarice, ela foi trazida para a Itália a reboque das traduções francesas, e sua aclimatação no nosso polissistema literário deu-se essencialmente na esteira dos anos de ouro do movimento feminista, mostrando que uma parte do público leitor italiano estava mais interessado nos temas da escritura clariceana do que na procedência geográfica dela.

Nesse sentido, se é verdade que Osman Lins está com certeza muito mais próximo de Clarice do que de Guimarães Rosa e se, a partir da década de cinquenta do século XX até hoje, a linha de fronteira do exotismo brasileiro na Itália tem se deslocado bastante, acompanhando as mudanças do horizonte de expectativa da cultura receptora (capaz de recortar, no interior de si, diversos Brasis, do Brasil desconhecido e misterioso de Euclides para o Brasil colorido e sensual de Amado, do Brasil das utopias revolucionárias e do desencanto político para o Brasil da inocência perdida e da paródia, passando ainda pela transição do Brasil rural e regional para o Brasil urbano, e assim por diante), é verdade também que *Avalovara* não se presta para ser enquadrada em nenhum dos filões supramencionados, acabando assim por marcar sua excentricidade em relação àquele patrimônio imaginário pelo qual se constrói a identidade do Brasil na Itália. Longe, em suma, de funcionar como um contrabalançamento oportuno das tentações exotizantes dessa recepção, *Avalovara* torna-se então,

naquele contexto, não apenas expressão de uma literatura europeia e universal, de que Borges é talvez o símbolo latino-americano mais reconhecido, mas também o reflexo de um cerebralismo europeu ao qual se pensava que os escritores daquele continente – com poucas exceções, entre as quais, por exemplo, a do “parisiense” Cortázar – fossem praticamente imunes.

Assim, ao vir a lume durante os anos do *boom* do realismo mágico em toda a Europa, a tradução italiana de *Avalovara* pareceu provavelmente encarnar um contraponto inesperado (e, por isso, tão incompreendido) àquela “*holding* narratológica com denominação de origem controlada” (CALABRESE, 2005, p. 160) que é o romance latino-americano, do qual a obra de Osman se afastava justamente em nome de uma pesquisa estilística e estética opondo à palavra iridescente importada do outro lado do Atlântico o que Luciana Stegagno Picchio, no seu *Profilo della letteratura brasiliana*, publicado em Roma em 1992, definia como o “experimentalismo cerebral de um narrador difícil”⁴ (embora, para falar a verdade, cinco anos depois, na sua nova edição da *Storia della letteratura brasiliana* (1997, p. 595) – uma referência bibliográfica ainda hoje fundamental –, essa mesma renomada filóloga, a estudiosa mais importante e influente da lusitanística italiana do século passado, substituísse aquele seu sintético juízo crítico pela simples evocação da *Rayuela* de Cortázar como possível modelo das técnicas palindrômicas de *Avalovara*, confirmando, porém, de fato, a inscrição de Osman Lins na genealogia literária, passem a expressão, dos “diferentemente latino-americanos”).

Enquanto a obra de Cortázar é bastante estudada na Itália pelos especialistas de literatura hispano-americana, integrando frequentemente a bibliografia da disciplina, a mesma coisa, infelizmente, não acontece com a obra osmaniana, ignorada inclusive nos departamentos de português das universidades, ou, quando muito, submetida às abordagens esporádicas e ocasionais de algum profissional do setor, mas sem repercussões imediatas na atividade didática. Contudo, apesar desse panorama desolador do impacto de Osman Lins na cultura italiana, no que concerne ao caso específico de *Avalovara*, talvez nem todos se lembrem de que um dos primeiros estudos de grande envergadura dedicados ao romance em pauta veio mesmo da Itália, graças à professora Eilde Melillo Reali, uma brilhante brasileira da Universidade de Nápoles, precocemente falecida, a qual em janeiro de 1978 tinha publicado, na revista *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, um instigante ensaio de 66 páginas intitulado *La spirale del testo nella ricerca di Osman Lins* (1978, p. 5-70). Pois bem, se, após o ato de autoacusação contra a Itália (e, em particular, contra sua crítica acadêmica, da qual eu também faço parte) que acabo de redigir, estou citando agora este ensaio da Melillo Reali não é por um estéril chauvinismo cultural nem para tentar compensar *a posteriori* as lacunas históricas da nossa recepção osmaniana, mas sim, exclusivamente, pelo valor indiscutível desse texto, apreciado, aliás, pelo próprio escritor, conforme consta da supracitada entrevista que ele deu a Edla Van Steen. De resto, não esqueçamos que, quando saiu *La spirale del testo nella ricerca di Osman Lins*, a exegese da obra osmaniana se encontrava ainda em uma fase, digamos, bastante auroreal, uma vez que, deixando de lado as resenhas ou os artigos

4 | “Ma i due romanzieri più singolari di questa epoca sono forse ancora il pernambucano Osman Lins (1924-1978), narratore difficile che trascorre da un regionalismo introspettivo (*Os gestos*, 1957; *Nove, novena*, 1965) a un cerebrale sperimentalismo di cui è apprezzato esempio il romanzo *Avalovara*, 1973;...” (p. 131).

breves publicados em jornais e suplementos literários, os textos de maior fôlego que se debruçavam sobre a escrita do romancista pernambucano eram realmente muito poucos (tomando como referência a bibliografia do livro de Ana Luiza Andrade, *Osman Lins: crítica e criação*, eu cheguei a contar, salvo engano, apenas três⁵).

Seja como for, conquanto a merecedora proliferação dos estudos osmanianos, em particular no Brasil (e da qual o Grupo de Pesquisa da UnB representa a demonstração mais cabal), tenha provavelmente diminuído o hodierno potencial heurístico daquele ensaio, acho todavia que sua importância não se reduz a um mero testemunho de arqueologia crítica, podendo, antes, se configurar como um novo equacionamento das principais questões teóricas levantadas pelo romance. A primeira dessas questões, por ordem de aparição, é, por exemplo, aquela que se refere ao núcleo generativo de *Avalovara*, ou seja, ao conto “Ubonius e o unicórnio”, publicado em 1972 na revista portuguesa *Colóquio/Letras*, e cujas relações palimpsésticas com o hipertexto sucessivo são abordadas por Melillo Reali não só em uma ótica comparatista, mas sim, e sobretudo, do ponto de vista funcional, examinando minuciosamente os pontos de junção entre os vários blocos narrativos a partir da dupla *inventio* osmaniana do quadrado histórico – embora originalmente reinterpretado – e da espiral inventada (pense-se, por exemplo, na análise que a ensaísta faz da história do *Relógio de Julius Heckethorn* ou das assim chamadas “*storie di Abel*”). Claro que seria complicado demais resumir aqui, em poucas palavras, a densidade interpretativa do ensaio, passando em revista um a um seus diversos eixos fulcrais. No entanto, vale a pena acenar pelo menos à segunda parte da análise de Melillo Reali, intitulada *Per un’ipotesi di macrotesto*, em que a reconstrução da combinatória literária que permeia o romance (começando pelo *humus* cultural europeu de que ele estaria eivado, incluindo ressonâncias propriamente italianas, de Calvino a Volponi, ao lado daquelas dos clássicos latino-americanos, de Borges a Lezama Lima) encontra seu definitivo e mais convincente *ubi consistam* em *Guerras sem testemunhas*, considerado pela autora “um manifesto da ideologia poética osmaniana (1978, p. 47)”, uma vez que *Guerra* não só assume a função de verificar *a priori* algumas das hipóteses formuladas em *Avalovara* (*in primis*, o papel do escritor diante da sua obra e do contexto que a condiciona), mas, ao mesmo tempo, acrescenta Melillo Reali, “contribui para propor novas possibilidades de leitura, mais factuais, quer a respeito de cada personagem e de cada símbolo da narrativa, quer no tocante à estrutura geral e às mensagens poético-ideológicas inovadoras do romance” (1978, p. 46).

Nessa perspectiva, muito mais do que nos textos de *Nove, novena*, fruto de um experimentalismo definido por Reali “ainda superficial” (1978, p. 43), em que, não obstante o uso das figuras geométricas, “faz falta qualquer dimensão declaradamente crítica – ou autocrítica – para com a operação fabulatória” (1978, p. 43), é justamente em *Guerra* que se cumpre a passagem daquela “tensão interiorizada” da obra osmaniana que vai até os anos 1960 para a “tensão transfigurada e crítica” que, pelo contrário, inere à dimensão peculiar,

5 | Eles seriam, em rigorosa ordem cronológica, os seguintes: Anatol Rosenfeld, “The creative narrative processes of Osman Lins”, *Studies in Short Fiction*, VIII, 1 (1971); Mary L. Daniel, “Through the looking glass: mirror play in two works of João Guimarães Rosa e Osman Lins”, *Luso-Brazilian Review* XIII (1976); Álvaro Manuel Machado, “Osman Lins e a Nova Cosmogonia Latino-americana”, *Colóquio/Letras*, n. 33 (1976).

simultaneamente ensaística e fantástica, de *Avalovara* (1978, p. 49). Todavia, em vez de constituir o ponto de chegada desse itinerário crítico da professora italiana, *Avalovara* se torna, no final de seu ensaio, uma nova pedra de toque da hipótese macrotextual, cabendo, de fato, a ela também medir a sucessiva transformação de seu paradigma, que tomaria corpo no texto imediatamente a seguir, isto é, *A rainha dos cárceres da Grécia*, tido por Melillo Reali como “ainda mais intelectualístico” (1978, p. 63) do que *Avalovara* e do qual temos aqui um dos primeiros ecos internacionais.

Como se vê, portanto, deve-se provavelmente a essa clivagem entre a acolhida da crítica especializada e a do público leitor – ou, melhor dizendo, à defasagem histórica entre uma recepção crítica que em 1978 estava já muito adiantada no processo hermenêutico do macrotexto osmaniano e um lançamento editorial, pelo contrário, muito atrasado, dificultando assim a oportuna osmose entre os dois âmbitos – a repercussão quase nula das diversas obras do escritor pernambucano na cultura italiana, como demonstrariam também as demais tentativas de divulgação empreendidas por editoras corajosas, indiferentes ao mau êxito de *Avalovara* e prontas para apostar em novos títulos osmanianos. Mas talvez não seja por acaso que essa nova aposta do mercado livreiro italiano, que surge a 12 anos de distância da estreia de Osman pela *Il Quadrante*, assume agora as feições mais apresentáveis de um único conto de apenas cem páginas, *Retábulo de Santa Joana Carolina*, extraído da coletânea de maior sucesso internacional do autor, vale dizer, aquela *Nove, novena* à qual, por ocasião de seu lançamento na França, tinha sido atribuída uma menção honrosa pela prestigiosa revista *La Quinzaine Littéraire*. Em outras palavras, se na França *Retábulo* (*Retable*) tinha dado nome à versão integral da coletânea, figurando entre os primeiros quatro lançamentos do ano e arrastando a reboque o romance maior, na Itália, pelo contrário, o projeto original das nove narrativas tinha se desmembrado nesse investimento de tom menor, submetendo-se também a um estratégico processo de renomeação que o tinha convertido em *Misteri di Santa Joana Carolina*, um título sem dúvida perfeitamente justificado pelo texto, mas que, no entanto, não deixa de criar no leitor um procurado efeito de ambiguidade quanto ao gênero literário de pertencimento. Em suma, ao substituir o termo original “retábulo” – cujo equivalente em italiano seria o castelhano “*retablo*”, desconhecido com certeza pela maioria dos leitores potenciais do texto – pelo bem mais polissêmico e atrativo “mistério”, a editora mostra então uma legítima preocupação com a receptividade do público italiano, oferecendo, aliás, uma solução que se configura como um ótimo compromisso entre o respeito filológico do legado osmaniano e a exigência de comercialização dos seus produtos.

Sinceramente, ignoro o quanto essa mudança de título tenha influenciado o número de exemplares do *Retábulo* vendidos em versão italiana, mas posso sem dúvida confirmar que, nesse caso, não só, infelizmente, não se repetiu o mesmo sucesso da tradução francesa, mas também se perdeu aquele mínimo respaldo de literatura secundária que tinha acompanhado, por exemplo, o perturbado itinerário de *Avalovara*, pois dessa vez faltam

textos de cunho ensaístico ou jornalístico saídos na Itália em torno de tal obra. Assim, no final das contas, o único “mistério” extradiagético dos *Misteri di Santa Joana Carolina* fica apenas aquela informação retirada da “Nota biográfica” sobre Osman que se encontra, mais uma vez, na edição italiana de *Avalovara* e na qual Giuliana Segre Giorgi (1987, p. 417) nos informava que a “belíssima coletânea de *Novve, novena* estava já vertida para o italiano”. Pois bem, levando em conta que essa edição de *Avalovara* é, como já se disse, de 1987, isso significa, então, que deveria haver também uma edição dos contos que a antecede, o que, no entanto, não corresponde aos dados factuais em nossa posse, desprovidos de qualquer referência a uma tradução completa de *Novve, novena* anterior àquela de Vincenzo Barca pela editora Marietti. Será, portanto, que Giuliana Segre Giorgi se tenha enganado? Ou devemos hipotetizar, pelo contrário, que se trate – exatamente como no caso do romance em apreço – de uma tradução provavelmente concluída, mas naquela altura não ainda publicada?

De qualquer maneira, seja qual for a resposta, a lacuna tradutória à qual estou me referindo acaba de ser parcialmente preenchida, já faz dois anos, por uma edição antológica de *Novve, novena* organizada por Vincenzo Barca em parceria com Daniele Petruccioli, os quais se responsabilizaram pela versão italiana de algumas narrativas daquela coletânea (a saber: *Pentágono de Habn, Os confundidos, Conto barroco ou unidade tripartita e Perdidos e achados*), cujo título, readaptando uma citação de Osman, virou agora *Un pugnale in un bicchier d'acqua*. Mas a coisa mais interessante é que essa antologia de *Novve, novena* apareceu em formato *ebook* sob o patrocínio da associação I Dragomanni, que reúne os tradutores italianos em um projeto editorial autofinanciado visando a garantir aos seus membros uma completa autonomia profissional na escolha dos textos a serem traduzidos, dado que ali o único critério de seleção deixa de ser a lógica comercial para se tornar apenas o simples gosto do tradutor. Nesse sentido, o meritório intuito de resgate da obra osmaniana a que alude Vincenzo Barca na introdução de *Un pugnale in un bicchier d'acqua* não cumpre apenas uma missão cultural, fazendo jus a um autêntico escândalo do polissistema literário italiano, mas sanciona também, ao mesmo tempo, a definitiva marginalidade de Osman Lins nesse contexto, condenando infelizmente toda sua produção a uma circulação quase clandestina, talvez com uma única exceção: *A ilha no espaço*. Esse conto saído em 1964 constitui provavelmente o texto osmaniano de maior sucesso na Itália, fato indiretamente confirmado também pela sua publicação em 2000 sob a chancela da Sellerio, uma pequena grande editora siciliana, uma das mais prestigiosas do país (de cujo catálogo fazem parte, por exemplo, entre outros, autores do calibre de Camilleri, Sciascia e Tabucchi), a qual tinha entregue a versão italiana não a um especialista de literatura brasileira, mas sim a um renomado professor de literatura hispano-americana da Universidade de Turim, Angelo Morino, um dos tradutores mais prolíferos da segunda metade do século XX (e talvez seja devido a essa especialização de Morino como hispano-americanista que, no próprio *site* da Sellerio, *L'isola nello spazio* se apresenta como traduzida do espanhol em vez do português...).⁶

6 | Disponível em: <<http://sellerio.it/it/catalogo/Isola-Spazio/Lins/598>>.

Todavia, Morino não se limita a traduzir o breve texto osmaniano – pouco mais do que trinta páginas, com mudanças na disposição dos parágrafos originais, não raro aqui estranhamente acoplados –, mas acrescenta à tradução também um instigante posfácio de doze páginas que tem um título muito evocativo para os leitores meus compatriotas: “Il fu Cláudio Arantes Marinho”. Trata-se obviamente da citação do célebre romance de Pirandello *O falecido Matias Pascal*, com o qual, no entender de Morino, *A ilha no espaço* tem uma evidente afinidade, devido essencialmente à figura do protagonista, que, tal como o personagem epônimo do escritor italiano, resolve aproveitar as circunstâncias externas (ali um golpe do acaso, aqui um plano diabólico) para tentar mudar o rumo insatisfatório de sua vida. Se esse é o protótipo literário que Morino descobre debaixo da superfície do texto osmaniano, vale a pena lembrar que ele reconhece no conto brasileiro a capacidade de renovar o modelo pirandelliano – que é basicamente “*la storia di un impossibile mutamento*” (MORINO, 2000, p. 55) –, transformando seu anti-herói no representante, afinal, de “*una rinascita felice*” (MORINO, 2000, p. 55). Mas, além disso, é principalmente para o manuseio original dos gêneros literários da parte de Osman que o crítico italiano chama a atenção, sublinhando como o autor sabe misturar habilmente o gênero policial e o fantástico, subvertendo seus códigos a fim de subtrair seu texto a qualquer categorização genológica, sempre redutora quando se fala da ficção osmaniana.

Com efeito, não obstante certas simplificações jornalísticas, será sobretudo esse aspecto, no fundo, que acaba por sobressair também nas duas resenhas que acompanharam a saída de *L'isola nello spazio*, a partir da de Franco Marcoaldi no jornal *La Repubblica* de julho de 2000 (“*Il terrificante grattacielo della morte*”) – uma resenha importante porque marca o acesso, pela primeira e única vez, de uma obra do escritor pernambucano à visibilidade oferecida pela grande imprensa italiana – para chegar àquela de Vittoria Martinetto (“*Poliziesco esistenziale*”) em *L'indice dei libri del mese* de fevereiro de 2001, com a qual se conclui, por enquanto, esse breve retrospecto histórico da decepcionante recepção italiana da obra de Osman Lins. Desde então, mais de treze anos se passaram, mas infelizmente – parafraseando mesmo o *explicit* de *A ilha no espaço* – “no ateliê, afora um pouco de fumaça, que o fotógrafo afastou com as mãos, era como se nada houvesse acontecido”.

Referências

CALABRESE, Stefano. *Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino: Einaudi, 2005.

Disponível em: <www.letteratura.global>.

CIACCHI, Andrea. Frutto di suggestioni. *L'indice dei libri del mese*, n. 2, p. 13, 1988.

ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: lector in fabula*. Lisboa: Presença, 1979.

FRITOLI, Luiz Ernani. *Italo Calvino e Osman Lins: da literatura combinatória ao hiper-romance [online]*.

Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-26102012-115215/>>.

GIORGI, Giuliana Segre. Nota biográfica. In: Osman Lins. *Avalovara*. Torino: Il Quadrante Edizioni, 1987. p. 417.

LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas interculturais brasileiros*. São Paulo: Sumus, 1979.

_____. *Avalovara*. A cura di Giuliana Segre Giorgi. Turim: Il Quadrante Edizioni, 1987.

_____. *Misteri di Santa Joana Carolina*. Gênova: Marietti, 1999.

_____. *L'isola nello spazio*. A cura di Angelo Morino. Palermo: Sellerio, 2000.

_____. *Un pugnale in un bicchier d'acqua*. Traduzione di Vincenzo Barca e Daniele Petruccioli. I Dragomanni, 2012.

MARCOALDI, Franco. Il terrificante grattacielo della morte. *La Repubblica*, 10/07/2000.

MARTINETTO, Vittoria. Poliziesco esistenziale. *L'indice dei libri del mese*, n. 2, p. 15, 2001.

MORINO, Angelo. Il fu Cláudio Arantes Marinho. In: LINS, Osman. *L'isola nello spazio*. Palermo: Sellerio, 2000. p. 55.

OLIVEIRA, Nelson. *Verdades provisórias: anseios crípticos*. São Paulo: Escrituras, 2003.

PEREIRA, Germana Henriques. Prefácio a Marie-Hélène Catherine Torres. *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. Tubarão: Copiart, 2011.

SANTOS, Rosangela Felício dos. *Osman Lins e o Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo (1956-1961): cotejos com sua obra ficcional [online]*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30012013-122938/>>.

STEEN, Edla Van. *Viver & escrever: diálogo entre Osman Lins e Edla Van Steen*. Porto Alegre: L&PM Editores. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/3900056>>.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Profilo della letteratura brasiliana*. Roma: Editori Riuniti, 1992.
_____. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi, 1997.

*Desenhos do conto moderno:
Osman Lins no acervo pessoal
de Moreira Campos*

Odalice **de Castro Silva**

Professora associada IV da
Universidade Federal do Ceará.

ocastroesilva@gmail.com

Resumo

Este ensaio pretende desenvolver alguns pontos importantes em convergência nas contísticas de José Maria Moreira Campos (1914-1994), cearense, e Osman Lins (1924-1978), pernambucano, na fase inicial dos dois escritores: o primeiro, de 1949 a 1957, com *Vidas marginais* e *Portas fechadas*, respectivamente, e o segundo, com *Os gestos*, de 1957. As convergências em destaque estão constatadas por documentos dos Álbuns – “O que dizem dele”, no Arquivo Pessoal de Moreira Campos, depositados no Acervo do Escritor Cearense (UFC). A admiração do escritor mais velho, Moreira Campos, pelas soluções formais, pelos arranjos na composição da narrativa curta, pelo tecido da trama, da parte de Osman Lins, dez anos mais jovem, atesta o vigoroso processo de relação examinado por T. S. Eliot (1989), como embate entre cânone ou tradição e o talento individual, como resultado das tensas e conflituosas descobertas e revelações travadas no sistema literário – Antonio Candido (s/d), Roland Barthes (1986), entre outros escritores. As convergências e as diferenças entre os escritores brasileiros em foco, com divulgação em outras línguas, os tornam valiosos intérpretes das décadas de 1940 e 1950, para um momento histórico de muitos perfis, como o assinala Hannah Arendt (2008), ainda sob consideração dos poetas pensadores, para uma possível compreensão dos desdobramentos que se seguiram ao longo do século XX.

Palavras-chave: Contística. Afinidades eletivas. Tradição. Arquivos pessoais. Poetas pensadores.

Abstract

This essay aims to develop some important points of convergence in Jose Maria Moreira Campos' *contística* (1914-1994), from Ceará, and Osman Lins (1924-1978), from Pernambuco, in the initial phase of the two writers: the first, from 1949 to 1957, with *Vidas Marginais* and *Portas Fechadas*, respectively, and second, *Os Gestos*, from 1957. The convergences are highlighted in documents found in Albums – “o que dizem dele”, found in Arquivo Pessoal de Moreira Campos, deposited in Acervo do Escritor Cearense (UFC). The admiration of the older writer, Moreira Campos, the formal solutions for the arrangements in the composition of short narrative, the fabric of the plot, the part of Osman Lins, ten years younger, attests to the vigorous process of relationship examined by T. S. Eliot (1989) as canon or clash between tradition and individual talent, as a result of the tense and conflicting discoveries and revelations fought in the literary system – Antonio Candido (s/d), Roland Barthes (1986), among other writers. The similarities and differences between Brazilian writers in focus, with disclosure in other languages, make them outstanding performers of the 1940s and 1950s, a historic moment for many profiles, such as Hannah Arendt points out (2008), still under consideration of the poets thinkers, for a possible understanding of the developments that followed during the twentieth century.

Keywords: Contística. Tradition. Elective affinities. Personal files. Thinkers poets.

Tudo era suficientemente real na medida em que ocorreu publicamente; nada havia de secreto e misterioso sobre isso. E no entanto não era em absoluto visível para todos, nem foi tão fácil percebê-lo; pois, no momento, mesmo em que a catástrofe surpreendeu tudo e a todos, foi recoberta, não por realidades, mas pela fala e pela algaravia de duplo sentido, muitíssimo eficiente, de praticamente todos os representantes oficiais, que sem interrupção e em muitas variantes engenhosas explicavam os fatos desagradáveis e justificavam as preocupações. Quando pensamos nos tempos sombrios e nas pessoas que neles viveram e se moveram, temos de levar em consideração também essa camuflagem que emanava e se difundia a partir do establishment – ou do “sistema”, como então se chamava.

Hannah Arendt,
Homens em tempos sombrios.

Logo após o pôr do sol o grupo se dispersava rapidamente, e cada um ia para a sua casa. [...] Depois, com a penumbra, todas as casas eram fechadas e trancadas com ferrolhos, e as janelas eram cerradas com venezianas de ferro. Nenhuma pessoa saía de casa após o anoitecer. [...] Escuridão e silêncio arrastavam-se dos fundos dos bosques e pairavam oprimindo as casas fechadas e os jardins abandonados. Blocos de sombra estremeciam nos caminhos da aldeia. Ventos frios da montanha sopravam ocasionalmente e sussurravam nas copas das árvores e nos arbustos. E o rio borbulhava a noite inteira, correndo pelo declive das encostas, e espumando bolbas na escuridão. Tudo isso porque à noite um grande medo tomava conta da aldeia.

Amós Oz,
De repente, nas profundezas do bosque.

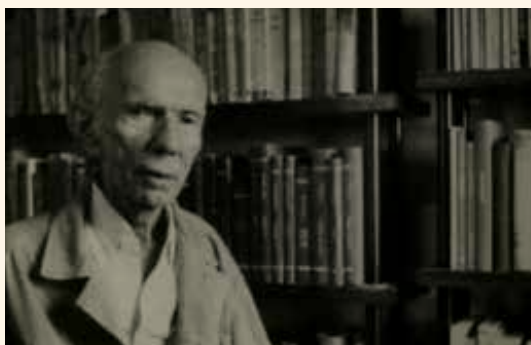


Foto 1 – Moreira Campos



Foto 2 – Osman Lins

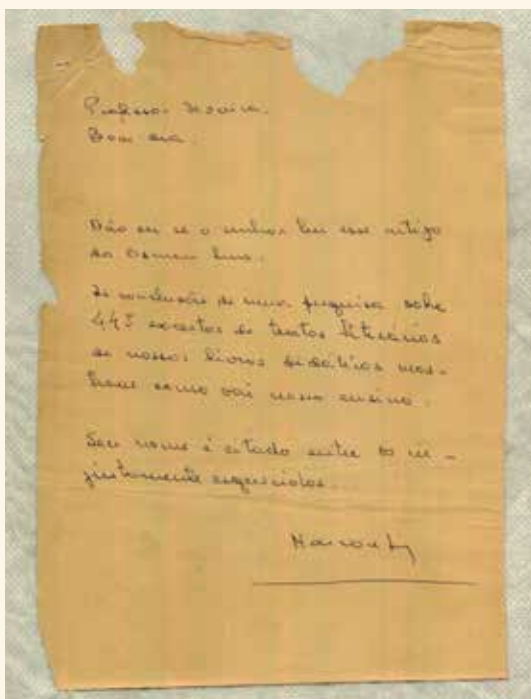


Foto 3 – Bilhete do professor Marcondes Rosa para o professor Moreira Campos sobre um artigo de Osman Lins

Fonte: Arquivo do Escritor Cearense (AEC)

1 Um jogo sinuoso com o passado

A década de 1940, denominada de “uma década dividida ao meio” (BERCITO, 1999, p. 7), em virtude de reunir os “anos da guerra” e os do “pós-guerra”, tanto está associada a terríveis formas de violência, “[...] nas quais se revelou o lado mais sombrio do ser humano, expresso nos horrores do próprio combate, nas atrocidades do holocausto e da bomba atômica”, como está diretamente ligada às ambiguidades do processo, em especial às promessas “de recomeçar e de reconstruir”, conforme os anseios assistenciais e imperialistas estadunidenses para com os países devastados: “Nos vários discursos proferidos então, JK carregou nos tons nacionalistas – ‘Somos capazes de governar-nos’, ‘São os brasileiros os responsáveis pelo Brasil [...]’ – que lhe valeram novos rendimentos políticos” (RODRIGUES, 1996, p. 68).

Entre acordos, cartas de intenções e projetos nacionalistas, alguns escritores, sob o impacto ainda muito vivo das conquistas oriundas das vanguardas artísticas que se estendiam por países do Ocidente, com destaque para Estados Unidos e alguns da Europa, também se sentiam divididos entre a tradição realista-naturalista, e os experimentalismos, tanto os mais comportados quanto os de extrema ruptura com as convenções da arte aceita e consolidada como representativa dos valores e princípios que a canonizaram.

Entre os experimentalistas que haviam aprendido com os mestres da tradição, e aqui nos referimos aos primeiros impressionistas, o primeiro passo rumo ao geometrismo

inicia os embates com a luz: “[...] reduz a profundidade de campo sem comprometer por isso a perspectiva ilusionista, e observa-se desde essa etapa precoce de sua evolução a admirável ausência de linhas” (LURIE, 1998, p. 18).

As coordenadas desta opção para tratar artificialmente os pontos de vista do real estavam lançadas. Claude Monet foi um dos pontos altos da transformação da pintura que conheceria seu apogeu, sem desmerecer outros grandes nomes, como Paul Signac, Renoir, Camille Pissarro, Edouard Manet e Paul Cézanne.

A descrição de “Autorretrato”, provavelmente de 1875, marca a transição entre a concepção e a representação das heranças realistas para a grande revolução na arte e que ecoaria em outras linguagens e outros materiais, como a palavra, para a prosa e a poesia do século XX:

[...] podemos ver a imagem de um homem cheio de tumultos interiores e invadido de um furor íntimo, cuja angústia se exprime também através da pincelada larga e enfurecida. Por baixo das sobranceiras, que parecem dois acentos circunflexos, os seus olhos febris desafiam-nos. Os lábios invisíveis estão certamente contraídos. A figura escura, imponente como um rochedo, contrasta com os motivos horizontais do fundo [...] invertida por uma luz lateral, que lhe desenha os volumes da cabeça e do corpo e aumenta o seu caráter dramático (LEONI; MAGALHÃES, 2003, p. 12).

A partir deste projeto, a partir da necessidade de adentrar o desconhecido (quando os mitos arcaicos já não interpretavam plenamente os conflitos do humano), os criadores constataram que este humano, imerso em perguntas sobre si, sobre o outro e o universo, reinventaria o próprio instrumento para ser - as linguagens com que a arte, em luta consigo mesma, resgataria o conceito de humano. Esta foi a maior aventura experimentada pelos criadores de arte no século que redescobriu o passado e o reescreveu. Este foi o desafio da linguagem: recriar as origens do uno para entendê-lo na extensão do que ele foi capaz - as guerras recentes e seus efeitos, as justificativas para o que a história passou a registrar, para ensinar as dimensões do humano às gerações que já se aproximavam da realidade.

A escrita poética e suas vertentes enfrentaram os desafios de imediato, pois a urgência já invadira todas as coisas, todas as ações da vida. Começava o tempo do experimentalismo.

A década de 1940, no que tange aos intelectuais que já publicavam seus livros, foi de aproximação e distância em relação à “sombra do poder”, como temos casos no Brasil, com escritores que haviam iniciado sua atuação literária na década anterior, um tempo vinculado a disputas políticas e a linguagens que expunham a realidade do país.

O rádio, o teatro e o cinema, fortemente influenciados pela “política de boa vizinhança” dos Estados Unidos, impulsionaram a reformulação das linguagens, persuadindo as pessoas de que tudo se modernizava. Aconteciam modificações nas formas de vida das diversas

“sociedades brasileiras”: “Surgiram novas necessidades de consumo, com produtos que muitas vezes vinham do exterior. [...] Os Estados Unidos eram uma referência importante, e a indústria cultural já se instalara aqui, proliferando as estações de rádio, os cinemas, os discos, as revistas e os jornais” (BERCITO, 1999, p. 95).

Entretanto, as promessas do progresso precisariam enfrentar o Brasil arcaico, o que gerou dificuldades para conciliar as diferenças de vida, a superação de concepções do mundo cristalizadas por séculos de aprendizagem atravessada por ideologias motivadas por projetos que pouco diziam respeito a essa sociedade desencontrada.

Em meados da década de 1940, o cenário literário brasileiro seria redesenhado por alguns criadores que haviam lido os clássicos de muitas épocas e traziam seus próprios experimentos, suas próprias linguagens, seus próprios estilos. Consolidava-se, no século XX, a autonomia literária brasileira, como resultado de lutas e conflitos entre a tradição literária e o talento individual (ELIOT, 1989).

A nota dramática, acentuada pela indefinição, pelos enganos e as ilusões de um tempo marcado pela desagregação da família, pelo exílio, pela discriminação e pelo horror ao diferente, projeta-se na pintura, na poesia, à medida que o século avançava para os anos de 1950 e parecia já ter apresentado seus planos iniciais. Percebe-se, posteriormente, à distância de algumas décadas, que o cenário era muito mais para o sombrio do que para o solar e se estendia diante das difíceis relações humanas, tanto as mais próximas quanto aquelas que acontecem entre povos e culturas. Como na pintura de Paul Cézanne antes referida, o tom das representações da arte moderna trazia uma aura escura, própria dos tempos do medo e da desolação, em que o homem descobre-se diante das dificuldades de viver os sentidos com a satisfação da liberdade de sentimentos.

A escrita de ficção de Moreira Campos (1914-1994), cearense, e a de Osman Lins (1924-1978), pernambucano, ambas traduzem os tons sombrios do pós-guerra.

A nota dramática e as soluções formais alcançadas pela narrativa osmaniana, desde *O visitante* (1955), seu primeiro romance, mas particularmente *Os gestos* (1957), tornam-se objeto da admiração de Moreira Campos, o qual já iniciara sua contística com as 12 narrativas de *Vidas marginais* (1949) e as 16 peças de *Portas fechadas* (1957).

É a respeito deste sentimento de admiração que trataremos neste exercício que homenageia o primeiro centenário de Moreira Campos e os 90 anos de Osman Lins.

2 Afinidades eletivas: formas e temas

O Acervo do Escritor Cearense, instalado na Biblioteca de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Federal do Ceará, tem sob sua guarda documentos cedidos em comodato pelos herdeiros de José Maria Moreira Campos, entre os quais uma coleção de Álbuns. Em alguns desses Álbuns, denominados “O que dizem dele”, encontramos depoimentos do escritor a respeito de Osman Lins. Os quatro depoimentos constantes do Álbum nº 1, datados de

1959, traduzem a profunda admiração do escritor cearense pelas soluções de Lins para uma nova construção da arte do conto, depoimentos que passamos a comentar.

1. Em reportagem de José Alcides Pinto para *O Jornal*, de 10 de janeiro de 1959, intitulada “Um escritor que se impõe pelos seus altos méritos de criação”, Moreira Campos refere-se às técnicas osmanianas:

Quero uma coisa assim – disse-nos ele: – Veja – E estendeu-me “Os Gestos” (contos de Osman Lins, a quem o escritor cearense considera o mais esteta dos contistas brasileiros, nesse particular, ou seja, no campo da estesia das formas puras superior mesmo a Machado de Assis). E, entusiasmadíssimo, tomou-me das mãos o livro e passou a mostrar ele próprio as ilustrações inseridas no meio dos contos, o que não deixa de ser uma inovação bastante original [...] teceu elogiosas considerações ‘Aos Gestos [sic] e ao Grande Sertão-Veredas, de Guimarães Rosa. Estabeleceu entre eles uma comparação deveras poética, acrescentando que “os contos de Osman Lins davam a impressão de uma coisa milimetrada, assim como uma pequena lagoa”. Mas achando certamente que a ideia não era precisa, concreta, afirmou em seguida que pareciam mais com uma piscina geometricamente retangular (PINTO, 1959, apud Acervo do Escritor Cearense, s/d, p. 106).

2. Em entrevista concedida a Carlos Pontes, “Moreira Campos fala à Gazeta”, de 8 de fevereiro de 1959, o escritor cearense reitera sua apreciação anterior: “– Osman Lins é mesmo o melhor contista brasileiro atual?” ‘– Excelente contista, se visto principalmente sob a acepção técnica, que, no meu entender, tira muito da força criadora. Impõe-se ainda o autor de Os gestos pelo estilo e conteúdo humano e poético” (PONTES, 1959 apud Acervo do Escritor Cearense, s/d, p. 104).

3. Em entrevista de Moreira Campos a Luciano Girão para o jornal *O Cheque*, órgão da Agremiação Recreativa Credibanco, em abril de 1959, sobre o Movimento Literário Modernista, temos as seguintes considerações:

“Quem, no seu entender, classificaria como o melhor contista universal?” “É difícil a resposta. [...] No passado e no plano universal, os maiores seriam mesmo Tchecov, Mansfield, Maupassant. No Brasil, teríamos Machado de Assis e Simões Lopes Neto. Vivos, no nosso país, ainda o grande Adelino Magalhães, Guimarães Rosa e Osman Lins” (GIRÃO, 1959 apud Acervo de Escritores Cearenses, s/d, p. 101).

4. Arnaldo Vasconcelos, na coluna “Conversa de livraria” – Contista do Presente I, faz o seguinte destaque a uma fala de Moreira Campos para o jornal *Correio do*

Ceará, em 27 de novembro de 1959: “Me receitou Tchekov, Maupassant e Osman Lins” (VASCONCELOS, 1959 apud Arquivo de Escritores Cearenses, s/d, p. 99).

As narrativas de *Vidas marginais* (1949), de Moreira Campos, publicadas oito anos antes das que compreendem *Os gestos* (1957), trazem, no formato de prototextos, os temas, as linhas de composição dos enredos, o desenho das personagens, a relação com as origens do escritor e a ansiedade de levantar, em símbolos universais, os conflitos, os medos, as fragilidades, os mistérios que ligam o homem a outras dimensões e o fazem pressentir as espaciotemporalidades em que se multiplicam ecos e sombras.

As 12 narrativas compõem, em número simbólico, ligações míticas com estruturas parabólicas, como as que serão narradas para edificação dos seguidores eleitos a levarem as boas novas “até os confins da terra”.

As 13 narrativas de *Os gestos* (1957) trazem, imantadas pela herança de bibliotecas de escritores admirados, “companheiros de origem”, os protomotivos que conduzirão as grandes linhas da obra ficcional osmaniana, incluindo sua última novela, inacabada, *A cabeça levada em triunfo*. Esta narrativa retoma motivos da coletânea de 1957, trabalhados em *O fiel e a pedra* (1961), estilizados em grau extremo em *Nove, novena* (1966), motivos cujas relações merecem atenção especial.

O segundo livro de contos de Moreira Campos, *Portas fechadas*, foi publicado no mesmo ano de *Os gestos*, 1957; aquele, com 16 peças, marca e consolida Moreira Campos como um entre os grandes contistas da década de 1950, tendo um de seus contos incluído na seleção organizada por Graciliano Ramos, obra em três volumes, compreendendo uma seleção de contistas pelas regiões do Brasil. Entre os contos escolhidos para representar a produção do Ceará, Moreira Campos teve seu conto “Coração alado”, do primeiro livro, *Vidas marginais*, entre os contos escolhidos do Nordeste.

Dado o critério de qualidade estética ter sido o parâmetro de escolha por Graciliano Ramos, a indicação teve o valor de um reconhecimento de mérito, apesar de o autor de *São Bernardo*, à altura, já ser um escritor respeitado, e a seleção ter sido organizada entre o aparecimento de *Vidas marginais* (1949) e o falecimento de Graciliano (1953). Provavelmente foi isso o que aconteceu, porquanto as edições consultadas estão sem data; apenas em terceira edição, o primeiro volume traz, por pedido de indicação de Ricardo Ramos, o conto “Minsk”, de Graciliano, pois ele próprio não incluiria uma narrativa de sua autoria na coletânea, conforme “explicação” de A. B. de H. F.: “Não seria ele, porém, capaz de se incluir nem, possivelmente, de se deixar incluir em uma [antologia] de sua própria autoria. [...] Ciente deste parecer – que decerto será o de muitos – Ricardo Ramos incumbiu-me da escolha do conto, e de uma explicação que é esta” (RAMOS, s/d, p. 5).

Moreira Campos faz os comentários elogiosos a Osman Lins depois dos Prêmios Monteiro Lobato SP (1956), Prefeitura de São Paulo (1958) e Vânia Souto Carvalho, Recife

(1957), o que atesta a circulação de *Os gestos* em âmbito nacional numa década de imensas dificuldades em relação à baixa escolaridade dos inexistentes leitores, à editoração e divulgação de publicações de livros e ao descaso com aqueles que optavam pela escrita.

Essas questões já preocupavam Osman Lins, pois ele via com lucidez que a inexistência de leitores já seria suficiente para inviabilizar a formação de um sistema literário (CANDIDO, s/d), acrescido dos fatores que impediam o florescimento da literatura como a materialização da resistência contra a cegueira que mantinha - sob controle da alienação - praticamente as últimas gerações que se encontravam na metade do século XX.

Osman Lins já publicara seu romance mais ambicioso e complexo, *Avalovara* (1973), e o conjunto de ensaios *Guerra sem testemunhas* (1969), um libelo contra a tirania e a opressão, quando escreveu a respeito de *Os gestos*, em 1975:

Quando escrevi os contos aqui reunidos, todos alusivos ao tema da impotência do ser humano (ante os elementos, ante os olhos de um morto, ante a linguagem etc.), minha ambição centrava-se em dois itens: a) lograr uma frase tão límpida quanto possível; b) não alheio à voz de Aristóteles, fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo passado ali se adensasse. A luta que, desde a adolescência, eu mantinha - sempre derrotado e às cegas - com a arte de narrar encontrava finalmente um rumo e, parece, uma resposta (LINS, 1994, p. 7).

A primeira “ambição” de Osman Lins apontada nos dois itens, ou seja, a “frase límpida” e o “instante único”, foi igualmente perseguida por Moreira Campos, tendo por núcleo temático a impotência e a frustração, como podemos constatar na contística do escritor cearense, povoada de tipos humanos marcados pelos mistérios da vida, pelas tenazes do poder, pelos preconceitos da sociedade desigual.

Lemos, em “Coração alado” (1947), em imagens muito nítidas, feitas de frases curtas e insubstituíveis, o desalento da solidão e do sentimento de não ser:

Indivíduos prósperos passavam de automóvel. Mocidade nas ruas. Vácuo, abandono, alma miúda. Divisei a placa do meu bonde. Encolbi-me num dos últimos bancos do veículo. Ao meu lado, homens, mulheres do povo. Um preto entrou com uma cesta de verduras, que quase me lançou às pernas. Não tive recriminações. Deixei-me arrastar, com este raciocínio simples: nós, os seres humanos, pacatos, de comportamento doméstico, vivemos mais da imaginação que da realidade (MOREIRA CAMPOS, 1996, p. 113).

A ação propriamente dita, como que “fundida num instante único”, percebida pelo leitor como uma concentração do trabalho do narrador, como um labor carregado de tensões e embates, forma-se, na narrativa inicial de Osman Lins, fruto de anos de entrega do

autor, por meio de instantes condensados, de gestos apreendidos por retinas distraídas, surpreendidas pela intensidade de um gesto:

[...] mas era evidente que algo se anunciava, um evento único, secreto – e ele conteve a respiração. A parte do colo sobre que incidia a luz pálida fremiu, palpitou, os lábios se entreabriram, estremeeceram as narinas. Soprou um vento forte, que agitou seus cabelos e precipitou o tambor das gotas de água. Ela moveu a cabeça em direção à luz, lenta, com um suspiro ansioso. O rosto era belo e se renovava, como um ser adormecido que enriquecesse no deslumbramento de um sonho. O pai não se enganava, aquele era um momento único, ela cruzava um limite: quando se afastasse, os últimos gestos da infância estariam mortos (LINS, 1994, p. 16).

Testemunha de uma metamorfose, o velho André presencia um instante em que a vida se mostra sendo, alterando-se pela mudança da matéria, em que o tempo modifica, por uma outra gestualística, “os últimos gestos da infância”, percebidos entre a vigília e o sonho.

Estilhaçados pela luz que proporciona a alguns dos personagens das narrativas atravessarem e serem por sua vez transpassados pela tensão do “instante secreto” da vida, alguns gestos alcançam a dimensão do inefável, como em “O vitral”, a narrativa que tematiza a vida secreta das coisas:

[...] 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 (LINS, 1996, p. 83).

Estavam criados os instrumentos para que acontecesse a percepção do que ultrapassa a superfície das coisas, das impressões imediatas, começava a conquista do que tornaria Osman Lins um dos grandes intérpretes e poetas pensadores no século XX, merecendo, assim, a admiração de escritores do quilate de Moreira Campos.

3 “Um povo surdo à sua própria alma”

Quase dez anos depois desta primeira fase, tanto para o escritor mais velho, Moreira Campos, que escreveria, no formato de narrativas mais curtas, *As vozes do morto* (1963), *O puxador de terço* (1969), *Contos escolhidos* (1971) - as outras coletâneas surgiriam nos anos de 1980 -, quanto para Osman Lins, com *Nove, novena* (1966) e os ensaios de cultura brasileira, *Um mundo estagnado* (1966), *Guerra sem testemunhas* (1969) e o romance *O fiel e a pedra*, o amadurecimento da linguagem e o domínio formal já haviam conferido aos dois escritores uma circulação digna entre os fatores de legitimação da literatura brasileira.

Entre os documentos do acervo pessoal de Moreira Campos, com anotação retirada de recorte do *Jornal do Brasil* de 8 de novembro de 1976, constante do Álbum nº 4, à página 18 encontramos, em artigo intitulado “O que os alunos (des)aprendem sobre literatura brasileira”, relativa à pesquisa que Osman Lins já iniciara desde meados de 1960: “[...] as conclusões de pesquisa sobre 445 excertos de textos literários de nossos livros didáticos [que] mostram como vai o ensino.” O nome de “Moreira Campos é citado entre os injustamente esquecidos.”

Todos nós temos conhecimento das preocupações de Osman Lins com as antologias dos livros didáticos, uma vez que, àquela época, desde 1964 acontecia um expurgo da literatura de alta qualidade literária, representada por escritores reconhecidos pela crítica, em proveito de fragmentos de revistas e jornais, a serviço de interesses marcados pelas ideologias dominantes.

A pesquisa de Osman Lins interessava a Moreira Campos, que era também professor de Literatura Portuguesa e estudioso dos andamentos da educação superior no Ceará. Esta pesquisa foi publicada na seção “O livro didático – segundo tempo: 1976”, em quatro artigos; o quarto artigo, “Uma estatística melancólica”, analisa o esvaziamento, nos manuais escolares, de textos dos autores empenhados com a Língua Portuguesa, suas culturas, seu momento histórico.

Procura-se oferecer ao educando, na medida do possível, o que há de mais fácil e digestivo em matéria de texto. [...] há a falta de cultura, de informação, de conhecimento do que se fez e se vem fazendo no plano da criação literária. Os alunos, proclamam-se (e, em grande parte, é verdade), não leem. Mas os professores leem? Os autores desses compêndios quase sempre execráveis leem? Evidentemente, não leem literatura. Evidentemente, não leem a nossa literatura. [...] São, a meu ver, elementos nocivos. Sem nenhuma noção da responsabilidade que lhes cabe, é claro, sem noção da importância da literatura na evolução de um povo. [...] Eles se associam a toda uma corte de homens distraídos, trêfegos, rapaces, inseridos num quadro social propício à aventura, aos empreendimentos levianos, à irresponsabilidade social, para não dizer ao engodo (LINS, 1977, p. 148-49).

A frase que conclui o artigo – “Em alguns livros escolares apanhados ao acaso pode refletir-se todo o perfil de um país” (LINS, 1977, p. 149) – corrobora o que o escritor escreveu na nota a *Os gestos*, em 1975, no mesmo período em que concluía os estudos sobre a realidade cultural do país, atravessada por projetos que afastavam os leitores de uma literatura produzida com responsabilidade histórica:

[...] outro fator me atinge: como escritor, ainda havia em mim, quando o compus, uma brandura que não mais existe – e, se existe, é infiltrada de veneno. Não que eu

visse candidamente o mundo. Aí encontramos, apesar da minha experiência ainda curta, uma visão um tanto sombria da nossa condição. Nada, porém, se vê – nos temas, nas palavras ou nos ritmos – que denuncie a minha cólera futura (LINS, 1994, p. 7).

A nota travosa que se desprende do texto que escreveu para reapresentar *Os gestos*, oito anos depois de sua primeira edição, é o *quantum* de veneno que se insinuou e se abateu sobre nosso povo, já havia uma década sufocado por “tempos sombrios” (ARENDETT, 2010, p. 8), quase imediatamente no pós-guerra. Embora certa inocência/esperança se insinue nas narrativas de 1947, em relação aos “temas, palavras e ritmos” de *Nove, novena*, de 1966, para o autor, das primeiras histórias se desprende “certo aroma soturno” (LINS, 1994, p. 7). E ao leitor fica garantido o retorno às histórias não de um tempo de idílio com o momento histórico, pois este valor já pertencia à poesia e à ficção, mas porque “[...] o homem tem direito a um gênero de vida diferente deste que nos cabe e onde a inocência, em qualquer das suas formas, não viesse a converter-se numa espécie de crime” (LINS, 1975, p. 8).

A nota amarga, desde o início da contística osmaniana, insere-se na relação “muitas vezes agônica entre a opção narrativa e o mundo narrável [...] só quando é vital e apaixonado esse momento criativo é que se constrói uma narrativa esteticamente válida”, no dizer de Alfredo Bosi, examinando a responsabilidade formal e a leitura do mundo, do momento histórico depois das “vozes fortes do Modernismo” (BOSI, 1977, p. 8-9).

Entre as opções que conciliavam responsabilidade social e compromisso formal com uma estética válida, tanto Moreira Campos, quanto Osman Lins, dez anos mais jovem, experimentaram temática e estilisticamente as observações colhidas por Alfredo Bosi entre as narrativas dos dezoito contistas reunidos para analisar as soluções alcançadas por eles em “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, cujos nomes também figuram, em sua maioria, nas pesquisas realizadas por Osman Lins, nos ensaios reunidos em “Primeiro tempo: 1965”, publicação anterior em plaquete, com o título de *Um mundo estagnado*, pela Imprensa Universitária de Pernambuco. Na ocasião, Osman Lins aponta o descaso com as publicações oficiais no Brasil, em especial aquelas que denunciavam resultados desabonadores quanto à divulgação de textos literários que contribuiriam para tirar a venda da acomodação em relação a problemas tão graves como o analfabetismo mascarado de linguagem funcional.

Alfredo Bosi destaca os registros temático-estilísticos do momento em questão, desde o realista documental/crítico, o intimista na esfera do *eu* (memorialista), ou do âmbito do *id* (onírico, visionário-fantástico) ao experimentalismo formal extremado, como acontecerá com a narrativa que a essa época já se estruturava em composição cujo dramatismo da linguagem dava à temática do autor uma outra forma. O conto de Moreira Campos, a partir de *As vozes do morto* (1963) e com *O puxador de terço* (1969), alcançava o “achamento”, o “efeito único”; à medida que a narrativa se condensava, as páginas eram reduzidas ao essencial. É este o ponto de equilíbrio das afinidades descobertas por Moreira Campos na forma do conto

osmaniano: a estrutura da composição cumpre-se “[...] na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra [...]” e “[...] o sentimento de unidade dependerá, em última instância, de um movimento interno de significação [...] e de um ritmo e de um tom singulares.” (BOSI, 1977, p. 8). Em síntese, aconteceu, para os dois contistas, pela admiração estética, o achamento de uma situação para a qual foram atraídos, como se dá com o ímã, espaço e tempo, personagens e enredos, e cada um criou para si o mistério do ponto de vista e da trama.

4 Concluindo...

Constatamos, da parte de Osman Lins, a consciência de que havia um silenciamento em relação a escritores nordestinos, embora de valor reconhecido, bem como a respeito daqueles que não se calavam diante dos controles do poder. Osman Lins associou-se àqueles que se negaram à neutralidade para seu povo e para seu momento histórico, mesmo que este momento tivesse muito de um tempo que ele confessava “não amar e não admirar”.

No Acervo Pessoal de Moreira Campos, no Álbum “O que dizem dele”, o de número três, à página 96, há duas anotações retiradas do *Diário de Pernambuco*, Recife, de 17 de julho de 1988, dez anos depois do falecimento de Osman Lins, as quais transcrevemos:

Almoço íntimo, no apartamento de Julieta de Godoy Ladeira, na Rua dos Franceses, no dia 8 de julho, data do décimo aniversário da morte de Osman Lins. Ouvi de Julieta revelações, até hoje inéditas, sobre o autor de Nove, novena. Revejo dezenas de fotografias, numerosas páginas e depoimentos publicados sobre o grande romanista, a maioria fora do país. Vou escrever brevemente sobre essa casa e que ela guarda saudade, desse escritor vitorense. [...]

Fiz um convite, em nome do Diário de Pernambuco, a Lygia Fagundes Teles para uma palestra, em setembro, no auditório desse jornal. Com ela virá, também, a escritora Julieta de Godoy Ladeira, em data proximamente a ser anunciada, sobre o romance de Osman Lins.

Os recortes acima atestam gestos de delicadeza, carinho e admiração dos leitores em relação aos seus escritores queridos. A colecionadora dos Álbuns de fatos relacionados à vida de Moreira Campos registrou esses momentos que hoje fazem parte da memória sobre Osman Lins, salvando-os da voragem do tempo, proporcionando a seus leitores experimentá-los como instantes únicos, entre fragmentos do que compõe uma vida.

Os escritores em perspectiva preocuparam-se também com o dia a dia do povo brasileiro, com fazer novos leitores, atentos à proximidade de seu presente, sem esquecer o passado, à sua “própria alma”, combatendo de forma obstinada a surdez dos controles.

Referências

ARENDR, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

ARQUIVO DO ESCRITOR CEARENSE (AEC). Série: Álbum. Título: *O que dizem dele*, nºs 1, 3 e 4. Fundo Moreira Campos, Biblioteca de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal do Ceará.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1986.

BERCITO, Sonia de Deus Rodrigues. *O Brasil na década de 1940: autoritarismo e democracia*. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Literatura como sistema. Formação da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

ELIOT, T. S. *Tradição literária e talento individual. Ensaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

LEONI, Maria Teresa Zanobini; MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. *Paul Cézanne*. Minigaleria de Arte. Tradução de Regina Valente. Portugal: Asa, 2003.

LINS, Osman. O livro didático – primeiro tempo – 1965; O livro didático – segundo tempo: 1976. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1977.

_____. O outro gesto. *Os gestos*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 1994.

_____. Os gestos. *Os gestos*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 1994.

_____. O vitral. *Os gestos*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 1994.

LURIE, Patty. *Guia da Paris Impressionista*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MOREIRA CAMPOS, José Maria. *Obra completa*. Contos. Organizada por Natércia Campos. São Paulo: Maltese, 1996. v. I.

OZ, Amós. *De repente, nas profundezas do bosque*. Tradução de Tova Sender. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

RAMOS, Graciliano. *Seleção de contos brasileiros: Norte e Nordeste*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

RODRIGUES, Marly. *A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996.



**Jeronymo José de
Costa Lins**

Encarrega-se de todas e
quæesquer causas e demandas
civeis, commerciaes, orpha-
nalgicas e criminaes, n'este
ou em outro qualquer muni-
cipio do Estado, mediante mo-
dico e prévio ajuste, podendo
ser procurado á rua Alexan-
dre Luna (antiga do Bara-
teiro n. 2 A.

Victória



Anúncio em jornal
de Vitória de Santo
Antão (PE) referente
ao trabalho do avô de
Osman Lins.

(Foto cedida por Ângela
Lins, filha do escritor)

Ensaio fotográfico

*Um postal vespertino de
Vitória de Santo Antão*

Francismar **Ramírez Barreto**

Doutora em Literatura e Práticas
Sociais (UnB) e pesquisadora do
Grupo de Estudos Osmanianos.

raminier3@gmail.com

Todas as fotos são de autoria de
Francismar Ramírez Barreto

Entre os dias 07/05 e 10/05 de 2009, um grupo de pesquisadoras viajou ao Recife e ao município pernambucano de Vitória de Santo Antão com o intuito de encontrar as pistas reais que as aproximaram do universo ficcional de Osman Lins (1924-1978). A crônica a seguir reconstrói, especificamente, a passagem pela cidade natal do escritor e mostra aos leitores de Lins o ensaio fotográfico (inédito até agora) produto desse percurso revelador.

Tivéssemos chegado um dia antes (na quarta-feira, 6 de maio de 2009), possivelmente teríamos testemunhado algum ato comemorativo ao 198º aniversário de Vitória de Santo Antão. Naquele momento, é claro, nada sabíamos da coincidência. Morava então em Brasília, um ano atrás tinha iniciado os estudos de doutorado e faria (com aquela viagem) a segunda incursão ao Nordeste brasileiro (um território do qual tinha lido e ouvido falar muito). Pensava, com o pulso acelerado e sem comentar com as colegas de nossa pequena (mas vigorosa) “força expedicionária acadêmica”: “Como será Recife?, veremos o INSS?,¹ que vontade de conhecer o Capibaribe, de escutar – *in situ* e entre próprios – essa musicalidade linguística tantas vezes referida. Como será a Vitória pernambucana?”. O objetivo que nos dispôs na fileira 16 do voo 1810 da GOL (saindo da capital federal às 13h30) era criar um vínculo mais vívido com o autor pernambucano Osman Lins. Um escritor que começamos a ler

1 | O Instituto Nacional de Previdência Social (antigo INPS, criado em 1966; Instituto Nacional de Seguridade Social desde 1990) é uma referência importante no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*.

(de forma conjunta) no último trimestre de 2008 (embora, individualmente e quase à maneira de iniciação, algumas tivessem lido *Avalovara* pelo menos uma vez). O grupo era formado por duas estudantes de graduação, uma mestranda, uma doutoranda, uma doutora e a professora Elizabeth Hazin. Todas mulheres da área de Letras; as seis unidas, direta ou indiretamente, pelo laço da relação com a Universidade de Brasília, e todas também, em algum momento, alunas de Elizabeth.

Uma das moças mais novas, completamente fisgada pela história de Abel e seus desdobramentos, entrou em contato (dias antes) com uma das filhas do autor: Ângela Lins Pedroso. Durante a conversa telefônica, Ângela mostrou-se disposta a recebê-la no Recife. A notícia correu como pólvora entre as leitoras. Fui a última a ser chamada e, com certeza, a mais cética: “Mas se ontem tivemos reunião, gente! Como é que ninguém falou sobre isso?”. Honestamente, pensei que fosse invenção. Apesar dos risos, a viagem nada teve de piada, e sim muito de expedição. Também naquele momento não tínhamos como prever que aquela equipe daria lugar a um grupo que existe até hoje e que, além das discussões de leitura (básicas), tem empreendido participações em congressos, colóquios, pesquisas em arquivos, elaboração de monografias, dissertações e teses, trabalhos de pós-doc, publicações, diálogos com outros grupos de pesquisa no Brasil e trocas com pesquisadores de Osman Lins no exterior. Das seis, duas perfilaram um caminho próprio, e quatro nos mantivemos ativas na ideia primordial. Em outras palavras: a viagem ao Recife acabou sendo a cola que cimentou o Grupo de Estudos Osmanianos da Universidade de Brasília.

Mas esta breve crônica (embora os fatos se entrecruzem) tem mais a ver com a nossa passagem por Vitória de Santo Antão do que com a formação do grupo. Porque foi esta Vitória, localidade da mata pernambucana cujo toponímico se consolidou na década de 1940, o município que viu nascer Osman Lins. A distância percorrida pelas expedicionárias em 2009 (na direção Recife-Vitória) foi a mesma atravessada pelo escritor 68 anos antes em sentido contrário. Com 16 anos (em 1941), Lins transpôs os 53 km entre Vitória e Recife com a intenção de não voltar à cidade natal. O conto “A partida” (quarta história d’*Os gestos*) reflete bem as sensações dessa mudança. Na capital pernambucana, o tio Álvaro da Costa Lins (que trabalhava no ginásio da cidade) deu-lhe pousada e ajudou-o a começar a trabalhar como escriturário na secretaria da escola.

O “quartel-general” das seis viajantes em 2009 estava localizado na Rua Isaac Salazar, prédio Place de l’Opera, número 102, no bairro nobre da Tamarineira. Chama a atenção que esta pequena rua seja uma das vias paralelas à Conselheiro Rosa e Silva, avenida na qual se localiza o Hospital de Alienados² no qual Maria de França (protagonista de *A rainha dos cárceres da Grécia*) passa mil e uma penúrias.³ Da varanda do apartamento do Place de l’Opera se aprecia a faina diária de alguns operários da construção. Na sala, alguns colchões. Na mochila individual, um colchão inflável. Na mochila de uma colega, um *mat* de ioga. E assim, com espírito aventureiro, infundimos vida ao “acampamento de base”, como

2 | O Hospital de Alienados existe desde 1883 e nasceu como extensão do Hospício de Olinda (que começou a funcionar em 1864 e, em menos de vinte anos, resultou insuficiente para a população). Revista *História, Ciências, Saúde*, v. 12, n. 3, p. 983-1010, set.-dez. 2005. Ana Maria Galdini, Raimundo Oda e Paulo Dalgalarondo: “História das primeiras instituições para alienados no Brasil”.

3 | Conhecido como Hospital de Tamarineira (ou como Hospital Ulysses Pernambucano desde final de 1970), este local foi o segundo hospital psiquiátrico do Brasil e é patrimônio histórico do Estado de Pernambuco desde 1992 (pelo Decreto Estadual n. 15.650).

quem se apronta para estudar um território desconhecido. Regressamos a Brasília no domingo 10 de maio de 2009 às 8h50, dia das mães daquele ano, não sem antes fazer a parada de rigor em um tradicional quiosque do aeroporto (todas sonhávamos com levar “bolo de rolo” para casa). Vitória de Santo Antão nos recebeu um dia antes.

Passadas as 15h do sábado 09/05/2009, fizemos a primeira parada na casa natal de Osman Lins. Estacionamos na frente para observar uma construção que hoje leva o nº 36. Ali, nessa casa do Bairro da Matriz, o alfaiate Teófanés da Costa Lins e a jovem Maria da Paz de Mello Lins tiveram seu único filho, no sábado 5 de julho de 1924, três dias depois da primeira lua cheia desse mês. Por complicações no parto e sem sequer um retrato da mãe, Osman Lins ficou órfão na segunda-feira 21 de julho, dezesseis dias após seu nascimento e a dois dias da lua crescente desse julho. Esta conjuntura fez com que o pai deixasse a criança aos cuidados de Joana Carolina de Figueiredo Lins (avó paterna do autor e viúva de Jerônimo José da Costa Lins) e de Laura da Costa Lins, irmã de Teófanés e esposa do comerciante Antônio Figueiredo (Laura e Antônio não tiveram filhos).

Batemos na porta da casa nº 36, mas ninguém atendeu nosso chamado. Ficamos na frente absorvendo a geometria simples das janelas e da porta, as cores atuais da construção (fundo branco com detalhes em amarelo ocre) e fotografando a cerca de tijolos furados que delimitava a entrada. Encontramos, nessa mesma via, uma indicação que anunciava: “Rua Osman Lins. Antiga Rua do Rosário”. Era pouco para o que procurávamos, mas dar com essa placa pareceu ao mesmo tempo um secreto ato inicial de boas-vindas.

Para chegar à seguinte moradia de nossa lista mental atravessamos uma feira livre que seria desman-



4 | A fonte inicial destas informações foi o volume escrito por Regina Igel em 1988 (*Osman Lins, uma biografia literária*). Diante da dúvida a respeito de algumas datas, Ângela Lins proporcionou os dados ou nomes exatos em depoimento de 29/06/2014.

telada às 16h30. O local que não nos aguardava, mas ao qual chegamos pouco depois (recebidas com uma dúvida lógica que rápido se transformou em amabilidade) foi a casa de Joana Carolina. A avó de Osman Lins, falecida na sexta-feira 7 de agosto de 1959 (com 86 anos), morava na Rua Alferes João de Matos, do Bairro Matriz. A tia Laura (que nasceu em 1900 e viveu 77 anos)⁴ morava na casa do lado. A numeração da casa de “Mãe Noca” (como era chamada Joana Carolina pelo neto) não estava visível, mas os locais e as moradias próximas indicavam que devia ser uma de numeração cento e pouco. Quem nos recebeu foi uma senhora de óculos polarizados, com algo mais de quarenta anos. Ângela Lins apresentou a visitante como Lindô: moradora da vizinhança e filha de Nilza, uma empregada que trabalhou na casa da tia Laura.

A moradora oficial desse endereço em 2009 era uma senhora com cerca de 80 anos cujo nome, por ter sido anotado a lápis, ficou apagado na caderneta. A família que vive defronte da outrora casa de Joana Carolina passava essa tarde no alto da calçada.

Tinha começado para nós, como viajantes, a passagem pelo tempo em que os habitantes da cidade faziam vida porta a fora. Antes de cruzar o umbral da segunda casa do escritor, um jovem e um senhor de óculos escuros (ambos de chinelos) passaram pela rua oferecendo desinfetantes caseiros das mais variadas cores, embutidos em gradeados de plástico vermelho.

O acesso à casa que havia sido de Joana Carolina apresenta uma leve descida. Caminham-se alguns degraus, deixa-se atrás uma grade branca (que separa a escadinha quase rua da antessala quase casa), continua-se pé ante pé acima de um trecho xadrez em tons vermelho e branco, observa-se a extensão alongada da antecâmara (equivalente ao espaço





a cama. Deixei a luz acesa. Sentia não sei que prazer em contar as vigas do teto, em olhar para a lâmpada. Desejava que nenhuma dessas coisas me afetasse e irritava-me por começar a entender que não conseguiria afastar-me delas sem emoção”.⁵ De certa forma, a interseção desta “lembrança saliente” com o fato de estar ali (*en passant*, “entrantes”) começava a gerar uma sensação de familiaridade.

Pavimentado com cimento rústico, o cômodo a seguir estava destinado, principalmente, a questões de manutenção. Ficavam visíveis o varal com uma toalha coral e um

em que as vizinhas defronte conversam na calçada alta), contam-se três cadeiras de metal vermelho e uma de metal branco (expressão de acolhimento hospitaleiro) e cruza-se, por fim, a porta clara que dá acesso à antiga casa de Osman Lins.

Em contraste com a claridade de fora, dentro predomina a obscuridade. Afinal, não havia chegado ainda a hora de acender as luzes. Os quadrados do piso hidráulico no chão interno nos conduzem a dias de passadas *coquetteries*. São da cor de terracota com ornamentos em branco. O detalhe, porém, ocupa apenas a sala, pois o assoalho do primeiro cômodo era uma placa de cimento lustroso.

Lindô nos conduz ao cômodo que foi de Osman Lins. Nenhuma das visitantes se atreve a entrar. Havia recompensa maior do que estar de pé naquela sala, após o planejamento grupal em tempo recorde? Um novo contraste se estabelece entre a iluminação da sala e a do quarto. O pequeno armário de madeira clara guarda os pertences da moradora. O espaço íntimo há de ter uma abertura cuja luz natural faz vibrar os tons laranja e rosa *shock* do lençol, ainda antes das 17h.

Enquanto isso, o teto nos mostra uma visão temporalmente deslocada do protagonista de “A partida”: “[...] fui para

5 | LINS, Osman. “A partida”. *Os gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1975. p. 48.



vira-lata que acompanhava a senhora de idade. O nome do cachorro era Veloso. Mudando duas letras podia ter sido um Veludo teletransportado, como o primeiro cachorro que o escritor teve nessa casa.

Enquanto Veloso latia, Elizabeth conversava com a dona de mais idade. Não lembro um átimo desse diálogo, preocupada como estava com a luz escassa e a necessidade imperiosa de registrar aquelas silhuetas. Lembro-me, isso sim, que a senhora nos apresentou com orgulho o pátio traseiro da moradia (povoado, metros além, por uma comunidade) e sua cozinha (com uma coleção de panelas límpidas). O chão da cozinha, de um tipo que não tínhamos visto na construção, continuava sendo de terracota, mas agora com forma de celas de colmeia.

A visita não demorou muito mais. Depois de trocar um dedo de prosa com a senhora da casa, sentimos ter chegado o momento de continuar com a aventura em Vitória. Refazendo o caminho, do fundo até a escadinha, Lindô nos pediu para aguardar. Assim o fizemos fora da casa, na frente de um estabelecimento fechado, chamado Glaucon Confecções.

A filha de Nilza queria mostrar ao grupo uma relíquia de família: uma foto que Osman Lins deu de presente para Mãe Noca, mas cuja dedicatória ilegível (caneta preta sobre cartolina marrom) tinha sido parcialmente coberta por um líquido. O retrato mostrava claramente o autor em um ato de formatura. E entendia-se à perfeição o nome da destinatária. Nesse instante dissemos adeus à moradora, a Lindô e ao CEP 55.602-170, em outro tempo de Joana Carolina.

No regresso até os veículos, passamos de novo pela feira. Encontramos um pequeno armazém de vassouras e artigos de limpeza e uma casa a meio fazer. Notamos também que as melancias no chão eram a síntese do final da venda sabatina. O poste dessa via abandeirava mais uma indicação chamativa: “Rua Esc. Osman Lins. CEP 55.602-075”. Nossa expedição, porém, estava longe de esmorecer.

Curiosas que somos, propusemos conhecer o cemitério de Vitória. Ângela Lins, que nos acompanhava, satisfez gostosamente o pedido. Chegamos ao campo santo centenário (fundado em 1873) por volta das 17h e fomos advertidas pelo zelador que dali a uma hora, no máximo, devíamos findar a visita. Na cabeça de ninguém caberia que aquilo fosse também um passeio. “Onde descansa o corpo de sua bisavó paterna?”, perguntamos. Ângela Lins respondeu que nesse cemitério, mas desconhecia os dados precisos do túmulo. Joana Carolina jaz, disse-nos, em Vitória como Maria da Paz e como boa parte desse grupo familiar. Caminhamos tudo o que nos foi possível, para cima e para baixo e algumas transversais. Vimos um anjo sentadinho no alto de uma pilastra. Uma imensa lápide dedicada à Irmandade das Almas⁶ (referenciada no Segundo Mistério do “Retábulo de Santa Joana Carolina”). Capelas mínimas. A igreja da avenida central do cemitério, e uma advertência no portal que findava o local: “Aqui somos todos iguais”.⁸ Passado o tempo, a frase faz pensar no “mistério final” do “Retábulo”, no instante em que aquele narrador na primeira pessoa



6 | Existem no Brasil muitas “irmandades das almas”. Segundo um de seus estatutos, estas são concebidas como “associações públicas de fiéis, erectas canonicamente pela Autoridade Diocesana, que gozam de personalidade jurídica no foro canônico”. Outros religiosos as definem como confrarias com funções caritativas e assistenciais. Veja-se um modelo de estatuto no sítio: <http://www.padrejulio.net/dossiers/mensagens/bispo/estatutos/irmandadedasalmas.htm>. Acesso em: 01/07/2014.

7 | Lins, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 74.

8 | Uma tradução da frase *Omnes similes sumus*. Fórmula simplificada, por sua vez, da expressão *Quod fuimus estis, quod sumus vos eritis* (“fomos o que sois, somos o que sereis”).



do plural (aquele coletivo) começa a falar de si:

[...] 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.⁹

9 | LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 113.

Com o gesto de quem simpatiza com a curiosidade alheia, o zelador presenteou-nos com mais meia hora. Às 18h30 fechou o portão, despediu-se e dirigiu-se até a Administração. Infelizmente não encontramos os túmulos procurados, nem vimos no cemitério (talvez porque não mais existam) o tipo de nicho conhecido como “caixa das almas”. Um tema sobre o qual Ângela Lins proporciona uma interessante explicação:

Nesses pequenos nichos, que faziam parte dos próprios muros, havia sempre uma imagem de Nossa Senhora, onde à noite se colocavam velas acesas. Colocavam-se também moedas para encaminhar as almas para o céu por conta dessas pequenas oferendas. No cemitério havia essas “caixas das almas”. No dia de nossa visita não vi nenhuma [...], mas acho que isso, de alguma forma, mexia com o imaginário de papai quando ele era criança. Era uma coisa muito mística, cheia de mistérios e de sentimentos piedosos. As ruas, à noite, ficavam bonitas porque cada muro tinha uma vela acesa dentro de sua “caixa das almas”.¹⁰

10 | Depoimento de
29/6/2014.





No “segundo mistério” do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, a personagem de Joana tem 11 anos e será futuramente – do ponto de vista do narrador desse fragmento – mãe de Laura. O segundo tesoureiro da Irmandade das Almas retoma com abundância de detalhes o que a filha do escritor comenta linhas acima. Aliás, não são poucas as frases ou cenas do “Retábulo” que remetem a assuntos cemiteriais:

Joana carece de divertimentos. Não faz muitas semanas, descobriu duas coisas que não custam dinheiro e lhe causam prazer: acompanhar enterros de crianças; um ninho de escorpiões, no fundo do quintal. Pondo-os numa lata, brinca com eles; vai ao cemitério e deixa-se ficar junto à Caixa das Almas, até que o cheiro de pão e de café mescla-se à luz do ocaso.”

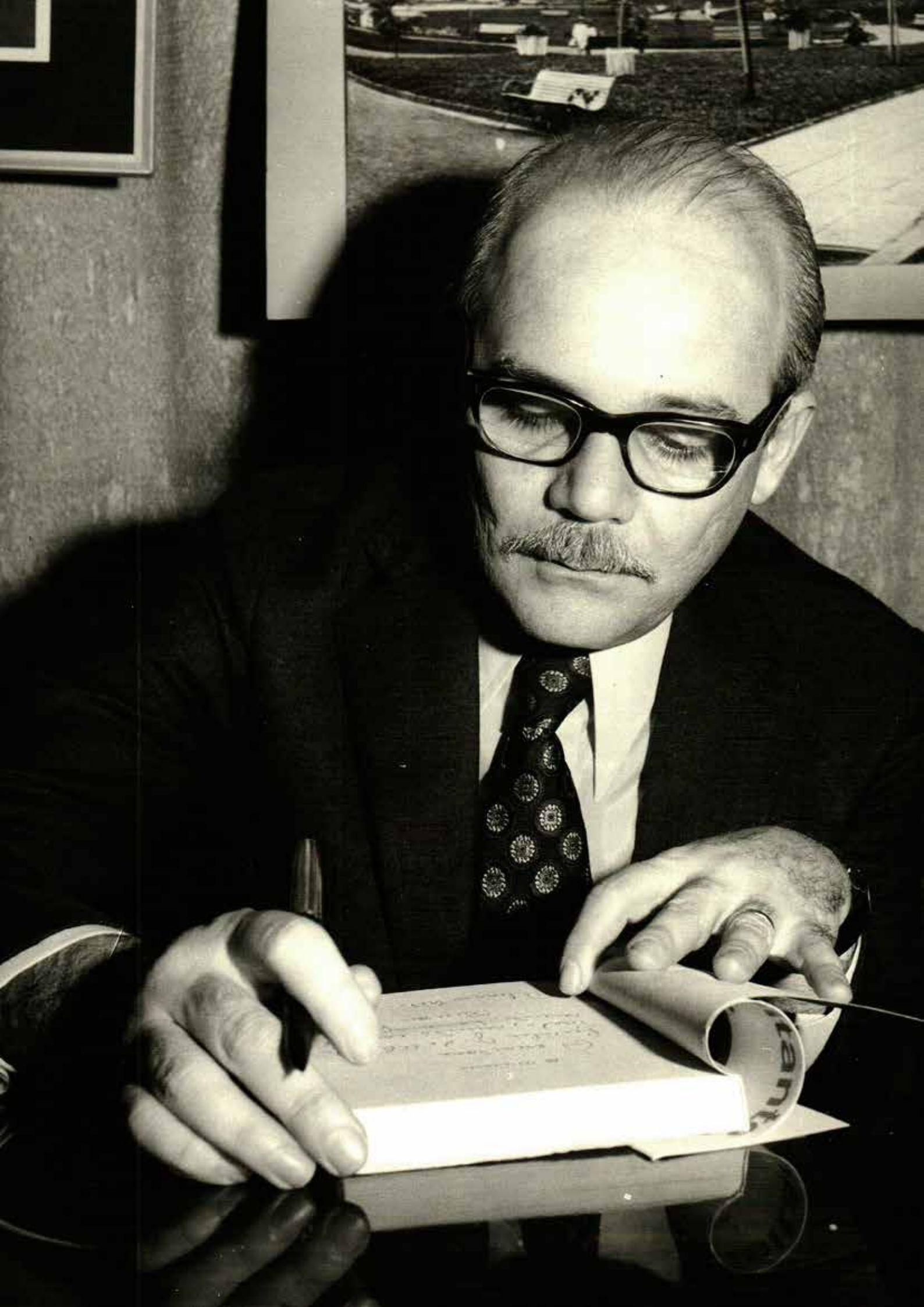
11 | LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 75.





Também no ocaso deixamos atrás cruces e lápides, rumo ao Recife. Não sem o impacto que ainda hoje (e depois de um número indeterminado de releituras) provoca o pensamento e a fatura elaborada de um escritor brasileiro (pernambucano de nascimento e universal como ele só) que fusionou com primor as relações entre o homem e o mundo, o mais fino véu do íntimo e o imenso manto da totalidade.







Osman Lins escrevendo
uma dedicatória em
Ribeirão Preto, no
lançamento da segunda
edição de *O Visitante*,
lançado em 1971 pela
Martins.

(Arquivo da Fundação
Casa de Rui Barbosa)

Composição musical

A viagem e o rio (2011)
para 17 instrumentos e
live-electronics

José Henrique **Padovani**

Universidade Federal da Paraíba.
Doutor pela Unicamp.

zepadovani@gmail.com

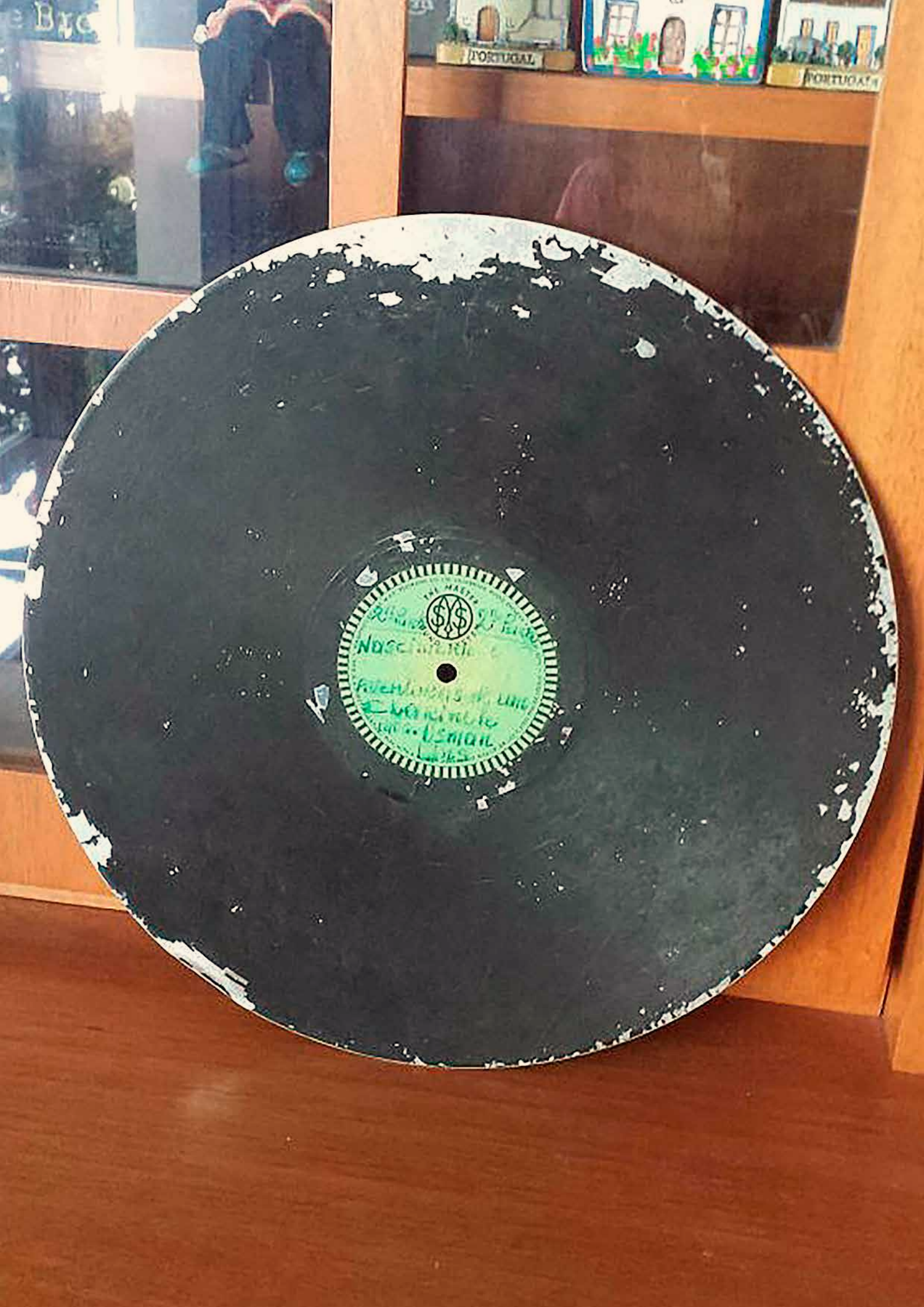


Foto: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa

Ouçã *A viagem e o rio*

Abra o PDF no Acrobat Reader para a correta execução

A *viagem e o rio* (2011) é fortemente inspirada no romance *Avalovara* (1973), de Osman Lins, e em trechos do Concerto RV97, de Antonio Vivaldi. Tal como o livro de Lins – em que diversas linhas narrativas se intercalam polifonicamente –, a peça baseia-se no quadrado mágico SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Usando um procedimento estrutural análogo àquele empregado por Lins, a peça desenrola-se a partir da permutação de oito elementos sonoros e visuais realizados pelos instrumentistas, pelos processos de síntese e processamento sonoro realizados em tempo real com auxílio do computador e por projeções visuais ao fundo do palco. *A viagem e o rio* estreou na Alemanha em novembro de 2011, sendo executada pela Orquestra Sinfônica da Escola de Música e Teatro de Hamburgo. Nessa ocasião, a peça foi agraciada com o 1º lugar no 4º Concurso Europeu de Projetos para *Live-Electronics*, promovido pela European Conference of Promoters of New Music (ECPNM).



THE MASTER
S.S.
NASC...
F...
L...
L...



**NASCIMENTO E
AVENTURAS DE UM
CLARINETE**

Gravação de uma das crônicas diárias escritas por Osman Lins para a Radio Jornal do Comércio do Recife, na década de 50.

Osman Lins

A voz de Osman Lins



A voz de Osman Lins | 1

Abra o PDF no Acrobat Reader para a correta execução

A voz de Osman Lins | 2



COLABORADORES

Ana Luiza Andrade
Carlos Felipe Moisés
Elizabeth Hazin
Esdras do Nascimento
Fernando Antonio Dusi Rocha
Francismar Ramírez Barreto
Graciela Cariello
Jane Tutikian
José Henrique Padovani
Leny da Silva Gomes
Leyla Perrone-Moisés
Michel Peterson
Odalice de Castro Silva
Regina Zilberman
Roberto Mulinacci
Sandra Nitrini