

Littera

REVISTA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

VELOZ É O INSTANTE DO SALTO

LITERATURA E BIOGRAFIA
EM OSMAN LINS

Organizadores:

Elizabeth Hazin

Maria Aracy Bonfim

Cacio José Ferreira



EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

REITOR

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho

DIRETOR DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Prof. Dr. Francisco de Jesus Silva de Sousa

COORDENADOR DO CURSO DE LETRAS

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS –MESTRADO PROFISSIONAL

Profª. Drª. Ana Lúcia Rocha Silva

EQUIPE EDITORIAL

Editora Científica: Profª. Drª. Maria Aracy Bonfim (UFMA)

Comissão Editorial e Pareceristas do dossiê: Prof. Dr. Cacio Ferreira (UFAM), Profª. Drª. Elizabeth Hazin (UnB), Profª. Drª. Maria Aracy Bonfim (UFMA)

Assistentes de Edição: Andiará Costa Lima de Souza, Natália Leitão Barros da Silva, Vitória Regina de Alencar Araújo

PRODUÇÃO EDITORIAL

Profª. Drª. Maria Aracy Bonfim (UFMA)

Ficha técnica

ISSN: 2177-8868

Periodicidade: semestral

LITTERA ONLINE – ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS

Departamento de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado Profissional
Universidade Federal do Maranhão – Centro de Ciências Humanas
Avenida dos Portugueses, S/N Campus do Bacanga
CEP: 65085-580 São Luís – MA
Endereço para correspondência
Revista Littera a/c Maria Aracy Bonfim
E-mail: litteraonlineufma@gmail.com

LITTERA ONLINE é uma publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, e está sob licença Creative Commons Atribuição – Uso não-comercial – NoDerivative Works 3.0 Brasil.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida, seja por quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito da Comissão Editorial. Os conceitos emitidos em artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

SUMÁRIO

TODO ROMANCE É UM TIPO SUPERIOR DE AUTOBIOGRAFIA: À GUIA DE APRESENTAÇÃO

Elizabeth Hazin05

MUDANÇA DE VIDA, EXPERIÊNCIA NOVA (A FASE PROFESSORAL DE OSMAN LINS)

Sandra Margarida Nitrini.....09

A POLÍTICA DO BARROCO EM OSMAN LINS: A ESCRITURA DA VIOLÊNCIA E O ORNATO

Adam Joseph Shellhorse.....24

ESTÁ TUDO NAS CARTAS! A AMIZADE EPISTOLAR ENTRE OSMAN LINS E HERMILO BORBA FILHO

Nelson Luís Barbosa.....51

CONTORNOS DA INTERIORIDADE: O RELATO BIOGRÁFICO DO OSMAN LINS MISSIVISTA

Francismar Ramírez Barreto.....69

A CASA DO GESTO ÍNTIMO: CRÍTICA E CLÍNICA

Ana Luiza Andrade.....84

O SALTO POLÍTICO

Thomaz Antonio Santos Abreu102

PAINEL

OSMAN BRASILEIRO UM ESCRITOR PARA SEU POVO

Andrea dos Reis Collaço115

OSMAN PERNAMBUCANO ATRAVÉS DO ESPAÇO, VÊ-SE O HOMEM

Marcos Eduardo Lopes Rocha130

OSMAN BANCÁRIO O INTERIOR DE UM BANCÁRIO SE PARECE AO INTERIOR DO MARTINELLI: EMBOLORADO, SEM SOL E EM RUÍNAS

Francimar Ramírez Barreto148

**OSMAN DRAMATURGO
A VIDA COMO MISTÉRIO**

Teresa Dias160

**OSMAN LINS CRÍTICO
SEM MEIAS PALAVRAS**

Cacilda Bonfim172

**OSMAN ARTICULISTA
QUATRO TAÇAS SOBRE A MESA DE CENTRO: OSMAN LINS E A
ARTICULAÇÃO CULTURAL**

Pedro Couto185

**OSMAN TRADUZIDO E TRADUTOR
MISSIVAS E A POLÍTICA DA TRADUÇÃO**

Cacio José Ferreira199

**OSMAN POETA
O RIGOR DA RECUSA**

Luciana Barreto Machado Rezende.....214

**OSMAN VIAJANTE
NOTAS DE UMA AVENTURA, RESÍDUOS DA IMAGINAÇÃO**

Maria Aracy Bonfim232

**OSMAN CONTEMPLADOR
SOB UM CÉU DE ESTRELAS E PÁSSAROS SAGRADOS, EMERGIMOS DO
MAR PARA INDAGAR**

Elizabeth Hazin.....245

ENTREVISTA

ENTREVISTA COM ELIZABETH HAZIN

Maria Aracy Bonfim
Cacio José Ferreira259

TODO ROMANCE É UM TIPO SUPERIOR DE AUTOBIOGRAFIA: À GUIA DE APRESENTAÇÃO

Salta o peixe das vastidões do mar, salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício, nem sempre advém próximo à terra, às ilhas, aos arrecifes, nem sempre há luz nessa hora, pode o peixe encontrar um céu negro e sem ventos, ou uma tempestade noturna sem relâmpagos, ou uma tempestade de raios e relâmpagos, assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluzado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar?

OSMAN LINS

A longa citação acima, que o leitor de *Avalovara* encontra no fragmento 8 da linha narrativa **O** do romance, frequentemente intitulado “O salto do peixe”, é uma bem urdida metáfora da existência humana, mostrando as muitas variedades de percursos de vida, e considerando sobretudo a brevidade de cada um desses percursos. Por aludir à existência e – de algum modo - à fugacidade do tempo que a caracteriza e que determinava em Osman Lins uma necessidade frenética de escrever (como se o tempo de uma vida não bastasse para sua literatura iluminada), o grupo de pesquisa Estudos Osmanianos da Universidade de Brasília se valeu dessa metáfora para configurar o evento que organizou em 2020 (setembro e outubro) intitulado **V Encontro de Literatura Osmaniana – VELOz é o instante do salto: Literatura e Biografia em Osman Lins**, cujas conferências, mesas-redondas e painéis – ainda que em parte, apenas – constituem este número da Revista *Littera*. Trata-se de conjunto de artigos que erigem estudo minucioso dos elementos biográficos do texto osmaniano, não apenas enumerando-os ou mesmo identificando-os, apontando o papel que exerceram na concepção e elaboração de suas obras, mas também acenando para as próprias regras do traçado escritural de Lins: os recursos, as estratégias, todo o arsenal utilizado em

sua oficina, levando em conta a questão dos traços pessoais e realísticos que surgem em sua obra literária. Sabemos que todo escritor recorre à memória do vivido, a leituras realizadas, a fatos acontecidos, para compor seus textos. Mas no caso de Lins, tal recorrência é demasiada e facilmente pode ser detectada pelo leitor curioso, aquele que procura ler um pouco mais do que apenas o romance.

Escolhe a palavra TENET, não apenas por ser um verbo indicativo de posse, de domínio, fator de alta importância para ele, um escravo, como por subentender (tenet: “conduz”, “sustém”; mas quem conduz, quem sustém?) a existência de um terceiro, um agente, alguém que age, desconhecendo-se porém a sua identidade e o que faz ao certo. Também pesa em sua escolha a circunstância de que, escrevendo a palavra duas vezes, em cruz, de maneira que o N sirva de ponto de intersecção, e eliminando em seguida a sílaba pousada — ou plantada, ou cravada — sobre a palavra horizontalmente escrita, evoque, a disposição das letras restantes, ampliado, o desenho do T, início e fim do vocábulo.

Esta curiosidade não teria, para Loreius, maior importância se a cruz, a cruz em T, não fosse o instrumento com que se supliciam os escravos fugitivos. No dialeto dos seus pais, originários de Lâmpsaco, na Frigia, net, partícula que resta da palavra tenet uma vez eliminada a sílaba inicial, significa “não mais”, com o que entrevê o imaginoso servo de Ubonius, nesse jogo com o TENET, uma espécie de logogrifo, acessível apenas à sua compreensão de escravo. Assim se traduz o seu entendimento da charada: “Loreius, caso descubra o que ambiciona o senhor, conduzirá livremente a sua existência e não mais será crucificado se tentar fugir”.

Quando lemos nesse fragmento S 6 de *Avalovara*, o que teria levado Loreius à escolha da palavra central da frase palíndroma, resta muito claro que para Osman Lins criação alguma vem absolutamente do nada, da imaginação pura, mas de uma série de eventos da vida do criador, cujo significado profundo não apenas permanece em sua alma, como forja toda a sua criação. Facilmente percebemos a conexão entre a obra e a vida do criador, aí incluídas questões de valores e de crenças, além daquelas relacionados a sua origem e suas circunstâncias. Não fosse Loreius um escravo, não fosse filho de frígios e conhecedor de seu dialeto, outra seria a frase. Daí o título dessa apresentação, palavras escritas um dia pelo romancista Alberto Moravia.

Quando se pensa escrever algo sobre literatura e biografia, descobre-se o quanto esses conceitos, tomados em sua essência, são problemáticos. Se refletir sobre eles

isoladamente já oferece dificuldades, imagine-se quando a intenção é descrever as gradações de soluções que os dois juntos engendram, gradações que vão do romance autobiográfico propriamente dito até o romance que se afirma ficcional, mas no qual se delineia com nitidez a presença do sujeito que o escreve. Ora, um dos aspectos que nos chama atenção no texto do pernambucano Osman Lins é justamente a utilização de elementos autobiográficos que o constituem. Incrível a consciência que o leitor interessado adquire diante da quase totalidade da matéria informativa transmitida por Abel, personagem de *Avalovara*, corresponder ao que foi empiricamente vivido por Osman Lins. Em alguns trechos do romance, o autor (Lins) e o narrador (Abel) como que se cruzam e um inegável autobiografismo parece identificar o criador e a criatura no horizonte comum da experiência vivida e relatada. A narração de Abel repete quase fielmente os eventos que Osman Lins viveu. Abel quase vê a paisagem com os contornos com que Lins a viu.

A primeira pergunta feita pelo *Jornal da Cidade* em entrevista com o autor em 1976 foi: “Seus romances são autobiográficos?”, à qual ele respondeu: “Sempre tem um pouco do autor naquilo que ele escreve. É do ser humano tentar fazer uma bola de cera e nela deixar as marcas” (LINS, 1979, p. 207). Não foi, todavia, esse jornal a desbravar o tema junto ao escritor. Dois anos antes, em entrevista para *O Estado de São Paulo*, Esdras do Nascimento já lhe perguntara se o romance *Avalovara* não seria em realidade o resultado da utilização romanesca de episódios inteiramente reconstruídos de sua biografia. Lins negou, embora reconhecesse haver na página – e facilmente detectáveis – fragmentos de sua própria vida. Como então, teoricamente, explicar em que medida tais fragmentos participam do texto e o que neles termina sendo ficção ou realidade? E o que são ficção e realidade? Em última instância, o que foi então proposto aos participantes do evento – refletir sobre o texto osmaniano no que se refere à sua natureza híbrida de ficção e autobiografismo – conduz o leitor, de certo modo, à compreensão do mecanismo mesmo da criação artística, através da releitura de conceitos como autoria, intertextualidade, memória, estratégia narrativa, em questões que forçosamente vieram à tona, na medida em que o tema foi se aprofundando nas inúmeras tardes em que nos reunimos virtualmente. Aqui se encontram artigos cuja escrita partiu do exame de documentos específicos como correspondência familiar e com amigos, pequenos diários e fotos, e que ajudam a compor extenso painel da vida desse escritor. Pela chave do **biográfico**, tudo o que foi apresentado pelos pesquisadores sobre a

obra do autor pernambucano e sobre aspectos de sua vida, dá margem à ampliação do que denominamos a teorização de sua arte - a arte de tecer romances - como ele próprio a definiu em mais de uma vez.

Recife, 28 de fevereiro de 2021

Elizabeth Hazin

MUDANÇA DE VIDA, EXPERIÊNCIA NOVA (A FASE PROFESSORAL DE OSMAN LINS)

*LIFE CHANGING, NEW EXPERIENCE
(OSMAN LINS' TEACHING PHASE)*

Sandra Margarida Nitrini¹

Resumo: Osman Lins foi professor de literatura brasileira de 1970 a 1976 na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (SP). A visita aos bastidores de sua contratação e de sua inserção acadêmica nos permite captar, dentro do possível, seus movimentos interiores subjetivos (dúvida, entusiasmo, alegria, descontentamento e necessidade de reflexão,) e os conflitos internos do criador que também é professor neste período. O objetivo deste artigo é compreender e delinear o perfil desse escritor-professor, que queria transmitir aos alunos a paixão pela literatura.

Palavras-chave: Osman Lins; escritor-professor; vida acadêmica; paixão pela literatura.

Abstract: Osman Lins was professor of Brazilian literature from 1970 to 1976 at the former Faculty of Philosophy, Sciences and Letters of Marília. The visit to backstage of his hiring and his academic insertion allows us to capture, as much as possible, his subjective inner movements (doubt, enthusiasm, joy, discontent and need for reflection) and the internal conflicts of the creator that is also a teacher in this period. The purpose of this article is to understand and outline the profile of this writer-teacher, who wanted to transmit to students a passion for literature.

Keywords: Osman Lins; writer-teacher; academic-life; passion for literature.

Com estas palavras Osman Lins respondeu à indagação feita por Hermilo Borba Filho, em carta de 6.11.1969, sobre a possibilidade de vir a ser docente da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) de Marília: “Minha candidatura foi acolhida. Falta o referendo da Coordenadoria, aqui. Uma mudança de vida e uma experiência nova” (BARBOSA, 2019, p.190).

Ao dispor-se a enfrentar, aos 45 anos, já escritor reconhecido e prestigioso intelectual combativo, a profissão de professor de Literatura Brasileira e a viajar

¹ Professora Sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Pesquisadora 1A do CNPq. E-mail: snitrini@usp.br.

semanalmente para Marília, a 440 km de São Paulo, ele iniciava uma nova guerra, que testemunharia e registraria em cartas e artigos.

A visita aos bastidores da contratação de Osman Lins e de sua inserção na FFCL de Marília nos permite captar, dentro do possível, seus movimentos interiores subjetivos (dúvida, entusiasmo, alegria, descontentamento e necessidade de reflexão,) e os conflitos internos do criador e do professor na sua trajetória docente.²

A iminência de sua aposentadoria do Banco do Brasil coincidiu com o período de seleção aberta pela Faculdade para a contratação de um docente de Literatura Brasileira. Estimulado por Nelly Novaes Coelho, professora daquela instituição e integrante do grupo de intelectuais frequentado pelo escritor em São Paulo, Osman Lins concorreu com duas outras candidatas e foi o escolhido pela banca. Num dos trechos de sua carta à amiga Laís Correa de Araújo, de 23.1.1974, assim se exprime: “A Nelly incluiu uma apreciação bastante longa sobre ‘O Fiel e a Pedra’ no seu ‘O Ensino da Literatura’. Posteriormente, estimulou-me muito a candidatar-me à cadeira de Literatura Brasileira em Marília. Daí que começou minha fase ‘professoral’. Sou, como professor, invenção dela”.³

Entre inscrição, concurso e início das aulas, Osman Lins chegou a pedir um afastamento do Banco, tendo sua aposentadoria se efetivado depois de assumir a docência, em 1970. Por um curto tempo, exerceu dupla profissão: a de professor e a de bancário, que tanto detestava e que aturou durante anos, porque o horário do expediente lhe permitia garantir a dedicação à sua obra literária no período da manhã, além de sua própria sobrevivência.⁴ Livrava-se, assim, de um trabalho que lhe era um fardo, e entrava em outro, com a expectativa de que melhores dias viriam em sua nova experiência profissional, além de monetariamente ser mais vantajosa. A esse respeito, assim se exprime a Laís Correa de Araújo:

² A bibliografia sobre Osman Lins inclui capítulos de livros, teses e artigos que tratam de sua “fase professoral”, entre os quais remeto a: Igel (1988); Higuchi (2008); Ribas (2012).

³ Caixa 8, Fundo Osman Lins, IEB-USP.

⁴ Esclareça-se que Osman Lins iniciou seu contrato com a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, em regime parcial, o que lhe permitia acumular seus novos compromissos docentes com a antiga profissão.

Devo acrescentar que, financeiramente, a oportunidade também é compensadora. O que deve ser considerado, pois como funcionário do Banco a minha situação não fica muito longe da indigência, uma vez que me recuso terminantemente a assumir qualquer cargo comissionado ou a trabalhar nem que seja uma hora no ano fora do expediente normal (6 horas). Dane-se tudo, mas não cedo. E se não cedi até agora, é que não vou ceder mesmo.⁵

Logo depois de assumir as aulas, Osman Lins apresenta seu projeto de pesquisa para obtenção do período integral. E o fez de um modo inovador ao propor como projeto a criação do romance *Avalovara*, com o título de *A arte de tecer romances*. Proposta aceita por seu supervisor, Antonio Candido, que se refere ao proponente com as seguintes palavras: “Osman Lins é um dos escritores mais ilustres das nossas letras contemporâneas – como romancista, dramaturgo, ensaísta. Acho excelente e renovadora a fórmula de se confiar a um intelectual com esta qualificação o encargo do ensino universitário de uma matéria literária. De tal modo, os estudantes poderão se beneficiar do Professor Osman Lins, assumo prazerosamente a responsabilidade pelo desempenho de seu trabalho”.⁶

No parecer de aceite redigido pela comissão avaliadora, que, além de examinar o projeto, o entrevistou, é ressaltado o interesse da pesquisa a ser realizada em regime de tempo integral, pois contempla *o domínio da criação e o da teoria da criação*. Nessa documentação oficial evidencia-se a expectativa quanto ao perfil singular do novo professor, no que se refere à sua práxis criadora e no que ele pode oferecer aos estudantes sobre teoria da criação, a partir da própria experiência, de modo a contribuir para pesquisas sobre o fenômeno literário.

Três anos depois, atendendo a exigências para se tornar o titular da cadeira, Osman Lins defende seu doutorado, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, perante banca composta por Alfredo Bosi (orientador oficial, de fato, interlocutor) Antonio Candido, Nelly Novaes Coelho, Maria Teresa Biderman e João Alexandre Barbosa. A tese foi

⁵ Carta de 22.1.1970. Caixa 8, Fundo Osman Lins, IEB-USP.

⁶ Carta de aceite, OL/MAG/Cx1/P1/01. Fundo Osman Lins, IEB-USP.

redigida em tempo recorde: oito meses, no ano em que, além de ministrar as aulas e manter a correspondência em dia, Osman Lins cuidava da publicação de *Avalovara*, lançado no mesmo mês da defesa da tese.

Na sala de aula

Osman Lins assumiu as aulas em abril de 1970, responsabilizando-se por três turmas, duas do 2º ano (diurno e noturno) e uma do 3º ano (diurno). Antes de apresentar o programa do 3º ano, na sua primeira aula, ele anuncia que dará uma direção diferente daquela seguida por seu antecessor, o poeta concretista Décio Pignatari,⁷ cuja metodologia consistia em apresentar estudos mais ou menos aprofundados de autores isolados. Osman Lins considera esse método válido e tentou organizar um programa que completasse o anterior, mas não conseguiu. Como era de seu perfil procurar sempre saber o que estava fazendo e por quê, e não tendo conseguido descobrir a vantagem de estudar autores isolados, optou por uma visão panorâmica por dois motivos: “o conhecimento deve ser orgânico e as obras literárias resultam de uma personalidade, mas também da tensão com outras obras”.⁸

Não cabe aqui entrar nos detalhes do programa, mas chamar a atenção para o cuidado de Osman Lins de se informar sobre o processo de aprendizagem anterior de seus alunos e revelar-lhes o princípio que rege sua concepção da obra literária, inserida num sistema, princípio que norteará sua docência. No entanto, ele selecionará obras literárias específicas, representativas dos períodos históricos estudados e dos autores escolhidos, que serão analisadas e interpretadas. Assim procedeu também para o programa desse 3º ano e o fará sempre. E nunca deixou de apresentar a biografia dos autores estudados.

⁷ Informação transmitida na comunicação “Osman Lins Professor”, de Sebastiana Lima Ribeiro (V Encontro de Literatura Osmania 2020).

⁸ Esta e as próximas citações e as informações sobre as primeiras aulas de Osman Lins foram extraídas de programas e roteiros das aulas contidos em pasta que me foi destinada em 1989 por Julieta de Godoy Ladeira, para que eu examinasse e estudasse o material para eventual publicação. Ainda sob minha posse, esta pasta será, oportunamente, doada ao Fundo Osman, IEB-USP.

No final do programa apresentado aos alunos do 3º ano, depois de alguns outros lembretes datilografados, escreve à mão:

*Deve-se possuir livros. Por quê.
Distribuir formulários.
Oferecer-me para comprar livros.*

É de se salientar o fato de ele se oferecer para comprar livros aos alunos, já desde a primeira aula, revelando-se generoso e compreensivo com a situação precária de acesso aos livros numa cidade distante de São Paulo. Para compensar essa precariedade, não só oferecerá um curso de artes plásticas aos alunos, como organizará uma excursão cultural à cidade de São Paulo, tendo preparado toda a infraestrutura e movimentado órgãos públicos. Seu trabalho foi imenso, mas na última hora, todos os alunos desistiram. Enfim, Osman Lins entrou de corpo e alma no projeto de formação ampla dos alunos e sobretudo o de despertar neles a paixão pela literatura. Outros cursos extracurriculares foram promovidos para suprir as deficiências dos alunos, como o de composição oral e escrita e o de formação dos professores. E ainda incentivou e promoveu representações teatrais encenadas pelos estudantes, abertas ao público da cidade. Assumiu desde o início o papel de “inseminador” da cultura, de civilizador, coerente com seu entender sobre a profissão de professor (cf. LINS, 1977, p. 97).

Mas voltando para as primeiras aulas de sua vida, as turmas do 2º ano iriam inaugurar seu aprendizado universitário de Literatura Brasileira com ele. No roteiro das aulas, o escritor-professor se estende na explanação da ideia que pretende passar para os alunos sobre Literatura:

Afastar antes de tudo a ideia de literatura como belas palavras, como puro divertimento. É uma sondagem do mundo, feita através da palavra. Um exercício de lucidez. Variável a extensão e a profundidade desse olhar: a sociedade, a condição humana, a alma etc. Mas sempre um esforço para ver e fazer com que os outros vejam. Com este esforço o escritor não alcança ou revela o sentido de TUDO. Ele, ser limitado, um homem, vê ilhas das coisas. Ver um pouco já é ver.

Ao se apresentar para os alunos, assim se exprime: “Estar aqui é consequência de sua atividade no campo da literatura. Uma desvantagem: falar de dentro, sem a distância dos demais professores. Uma vantagem: também falar de dentro, sem a distância dos demais professores. Falar com paixão, de algo estreitamente ligado ao tecido de minha vida”.

Em sua primeira aula, na qual discorreu também sobre o curso e os alunos, afirma que quer que os estudantes aprendam Literatura Brasileira, mas que acima de tudo, quer que amem a literatura. Para que desenvolvam esse amor, tudo ele espera fazer:

Aqui estamos, por uma série de artifícios do destino, frente a frente, para a nossa primeira aula. Mais precisamente: para a primeira aula de minha vida. Teremos pois, diante de nós, um trabalho comum, onde o êxito do professor, em grande parte, dependerá dos alunos, também em grande parte dependerá do professor.

E finaliza sua primeira aula na turma do noturno reiterando a mesma ideia desenvolvida no período diurno com outras palavras:

Uma coisa acima de tudo eu desejaria alcançar: que venham, se já não amam, a amar a literatura e reconhecer nas letras uma das atividades mais nobres do ser humano, uma daquelas através das quais o homem tenta vencer o desconcerto do mundo.

Vamos, pois, como professor e aluno, se possível como companheiros, iniciar esta tarefa comum.

Se, ao fim, conhecerem datas: haverei falhado.

Se, ao fim, amarem os livros e as letras: bem pago

A nova experiência no dia a dia

Com alegria e entusiasmo, diz a Hermilo Borba Filho, em carta escrita em Marília, datada de 14.4.1970, que lá estava na frente de 200 alunos a “ensinar-lhes a amar os nossos escritores [...] Ainda hoje fiz uma exposição sobre o velho Lima Barreto, um dos da linha de frente. Houve alunas que choraram e eu mesmo estava um tanto emocionado, pois a vida desse homem é típica de escritor, do que realiza obstinadamente

a sua obra. Não quero fricotagens toda essa festividade de passar seis meses discutindo um adjetivo. Quero que a turma dê apreço ao trabalho dos verdadeiros escritores” (BARBOSA, 2019, p. 204).

Um mês depois, diz a Laís Correa de Araújo que tem gostado da experiência, apesar de não ser certamente o melhor trabalho para um escritor, mas tem seu *fascínio*, os alunos parecem apreciar suas aulas, ele tenta fazer o melhor que pode, “sem permitir que o romance sofra interrupção”.⁹ Lembrando que na ocasião Osman estava escrevendo *Avalovara*.

Em 3.6.1970, Osman Lins assim responde a essa sua amiga:

Eu estava precisando de um depoimento assim, que me socorresse em minhas dúvidas. O que me diz, em parte, influi na minha decisão: não vou fazer, para os alunos, o tipo de análise que qualquer professor aplicado e razoavelmente inteligente pode fazer. Nada desses esquemas engenhosos e com ares cabalísticos dados em livros. Minhas alquimias são outras. Vou continuar falando como um amante dos livros e como um homem que os escreve. Os atuais professores consideram elementar fazer alguma referência aos autores. Para eles, só existe o texto. Sabe? Na grande maioria, eles não têm paixão pelo autor nem pelo texto. Ocupam-se do texto, porque não podem fazer fantasias com o autor. Vamos para a frente. Go ahead.¹⁰

Essa carta de Osman Lins deixa entrever que ele tinha dúvidas sobre a conduta a adotar como professor e as tinha exposto a sua interlocutora, ainda que desde as primeiras aulas de sua vida já tenha se apresentado como escritor e insistido no seu objetivo maior de conseguir que os alunos amem a literatura. Dúvidas e temor de enfrentar a docência foram compartilhados também com outros amigos, inclusive anos depois, quando se preparava para atuar no programa de pós-graduação e já com experiência na graduação. Eis o que nos diz a esse respeito o saudoso Prof. João Alexandre Barbosa:

Como fazia com tudo em sua vida, ele se preparou adequadamente para ser professor da Universidade. Com muito medo, nos procurou, a mim,

⁹ Carta de 10.5.1970. Caixa 8, Fundo Osman Lins, IEB-USP.

¹⁰ Caixa 8, Fundo Osman Lins, IEB-USP.

ao professor Antonio Candido, ao professor Alfredo Bosi, e me perguntava frequentemente: “Que história essa é de orientar... O que é isso?”. E aí assistiu algumas sessões de orientações de alunos meus. E continuava preocupado: Mas eu não sei orientar... Eu tenho que orientar”. Eu digo: “Como não sabe?... Você é romancista?... O orientador é um pouco psicólogo. Criador de ficções. Você é um romancista, vai acabar sabendo”.¹¹

Retomando sua correspondência com Laís Correa de Araújo, em carta de 1.10.1970, Osman Lins coloca-a a par de suas iniciativas na prática de ensino, inclusive a de dar algumas aulas de teoria literária e lhe fala do andamento do programa e da interferência dos feriados no seu desenvolvimento. Mais especificamente sobre as aulas de teoria literária, diz que às vezes se vê forçado a dar noções dessa matéria, não por deficiência das professoras responsáveis por ela, “mas porque, em virtude da falta de entrosamento, o que estão ensinando nem sempre é aquilo de que preciso para as demonstrações que desejo fazer aos meus alunos”.¹²

Na sua interlocução com essa amiga diletta, deparamos o professor Osman Lins, muito cuidadoso ao se referir às colegas de teoria literária, envolvido com os problemas da docência, com o cumprimento do programa, com a busca do que é melhor cultivar em sala de aula, em prol da boa formação de seus alunos. Enfim, totalmente imerso nos problemas do seu dia a dia na sala de aula. Em contrapartida, nas cartas destinadas a Hermilo Borba Filho, uma outra faceta do professor Osman Lins se evidencia mais: o de divulgador de autores contemporâneos seus. Assim, ele inclui logo nos primeiros programas a leitura da peça *A donzela Joana*, como “isca” com o intuito de atrair os alunos para a leitura da tetralogia do amigo Hermilo. No final do ano, diz que os estudantes fizeram uma leitura bastante minuciosa da peça e lhe anuncia que vai mandar uma cópia do trabalho: “A turma por aqui leva a coisa a sério. E o fato é que eles ficaram

¹¹ “Osman Lins, sua obra e seu contexto”. Depoimento proferido no I Colóquio Osman Lins, para celebrar seus 80 anos, realizado na FFLCH- USP com o apoio do IEB-USP, em 1994. O depoimento foi transcrito para sua publicação no dossiê Osman Lins, na revista *Eutomia*, em comemoração aos seus 90 anos (BARBOSA, 2014).

¹² Caixa 8, Fundo Osman Lins, IEB-USP. As professoras a que se refere são Nelly Novaes Coelho e Odete Penha Coelho.

conhecendo um escritor brasileiro a mais. Acho que foi positivo. Fiquei satisfeito” (BARBOSA, 2019, p.255). Mas também lhe informa sobre resultados desairosos de leituras de sua obra. Numa de suas cartas no final de 1974, informa a Hermilo que vai discutir na sala de aula *O general está pintando*, e lhe diz que foram feitos alguns trabalhos sobre o livro, “todos idiotas” e, por isso, não lhe mandará nenhum deles.¹³

Comenta, entusiasmado, com esse seu amigo, a leitura de seus livros que constam da Biblioteca da Faculdade, cuja compra ele próprio recomendara. Apresenta-lhe a relação do número de leituras realizadas até então, com a indicação da obra e o número de leituras realizadas nos meses. E conclui: “Em 5 livros, você teve só aí 38 leituras. Imaginei que a informação poderia dar-lhe alguma alegria”.¹⁴

Outros escritores contemporâneos foram introduzidos em seus programas, entre os quais Autran Dourado, Ricardo Ramos, João Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Julieta de Godoy Ladeira e Clarice Lispector. Essa estratégia de incluir escritores contemporâneos coaduna-se com a luta que tinha travado em seus artigos dos anos 1960, profundamente críticos aos manuais de literatura do ensino secundário, em prol de uma seleção de autores e obras que tivessem o que dizer aos leitores em processo de formação, que estivessem conectados com o contexto e a realidade, que os mobilizassem para descobrir e olhar o mundo com lucidez, sempre considerando também suas qualidades estéticas.

Suas críticas aos manuais e sua coerência como professor na sala de aula ao incluir autores vivos em seus cursos nos dão a medida de seu compromisso com a literatura, não circunscrita apenas ao zelo obsessivo pelo ato criador, mas também voltada para o cuidado meticuloso com o leitor e com as instâncias mediadoras entre o escritor e o leitor: os manuais e o professor.¹⁵

Em 1972, Osman anuncia no programa para o 3º ano que a cadeira de Literatura Brasileira imprimirá uma nova orientação a seus trabalhos, motivada pela

¹³ Carta de 3.12.1974 (BARBOSA, 2019).

¹⁴ Carta de 17.11.1972 (BARBOSA, 2019, p.348).

¹⁵ E também com as editoras, criticadas nos artigos sobre os manuais de ensino e presentes em seu *Guerra sem testemunhas* (LINS, 1969).

experiência dos dois anos precedentes, que o levou às seguintes observações: “[...] os alunos reagem de maneira mais fecunda, em relação à matéria, quando abordados aspectos técnicos”; “o enfoque histórico atinge-os menos”, e ainda observa “uma acentuada dificuldade, por parte da maioria dos alunos, em compreender certos aspectos do fenômeno literário”, apesar das aulas expositivas, da orientação fora de classes e leituras teóricas. E conclui: “Quer nos parecer que tais dificuldades decorrem de uma falta de vivência do fenômeno literário, visto e estudado sempre de fora, isto é, nunca é praticado...”.¹⁶ O que justifica a inclusão de um eixo criador, a nova orientação. Manteve, no entanto, a apresentação histórica dos movimentos estudados e análise e interpretação de obras representativas de autores significativos dos períodos em questão.

Essa experiência foi tratada por Osman em seu artigo “Oficina alegre e efêmera” (LINS, 1977, p.75-8). Sua metodologia para incentivar os alunos a escreverem contos e peças de teatro é descrita minuciosamente. Resumi-la a empobreceria muito. Mas cabe trazer aqui uma espécie de autocrítica feita pelo professor-escritor nesse artigo, ao afirmar que talvez o eixo criador de seu curso para o 3º ano tivesse sido mais oportuno na disciplina de Teoria Literária. Também cabe trazer aqui seu comentário, com laivos de decepção: sua perspectiva de que os alunos não se limitassem às suas sugestões de leitura e fizessem suas próprias descobertas não se concretizou. E pior ainda: poucos autores sugeridos foram por eles estudados. Nesse balanço desponta o germinar de algumas causas da crise de Osman Lins que viriam a desencadear seu aprofundamento em 1975 e seu pedido de demissão no ano seguinte.

Fase incerta e desfecho

A experiência docente de Osman Lins pode ser considerada relativamente tranquila, até 1974, quando se exterioriza seu descontentamento com o meio acadêmico e ele começa a se sentir ameaçado em levar avante o propósito principal de sua vida: o de criador literário. A mudança da sensação de bem-estar de Osman Lins para a de incômodo na Faculdade de Marília deu-se de uma hora para outra, se formos nos basear nas

¹⁶ Programas reunidos na pasta que me foi passada por Julieta de Godoy Ladeira.

informações colhidas de sua correspondência com os amigos. Em carta à sua filha Letícia, de 1972, Osman Lins afirma que não desgosta do magistério, embora o atraso de alguns alunos o acabrunhe (cf. IGEL, 1988, p.82). Mas se detém apenas nessa queixa. E como vimos, prepara e defende sua tese no ano seguinte, indício de que pretendia continuar firme na docência.

Ainda no início de 1974, Osman Lins se mostra feliz com sua situação em Marília, como se pode verificar na carta para Laís Correia de Araújo, de 24 de janeiro, em que se diz prestigiado pela diretora: fez-se representar “de Marília, no lançamento, aqui, do meu romance; obteve que, poucas semanas após a conclusão da tese, a banca fosse aprovada e eu pudesse defender o trabalho ainda este ano”.¹⁷

Mas dois meses depois, em carta a Lauro de Oliveira, manifesta total insatisfação com a atribuição de doze aulas semanais, distribuídas em três dias da semana, em reunião da qual estava ausente. Sente-se injustiçado: é o único professor do Departamento a receber essa carga horária:

Na Faculdade, como eu estava ausente, meteram-me 12 aulas semanais nas costas, e isto em 3 dias da semana. Evidentemente, não vou topar e estou discutindo. Isso leva tempo e não permite que eu estabeleça ainda a minha rotina de vida, o que me perturba e chateia. O curioso é que eu sou, este ano, o único professor do Departamento de Letras nessas condições. Os outros estão com aulas em dois dias e quase nenhum tem 12 aulas. Esta nossa humanidade.... Merece, como diz o Hermilo.¹⁸

Em carta a seu outro amigo, Alexandre Severino, de 11.3.1974,¹⁹ referindo-se a esse mesmo assunto, diz que se encontra “numa fase ainda incerta e se a situação não for solucionada pede a suspensão de contrato”.

E vai acalentando a ideia de pedir uma licença, como podemos tomar conhecimento em sua carta a Hermilo, de 23.10.1974, quando lhe anuncia que está tentando obter uma licença com vencimentos para estagiar na USP: “Se conseguir, vou dar pulos. Poderei consagrar-me durante todo um semestre ao romance” (BARBOSA,

¹⁷ Caixa 8, Fundo Osman Lins, IEB-USP.

¹⁸ Caixa 8, Fundo Osman Lins, IEB-USP.

¹⁹ Caixa 8, Fundo Osman Lins, IEB-USP.

2019, p. 424). À época, escrevia *A rainha dos cárceres da Grécia*. Nessa carta anuncia também que ficará uma semana em Marília porque vai encenar, com os alunos, uma das pecinhas em um ato, *Mistério das figuras de barro*.

Envia para Lauro de Oliveira o programa da peça encenada pelos alunos e comenta que, apesar de tudo ter corrido bem, alguns deles, que participaram da peça, foram mal na prova. E assim se exprime: “Aliás, aqui pra nós, pergunto-me com frequência cada vez maior que diabo estou fazendo, se, em última análise, não faço um papel de mercenário, ganhando para ensinar literatura a uns caretas que dão, como exemplo de poeta e obra romântica, José de Alencar e ‘Senhora’, ‘Primo Basílio’. (Houve quem desse ‘O Gato de Botas’, como obra de Machado de Assis)”.²⁰

A licença foi obtida e Osman Lins fez o estágio na USP, sob a supervisão oficial do professor Alfredo Bosi, no primeiro semestre de 1975. Ele frequentou algumas de suas aulas de pós-graduação, algumas sessões de orientação de pós-graduandos de João Alexandre Barbosa e algumas reuniões da Comissão de Pós-Graduação para se inteirar do funcionamento da pós-graduação, pois fazia parte de um grupo de docentes da Faculdade de Marília, que preparava em conjunto com colegas de outros institutos isolados do estado de São Paulo - Assis, Araraquara, São José do Rio Preto e Franca - a instalação de um programa de pós-graduação de Letras. As atitudes de Osman Lins até esse momento, em meio a toda essa situação complicada, indicam que ele não pensava em deixar o magistério de vez, e que nunca abandonou seus estudantes.

No segundo semestre de 1975, ao retomar suas aulas, faz uma pesquisa com cem alunos para averiguar seus conhecimentos gerais sobre literatura. O resultado da pesquisa expôs o estado de calamidade intelectual e literária de alunos. Abalado com esse panorama desastroso, Osman Lins decide solicitar uma licença de trinta dias a ser usufruída ainda no segundo semestre de 1975, para refletir sobre isso, afastado do meio acadêmico. Por motivos burocráticos e a pedido da própria instituição, retira a solicitação da licença e entra com um pedido de suspensão de contrato de 180 dias para o ano seguinte.

²⁰ Carta datada de 26.11.1974. Caixa 8, Fundo Osman Lins. IEB-USP.

Publica o resultado dessa pesquisa no artigo “Reflexões sob um quadro negro” (LINS, 1977, p.79-84), em que expõe com todas as letras as incongruências do ensino de Letras no Brasil, no *Jornal do Brasil*, em 24.1.1976. Depois de mostrar a situação calamitosa dos alunos, Osman volta-se para o lado dos “professores, que ignoram a realidade de seus alunos e ministram uma dieta maciça de teóricos aos quais tiveram acesso nas universidades europeias”, em explícita crítica contundente à hegemonia do estruturalismo, que vigia naquela época. Como sabemos, esse tema aparece e é criticado também no seu romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, publicado em 1976.

Tendo sido negada a suspensão de seu contrato, decide interrompê-lo, em maio de 1976. Ao justificar na sua carta ao diretor da Faculdade seu pedido drástico de desligamento, retoma as razões que já vinha apresentando a seus amigos, e expõe com clareza sua profunda necessidade de responder ao dilema, que o perseguia e que havia há algum tempo exteriorizado aos interlocutores diletos de sua correspondência, nas indagações que ele vinha se fazendo, indagações que reproduzo aqui com suas próprias palavras:

Utilizo melhor as minhas faculdades desviando-as, como venho fazendo, para o magistério, continuando a atuar dentro do que me parece, cada vez mais, uma ficção gigantesca, onde minha contribuição se dilui? Ou servirei melhor ao Brasil na minha escrivania, entregue, por enquanto, apenas à minha obra (que, se lograda, será um patrimônio do meu povo) e a provocar, na medida das minhas possibilidades, um debate público e saudável sobre o ensino, em particular sobre o ensino na área de Letras?²¹

Sua opção não poderia ter sido diferente. Ele jamais aderiria a uma situação de logro, como lhe parecia ser o magistério literário, naquele contexto dos anos 1970, em que, em algumas Universidades, as teorias europeias importadas prevaleciam sobre o que era mais importante: a literatura. Na vida de Osman Lins jamais haveria espaço para qualquer outra profissão que viesse a sobrepujar a de escritor. Incompatibilidades entre os novos rumos da Universidade e seu projeto literário levaram a situações de convívio acadêmico insuportáveis para ele e seus pares, com um triste desfecho. Osman Lins

²¹ Carta datada de 21.5.1976, Pasta 5, Fundo Osman Lins, IEB-USP.

procurou cumprir sua parte, com suas *outras alquimias*. Ao que tudo indica, apenas poucos alunos cumpriram a sua. Ao incômodo de tal situação acrescentam-se ainda mal-entendidos entre ele, sentindo-se injustiçado desde a distribuição de aulas no início de 1974, ressentindo-se da falta de interlocução sobre literatura com seus pares e incompreendido pela instituição nos seus pedidos de afastamento de 1975, e seus colegas, sentindo-se traídos, com a publicação do artigo sobre o ensino universitário, entendendo que essas questões deveriam ter sido colocadas entre muros.

Osman Lins optou por voltar para sua escrivaninha. Infelizmente por apenas dois anos a mais. Deixou inacabado o romance *Uma cabeça levada em triunfo*, iniciado em setembro de 1976. A ele se dedicou até às vésperas de seu falecimento. No hospital, escreveu um diário enquanto pôde. Foi escritor até o fim. Contudo, sua “fase professoral”, apesar do desfecho melancólico, não passou em vão: por seu legado de experiências inovadoras, pela autocrítica ao reconhecer seus desacertos pedagógicos, por seus artigos de combate ao ensino universitário de literatura, e por ter conseguido despertar, pelo menos em parte de seus alunos, a paixão pela literatura.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, João Alexandre. “Osman Lins, sua obra e seu contexto”. *Eutomia*, v.1 n.13, p.164-71, jul. 2014.

BARBOSA, Nelson Luís (Ed.) *E viva a vida! Correspondência entre os escritores Osman Lins e Hermilo Borba Filho*. Edição, notas e comentários das cartas. Relatório final Pós-Doutorado. São Paulo: IEB-USP, 2019.

HIGUCHI, Kazuko Kojima. *Literatura, comunicação e educação*. Um romance em diálogo com a mídia. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

IGEL, Regina. *Osman Lins uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz/INL, 1988.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Martins, 1969.

_____. “O verdadeiro preço das apostilhas”. In: _____. *Do ideal e da glória*. Problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977. p. 95-8.

_____. “O outro lado do quadro negro”. In: _____. *Do ideal e da glória*. Problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977. p.79-84.

RIBAS, Elisabete Marin. *Giz, caneta e papel: literatura e história da arte nas aulas do professor Osman Lins*. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RIBEIRO, Sebastiana Lima. “Osman Lins professor”. In: V ENCONTRO DE LITERATURA OSMANIANA – Literatura e Biografia em Osman Lins. Evento online, setembro e outubro de 2020.

A POLÍTICA DO BARROCO EM OSMAN LINS: A ESCRITURA DA VIOLÊNCIA E O ORNATO

THE POLITICS OF THE BAROQUE IN OSMAN LINS: WRITING VIOLENCE AND THE ORNAMENT

Adam Joseph Shellhorse²²

RESUMO: Partindo das recentes discussões sobre o Boom latino-americano, este ensaio examina a poética barroca do escritor brasileiro Osman Lins, a fim de delinear um novo arcabouço para o exame da política e do impasse da literatura no Brasil durante os anos 1960 e 1970. Em minha análise do intensamente experimental “Retábulo de Santa Joana Carolina” (1966), lanço luz sobre os meios pelos quais Lins combina múltiplos regimes de signos como o teatro, as artes visuais e a cantiga medieval, para se defrontar com a violência estrutural de exploração e subalternidade no Nordeste brasileiro. Consequentemente, analiso como a poética barroca de Lins negocia a violência e a autoridade por meio de conjuntos enunciativos que são antirrepresentacionais e antiliterários. Concluo mostrando como a subalternidade no Brasil é imaginada pela literatura de modo alternativo — não tanto como objeto da ideologia, mas como uma figura de tensão para uma nova palavra poética e política.

PALAVRAS-CHAVE: Osman Lins; O Boom Latino-Americano; Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos; Barroco; Poética Barroca; Transculturação; Escritura da Violência; A Política da Literatura; Antiliteratura.

ABSTRACT: Drawing on recent discussions of the Latin American Boom, this essay examines the baroque poetics of Brazilian writer Osman Lins to chart a new framework for interrogating the politics and impasse of the literary in Brazil during the 1960s and 1970s. In my examination of Lins’s intensely experimental “Retábulo de Santa Joana Carolina” (1966), I throw light on the means by which Lins blends multiple regimes of signs such as medieval cantiga poetry, theater, and the visual arts to engage the structural violence of exploitation and subalternity in the Brazilian Northeast. Consequently, I examine how Lins’s baroque poetics negotiates violence and authority through enunciative ensembles that are anti-representational and anti-literary. I conclude by showing how subalternity in Brazil is imagined by the literary otherwise — not so much as an object of ideology but as a figure of tension for a new poetic and political word.

KEYWORDS: Osman Lins; Latin American Boom; Latin American Subaltern Studies Group; Baroque Poetics; Baroque; Transculturation; Writing Violence; Politics of Literature; Anti-Literature.

²² Doutor em Literatura, Diretor dos Estudos Latino-Americanos e Professor Associado na Temple University. Autor do livro, *Antiliteratura: A Política e os Limites da Representação no Brasil e Argentina Modernos* (University of Pittsburgh Press, 2017), logo a ser publicado pela Editora Perspectiva em 2021. Email: aj.shellhorse@temple.edu.

Para Osman Lins — um escritor brasileiro muitas vezes ignorado pelas narrativas do *Boom latino-americano* — a invasão da indústria cultural norte-americana foi uma das principais razões para a construção de sua própria poética narrativa barroca, cujos procedimentos técnicos poderiam, à primeira vista, ser muito bem comparados à transculturação narrativa e ao realismo mágico²³. Numa carta fundamental à sua tradutora francesa, Maryvonne Lapouge, datada de 11 de agosto de 1969, Lins recorda o dilema de imaginar o nacional em pleno início do neocolonialismo cultural: “[a] falta do sentimento nacional é alarmante. Não se deve ser xenófobo. Mas também não se pode ser tão negligente como somos em relação aos nossos valores próprios, a nossa individualidade. Assim, não pode haver terreno mais propício à invasão cultural. E o que é mais grave, a invasão cultural da pátria de Nixon e de *Mad* [a revista]”²⁴.

Diante de modelos culturais impostos historicamente e do problema da defesa do nacional, o discurso de Lins gira em duas direções divergentes. O intelectual legitima sua visão social e autoridade a partir da construção de um estilo único, que reivindica uma

²³ O processo de “transculturação” cultural sancionado pelo Estado na América Latina surge em consonância com a tarefa de integração popular-nacional atribuída à literatura durante as duas primeiras décadas do século XX, e constitui, segundo Horacio Legrás, “o termo mais influente na história da crítica cultural latino-americana” (LEGRÁS, 2008, p. 10). A teoria da transculturação literária de Rama encontra sua expressão no que ele chama de “regionalismo crítico”, uma modalidade narrativa centrada na incorporação de vozes e subjetividades nativas e populares. Exemplificado nos romances de Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa e José María Arguedas, o regionalismo crítico emerge, de um lado, como reação à racionalização e ao eurocentrismo e, de outro, como persistente vontade de autonomia, “representatividade” e “originalidade” da literatura latino-americana. Para Rama, o escritor regionalista é encarregado da tarefa de manejar “autenticamente as linguagens simbólicas desenvolvidas pelos homens americanos” (RAMA, 1982, p. 19). Sobre o Boom latino-americano, ver Rama, *El “Boom” en Perspectiva*. O conceito de transculturação tem sido tematizado e amplamente criticado desde diferentes perspectivas. Para algumas das mais notáveis contribuições, cf. Williams, *The Other Side of the Popular*; A. Moreiras, *The Exhaustion of Difference*; J. Beverley, *Against Literature* e *Subalternity and Representation*; H. Legrás, op. cit.; A.M.C. Johnson, *Sentencing Canudos*; B. Levinson, *The Ends of Literature*; P. Dove, *Literature and “Interregnum”*; R. de la Campa, *Latin Americanism*; J. Lund, *The Impure Imagination*; e D. Sommer, *Proceed With Caution*. De diversas formas, sublinhando essas intervenções está uma crítica vigorosa do sujeito, bem como um debate sobre os usos da teoria e da história no campo. Para uma crítica incisiva do sujeito nos estudos latino-americanos de hoje, cf. D.E. Johnson, “How (Not) to Do Latin American Studies”. Cf. também o apelo esclarecedor de Erin Graff Zivin por uma prática crítica anti-identitária, “an-arqueológica” e “marrana” em “Beyond Inquisitional Logic, or, Toward an An-archaeological Latin Americanism” e *Anarchaeologies*.

²⁴ Osman Lins, carta a Maryvonne Lapouge, de 11 de agosto de 1969. Agradecimentos especiais a Ângela Lins, Litânia Lins, Letícia Lins, Ermelinda Ferreira, Sandra Nitri, Adria Frizzi, Cláudio Vitena e Leonardo Cunha por sua inestimável ajuda em minha pesquisa.

função integradora que inclui o subalterno marginalizado²⁵: “Nesta época de grandes fracionamentos, pelo menos o escritor, praticante de um ofício unificador por excelência, recuse ser também um agente de fragmentação” (LINS, 1974, p. 213). Integrar o sujeito nacional fraturado a partir do *locus* da literatura era construir textos que negociassem realidades políticas e a representação própria. Imagens de balanças, relógios, régua, instrumentos de escritura e quadros da ordem cosmológica enchem as páginas de *Nove*, *Novena* (1966) e *Avalovara* (1973). Pode-se dizer que esses símbolos de ordem e medida, quando lidos contra a estrutura ornamental das narrativas experimentais de Lins, configuram, por seu lado, uma apta alegoria de seu estilo de escritura.

Segundo Sandra Nitrini, a poética ornamental de Lins reflete seu idealismo e deve ser lida filosoficamente como um platonismo arraigado que inscreve uma “nostalgia da unidade perdida” contra as forças reificadoras do capital (NITRINI, 1987, 268-269)²⁶. Enquanto a leitura de Nitrini permanece esclarecedora em muitos níveis, minha abordagem, longe de interpretar a inclinação idealista de Lins de construir uma harmonia estética como desejo de recuperar a “unidade perdida” da humanidade, como o próprio escritor gostava de afirmar, argumenta que as cadeias de significação osmanianas também

²⁵ Entendo o subalterno como um termo-limite, da divisão aparentemente insuperável entre o intelectual e o “outro” desinstitucionalizado. Para uma discussão fundamental do debate em torno dos estudos subalternos latino-americanos que levanta a questão da arte como um ponto sensível, ver Bosteels, “Theses on Antagonism, Hybridity, and the Subaltern in Latin America”. Na verdade, para Bosteels, se pretendemos avançar na problemática da subalternidade em vista de uma possível política da literatura, surge a necessidade de separar (*de-suture*) a arte da política (contra a transculturação), de modo a repensar tanto a arte quanto a política “como procedimentos de pensamento singulares” (BOSTEELS, 2005, p. 158). Sem dúvida, o trabalho de John Beverley, *Against Literature*, poderia ser visto como uma articulação teórica inaugural que anuncia, nas palavras de Alberto Moreiras, “a possibilidade de um novo paradigma para a reflexão latino-americanista nas humanidades” (MOREIRAS, 2001, p. 310). Para um quadro geral do debate em torno dos estudos subalternos da América Latina, ver Rodríguez, “Reading Subalterns Across Texts, Disciplines, and Theories”, em Rodríguez (ed.), *The Latin American Subaltern Studies Reader*, bem como os diversos ensaios contidos nesse mesmo livro por ela organizado. Ver também a edição especial de *Dispositio*, “Latin American Subaltern Studies Revisited”, organizada por Gustavo Verdesio. A edição traz um grande número de intervenções, bem como uma conversa com John Beverley. Também ver, Williams, “The Subalternist Turn in Latin American Postcolonial Studies, or Thinking in the Wake of What Went Down Yesterday (November 8, 2016)”. Finalmente ver, Shellhorse, *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. p. 20-24, e “Latin American Literary Representational Regime”.

²⁶ De acordo com Adria Frizzi, “a poética de Lins como veiculada em *Nove*, *Novena* constitui a base de toda sua obra subsequente e explica o modo como inovações formais servem a seu projeto complexo: retornar-nos ao mítico por meio dos discursos da cultura e das artes humanas” (FRIZZI, 1995, 157).

articulam um mapeamento hesitante e heterotópico do subalterno contra a formação discursiva do neocolonialismo e do subdesenvolvimento nos anos 1960²⁷. Num nível mais profundo, o projeto de escritura de Lins teve que se tornar não mais moderno e artesanal, mas mais reflexivo, polivocal e intensivo.

Para Lins, em suma, o escritor era imaginado como um intelectual público engajado, capaz de tecer, através de múltiplas perspectivas, a “plenitude” da nação subalterna emergente (*nossa cultura em plena formação*) e simultaneamente expor suas fissuras: “[o] escritor, na sociedade, representa essa voz, esse rumor; é uma força espiritual, a consciência de um momento, a secreta lucidez de um povo” (LINS, 1974, p. 111, 216). As ricas fissuras e fronteiras da representação, o encenar “epistemológico” e secreto do significante subalterno ornamental, como mostrarei, são uma das principais razões por que uma reavaliação de Lins é bem-vinda hoje.

Com respeito às críticas recentes à suposta apropriação pelo Boom do “outro regional”, ou mesmo a sua postura eurocêntrica sobre a cultura, estaria o projeto de Lins apontando para uma nova forma de orientalismo subalterno? Em que os discursos da transculturação contribuem em nosso remapeamento do autoposicionamento histórico de Lins? Como lidar com as chamadas afirmações triunfais do *Boom* em relação à problemática da subalternidade, do afeto e da representação que escritores brasileiros, como Osman Lins, negociaram em seus textos experimentais?

De acordo com John Beverley, a problemática subalterna está no centro dos debates contemporâneos sobre a luta histórica relativa à literatura e o “deslocamento da autoridade dos letrados” na América Latina na esteira do enfraquecimento do Estado-nação sob o capital global (BEVERLEY, 1999, p. 19). Seguindo a problemática fundadora do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, sua crítica do Boom e sua diretriz

²⁷ A noção de heterotopia, que interpreto, no ornato de Lins, como um procedimento radical de desontologização textual que “det[ém] as palavras em suas trilhas” e “contest[a] a própria possibilidade da gramática em sua origem”, é extraída da leitura de Michel Foucault de “La Enciclopedia China”, de Borges (FOUCAULT, 1966/1994, p. xv-xxiv). Dessa forma, divirjo da interpretação dialética de Frizzi da fragmentação narrativa em Lins. Se, para Frizzi, “a fragmentação do discurso reflete o caos do mundo e a organização geométrica, a ordem cósmica que pode ser alcançada através da arte”, minha interpretação da fragmentação e da heterotopia gira em torno das formas pelas quais o texto de Lins delinea e põe em suspenso suas dimensões referenciais e miméticas em relação à cisão epistemológica do subalterno. (FRIZZI, 1995, “Introduction”, em LINS, *Nine, Novena*, p. 17).

de forjar novas modalidades de pensar o político e o cultural considerando as “dicotomias estruturais” que sustentam a relação histórica entre os intelectuais e os subalternos (LATIN, 1995, p. 142), entendendo o subalterno como um termo mediador, fundamentalmente refrativo, dos limites da escritura e do discurso teórico. O subalterno, nessa visão, não apenas coloca “a nação em questão”, mas funciona como uma poderosa fissura constitutiva para a reflexão (LATIN, 1995, p. 143)²⁸.

Em seu “Manifesto Inaugural”, de 1993, o Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos emitiu uma diretriz que alterou o campo dos estudos literários: repensar o *problema de escrever* contra a “tradução” elitista, nacionalista e literária da subalternidade (LATIN, 1995, p. 144). Como espero ficar claro em minha leitura de Lins, a poética barroca da sensação em jogo em sua obra funciona como um quadro multi-mediador que incide sobre a problemática de escrever a subalternidade²⁹. Ao redirecionar nossa atenção para a sensação, concordo com o apelo de Alberto Moreiras de “voltar a literatura contra ela própria” e de pensar por meio da “função subalterna dos estudos literários” (MOREIRAS, 2001, p. 182, 13). Ao fazer isso, também estou pondo em primeiro plano um dos principais problemas em jogo neste ensaio: que é hora de ir além do exame da literatura latino-americana do ponto de vista do *sujeito do Boom* e de suas declarações autorais, e hora de retornar à mediação, ao afeto, à autorreflexividade, aos legados minoritários da vanguarda e à problemática da antiliteratura.

²⁸ De acordo com José Rabasa, pode-se dizer que a força da reflexão subalternista reside em fornecer “elementos de autocritica” para as modalidades ocidentais do discurso, inclusive a historiografia e a literatura (RABASA, 2006, p. 75). Em consequência, se o subalterno pode ser pensado como “um alhures vazio de características positivas”, ele fornece uma mediação vigorosa e refrativa do discurso literário tradicional na América Latina e suas armadilhas (RABASA, 2006, p. 74).

²⁹ A respeito da importância da autorreflexividade na abordagem da problemática do subalterno, Ileana Rodríguez escreve: “[o]utro objetivo [dos estudos subalternos latino-americanos] é reconhecer que na história e na cultura dos ‘Outros das sociedades’ podemos encontrar, paradoxalmente, novas maneiras de abordar alguns dos enigmas criados pela incapacidade da cultura burguesa de *pensar sobre suas próprias condições de produção discursiva*” (RODRÍGUEZ, 2001, p. 9, grifo nosso). Estou postulando que o metaliterário e o mapeamento da subalternidade nos textos ornamentais de Lins não apenas chamam a atenção para o artefato literário, mas, em contrapartida, envolvem o leitor numa posição autorreflexiva de mediar o subalterno como problema e não como objeto. Para uma reflexão mais ampla sobre o escopo do Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, ver John Beverley, “Writing in Reverse”. No ensaio, Beverley escreve longamente sobre a divergência produtiva das abordagens teóricas no Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos e sobre o próprio funcionamento do grupo “como um fórum de discussões em torno de uma preocupação em comum” (BEVERLEY, 2004, p. 624).

I. Uma Política do Ornato

Falta-nos uma leitura teórica da estética narrativa de Osman Lins ou o que ele denominava poética do ornato, começando com a publicação marcante de *Nove, Novena* (1966). Falta-nos, em outras palavras, uma interpretação da subversão da forma realista do escritor. Sem jamais falar pelo subalterno, no que se segue, nossa intenção será mostrar como Lins encontra uma forma de narrar a violência da subalternidade mediante um procedimento de ornamentação antirrealista e barroco.



Fig. 1. Imagem da capa do livro *Nove, Novena* de Osman Lins. Cortesia do espólio de Osman Lins.

Para captar a reelaboração de Lins da estética realista, fazemos bem em enquadrar o desdobramento do espaço textual no seu aclamado “Retábulo de Santa Joana Carolina”, pois eis aqui que cenário, múltiplos narradores e frases passam por um processo de ornamentação polivocal. Considere-se o elenco de narradores sucessivos que falam na primeira pessoa. Esses narradores sucessivos possuem nomes, como Totônia, mas são inicialmente enquadrados por um símbolo visual que tem conotações poéticas e cosmológicas. No mistério final, por exemplo, o sinal do infinito, ∞ , designa uma multidão de narradores subalternos que polifonicamente entoam o canto da procissão funeral da protagonista, “Santa” Joana Carolina³⁰. O sinal de infinito também aponta para o retábulo medieval, ou retábulo emoldurado, e serve como matriz estrutural da obra: a morte de Joana Carolina corresponderá à representação icônica da Assunção da Santa Virgem em agosto. A partir do quadro da graça infinita, a narrativa subalterna ∞ (infinita) se desenrolará no canto coral e apontará diretamente para a *cantiga de louvor* medieval que a narrativa de Lins habita. Apropriação criativa de formas tradicionais e esbatendo as fronteiras entre a pintura, a escultura e a canção, o indicador narrativo do infinito, ∞ , sinaliza novas correspondências, novas ramificações semióticas, dobra após dobra. Por isso, o problema de superar o realismo através do barroco, em Lins, nunca teve a ver com encerrar o texto no idealismo, como sugerem seus críticos, mas com continuar o tecido textual: geometria na errância, estrelas cadentes contra fixas, reescrituras heterodoxas de textos canônicos. Não estaria o infinito também apontando para o que Candace Slater corretamente observou ser a forma ideal do teatro *textual* de Lins, isto é, uma *demonstração textual performativa de escrever e ler* em contraposição à dramatização subjetiva?

³⁰ Para um magnífico estudo sobre a talvez mais famosa obra “literária” brasileira voltada para o Nordeste e o problema de escrever, ver A.M.C. Johnson, *Sentencing Canudos*.

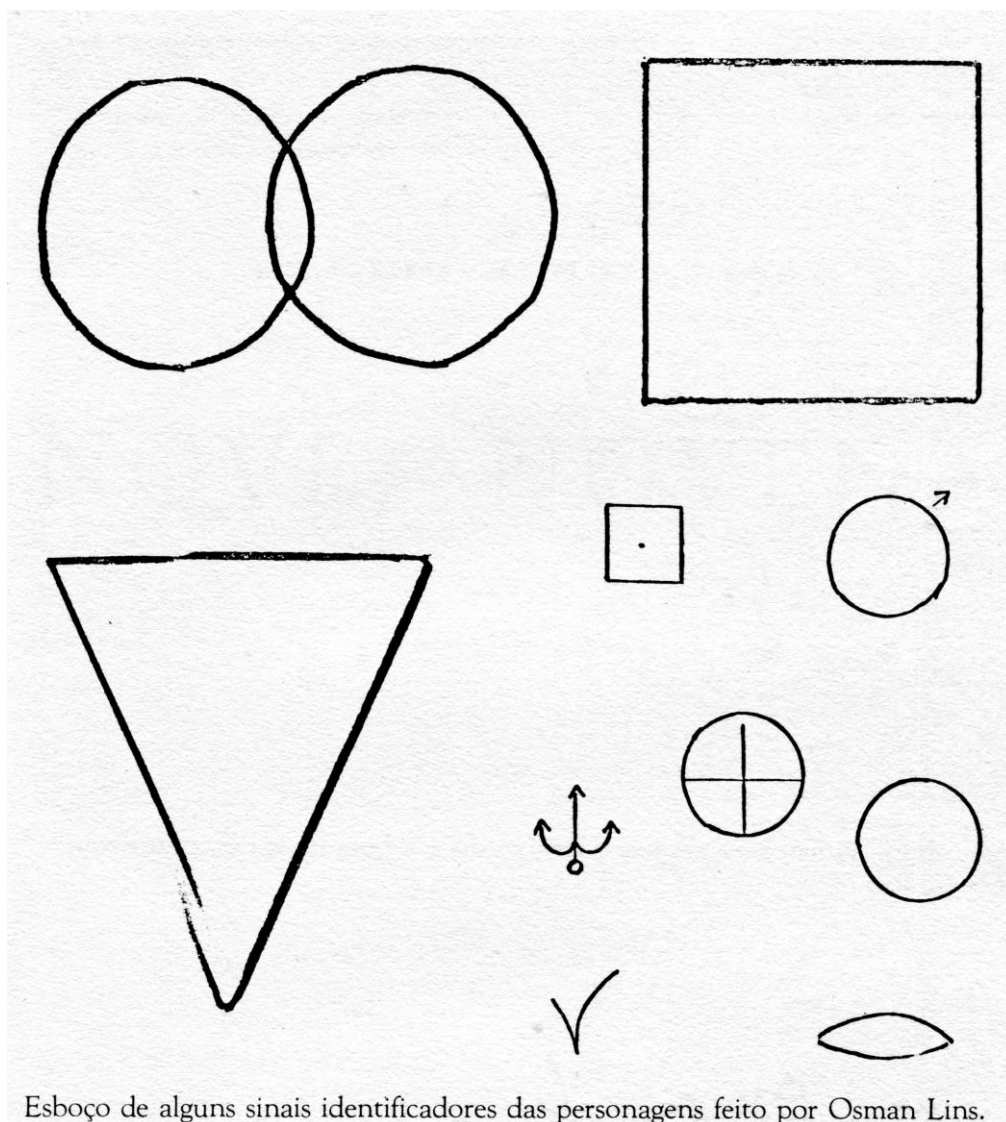


Fig. 2. Esboços dos indicadores narrativos, por Osman Lins. Reproduzidos em Sandra Nitrini, *Poéticas em Confronto: “Nove, Novena” e o Novo Romance*. Cortesia do espólio de Osman Lins.

O que conta é a proliferação das séries. Nas frases tortuosas e cravejadas de vírgulas de Lins, o objeto é elevado a um estado verbal, vocal e visual da linguagem³¹. Como o significante do infinito que suspende o encerramento na narrativa final, o “Retábulo” começa com a voz de uma jovem parteira negra, simbolizada pela cruz solar, $\oplus$. Denotando a terra, com seu equador e meridiano, as quatro estações, os quatro pontos

³¹ Para uma abordagem mais elaborada das dimensões “verbivocovisuais” da escritura experimental, ver Shellhorse, “The Verbivocovisual Revolution” e *Anti-Literature*.

cardeais e os quatro elementos, esse indicador narrativo imediatamente enquadra a imagem feminina clássica da Libra, a deusa grega da justiça, ♎ , segurando a balança. É significativo, além disso, que a narrativa começa *in media res*, com uma parteira se vendo a si própria na pintura do retábulo e segurando Joana nos braços: “Lá estou, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: ‘É gente ou é homem?’” (LINS, 1966/1994, p. 72). Com seu discurso rimando como o de um cantador popular nordestino, ou repentista, notamos como a sintaxe começa por mesclar-se com o símbolo visual: a parteira focaliza sua história através da pintura do retábulo: “Lá estou”. Mas a frase acompanhante entre parênteses, “(tão leve!)”, também constitui uma inscrição performativa: Joana Carolina, a figura santa, a cruz, é embalada nos braços da parteira, ⊕ . Atravessar o limite: a paronomásia visual constitui a ideia de um foco primário, um alvo. O olhar sobre a santa, o olho que refrata a cruz: a sintaxe se converte imediatamente em sensação. Mas iniciada no meio, por uma parteira que lê sua história a partir do retábulo, a sintaxe também retorna ao plano técnico, metaliterário da composição, para a noção de *medium*. Como figura da justiça infinita, não estaria essa cena de abertura, encenada pela voz da trabalhadora rural, essa parteira afro-brasileira, apontando para uma problemática política mais ampla nos anos 1960 no Brasil? Em especial, devido ao fato de que, até 1950, 74% da população rural do Nordeste era analfabeta e não podia votar – boa parte dela vivendo em condições semifeudais e nômades — num momento conflituoso em que a esquerda prometia a revolução e a reforma agrária³². Sinédoque da revolução futura, mas também ferida simbólica no Estado neocolonial, essa configuração nos remete à imagem icônica do pescador afro-brasileiro adornando a capa da influente revista de oposição à ditadura, a *Revista Civilização Brasileira*, cuja primeira edição surge em 1965³³.

³² Sobre o isolamento e a falta de toda cultura compartilhada, exceto pela religião, ver Gross, “Religious Sectarianism in the Sertão of Northeast Brazil 1815–1966”. Como indica a estudiosa, “poucas noções de reforma social, ou mesmo progresso, poderiam ter atravessado as barreiras do isolamento [...] para influenciar o pensamento dos sertanejos” (GROSS, 381).

³³ Sobre a *Revista Civilização Brasileira*, como veículo de resistência, ver, em particular, o artigo de Rodrigo Czajka, “A *Revista Civilização Brasileira*: Projeto Editorial e Resistência Cultural 1965-1968”.



Fig. 3. Ilustração do pescador afro-brasileiro para a revista de esquerda *Revista Civilização Brasileira*, n. 1 (1965).

Voltaremos em breve ao problema de mediar o subalterno. Por ora, continuemos nossa reflexão sobre o projeto barroco do “Retábulo”. Como com o discurso poético, o tempo cronológico é estilizado no transbordamento das vozes, símbolos visuais e narradores sucessivos que comentam o passado no tempo presente. A sintaxe se desdobra em grandes formações de blocos, que variam de duas a cinco páginas, sem quebra de parágrafo. Se o “Retábulo” se apropria criticamente da forma da cantiga medieval, fazemos bem em traçar um paralelo imediato com as clássicas *Cantigas de Santa Maria*³⁴. Escritas em galego-português no século XIII e retratando a Virgem Maria de forma humanizada, esses poemas ilustrados de louvor à Virgem se equiparam aos “milagres” seculares e terrenos de Joana Carolina. De fato, composta em notação quadrada silábica (*syllabic square notation*), a escritura justificada de Lins reproduz os padrões em bloco dos manuscritos medievais. Através da pintura do retábulo que estrutura a narrativa, Lins também se inspira nas iluminuras medievais. Com efeito, os textos-enigma que precedem a narrativa funcionam como vinhetas nas *Cantigas de Santa Maria*: são poemas curtos fornecendo a legenda das iluminuras. O ornato denota tanto o método sintático quanto a performance textual.

³⁴ Agradecimentos especiais a Erica O’Brien Gerbino por sua brilhante descoberta do intertexto cantiga em Lins.



Fig. 4. Cantigas de Alfonso o Sábio, século XIII, fólio 120v: “Elogios da Virgem e do Arcanjo Gabriel”, Biblioteca Nazionale, Florença. Reimpressão a partir de El Sabio, “Louvores da Virgem”, v. 1 de *Spanish Illumination*, organizado por Jesús Domínguez Bordona.

Da imagem à narrativa e canto, o cenário se produz por meio de uma sequência de doze quadros que correspondem aos doze “mistérios” narrativos do “Retábulo”. Cenas de montagem que aproximam o cubismo por sua ausência de uma perspectiva central, os quadros com frequência aparecem no início da narrativa, mas às

vezes emergem no meio ou no fim³⁵. Introduzindo os quadros, onze das doze narrativas começam com um poema-enigma relativo a um dos “milagres” de Joana Carolina. Ou melhor, a experiência dos milagres no “Retábulo” realmente registra *mudanças epifânicas de perspectiva* da parte dos narradores. Para alterar a perspectiva: Joana Carolina é enquadrada não tanto como “santa” subalterna, mas como obra de arte e figura de desafio. Ao transmitir e narrar os atos dela como retratados na pintura do retábulo, os narradores passam por uma mudança de ponto de vista. E, como a Virgem Maria, Joana representa uma mudança de escala, um registro afetivo. Isso se mostra significativo no sentido político, na medida em que os narradores vivem e lutam num mundo de violência. Ou são eles fantasmas? Elevada ao *status* de monumento, remanescente da obra de Juan Rulfo, a voz de uma comunidade subalterna desponta para nos contar sobre sua miséria, sua terra secada e batida pelo sol, seus risos e cantos escassos, suas histórias de exploração. Semelhante à Macabéa de Lispector em *A Hora da Estrela*, os mistérios de Joana Carolina representam não a esperança litúrgica para os oprimidos, mas uma fratura nas formas habituais de percepção da comunidade nordestina — uma ruptura com o suportar habitual, coletivo, cotidiano, apesar das condições miseráveis.

³⁵ Em carta a Maryvonne Lapouge, datada de 4 de maio de 1969, Lins descreve a iluminação do Nono Mistério como evocativa de Picasso e Chagall. Além disso, ele acrescenta que os demais “são concebidos à maneira de alguns mestres medievais e mesmo da Renascença, quando víamos, ao mesmo tempo e num só quadro, o mesmo personagem em várias situações”.



Fig. 5. Cantigas de Alfonso o Sábio, século XIII, fólio 1: “Alfonso o Sábio Lendo Suas Cantigas”, Escorial, Biblioteca do Mosteiro Real, T. j. I. Reimpressão de: El Sabio, “Alfonso the Learned Reading His Canticles”, em Jesus Dominguez Bordona (ed.). *Spanish Illumination*, v. 1.

Por mais que Lins falasse da escritura como um esforço de inflexão cosmológica, tudo gira em torno do problema material do sensível: o de criar um monumento coletivo para os oprimidos. Deixe-me dizer isso de forma ainda mais clara: fazer o monumento para o subalterno não consistirá em projetar uma representação. Não haverá tradução mestre da alteridade, nenhum falar ventríloquo pelos pobres, nenhuma santificação do popular. Ao contrário, presenciaremos a construção, em Lins, de uma

técnica de escritura que desterritorializa todos os padrões e medidas³⁶. O problema da antiliteratura dirá respeito, então, à criação de novas potências de textura, novos modos de se relacionar com o subalterno.

E, contudo, o ornato de Lins, como a dobra de Gilles Deleuze, não se refere a uma característica essencial. Ele é, ao contrário, qualificado por sua função operatória. A trama da história, nesse sentido, é sempre cavernosa, generativa e ativa: a história se torna um *acontecimento de leitura através de múltiplas dobras ornamentais*³⁷. Para manter uma interface tensa entre a narrativa e o ornato permutante: o ornato agita, adia e suspende o julgamento do leitor.

Aponte que precisamos ir além das denúncias explícitas do autor para entender a vocação política que subjaz a suas narrativas barrocas e, desde já, o mesmo deve ser dito quanto à questão de “representar” ou de dar articulação ao subalterno. Lins, como muitos dos intelectuais de sua geração, tinha consciência da divisão aparentemente insuperável entre o intelectual e o “outro” desinstitucionalizado. Dito isso, o que fazer da “beatificação” de Lins da subalterna Joana Carolina, como uma figura santa para os “ninguéns” oprimidos do Nordeste empobrecido?

³⁶ Ver o importante *Thresholds of Illiteracy*, de Acosta, em particular, p. 1-25 e 73-76. Como forma de análise e conceito, Acosta vai afirmar que “a iletralidade designa uma semiose irreduzivelmente ambígua” (ACOSTA, 2014, p. 9). Nesse sentido, ele afirma: “uso o termo para expressar a condição de excesso semiológico e ingovernabilidade que emerge do abalo crítico do campo de inteligibilidade dentro do qual modos de leitura tradicionais e resistentes são definidos e posicionados” (ACOSTA, 2014, p. 9).

³⁷ Por essa razão, Lins vai enfatizar o caráter antirrepresentacional e montagem (*assemblage*) de sua obra. Por exemplo, ao explicar a prevalência quase exclusiva da narrativa na primeira pessoa em *Nove, Novena*, ele escreve: “[o] EU que busco é de outra natureza. É um instrumento para a conjugação dos verbos, as articulações de frase, o agenciamento do texto. Existe como pronome, mas um pronome falso, ilegítimo, pois não está em lugar do nome” (carta a S. Nitrini, 28 de abril de 1975). Sobre a dobra em Deleuze, ver *The Fold: Leibniz and the Baroque*.



Fig. 6. Joana Carolina, avó paterna de Osman Lins.

Um primeiro passo para responder a essa pergunta é ir além da biografia, por mais interessante que seja: a história trata de muito mais que uma homenagem eloquente à avó paterna de Lins, Joana Carolina, que criou Osman no Nordeste brasileiro. Na medida em que a estrutura narrativa da história constitui um campo de ornatos chamando a atenção para seus procedimentos composicionais, um ponto de partida para fazer a ponte— entre o literário e o subalterno — é encontrado na noção de estrutura secreta, ou “mistério”, que enquadra cada um dos doze textos-retábulo na obra.

II. Mistério Final

O “Mistério Final” é o relato produzido por uma multidão de narradores “ninguéns” que carregam o corpo de Joana Carolina para um cemitério popular. Esse povaréu de subalternos, representado pelo indicador semiótico do infinito — ∞ — nos avisa desde cedo que eles, como Joana Carolina, são os desprezados, oprimidos e pobres. O modo como ela pertencia ao mundo da vida dos “ninguéns”, um mundo que é descrito como dominado pelos ricos e poderosos, é o tema deles. A narrativa se desenvolve ao longo de um eixo de descrições musicais e envolventes apresentadas no tempo presente e ao longo de um registro messiânico paralelo que descreve Joana Carolina como milagreira e potencial redentora dos pobres.

Assim como na Décima Segunda Estação da Cruz, onde Cristo morre como mártir e introduz no mundo o princípio de uma nova lei e o falar pentecostal em línguas, o “Mistério Final” constitui um desenlace desafiador. Não muito diferente do Mistério da Cruz, a morte, a apoteose messiânica e a introdução de uma nova lei e linguagem são seus temas principais. E, contudo, o texto também aponta para um subconjunto de temas relacionados à literatura, às artes e à política. Na medida em que a narrativa é entoada pela primeira (embora conclusiva) vez por uma multidão de “ninguéns” despossuídos na primeira pessoa do plural, *nós*, o texto coloca em primeiro plano o problema da subalternidade e da solidariedade.

O infinito — o signo de uma ordem cosmológica “superior” e a promessa de redenção messiânica — também parece apontar para uma ausência infinita; chame-o de poder subalterno ou de restituição, o signo de infinito da multidão configura o local de uma interrogação e um adiamento do encerramento. Sobre o subalterno em “Mistério Final”, Lins escreve:

Na parte final, que é a parte do enterro, ela é seguida pelos pobres da cidade, pelos homens do trabalho, pelos artesãos, pelos pequenos negociantes, pelos homens das mãos grossas, e todo o enterro é construído num ritmo batido, altamente violento. Esta narrativa que parece característica de preocupações estéticas, na realidade, talvez de

tudo o que escrevi até aquele momento, é a que tem mais preocupações políticas. *Retábulo de Santa Joana Carolina* é a meu ver política, e altamente violenta, enquanto a maioria das pessoas tende a ver naquele texto uma narrativa quase religiosa, a partir inclusive do título, mas ele é a narrativa de um protesto violento contra o modo de como o pobre é tratado no meu país (LINS, 1979, p. 220).

Um texto político, um texto violento, mas um texto no qual é impossível falar diretamente pelo subalterno, o “Mistério Final” de Lins impõe uma estratégia comum do *Boom* latino-americano: o retorno ao mito. E, no entanto, longe de um procedimento envolvendo a transcodificação, em última instância, de modalidades discursivas heterogêneas e a imposição de um *mythos* para resolver contradições sociais insolúveis, o “Mistério Final” de Lins é um texto interruptor e hesitante que inscreve tensão no próprio mito e nas estruturas codificadoras da perspectiva que o constituem. Longe de uma reescritura da hagiografia de uma santa cristã ou do tropo mitológico de São Sebastião no Nordeste brasileiro, Joana Carolina funciona como um significante ornamental *dividido*.

Na medida em que, seguindo Benedito Nunes, o texto de Lins se empenha em “sujeitar” a experiência da vida entrópica à “disciplina de uma ordem poética”, minha avaliação é a de que seu sistema narrativo nos apresenta, como no barroco, um objeto des-disciplinado (NUNES, 1995, p. 203). A apoteose de Joana Carolina, uma figura da redenção subalterna, é ambigualmente enquadrada no silêncio e cercada pelos pobres sertanejos sem nome, como se isto acontecesse por um exército de anjos, flora e criaturas à espera. Signos ornamentais constituindo uma *escritura alternativa*, esta inversão do Éden culmina no *tornar-se retábulo e politicamente problemático* do campo narrativo. Isto é, longe de postular o “outro” subalterno como objeto da transculturação e da disciplina poética, como muitos fizeram nos anos 1960, os ornatos de Lins fazem essa mediação crítica, na medida em que eles constantemente mediam as descrições do texto da violência e subalternidade: o subalterno é encenado não tanto como objeto da ideologia, mas como uma figuração de acúmulo e condensação, tensão e textualidade, princípio de uma nova palavra poética e política.

III. Escrevendo a Violência

“Multiplicar as dimensões da obra literária”, escreveu Osman Lins em seu ensaio amplamente distribuído sobre a função social do escritor, é estabelecer um meio de “conectá-la mais profundamente com a realidade” (LINS, 1974, p. 219). A estética de ornatos de Lins, inspirada nas formas de arte brasileira e europeia, efetivamente articulou um campo semântico multidimensional que ele esperava iria permitir ao leitor “ver a realidade mais globalmente” (LINS, 1979, p. 214)³⁸. Essa “realidade”, é claro, tratava-se do Brasil no contexto da ditadura militar e do problema da violência vinculada aos sujeitos subalternos do Nordeste brasileiro.

Para Lins, a construção de um estilo inovador e pessoal que respondesse ao político, mas que também atendesse às demandas do mercado, era uma questão de malabarismo: de um lado, como escritor profissionalizado que promovia e se considerava servidor do ofício da literatura, Lins se sentia compelido a construir uma literatura que “reintegrasse a palavra” a uma esfera pública que ele estimava decaída e passiva, bem como intelectualmente “subdesenvolvida”, devido à invasão da indústria cultural norte-americana. A tarefa social do escritor, no contexto de Lins, era envolver o leitor com um texto de ornatos que revelasse seus próprios limites como texto: “o romancista atual, contemporâneo, não quer mais iludir o leitor, ele segue uma linha que se aproxima da linha brechtiana, ele propõe ao leitor não um simulacro da vida, mas um texto, um texto narrativo, que se propõe como texto e propõe as personagens como personagens e não como figuras de carne e osso” (LINS, 1979, p. 225). Se o objetivo era fazer um texto que revelasse seus limites enquanto trabalho de artesão e que não fosse mais um veículo de ilusão mimética, para Lins, esse texto também era concebido “como detonador de percepções” (LINS, 1979, p. 217). No entanto, lidar com o problema de escrever a violência nos anos 1960 é, efetivamente, o outro lado do problema que Lins aborda em

³⁸ Em relação às formas de arte europeias: “[a]cima de tudo”, escreve Ana Luiza Andrade, “*Nove, Novena* transpõe as tradições artísticas dos períodos medieval tardio e barroco para o estilo moderno de Lins de combinar o ornamento com a geometria, o que não só coincide com suas concepções políticas e de tempo/espaço, mas também é contemporâneo a uma sociedade de cultura de massa, na medida em que o público leitor é levado em consideração no processo de escritura” (ANDRADE, 1995, p. 205).

inúmeras ocasiões, especialmente em entrevistas, em sua correspondência e em seus ensaios. Mas então o que exatamente constitui escrever a violência?

Seguindo José Rabasa, conceituo escrever a violência de dois modos mutuamente interrelacionados. Primeiro, escrever a violência envolve representar tais atrocidades como a exploração do trabalho, o assassinato e a emboscada políticos e outras formas óbvias de “terror material” que contextualizam a história e o mundo da vida subalterna de Joana Carolina em Pernambuco (RABASA, 2000, p. 22). Segundo, escrever a violência também diz respeito ao poder e à força da escritura como tal, por meio da qual a escritura serve como instrumento de codificação e apropriação, que não só nomeia e define seus objetos de representação, mas também tem a capacidade de expropriar a especificidade e o mundo-da-vida do referente como o “outro” subalterno que o texto de Lins põe em destaque. Com respeito a essa segunda concepção mais intrincada *da violência representacional*, devemos também lembrar que escrever a violência envolve os aparatos de codificação jurídica e conceitual que servem a tais fins como o racismo, o estereótipo fácil e as concepções reducionistas e essencialistas da percepção e atividade humanas de construir sentidos. Escrever a violência, em outras palavras, se vincula às formas simbólicas da violência.

Ao concluir, gostaria de enfatizar que Lins era fascinado pelo conceito de aperspectivismo e pelas formas de arte medievais. Com respeito ao fascínio de Lins pela perspectiva, é útil reconsiderar sua viagem programática à Europa, em 1961³⁹. Numa entrevista para a revista literária *Escrita* em 1976, Lins enfatiza a importância de observar os vitrais medievais:

Eu diria que a principal experiência desta minha temporada, que me marcou e marcará o resto da minha vida, foi o contato com os vitrais e com a arte românica, a arte medieval em geral. No que se refere aos vitrais, eu tomei uma lição fundamental: pude examinar detidamente a degenerescência dessa arte. Enquanto o vitral se resignava às suas limitações de vitral, ao chumbo e ao vidro colorido, ele esplendia com toda a sua força. Mas aos poucos os vitralistas começaram a achar que aquilo era insuficiente e começaram a pintar o vidro, começaram a levar para a arte do vitral a arte da pintura. A partir daí o vitral degenera. Isto

³⁹ Para um excelente exame da viagem de Lins, ver S. Nitirini, *Transfigurações*, p. 65-89.

me levou a uma crença da qual estou firmemente convencido: de que as coisas fulguram, vamos dizer, nas suas limitações. As limitações não são necessariamente uma limitação no sentido corrente, mas uma força. Quer dizer que o vitral era forte enquanto estava limitado, e aceitava sua limitação. Além do mais, o vitral, sendo uma arte extremamente sintética, e até rústica, era uma arte altamente expressiva. [...]. A outra coisa sobre esse meu contato com a arte medieval é o caráter aperspectívico dessa arte. [...] enquanto o Renascimento havia levado a uma visão perpectívica do mundo, naturalmente centrado no olho carnal, humano, a Idade Média levava a uma visão aperspectívica, devido ao fato exatamente de ser uma época não antropocêntrica mas teocêntrica, de modo que os artistas, como reflexo da visão geral do homem medieval, tendiam a ver as coisas como se eles não estivessem fixados num determinado lugar. Isso levava a uma visão do mundo muito mais rica, não limitava a visão das coisas à condição carnal (LINS, 1979, p. 212-214).

Esse instantâneo da iluminação de Lins relativo à perspectiva não-fixada nos permite melhor perceber a complexidade de sua preocupação com a perspectiva narrativa e o problema de contramapear a violência por meio da literatura. Pois, na medida em que, em Lins, a perspectiva narrativa fornece um quadro para escrever a violência no sertão nordestino brasileiro no sentido explícito de nomear, ao não fixar a perspectiva narrativa por meio de um conjunto de ornamentos, ele fez da perspectiva narrativa um campo dinâmico da percepção. Nesse aspecto, escrever a violência a partir de uma estética do ornato mapeia e responde à violência em dois sentidos específicos: o material e o simbólico. De um lado, a narrativa de Lins mapeia a violência material que os sujeitos subalternos sofrem nas mãos dos proprietários de terra e de um Estado corrupto.

De outro, escrever contra a violência simbólica através de uma estética do ornato remete a desalojar a perspectiva unitária e epistemológica do ato de nomear por uma multiplicidade de perspectivas que sublinham a natureza construída do texto. Dessa forma, o ornato em Lins mapeia a violência através da forma narrativa e simultaneamente desconstrói os aparatos conceituais de captura e codificação que subjazem à violência simbólica e à linguagem da “ciência régia”⁴⁰. Assim, o ornato revela e repele a força e a violência da escritura propriamente dita.

⁴⁰ Ver Deleuze e Guattari, *A Thousand Plateaus*, p. 367-374.

A contrapelo do objetivo expresso pelo próprio Lins de conduzir o leitor de uma situação de caos para a ordem cosmológica por meio da palavra ornamental, o frequentemente reiterado modelo evolucionário e autobiográfico em três estágios de Lins (*procura, transição, plenitude*), estou fazendo o contra-argumento que o ornato inscreve a finitude radical do texto num horizonte duplo: a subalternidade e o metaliterário⁴¹. Não é caos nem é cosmo, mas a finitude da literatura e os limites epistemológicos que são, em última análise, expressados através do campo do ornato. A apoteose de Joana Carolina, no final do texto, é justamente essa mescla com o infinito sem nome, no local de fossa comum, uma imagem profana e poética — mais interrogativa que afirmativa.

A dimensão metatextual que venho ressaltando e conceitualizando em Lins mapeia o campo da representação narrativa no sentido inverso, como um instrumento da *escritura ornamental*. Ao fazer isso, Lins inverte, contra-focaliza e duplica a cadeia de objetos narrativos, ou personagens e acontecimentos, que se tornam signos dessa modalidade de escritura dúplice. O problema de escrever a violência é contraescrito dessa maneira. Por conseguinte, a estética do ornato de Lins, no “Retábulo de Santa Joana Carolina”, articula a desterritorialização da escritura da violência com um olhar etnográfico que não impõe nenhuma positividade ideológica, conceitual, ou identitária ou identidade cultural, mas antes diagrama, através de sua série de artifícios entrelaçados, a suspensão de toda e qualquer positividade da escritura, de modo a revelar a possibilidade de pensar através dos horizontes e condições dos *alhures* da escrita: uma infinidade de ninguéns sem nome, os pobres do sertão brasileiro, cuja redenção, postergada, nunca narrada, mas prometida no canto coral, configura também uma *rede da escritura* (*writing grid*), que deve ser decifrada, através da morte do santo-subalterno-mártir, como uma

⁴¹ O esquema evolutivo de “procura”, “transição” e “plenitude” se refere às declarações pessoais de Lins sobre o desenvolvimento de seu estilo de escritura: “Nove, Novena inaugura uma fase de maturidade, talvez de plenitude, em minha vida de escritor” (LINS, 1979, p. 141). Cf. também A.L. Andrade, *Osman Lins: Crítica e Criação*; e R. Igel, *Osman Lins: Uma Biografia Literária*.

interrogação e inscrição do impasse da literatura na América Latina durante os anos 1960⁴².

**Traduzido por Maria Clara Cescato,
revisado por Adam Joseph Shellhorse⁴³**

REFERÊNCIAS

ACOSTA, Abraham. *Thresholds of Illiteracy: Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*. New York: Fordham University Press, 2014.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. Nine, Novena's Novelty. *Review of Contemporary Fiction*, v. 15, n. 3, outono, 1995.

BEVERLEY, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

_____. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke University Press, 1999.

⁴² Estou me referindo aos narradores subalternos “sem nome” (nós, os ninguém da cidade) do “Mistério Final”, sugestivamente designados pelo signo ornamental do infinito, ∞ (LINS, 1966/1994, p. 113). Gostaria de lembrar que os narradores subalternos se misturam no final do texto no que é descrito como um “pomar generoso” (LINS, 1966, p. 116). Esse “pomar generoso”, um significante excessivo, é um local de enterro coletivo e um “pomar”, como o Éden, de nomes em proliferação, inscrevendo aqueles dos oprimidos e explorados. O “pomar generoso” constitui uma abertura ambígua do coro subalterno, um coro que sugere as letras do alfabeto e conota a flora e a fauna. Seguindo o arcabouço geral do quadro (tableau) do “retábulo” que estrutura a narrativa, esses nomes também configuram o pano de fundo barroco das criaturas e dos pobres que se colocam ao redor e emolduram, como anjos, a cena do “painel” de apoteose da morte de Joana Carolina. Como ornatos, eles são inscritos como uma rede de elementos de escritura polissêmica, conotando a redenção do pobre e o renascimento cíclico, cósmico e, acima de tudo, poético.

⁴³ Uma versão anterior deste artigo apareceu em meu livro, *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina* (University of Pittsburgh Press, 2017), agora revisado e reimpresso aqui com permissão da University of Pittsburgh Press. Meus agradecimentos a Bárbara Simões Daibert, Nelson Cerqueira, Paulo Andrade e Daniel Bueno pela sua ajuda inestimável com a revisão. Da mesma forma, fico muito grato aos professores Elizabeth de Andrade Lima Hazin, Maria Aracy Bonfim e Cacio José Ferreira, ao grupo de pesquisa Estudos Osmanianos: Arquivo, Obra, Campo Literário, assim como aos participantes do V Encontro de Literatura Osmania em setembro-outubro 2020, pelos comentários e feedback úteis ao meu ensaio.

_____. Writing in Reverse: On the Project of the Latin American Subaltern Studies Group. In: SARTO, Ana del; RÍOS, Alicia; TRIGO, Abigail (orgs.). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham: Duke University Press, 2004. Zone Books, 1995.

BOSTEELS, Bruno. Theses on Antagonism, Hybridity, and the Subaltern in Latin America. *Dispositio*, v. 52, n. 25, 2005.

CZAJKA, Rodrigo. A Revista Civilização Brasileira: Projeto Editorial e *Resistência Cultural* 1965-1968. *Revista de Sociologia e Política*, v. 18, n. 35, fev. 2010.

DE LA CAMPA, Román. *Latin Americanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

DELEUZE, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. 7. ed. Trad. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 8. ed. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

DOVE, Patrick. *Literature and “Interregnum”: Globalization, War, and the Crisis of Sovereignty in Latin America*. Albany: State University of New York Press, 2016.

EL SABIO, Alfonso X. Alfonso Reading His Canticles. In: BORDONA, Jesús Domínguez (ed.). *Spanish Illumination*. V. 1. New York: Hacker Art Books, 1969.

_____. Praises of the Virgin and the Archangel Gabriel. In: BORDONA, Jesús Domínguez (ed.). *Spanish Illumination*. V. 1. New York: Hacker Art Books, 1969.

GRAFF ZIVIN, Erin. *Anararchaeologies: Reading as Misreading*. New York: Fordham University Press, 2020.

Beyond Inquisitional Logic, or, Toward an An-archaeological Latin Americanism. *CR: The New Centennial Review*, v. 14, n. 1, 2014.

GROSS, Sue Anderson. Religious Sectarianism in the Sertão of Northeast Brazil 1815-1966. *Journal of Inter-American Studies*, v. 10, n. 3 jul. 1968.

IGEL, Regina. *Osman Lins: Uma Biografia Literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

LATIN American Subaltern Studies Group. “Founding Statement”. In: BEVERLEY, John; OVIEDO, José; ARONNA, Michael (eds.). *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Presses, 1995.

LATIN American Subaltern Studies Revisited. Ed. Gustavo Verdesio. Edição Especial da *Dispositio*, v. 25, n. 52, 2005.

LEGRÁS, Horacio. *Literature and Subjection: The Economy of Writing and Marginality in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008.

LEVINSON, Brett. *The Ends of Literature: The Latin American “Boom” in the Neoliberal Marketplace*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

LINS, Osman. Cartas a Maryvonne Lapoue, 4 de maio de 1969, 11 de agosto de 1969. *Acervo de Osman Lins*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [s.d.].

_____. Cartas a Sandra Nitrini, 25 março de 1975, 28 de abril de 1975. *Acervo de Osman Lins*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [s.d.].

_____. *Guerra Sem Testemunhas: O Escritor, Sua Condição e a Realidade Social*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Evangelho na Taba: Outros Problemas Inculturais Brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Nove, Novena*. 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Retábulo de Santa Joana Carolina. Nove, Novena*. [1966]. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LUND, Joshua. *The Impure Imagination: Toward a Critical Hybridity in Latin American Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

MOREIRAS, Alberto. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 2001.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto: “Nove, Novena” e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Transfigurações: Ensaaios Sobre a Obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec, 2010.

NUNES, Benedito. *Narration in Many Voices*. Trad. Linda Ledford-Miller. *Review of Contemporary Fiction*, v. 15, n. 3, Fall 1995.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. [1966]. New York: Vintage, 1994.

FRIZZI, Adria. Introduction. In: LINS, Osman. *Nine, Novena*. Trad. Adria Frizzi. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1995.

_____. Osman Lins: An Introduction. *Review of Contemporary Fiction*, v. 15, n. 3, Fall 1995.

JOHNSON, Adriana Michéle Campos. *Sentencing Canudos: Subalternity in the Backlands of Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.

JOHNSON, David E. How (Not) to Do Latin American Studies. *South Atlantic Quarterly*, v. 106, n. 1, 2007.

RABASA, José. *Writing Violence on the Northern Frontier: The Historiography of Sixteenth-Century New Mexico and Florida and the Legacy of Conquest*. Durham: Duke University Press, 2000.

_____. Elsewheres: Radical Relativism and the Frontiers of Empire. *Qui Parle*, v. 16, n. 1, verão, 2006.

_____. *Without History: Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010.

RAMA, Ángel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1982.

_____. El “Boom” en Perspectiva. In: RAMA, Ángel (org.). *Más allá del Boom: Literatura y Mercado*. Buenos Aires: Ediciones Folios, 1984.

REVISTA de Civilização Brasileira, n. 1, 1965. Ilustração da Capa. Autoria desconhecida.

RODRÍGUEZ, Ileana. Reading Subalterns across Texts, Disciplines, and Theories: From Representation to Recognition. In: RODRÍGUEZ, Ileana (ed.). *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham: Duke University Press, 2001.

SHELLHORSE, Adam Joseph. *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.

_____. *Antiliteratura: A Política e os Limites da Representação no Brasil e Argentina Modernos*. São Paulo: Editora Perspectiva, no prelo.

_____. Latin American Literary Representational Regime. RAY, Sangeeta; SCHWARZ, Henry; BERLANGA, José Luis Villacañas; MOREIRAS, Alberto; SHEMAK, April (eds.). *The Encyclopedia of Postcolonial Studies*. V. 2. Oxford: Wiley-Blackwell, 2016.

_____. The Verbivocovisual Revolution: Anti-Literature, Affect, Politics, and World Literature in Augusto de Campos. *CR: The New Centennial Review* v. 20, n.1, primavera, 2020.

SLATER, Candace. A Play of Voices: The Theater of Osman Lins. *Hispanic Review*, v. 49, n. 3, verão, 1981.

SOMMER, Doris. *Proceed With Caution, When Engaged With Minority Writings in the Americas*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

WILLIAMS, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham: Duke University Press, 2002.

_____. The Subalternist Turn in Latin American Postcolonial Studies, or, Thinking in the Wake of What Went Down Yesterday (November 8, 2016). *Política Común: A Journal of Thought*, n. 10, outono, 2016. Disponível em: <<https://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0010.016?view=text;rgn=main>>.

ESTÁ TUDO NAS CARTAS! A AMIZADE EPISTOLAR ENTRE OSMAN LINS E HERMILO BORBA FILHO

IT'S ALL IN THE LETTERS!
*THE EPISTOLARY FRIENDSHIP BETWEEN OSMAN LINS AND
HERMILO BORBA FILHO*

Nelson Luís Barbosa⁴⁴

Resumo: A amizade epistolar entre Osman Lins e Hermilo Borba Filho permite-nos compreender, por meio das cartas, a construção pessoal, política e cultural do escritor e do homem Osman Lins em sua última década de vida.

Palavras-chave: Correspondência; Literatura e Biografia; Política e Cultura; Osman Lins; Hermilo Borba Filho.

Abstract: *The epistolary friendship between Osman Lins and Hermilo Borba Filho allows us to understand, through the letters, the personal, political and cultural construction of the writer and man Osman Lins in his last decade of life.*

Keywords: *Correspondence; Literature and Biography; Policy and Culture.*

Introdução

O estudo da correspondência de escritores, numa perspectiva histórica, permite apreender a respeito desses autores uma sincronicidade vivencial que, em vida e contemporaneamente, torna-se impossível, pela própria condição fragmentada do homem e de sua visão de mundo restrita a ilhas e objetos de sua proximidade, cotidianos, históricos, literários etc. Como sugere a pesquisadora Brigitte Diaz (2016, p.223), “Quando se inscrevem, como é o caso aqui, na longa duração, o interesse das correspondências é o de permitir cortes sincrônicos, mas também o de entender o panorama de uma evolução”. O conjunto, portanto, de sua correspondência geral, somada aos demais documentos e registros, pode, assim, contribuir para a observação, ainda que

⁴⁴ Doutor em Letras pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Pós-doutorado pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

sempre jamais abrangente, de uma “quase” totalidade biográfica, somada às suas obras, suas ideias, seus pensamentos e atos e atitudes realizados em vida.

Do mesmo modo, segundo Marie-Claire Grassi (1998, p.143), pode-se concluir que “A multiplicação dos estudos de correspondências, ativas e passivas, dos escritores e os inúmeros trabalhos nesse campo propõem as múltiplas facetas da problemática das relações entre um autor, uma obra e sua correspondência”, e pelo conjunto dos estudos apreende-se cada vez mais aspectos pessoais e psicológicos da vida de um escritor.

Essas conclusões e observações preliminares permitem-nos inserir o estudo realizado com as cartas trocadas entre os amigos Osman Lins e Hermilo Borba Filho, por uma década, na perspectiva do V Encontro de Estudos Osmanianos que congrega aspectos biográficos da vida do autor em relação à sua obra.

Foi a correspondência epistolar de Flaubert, de modo geral, que, segundo conta Simone de Beauvoir em *Cerimônia do adeus*, fez Sartre descobrir no cultuado autor francês que criticara em “Qu’est-ce-que la littérature?” a preeminência atribuída ao imaginário fluabertiano. Também a grande contista e poeta argentina Silvina Ocampo, para ficarmos ainda no universo dos criadores e suas percepções do universo das correspondências, considerava que o melhor que Flaubert escrevera foram suas cartas. Diz, ironicamente, Silvina: “Eu prefiro Flaubert em suas cartas. Justamente têm pausas, que são muito importantes. Como uma respiração distinta: o que ele escreveu para ser um livro e não uma carta. A carta é uma coisa mais ardente, mais impulsiva, e provavelmente – penso – quase todos os escritores deixaram coisas melhores em suas cartas e em suas memórias, que em seus textos de imaginação” (OCAMPO apud ULLA, p.597).

As cartas

O trabalho de edição e notas com a correspondência ativa e passiva de Osman Lins (5.7.1924 – 8.7.1978) e Hermilo Borba Filho (8.7.1917 – 2.6.1976), cujo período se estende de 23 de fevereiro de 1965 a 3 de junho de 1976, totalizando 201 cartas (106 cartas de Osman Lins e 95 cartas de Hermilo), corresponde aos últimos dez anos da vida de ambos, tornando-se, assim, documento privilegiado para o conhecimento dos autores,

em especial Osman Lins, e da elaboração de sua biografia. A correspondência extingue-se com a morte de Hermilo, em 1976, e, infelizmente, Osman sobrevive ao amigo apenas mais dois anos. Este conjunto de cartas certamente corresponde ao maior volume de correspondência de Osman mantida com um único interlocutor, seu contemporâneo Hermilo, e a edição anotada dessa correspondência possibilita, assim, somar os vários espaços de criação e comunicação possíveis só mesmo pelo distanciamento histórico e pela morte que define historicamente a trajetória vivida/escrita.

Chama a atenção, sobretudo, nessas cartas, a diferença de personalidade, até mesmo opostas, entre os correspondentes. Se, por seu lado, Osman se caracteriza por uma personalidade fortemente disciplinada, rigorosíssimo quanto aos princípios e aos métodos de escrita e de conduta social e política, postura amplamente ressaltada e apontada em estudos de sua obra, também altamente marcada por essa disciplina e essa estrutura muitas vezes rígida como a própria relação palindrômica de suas produções de maior sucesso; por outro lado, Hermilo, no polo oposto, sempre se caracterizou por uma personalidade de excessos, fazendo uso contínuo de palavrões que lhe renderam o epíteto de “escritor maldito”, a aptidão pelo uso de bebidas alcoólicas e as entregas apaixonadas pelo teatro e pela literatura etc., características que certamente também pesaram na recepção de sua obra, sobretudo pela censura do período militar e dos princípios morais daquela metade do século XX.

A intermediação dessas cartas, por Julieta de Godoy Ladeira pelo lado de Osman, e por Leda Alves pelo lado de Hermilo, certamente interferiu em possíveis conflitos entre os amigos, ainda que não se apreenda isto diretamente no texto das cartas, mas o espaço privilegiado das cartas tornou-se o grande protagonista desta relação de opostos e de figuras contrastantes, contraditórias, por certo, mas sempre absolutamente respeitadas. É assim que se compreende que as cartas, se podem apagar a distância, também têm o poder de manter a distância (cf. HAROUCHE-BOUZINAC, 2016, p.105), favorecendo, com isso, uma relação saudável e de profundo respeito e amizade, o que leva a pensar que não fosse esse distanciamento formulado pela escrita, o convívio entre os dois poderia ser bem diferente. Osman fora aluno de Hermilo na Escola de Belas Artes no Recife e este vivera em São Paulo um longo período, e nisso certamente reside uma

relação de respeito entre o aluno e o mestre; mas também, no sentido inverso, a grandiosidade de caráter e de criatividade de Osman, então vivendo em São Paulo, pôde despertar no mestre o carinho e a admiração pelo aluno.

Assim, a abordagem dos assuntos tratados nessas cartas ora evidencia as características da personalidade de Osman, ora as de Hermilo, mas numa surpreendente linha de respeito mútuo que permite a ambos o prazer do aprendizado e do conhecimento, o prazer da troca. É importante pensar que ambos tiveram vida breve – Hermilo faleceu com 59 anos e Osman, com 54 anos –, e quanto a isso, a abordagem das cartas vem cobrir a relação e a formação desses dois homens no período de uma década, a última e decisiva da vida deles, período em que mais produziram e que começaram a poder contar com o reconhecimento de seus leitores.

Muitos e diversos são os assuntos dessa extensa correspondência, impossíveis de serem abarcados nesta breve reflexão, mas o que se pode apreender desse diálogo profícuo é o poder de diálogo e a recepção e disposição para o crescimento mútuo, a troca de ideias, sobretudo considerando o momento difícil em que essa correspondência se dá, tendo como pano de fundo no país uma ditadura militar que muito perseguiu escritores, professores, artistas, intelectuais, a arte e a cultura, enfim.

Para os objetivos aqui estabelecidos, optou-se por levantar três momentos especiais dessa correspondência que procuram dar conta do processo formativo do homem Osman, em especial, perpassando três eixos fundamentais desse diálogo e seus reflexos, com foco na personalidade do escritor Osman Lins: os eixos da visão “cultural”, da visão “política” e da visão “literária”. Certamente a censura é um ponto fundamental nessa discussão, pelo momento histórico-político vivido pelos amigos, mas deixaremos para um outro momento o estudo dessa contingência na correspondência trocada entre eles.

Eixo da Cultura

Osman Lins, então com 43 anos, em carta de 10.7.1967, “repreende” o amigo Hermilo, então com 50 anos, por sua “insistência” em pretender encenar peças clássicas numa realidade própria do Nordeste, revelando em suas observações não apenas uma

visão dos clássicos num prisma por demais elitista, como também expressando um certo “nacionalismo” preocupante que busca sua ambientação no teatro nacional que não correspondia exatamente às ideias de Hermilo sobre o teatro de um modo geral. Nesse dado “conflito”, percebe-se a riqueza do diálogo entre os dois homens de teatro, vivendo ambos um momento difícil da realidade política e cultural nacional.

É assim que Osman compreende os projetos de Hermilo quanto à montagem de peças clássicas no Teatro Popular do Nordeste (TPN):

Quanto a Antígona, em que você vê “outra grande aventura espiritual”, sinceramente não me entusiasma. Tenho o maior respeito pelas suas atividades como homem de teatro. Acho-o, mesmo, dentro deste Brasil onde os menores ventos mudam os rumos das pessoas, um dos poucos indivíduos realmente tomados de paixão pelo teatro.

De modo que você terá de aceitar, esta minha oposição, pelo lado melhor. Ela parte de um escritor e amigo que o põe muito alto em sua mitologia. É nesta condição que eu vejo como um equívoco a sua persistência em oferecer teatro clássico ao Nordeste (BARBOSA, 2019, p.106-7).

O diálogo sempre respeitoso propõe o que se entende pelo “lado melhor” das considerações, procurando mostrar ao amigo que o teatro clássico não seria, ali, a melhor forma de apresentar aos nordestinos a paixão pelo teatro, ou mesmo pela literatura ou a formação dita “cultural” num sentido amplo, mas também restrito no que se entende por uma arte elitista. E os argumentos vão ao ponto crucial de tentar mostrar ao amigo que seu pensamento e seu intento estão obnubilados por uma visão parcial da cultura pela vivência numa região “árida” culturalmente e distante dos centros culturais de decisão política e/ou cultural. Ele continua:

Vivendo aí, Hermilo, talvez você tenha deixado de ver claro algumas coisas. Juro-lhe: não tem o menor sentido levar dramas gregos, ou elisabetanos, ou racinianos no Nordeste. É puro esteticismo, por mais esforços que se procure fazer em contrário. Isso é uma terra bruta e áspera, você sabe disso. E inculta, além do mais. Uma terra à procura do que significa. São os dramaturgos daí, Hermilo, com todas as suas deficiências, que devem ser postos diante dos nossos conterrâneos. Sófocles,

Ésquilo, Eurípedes que vão para o inferno. Seu entusiasmo, por verdadeiro que seja, é uma sobrevivência do velho Teatro do Estudante e deve ser enterrado. Um homem como você, visceralmente ligado à sua terra – todos os seus trabalhos literários mais recentes comprovam isto – não pode ter outro papel, como homem de teatro, senão o de revelar ao público de Pernambuco os textos nordestinos que ainda não tiveram sua oportunidade. Essa, sim, é a grande aventura espiritual que o espera enquanto homem de teatro. O mais são bordados, rendas e etiqueta (BARBOSA, 2019, p.106-7).

O conselho, ao final da carta, indica ao amigo o que realmente deveria importar em sua preocupação quanto à cultura do Nordeste e dos nordestinos em geral: “Se achar a produção do Nordeste escassa para as suas experiências, aí está o Brasil, Hermilo. Dezenas – talvez centenas – de homens como você e eu procuram, bem ou mal, interpretar nossa realidade. Errando, decerto, mas nem sempre” (BARBOSA, 2019, p.107).

A resposta do amigo Hermilo, em 29.8.1967, não tarda a chegar, apenas alguns dias após a leitura da carta, como normalmente ocorre nesse conjunto de cartas trocadas na última década da vida de ambos. Assim se posiciona Hermilo:

Como encaro a sua carta? Com respeito e crença. É evidente que nossos pontos de vista têm pontos de contato, mas acho exagerado o seu nacionalismo e com isto me preocupo porque, quase sempre, uma posição nacionalista radical – em política ou arte – pode conduzir a uma consciência fascista (BARBOSA, 2019, p.109).

Observa-se, de início, o posicionamento de Hermilo quanto ao perigo que corre Osman em seu rigor “nacionalista”. Nesse contexto, é preciso considerar que os amigos escritores viviam uma realidade em que o fascismo campeava com facilidade em vista dos direitos ameaçados pela ditadura recém-empossada e que, apenas um ano depois, em 13.12.1968 instalaria a perseguição à cultura e o recurso à tortura com a imposição do Ato Institucional n.5 (AI-5) cassando liberdades sociais e direitos de expressão cultural, sobretudo.

Hermilo, assim, apela para a reflexão do amigo, alertando-o quanto aos caminhos que seu pensamento poderia tomar não sendo compreendidos por alguém que, como ele, conhecia os reais valores do amigo escritor:

Compreenda-me, pelo amor de Deus: não estou dizendo que é o seu pensamento, mas tenha cuidado para não cair, quando nada, no jacobinismo. O Teatro Popular do Nordeste tem um programa em relação a textos: os clássicos e os autores brasileiros. Não temos fugido dessa linha. Creio na atualidade do clássico e creio justamente na medida em que o clássico vem ao encontro da nossa posição de homem da hora atual. [...]

Que acontece com Antígona? O abuso da autoridade e a violentação do indivíduo. Não acha que isto é de uma atualidade a toda prova? Aí estão os IPMs⁴⁵ e aí está a realidade nordestina, principalmente tendo você em vista que a “roupagem” do espetáculo induz o espectador a situar-se numa situação que se repete há séculos e que estamos, nela, sofrendo. Estamos vivendo uma época terrível e cabe a nós, artistas, lutar com as nossas armas pela sobrevivência do homem no momento e sua vivência integral através de exemplos (BARBOSA, 2019, p.109-12).

Hermilo é ainda mais contundente em suas colocações chamando o amigo Osman para a reflexão sobre um Nordeste cujo poder revolucionário não prescinde de uma leitura folclórica ou anedótica para encontrar a sua verdadeira vocação cultural:

[...] O Nordeste é uma região que se transforma e o teatro tem de transformar-se com ela, deixando de ser puramente anedótico para ser contundente, agressivo, revolucionário, do HOMEM. E ainda mais: do HOMEM NOVO.

Creio que isto significa lutar por um sentido exato de nacionalidade, em vez de nos colocarmos numa posição enquadrada (ou quadrada?), de brasileiros por brasileiros, quando o que conta são as dores do mundo: dos vietnamitas, dos negros americanos, da opressão capitalista e das ditaduras marxistas. Aqui gritamos, através de qualquer texto que nos dê o exemplo, mas com um espetáculo que se case com a nossa

⁴⁵ Hermilo, atento ao movimento político de seu tempo, refere aqui os “Inquéritos Policiais Militares” (IPM) da época da ditadura como meios de censura e cerceamento da criatividade artística, o que fatalmente seria a motivação do AI-5 a ser instalado no ano seguinte com perseguição aos estudantes, artistas, intelectuais e sindicatos, ou seja, à população de modo geral.

estética que, acreditamos, é a que satisfaz na hora. E hora grave. Mas para terminar, recorro à frase de praxe dos contabilistas: “salvo erro ou omissão” (BARBOSA, 2019, p.109-12).

Impressiona na visão de Hermilo, aparentemente aquele homem “desregrado” e “doidivanas”, como se pretendia colar em sua personalidade, a abrangência da realidade para além de uma visão cultural elitizada nacional, como se depreende de suas referências à guerra do Vietnã que marcou período, às mobilizações do movimento negro norte-americano na menção aos Panteras Negras, mas também ao modo capitalista de produção e do chamado “totalitarismo” dos países de regime comunista.

Essa visão ou motivação “nacionalista” de Osman sobre o Teatro, de um modo geral, é também um dos motivos que alimentaram a polêmica travada com o grupo de Cacilda Becker dois anos antes por meio de sua atuação na imprensa especializada paulistana. Osman publicara em 20.11.1965, no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, o artigo “Em defesa do autor”, no qual criticava a atriz e produtora Cacilda Becker por ela e seu marido, Walmor Chagas, terem criado um “teatrinho” particular e experimental na cobertura de seu apartamento, no famoso edifício Baronesa de Arari, em plena Avenida Paulista, desviando dos palcos institucionais produções brasileiras que, como se acreditava, não obtinham público e, conseqüentemente, rendimentos para os empresários, em desrespeito à produção nacional. Osman, na verdade, rigidamente insistia no cumprimento da Lei 1.565 de 3.3.1952 que exige que ao menos um texto brasileiro seja encenado a cada três peças estrangeiras. Ele sempre se apegou a essa lei procurando preservar o espaço para as produções de autores nacionais, geralmente relegados em vista das produções estrangeiras que ambicionavam mais público nas salas de espetáculo e, conseqüentemente, o lucro. O que enervava Osman em seu artigo era a ideia de que a produção de autores nacionais não pagava os custos dos espetáculos, defendendo-se a ideia de que o que interessava era a produção de qualidade, sobretudo estrangeira, que garantisse o sucesso comercial.

É possível pensar que, a partir da questão assim colocada por Hermilo, Osman possa ter reorganizado sua visão quanto à encenação de clássicos, ainda que não abandone sua luta pela valorização da produção nacional em detrimento da estrangeira, procurando

assim integrar as visões culturais possíveis. O “embate” de ideias, talvez se possa cogitar, tenha como princípio a própria posição de ambos os autores estabelecida na origem dessa amizade. Osman fora aluno de Hermilo, em 1959, no curso de Dramaturgia na Escola de Belas-Artes do Recife. Embora a correspondência se dê já no âmbito da vida de ambos como escritores e dramaturgos já em consagração, essa relação de mestre e aluno, de inequívoca admiração em mão dupla, parece pautar os argumentos trocados ou discutidos. Essa talvez seja uma das possíveis razões para que a convivência de personalidades tão opostas tenha florescido em um meio silencioso e fértil como o das cartas, em seu profundo silêncio e canteiro de criação literária.

Eixo da Política

Numa segunda articulação dos fatos tratados nas cartas, nos limites colocados para este artigo, o eixo da Política traz, igualmente, uma ideia de oposição quanto ao comportamento de ambos os escritores e homens em formação, como se pretende mostrar. Em uma carta de 11.6.1973, Hermilo, então com 56 anos, comunica a Osman, com 49 anos, que irá ao Paraguai ministrar cursos de História do Teatro e Espetáculos Populares do Nordeste, a convite da Missão Brasileira no Paraguai, razão pela qual certamente passaria por São Paulo e tinha intenção de visitar o amigo, o que acabou não acontecendo, como de resto era comum esse desencontro entre eles. O Paraguai vivia então, tal como acontecia também no Brasil dos generais, uma ditadura sob a presidência de Alfredo Stroessner Matiauda (3.11.1912 - 16.8.2006), militar, político e ditador paraguaio que liderou seu país como presidente sob um governo autoritário e fraudulento desde 15.8.1954, até que uma insurreição militar o tiraria do poder em 3.2.1989, tendo se exilado em Brasília, onde viria a falecer em 16.8.2006. Sua ditadura, de quase 35 anos e recebendo a denominação histórica de Stronato, foi o período mais longo em que uma única pessoa ocupou a sede do governo de um país sul-americano em modo contínuo. Osman era firme em seu posicionamento quanto a estar sempre distante de eventuais colaborações durante governos ditatoriais, razão pela qual teria recusado colaborar para a revista Cultura do MEC sob a ditadura brasileira.

Diante do comunicado do amigo, em carta de 21.6.1973, Osman vai direto ao ponto colocando-se em oposição ao projeto cultural do amigo, alertando-o pontualmente:

Hermilo: será que você tem mesmo necessidade de dar um curso no Paraguai? Será que precisa mesmo pôr os pés no Paraguai? Falar sobre teatro numa droga dum país fascista onde o povo não tem nem o que comer? Onde um professor universitário, frequentemente, ganha menos do que uma doméstica no Brasil? Vai gastar sua saúde e prejudicar sua reputação. Acho eu. Noblesse oblige. Vi há poucos dias a notícia sobre a sua peça. Enfureço-me, mas não me surpreendo – e acho que constitui mais uma razão para você não se abalar daqui para um campo de concentração chamado Paraguai. Como você diz na carta, amizade é isto: discutir, concordar, discordar. – Seu amigo (BARBOSA, 2019, p.371, os grifos são do original).

Hermilo já estivera antes no Paraguai ministrando seus cursos sobre teatro e, prontamente, em carta de 9.7.1973, após discorrer sobre diversos outros assuntos levantados em cartas anteriores, novamente se posiciona em relação à visão articulada de Osman quanto ao universo político que abrangia o Paraguai, como de resto ocorria no próprio país. E contra-argumenta com segurança:

Quanto ao Paraguai temos pontos de vista diferentes. Veja: estive em Assunção, em 1964, e desenvolvi um bom trabalho cultural e humano, além de político. Aprendi mais coisas a respeito da América Latina, mais coisas sobre o imperialismo brasileiro, fiz amizades firmes com escritores e estudantes, com eles conversando pelas madrugadas adentro sobre a necessidade de uma união latino-americana em todos os sentidos. Isto foi muito bom. Nós nos animamos uns aos outros e fortalecemos certos laços, trocamos pontos de vista e ficamos de acordo numa conduta política a seguir.

Idealista tanto quanto o era também Osman, o ponto em comum entre eles quanto à necessária e vital luta política, no entanto, os leva para campos quase que opostos na prática desse idealismo. E novamente, opondo-se ao suposto rigorismo “teórico” do pensamento que de certa forma ostentava Osman, caminha por vias mais românticas ou mesmo, acreditava, mais necessária quanto à estratégia militante do enfrentamento do

fascismo pela via da arte e do comprometimento artístico que os nutria, colocando em prática o que abstratamente as palavras poderiam talvez sugerir:

Não nos podemos desconhecer. Isto tem o nome mais amplo de fraternidade. Por trás dos governos totalitários nós, os artistas, nos fortalecemos em contacto direto e agimos. Eu, pelo menos, ajo em todas as situações, como artista e como homem. Esta nova viagem será uma continuação da primeira. Tudo aquilo que foi plantado, arquitetado, poderá prosseguir.

Tem de continuar. Não fiquemos apenas nas palavras e nos atos de independência, mas prolonguemos o trabalho por uma América Latina melhor, na troca de ideias, julgamentos, providências. Sob a alegação de que o Paraguai é um país fascista, repugnante, portanto (e é), pode-se perder a oportunidade de insuflar a luta no meio de intelectuais e artistas. Pois é justamente num país fascista que mais necessitam da presença de escritores do nosso tipo que saibam e possam falar. Esta é a razão principal pela qual eu, podendo sair do Brasil, não saio. Não admiro em nada aqueles que, por repugnância pessoal, refugiam-se no egoísmo total fugindo deste país. A luta é aqui. Nada de êxodo voluntário. Por isto aqui é que temos de lutar. Se nós não lutarmos pelo Brasil quem vai lutar? E teremos de encontrar o prato feito? Preparemos o nosso próprio prato, aqui ou no Paraguai, que todos estamos com fome (BARBOSA, 2019, p.372-3).

Osman não se abala em seu posicionamento incrédulo, mesmo diante dos apaixonados argumentos do amigo. E ainda quanto à “militância” de Hermilo e seu compromisso com o Paraguai, em carta de 18.6.1973, a resposta de Osman revela que ele não ficou assim tão convencido dos ideais do amigo Hermilo, e utiliza da ironia ou do sarcasmo, quando não das leituras que faz para tentar demovê-lo do curso:

Vejo que consagrou quase toda a sua carta ao assunto Paraguai. Vá, Hermilo, vá para o Paraguai com todas as suas generosas intenções. Sabe quantas pessoas já saíram do país, por não terem condições de permanecer? Um terço da população. Está no livro de Gerassi, A invasão da América Latina. Hermilo, Hermilo! Ponha os pés no chão, homem. Olhe: um dos caras mais ingênuos que o céu cobre é este seu amigo. Mas, às vezes, tenho a impressão de que Hermilo Borba Filho ainda consegue ser mais ingênuo que Osman Lins (BARBOSA, 2019, p.375-6).

É curioso observar que, como já assinalado, o espaço das cartas mostra o percurso dos dois homens em plena construção, e embora o distanciamento histórico e do documento carta possa aparar arestas da personalidade contundente de cada um dos correspondentes, nos seus aspectos caricaturais, os conflitos e as diferenças entre ambos vão se acomodando no decorrer da leitura das cartas. Assim, curiosamente, para além deste fato específico desses posicionamentos ora fantasiosos, ora militantes, ora radicais, há outros momentos nas cartas em que compete a Osman assumir esse “idealismo militante” então assumido por Hermilo como necessário e vital em relação à política latino-americana. Um dos fatos compreende o pedido de Osman, em carta de 26.9.1975, para que Hermilo também se pronuncie escrevendo uma carta ao governo espanhol em repúdio ao fuzilamento, ocorrido na madrugada de 26 para 27.9, de cinco antifascistas presos pelo regime franquista, acusados de pertencerem ao ETA e à FRAP.⁴⁶ Em Lisboa organizaram-se manifestos contra essa execução. O ditador Franco, também conhecido como “Generalíssimo”, por meio de um golpe de Estado em julho de 1936, que deu início à sangrenta Guerra Civil Espanhola, governou a Espanha até sua morte, em 20.11.1975, dois meses após a carta de Osman.⁴⁷ Hermilo não chega a comentar em carta posterior se seguiu ou não os conselhos de Osman. Os tempos no Brasil e na América Latina eram também muito sombrios, e Hermilo já era alvo de censuras e perseguições no país e na Argentina, onde uma edição de sua obra havia sido censurada e recolhida pelo governo ditatorial argentino, fato de que tomou conhecimento apenas pela leitura de uma nota no jornal *O Estado de S. Paulo*.⁴⁸ e que teve apenas a manifestação solidária de Osman, não tendo podido sequer contar com manifestações de seus pares no país.

⁴⁶ Euskadi Ta Askatasuna, mais conhecido pela sigla ETA, foi uma organização nacionalista basca armada. Frap é a sigla de Frente Revolucionária Antifascista e Patriótica, maoísta, da Espanha.

⁴⁷ A breve carta de Osman ao seu editor espanhol foi escrita em 21.9.1975 e tem como conteúdo: “Caro Editor Carlos Barral. Escritor brasileiro, com livros em vias de publicação na Espanha, e portanto, prestes a estabelecer com o povo espanhol, ao qual de certo modo estou ligado há muito (através das suas expressões artística e de algumas visitas, infelizmente sempre rápidas, ao país), um contato mais vital, quero – como artista e como ser que se quer civilizado – juntar a minha voz ao clamor dos que pedem comutação de pena para os condenados à morte pelo atual governo do país. Osman Lins”. A carta tem uma cópia arquivada no seu acervo de Osman Lins constante no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB-USP.

⁴⁸ A nota sobre a proibição foi publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 29.7.1973, p.18, sob o título “Argentina censura livro brasileiro e processa o editor”.

As contradições políticas assumidas ao longo das cartas mostram, como nesses casos, ora um lado da militância, ora outro. Ainda um exemplo dessas oposições quanto à “militância” de ambos se pode tomar de uma carta de 2.1.1975 em que Osman exorta Hermilo a escrever para o jornal *O Estado de S. Paulo* em protesto pelo fim do Suplemento Literário: “Envio a cópia da carta que mandamos para o ‘Estadão’. Por que não manda outra, daí, assinada por você e mais alguns outros, ou mesmo só por você? Não para demover o pessoal do jornal. Mas para manifestar a nossa inaceitação” (BARBOSA, 2019, p. 429). Porém, na carta resposta de Hermilo, de 21.1.1975, a surpreendente decepção do amigo é expressa nos seguintes termos: “Não escreverei ao Estadão por não acreditar que uma carta minha vá comovê-los. Assim é, assim será” (BARBOSA, 2019, p.432).

Eixo da Literatura

No terceiro e último eixo dessa reflexão sobre as cartas de Osman e Hermilo, a questão da literatura vem pontuar o diálogo e, mais uma vez, uma situação em que os pontos de vista dos amigos escritores divergem e servem, ao mesmo tempo, como reflexão mútua para ambos.

Em 1970, Hermilo, então com 53 anos, se propõe a dirigir e produzir a peça *Auto do Salão do Automóvel* de Osman, que seria encenada junto a outra peça, *Enquanto não arrebenta a derradeira explosão*, do romancista e dramaturgo José Bezerra Filho (1939), e receberia o título de *BUUUM!*. Por motivos alheios à sua vontade – a saúde já dava sinais dos problemas cardíacos que o vitimariam mais adiante –, Hermilo não pôde assumir o compromisso e repassou a direção ao amigo e diretor José Pimentel. Osman, sempre cioso de sua obra, vai ao Recife e assiste ao ensaio geral da peça, e fica extremamente constrangido com o que vira.

Em carta de 21.10.1970, Osman, então com 46 anos, escreve uma longa e detalhada carta a Hermilo, revoltado com o que vira, e começa dizendo a razão por ter escolhido dizer por carta o que o desagradara enormemente até então.

Procurei-o, após contato com o Pimentel, mas não o encontrei. E já era bastante tarde para eu tentar falar-lhe. Vai então por carta o que tenho a dizer, ou alguma coisa do que tenho a dizer. Concluí, da conversa com o Pimentel e do ensaio, que vi, que ele está bastante errado na sua compreensão da peça. Seria quase impossível estender-me suficientemente a respeito, mas vou ver se consigo tocar ao menos nos pontos principais.

[...]

O Pimentel disse-me que iria rever o problema. Mas faço questão de insistir: não concordo de maneira nenhuma com a transposição. Porque a peça perde o sentido, se transposta. E porque não tenho a mínima vontade de ser visto como um sujeito que, há oito anos fora do Recife e vivendo em S. Paulo, escreve uma peça sobre o trânsito no Recife, numa espécie de fixação inadmissível. [...]

A proposta de transposição da peça para a realidade do Recife e/ou sua adaptação para a contemporaneidade da montagem parece a Osman um tremendo equívoco, chegando mesmo a considerar que nada daquilo que vira correspondia exatamente ao que escrevera ou pensara para a peça, lançando dúvida quanto à idoneidade do encenador e suas reais intenções ao “desfigurar” sua obra com essa adaptação ultrajante. Os contra-argumentos foram todos rebatidos na mesma linha de raciocínio: uma apropriação indébita de sua obra, com a qual não poderia concordar.

Olha, Hermilo, eu não quero saber dessa conversa. São pressupostos que não posso aceitar. Não posso interferir na mise-en-scène, mas posso exigir que as minhas intenções sejam respeitadas. Você que, além de homem de teatro, é um escritor, sabe disto. E sabe que o resto da minha obra, toda ela maduramente meditada, autoriza-me a falar com segurança dos meus próprios trabalhos e a afirmar que, quando escrevo um trabalho, sei o que estou fazendo.

[...] De qualquer modo, prefiro continuar inédito (já estou até habituado ao ineditismo enquanto autor teatral) a aparecer como signatário de um trabalho que não exprime uma concepção minha, ou seja, um trabalho que na realidade não escrevi (BARBOSA, 2019, p.236-41).

Hermilo, com toda razão e com uma objetividade impecável, sugere que a discussão seja feita com Pimentel, mas, considerando que a carta lhe fora dirigida, decide

responder em carta datada de 29.10.1970. Pontuando o texto do amigo, faz alguns comentários plausíveis e se compromete a rever com Pimentel determinados pontos que considera relevantes segundo a visão de Osman, mas não abre mão de contestar o amigo naquilo que, embasado em seu conhecimento e teorias do teatro, considera equívocos de sua parte. E contemporiza:

Lembre-se de Hamlet em roupas modernas, de A megera domada musicada, de tantos outros exemplos, não seja intransigente à manutenção de certos subjetivismos do texto, lembre-se de que o drama é uma coisa e o espetáculo outra: a junção do drama com o movimento, movimento no caso implicando, como no seu Auto, em ousadas marcas, slides, luz, música. Pense um pouco, Osman: a interpretação de um romance pertence ao leitor, a de um quadro ao observador, a de um texto escrito para teatro ao encenador. Claro que tudo o que lhe dizemos, eu e Pimentel, é da maneira mais fraternal possível, dentro da abertura da sua carta, afastadas certas ranzinzices, a amizade permanecendo a mesma, quer você dê ou não a sua autorização. Neste último caso, seria uma pena, porque o espetáculo é absolutamente idôneo (BARBOSA, 2019, p.242-3).

Hermilo, respaldado nos conhecimentos profissionais, mas também nas teorias da estética da recepção que já então começavam a fervilhar naqueles anos 1970, procura promover no amigo uma reflexão mais aprofundada do fenômeno literário a partir não mais, exclusivamente, da intenção autoral, mas, também, e especialmente, na questão da figura do leitor – no caso, do espectador – como elemento determinante de toda criação literária: o leitor, seguramente, é a grande figura da obra literária, como acabou sendo de fato incorporado nos estudos literários.

É possível perceber nas argumentações de Osman, partindo da intenção autoral como determinante da obra, seu desconforto em relação às teorias estruturalistas que então começavam a ser discutidas, ou mesmo “impostas”, nos meios acadêmicos e/ou literários. Não aleatoriamente, no momento em que se registram esses fatos, Osman começava sua experiência docente na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, e um dos pontos mais frustrantes em relação a essa experiência, entre outros, foi o choque com o que considerava “uma dieta maciça de teóricos”, com os quais os professores universitários de então tiveram acesso “nas universidades europeias” (LINS,

1977, p.79-84).⁴⁹ Não se tem notícia objetiva a respeito de eventual repercussão dessa polêmica questão na vida de Osman, mas é possível especular que a escrita de seu último romance, *A rainha dos cárceres da Grécia*, dialoga amplamente com a presença de um narrador autor-leitor que cria na obra uma ideia de projeção dessa leitura para além do que a obra lida pudesse pretender significar.

Para finalizar a questão e a polêmica da discussão proposta por Hermilo, um telegrama recebido em Recife em 3.11.1970, às 17h00, traz a decisão final de Osman: “CONCORDO”.

O pesquisador Luiz Reis (2018, p.135) expõe em sua obra resultante de tese de doutorado *TPN – Teatro Popular do Nordeste. O palco e o mundo de Hermilo Borba Filho*:

Mesmo não estando completamente convencido, Osman envia uma nova carta, no dia 3 de novembro, autorizando a continuidade da produção. Em tom mais ameno, embora ainda assertivo, ele reafirma o seu apreço à palavra, sua confiança na força da palavra, e lamenta perceber que Pimentel, “como quase todos os atuais encenadores” já não os tem, pelo menos em igual intensidade. Por fim, despede-se, com alguma descontração, desejando que a proposta obtenha êxito: “E agora dê um jeito de, tornando real esse espetáculo que descreve, que pretende fazer o que pinta de maneira tão atraente, não entrar pelo cano com TPN e tudo e não me levar no seu rastro. Merde. Abraços, Osman”.

Na carta de Hermilo de 9.11.1970, percebe-se o alívio e o carinho de Hermilo tranquilizando o amigo quanto às suas reais preocupações, como também sua sempre renovada esperança no teatro:

Acho que você andou acertado quando consentiu que o TPN montasse a sua peça com a direção de José Pimentel. Claro que todo espetáculo corre um risco, de concepção e de aceitação, mas no caso particular da sua peça considero-a, num balanço, pelo que vi, com possibilidades muito mais positivas que negativas. Partimos para desvendar o mistério no dia 20 deste mês e eu tomarei alguns uísques em sua homenagem caso o resultado seja o que espero. Assistirei aos três últimos ensaios,

⁴⁹ A experiência docente de Osman Lins na Faculdade de Marília é discutida neste dossiê no artigo de Sandra Nitrini, “Mudança de vida, experiência nova (A fase professoral de Osman Lins).”

inclusive o geral, e fraternalmente farei as sugestões que achar necessárias ao nosso amigo Pimentel (BARBOSA, 2019, p.246).

Essa esperança de Hermilo, contudo, não se confirmou, pois a baixa procura dos expectadores foi determinante para o encerramento das apresentações após apenas quinze récitas da peça, vindo a sair de cartaz no dia 13.12.1970, quando definitivamente o TPN encerra suas atividades por absoluta falta de condições de permanência.

O ponto de vista de fora desta questão polêmica vai aparecer, segundo Reis (2018, p.135), por meio das considerações do autor e produtor Paulo de Castro, um dos integrantes do elenco, que considera que “a encenação de *BUUUM!* era, de fato, muito arrojada para o teatro recifense daquela época: uma proposta ‘tão ousada que, como Pimentel mesmo diz, ‘acabou com tudo’”. E Reis complementa esse parecer externo com o reconhecimento de Paulo Castro: “Eu diria que foi um espetáculo quase *hippie*, misturando nudez, músicas louquíssimas, referências às drogas, luz negra, e exercícios de expressão corporal dos mais violentos. Uma certa influência do psicodelismo, com certeza”.

Conclusão

Retomamos, à guisa de conclusão, a ideia principal que pautou essa reflexão: a de que esse dossiê de cartas, junto, evidentemente, a outras coleções de cartas e documentos gerais, como também a obra ficcional e ensaística do autor, sinaliza para o conhecimento da biografia do autor, numa perspectiva abrangente que permita, sincronicamente, reconstituir seus passos, suas ideias, sua visão de mundo etc., retomados agora na perspectiva de uma longa duração que, lamentavelmente, teve um ponto final muito precocemente.

A proposta aqui, longe de qualquer pretensão de esgotar as questões apontadas nos três principais eixos de reflexão, pretende ser um recorte que permita pensar e ver o escritor Osman Lins, em especial, dentro de suas contradições e aspirações, de suas pretensões e suas realizações, questões que, certamente, resvalaram para sua obra ficcional e/ou ensaística.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, N. L. (Ed.) *E viva a vida! Correspondência entre os escritores Osman Lins e Hermilo Borba Filho*. Edição, notas e comentários das cartas. Relatório final Pós-Doutorado. São Paulo: IEB-USP, 2019.

DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores do século XIX. Trad. Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

GRASSI, Marie-Claire. “La correspondance d’auteur”: la lettre miroir de l’oeuvre. In: _____. *Lire l’épistolaire*. Paris: Dunoud, 1998.

HAROUCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. São Paulo: Edusp, 2016.

LINS, Osman. “Reflexões sob um quadro negro”. In: *Do ideal e da glória*. Problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1977. p.79-84.

REIS, L. A. da V. P. *Fora de cena, no palco da modernidade*. Um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho. Recife, 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2008.

_____. *TPN – Teatro Popular do Nordeste*. O palco e o mundo de Hermilo Borba Filho. Recife: Cepe, 2018.

ULLA, Noemi. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán, 2014. E-book.

**CONTORNOS DA INTERIORIDADE:
O RELATO BIOGRÁFICO DO OSMAN LINS MISSIVISTA**

*OUTLINES OF INTERIORITY:
THE BIOGRAPHICAL ACCOUNT OF OSMAN LINS LETTER WRITER*

Francismar Ramírez Barreto⁵⁰

Resumo: Ter ficado sem a presença materna aos 16 dias de nascido é o primeiro episódio marcante na vida de Osman Lins. Corria o ano de 1924 e Dona Maria da Paz de Mello Lins, como fica registrado na biografia do autor publicada em 1988, “falece de complicações no parto, a 21 de julho, deixando órfão seu filho de duas semanas”. De Maria da Paz conservar-se-á um cartão enviado à sogra, onde noticia estar grávida e feliz. Duas mulheres passam a desempenhar a função materna na vida do escritor pernambucano: a avó paterna Joana Carolina e a tia Laura, irmã de Teófanês da Costa Lins. Se um leitor curioso desejasse rastrear o ponto de partida de algumas das personagens femininas de Lins, a leitura desta correspondência constituiria um belo exercício. Assim como estas trocas dão fé da estreita relação entre mãe e filho, e mãe e neto, este texto procurará compreender o influxo daquele universo afetivo no autor brasileiro.

Palavras-chave: Osman Lins; Correspondência pessoal; Literatura e biografia.

Abstract: *Having been without a mother's presence at the age of 16 days of birth is the first remarkable episode in Osman Lins' life. It was 1924 and Mrs. Maria da Paz de Mello Lins, as recorded in the author's biography published in 1988, “died of complications in childbirth, on July 21, leaving her two-week-old child an orphan”. From Maria da Paz, a card would be kept, sent to her mother-in-law, where she announces that she is pregnant and happy. Two women begin to play the maternal role in the life of the writer from Pernambuco: the paternal grandmother Joana Carolina and his aunt Laura, sister of Teófanês da Costa Lins. If a curious reader wanted to trace the starting point of some of Lins' female characters, reading this correspondence would be a fine exercise. Just as these exchanges confirm the close relationship between mother and child, and mother and grandchild, this text will seek to understand the influence of that affective universe on the Brazilian author.*

Keywords: Osman Lins; Personal correspondence; Literature and biography.

⁵⁰ Pós-doutoranda pela Universidade de Brasília, Doutora em Literatura e Práticas Sociais, e pesquisadora do Grupo de Estudos Osmanianos (UnB).

Para compreender, debes escutar o que vê.

Bernard Plossu

Que melhor forma de estudar o *tempo de vida* de um autor que assomar-se ao ambiente retratado em suas cartas? Fora do âmbito acadêmico, raramente se tem a oportunidade de examinar de forma direta a correspondência de um escritor. Em 2018, sem vírus que alterassem a rotina mundial, o Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, recebia pesquisadores com frequência. Procurar insumos para uma investigação pós-doutoral era o objetivo da visita que resultou neste artigo, na pesquisa em curso e em ideias que, passados os anos, ainda se formam e se desdobram. Pensava, naquele momento, que o material consultado seria exclusivamente para esse fim, até começar a observar certo *efeito secundário*: algumas notas imantando-se e apontando para outros caminhos. A ponte entre a minha pesquisa e este trabalho continua a mesma: *o tempo*. O foco desta reflexão será, porém, *o tempo não ficcional na correspondência ativa* de Lins com duas mulheres fundamentais na sua vida.

Em 2012, o Arquivo Museu de Literatura Brasileira contava com 337 metros lineares de documentos de escritores brasileiros pertencentes a diferentes movimentos literários. Encontram-se ali representantes do Parnasianismo, do Simbolismo, mais de um modernista e Osman Lins na sua imensa raridade. Em 2012, a Fundação Casa de Rui Barbosa chegou a listar 127 arquivos abertos a consulta entre os materiais organizados, os parcialmente organizados, os que aguardam por tratamento técnico e as coleções documentais⁵¹.

Não havia forma de atravessar as alamedas centrais daquela casa de meados do século XIX, aquela pérgula guarnecida de parreiras ou aquele jardim com árvores de lichia, jambeiros e abieiros, sem que a máquina de interrogações ficasse paulatinamente em movimento. “O quê contará a correspondência de Osman Lins sobre o autor-fora-dos-textos?”, “o quê deixará transparecer sobre o Brasil, e sobre os brasileiros, daqueles

⁵¹ Estas informações aparecem, de forma detalhada, no *Guia do Acervo do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira* (Rio de Janeiro: FCRB, 2012).

anos?”. A leitura de uma pesquisa do jornalista britânico Simon Garfield, conhecido pela incursão no campo da não ficção, foi ajuda afortunada para entender melhor a dimensão daquela matéria epistolar. Publicada em inglês em 2013 como *To the letter*, aquele livro de Garfield ficou conhecido em espanhol, dois anos mais tarde, como *Postdata. Curiosa historia de la correspondencia*⁵². Com as histórias que este livro recria fui levada a entender (com fatos obstinadamente verificados) a tecnologia da *correspondência* e o que esta trouxe para o mundo.

Garfield inicia seu percurso pela Britânia romana do período 85 d.C. - 130 d.C. (com os anos e os achados, este período histórico resultaria mais preciso). Foi Vindolanda a localidade em que se encontraram as primeiras provas históricas da correspondência, tal e como se conhece hoje. Ali, em 1973, o arqueólogo Robin Birley se deparou (após a retomada de trabalhos de escavação que começaram em 1972) com sapatos de couro, ferramentas, um pendente de ouro, chaves e outros objetos que deviam ter significado nulo para os romanos. Entre samambaias e folhas, apareceram também listas e cartas escritas sobre pequenas pranchas de bétula, carvalho e amieiro, de um ou dois milímetros de espessura. O tamanho seria equivalente, hoje, ao de um cartão de crédito. Algumas se apresentaram aos cientistas dobradas (como se a madeira fosse um envelope). A mensagem daquelas pequenas pranchas fez com que a arqueologia inglesa descobrisse uma parte até então desconhecida da história (soldados romanos que lutavam contra hordas escocesas), mas também proporcionou acesso ao tipo de comunicação daquele grupo humano: como eram os cumprimentos, as despedidas, a natureza dos alimentos que listavam, quem escrevia ou como se elaborava o convite para um aniversário.

I. Do filho-neto

Com menos décadas de investigação das que levaram aqueles arqueólogos, também sem aquela expectativa, e com o intuito de reviver mentalmente os fatos vividos

⁵² Simon Garfield. México: Taurus, 2015.

por Osman Lins em algum segmento de sua vida, foi que me aproximei de parte da correspondência pessoal do autor.

Hubo un tiempo en el que el mundo funcionaba gracias al correo. Las cartas desempeñaban la función de lubricante de la interacción humana y propugnaban la dispersión de ideas. Fueron canal callado de lo banal y lo valioso: la hora a la que llegaríamos a cenar, el relato de un día fantástico, las más emocionadas alegrías y penas del amor. En aquel entonces debía de ser impensable un mundo en el que la correspondencia no se valorase, o se desechara sin más. Un mundo sin cartas sería ciertamente un mundo sin aire que respirar (GARFIELD, 2015, p. 21).

Osman Lins tinha tanta consciência do que Garfield comenta que não se conformava com dedicar tempo à comunicação escrita. De muitas cartas guardava cópia e as que entravam na sua caixa postal eram arquivadas metodicamente. Era importante para ele que o vínculo fosse regularmente alimentado com respostas periódicas, retomadas de fatos descritos em textos anteriores ou exigências amáveis (a maior parte das vezes) de resposta.

Os vínculos que Lins alimentou com a avó paterna, Joana Carolina, e com a irmã de seu pai, Laura, contam-se entre as trocas mais irrigadas. Muitos dos leitores que levam tempo nas páginas do autor de *Avalovara* sabem - graças à pesquisa biográfica feita por Regina Igel na década de 1980, em circulação desde 1988 - que Lins não conheceu a própria mãe. Joana Carolina e Laura desempenharam essa função a quatro mãos. Deixando momentaneamente de lado o conteúdo das missivas⁵³, se “Mãe Noca” aparecia no cabeçalho, o relato era para a avó. Se o epíteto era “Mãe”, a carta era para Laura. Por escrito, despidia-se da primeira como “filho-neto” e da segunda como “filho-

⁵³ No capítulo XXIII de *Dom Quixote de La Mancha* (no primeiro livro), o protagonista cervantino dá uma olhada a uma caderneta quando diz: “Isto é prosa e parece carta”. Ao que o fiel escudeiro responde: “Carta-missiva, senhor?”. Visto que em dicionários de uso comum *missiva* aparece como sinônimo de carta, este exemplo deixa claro que o vocábulo *missiva* se refere a mensagens mais íntimas. Existem correspondências administrativas ou de natureza laboral. A tradução (literal) é nossa. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, São Paulo: Alfaguara, 2004.

amigo”. Ainda que em algumas ocasiões o remetente-mor misturasse os parentescos, esse auto-reflexo (filho-neto e filho-amigo) será importante neste conjunto de ideias.

Tendo tido Joana Carolina a importância que Lins com frequência menciona, convém começar pelo registro de 21 de setembro de 1941⁵⁴. Para esse momento, Osman Lins tem 17 anos. É o ano em que se muda de Vitória de Santo Antão para Recife (a mudança não aparece relatada, mas não é difícil imaginar que tenha acontecido antes do 5 de julho, pois o autor costuma afirmar ter saído de casa aos 16 anos). O mundo está em chamas. A 1º de setembro de 1939 a Alemanha nazista invade a Polônia. Em setembro de 1941, o neto pede a bênção para a avó, conta que chegou cedo no Banco para escrever-lhe (o que permite estabelecer aproximadamente o ano em que começa a trabalhar naquela instituição) e diz uma frase que chama atenção em um jovem dessa idade: “Não é nada mau começar-se a batalha da vida assim um pouco cedo; vence-se também mais cedo, e se está mais cheio de energia e de esperança para a arrancada inicial”. Lins mora em uma pensão, faz lanches por fora e se prepara para uma excursão que acontecerá em final de outubro e onde o futebol tem papel primordial (“não posso perder um treino”).

Uma carta de Joana Carolina aparece durante a revisão. É do ano 1942 e tem Vitória de Santo Antão no cabeçalho e na despedida. A avó começa a missiva com uma palavra de natureza gentil-religiosa: “Osman, Deus te faça feliz” e encerra amorosamente com a frase: “Como sempre as saudades de quem muito te quer q. é. Tua Mãe Noca”. Encerra-se a missiva, ainda, com o adendo que, ao vivo ou por escrito, é tão frequente no verbo das avós do mundo: “Tome remédio para esse resfriamento, não se descuide. Tenha cuidado, na sua saúde mesma”⁵⁵.

Daqui em diante, a correspondência partirá sempre de Lins (até 1946, nos documentos que repousam na Fundação). Oferecendo as cartas tantas informações valiosas, é difícil escolher as que melhor refletem a realidade do escritor. A carta de janeiro de 1944, por exemplo, mostra que a moeda é o cruzeiro, que o pai (alfaiate) costura peças para o filho, que o filho se detém em detalhes para lá de específicos [“diga a ele (...) que ponha um botão na frente e dois nos punhos, e que mande – si fôr possível –

⁵⁴ Carta de 21.09.1941, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

⁵⁵ Carta de 19.05.1942, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

forrar os botões com a mesma fazenda da roupa”], que os estudos são uma fonte de preocupação (“estou um pouco triste a respeito de meus estudos, pois o curso de contador vai ter agora a duração de seis anos. Mas assim mesmo vou me matricular”) e que o funcionalismo bancário conta com linguagem própria (“recebi hoje a Januária, gratificação de Janeiro”)⁵⁶.

Também em 1944, mas com 20 anos e no meio do período de provas na universidade, o filho pede ao pai uma roupa para dezembro (“estou com vontade de fazer uma roupa branca”⁵⁷). Apesar de estar dirigida a Mãe Noca, não era raro encontrar nas entrelinhas mensagens explícitas para outras pessoas da família. Com uma tipografia pespontada, que dificulta a identificação do tipo de máquina, o leitor descobre que a matemática rouba as horas do Osman universitário.

Apesar de que em seu último romance publicado transbordem referências musicais, visualizar o escritor celebrando o carnaval (e, ainda mais, apaixonado) era uma - até então - situação difusa, sem limites precisos. A carta de fevereiro de 1945 dissolve esta névoa. A celebração mais representativa do Brasil mundo afora (e a melhor das companhias) era o tema da *conversa* com a avó. E não é um exagero falar em termos dialógicos (através das cartas se *conversava*, apesar de demoras e extravios), ao se pensar que a letra sobre o papel era tecnologia corriqueira no ano em que finaliza a II Guerra Mundial.

E agora vamos falar do Carnaval. (...) A senhora sabe que eu já tenho quem tome conta de mim, não é? Brinquei todo o Carnaval com a noiva. No sábado fui com ela, uma prima dela chamada Lulú, e Aída, dançar no Clube Português, do qual entrei como sócio. No domingo fomos eu, ela, Lulú e Bituza, dar uma volta na cidade, à noite, vimos o movimento, e às dez horas, fomos a A. A. Banco do Brasil, onde nos encontramos com o irmão dela (da noiva). E voltamos todos juntos para casa. Na segunda-feira fomos eu, ela e Lulú ao Clube Náutico Capibaribe, que estava ótimo. E na terça-feira, encerramos indo novamente ao Clube Português. No domingo, Mariinha saiu comigo em traje de passeio. Mas no sábado, ela foi com vestido de baile, e na segunda e na terça com

⁵⁶ Carta de 14.01.1944, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

⁵⁷ Carta de 28.08.1944, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

uma fantasia de cigana muito engraçada. Como vê, passei um Carnaval divertido, não é? (Carta de 16.02.1945, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro).

Neto devoto, Lins tinha o cuidado de colaborar economicamente com as duas mulheres mais importantes de sua vida até então. É assim como descubro uma nova conotação para a palavra *gaita*⁵⁸ (“aparecerei por aí quando receber a gaita”) e um conhecimento importante de sua parte sobre tipos de tecido: o filho-neto podia distinguir a casimira do tropical, e a seda do brim. Uma das poucas referências ao tema político que aparece *deste lado* da comunicação está contida nesta carta. É uma “nota para a censura” e esclarece uma frase que pode se prestar a confusão: “Para fins de descargo de consciência, se esta carta for censurada, informo ao censor que o Brasil de que falo acima, não é o país, mas um touro da raça gir, pois meu tio negocia com gado”. De igual forma se pode constatar, em outras cartas de 1945, o avanço em certas figuras de pagamento (ordens por cheque de Recife a Vitória, por exemplo) e o progresso nas tecnologias de comunicação - com a convivência de métodos antigos e outros mais novos (na década de 1970, outro exemplo, Lins recebe telegramas mas escreve com máquina elétrica).

Ainda em 1945, Osman Lins se muda de pensão, da Rua da Saudade para a Rua Conde de Bôa Vista com Sete de Setembro. Muito simbólicas as coordenadas ao ser pensadas como *passado familiar* e *presente emancipado*. Ou da *nostalgia* à *independência*. Em maio desse ano ele deixa a avó a par do resultado nas provas parciais: “Já soube das notas de algumas. Não fôram más. Tirei 9 em Legislação Consular, 6 em Contabilidade Pública, e 9 em Psicologia, Lógica e Ética”⁵⁹. Por este caminho se pode rastrear uma viagem de trem em agosto de 1945 (“fiz péssima viagem, pois o trem vinha tão cheio que não pude entrar para o vagão até Jaboatão”), o interesse que despertava nele a fotografia, o início de publicações em meios massivos (“vai sair uma história minha no *Jornal do Comércio*”) e a angústia que pulsava nele desde cedo a respeito da escrita (“tereí

⁵⁸ Apesar de estar dicionarizado, o vocábulo não é de uso recorrente hoje entre as pessoas.

⁵⁹ Carta de 22.05.1945, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

meu título, e passarei então a ler o que me aprouver, e escrever o que entender, com calma”).

Em setembro reporta estar resfriado com “a italiana”⁶⁰ e resolve o quadro com “Kusuk fortificante”. Conta detalhes de um romance que deseja enviar a um certame no Rio de Janeiro e menciona uma mudança de perspectiva para esta obra (algo que se verá, com os anos, trabalhado e retrabalhado): “Vou seguir uma nova diretriz no meu trabalho, que tendo antes um aspecto sentimental, vai tomar agora um cunho social, sem perder embora o nimbo de sentimentalismo que o envolve em todas as suas páginas”. Em meados de outubro, Osman envia a Joana Carolina uma série de recomendações médicas para a segunda esposa de Teófanês, o pai alfaiate.

(...) Quanto à doença de Eulália, falei com os médicos do Banco. Ambos acharam que a “penicilina” é o melhor tratamento para a sinusite. É preciso, entretanto, que ela tome cinco mil unidades. Isto é, cinco frascinhos. Cada frasco, é dado em cinco injeções intra-musculares de três em três horas, sendo que ela tem de passar setenta e cinco horas em tratamento, tomando injeções de três em três horas. É um pouco duro, mas é melhor do que estar se tratando com drogas antiquadas, quase inofensivas, que não atacam o mal ou o atacam indiretamente, abrindo caminho para uma operação posterior. A “penicilina” não produz reação e é a última palavra em matéria de ciência médica (carta de 15.10.1945, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro).

A última carta examinada de Osman Lins para Joana Carolina será do primeiro de fevereiro de 1946⁶¹. Nela, o escritor mencionará a greve que para esse momento vivia o Banco do Brasil e a necessidade de refletir sobre a pertinência do sentido individual e do sentido coletivo.

II. Do filho-amigo

Como Simon Garfield com o respectivo interesse histórico (a chegada das selos, os manuais epistolares do século XIX), senti a necessidade de completar

⁶⁰ Carta de 04.09.1945, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

⁶¹ Carta de 01.02.1946, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

narrativamente aquele vazio materno de Osman Lins com o outro afluente afetivo do que foi a sua experiência de vida. Tinha, sim, curiosidade pela *correspondência pessoal* (pelas missivas). Tinha-a também pela *profissional* e pela *administrativa*, só que no caso de Lins tudo está bastante imbricado. Estas últimas fases podem não ser as que acelerem os batimentos cardíacos, mas são as que funcionam como maciço de alvenaria do que foi o principal sustento do escritor até o limite da aposentadoria. E possivelmente estejam entre as que melhor falam do *sentido coletivo brasileiro* daqueles anos.

As cartas com Laura, tia pelo lado paterno e esposa de Antônio Figueiredo (a quem Lins chamava de “tio” e cuja morte sofreu intensamente desde São Paulo em julho de 1974), conformam o segundo momento deste trabalho. Tendo em mente a limitação prática do trabalho em arquivo (outro arquivo contendo a contraparte, outra casa, um destinatário do qual não se tem notícia ou inclusive tudo o que se pode ter extraviado), as cartas dirigidas a Laura (as que examinei) vão de 1963 a 1977. Aproximadamente 14 anos de troca. Só as mais expressivas no *contorno da interioridade* de Lins ajudarão a compor esta fala⁶².

De São Paulo, em janeiro de 1964, Osman escreve à tia (a quem chama de “mãe”) e pede informações sobre Joana Carolina: “Dados sobre a juventude, como nasceu, como foi criada, as doenças mais graves dos filhos e o modo como eram tratadas”⁶³. Menciona uns retratos que tirou e promete, quando tiver as ampliações, enviá-las para Vitória de Santo Antão. São curiosas as menções que, eventualmente, o autor faz ao próprio peso. Atleta quando jovem (caracteristicamente magro), mais encorpado chegando aos 30 anos, Lins conta para a mãe (depois de uma visita ao médico por causa de uma inflamação na perna e uma dor nas costas) que seu peso normal era 66 quilos.

As obras (a relação do autor com estas) nunca ficam longe do radar do pesquisador de um arquivo literário, mas é tão incomum focar no constatável da vida (quando se constroem reflexões em torno da ficção) que não pareceu tão estranho deixar sob o microscópio apenas o que se referia aos dados que compõem a figura que não

⁶² “Contornos da interioridade” é um termo utilizado pela pesquisadora argentina Leonor Arfuch no livro *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporânea*, Buenos Aires: FCE, 2010.

⁶³ Carta de 18.01.1964, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

conheci e que - ao dia de hoje - leio a sós, através de sua obra e do tempo compartilhado regularmente⁶⁴ com outros pesquisadores do texto osmaniano.

Osman Lins compartilha com Laura, de forma recorrente, os avanços na carreira literária. Uma carta de julho de 1964 lhe adverte sobre a futura escassez de correspondência em vista de um livro de contos que tem em processo: “Comecei a escrever o conto sobre Mãe Noca. Penso que não vai dar menos de vinte páginas. Está saindo nobre, um pequeno monumento, já que não consegui fazer-lhe uma bonita sepultura”⁶⁵.

São frios os dias em São Paulo. Noites de dez graus e neve em Campos de Jordão. Sobrevoa o escritor (reflete-se no papel) a pergunta que o inquieta desde que chegou ao mundo: “Alguma notícia a respeito dos retratos, ou melhor, do retrato no qual aparece minha mãe?”.

Em agosto de 1964 Lins sofre um acidente de carro⁶⁶. Uma vez recuperado, conta para Laura que se casará com Julieta Godoy de Ladeira em setembro de 1964⁶⁷. Comemoram com uma viagem a Buenos Aires e Montevideu em outubro, por dez dias. A essa altura, ele continua no Banco do Brasil e ela trabalha na Palmolive. Paisagem praiana, paragens campestres, lugares frios: se de algo gostava Osman Lins era do impacto das viagens. Tanto podia ser em bonde ou em trem, em carro ou avião, Santos, Paris, Lisboa, Rio de Janeiro, Ubatuba ou a cidade natal sempre em mente. Ainda desde outras coordenadas, Lins sempre dava um jeito de estar presente nas vidas da mãe e da avó.

Abril de 1965 surpreende Laura com a novidade de mais um trabalho literário do filho, que agora sofre não a gripe *italiana* mas a *soviética*: “190 páginas espessas. (...).

⁶⁴ Desde o ano 2008 com o Grupo de Estudos Osmanianos, da Universidade de Brasília.

⁶⁵ Carta de 28.07.1964, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

⁶⁶ Fiz referência a este acidente em um trabalho sobre a peça “Auto do Salão do Automóvel”, publicado no volume *Descortinando o teatro de Osman Lins* (que reúne trabalhos apresentados durante o IV Encontro de Literatura Osmaniana), Siglaviva: Brasília, 2019. A carta, escrita em São Paulo, é de 30.08.1964 (AMLB-FCRB, Rio de Janeiro).

⁶⁷ Carta de 10.09.64, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

Trabalhei tanto que o polegar ficou inflamado de bater espaços na máquina. Está um bonito livro e creio que virá a ter importância na literatura”⁶⁸. Junho de 1965 surpreende Recife com uma cheia que inutiliza a Ponte da Boa Vista⁶⁹. Preocupado com as matérias que se publicam no jornal, e sem notícias de Vitória de Santo Antão, Osman Lins telegrafia pedindo notícias. No mesmo mês e ano, pela primeira vez neste *corpus*, o autor fala com *saudade gastronômica*:

“Quer mandar-me dizer como se faz aquele omelete gostoso que mãe Noca gostava de preparar? Lembro que a carne e os ovos batidos eram postos numa frigideira, com uma fôlha de zinco em cima, com brasas em cima da folha. É possível fazer esse prato em fogão a gaz? (...) Gostaria que a senhora também mandasse-me dizer como se fazem filhoses” (carta de 23.06.1965, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro).

Era a primeira vez que lia o vocábulo *filhoses*. Descubro, então, que é um bolinho de origem portuguesa, típico do Natal e muito consumido no Nordeste brasileiro. Algumas receitas indicam que se prepara com farinha, ovos, raspas de laranja e abóbora, se coloca o bolinho em azeite quente e se polvilha com açúcar e canela. Passa a ser uma dívida cultural

Em dezembro de 1966, Lins conta para Laura algo que até então a sua família desconhecia. Há, para Osman, um novo tipo de correspondência: a que diz respeito a editores e agentes literários estrangeiros: “Isto leva tempo, pois preciso fazer as cartas, quase sempre, em francês. Levo três vezes mais tempo do que levaria fazer uma carta comum” (carta de 10.12.1966, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro).

⁶⁸ Carta de 01.04.1965, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

⁶⁹ Mayara Maria de Arruda Gomes defende, em 2019, pesquisa de mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil da UFPE. O tema do trabalho é a “modelagem hidrológica e a operação de barragens” para o controle eficiente de cheias na bacia do Capibaribe. Para chegar nesse ponto, Gomes faz um levantamento retrospectivo das enchentes do estado de Pernambuco. A cheia à que se refere Osman Lins, em 1965, foi uma “grande enchente” (não das maiores, mas o suficiente para que pernambucanos longe da terra natal se preocupassem). Depois de relembrar que as crescidas afetam o Estado pelo menos desde 1632, Mayara Gomes recupera este cenário a respeito da de 1965: “Os bairros da Caxangá, Iputinga, Zumbi e Bongí ficaram inundados. Nas áreas mais próximas ao Rio Capibaribe a água cobriu o telhado das casas”, p. 25.

Considerando a situação daqueles anos, são poucos os comentários políticos que se podem encontrar nestes documentos, mas não são raros nem os parabéns para Laura cada 12 de outubro (dia de seu aniversário), nem os protestos a respeito dos Correios. A reclamação de agosto de 1967 ainda faz rir, mais de quatro décadas depois: “Recebi sua carta de 2 dêste. Já deve saber (...) que não me chegou o telegrama enviado pelo meu aniversário. Maravilha de nosso Correio, sempre pronto a dar fim às mensagens que enviamos”⁷⁰.

Quase um ano depois, em outubro de 1968, Osman e Julieta conseguem se mudar para o primeiro imóvel próprio. Trata-se do apartamento da Rua Pamplona⁷¹, cheio de comércios locais na redondeza: padaria, mercearia, farmácia, açougue e outras lojas. Em meados de 1969, disto sabe o leitor pela referência que o autor faz, Laura diz sentir algo de estranhamento a respeito da literatura. O filho recomenda insistir e refere-a aos capítulos II e III, e a mais um dedicado “ao leitor”⁷² (fala o autor do ensaio *Guerra sem testemunhas*). Mensagens vão, mensagens vêm, e o Correio consegue agitar de novo a inconformidade de Lins: “Sua carta levou uns dez dias para chegar aqui. Não sei como o Correio consegue fazer êsses milagres. Um avião vem de Recife a S. Paulo em 4 ou 5 horas. De ônibus, chega-se em 48 horas. Uma carta aérea vem em dez dias. Formidável”⁷³.

Uma boa nova se desdobra em São Paulo e Recife em 1971: Osman e Julieta compram um carro maior, um Corcel do ano, azul. O anterior, o Gordini, irá para Recife. Em outubro de 1972 acontece uma nova mudança de apartamento: desde o 14º andar, de frente para o nascente, Osman Lins estreia na comunidade da Alameda Lorena. Raramente o menciona, mas algumas lembranças mantêm acessa a saudade do escritor pelo imaginário nordestino (uma das imagens que referenda esta ideia é a do autor perguntando para a mãe se ainda se fazem em Vitória os terços do mês de maio. Se ainda se ouvem as ladainhas. Se ainda cheira a incenso).

Atacado pela dúvida a respeito do trabalho docente (especialmente pela distância de Julieta e a necessidade de prosseguir o trabalho literário), Osman Lins

⁷⁰ Carta de 17.08.67, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

⁷¹ Carta de 22.10.68, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

⁷² Carta de 31.07.69, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

⁷³ Carta de 21.11.70, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

reconhece que tem um espírito obstinado. Em agosto de 1975 chega na tela da tevê com um *caso especial*. Teve críticas favoráveis, mas a sua preocupação real era fazer-se conhecer como escritor diante da potencial audiência de 12 milhões de pessoas. Em outubro desse ano, Lins estreia como avô. Resulta um dos episódios mais comovedores de sua correspondência ativa com Laura:

Nasceu com 52 centímetros e 3,650 gramas. Como já estava movendo-se muito, inquieta, e como a dilatação iria demorar ainda, o médico (...) fez cesariana. Hoje falei pelo telefone com Letícia, que já estava sentada (...).

Em tudo isso, tocou-me especialmente – e acho que tocará também a senhora – o fato de que escolheram para a menina, o nome de mãe Noca: chama-se de Joana Carolina. Assim, de certo modo, aquela nossa querida ancestral ressurgiu na sua tetraneta. E, à alegria um tanto prematura, talvez, de ser um respeitável avô, acrescenta-se esta homenagem, feita pela minha filha e genro, a alguém que tanto significou para mim (carta de 09.10.75, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro).

O deslocamento de móveis continua no apartamento da Alameda Lorena. Na última carta aqui referenciada (a troca que me permite completar uma parte do rosto de Lins), o filho conta para a mãe os planos domésticos: mandar fazer uma estante maior, se desfazer de um sofá, abrir espaço para os livros e ter um escritório mais amplo: “Como digo a Julieta, eu não moro na casa: moro no escritório, no quarto onde trabalho e onde passo, às vezes, mais de oito horas no dia” (carta de 26.10.76, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro).

A correspondência de Osman Lins, vale a pena ter isto em conta, constitui uma ponte com os destinatários e também uma forma de pensar o mundo com a mão. Há, no ato de se corresponder, a consciência de um treinamento. Talvez isto não apareça de forma clara em um primeiro momento, mas não será tão difícil observar - na hora de se aproximar destas cartas - o interesse por escritores outros que se preocuparam com o gênero ou as referências que emergem de seu próprio trabalho ficcional.

Na entrada de 18 de maio de 1974, um romance aparece mencionado n’A *Rainha dos Cárceres da Grécia*. Uma obra que, previamente, capturou a atenção do

escritor pernambucano. Não é um acaso que o subtítulo de *As relações perigosas* seja justamente: “Cartas recolhidas num meio social e publicadas para ensinamento de outros”. Apesar das entradas não terem ano específico no romance de Choderlos de Laclos (apenas os números 1 e 7, indicativos do século XVIII), é bem provável que essa leitura tenha exercido impacto suficiente para fazer com que Osman Lins refletisse amplamente sobre a forma híbrida em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. No próprio romance de 1976, Lins inclui reflexões sobre o gênero epistolar. A personagem do Professor (na entrada de 03.06.1974) diz que “uma simples carta pode ser mais bem compreendida se confrontada com outras (...) de quem a enviou” (LINS, 1976, p. 5). Um procedimento que, na primeira parte deste trabalho, aparece como possibilidade na escrita epistolar de Lins.

Tinha razão o jornalista britânico quando afirmava, na sua “curiosa história da correspondência”, que as cartas têm o poder de engrandecer a vida. Aprofundam o entendimento porque, de certa forma, ajudam a reorganizar a história. Só que de um jeito diferente daquela literatura. Tinha razão o arqueólogo Robin Birley, no outono de 1972, ao insistir em retirar (para futuro exame) aquelas pranchinhas de madeira. Teve razão Osman Lins em conhecer até o improvável os meandros do serviço público que comunicava aos brasileiros em seu tempo. As coisas hoje são diferentes. Um correio eletrônico resolve um conjunto de problemas práticos, mas por um lado não demanda (não necessariamente) a densidade que outrora fora precisa, nem tão rápido resolveremos o formato dos arquivos literários futuros. Uma ideia desponta nesta conclusão: estudar o passado (mais se a partir de documentos) é um ótimo jeito de evitar que a inconsciência se imponha como narrativa, como história e como plano de ação.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad*. Buenos Aires: FCE, 2010.

DE CERVANTES, Miguel. *Don Quijote de La Mancha*. São Paulo: Alfaguara, 2004.

GARFIELD, Simon. *Postdata. Curiosa historia de la correspondencia*. México: Taurus, 2015.

GOMES, Mayara Maria de Arruda. Abordagem integrada de modelagem hidrológica e operação de barragens para avaliação da eficiência do controle de cheias na bacia do rio Capibaribe. Dissertação apresentada no PPG em Engenharia Civil da UFPE. Recife, 2019.

HAZIN, Elizabeth; BONFIM, Maria Aracy; RAMÍREZ BARRETO, Francismar. *Descortinando o teatro de Osman Lins*. SiglaViva: Brasília, 2019.

IGEL, Regina. *Osman Lins: Uma Biografia Literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA-Arquivo Museu de Literatura Brasileira. *Guia do Acervo*. Rio de Janeiro: FCRB, 2012.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA-Arquivo Museu de Literatura Brasileira. Correspondência Pessoal do Arquivo de Osman Lins. Rio de Janeiro. Consulta feita em: 24.05.2018.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, São Paulo: Melhoramentos, 1976.

A CASA DO GESTO ÍNTIMO: CRÍTICA E CLÍNICA

THE HOUSE OF INTIMATE GESTURE: CRITICAL AND CLINIC

Ana Luiza Andrade⁷⁴

Resumo: Nos deslocamentos do sentido de morada em seu de-morar temporário (Blanchot, Derrida, Freud), o gesto escritor, retornando à sua origem, liga os escritos da fase da procura, principalmente em *Os Gestos* (1957) incluindo “A casa” (1951, até então inédito) aos últimos escritos de Osman Lins. O enlace com os da fase da plenitude existe quando, tanto o quarto quanto a moldura de uma janela enquadram o espaço íntimo do gesto que se amplia e se transforma na passagem ao mundo exterior, na busca alargada do corpo/casa que se escreve. Em *Domingo de Páscoa* (1978) e o *Diário Íntimo Últimas Anotações ou Diário da Doença* (1978) destaca-se esse gesto íntimo da morada originária transfigurado, ao se cruzar no análogo espaço dentro/fora da janela, através do quarto do doente. A leitura crítica, em esboço, busca atualizar o gesto poético e o sentido de doença.

Palavras-chave: Osman Lins; *Os Gestos*; Manuscritos.

Abstract: *The displacements in the significance of home/house in its temporary de-lay (Blanchot, Derrida, Freud) links the writing gesture of original turn in Osman Lins’ first searching, especially in Os Gestos (Gestures, 1957) including “A casa” (“The house” 2019, first published in 1951) to his late writings. They are connected through a widened sense of “room” and “window”, both of which not only frame but also enlarge the intimate gesture and finally transforms it in the passage to an exterior world, as a widening writing space of the body /home. In Domingo de Páscoa (Easter Sunday, 1978) and the Diário Íntimo Últimas Anotações ou Diário da Doença (Intimate Diary, Last Notes, Diary of Illness, 1978) this intimate gesture of a come home is transfigured when it crosses inside out an analogous window frame, but now, in the patients’ bedroom. A critical reading both outlines and tries to update the poetic gesture and the sense of disease.*

Keywords: Osman Lins; *Gestures*; Manuscripts.

⁷⁴ Possui doutorado em Literatura Luso Brasileira e Hispano Americana - University Of Texas At Austin (1982) dois pós-doutorados UFSC/USP na atualização da pesquisa sobre Osman Lins. Foi professora visitante em Harvard, University of California (Los Angeles), Universidad de Buenos Aires. Atualmente é professora de Literatura Brasileira na graduação e na pós-graduação e professor associado II da Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de Letras, Literatura Brasileira com ênfase em Teoria Literária, publicando principalmente sobre autores modernos tais como Machado de Assis, Gilberto Freyre, Osman Lins, Clarice Lispector e Francisco Brennand. É líder do Núcleo de Estudos Benjaminianos.

Morrer talvez não seja mais que isto: recapturar a infância, verdadeira habitação do homem. Foi em busca de sua habitação, que o Pequeno Príncipe se deixou picar pela serpente. Ele te amava decerto, como tu amaste os homens e a terra que povoam, mas tinha necessidade de voltar para casa, embora a viagem de volta lhe causasse terror. Também tu sentiste que já era tempo de voltar para casa. Cumpriras teu destino junto aos homens, ensinara-lhes as mais belas maneiras de ver e de amar, tinhas necessidade de partir. E nos deixaste, embora amedrontado. Medo que em breve desapareceu, pois – foste tu também que nos ensinaste – só o perigo existe no centro do perigo.⁷⁵

Osman Lins

O artigo que ora se apresenta é fruto da participação no V Encontro de Literatura Osmaniana. Início com agradecimento a Elizabeth Hazin pelo convite para participar de evento tão importante, obstinadamente atada que sou à primeira geração crítica de Osman Lins, e sempre em busca de atualização de leituras, a partir do pensamento de Walter Benjamin. Também agradeço pela generosidade e confiança de Ângela Lins em ceder-me o *Diário Íntimo* ou *Últimas Anotações*, ou ainda o *Diário da doença*⁷⁶ de seu pai, para que eu pudesse, como foi minha intenção aqui, ligar seus últimos textos⁷⁷ entre si, principalmente *Domingo de Páscoa* a estas *Últimas anotações* ou *Diário*

⁷⁵ Último parágrafo de uma carta imaginária de Osman Lins a Saint Exupéry no ensaio “O Mínueto, A Prima, A Solidão”, *Jornal do Commercio*, Recife, 1960. In Andrade, Ana Luiza; Moreira, Cristiano; Dias, Rafael. (Org.). *Imprevistos de Arribação*: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses. Org. Navegantes/Recife: Papaterra/Instituto Cultural Osman Lins, 2019, p. 221.

⁷⁶ Há três títulos para esses escritos – *Diário Íntimo* ou *Últimas Anotações*, e ainda, *Diário da Doença* - o que parece obedecer a diferentes motivos: os primeiros títulos atribuídos pelo próprio Osman Lins são justificados, no dia 6 de junho, em São Paulo, com as seguintes palavras: “Sempre que tentei escrever um diário, falhei. Bem ou mal, consigo manter, em viagem, anotações sumárias sem o que, as coisas vistas e as cidades visitadas se misturarão numa desordem irremediável em minha mente.” Em seguida escreve que a própria razão do “diário” seria a de “tomar a temperatura” de seu corpo, sua “única ocupação” naqueles dias de doença, em que fechado “em si mesmo” era “como um bicho doente que se enfurna pelo mato, à sombra, longe de todos.” Já o título “Últimas anotações”, obviamente foi uma atribuição a esses escritos por se tratarem das *últimas anotações* antes de morrer. Mas não se pode esquecer que há ainda em manuscrito, um outro título, antes do escrito propriamente dito de Osman Lins: em letras redondas à mão, está escrito “*Diário da doença*”, e nisso se pode detectar a letra de Julieta de Godoy Ladeira (que escreveu esse título em caligrafia própria talvez esperançosa de que o doente ainda se recuperasse?).

⁷⁷ Por últimos textos me refiro ao *Diário Íntimo* ou *Últimas anotações* ou ainda *Diário da Doença* e sua ligação com *Domingo de Páscoa*, texto escrito três meses antes de sua morte, e que o autor chamou de novela, por ser mais longo do que um conto.

Íntimo, que já estão há algum tempo disponíveis no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. E isto para que eu buscasse indícios de um percurso comum entre eles num possível enlaçamento com outros textos de uma primeira fase dentro da obra osmaniana⁷⁸ (ANDRADE, 2014). Estes incluiriam a narrativa curta inédita, pois encontrada há pouco tempo dentre os textos jornalísticos de Osman Lins, intitulada “A Casa” (1951)⁷⁹, pela primeira vez publicada em livro recém lançado *Imprevistos de Arribação*. “A Casa” também se incluiria dentro desta fase de procura, e outras de *Os Gestos* (LINS, 1957) que mais nitidamente buscam a memória de um escritor no tempo da infância.

As minhas observações desses últimos textos de Osman Lins reportam, portanto, às origens infantis do gesto escritor coincidentes à busca de uma morada nos narradores de Osman Lins. Mas essa morada não só se marca por uma confusão dos inícios infantis e os fins do adulto. Ela também, a partir de um ampliado olhar para trás em comum com outros escritores de sua geração, ou dentro de um gesto maior, rememorativo, que eu caracterizaria como o de uma “torsão” moderna emerge quase que involuntariamente de uma sensibilidade proustiana, que se abre ao futuro com novas possibilidades.

Pode-se dizer ainda, que dentro de um contexto histórico existe a fantasmagoria de um olhar remanescente de “habitações”. Osman Lins parece se apoiar num passado infantil cujas sombras, esperançosas ou agourentas do declínio no adulto, ou mesmo ao prenunciar um fim de ciclo, trazem consigo um passado que se estende sobre um mapa nordestino da saudade (ANDRADE, 2019), mapa este que ao apontar para o período colonial, remete-nos ao fim do ciclo da cana, e reunindo singularidades muito heterogêneas que se agrupariam, por volta das décadas de 1940 a 1950, ao redor de

⁷⁸ Esta fase corresponderia à que o próprio Osman Lins assinala em *Guerra Sem Testemunhas* como sendo a da procura, ou a primeira fase.

⁷⁹ LINS, Osman. “A Casa” (publicado em *Diário de Pernambuco*, Recife: 14 de outubro de 1951), texto inédito em livro, e pela primeira vez publicado em *Imprevistos de Arribação publicações de Osman Lins nos jornais recifenses*, In Andrade, Ana Luiza; Moreira, Cristiano; Dias, Rafael. (Org.). *Imprevistos de Arribação: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses*. Org. Navegantes/Recife: Papaterra/Instituto Cultural Osman Lins, 2019, p. 221. p.31. O texto foi descoberto por Cristiano Moreira, pesquisador do Neben (Núcleo de Estudos Benjaminianos) como resultado de sua pesquisa de doutorado, e incluído na coletânea de publicações dos jornais recifenses.

Gilberto Freyre. No entanto é anacrônico este saudosismo freyriano pois remete-nos a uma geração nordestina moderna, dilacerada entre os fins do adulto e os começos infantis, ou até chamada de pós-modernista (no entender de Freyre) de artistas pintores e poetas, escritores, dramaturgos e romancistas, tais como Cicero Dias, Manuel Bandeira, Rego Monteiro, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Cardoso Ayres (o pai e o filho) e também João Cabral de Melo Neto, Francisco Brennand, Hermilo Borba Filho, etc. Uma geração ímpar que repercute fortemente nos dias de hoje.

Assim, Osman Lins se vê marcado pela geração de escritores ligados ao Manifesto Regionalista de 1926 (FREYRE, 1952), e apesar de mais moço que eles, aludiria, principalmente a uma “fase infantil” ligada a esse grupo de artistas do grupo freyriano, mas também, enquanto um retardatário, ligado ao grupo de poetas e artistas do Gráfico Amador como se verifica em seu artigo “Nascimento de uma editora” (LINS, 2019), que se inicia em Recife, com Aloisio de Magalhães, João Cabral e muitos outros.

Obviamente, essa contextualização pode se estender mais amplamente a um panorama latino-americano, pois, ao ser comparado a escritores da virada para a modernidade tais como, Horacio Quiroga (ANDRADE, 2017), Felisberto Hernández (ANDRADE, 2014), Julio Cortázar (CARIELLO, 1976) e Borges (CARIELLO, 2007), percebe-se em Osman Lins uma preocupação comum de temporalidade proustiana no recapturar a infância na virada para a adolescência como um espaço limítrofe entre vida e morte; aí, o corpo que se escreve como habitação humana chega a aproximar-se de seu próprio fim (ANDRADE, 2008). De fato, observa-se, coincidentemente na fala última de Eneida de Souza neste V Elo sobre biografias, as “mortes plagiárias” comuns entre suas escritas, nesta volta do adulto à infância, também em busca de uma morada (BLANCHOT, 2015), o que se mostra muitas vezes em sua estranheza em muitos escritores.

De fato, o confronto primeiro da criança com a morte vai coincidir, nestes escritores, com uma tomada de consciência de sua vocação para escrever, experiência que transmite uma sensação física de estranhamento, e até de dilaceramento. Trata-se, em primeira e última instâncias, de um despertar do corpo na volta à habitação humana que o estrutura como linguagem. E daí ter esse sentido dubio de lar originário, coincidente com o da volta de um olhar para trás adulto, o que à primeira vista pode, por isso, parecer

estranho. A propósito dessa palavra que tinha sido traduzida do alemão como *estranhamento* - *unheimliche* - Freud a usou para descrever o despertar de uma sensação de estranheza. Na mais recente tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares ela é substituída por *infamiliar* (FREUD, 2019). E a razão para a nova tradução vem exatamente da formação da palavra: ela gira ao redor do sentido de “lar” ou da “casa”. No original alemão *heim* é a raiz da palavra *Unheimliche*: não familiar, ou o *infamiliar*, que vai, portanto, à negação do lar (*un*) ao lar, ou o lar que não é. Ou seja, como negação do lar, *unheimliche* pode significar a angústia causada pela visão da morte na criança.

E de fato, a contemplação das ruínas de um ossuário tem um efeito desastroso na criança do Graciliano Ramos em *Infância*. O menino tem um primeiro susto de horror, quando é invadido por um desespero, mas não escapa ao confronto mais demorado, que relembra em detalhes:

Uma caveira me acompanharia por toda a parte, estaria comigo na cama, nas horas de brinquedo, nos desalentos, curvar-se-ia sobre páginas enfadonhas e aguentaria cocorotes. Ia encher-se de noções e de sonhos, esvaziar-se, descansar num ossuário, ao sol, à chuva, mostrar os dentes às crianças. Acabar-me-ia assim. Não interrompia o exame das órbitas, e as cavidades horríveis se alargavam e aprofundavam, semelhantes aos dois buracos que me haviam observado no cemitério.

Lá fora cantavam grilos, o vento zumbia nos ramos das laranjeiras e na cerca de pau a pique, vagalumes e baratas começavam a manifestar-se, os moleques cochichavam. Apenas. E cá dentro – um feixe de ossos. (RAMOS, 2012).

Osman Lins tinha enorme admiração por Graciliano, e não surpreenderia que tivesse lido esta passagem quando, no já mencionado e breve texto escrito em 1951 “A casa”, o narrador em primeira pessoa se recorda de um “incrível diário de adolescente” ao ler um “episódio inesquecível”, justamente o da “noite que se sucedeu ao primeiro dia em que vi o cemitério.” Suas impressões muito se parecem à percepção das ruínas na leitura do menino narrador de Graciliano Ramos. Para este menino, ossos, vermes, fantasmas ameaçam desmoronar sua própria estrutura corpórea: como reação ele apalpava “braços, tronco, pescoço”. E tinha medo de que “uma caveira” dali em diante o acompanhasse. Não menos aterrorizante, a visão do cemitério leva o narrador de Osman Lins em “A

Casa” a escrever: “A verde elevação com lajes brancas perseguia-me, o ignorante sangue que palpitava em mim estava apavorado, informes fantasmas perseguiram-me. Queriam levar-me; eu não desejava ir, temia morrer! Chorei. Lembro-me daquele terror” (ANDRADE et. al. 2019, p. 31).

DE TODOS OS CÔMODOS DA CASA, O QUARTO (ESPAÇO ÍNTIMO)

Apesar de ser um texto muito mais curto, assim como no relato de Graciliano, há uma cisão do narrador entre a paisagem que está do lado *de fora* e dentro de seu *próprio corpo*. Em Osman Lins opera-se também uma divisão, mas já agora entre o que ficava do *lado de fora do corpo*, e o *de dentro*. Ou, por outra, a consciência de que no corpo, como em Graciliano, “tudo seria gasto pelos vermes”, o reconhecimento da morte como sendo o “nada” correspondente à “oquidão” dos buracos vazios da caveira, buracos que anunciam a morte, hiências. Pois a morte “motivava um outro desmoronamento” que se fazia coincidente ao de sua própria infância. Em Graciliano o retorno à infância se dá como uma “tábua de salvação” do sentimento de horror daquele momento fronteiro de risco, ao concluir, depois de adulto, que sua alma “não [tinha morrido] de todo ” e que de outro modo “os fantasmas voltar[i]am”, “substituídos por outros fantasmas”. De qualquer forma, ao concretizar-se no corpo como habitação em seus limites interior e exterior, ela provoca esvaziamentos na linguagem, como casa da escrita. Ora, isso também parece ocorrer em outros escritores. Assim, por exemplo, em Felisberto Hernandez, numa ocasião social no momento de desligar-se de um grupo, o narrador adolescente ao se descobrir artista descreve uma sensação corpórea de um “eu” que se sente como um quarto vazio em *Tierras de la memoria*:

Quando me desprendi dessa roda [social], me senti como um quarto vazio, dentro dele nem sequer estava eu. Um momento antes a recitadora [de poemas] pretendia trocar minhas ideias e acomodar a sua maneira as coisas de meu quarto; [...], era como querer fazer do meu quarto uma casa de comércio. Apesar de que eu jamais toleraria que ela se acomodasse em meu quarto, senti por uns instantes que havia perdido a ideia de minha própria intimidade; agora o meu quarto não estava acomodado nem por mim nem por ela; e o que menos poderia acomodar nele, seria a ideia de amor (HERNÁNDEZ, 2017). Tradução livre.

Novamente, a intimidade do corpo esvazia-se com um *in-cômodo* (desacomodada), como uma habitação do ser que não se acomoda, mas se angustia, justamente ao sentir-se invadida em sua intimidade, um tipo de violação, lembrando também o Cortázar de “Casa tomada”, esta casa que, como o próprio texto, é invadida sem maiores explicações, e acaba por expulsar dela os seus habitantes (CORTÁZAR, 1966).

De sua estrutura maior de casa enquanto metáfora de habitação da memória, o quarto condensa em si a intimidade do poeta. O narrador cronista Manuel Bandeira se corresponde com Cícero Dias a respeito de um quarto de infância. Aí, o poeta Bandeira se vê, como um menino nas habitações principalmente no poema “Infância” (BANDEIRA, volume I, 1958), e também no reconhecimento de um outro menino de si mesmo no pintor/poeta Cícero Dias (BANDEIRA, “Notícias de Cícero”, volume II, 1958). Isso ocorre quando ele destaca, nesta crônica sobre o recebimento da carta do pintor, a impressão de sua marca na alma de poeta ao reconhecê-lo como um outro dele mesmo. E destaca, então, uma imagem poética do seu quarto em relação aos outros cômodos da casa: “O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei” (BANDEIRA, “O martelo”, volume I, 1958).

Ora, salvar esse quarto como o resíduo de todas as casas, e de um naufrágio de tantas demolições, de tantas perdas, é o que *dentro dele* permanece como a única certeza do dom reconhecível dessa habitação poética, fora do tempo cronológico, quando isso, de repente, lhe chega pelos olhos do pintor Cícero Dias. De todos os quartos o *quarto*, o seu espaço de maior intimidade visto na pintura de Cícero. Analogamente, um dos quartos na casa de Osman Lins neste seu pequeno e precioso texto “A casa” se parece com o quarto do seu *Diário Íntimo*. Ele coincide, não só como uma imagem poética semelhante ao quarto de infância de Manuel Bandeira mencionado da pintura de Cícero Dias, mas também com o quarto de Felisberto, como espaço de intimidade que condensa em si maior força poética.

Bandeira tinha consciência dessa força poética ao citar nesta crônica o Cícero Dias dissidente da exposição famosa de 1936 no Rio de Janeiro como o autor de um grande painel muito polêmico legendado por “Eu vi o mundo e ele começava no Recife.” (BANDEIRA, “Notícias de Cícero”, 1958). Ora, não seria coincidência que, nesta crônica

sobre o espaço de intimidade do poeta, ele apontasse para a imagem de um menino sobre uma cama, em seu quarto, flutuando na pintura de Cícero Dias ao excluir: “Eu vi meu quarto, e ele estava suspenso no ar!” (DIAS, 2017)⁸⁰, dando margem a reflexões indagativas sobre este “gesto de torsão”. E o que é o quarto da infância senão o resumo de todos os móveis que compõem ou que estruturam a casa de sonho de um poeta? Ou ainda mesmo, o que é o quarto senão o espaço de maior intimidade, o coração da casa do poeta?

HIÂNCIAS, PERDAS

Muito a propósito de hiâncias, em “Lembranças” (*Os Gestos*, 1957) de Osman Lins, há uma sobreposição de memórias que se fazem justamente ao produzir-se este afastamento das fibras do tempo de infância/adolescência que se ligam por uma morte ou um limite entre uma e a outra. Nesta narrativa há um corte representativo /indicativo deste limite quando, por um impulso infantil, o narrador – menino mata o canário e, em seguida, “acorda” ao encontrar-se, subitamente, abraçado a uma prima. As duas cenas passam pelo limiar entre infância e adolescência; a morte de uma desloca-se desde a dor da memória interrompida ao ser substituída por um despertar do sexo, na outra. Há também aí um entrelugar de *extimidade*: um limiar entre o exterior e o íntimo, ou um espaço de hiância entre as fronteiras memória/esquecimento habitado por um vazio.

Nas narrativas de *Os Gestos* (1957) “Partida”, “Reencontro” e “Lembranças,” os gestos infantis marcantes do passado flutuam vivos na memória. No entanto, principalmente em “Os Gestos” (também em *Os Gestos*, 1957) há uma aguda percepção crítica de retorno ao reflexo mudo das palavras como uma morte ou uma experiência de iniciação na escrita do adulto, as coisas transmutadas em palavras-gestos do escritor (ANDRADE, 2011). Blanchot parece responder a esses pensamentos de Osman Lins assim como de Hernández ou de seu aprendiz Cortázar:

⁸⁰ Ver a pintura de Cícero Dias intitulada “Bagunça” onde há, de fato, um menino deitado numa cama, flutuando no alto, do lado direito da tela.

Escrever é a perda; mas a perda sem dom (um dom sem contrapartida) sempre corre o risco de ser uma perda apaziguadora que trai a segurança. Por isso, talvez não haja discurso amoroso sem amor na sua ausência, “vivido” na perda, o envelhecimento, vale dizer, a morte. (BLANCHOT, 1987, p. 105).

Daí o tom às vezes melancólico do narrador de Osman Lins ao chegar a esta aproximação da morte que o leva a lamentar a perda das palavras, como faz o velho André, narrador personagem em “Os Gestos”, e em outras ocasiões em que, levadas pela simbólica posição aziaga de uma cadeira em diagonal, as palavras, como as coisas, podem vir a *desequilibrar* o corpo que as estruturam: o próprio espaço habitacional de escrita equivalente. Não seria este fino equilíbrio em suspenso uma espécie de levitação poética simbólica da imaginação criativa, como o sobrevoos das asas de um pássaro, ou as reflexões sobre nuvens que se abrem da janela de um gesto escritor (RIBA DE CASTRO, 2001)⁸¹, nuvens que reaparecem no *Diário Íntimo* ou o *Diário da Doença*, nas *Últimas Anotações*, análogas à visão de gestos alegóricos à escrita aí recalcada na narrativa do velho André?

Não por acaso, na citação em epígrafe da narração “O minueto, a prima, a solidão” (do *Jornal do Commercio de Pernambuco*, 1960) em *Imprevistos de Arribação* (2019), Osman Lins menciona o ato de deixar-se picar pela serpente em *O Pequeno Príncipe* como a realização de um desejo de retorno à casa, atendendo à necessidade de partir da roda dos homens, enfrentando o perigo que isto acarretava. Esta coragem para a morte definitiva inicia-se com a sua visão dela na primeira infância, com a decepção de encontrar-se pela primeira vez com o vazio, a caveira, e também ocorre como uma busca por uma casa que equivale, já então, ao espaço da escrita e ao mesmo tempo, da viagem. Ora, a cena equivalente a um espaço enigmático de habitação abre-se como o espaço desconhecido, porém anunciado em *Domingo de Páscoa* (1978), sua última narrativa ou novela, coincidentemente escrita três meses antes de morrer, o que de acordo com Julieta de Godoy Ladeira foi, em definitivo, um prenúncio da morte do escritor. A familiaridade

⁸¹ Sugiro a leitura deste livro poético que contém a idéia palindrômica (o próprio livro se estrutura de forma reversível e bilíngue: um lado português, e ao contrário, do outro lado, a parte em espanhol.)

do espaço provisório de um hotel acentua a infamiliaridade da mudança para uma casa estranha e familiar, que se anuncia, então, com esse pressentimento visionário, o que fica entre parêntesis na narrativa, ou suspenso no ar, como num sonho:

(As paredes, altas, exalam ainda um cheiro alvo de cal e todas as esquadrias foram pintadas de verde. O piso de madeira, atentamente lavado e esfregado, inebria-me com seu odor de sândalo, talvez seja de sândalo, quem sabe? A porta e a janela da sala de visitas (ou são duas janelas?) estão escancaradas como um velório e as cadeiras brilham, os espaldares cobertos com capas de linho branco. Reinam, em todos os cômodos da casa, lâmpadas novas e de um fulgor exaltante. Mesmo a lâmpada da sala, adornada com um fantástico abajur de papel crepom cor de laranja, trespassa o papel, e as sombras que se movem nas paredes são uma espécie de claridade.

Quem, entretanto, acaba de mudar-se para essa casa estranha, à qual talvez eu nunca regresse e cujas lâmpadas acesas, mais que acesas, mais que deslumbrantes, vivas, tanto me alegram? Quem? (LINS,1978)

Trata-se de um entrelugar sem fronteira definida entre dentro e fora, por isso parentético, cuja descrição de imagens desperta a atenção para um espaço limpo, claro e cheiroso, como o de uma “casa estranha” que passa a sensação de *unheimliche* “casa à qual eu talvez nunca regresse” no dizer do narrador de Osman Lins. Este narrador cronista endereça-se, de modo similar ao do personagem de Saint Exupéry, ele mesmo autor /narrador autobiográfico da narrativa, em seu sonho de uma viagem de volta para casa. Pois, ao contrário do que se poderia supor, parafraseando Blanchot, seria este, não o espaço de habitação familiar e prazeroso, mas o espaço artístico da consciência de um desastre, sem intimidade e sem repouso, como o do esvaziamento de um quarto, sem um “eu” que ao se perder do mundo, exila-se no “tempo de desamparo” (BLANCHOT, 2011) equivalente ao tempo de escrever, o que, em uma observação de Höderlin, seria quando “os deuses já partiram ou ainda não chegaram”. A morada equivale ao tempo de demora a que se refere Derrida sobre “O instante de minha morte” de Blanchot: um tempo de hiância.

As muitas mortes sofridas ou pressentidas pelo escritor, similarmente, o condenam, muitas vezes a este “tempo de desamparo” que antecede um perigo, um limite

de experiência que é preciso ultrapassar⁸² (LADEIRA, 2014). Assim também, os adolescentes das narrativas mencionadas, ao enfrentarem esse limite, assinalam um corte primeiro de uma morte pré-anunciada ou prenunciada; pois ao se depararem, enfim, com as ruínas de sua própria infância, se despem de um corpo antigo e tomam um corpo novo, ou seja, mudam de habitação. Não surpreende que o texto curto “A Casa” traga palavras poéticas precisamente para esse efeito: o de uma alma desprendida do corpo como morada íntima ao buscar-se com a memória da antiga. E isso ocorre assim como um velho rosto querido que se quer recompor. Diz o narrador a certa altura: “Sem suspeitar de nada, sem a mais leve suposição de que um afeto mudo e enternecido lhe prende a coisas tão inertes, estão retalhando o que para mim, é como um velho rosto querido.”

Recompor este rosto familiar, o rosto materno que ampara, que conforta, (como o diria Ermelinda Ferreira) é o desejo implícito na busca. Mas o narrador se frustra na tentativa vã. Pois o passar do tempo mudou tudo, mostra outras composições:

(...) as biqueiras - sob as quais ainda posso ver minha mão estendida, aparando gotas d’água no Inverno. E os velhos cômodos, cujas dimensões delimitavam sucessos muito antigos, estão sendo reduzidos ou ampliados: serão, dentro em breve, tão pouco familiares como um amigo que viveu experiências muito amargas ou experimentou prazeres demasiado intensos, a ponto de tornar-se quase irreconhecível.

O tempo poético da infância é elástico para o menino, que ora reduz ora amplia os sucessos, “experiências” cuja intensidade ameaçam tornar a casa irreconhecível. A casa agora é esse espaço de um ser em mudança pois,

Alargaram o corredor, tiraram-lhe as portas, cimentaram os tijolos vermelhos - e sorriem ao mostrar-me. Ignoram que temos muitas almas, que elas abandonam o corpo quando morrem suas idades e ficam vagando pra sempre nos lugares onde amaram. Podemos encontrá-las quando retornamos à região do seu amor e vêmo-las entregues a divertimentos distantes ou velhas amarguras, com a mesma alegria ou igual sofrimento.

⁸² No caso de *Domingo de Páscoa* (1978) por se tratar da última narrativa completa (ou novela) do escritor, o espaço de habitação estranho e misterioso ao qual se refere o narrador, seria, de fato, o derradeiro, de Osman Lins. Esta imagem se faz como uma previsão de sua última habitação de morte. Nesta narrativa o autor tem uma premonição de sua morte, segundo testemunha Julieta de Godoy Ladeira em seu relato introdutório, no mesmo volume.

Esse espaço de assombramento lembrando Virginia Woolf em “Casa Assombrada” tem um ponto de vista narrativo plural: “eles” que equivalem aos *outros* do narrador, esses que operam a mudança na habitação a ponto de torná-la um espaço atordoante, um território que ameaça desterritorializar-se, como se pode perceber quando a “alma que habita” “misteriosos países” se atordoa. E aqui vou citar deste um trecho maior, pois a poesia do texto está justamente nessa busca final que ocorre numa espécie de jogo entre o exterior e o interior, num espaço de *extimidade*:

(...) a geografia desses misteriosos países, a alma que os habita se atordoa. (Não ouve mais o éco com o qual dialogava em longos corredores, nem mais encontra uma porta que ressoava de modo peculiar, quando o vento a atirava de encontro aos batentes). Por muitos dias, [essa alma] erra nas vizinhanças, escoraçada pela geometria de utilidades que não compreende, mas com a apagada esperança de que cesse o pesadelo e tudo volte ao que era.

Vem porém o instante em que lhe aparece o corpo onde habitou. A princípio, não o reconhece. Mas o pesar entrevisto nos olhos que fitam a transformação de seus domínios, é a mesma que ela sente: o mesmo desapontamento, o mesmo choque, o mesmo espanto.

Como órfã nele se abriga. Traz consigo o pêso de infinitas lembranças, de lágrimas, de sinos repicando, de gavetões, de réstias de sol. E em certas noites, se houver silêncio, poderemos ouvir um murmúrio de chuva, vozes amigas, o canto de um pássaro invisível ou os úivos de um cão morto, sobre os edifícios de uma rua demolida.

Esse desencontro entre o corpo e a alma, entre o vivido e o sonhado, o lido e o vivido na ficção, o espaço íntimo e o exterior, num tempo de mudanças que o aproxima e o distancia da morte, é também o instante entre a experiência da morte na escrita e a vida possível ou sonhada de seus domínios, contrastando-se então com condição de desamparo, de orfandade que encontra finalmente abrigo no corpo que se escreve como habitação provisória. O final evoca o Mauro Mota dos poemas “Cão” (MOTA, 1968) e “Rua Morta” (MOTA, 1952) na volta ao assombro das lembranças dos escombros. No entanto, parece-me que este texto “A casa” conserva o espírito dos textos da fase da

procura de *Os gestos* quanto à importância dessas memórias de uma casa que se estrutura na linguagem escrita de Osman Lins.

ENLACES NAS ÚLTIMAS ANOTAÇÕES

Mas, mais que isso, antecipam, enquanto volta à morada desconhecida, à *infamiliaridade* anunciada nos seus escritos, as “Últimas anotações” ou o *Diário Íntimo*, anotações derradeiras em que o escritor é o seu próprio personagem, e também narrador em primeira pessoa, um “eu” que se narra. Este, ao contar sobre sua passagem por uma experiência transformadora na escrita, se mostra em sua saúde recalcitrante, e daí o título *Diário da Doença*, sua própria estrutura corpórea em declínio, uma “transformação de seus domínios” de uma outra ordem, que é biológica, e que se opera ao aproximar-se de fato, da morte como o seu fim. Mas agora tratando-se de uma morte irreversível, a morte definitiva de um corpo ao enfrentar a doença. Viviane da Rosa, estudiosa dos pacientes que sofreram AVC, observa sobre o velho André de “Os Gestos” que muito se parece ao narrador do *Diário Íntimo*:

Podemos relacionar as faltas, ou perdas, de percepções orgânicas ou de membros perdidos, com algo de extremamente *unheimliche*, (...). Com a perda das palavras, [o velho André] não consegue mais se comunicar, a não ser por meio de gestos. A angústia parece advir desse retorno à condição primária de dependência absoluta do outro nos remetendo ao desamparo mediante sua ausência. Ao viver a ausência do outro, do seu semelhante e familiar, o sujeito revive a experiência de desamparo originário, como acontece quando perdemos um ente querido, quando nos percebemos sozinhos ou perdidos em nossas casas, quando vivenciamos a solidão na forma mais dura através do exílio de nosso próprio lar. Os primeiros tempos de vida do sujeito são marcados pela experiência estruturante do desamparo originário. Mediante tal trauma pela invasão da intimidade (*Heim*) morada do sujeito, retorna sobre seu psiquismo uma angústia generalizada, “impelindo-o num movimento turbilhão em direção ao fora, à exterioridade” (NATHAN, *apud* VIVIANE DA ROSA, 1984)⁸³.

⁸³ No seu trabalho de pesquisa de doutorado sobre *Os Gestos* de Osman Lins, Viviane da Rosa cita neste sentido NATHAN, T. *Le corps pris. Un élément dans l'etiology de la vocation médicale. Perspectives psychiatriques*, n. 75. Paris: Publicat, 1984, p. 17-20.

De fato, no *Diário Íntimo ou o Diário da Doença (Últimas Anotações)*, uma experiência desestruturante parte das entranhas mais desconhecidas do seu corpo como morada, dentro da qual ele próprio se sente exilado ao sentir um mal estar provocador de desequilíbrio, o que não lhe é mais familiar. E de fato, aqui a infamiliaridade de uma célula que não se junta mais à outra independe de sua vontade. O câncer é uma invasão.

Nesse diário o escritor, personagem de si mesmo, evoca, na cena a partir da janela de seu quarto, muito similar à do velho André, um exílio do mundo. Mas agora dá forma simbólica ao que vê: a partir do emoldurado da janela, sua imaginação voa pelas nuvens que tanto o transportam à sua casa de infância em sua forma doméstica mais íntima, indo até seu diário “secreto” de adolescente (como em “A casa”), quanto às nuvens em sua forma guerreira, agora na luta pela vida do corpo doente, sentindo-se em desequilíbrio com o mundo: “Eu sei que não estou bem”. Ele vê então, as nuvens sob perspectiva dupla: do interior através da janela do seu quarto, e, ao mesmo tempo, ao ser visto por elas (de fora) quando, em sua viagem para Natal, pensa sobre sua imagem doente que olha da janela (seu “posto de observação”), voando num avião que passa: “22 de maio. Viagem de avião para Natal. Se, há dias, estava na cama olhando o céu, hoje estava no alto, entre as nuvens. E talvez alguém doente, da sua janela, tenha visto passar meu avião.” (LINS, 1978).

As nuvens agora também detectam as leituras sobre as nuvens de Goethe, autor de *O Jogo das nuvens* (GOETHE, 2012), mencionado muitas vezes nestas anotações, com relação às condições climático-biológicas que o possibilitariam sonhar desde que seu corpo pudesse sentir-se melhor. Se por um lado as nuvens lhe são familiares, como resíduos de outros percursos textuais na memória do escritor, voos da imaginação referentes a seus antigos *Exercícios de imaginação* (1966) infantis chegam ao romance das mil possibilidades das nuvens de pássaros (*Avalovara*, 1973) do escritor adulto. Com Goethe, essas nuvens agora mencionadas também podem prenunciar uma mudança climático-biológica de *cumulus nimbus*. Se as nuvens baixas podem trazer tempestades no exterior, agora elas passam ao interior do corpo que se escreve.

Em síntese, pode-se ler essas *Últimas Anotações*, que não se furtam a um senso de humor característico, (como é o caso das lembranças de nomes de remédios

antigos em conversas com o Dr. Drauzio Varella, seu oncologista)⁸⁴ referente a um processo mais frugal de uma escrita cotidiana de “diário”. Desta vez, porém, pode-se ler esse texto em outra dimensão, como uma tentativa de ligar a doença íntima (o mal estar do câncer) à doença humana do desconcerto com o mundo. Enquanto ambas, a do corpo e a do ser humano parecem ser vistas em estado de desequilíbrio, ou em descompasso com o mundo ao redor, o fundo ameaçador de uma tempestade que parte do corpo íntimo do escritor amplia-se alegoricamente ao estender-se ao corpo cultural histórico-político, ao território sociocultural.

Esse *Diário da Doença*, como o chamou (pela letra detectável nos originais) Julieta de Godoy Ladeira, poderia, assim, ser lido no sentido de uma busca de cura, sentido crítico sempre manifesto em Osman Lins, ao buscar, através dos seus escritos, um equilíbrio, agora em um mundo em franco desequilíbrio. Daí a minha leitura buscar uma atualidade que ele talvez não alcançasse em termos históricos precisos, da catástrofe de nossos dias de doença. Sem embargo, para esse efeito concorre, para além do dia a dia de oscilações de saúde registradas nessas passagens do inconformismo aos abatimentos corpóreos desse *Diário Íntimo*, a sua última frase, quando ele resume tudo o que escreveu: “Do mundo da doença tudo é alijado: só resta a vontade de cura”.

Por isso, a modo de (in)conclusão, não posso deixar de observar aqui a chocante atualidade dessas palavras, o próprio sentido de uma crítica clínica (DELEUZE, 2011) delas, quando a humanidade hoje se vê abatida pelo desequilíbrio catastrófico causado por um vírus chamado *coronavirus* que não se reconhece como tal, em sua distância da cura (pela vacina). Doença que fez parar a economia “progressista,” que movia todos os seres humanos do mundo, em sua coletividade pandêmica, provocando desconcertos de todos os tipos, inclusive os de políticas públicas e sociais. Doença que se manifesta em seu peso *infamiliar* de desequilíbrio em nossa casa, o planeta terra. Daí as nuvens ameaçadoras premonitórias de Osman Lins aqui se avolumarem de tal forma a assemelhar-se ao peso do céu prestes a desabar sobre a terra, como afirma Davi Kopenawa

⁸⁴ Vide a alusão de velhos remédios “arqueológicos” em conversa com o Dr. Drauzio Varella (em iniciais D.V., que vão ser esclarecidas por Ângela Lins. Remédios tais como: “Gotas Binelli”, “Bromil”, “Xarope de São João” e muitos outros.

(2010); peso que se estende, de fato, da ação predatória dos seres humanos ao próprio ecossistema terrestre, ameaçando de morte as nossas relações cosmológicas. Nessas últimas anotações de Osman Lins pode-se ler, enfim, o prenúncio de que a nossa casa se encontra em perigo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Luiza. “Alegorias políticas: el parasitismo em Machado de Assis y Horacio Quiroga”. Traducción Christy Beatriz Najarro Guzmán. Apresentado na VIII Jornada Comparatista da Universidad Nacional de Rosario, 10,11 e 12 de maio de 2017.

_____. *Crítica e Criação*. 2 ed. Prefácio Roberto Vecchi. São Paulo: Appris, 2014.

_____. “Flávio de Carvalho e Gilberto Freyre: a memória, entre o sonambulismo histórico e a sugestibilidade iconográfica” In MATTA, Larissa da Costa. *Flavio de Carvalho. O berço da força poética*. São Paulo: Alameda, 2019.

_____. “A linguagem da memória: jogos de (des)aparecer em Lins e Hernández” in *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*. HAZIN, Elizabeth (org.). Rio de Janeiro: Vieira &Lent, CNPq, 2014.

_____. “Fantasmas do gesto escritor: entre o manuscrito e a tela de cinema.” In *Outra Travessia* Dossiê especial Osman Lins Cine Psicanálise Literatura. Segundo semestre 2011.

_____. “Ruínas da Infância na escrita do desastre: a habitação renunciada em Ramos, Hernández, Lins. In: ORTIZ, Graciela; CARIELLO, Graciela; BUSSOLA, Diego. (Orgs) *Tramos y Tramas IV. Culturas, Lengua, Literaturas y Interdisciplina. Estudios comparativos*. Rosario: Laborde Libros Editor,2017, pp17-27.

ANDRADE, Ana Luiza; MOREIRA, Cristiano; DIAS, Rafael (Orgs.) *Imprevistos de Arribação publicações de Osman Lins nos jornais recifenses*. Volumes I e II. Navegantes, SC: Papaterra, 2019 (Instituto Cultural Osman Lins).

BANDEIRA, Manuel. “Notícias de Cícero” in *Manuel Bandeira Poesia e Prosa Volume II* Introdução geral Sergio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Barbosa. Vol II Prosa. Primeira Edição. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1958, pp. 269-272.

_____. “O Martelo” In: *Lira dos Cinquent’anos. Manuel Bandeira Poesia e Prosa Volume I* Introdução geral Sergio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Barbosa. Vol I Poesia. Primeira Edição. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar,1958, p.279.

BLANCHOT, Maurice. *La Escritura del Desastre* Traductor Pierre de Place, Monte vila,1987.

_____. *O espaço literário*, Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.75.

CARIELLO, Graciela. “A estrutura labiríntica e o texto aberto, a literatura e a linguagem como problemas. Comparação entre *Rayuela* de Julio Cortázar e *Avalovara* de Osman Lins”. Dissertação de mestrado. Centro de Estudos Brasileiros de Rosário, Argentina, primeiro semestre de 1976.

_____. *Jorge Luis Borges y Osman Lins. Poetica de la lectura*. Rosario: Laborde Libros Editor, 2007.

CASTRO, Riba de. *Janelas de meu quarto/Ventanas de mi cuarto*. Texto Capa e Ilustrações de Riba de Castro. Revisão: Mabel Monfil Cardona e Francisco Villela. Barcelona: Pirata, 2001.

CORTÁZAR, Julio. “Casa Tomada” In *Bestiario Cuentos Completos!* (1945-1966) Buenos Aires: Alfaguara, 1966.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pål Pelbart. SP: Ed. 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Demorar Maurice Blanchot*. Tradução Flavia Trocoli e Carla Rodrigues Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

DIAS, Cícero. “Bagunça” in *Cícero Dias um percurso poético 1907-2003* Brasília / São Paulo/ Rio de Janeiro. Denise Mattar curadora. Ministério da Cultura Centro Cultural Banco do Brasil, 2017.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista de 1926*. Edições Recife: Edições Região, 1952.

FREUD, Sigmund. *O Infamiliar [Das unheimliche]* Edição bilíngue comemorativa. Seguido de *O Homem de areia* de E.T. A. Hoffmann Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares [Freud] Romero Freitas [Hoffmann]. São Paulo: Autêntica, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Tradução Beatriz Perrone Moisés. Prefácio Eduardo Viveiros de Castro. 12. Impressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LADEIRA, Julieta de Godoy. “Fases da obra/mistérios” In LINS, Osman. *Domingo de Páscoa*. ANDRADE, Ana Luiza. (Org.) Florianópolis: EDUFSC, 2014, p.17.

GOETHE, Johan Wolfgang. *O Jogo das nuvens*. (1817-1824) Seleção, tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

LINS, Osman. “O Minueto, A Prima, A Solidão”, *Jornal do Commercio*, Recife, 1960. In *Imprevistos de Arribação publicações de Osman Lins nos jornais recifenses* Andrade, Ana Luiza; Moreira, Cristiano; Dias, Rafael. (Org.). Navegantes, SC: Papaterra, 2019, p.221.

_____. “Nascimento de uma editora” *Jornal do Commercio*, Recife, 17 de janeiro de 1960, in *Imprevistos de Arribação* (2019), vol. I, p.144-146.

_____. “Influência de Gilberto Freyre sobre a literatura brasileira I e II” (dois textos extraídos do *Jornal do Commercio* de 1960), In: *Imprevistos de Arribação* (2019), vol. I, pp. 287-292.

_____. *Diário Íntimo ou Últimas Anotações*, e também *Diário da Doença* (1978) Transcrição do diário manuscrito por Ângela Pedroso da Costa Lins, sua filha, a partir dos originais do autor, a mim cedidos para pesquisa, com dedicatória, no dia 10 de fevereiro de 2014. Estes originais encontram-se no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (USP) e no ICOL (Instituto Cultural Osman Lins).

_____. *Domingo de Páscoa* de Osman Lins. Ficção (1978) Org. ANDRADE, Ana Luiza. Tradução Ana Luiza Andrade, Fred Ellison, Graciela Cariello, Marta Inés Arabia, Silviana Delucchi. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

_____. “A Casa”. Ficção. (1951) Publicado em *Diário de Pernambuco*, Recife: 14 de outubro de 1951, texto inédito em livro, e pela primeira vez publicado em *Imprevistos de Arribação publicações de Osman Lins nos jornais recifenses*, Org. ANDRADE, Ana Luiza; MOREIRA, Cristiano; DIAS, Rafael. Navegantes: Papaterra, 2019, p.31.

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

_____. “Exercício de imaginação” (1966) In *Lições de casa – exercícios de imaginação*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

MOTA, Mauro. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S.A., 1968.

_____. *Elegias*. Prefácio de Álvaro Lins. Ilustrações de Farnese. Rio de Janeiro: Jornal de Letras, 1952.

NATHAN, T. *Le corps pris. Un élément dans l'etiologie de la vocation médicale. Perspectives psychiatriques*, n. 75. Paris: Publicat, 1984, pp. 17-20.

RAMOS, Graciliano. *Infância. (Memórias)* 47 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2012.

ROSA, Viviane da. “Projeto de Doutorado sobre *Os Gestos* de Osman Lins”. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.

O SALTO POLÍTICO

THE POLITICAL JUMP

Thomaz Antonio Santos Abreu⁸⁵

Resumo: este artigo tem o fito de mostrar uma interpretação sobre o salto do peixe; nesse sentido, argumenta-se, em especial, que tal salto possui uma dimensão epistemológica, uma dimensão prática e uma dimensão volitiva, sendo que ele implica uma suprassunção do imediato. Não se realiza, porém, uma atitude argumentativa verificacionista, isto é, uma tentativa de demonstrar que, e como, o texto literário é meio para a verificação do conteúdo de conceitos teóricos prévios; ao contrário, busca-se acompanhar trechos da linha narrativa O do romance *Avalovara*, do escritor pernambucano Osman Lins dando voz a ideias concatenáveis na imanência textual, para destacar a potência que o texto enseja de criar mundos nos quais uma crítica social manifesta-se. Dessa forma, espera-se mostrar que o salto do peixe implica uma dimensão política na qual alguns personagens atuam.

Palavras-chave: Osman Lins; literatura e política; *Avalovara*.

Abstract: This article is intended to show an interpretation of the fish jumping; in this sense, it is argued, in particular, that such a leap has an epistemological dimension, a practical dimension and a volitional dimension, since it implies a supersumption of the immediate. However, a verificationist argumentative attitude is not carried out, that is, an attempt to demonstrate that, and how, the literary text is a means for verifying the content of previous theoretical concepts; on the contrary, it seeks to follow excerpts from the narrative line O of the novel *Avalovara*, by the Pernambuco writer Osman Lins, giving voice to concatenatable ideas in the textual immanence, in order to highlight the power that the text entails to create worlds in which social criticism manifests itself. In this way, it is expected to show that the fish's jump implies a political dimension in which some characters act.

Keywords: Osman Lins; literature and politics; *Avalovara*.

O início da linha narrativa O de *Avalovara* chama a atenção pelo fato de a personagem Impronunciável afirmar um caráter inconsciente sobre o que a personagem narra:

Articulado na ausência e por mim mesma descrito, de maneira caótica, incompleta e até certo ponto enigmática, nos dias febris e de número impreciso em que a minha boca parece saber mais do que sei, o nosso encontro alcança agora a plenitude e o final. Abel! (LINS, 2005, p. 26)

⁸⁵ Doutorando em Literatura na Universidade de Brasília, UNB, e-mail: thomsbreu@gmail.com.

Impronunciável revela que seu encontro com Abel foi por ela descrito sem que ela tivesse domínio consciente sobre tal descrição. Nesta, sugere-se haver um saber que ultrapassa o saber da personagem. Nesse sentido, existe um saber inconsciente nos significantes de Impronunciável acerca do encontro dela com Abel, e este saber está além daquilo que ela mesma sabe. Dessa forma, o que o relato da personagem descreve e articula está numa dimensão de incompletude.

Isso não quer dizer que esse relato não seja nodal, pois se trata de uma incompletude consistente. Nesse sentido, a personagem enuncia uma proposição conclusiva na pergunta “Toda a minha vida, pois, está aqui neste instante? [...]” (LINS, 2005, p. 28), sendo que o uso da palavra “instante” é retificado pela personagem para o sentido de “[...] poliedro de inumeráveis faces transparentes, estas, as faces, são o que instantes nos parecem, um destes contemplai, uma destas faces, e vereis ser impossível ignorar as outras” (LINS, 2005, p. 28), o que, então, leva à conclusão de que há uma consistência na vida e no relato, na medida em que estes dispõem uma pluralidade de faces.

Interessante observar que o substantivo “instante” pode ser compreendido como “espaço de tempo indeterminado” e “ponto determinado do tempo”. De fato, Impronunciável não pode representar o relato que ela empreende como um instante, pois aquele não se reduz a uma determinação ou indeterminação temporal, dado que tal relato, como os demais do romance, encontram-se submetidos à topografia temporalizada, ou ao tempo topografado, da obra como um todo, ou seja, as linhas narrativas estão localizadas, considerando-se a progressão delas, numa organização de enquadramento geométrico em sentido, imanentemente, espiralado.

Nessa seara, sugere Impronunciável que seu relato é atravessado por outros relatos, pois “[...] as faces do poliedro se trespassam” (LINS, 2005, p. 28); especialmente, essa proposição é premissa coerente para a afirmação de que toda a vida da personagem se encontra no relato que enuncia na medida em que o realiza, na condição da inconsciência, pois este é incompleto, uma vez que é atravessado por outros relatos. Dessa

forma, a incompletude do relato de Impronunciável é inteligível, à luz da alteridade dos saberes relatados.

Dada essa reflexão sobre a dimensão inconsciente do saber do relato de Impronunciável, vejamos algo do escopo dos ditos conscientes da personagem. Ela descreve a violência que seu marido imprime sobre ela, mostrando, contudo, que não ficava passiva ante essa brutalidade. Com efeito, ela diz: “Meu marido, inclinando-se, olha-me no fundo das pupilas, com atenção, volta brutalmente meu rosto para a lâmpada. Exclama, trêmulo: ‘Você tem quatro olhos, uns por dentro dos outros. Que olhos são esses? Como não vi isto nunca?’” (LINS, 2005, p. 30-31). Narra Impronunciável o momento em que seu marido percebe a profundidade ontológica da personagem, sendo que ele a vê na duplicidade de seres que a constituem.

Mas o modo brutaz por que o marido de Impronunciável, Olavo Hayano, vê essa verdade profunda da duplicidade ontológica da personagem é revelador de uma violência obliteradora do olhar que ele exerce sobre ela, por duas razões: Impronunciável decide subtrair da visibilidade intersubjetiva conjugal tal verdade ontológica ante o enfeitamento à bruta que seu marido faz em relação à duplicidade; e, conseqüentemente, tal olhar invisibiliza a constitutividade do outro, Impronunciável, censurando a diferença que encerra a duplicidade ontológica da personagem.

É como se Olavo Hayano, temendo espelhar-se nessa diferença, se sentisse em risco, o perigo de se ver impotente ante um ser ontologicamente maiêutico, que se desdobra, parindo de si mesmo um outro ser que se torna outro do primeiro ao qual, porém, permanece unido; parece, assim, haver, em Hayano, certo pânico da pluralidade ontológica constitutiva, da convivência das contradições que se furtam tanto ao controle do militar-marido. Dessa forma, temos a impressão de que aceitar o convívio com essa pluralidade afigura-se a Olavo Hayano uma ameaça de castração do seu desejo de dominar, colonizar, o outro, Impronunciável, e o outro de Impronunciável, sendo que Hayano não demanda o convívio consciente com uma pluralidade ontológica que o descentralize e não se mostra em condições para reconhecer a pluralidade no outro com o qual convive. Assim:

Apaga a lâmpada que pende do estuque áspero e deita-se. O mar percute nos lajedos. Não lhe falarei – agora, nunca – dos meus dois nascimentos, dos meus dois corpos. À luz da lamparina continuam visíveis – e distantes – as paredes, os três espelhos ovais do psichê, a grinalda no cabide alto (LINS, 2005, p. 31).

Este relato de Impronunciável configura elementos de oposição dela mesma contra a censura brutal de seu marido. Nesse sentido, se, por um lado, ele, à luz da lâmpada, exerce essa violência contra a duplicidade da personagem e ele mesmo obscurece a visão desta ao apagar a lâmpada, ocorre, por outro, nessas ações, um apagar e um acender para Impronunciável, pois se apaga a possibilidade de intimidade ontológica entre o casal, o que alude a uma incompatibilidade da convivência entre a diferença e a opressão, e ilumina-se a impossibilidade de outras formas de socialização da intimidade que obliterem a pluralidade ontológica. Dessa forma, expressa-se uma distância entre ela e a anuência à censura, à opressão.

Em oposição ao enjeitamento violento da opressão que o marido de Impronunciável exerce sobre o duplo ser da personagem, ela oferece-se a Abel para uma relação de superação dessa violência que procura censurar a peculiar duplicidade ontológica constitutiva da personagem; mediante uma incorporação mútua entre Impronunciável e Abel, os amantes performam uma suprassunção da violência conjugal de que ela é vítima:

Vem, Abel. Penetra-me e acrescenta-me. Obsedam-me as esponjas, seres de vida estreita, sempre a trocarem de sexo, ora expelindo óvulos, ora fecundando-os, obsedam-me as esponjas, há quinhentos milhões de anos já existiam, hesitavam entre um sexo e outro, é tudo o que faziam e fazem, assim continuam, essa conformação imota me apavora (LINS, 2005, p. 31).

Impronunciável convida Abel para algo que é irreduzível ao intercuro sexual, tendo em vista que o pavor da personagem se dá em relação à redutibilidade de si mesma como um ser que estivesse determinado a, meramente, viver em estado de petrificação das possibilidades de si. Diferentemente disso, Impronunciável deseja um

salto, o qual se mostra como o supedâneo de certa reação contra a imobilidade cerrada nas circunstâncias do imediato aparente:

Não viverei sequer mil anos, minha vida é rápida, risco no tempo, tal como um peixe salta um dia acima da vastidão do mar e vê o Sol e um arquipélago onde se movem cabras entre as rochas, assim eu salto da eternidade, como todos, eis-me no ar, vejo o mundo dos homens, logo voltarei aos abismos marinhos (LINS, 2005, p. 31).

Podemos dizer que a personagem não deseja uma vida esponjosa. Nesse sentido, ela repudia para si não apenas a redutibilidade da vida como ensejo para reprodução de uma imobilidade ontológica; repudia, especialmente, uma vida na qual os acontecimentos que a envolvem sejam vistos apenas aquém do imediato que aparentam ser.

Tal como o peixe que, saltando, enxerga o que ele não veria se limitado detivesse-se à aparente eternidade do seu contexto imediato de abismos marinhos, Impronunciável permite-se atuar, considerando o agir, o pensar e o sentir como instâncias da sua subjetividade e da sua intersubjetividade, as quais não são aprisionáveis pelas relações que enformam a opressão do contexto imediato de vida em que ela se situa. Dessa forma, Impronunciável permite-se posicionar a imediatez desse contexto como alvo da sua ação, do seu pensamento e do seu sentimento, desvelando o que tal imediato não mostra.

Nesse sentido, trata-se do posicionamento de um contexto vivido como objeto de indagação que não se reduz ao imediato que aparenta ser, uma suprassunção desse imediato como gesto crítico de mediá-lo por aquilo que se oculta ou se obstrui no imediato aparente. Além disso:

Este breve salto, esta aspiração ao ato de voar é tudo que me foi concedido para ir da grafita ao grafito, para consumir o que os espongiários, em meio bilhão de anos, nem sequer esboçam, limitando-se a passar, continuamente, de um sexo a outro, de um sexo a outro. Vens? (LINS, 2005, p. 31).

Nesse recorte, explicita Impronunciável o salto como aspiração, sendo que essa volição é condição de possibilidade da escrita em sentido lato. Podemos dizer, nesse comenos, que há uma política pático-crítica do salto, pois este é uma mediação volitiva do imediato a qual o rasga, prática e epistemologicamente, para um atravessamento além deste, e tal mediação é, ela mesma, mediada, porquanto o conhecer e o agir, saltando do imediato, tornam-se objetos no mundo da linguagem escrita do ser que realiza o salto.

A vida em salto não possui, assim, apenas uma característica epistemológica, ligada ao que se pode conhecer acerca do que permanece invisibilizado pelo contexto imediatamente vivido, tampouco se reduz a uma característica prática, ligada ao agir, ao movimento de si no sentido de ir além desse imediato, pois tal vida está, volitivamente, motivada para saltar, porquanto o salto é caudatário do desejo que tem como objetos o pensar a realidade que chega ao indivíduo além do visível imediato desta bem como o agir que medeia a superação dessa realidade, e este salto está conglobado para se tornar representação. Dessa forma, podemos dizer que o salto do peixe representa a vida da personagem como uma política de si, isto é, uma forma de agir e de pensar críticos, uma vez que posicionam o imediato vivido como objeto de pensamento, de prática e de volição para mediações que o suprassumam, as quais implicam o ato de escrever ou representar esta suprassunção.

Dito isso, podemos enxergar uma dimensão política do convite que Impronunciável faz a Abel, quando ela lhe chama para penetrá-la e acrescentá-la. Trata-se do ato de penetrar na acepção de “perquirir” e do ato de acrescentar na acepção de “somar-se”, acepções estas que envolvem certo agir, certo conhecer e certo desejar, politicamente orientados, intersubjetivamente. Nesse sentido, Impronunciável destaca para Abel que a suprassunção que peculiariza a vida humana se dá no ato de escrever, ou seja, se as esponjas se limitam a uma realidade ontologicamente imota, o humano, por sua vez, diferencia-se dessa conformação mediante o ato de representar ou de escrever que medeia o imediato, implicando o desejo de atravessar o imediato, indagar a aparência deste a partir daquilo que esta não mostra e negar a censura contextual que oblitera a pluralidade ontológica. Dessa forma, antipodal de uma mera relação sexual, temos a impressão de que a personagem convida Abel para realizar uma ação política, mediante

a escrita crítica de si mesmo no mundo bem como uma escrita crítica do mundo em si mesmo (no sujeito) que represente o salto performado intersubjetivamente.

Essa intersubjetividade é uma tensão e uma superação. Nesse sentido, a vivência da política da vida em salto é a vida experimentada pela volição para agir, conhecer e sentir com, contra, e além do que as realidades imediatas de si e do mundo assentam, do que as circunstâncias obscurecem, do que se furta ao regime de visibilidades do contexto dado, do que se queda imoto pela atuação da opressão. Com efeito, o chamado aparentemente sexual de Impronunciável singulariza os personagens numa demanda de amor constituída para o reconhecimento de uma crítica política de si mesmo entre eles, politização da vida mediante o agir, o conhecer e o desejar, consoantes a si e ao mundo, criticamente interpenetrados, pela supressão do vivido para fora das petrificações imediatizadas que o mostram, implicando-se a escrita de si como parte do agir, do pensar e do sentir que supressumem o vivido oprimido. Dessa forma, reforça-se que Impronunciável convida Abel não apenas para uma crítica dos pressupostos ou implícitos das realidades que lhes chegam, mas, especialmente, para que possa fazer, na prática da escrita, (um)a mediação do agir e do conhecer críticos do que é dado, mediação tal condicionada pelo desejo de fazer a travessia que o salto perfaz.

Se se deve indagar o imediato, perquirindo o que lhe subjaz e desagrilhoando-se do caráter imoto da sua aparência, pseudolimite do que se pode ou não fazer, essa indagação é signo de renascimento. Nesse sentido, tal perquirir abre um espaço radical de questionamentos intrasubjetivos que acompanhavam a ideação e a prática de Impronunciável em sua biografia crítico-social, a política do salto já configurada em sua infância. Com efeito, ela indaga:

Quem fez meu corpo? Observo meus pais, demoradamente, comparo-os comigo e vejo: não foram eles [...] E de falar, quem foi meu mestre? Ouço meus pais, falam entre si com surda, amável, clara violência e sei que não eles me ensinaram a falar [...] tudo ouço, mas não me aventuro a repetir esses sons e tudo para mim é indecifrado [...] Sei que haverá um código, um sinal para chamar-me. Procuro descobri-lo do confuso ir-e-vir das coisas que me cercam. Será um som, será um odor, uma claridade? Por vezes, percutem um martelo, ou me deparo com a fachada de um prédio, ou vejo desenhos num muro, ou cravo as unhas na pele. Fico perguntando se alguma dessas coisas é meu nome [...]. Assim vivo, nesta comunhão que me multiplica e atormenta, assim

vivo, até precipitar-me para baixo no meu velocípede, eu e o mundo, eu e as três rodas que giram em derredor de mim, e tudo escurece e nessa escuridão eu sou novamente formulada, eu, novamente parida, sim, nasço outra vez (LINS, 2005, p. 33-34).

O sujeito político da indagação crítica sobre os pressupostos do que lhe é imediato deve, no movimento de agir, de conhecer e de desejar o que não lhe está dado imediatamente e o que está além dos dados que lhe chegam, morrer, em certo sentido. Essa morte não é a interrupção definitiva do organismo, mas uma reformulação de si, uma maiêutica ontológico-política na qual se multiplica a ontologia de si mesmo, contra a violência do imediato que contextualiza o sujeito. Dessa forma, efetiva-se, no renascimento de Impronunciável, a consequência da crítica política que ela propõe, qual seja, uma nova composição subjetiva impassível de se reduzir ao contexto imediato opressor no qual se encontra, mas onde vem a ser.

Reforça-se, nessa seara, que o sujeito assim duplicado demanda o reconhecimento da radicalidade do seu movimento numa relação intersubjetiva. Com efeito, Impronunciável diz:

Cada vez, Abel, que me beijas os joelhos, duas vezes o fazes. Serás capaz de ver as letras, as palavras que, em certas horas, vejo ainda rastejarem sob a minha pele e que, decerto, nunca silenciam? Ouço-as dentro do meu corpo, ouço-as, vozerio distante, multidão agrupada numa praça, não como se eu na praça estivesse, e sim como se fosse a praça, o murmúrio das palavras ecoa em minhas coxas, nos meus peitos, no ventre, flui e reflui, continuado, não sei se alegre, não sei se feroz, flui, como se os limites do meu corpo fossem os limites da praça, e meus ombros e axilas fossem abóbadas onde chegassem os últimos ecos das vozes, e os meus braços – que estendo – fossem extensões da praça, avenidas também cheias de vozes. (LINS, 2005, p. 38-39)

Nessa crítica, a política da vida em salto radicaliza o conhecimento mediado de tal modo que se, inicialmente, a realidade que circunda o sujeito aparenta-se limítrofe do seu agir, do seu desejar e do seu conhecer, o movimento de tal sujeito deve levá-lo a atravessar o nadir e o zênite dessa realidade supostamente imota.

Nesse sentido, as palavras que estão em Impronunciável expressam o que lhe dista no espaço mais amplo além do que o seu corpo e o de Abel imediatamente ocupam. Trata-se de uma radicalidade, porquanto, do extremo próximo, amplia-se a subjetividade da personagem para o extremo distante, mediante a apropriação pela linguagem dos

fluxos que aí ocorrem. Essa apropriação não pode ser monológica nem soliloquiada, uma vez que a demanda de Impronunciável é que Abel veja e leia os fluxos apropriados.

Nesse fautor da politização de si, dado que Impronunciável pede a Abel que veja as letras que ela vê em si as quais veem o mundo através de mediações que a personagem opera, ela apresenta uma demanda para que Abel leia a linguagem privada e pública desse movimento, de modo que Impronunciável pede a Abel uma comunicação intersubjetiva de mediações, ou seja, um movimento no qual um dos sujeitos demanda a leitura do outro sobre o, e a partir do, si do primeiro, perpassando as mediações que este realizou. Dessa forma, além do agir, do conhecer e do desejar em mediação dos dados imediatos da experiência, a vida política da personagem demanda uma relação de intersubjetividade na qual o reconhecimento dessa mediação seja realizado.

Há um evento especial que Impronunciável menciona, ocorrido quando ainda era pequena, no qual tal demanda política parece expressar-se, evento de singularização de si mesmo no mundo. Assim:

Com os lábios, de leve, Abel aflora meu rosto, a penugem do meu rosto, contorna a linha das fontes, desliza pela face, busca-me a curva do queixo, sua respiração dobra-me os ossos, movo rápida a cabeça, mordo a sua boca. A ave solitária cresce e cada vez perco-a de vista. Custo a perceber que as suas evoluções são rigorosas. Voa com disciplina, traça uma espiral descendente, que se reduz em direção a um vértice. Esse vértice funde-se com o ponto em que estou deitada [...] Ao mesmo tempo, contendo um sobressalto: aquele vôo talvez seja o meu nome. (LINS, 2005, p. 42).

Impronunciável, em agitação, vê seu nome no voo da ave. Ela não o escuta, mas o sente no ventre. Impronunciável sugere estar, de alguma forma, nascendo, também, aí, uma vez que recebe seu nome, que é o movimento do voo da ave, o qual designa a personagem.

Tal processo indica a proximidade pela distância, ou a distância pela proximidade, entre a ave, que voa formando uma espiral, e Impronunciável, o vértice desta. Nesse sentido, a ave e Impronunciável são os extremos desta figura e participam de um mesmo movimento que implica antíteses, ir e vir, ascendente e descendente, que a ave realiza, performando uma espiral.

Impronunciável sente, em especial, sua posição nesse processo, e o que dista a personagem implica um espaço que é constituído pelos movimentos de ir e vir que

localizam a posição de Impronunciável e constroem a perspectiva desta, de modo que as evoluções da ave, criadoras do processo, são mediações da distância e da proximidade entre esta e Impronunciável. Podemos dizer que a personagem é, politicamente, “batizada”⁸⁶ pela ave, na medida em que Impronunciável sente receber, como designador rígido, não um substantivo, mas um movimento espiralado, isto é, o designador rígido da personagem é um ato, não uma substância, ou um estado, ou uma permanência. Dessa forma, o “nome” de Impronunciável é um agir, um pensar e um sentir que se operam, intersubjetivamente, por meio de contrários que sublevam a realidade circundante e a opressão do contexto que a situa.

Nesse antibatismo, a ave fundiu a personagem com a realidade entendida como processo. Nesse sentido,

O pequeno cálice, o som em meu umbigo, o som, o cálice vibrante continua a soar por muitos dias. Quando afinal as vibrações esmaecem, há uma presença em mim, uma presença. Algo semelhante a um besouro, não, a uma aranha de movimentos lentos. Logo, não é mais uma aranha e sim um pássaro de asas curtas, sem bico, os pés cortados, um pássaro cinzento, mais tarde um peixe quadrúpede, aflito e inquieto, nadando com esforço em meu útero verde. Abro a janela e os olhos do peixe se iluminam, choro e o peixe entristece, tenho sono?, adormece, corro e suas pernas se agitam, assusto-me e ele se encolhe, alegro-me e as suas escamas resplandecem. Sem que eu saiba, há em mim uma cisão, de mim mesma estou nascendo, invado-me. Já não é um peixe, mas um cão, um cão ornado em plumas, com grandes barbatanas, que me ocupa. Tem pés e mãos. Às vezes estende a perna, com o pé fura-me o ventre, o baço, eu me contorço de dor. Ergue o punho e me oferece o coração, atravessa-o: surgem manchas roxas no meu corpo. Lambe-me a garganta e eu vomito. Ligo tudo isso, aturdida, à ave que desce [...] (LINS, 2005, p. 48-49).

Ou seja, em seu útero, há uma transmutação constante, um besouro numa aranha de movimentos lentos, desta aranha num pássaro cinzento sem bico e de pés cortados, desse pássaro num peixe quadrúpede aflito e inquieto. Parece que essas transmutações que ocorrem no útero da personagem ligam-se à ave, porquanto as transformações são mediações expressas em formas que se transformam, além disso, as mediações são,

⁸⁶ Na verdade, um antibatismo, pois não se nomeia a personagem, mas se faz uma designação performativa da mesma.

precisamente, os tipos de relações encetadas pela ave, processo que reúne contrários, as quais conglobam, e caracterizam, Impronunciável. Dessa forma, a personagem apresenta uma mímese do real, reproduzindo, dentro de si, os tipos de relações que se estabelecem fora de si: a realidade das mediações engravidou a personagem de mediações de si mesma, de modo que o seu “nome” implica a performatividade de processos que reúnem em si mesmos contrários que medeiam o que é aparente, seja este o dado da realidade das circunstâncias do sujeito, seja tal aparente o próprio sujeito como dado.

Impronunciável é, assim, um ser constituído por mediações. Mas estas não são intersubjetivadas indiscriminadamente. Nesse sentido, leiamos uma de suas confissões:

Sei o que são outros homens, deito-me por cólera com eles, abro as coxas de raiva, dão-me prazer e nada arrancam de mim, dão-me prazer, o prazer que se tem quando se mata um cão raivoso a tiros, um gozo mudo e dilacerador, mas a ti eu quero dar-me, Abel, de um modo novo e único, dar-me com alegria, hei de franquear à tua intromissão minhas identidades, meus sexos, meus corpos, hei de receber-te nos âmagos de mim e de dois modos te amar, com duplo desejo, ânsia dupla, duplo assentimento, e não serás um intruso, um inimigo – e sim o hóspede, o invocado, o aceito, eu o receberei com todas as portas do meu corpo abertas [...] (LINS, 2005, p. 49-50).

O objeto de desejo de Impronunciável não é uma satisfação erógena ou sexual. O sexo pode ser, apenas, uma maneira de se obter um prazer mudo, ou seja, silenciador das identidades que constituem a personagem e revelam a incorporação do processo como propriedade de si. Nesse caso, sendo tais identidades signos de mediações, o prazer pode ser obtido em desconsideração da duplicidade ontológica das identidades da personagem e das mediações que perfizeram a constituição ontológica dessas identidades, o que torna o prazer passível de ser obtido por meio de uma satisfação, politicamente, muda.

Ao contrário da violência dessa mudez política, a personagem oferece-se, a Abel, de modo que as identidades dela se mostrem a ele ineludíveis, resultantes de processos de produção de subjetividades que não se tornam atomizadas nem autonomizadas. Nesse sentido, Abel se torna o hóspede das identidades de Impronunciável, ou seja, aquele escolhido para, por algum tempo, acomodar-se nas identidades da personagem e, assim, nas mediações que se enredam nelas: trata-se de um

convite para uma intimidade intersubjetiva política, uma vez que Impronunciável chama Abel para não, apenas, acomodar-se, passivamente, em tais mediações, mas, como o hóspede de mediações, Abel é convidado a tomar para si o que lhe é oferecido, para fazer mediações das mediações, para tomar para si a política da vida em salto. Dessa forma, o desejo de Impronunciável por Abel resulta numa demanda para a politização do personagem e para a politização do escritor, convidado que é a ser objeto e sujeito das mediações.

Esta vida, contudo, não é pacífica e leva a mediações que radicalizam sua própria perspectiva, ou mediações que tomam o salto numa perspectiva de alteridade a qual reencena um novo imediato do qual, porém, pode não haver mediação possível. Nesse sentido,

Salta o peixe das vastidões do mar, salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício, nem sempre advém próximo à terra, às ilhas, aos arrecifes, nem sempre há luz nessa hora, pode o peixe encontrar um céu negro e sem ventos, ou uma tempestade noturna sem relâmpagos, assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir com a treva e o silêncio, pode coincidir com o mundo ensolarado, enluarado, o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, um nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar? (LINS, 2005, p. 52).

O salto do peixe não se dá, necessariamente, quando, necessariamente, há proteção para a execução do salto, de modo que o retorno do peixe ao lugar de onde partiu não é garantido. O peixe que salta pode, inclusive, não ver nada, pode ser ou não visto, pode ter sua vida em jogo, risco tal que é constitutivo do próprio salto. Dessa forma, o salto opera mediações nas quais aquele que salta enleia-se como sujeito e objeto, posto que a finitude do sujeito do salto pode entremear-se com uma tessitura de mediações diferentemente

intersubjetivadas em contiguidade com a fatalidade e a opressão, o que não derroga o agir, o pensar e o sentir críticos da realidade.

A propósito, utilizamos o nome “Impronunciável” para a referência à personagem que é identificada pelo signo , pois consideramos que este signo não é uma articulação semiótica com som material pronunciável na forma em que se apresenta imediatamente, além de, em especial, considerarmos que tal nome revela-se irônico, tendo em vista o escopo político dos enunciados que a personagem realiza e da vida que ela performa.

Dessarte, o salto político que Impronunciável ensina perpassa a vida da personagem e é parte constitutiva do seu relato, o qual é, relativamente, inconsciente, o que, por um lado, pode restringir a representação judicativa dele em outros enunciados, mas, por outro, não derroga sua correspondência potencial em relação às demais intersubjetividades de crítica social mostradas na obra, especialmente, o aprendizado histórico de Abel com Roos e o aprendizado jus-sociológico de Abel com Cecília, pedagogias estas que dialogam com o aprendizado político de Abel com Impronunciável e convidam-nos ao recebimento hospitaleiro dessas pedagogias crítico-filo-lítero-sociais, de modo que *Avalovara* convida o(a) leitor(a) para indagações éticas lancinantes que questionam o imediato que contextualiza a opressão em que vivemos (e o salto que daremos).

REFERÊNCIAS

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

OSMAN BRASILEIRO



UM ESCRITOR PARA SEU POVO

A WRITER FOR HIS PEOPLE

Andrea dos Reis Collaço⁸⁷

Resumo: O artigo propõe reflexão sobre as confluências entre a literatura e a biografia do escritor pernambucano Osman Lins, examinadas sob o enfoque temático da nacionalidade brasileira, entendida como realidade simbólica. Partindo dos elementos tradicionais sobre o conceito de nação – *território, organização social, língua e povo* –, são abordados os textos literários, as entrevistas e os artigos de opinião do escritor a fim de compreender a sua relação com o país, suas reflexões teóricas e sua postura crítica como homem e autor brasileiro. O artigo debate, ainda, a percepção bastante difundida de que Osman Lins seria um autor de elite, propondo uma abordagem do tema sob a ótica da concepção de trabalho defendida pelo escritor.

Palavras-chave: crítica literária; política e literatura; Osman Lins.

Abstract: The article proposes a reflection on the confluences between the literary works and the biography of the Pernambucan writer Osman Lins, examined under the thematic focus of Brazilian nationality, understood as a symbolic reality. Grounded on the traditional elements of the concept of nation — *territory, social organization, language and people* — the literary writings, interviews and op-ed articles of the writer are approached in order to comprehend his relationship with the country, his theoretical reflections and his critical stance as a Brazilian man and author. The article yet discusses the rather widespread notion that Osman Lins would be an author for the elite, proposing an approach on this subject based upon the concept of work defended by the writer.

Palavras-chave: literary criticism; politics and literature; Osman Lins.

O escritor que não está ligado, de um modo profundo, aos seus semelhantes, e principalmente aos homens do seu país, é um invasor e não merece o ofício que escolheu.

OSMAN LINS

Entre os meses de setembro e outubro de 2020, pela primeira vez de forma virtual, aconteceu o V Encontro de Literatura Osmania, evento anual que reúne

⁸⁷ Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília. E-mail: andreacollaco@gmail.com.

pesquisadores, leitores e admiradores da obra de Osman Lins. O tema do ano, que também serve de subtítulo a esta edição da Revista Littera, foi *Literatura e biografia em Osman Lins* e, de maneira muito simbólica, contou com pesquisadores da obra osmaniana desde o início de suas publicações até os mais recentes, reunindo em um só tempo o percurso do autor, de sua obra e de sua recepção.

Encerrando o evento, foi apresentado um Painel sobre o autor por dezenove palestrantes, cada um examinando Lins e sua obra por uma perspectiva temática diferente. Falamos sobre várias facetas de um ser humano, de um escritor e de seus escritos, ou, em outros termos, sobre as relações entre uma determinada organização de palavras e uma trajetória física única no mundo, ambas – palavras e trajetória – atravessadas por seu tempo, por seu espaço e por seus interlocutores. Procuramos compor, com os significados instaurados por cada fragmento temático, o vislumbre de uma totalidade. Nada mais osmaniano.

Dentre as várias facetas que compuseram o painel, a mim coube falar sobre Osman Brasileiro. Obviamente as apresentações do evento buscavam entender quem foi a pessoa e o autor Osman Lins, mas a segunda parte do meu tema – Osman *Brasileiro* – impunha e impõe já de início outra pergunta: afinal, o que é ser brasileiro?

Começo com essa questão porque ela ajuda a trazer à memória um debate que nos atravessa de ponta a ponta da História, de José Bonifácio a Milton Santos, de Machado de Assis a Lília Schwarcz, de Oliveira Vianna a Lélia González. Começo por ela porque essa foi uma questão central do século em que viveu e escreveu Lins, e em que publicaram Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido, entre tantos outros. Faço questão de enunciar essa pergunta para a qual não tenho resposta e que não consigo me fazer sem dor neste ano de dois mil e vinte porque a considero de fundamental importância nos dias em que vivemos, quando nos deparamos com uma parcela da população que supõe a questão resolvida à custa de tosca simplificação e mal disfarçado autoritarismo. Se eles tentam sequestrar a nacionalidade e impor seu próprio grupo como único modelo possível de existir neste país, nós, os detratores⁸⁸ que deveríamos ter como

⁸⁸ Em coluna de Rubens Valente, publicada pelo Portal UOL em 1/12/2020, veio a público a informação de que uma empresa de comunicação contratada pelo governo federal produziu um relatório denominado

destino o exílio ou a ponta da praia⁸⁹, seguimos brandindo a dúvida, abrindo o diálogo, construindo alternativas. E por isso, brasileira que também sou, repito a pergunta: afinal, o que é ser brasileiro?

Na cultura popular, a definição do que é ser brasileiro dialoga, ente chavões e frases de efeito, com os teóricos que se dedicaram a pensar a brasilidade. Para muitos, essa é uma definição que passa por uma operação projetiva: o Brasileiro, em maiúsculas, se configura numa espécie de entidade em que o brasileiro, em minúsculas, projeta o que é, o que julga ser, o que desejaria ser, aquilo de que quer se diferenciar e também – mas não menos importante – o que tem vergonha de ser e gostaria de poder viver sem culpa.

Assim, quando se fala que “o brasileiro é alegre”, aquele que profere a frase partilha de alguma forma dessa atmosfera de festividade, reivindicada mesmo nos períodos mais sombrios de nossa História – e talvez especialmente neles. Quando se fala que “o brasileiro convive bem com todas as raças”, quem fala, por ser brasileiro, silencia um importante debate e se abstrai de encarar com honestidade o seu papel na perpetuação da violência das relações raciais no país. Quando se diz que “o brasileiro não desiste nunca”, transforma-se em elogio ufanista uma atitude que reflete a desesperadora necessidade de persistir diante de uma realidade massacrante. Afinal, quando as outras opções são a morte ou a fome, não desistir não é uma escolha, mas uma imposição. Quando se diz que “o brasileiro não sabe votar”, em tom reprobatório, a pessoa nunca fala do seu próprio voto e da sua participação no processo político, mas busca eximir-se

“Mapa de influenciadores”, que continha o monitoramento das atividades de jornalistas e outros formadores de opinião e sua classificação em “favoráveis”, “neutros informativos” e “detratores”. A íntegra da matéria pode ser conferida em <https://noticias.uol.com.br/colunas/rubens-valente/2020/12/01/governo-bolsonaro-jornalistas-redes-sociais.htm> e a percepção sobre a gravidade da situação por dois dos citados como “detratores” pode ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=dVrUIWcRUJI>. A autora deste artigo não consta das listas publicadas, evidentemente, mas, se a listagem fosse grande o suficiente para comportar toda a população brasileira, figuraria orgulhosamente entre os detratores.

⁸⁹ “Ponta da praia” é uma gíria usada por militares para se referir a um local de assassinato de opositores durante a última ditadura civil-militar por que passou o país. O atual presidente Jair Bolsonaro, desde a sua campanha pela eleição, usa a expressão para se referir àqueles que discordam de suas posições, como pode ser visto nas reportagens de Sul 21, de 26/10/2018 (<https://www.sul21.com.br/colunas/marcos-rolim/2018/10/ponta-da-praia/>), da Revista Fórum, de 1/11/2019 (<https://revistaforum.com.br/politica/bolsonaro/bolsonaro-usa-giria-sobre-tortura-para-enquadrar-servidores-publicos/>), e do Portal UOL, de 12/11/2020 (<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/reuters/2020/11/12/bolsonaro-cita-local-de-execucao-da-ditadura-ao-criticar-debate-de-genero-em-escolas.htm>).

da responsabilidade pessoal com a coletividade atribuindo a essa mesma coletividade uma condenação em sentença prévia: não adianta fazer nada, o brasileiro não sabe votar. E, para acabar com o rol de exemplos, se alguém resolve uma questão por meios escusos, não é dele a atitude ilícita: é brasileiro o jeitinho.

No campo teórico, o debate sobre a nacionalidade, a Nação e – por ser difícil separar umas do outro – sobre o Estado é longo, antigo e controverso, especialmente em um país com a nossa formação histórica e considerando os desafios impostos pela contemporaneidade. Em artigo intitulado “O que vem a ser Nação no contexto atual?” a Promotora de Justiça e doutora em Direito Público Daniella Dias promove uma recapitulação dos conceitos de Nação apresentados por diferentes autores dos quais emergem termos como “ambivalente”, “paradoxo”, “indeterminado”, “multiforme”, “subjetivo”. Em que pese o caráter de alguma maneira informe do conceito, contudo, e retomando o pensamento de Miguel Reale, o texto pondera que “a Nação não é uma noção artificial ou uma simples ficção política. Trata-se de uma realidade existente como formação cultural e histórica (DIAS, 2012, p. 56)”. Citando-o:

Ao contrário do que diz Jellinek, ela [a Nação] possui uma realidade exterior, resultante de fatores múltiplos, de ordem econômica, racial, linguística, religiosa etc., mas sobretudo de ordem histórica, por todos esses laços sutis e fortes que ligam os homens estabelecidos em um mesmo território com uma comunhão de usos e costumes (REALE *apud* DIAS, 2012, p. 56).

Usos, costumes, raças, línguas, religiões, território, histórias, laços: o conceito de Nação, em sua multiplicidade intrínseca, somente ganha realidade por uma rede simbólica de significados compartilhados. Não como objeto externo a ser dissecado e explicado cientificamente, mas como potência significativa do encontro de pessoas, lugares, palavras e memórias é que se forma a Nação, assim como se forma, para quem olha em retrospecto, a biografia de um ser humano que se dedicou a escrever e a publicar; assim como se forma a ligação entre escritor, leitor e texto.

Os conceitos mais tradicionais sobre a Nação ou o Estado-Nação costumam conjugar alguns elementos para tentar explicar essa ideia de um existir significativo em

coletividade: elementos como território, organização social, língua comum e povo. Nesse sentido, para além dos lugares comuns sobre o que é “o Brasileiro”, poderíamos dizer que brasileiro é aquele indivíduo (ou pessoa, ou cidadão) que pertence (ou integra, ou forma) a comunidade (ou o país, ou o Estado) desta terra que passou a ser chamada Brasil graças à sua primeira *commodity* agroexportadora. É claro que cada um desses termos usados alternativamente abre o seu próprio campo de debates teóricos – ser um indivíduo, por exemplo, é o mesmo que ser um cidadão? – e que, perceptivelmente, esta minha definição do que é ser brasileiro está mais para uma *indefinição*. É de propósito. O território, a organização social, a língua e o povo certamente não são suficientes para definir o que é ser brasileiro nem para explicar quem foi Osman Brasileiro, mas vão nos servir como guias de leitura para ajudar a organizar a reflexão. Começemos pelo território.

A biografia literária de Reginal Igel (1988) nos conta que Osman Lins nasceu e passou os primeiros anos de vida na pequena cidade pernambucana de Vitória de Santo Antão, parte da adolescência e da idade adulta na capital, Recife, e o restante da vida na cidade de São Paulo. A trajetória do autor, movido por oportunidades educacionais e profissionais do interior para a capital, do Nordeste para o Sudeste, do pequeno município, quase rural, para a grande metrópole, é também o percurso de um Brasil que viveu intensamente as migrações regionais e o adensamento urbano ao longo do século XX. Os historiadores Herbert Klein e Francisco Luna contam que, de 1960 a 1980, estima-se que 27 milhões de brasileiros tenham migrado para as cidades, o que corresponde a cerca de 22% da população da época. “A população rural não apenas migrou em massa para as cidades, para melhorar suas condições de vida, tornando o Brasil, no fim do século XX, um país predominantemente urbano, mas essa migração envolveu também intensa movimentação inter-regional (KLEIN & LUNA, 2014, p. 43-44)”. “Na década de 1960, 1,8 milhão de pessoas abandonaram o Nordeste e, na década seguinte, mais 2,4 milhões migraram (Idem)”. Muitos, como Osman, tiveram como destino a cidade de São Paulo, que teve 42% do seu crescimento populacional entre 1970 e 1980 gerado pelas migrações internas.

Lins viveu em primeira pessoa as grandes transformações demográficas por que passou o país, num movimento que se reflete também em seus livros, da Vitória de

O *Visitante*, passando pela Recife de *Nove, Novena* e chegando à São Paulo de *Avalovara*. Depois, como num movimento em espiral, retornou ficcionalmente a Recife em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* para então iniciar a viagem de volta ao interior no romance inacabado *A Cabeça Levada em Triunfo*. Ele não apenas experimentou pessoal e ficcionalmente a nova organização territorial brasileira, como foi um observador crítico da violência com que se configurou esse processo, que produziu bolsões de pobreza nas periferias e encostas das cidades que pretendiam ser o símbolo da modernidade nacional.

O professor narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, citando a *Revista Realidade* de maio de 1972, comenta: “aumenta o êxodo rural, gerando favelas como a do Coque – sessenta hectares, no Recife, de terra pantanosa aterrada com lixo –, onde vivem dez mil pessoas, noventa por cento das quais sem ocupação certa e que se alimentam de mariscos apanhados na lama (LINS, 2005, p. 19)”. No mesmo livro, a migrante Maria de França, colocada por sua narradora em situação que o autor diz ser menos deplorável que a da gente do Coque, vê na enchente carregada de detritos do Rio Capibaribe sinais de riqueza, os mesmos que observa nos “bens ofertados” nas latas de lixo que revira em busca de comida. Para ela, diz o narrador, “a fartura no Recife é tanta que transborda (LINS, 2005, p. 169)”. Quarenta e sete anos depois, em setembro de 2019, a Ministra da Agricultura, Pecuária e Abastecimento do Brasil, Tereza Cristina, reiterou essa ideia de fartura nacional percebida por Maria de França: “Nós não passamos muita fome porque temos mangas nas nossas cidades, nós temos um clima tropical⁹⁰”.

Deixando de lado a ficção, de Maria de França ou de Tereza Cristina, vemos em artigo de opinião de Lins intitulado “Serventes de Obra, Párias do Trabalho nas Metrôpoles” um libelo do escritor contra a exploração dos migrantes que construíam a cidade de São Paulo enquanto dormiam nos prédios inacabados e se alimentavam quase exclusivamente de rapadura e laranjas. Lins não apenas critica duramente as condições de vida desses “indivíduos vindos dos lugares mais atrasados do Brasil, em sua maioria

⁹⁰ A frase foi proferida durante depoimento da ministra na Comissão de Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável da Câmara dos Deputados, em 9/4/2019, e pode ser conferida em vídeo constante de reportagem do Portal UOL na mesma data, no link <https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2019/04/09/brasileiros-nao-passam-fome-porque-tem-mangas-nas-cidades-diz-ministra.htm>.

do Norte (LINS, 1979, p. 85)”, como também sugere ações de alfabetização e assistência médica e cobra providências tanto do poder público como, principalmente, das construtoras. Os trabalhadores, diz Osman, deveriam ser “protegidos e educados pelas poderosas organizações que os empregam e que se conduzem em relação a eles da maneira mais fria, mais desdenhosa, menos interessada que se possa imaginar (LINS, 1979, p. 87)”.

O artigo foi recusado por diversos jornais, que temiam desagradar seus anunciantes, e permaneceu inédito até ser publicado na coletânea *Evangelho na Taba*, organizada por sua viúva. Na “Nota Preliminar” ao livro que reunia ainda outros artigos e entrevistas, Julieta de Godoy Ladeira se refere ao texto como “artigo proibido” e explica: “A situação dos serventes e o pensamento do escritor a esse respeito submergiam, assim, num silêncio imposto por certo tipo de censura que demonstra, bem, como a imprensa brasileira, acima de tudo, vive atada, de um lado, a temores econômicos, de outro, aos chamados problemas de segurança nacional (LADEIRA, 1979, p. 9)”. Publicados ainda durante o regime militar, o prefácio e os artigos continuam uma leitura interessante para tempos em que o trabalhador ganhou o benefício extraordinário de negociar diretamente com o patrão⁹¹ e em que a iniciativa privada se tornou, para o senso comum nacional, sinônimo de progresso e liberdade.

Aproveito o assunto desse artigo para tratar do segundo elemento que enfeixa o conceito tradicional de nacionalidade, a organização social, abordada aqui sob a ótica do trabalho. Em *Nove, Novena*, personagens como o burocrata Mendonça de “Noivado”, o menino que continua os negócios do pai em “O Pássaro Transparente” e mesmo o músico de “Ponto no Círculo” trazem à tona a dimensão violenta e esvaziadora de subjetividades do trabalho sem significado além da sobrevivência ou do enriquecimento. Por outro lado, atravessa a obra ensaística e as entrevistas do escritor a valorização de todo trabalho humano que promova o reordenamento do mundo para a fatura de algo novo, seja esse

⁹¹ A Reforma Trabalhista aprovada pela Lei nº 13.467/2017 teve como um dos pressupostos “a prevalência do negociado sobre o legislado”, diminuindo o poder de negociação dos sindicatos e abrindo margem para a possibilidade de negociação direta entre patrão e empregado, fato alardeado como uma grande vantagem por aqueles que a defendiam. Na prática, a reforma, que prometia gerar empregos ao reduzir os entraves da legislação trabalhista, ocasionou o aumento do trabalho precário e da terceirização.

trabalho a construção de um vitral, a confecção de uma peça de roupa ou a criação literária.

Essa concepção é interessante para pensar o Osman Brasileiro porque vai de encontro a certa ideia de trabalho que faz parte de muitos dos grandes escritos sobre o “caráter nacional” e que tem profunda relação com a permanência das relações escravocratas no país. Sérgio Buarque de Holanda discorre largamente sobre a hierarquização entre o trabalho intelectual e o trabalho braçal e, concomitantemente, sobre o sentido superficial da intelectualidade numa sociedade até pouco tempo agrária, em que descendentes de antigos donos de engenho passam a exercer, na nova vida citadina, ocupações como a atividade política, a burocracia e as profissões liberais.

O trabalho mental, que não suja as mãos e não fatiga o corpo, pode constituir, com efeito, ocupação digna de antigos senhores de escravos e dos seus herdeiros. Não significa forçosamente, neste caso, amor ao pensamento especulativo – a verdade é que, embora presumindo o contrário, dedicamos, de modo geral, pouca estima às especulações intelectuais – mas amor à frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, à erudição ostentosa, à expressão rara. É que para bem corresponder ao papel que, mesmo sem o saber, lhe conferimos, inteligência há de ser ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e de ação.

Numa sociedade como a nossa, em que certas virtudes senhoriais ainda merecem largo crédito, as qualidades do espírito substituem, não raro, os títulos honoríficos, e alguns dos seus distintivos materiais, como o anel de grau e a carta de bacharel, podem equivaler a autênticos brasões de nobreza. Aliás, o exercício dessas qualidades que ocupam a inteligência sem ocupar os braços tinha sido expressamente considerado, já em outras épocas, como pertinente aos homens nobres e livres (HOLANDA, 2014, pp. 97-98).

O “largo crédito” conferido a essas “virtudes senhoriais” atravessou a vida de Lins e permanece incomodamente vivo setenta e quatro anos após a publicação de *Raízes do Brasil*. Em meio à pandemia de coronavírus que mudou a feição do mundo em dois

mil e vinte, obrigando pessoas e países a repensarem seus modos de ser e estar em coletividade, correram o Brasil as cenas de um casal respondendo a um agente da Vigilância Sanitária que buscava fazer valer as regras de distanciamento social no bar em que eles estavam:

Homem: Não vai falar com seu chefe, não?

Mulher: A gente paga você, filho. O seu salário sai do meu bolso.

Homem: Cadê sua trena? Quero saber como você mediu sem trena.

Fiscal: Tá, cidadão.

Mulher: Cidadão, não. Engenheiro civil, formado. Melhor do que você.⁹²

Num país em que ainda hoje parece valer menos ser cidadão do que ser “engenheiro civil, formado, melhor do que você”, a hierarquização do trabalho proposta por Lins é de outra ordem, e verdadeiramente admirável. Contra uma tradição bacharelesca arraigada, como diz em *Guerra Sem Testemunhas*, Lins afirma que “a grande saída para um escritor seria um trabalho manual. Ser vidraceiro, marceneiro. Trabalhar com as mãos (LINS, 1979, p. 161)”. Em outro artigo, sobre o dia do alfaiate, presta homenagem aos oficiais como seu pai, “que mantinham com as medidas e os riscos uma intimidade cheia de nobreza (LINS, 1979, p. 118)”. Assim, para Osman, livre não é aquele que pode trabalhar sem usar os braços, nobre não é aquele que usa as “artes do espírito” para manter uma confraria de salão. Tampouco são livres os trabalhadores automatizados, tragados pela engrenagem da produção incessante. Para Lins, nobre é aquele que emprega o seu tempo, a sua inteligência e o seu corpo na transformação do mundo; livre é aquele que cria. Embora, reconheça: “Quase toda profissão manual é muito bonita. Só que, em geral, dá menos dinheiro que a de senhor de engenho” (LINS, 1979, p. 188).

⁹² A cena foi ao ar no programa televisivo Fantástico do dia 5/7/2020, e pode ser assistida em reportagem do jornal *Correio Braziliense*, de 6/7/2020, em <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2020/07/06/interna-brasil,869788/fiscal-e-intimidado-em-bar-do-rio-engenheiro-civil-melhor-que-voce.shtml>.

Essa liberdade de que fala Lins não é gratuita, mas vem impregnada do sentido de responsabilidade. A dedicação constante, o rigor, o aprendizado tácito que vem do tempo dedicado ao aprimoramento do próprio ofício reforçam o paralelo entre o escritor que trabalha sua frase “até que uma certa tensão entre as palavras e o que significam se estabeleça (LINS, 1979, p. 156)”, o barbeiro que afia a navalha até que sinta – na mão – ter alcançado aquilo que deseja e o lavrador que mantém a charrua no sulco. Em oposição à ideia colonial da terra farta que dá poder, *status* e riqueza àqueles que a exploram – e que vão aproveitar esse poder e riqueza fáceis, de preferência, bem longe do solo arrasado que deixam para trás, na Europa ou em Miami –, para Osman o que tem valor real se constrói, com esforço, pela ligação alquímica entre a mão do homem, o tempo de vida e a inteligência postos a serviço da criação.

Ao contrário da “erudição ostentosa” de que fala Holanda, o trabalho intelectual do escritor em nada se parece com mero “ornamento e prenda”, mas se constitui “instrumento de conhecimento e ação”, mesmo no que a crítica convencionou classificar como ornamento em sua obra. Veja-se, a título de exemplo, a concisão vocabular, a amplitude simbólica, o ritmo marcado e a força política do *ornamento* que inicia o oitavo mistério do “Retábulo de Santa Joana Carolina”:

O massapê, a cana, a caiana, a roxa, a demerara, a fita, o engenho, a bica, o mel, a taxa, o alambique, a aguardente, o açúcar, o eito, o cassaco, o feitor, o cabo, o senhor, a soca, a ressoca, a planta, a replanta, o ancinho, o arado, o boi, o cavalo, o carro, o carreiro, a charrua, o sulco, o enxerto, o buraco, o inverno, o verão, a enchente, a seca, o estrume, o bagaço, o fogo, a capinação, a foice, o corte, o machado, o facão, a moagem, a moenda, a conta, o barracão, a cerca, o açude, a enxada, o rifle, a ajuda, o cambão, o cabra, o padrinho, o mandado, o mandão (LINS, 1994, p. 94).

Passemos, então, aos dois últimos elementos do conceito tradicional de nacionalidade que nos servem de guia nesta leitura: a língua nacional e o povo. Osman é considerado por muitos um autor difícil e, portanto, afastado do povo brasileiro, que seria pouco afeito à leitura e, mais especialmente, à leitura que exige dedicação. Embora aborde

o problema da leitura no país em livros e artigos como “Sugestões para o brasileiro ler”, Osman não concorda com a classificação de autor hermético. Em entrevista com o significativo título de “Nunca o poder é aliado da criação artística”, afirma:

Posso dizer que dedico todo o meu esforço para tornar fácil a leitura dos meus textos. Mas, como o mundo não é fácil, dificilmente uma obra literária que tenha uma visão menos ingênua do mundo chega a ser simples. Há numerosos níveis de leitura. Frequentemente abandono temas que me parecem sem interesse para os outros. Quando escrevo acho que as coisas que estou dizendo interessam às pessoas. Escrevo sendo leal a mim mesmo. Isso não quer dizer uma atitude de desdém. Não escrevo para a elite nem para o Mobral. Mas com uma atitude de respeito à palavra, à minha língua e ao meu povo. Estou oferecendo o máximo que posso (LINS, 1979, p. 208).

É fato que Lins não é um autor das multidões, daqueles que se transformam em citações na internet tanto pelo que escreveram como pelo que não escreveram. Fato, também, que sua literatura não se revela à primeira leitura, não se abre com facilidade para o leitor mais afeito ao enredo ou aos textos repletos de “acontecimentos”. Em que medida, porém, isso significaria ser Osman um autor afastado de seu povo? Por que o texto trabalhado, inteligente e plurissignificativo que ele nos apresenta deveria ser classificado como um texto “de elite”? Tenho a impressão de que muito dessa pecha atribuída ao autor se deve a uma certa confusão entre elite e intelectualidade, privilégio e inteligência, como muito bem nos lembra Sérgio Buarque de Holanda. Ciosa de sua posição econômica vantajosa, a elite tradicional brasileira tende a perceber em si mesma um mérito intelectual que decorre menos de suas competências que do poder e dos recursos de que dispõe por fatores históricos e hereditários. É uma “intelectualidade de salão” que povoa a Academia Brasileira de Letras de figuras como o ex-presidente José Sarney e que, no seu diletantismo arrogante, não poderia ser mais contrária a um escritor como Osman Lins. Nesse sentido, Lins pode ser tudo, menos um escritor de elite.

Por outro lado, tampouco é verdade que Lins seja um autor que se dirige ao que se convencionou chamar de “massas”, atitude que levou, nas palavras de Antonio Candido no ensaio “A nova narrativa”, muitos autores a ter demasiada preocupação “com os temas e uma concepção da escrita como veículo, mais do que como objeto central e

criador do processo narrativo” (CANDIDO, 2017, p. 247). Tal tentativa de alcançar o conjunto da população brasileira para, de certo modo, “representá-la” e “educá-la”, se não partia mais do pressuposto de que a arte e a literatura deveriam restringir-se às elites econômicas, certamente entendia o “povo” como uma massa informe a ser direcionada pelo paternalismo benevolente das elites intelectuais. Ora, também nesse sentido Osman Lins é tudo, menos um autor de elite.

A literatura de Lins, em resumo, não é um cartão de visitas para os clubes de elite nem um panfleto para “insuflar as massas”. Ela pressupõe, isso sim, um trabalho de leitura, no sentido de trabalho como reordenamento do mundo que vimos até aqui. Assim como a escrita requer as capacidades do escritor postas a serviço da criação, também a leitura requer tempo, dedicação e interesse, até que o leitor perceba – na mão – a tensão entre as palavras e o que significam, até o atritar das consciências. Para alcançar esse nível de leitura, não é necessário possuir poder e recursos, de que o próprio Lins, oriundo de família humilde e bancário por grande parte da vida, não dispunha. O que o autor propõe com sua literatura exigente é um diálogo entre iguais: “Sendo um homem como os outros, feito da mesma carne que os outros e imerso até os ossos nos mesmos problemas que envolvem meus semelhantes, penso que me é impossível, desde que o faça honestamente, escrever algo que eles sejam incapazes de entender. Considero-os, com o mais fundo respeito, como substancialmente iguais a mim. E meu respeito por eles é que me faz enfrentar todas as dificuldades da criação” (LINS, 1979, p. 138). Não sei o que pensam os que me leem, mas, particularmente, acho esse posicionamento extremamente bonito, porque pressupõe uma atitude fundamentalmente republicana e igualitária. O contrário da cultura do compadrio.

E aqui, já nos encaminhando para o fim, gostaria de chamar a atenção para o fato de que este texto, marcado pelas oposições entre alguns conceitos tradicionais da brasilidade e a postura do autor, poderia levar a crer que, com exceção do fato de ter nascido e vivido neste país, Osman não era assim tão brasileiro. Ele mesmo afirma algo parecido numa entrevista ao *Jornal do Commercio*: “o que ocorre é que sou disciplinado (nisto, como em várias outras coisas, eu não seria talvez muito brasileiro)” (LINS, 1979, p. 242). Discordo. Se chamo a atenção para o fato, é porque faço questão de dizer que

Lins não é um autor apartado do seu povo, pelo contrário. Ele foi uma pessoa e é um autor profundamente brasileiro. Disciplinado, como muitos de nós, consciente, como muitos de nós, igualitário, como muitos de nós. E nós não somos, também, brasileiros?

Eu não escrevo para dinamarquês, nem para australiano, escrevo para o Brasil. O que a gente escreve, todo mundo que escreve sabe disso, nasce do povo a que a gente pertence. E é dirigido a esse povo que fala a nossa língua, são essas vozes que a gente escuta quando está compondo o nosso texto, e ele só é integralmente o livro que escrevi na sua língua (LINS, 1979, p. 229).

Osman Lins é um escritor que se relacionou com o seu povo, com a sua língua e com o seu país em um nível de excelência. Um autor que olhou o Brasil de frente, com o melhor de suas capacidades, sem desprezo, mas também sem adulação, sem indiferença, mas sem subserviência. Comentando sobre *Avalovara*, ele diz: “Eu quis escrever um romance brasileiro, no qual os brasileiros possam se reconhecer. Não quis falar de um Brasil colorido, carnavalesco, mascarado. Não gostaria que meus livros se parecessem com essas danças folclóricas que os africanos apresentam à rainha da Inglaterra” (LINS, 1979, p. 200). Retomando o início deste texto, penso que talvez a resposta à pergunta sobre o que é ser brasileiro se pareça mais com as conquistas narrativas de *Avalovara* que com a linearidade tradicional de *Iracema*, tenha mais a ver com *os brasileiros*, no plural e em minúsculas, que com *o Brasileiro* que povoa nossas generalizações imaginárias. Talvez a nacionalidade seja assim: narrativa feita de narrativas, tempo feito de tempos, rosto feito de rostos, voz feita de vozes, pássaro de pássaros.

Por fim, nessa hora em que “não temos mais esperança, só o desejo da cura”, como lembrou Ana Luiza Andrade em sua palestra, trazendo um comentário do autor sobre a sua situação de saúde que se aplica sem reservas à nossa situação política, espero que possamos aprender com Osman a seguir escrevendo “também para os que haverão de detestar nossos escritos por uma ou outra razão”. “Para que saibam que não são o mundo e que nem tudo é feito à imagem e semelhança deles, ou à imagem e semelhança do que estabelecem” (LINS, 1979, p. 152). Apesar da desesperança, que tenhamos força, como

Osman, para encarar nosso país de frente até que o rosto feito de rostos da nacionalidade reflita também os nossos olhares; que tenhamos ânimo para continuar debatendo até que a grande voz, que hoje grita, tenha que se haver também com os nossos tons dissonantes; que possamos seguir imaginando e criando para que, quem sabe um dia, esse pássaro brasileiro feito de pássaros venha a ser mais do que verde, amarelo, macho e branco.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

DIAS, Daniella S. “O que vem a ser Nação no contexto atual?”. In *Revista de Informação Legislativa*. Brasília a. 49 n. 196 out./dez. 2012, p 53-68.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz; Brasília: INL, 1988.

KLEIN, Herbert. LUNA, Francisco. “População e sociedade”. In REIS, Daniel Aarão (coord.). *Modernização, ditadura e democracia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. SCHWARCZ, Lilia (direção). *Coleção História do Brasil-Nação: 1808-2010*, vol. 5.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

_____. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Nove, Novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

REALE, Miguel. *Teoria do direito e do Estado*. São Paulo: Saraiva, 2000.

OSMAN PERNAMBUCANO



ATRAVÉS DO ESPAÇO, VÊ-SE O HOMEM

THROUGH SPACE, YOU SEE THE MAN

Marcos Eduardo Lopes Rocha⁹³

Resumo: O presente artigo tem por objetivo demonstrar como a relação entre Osman Lins e seu estado natal, Pernambuco, está refletida em toda sua obra ficcional. Entende-se que, por meio do espaço romanesco, o pernambucano representa os espaços reais em que viveu e que lhe constituíram como ser humano e escritor. Dessa forma, é possível que, por meio do espaço literário, Lins conte um pouco da sua história. No sentido de demonstrar a ideia, este artigo traça um paralelo entre vida e obra do escritor no que está relacionado ao estado de Pernambuco.

Palavras-chave: Osman Lins; Literatura e biografia; Espaço romanesco.

Abstract: *This aims to show how the relation between Osman Lins and his home state, Pernambuco, is reflected in his entire fictional work. It is understood that, through romanesque space, the brazilian writer represents the real spaces in which he has lived and that has constituted him as human and writer. Thus, it is possible, through romanesque space, for Lins to tell a bit of his own story. In order to demonstrate this idea, this article draws a parallel between the life and work of the writer in what is related to the state of Pernambuco.*

Key-words: *Osman Lins. Pernambuco. Life and work. Space.*

Introdução

A relação dos escritores com o espaço onde viveram reflete-se, por diversas vezes, nos espaços romanescos por eles criados. Na entrada sobre o espaço no *Dicionário de narratologia* (2002), Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes apontam que — para além de suas classificações como espaço social, espaço físico e espaço psicológico — uma particularidade do espaço como categoria narrativa é quando há a coincidência das

⁹³ Mestre em Literatura brasileira pela Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Estudos Osmanianos da UnB.

ambientações⁹⁴ das narrativas com os lugares onde viveram os escritores que as escreveram. Dentre diversos exemplos, os escritores Eça de Queirós, Clarín, Machado de Assis, Charles Dickens, James Joyce eram conhecidos pela forte preferência em ambientar suas histórias nos espaços urbanos em que moraram por muitos anos, respectivamente Lisboa, Oviedo, Rio de Janeiro, Londres e Dublin⁹⁵. Intermediada pelos escritores, a relação entre espaços romanescos e cidades reais demonstra como muitas vezes quem escreve busca alçar lugares de suas memórias ao terreno da ficção.

Nessa direção, o pernambucano Osman Lins constrói uma obra em que as menções a seu estado natal são diversas e frequentes. Conforme discorro mais profundamente em minha dissertação de mestrado⁹⁶, ao longo de toda sua produção ficcional (romances e livros de contos), Osman Lins menciona, explícita ou implicitamente, o estado de Pernambuco. Dessa forma, o pernambucano sinaliza que, em seu projeto literário, há a aspiração de representação desse espaço que o constituiu como indivíduo e como escritor⁹⁷.

Para ir além da simples constatação de que Osman Lins escrevia Pernambuco em sua obra de ficção, este artigo pretende traçar um paralelo entre a biografia de Osman Lins (no que tange sua relação com as cidades pernambucanas) e sua obra (em relação à

⁹⁴ Toma-se, aqui, ambientação como um conceito distinto de espaço romanesco. Se, por um lado, o espaço romanesco é como este se apresenta no universo da diegese, a ambientação, por outro lado, é o processo de elaboração verbal feito pelo narrador da história após a observação do espaço.

⁹⁵ Até mesmo cidades completamente ficcionais como Macondo de *Cem anos de solidão* (1967), livro escrito por Gabriel García Márquez, se assemelha à cidade natal do escritor colombiano, chamada Aracataca, como se registra no documentário *Gabo: A criação de Gabriel García Márquez* (2015).

⁹⁶ ROCHA, Marcos Eduardo Lopes. *Separar, isolar, classificar o que no texto é uno: um narrador, nove espaços e nove tempos em o pássaro transparente*. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019. p. 95- 106.

⁹⁷ Também em seu trabalho como crítico, Osman Lins demonstra seu interesse pela relação do espaço real na construção do espaço romanesco. *Lima Barreto e o espaço romanesco* é o título da tese de doutorado de Osman Lins, publicada em livro em 1976. Nesse trabalho, Osman Lins se aprofunda na teoria do espaço romanesco (um dos primeiros a fazê-lo no Brasil), aplicando os conceitos à obra de Lima Barreto. Para tal, Osman Lins descreve primeiramente a relação do escritor carioca com a cidade do Rio de Janeiro como pode ser visto no trecho a seguir. “Na triste manhã de Verão, um homem já alquebrado — os olhos pouco brilhantes e, mesmo assim, atentos — [Lima Barreto] observa, através de uma janela do Hospício Nacional dos Alienados, a Enseada de Botafogo brilhando sob o céu fuliginoso e baixo. Estamos em 1920 e o contemplador diante da janela, nascido e vivendo há quase 39 anos no Rio de Janeiro, sabe ser dia de São Sebastião” (LINS, 1976. p.15).

representação destas cidades). Dessa forma, pretende-se demonstrar que Osman Lins não somente escrevia o estado de Pernambuco em sua obra ficcional como também contava um pouco de sua própria história por meio do espaço romanesco. Para cumprir com a proposta, o desenvolvimento deste artigo, na sequência, estará dividido em três partes: primeiros dezessete anos em Vitória do Santo Antão e os três primeiros livros, os vinte e um anos em Recife e *Nove, novena*, um pernambucano em São Paulo e os últimos romances⁹⁸.

Os primeiros dezessete anos e os três primeiros livros

Em 1924, nasce Osman da Costa Lins na cidade de Vitória do Santo Antão⁹⁹. Com dezesseis dias de vida, Lins fica órfão da mãe biológica e é criado, de forma compartilhada, por sua avó, Joana Carolina, e sua tia, Laura, ambas do lado paterno¹⁰⁰. Após o quinto ano da morte da mãe biológica do menino, seu pai, alfaiate por profissão, se casa novamente e dá a Osman Lins quatro irmãos¹⁰¹. Em 1932 a 1936, ele fez o curso primário no Colégio Santo Antão. Nos anos seguintes, Osman Lins finaliza um curso de datilografia, um dos passos mais importantes para o começo de sua vida como escritor, e entra para o Ginásio de Vitória.

O pequeno Osman cresce sendo um menino introspectivo e inclinado à produção literária. Com oito anos, escreve seu primeiro poema, intitulado “Beduíno regenerado pela lua”. Nesse período, Laura e Joana Carolina moram na mesma rua, de

⁹⁸ Pode parecer contraditório incluir São Paulo em um trabalho sobre como a relação de Osman Lins com Pernambuco afetou sua literatura. O objetivo dessa decisão, no entanto, não é dar enfoque na cidade de São Paulo nem na biografia de Osman Lins lá. Pelo contrário, busca-se mostrar como, embora habitasse a cidade de São Paulo, Osman Lins ainda possuía forte ligação com seu estado natal.

⁹⁹ Os dados biográficos de Osman Lins apresentados neste texto foram retirados de *Osman Lins: uma biografia literária* (1988), de Regina Igel.

¹⁰⁰ As duas eram conhecidas por ele como mãe Noca e mãe Laura, respectivamente.

¹⁰¹ Em “Este que, real e infinitamente, sou no tempo?” (2010), texto publicado na Revista Cerrados, v. 23, n. 37, Elizabeth Hazin e Leny da Silva Gomes trazem o depoimento sobre a convivência com Osman Lins de uma das irmãs do escritor, chamada Maria de Lourdes Lins Strummiello. Osman Lins era visto por ela como uma pessoa carinhosa e determinada, sempre focado no seu sonho de ser escritor.

forma que Osman Lins transita da casa de uma para a da outra sem maiores complicações. Na casa de Laura, Osman Lins ouve de Antônio Figueiredo, o marido da tia, diversas histórias. Antônio Figueiredo é um tipo que, embora nunca tenha vindo a ser um grande leitor em vida, ama o ato de narrar. Por ser comerciante, o tio de Osman Lins viajava com frequência e voltava para casa com novos contos de suas experiências para além da cidade de Vitória do Santo Antão. Assim, Antônio Figueiredo se torna o primeiro motivador tanto da imaginação de Osman quanto de seu interesse pela narração.

Essa primeira relação de Osman Lins com o estado de Pernambuco vai ser sobremodo importante para a criação da ambientação de suas primeiras narrativas: *O visitante* (1955), *Os gestos* (1957) e *O fiel e a pedra* (1961). Em 1966, na ocasião do lançamento de *Nove, novena*, Osman Lins concede entrevista ao *Diário de Pernambuco*, intitulada "Nova visão do mundo, nova visão do tempo", em que afirma o seguinte:

Gostaria muito de estar presente ao seu lançamento [de *Nove, novena*] no Recife, mas não sei se isto será possível. Tenho um motivo especial para justificar este meu desejo. *Nove, novena* é o primeiro livro meu onde aparece o Recife. Em meus livros anteriores de ficção, era sempre minha cidade natal, mencionada ou não, que estava presente (LINS, 1979, p. 140).

Nessa citação, Osman Lins admite a inspiração em Vitória do Santo Antão para a construção dos espaços de suas primeiras narrativas. Em *O visitante*, além de o espaço ser perceptivelmente uma cidade do interior da região Nordeste brasileira, pode-se ainda afirmar que o trecho do romance tem base em uma memória pessoal de Lins. Ao longo da pesquisa para a escrita deste artigo, confirmou-se que a trama de *O visitante* havia sido inspirada em um evento real ocorrido em Vitória do Santo Antão. Ao escolher narrar a história de uma professora do primário, Celina, que engravida de Artur, pai de um aluno, na circunstância em que o homem era casado com outra mulher, Osman Lins faz emergir, além de sutis aspectos físicos da cidade de Vitória, diversos temas comuns à vida de quem morava no interior de Pernambuco nos anos 1920/1930. Dentre as marcas culturais locais da época, há a hipocrisia da família tradicional que, no caso do romance, é nucleada por um homem, conservador nas aparências, mas adúltero e manipulador na

vida íntima. Artur, embora seja cristão, impele a amante a cometer um aborto para que seu casamento não seja arruinado. Nessa direção, a trama de *O visitante* expõe como essas estruturas familiares tradicionais tendem a vitimar as figuras femininas¹⁰².

Por sua vez, em *Os gestos*, coletânea de contos, são perceptíveis em diversas narrativas cenários, costumes, brincadeiras comuns a cidades interioranas no molde de Vitória do Santo Antão. No conto homônimo ao livro, menciona-se a paisagem tranquila de uma janela aberta para um quintal onde se vê a luz da manhã vinda do céu nublado e se ouve o farfalhar das folhas de uma mangueira agitadas pelo vento. Nessa paisagem, uma mulher grita para que tirem os lençóis do varal, prevendo a queda da chuva. Então, o temporal cai deixando um rastro de melancolia tal qual no conto “Lembrança”. Nesta narrativa, um homem adulto se lembra de um dia chuvoso e melancólico em sua infância, quando não pode sair de casa para brincar na rua como de costume. Da janela, via o muro do quintal de casa em que trepavam os ramos da graviola da casa da vizinha. Diversas plantas cultivavam-se no quintal ao lado: “um pé de maracujá enleava-se, viçoso, numa pinheira antiga, margaridas, violetas, lírios e não sei mais que flores, plantadas em panelas de barro, latas enferrujadas e caçarolas sem asas” (LINS, 1975, p. 148). Quando criança, o narrador gostava de brincar de baladeira e atirava pedras em árvores e bichos. A referência a esse brinquedo habitual para crianças dos interiores brasileiros não ocorre pela primeira vez em “Lembrança”. “Só pensava em você trepando em árvores, jogando bola, atirando baladeira” (LINS, 1975, p. 25), diz à amiga de infância o protagonista de “Reencontro”. Por meio desses elementos, Osman Lins vai se remetendo à Vitória do Santo Antão em *Os gestos* sem mencioná-la diretamente. Reportam-se um brinquedo de criança, uma paisagem ou uma memória pessoal.

Dentre os casos de memórias pessoais de Osman Lins em *Os gestos*, há o conto “A partida” em que se narra a melancolia de uma despedida. Em um tempo posterior ao fato narrado, o narrador pensa no quanto amadureceu desde que se mudou da

¹⁰² No romance seguinte a *O visitante*, Diva Aparecida Machado Olanda e Maria Geralda de Almeida afirmam que as mulheres “são marcadamente submissas e sem expressão nas suas relações com os maridos ou na sociedade. Relações fundadas numa sociedade machista, patriarcalista historicamente enraizada no Brasil, em geral, no Nordeste brasileiro, em particular” (2007, p.150).

casa de sua avó. Com dezessete anos de idade, Osman Lins sai da casa de Joana Carolina em Vitória do Santo Antão e vai morar na capital, Recife. “A partida” é uma narrativa centrada na memória do dia em que se deu essa separação. Além de transformar em literatura um momento marcante para sua vida, Osman Lins também aborda a questão da migração rural urbana, ainda comum nos dias de hoje para jovens habitantes das cidades do interior do Brasil que buscam cursar o ensino superior.

Até este momento, todas essas menções à cidade de Vitória de Santo Antão na obra osmaniana são sutis se comparadas à forma explícita como este município surge em *O fiel e a pedra*. O local que ambienta o confronto das personagens principais do romance, Bernardo e Nestor, é chamada cidade de Vitória, cujas descrições possuem características sócio-políticas específicas da cidade natal de Osman Lins. Sobre esse tema, foi escrito artigo intitulado “Uma visão geográfica em “O fiel e a pedra” de Osman Lins” (2007) pelas autoras Olanda e Almeida. No texto, as pesquisadoras se debruçam sobre a representação da cidade de Vitória do Santo Antão no segundo romance de Lins à luz da geografia. Segundo Olanda e Almeida, por um lado, a literatura pode apresentar os aspectos da geografia física de um espaço. Por outro lado, pode manifestar os aspectos da geografia sociopolítica, ou seja, os costumes e as interações de um povo no espaço geográfico e com este.

Em *O fiel e a pedra*, há menções ao espaço físico da cidade de Vitória tanto em seu contexto urbano quanto no contexto rural.

O cenário urbano aparece através da indicação dos nomes de ruas importantes: a Estrada de Ferro com as manobras e apitos do trem, a movimentação e o barulho na Estrada Nova, a rua dos Sapos, localização da estalagem onde Antônio Chá se instalou. É na rua do Comércio que se encontra a loja de tecidos de Geraldo Alonso; na rua do Barateiro situa-se o armazém de Miguel Benício. A rua do Meio é o local de passeio de Ascânio e o amigo Otacílio. [...] O cenário rural é composto pelas terras, plantações, criações, a casa grande e o engenho de produção de açúcar da fazenda do Surrão. (OLANDA; ALMEIDA, 2007, p. 151)

Outrossim, existem no romance alusões a memórias e pessoas que Lins conheceu nesses primeiros dezessete anos de vida. As personagens Bernardo e Teresa são inspiradas em Antônio Figueiredo e Laura. Além disso, encontra-se em *O fiel e a pedra* uma descrição das relações hierárquicas entre pessoas de diferentes classes econômicas, de forma a desvelar aspectos da geografia sócio-política de Vitória de Santo Antão. Olanda e Almeida apontam que, no topo da hierarquia, estão os políticos, representados pela figura de Agripa Coutinho, e os grandes proprietários de terra, descritos por meio das personagens Nestor, Celestino, Gumercindo e Geraldo. Em *O fiel e a pedra*, ocorre a primeira menção na obra osmaniana aos engenhos de açúcar em Pernambuco. Como será visto adiante, esse tema será recorrente nas narrativas de Osman Lins. Abaixo na hierarquia, situam-se os trabalhadores — comerciários, advogados e agregados rurais —, retratados pelos personagens Bindinho, Ramalho, Teles de Sá e Bernardo. “Por fim, na base da organização social, encontram-se os que foram denominados ‘marginalizados’, simbolizados pelas personagens Cozilião e Xenofonte” (OLANDA, 2007, p. 150). Essas personagens são jagunços que “revelam uma situação de semi-escavidão, sob império do coronel” (OLANDA, 2007, p. 150). Assim, fecha-se o primeiro ciclo de espelhamentos entre vida e obra de Osman Lins no que se refere a suas experiências em Vitória do Santo Antão.

Vinte e um Anos em Recife e Nove, Novena

Acolhido por Álvaro Lins nos primeiros meses de sua mudança, Osman Lins instala-se em Recife em 1941. Pouco depois, o jovem consegue seu primeiro emprego na secretaria do Ginásio de Recife, escola onde trabalhava o tio Álvaro. No mesmo ano, movido pelo objetivo de tornar-se escritor, Lins publica seus dois primeiros contos, intitulados “Menino mau” e “Fantasmas”. A mudança para Recife — cidade onde Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector já haviam morado — foi uma importante propulsora para a carreira do escritor e também para sua formação acadêmica. Emancipado financeiramente pelo emprego na secretaria, Osman Lins dá seguimento a sua formação em 1944 quando ingressa na Faculdade de Ciências Econômicas da

Universidade do Recife. No ano anterior, já vivia em pensões no centro da cidade quando presta concurso para o Banco do Brasil e assume o cargo de bancário na agência do Recife Antigo.

Estabilizado, mais uma vez Osman Lins volta-se à produção literária e publica dois outros contos, “E onde os castelos?” e “Rei Mindinho”. No ano de 1945, o pernambucano começa a escrever um romance, projeto que duraria quatro anos sem nunca levar a uma publicação efetiva. O objetivo era somente exercitar a escrita. Com vinte e três anos, o jovem casa-se com Maria do Carmo e, juntos, têm três filhas: Litânia, Letícia e Ângela, nascidas nos anos 1948, 1950 e 1953 respectivamente. Além da constituição da família, Osman Lins vive ainda outras diversas experiências marcantes em Recife como trabalhar de radialista e ver publicado seu primeiro romance, pelo qual recebe o prêmio Fábio Prado em 1954. É somente em 1961, após a publicação de *O fiel e a pedra*, que Lins se muda para a cidade de São Paulo. Esses vinte e um anos que o pernambucano residiu na capital do estado estão refletidos pela primeira vez em *Nove, novena*. Ainda na entrevista intitulada “Nova visão do mundo, nova visão do tempo”, Osman Lins afirma:

Com o *Nove, novena*, surgem, pela primeira vez, as cidades de Recife e de Olinda. Há também um dos trabalhos, cuja ação decorre simultaneamente em três cidades mineiras: Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes. Explica-se a presença, no livro, dessas cidades ornamentais: trata-se de um livro deliberadamente ornamental. Olho hoje com desconfiança para a literatura despojada (LINS, 1979, p.140).

Nesse trecho da entrevista, Osman Lins associa as cidades de Recife e Olinda ao seu interesse em criar uma literatura ornamental. Essas cidades surgem na literatura osmaniana como um tipo de ornamento. Entende-se que o ornamento, na visão particular de Lins, tem muito a ver com a questão espacial, e a questão espacial — além de trazer as referências físicas do espaço dessas cidades, como as igrejas, as fortificações, as praças, os jardins — também envolve os aspectos sócio-políticos como dito no segmento anterior. Então, entram no ornato não somente a arquitetura dessas cidades pernambucanas como também sua história, sua política e sua cultura. Em *Nove, novena*, a começar por “O pássaro transparente”, apresenta-se um enredo de um menino/homem nascido em uma

cidade de interior, que se julga ser inspirada em Vitória do Santo Antão como sugere Lins na entrevista citada: as pequenas cidades de interior eram “sempre minha cidade natal, mencionada ou não” (LINS, 1979, p.140). Esse homem transita entre sua cidade e Recife, onde encontra sua ex-namorada, a artista que viajará para a Europa para expor seus quadros. Há nessas duas personagens não apenas um reflexo da biografia de Lins¹⁰³ como também há na narrativa referências físicas à cidade de Recife: lá “tem aeroporto, zoológico, biblioteca pública, muitos cinemas, bondes, rio atravessando a cidade, prédios de muitos andares” e “existem jardins públicos, cheios de banquinhos” (LINS, 1994, p. 16). Por sua vez, verifica-se igualmente menções às questões políticas do estado de Pernambuco, como no trecho em que o homem diz “este engenho, como os outros que vejo no caminho, parece eterno” (LINS, 1994, p. 10). A imagem de um engenho que parece eterno condensa muito da história do Estado de Pernambuco, onde, desde as primeiras décadas da colonização portuguesa no século XVI, a economia se baseia no engenho de açúcar. Além da menção a este sistema de exploração da terra em *O fiel e a pedra*, a questão dos engenhos de açúcar em Pernambuco aparecerá em uma das linhas temáticas em *Avalovara*.

Em “Um ponto no círculo”, por sua vez, a personagem principal representada por um □, é um tocador de oboé que, para ganhar dinheiro, toca saxofone de nove e meia às quatro da manhã no bairro do Recife, onde se situava a agência do Banco do Brasil em que Osman Lins trabalhava. De noite, a personagem faz uma caminhada do Recife Antigo ao bairro da Boa Vista, onde Osman morou. Ao que se pode encontrar até o momento, Osman Lins morou nestas duas distintas ruas no bairro da Boa Vista: na rua das Ninfas e

¹⁰³ O homem, casado e com três filhos, assemelha-se a um lado da vida de Osman em Recife. Preso à vida burocrática como Lins estava preso ao banco, o homem vê na vida da ex-namorada realizarem-se seus sonhos de ser artista. Ela domina as próprias mãos, a fim de confeccionar quadros que serão expostos em uma galeria na Espanha. Em 1960, Osman Lins escreve uma redação em francês e, a mérito disto, ganha uma bolsa de estudos de seis meses na *Alliance Française* de Paris. Nesse sentido, ambos homem e artista de “O pássaro transparente” refletem uma parte das memórias de Osman Lins em Recife.

na Rua da União¹⁰⁴. Esse trajeto trabalho-casa feito por Osman foi literalizado na seguinte passagem narrada por □:

Pela madrugada, saio do trabalho, lanço um olhar sobre o antigo bairro do Recife, onde ficavam outrora as fortificações, o arsenal da marinha e o comércio em grosso, evoco o porte e a brancura das construções fazendárias, atravesso a ponte Maurício de Nassau, refresco os beijos no ar que sobe do Capibaribe, cruzo a rua Nova, a ponte da Boa Vista, a Rua da Imperatriz, pisando o calçamento que era feito com granito vermelho ou seixos azulados da praia (LINS, 1994, p.23).

Em *Nove, novena*, também aparecem, pela primeira vez, outras menções a cidades do estado de Pernambuco, como a cidade de Goiana, mencionada em “Pentágono de Hahn” — “eu aqui em Goiana” (LINS, 1994, p.30), diz um dos narradores — e em “Pastoral” — “ali está, sentado, a boca aberta, ouvindo os numerosos sinos de Goiana” (LINS, 1994, p. 137), narra Baltasar, personagem em que se centra o trecho desta narrativa. Outro exemplo é “Noivado”, cuja ambientação se dá em Olinda, cidade ainda dentro da região metropolitana do estado de Pernambuco. Giselda e Mendonça, casal de noivos, começam a narração juntos e ambientam a cena: estão sós “no centro do triângulo torto em cujos vértices ficam o Seminário, a praça da Abolição e o Convento dos Franciscanos” (LINS, 1994, p. 151) de onde se vê o latejar do Farol. Todas essas são famosas localidades da cidade de Olinda.

No entanto, é na narrativa que segue “Noivado” em que ocorre uma referência interessante à cidade de Recife. “Perdidos e achados” é um conto parcialmente ambientado na praia de Boa Viagem, onde Osman Lins costumava levar suas filhas. Em um 7 de setembro, Osman Lins participou de um picnic organizado pelo Banco do Brasil, ao lado de colegas de trabalho, tendo um deles levado seu filho pequeno. O desespero desse colega quando percebe que o filho sumiu na praia inspira a trama de “Perdidos e achados”. Embora o desfecho do episódio na vida real tenha sido mais feliz que o da

¹⁰⁴ Pelo tempo em que residiu na capital do estado, pode-se imaginar que Osman Lins tenha morado em várias ruas distintas, no entanto são essas duas as que foram possíveis de se confirmar para a escrita deste texto.

ficção (o filho do amigo de Lins é encontrado com vida), vê-se como Osman Lins se apropriou de suas memórias em Recife para a escrita de *Nove, novena*. Em “Perdidos e achados”, ao encontrarem a criança sem vida, o coro de recifenses narra: “Nós, que tanto perdemos, cercamos este menino. Nós, que tanto buscamos, achamos este morto, vítima do mar numa cidade conquistada ao mar” (LINS, 1994, p. 195). Assim, Osman Lins transforma em literatura a luta recorrente do recifense contra as águas que o cercam¹⁰⁵. Na anteriormente citada entrevista “Nova visão do mundo, nova visão do tempo”, Lins afirma:

Tento captar o que há de terrível em sua condição de cidade aquática, de cidade sempre ameaçada pelas águas. O Recife aparece como símbolo da precária segurança humana, cercada — permita-me a imagem — pelas águas do imprevisto. Há, num dos seus trabalhos, o que eu chamo o “coro dos recifenses”, onde se fala da nossa condição, expostos que somos, continuamente, à arremetida das águas. Aliás, causou-me uma impressão estranha ver os enormes cabeçalhos, dos jornais paulistas, noticiando as grandes cheias deste ano no Recife, pouco tempo depois de eu haver escrito sobre as relações nem sempre amáveis que existem entre o Recife e as águas. Já observou a quantidade de nomes aquáticos que encontramos aqui? Veja alguns: Águas Compridas, Água Fria, Poço, Afogados, Peixinhos, Parnamirim, que quer dizer rio pequeno, Jiquiá, que significa cesto de pescar, Iputinga (lugar da fonte clara) etc. São muitos. O recifense vive à beira de ser peixe. (LINS, 1979, p. 141).

Em “Perdidos e achados”, um dos trechos a que Osman Lins se refere na entrevista mostra-se nas seguintes palavras:

Para fugir de ser peixe, sobre os deltas vamos construindo, de cimento, de aço, de madeira, um sistema de pontes: Maurício de Nassau, Santa Isabel, Velha, Giratória, Buarque de Macedo, Boa Vista, do Pina, do Limoeiro, Derby, Madalena, Lasserre, Torre, Caxangá, as dez sobre o canal, e tantas outras sem nome nem duração, rompidas pelo tempo, levadas pelas cheias juntamente com árvores e bichos, portas e mobílias, telhados e defuntos, pedaços de nós todos. (LINS, 1979, p. 197).

¹⁰⁵ Nos dias de hoje, Recife possui diversos mecanismos de controle das enchentes, por isso os recifenses gozam de uma segurança muito maior que a de quando Osman Lins viveu na cidade.

A topografia de Recife — por a cidade ter sido erguida sobre um mangue — faz com que cerca de 10% de sua área seja alagadiça. Por isso, a imagem de pessoas anfíbias pode ser vista, para além de Osman Lins, no movimento cultural do *manguebeat*, criado por Chico Science. Tendo como base a obra de Josué de Castro, geógrafo pernambucano e contemporâneo de Osman Lins, o *manguebeat* mistura ritmos tradicionais locais, como o Maracatu, ao rock. O livro de referência para o movimento é *Homens e caranguejos*, único romance publicado por Castro. O livro foi publicado um ano após o lançamento de *Nove, novena* em 1967 e mostra que, apesar de não poder se comprovar o contato entre Lins e Castro, Osman já via o mangue como uma característica não somente geográfica como também cultural da cidade de Recife. Por fim, encerra-se esta sequência de relações entre os anos de Lins em Recife e seu segundo volume de contos.

Um pernambucano em São Paulo e os últimos Romances

Depois da viagem para a Europa, que seria um marco na de Osman Lins e na sua obra, o escritor pernambucano decide se mudar para São Paulo. Movido principalmente pelo mercado editorial, o maior do país, Osman Lins, junto com a mulher e as filhas, se estabelece na capital paulistana em 1962. No entanto, já no ano seguinte, Maria do Carmo e as filhas voltam para Pernambuco, devido à separação entre ela e Osman Lins. Embora sua estada em São Paulo fosse render ainda diversos frutos nos anos que se seguiram, a presença das filhas foi uma das privações que Lins passou nesta cidade, exceto as poucas vezes em que pode pagar para que elas fossem visitá-lo. Por isso, além de suas memórias em Pernambuco, outra ligação importante com o estado natal era mantida por Lins: sua família. Na foto apresentada na folha de rosto, pode-se ver Osman Lins, já na fase madura de sua vida, aproveitando o carnaval na cidade de Vitória de Santo Antão.

Na literatura osmaniana, a partir dos romances *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, os personagens centrais — Abel e o Professor — são pernambucanos que moram em São Paulo. Em *Avalovara*, a linha T é integralmente dedicada aos eventos

que ocorreram na vida de Abel durante o período em que este morava em Pernambuco, na cidade de Olinda. É nessa linha que Abel narra sua relação com Cecília, moradora da cidade de Recife. Cheguei a escrever em minha dissertação sobre os componentes físicos do espaço relativo a Pernambuco na linha T de *Avalovara*.

Abel, personagem escritor em que se centra a intriga de *Avalovara*, aparece com dezesseis anos na Praia dos Milagres, de onde vê o Farol e as luzes de Olinda refletidas em sua pele. Nesta linha, começa a se desenrolar o relacionamento de Abel com Cecília, personagem hermafrodita cujo corpo é habitado por pessoas do povo. A ambientação desta linha é toda nas cidades de Recife e Olinda. Personagens ligadas à Cecília, Hermelinda e Hermenilda moram no bairro de Casa Forte e, por sua vez, a jovem trabalha no Hospital Pedro II, situado na Rua dos Coelho, no bairro da Boa Vista, sendo todas estas menções a lugares de Recife. Em maior proporção, é sob os passos de Abel que se encontra uma enorme quantidade de ruas e lugares da capital pernambucana e da cidade de Olinda. Em lista, seguem algumas das menções presentes na linha T às duas cidades, referente ao caminhar de Abel pelas ruas: o Palácio Arquiepiscopal, a rua Direita e a rua das Calçadas, o Museu do Estado, a praça do Mercado São José, a Igreja Matriz de Santo Antônio, a avenida Rio Branco, a Ponte Buarque de Macedo, o Cais do Apolo, a rua da Guia, a praça do Arsenal da Marinha, a praça da República, os jardins do Governo, a Casa da Guarda, a rua do Pombal, a avenida Cruz de Cabugá, os rios Capibaribe e Beberibe, o Hospital de Santo Amaro, a Escola de Aprendizes Marinheiros, a Fábrica da Tacaruna e a Capela Dourada.

São numerosas as passagens em *Avalovara* que se referem a lugares reais em Recife e em Olinda. No entanto, não há somente referências ao espaço físico do estado de Pernambuco. Nas seguintes passagens da linha T, Abel reflete sobre a questão dos engenhos de açúcar no estado:

(...) eu que insisto no hábito ou na deformação de pesar, sempre, todos os lados das questões, achando que só assim posso chegar a uma conclusão não muito distorcida. As condições de vida dos cassacos nos canaviais são desumanas? Logo me vem que os senhores de terra do Nordeste nunca poderiam pensar e atuar de maneira diferente (...). Mas ninguém que eu conheça tem a chave de nada, ninguém, ou sabe para

onde vai: que rumo tomar e o que fazer de si. Um sistema de vida desgastado e que não serve mais? Talvez. Eu, pelo menos, olho em redor e não descubro uma corrente forte, viva, onde me atirar com alma e tudo, de uma vez sem hesitação. Na zona canavieira há qualquer coisa de novo e que de certo modo me interessa: essas ocupações de terra e até esses incêndios. O objetivo é abalar e, quem sabe, eliminar de uma vez certos esquemas que já duraram muito.

A revolta nos engenhos talvez seja hoje, no Brasil, o único movimento que não constitui diversão e improvisação. Mas, por certas razões íntimas de que, para ser franco, desconfio, nem sequer em espírito eu participo dessa luta. Além disto, não sou homem de agir, no sentido comum da palavra (LINS, 2005b, p.162-165).

Não é uma preocupação apenas de Abel a questão dos engenhos de açúcar. Júlia Marquês Enone, com quem o Professor que escreve o diário em *A rainha dos cárceres da Grécia* manteve uma relação amorosa, participava das ligas camponesas pela reforma agrária e pelo combate às desigualdades sociais. Pernambucana de nascença, Julia reside em São Paulo, onde morre atropelada por um caminhão na Av. Paulista. Antes de morrer, Julia escreve um livro, homônimo ao de Lins, cuja personagem principal é Maria de França, filha de lavradores, que, após a morte do pai, migra do campo para a cidade de Recife com a família. Anos depois, Maria de França vive uma saga nos corredores do antigo INPS, situado no bairro de Santo Antônio, para conseguir se aposentar por invalidez. Anteriormente, ela é acometida de seu primeiro surto de loucura e é internada no Hospital de Alienados no bairro da Tamarineira. Por isso, vê, em suas alucinações, pássaros gigantes que a atormentam enquanto se locomove pelas ruas de Recife. São muitas as referências a locais reais de Recife em *A rainha dos cárceres* e incluem a favela do Coque — a qual, hoje em dia, tem um aspecto diferente daquele descrito pelo Professor em que as casas eram erguidas sobre um mangue aterrado em lixo — e diversas ruas importantes da cidade — como a Martins de Barros, a Rosa e Silva e a rua do Riachuelo. Entretanto, o aspecto mais interessante da representação do estado de Pernambuco em *A rainha dos cárceres da Grécia* é a fusão das cidades de Recife e Olinda ocorrida nas alucinações de Maria de França:

Não foi ainda possível revelar o verdadeiro espaço da história, na verdade um Recife que não nega o Recife real e também não se limita ao modelo: enrugando-o e encantando-o. É como se a cidade se transformasse no seu próprio mapa, de tal modo flexível que se pudesse dobrar, sem com isto perder o volume: continuasse habitável (LINS, 2005b, p. 117-18).

Quem conhece o Recife achará absurdo que uma personagem venha pelo Cais de Santa Rita, dobre à direita, passe pela Estação Central e atravesse a ponte Santa Isabel; que no fim da Rua da Concórdia surja a Praça da República; ou mais ainda que Maria de França, indo pela Rua da Aurora, ao lado do rio, enverede pelo Beco das Cortesias ou observe o Seminário, situados em Olinda. Como se não bastasse converter o Recife numa estrutura móvel, que se desconjunta e sem cessar reordena-se, Julia M. Enone remove a cidade de Olinda, anula os seis quilômetros que a distanciam do Recife e faz com que ela invada a capital, trespasse-a (LINS, 2005b, p.118).

É oportuno terminar este segmento com essas citações de *A rainha dos cárceres da Grécia*, uma vez que a avaliação que o Professor faz da cidade de Recife no livro de Julia é como Pernambuco aparece na obra de Osman Lins. O estado fictício das narrativas osmanianas não nega o Pernambuco real, mas como que o torna um lugar mágico à luz da poesia. Outrossim, a apropriação que Julia M. Enone faz de suas experiências pessoais em Pernambuco para sua criação literária é como ocorre também no processo criativo de Lins. Motivado pelas questões físicas e sociopolíticas do estado natal, Lins confecciona uma visão de mundo e uma visão sobre a literatura. Dessa forma, conclui-se o desenvolvimento deste artigo.

Considerações finais

Para o grupo de escritores do qual Osman Lins faz parte, a experiência pessoal em cidades reais é a base para a ambientação de muitas de suas narrativas ficcionais. Nesse sentido, o estado de Pernambuco permeia as tramas escritas por Osman Lins. Além de todos os seus livros de ficção abarcados neste artigo, ainda se poderia citar diversos outros exemplos. Os dois relatos de viagens escritos por Lins — *Marinheiro de primeira viagem* (1963) e *La Paz existe?* (1977), escrito a quatro mãos com Julieta de Godoy Ladeira —

fazem menções ao estado de Pernambuco mesmo que suas histórias se passem na Europa e Bolívia respectivamente. Em *Imprevistos de arribação* (2019), coletânea de artigos de Osman Lins publicados em jornais recifenses, são abordados diversos textos cuja temática é a cidade natal do escritor. Por fim, o romance *Cabeça levada em triunfo*, inacabado devido à morte precoce de Lins, se passaria na cidade de Palmares, PE. Antes de morrer, Osman Lins chegou a planejar e executar uma viagem para essa cidade a fim coletar informações para o romance.

Esses casos reafirmam o vínculo ao longo dos anos que Osman Lins manteve com seu estado natal. Pernambuco, além de ser um ornato em suas narrativas, é também uma forma de o escritor contar um pouco de sua história pessoal, como vimos ao longo deste texto. Nesse sentido, Öhran Pamuk — escritor turco que integra igualmente o grupo de escritores que ambientam suas narrativas nas cidades em que nasceram — diz que “eu descrevo Istambul quando me descrevo, e como me descrevo quando descrevo a cidade” (PAMUK, 2007, p. 308). No caso de Pamuk, a cidade ficcionalizada é a capital da Turquia no romance intitulado *Istambul: memória e cidade* (2007). Pelo ângulo do escritor, há uma intersecção entre indivíduo e espaço, de forma que, na literatura, um pode evocar o outro. Assim, parece pensar Lins quando traz Pernambuco em suas obras.

Nascido em Pernambuco, Osman Lins carrega um pouco da história do estado e, na história de Lins, há Pernambuco. Por isso, as diversas aparições do estado nordestino têm dupla função, espacial e biográfica. Com essa reflexão, encerra-se esse entrecruzamento entre vida e obra de Osman Lins.

REFERÊNCIAS

IGEL, Regina. Osman Lins: uma biografia literária. São Paulo: Editora T.A. Queiroz, 1988.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

- _____. *Nove, novena: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Os gestos*. 2 ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1975.
- _____. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- _____. *O visitante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____.; GODOY, Julieta. *La paz existe?*. São Paulo: Summus, 1977.
- _____. *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo: Summus, 1980.
- _____. “Original de obra” ou “A cabeça levada em triunfo” romance (inacabado) de Osman Lins. IEB-USP, Fundo Osman Lins, OL-LIT-CL007.
- _____. Imprevistos de arribação: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses. Volume 1 e Volume 2. Organizadores: ANDRADE, Ana Luiza; MOREIRA, Cristiano; DIAS, Rafael. 1 ed. Navegantes, SC: Papaterra, 2019.
- OLANDA, Diva Aparecida Machado; ALMEIDA, Maria Geralda de. “Uma visão geográfica em *O fiel e a pedra*”. *Sociedade & Natureza*, vol. 19, núm. 1, junio, 2007, pp. 143-156.
- PAMUK, Orhan. *Istambul – memória e cidade*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Diccionario de Narratología*. 2 Ed. Tradução de Ángel Marcos de Dios. Espanha: Ediciones Almar, 2002.
- ROCHA, Marcos Eduardo Lopes. “Separar, isolar, classificar o que no texto é uno: um narrador, nove espaços e nove tempos em o pássaro transparente”. 2019. 167 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- WESBTER, Justin (director). *Gabo, la creación de Gabriel García Márquez* (Documental biográfico). Colombia, JWProductions, Ronachan Films, 2015.

OSMAN BANCÁRIO



“O INTERIOR DE UM BANCÁRIO SE PARECE AO INTERIOR DO MARTINELLI: EMBOLORADO, SEM SOL E EM RUÍNAS”

*"INSIDE A BANK OFFICER IS LIKE
INSIDE THE MARTINELLI: MOLDY, WITHOUT SUN AND IN RUINS "*

Francismar Ramírez Barreto¹⁰⁶

Resumo: Fundamentada principalmente nas trocas entre Osman Lins e o Banco do Brasil (cuja relação pode atestar-se, de forma parcial, nos documentos que repousam no Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa), a reflexão que toma corpo nestas linhas tenta traçar um perfil até agora desdenhado: os anos do escritor pernambucano como funcionário público. Respostas para a instituição financeira, a participação em uma reunião de reivindicações trabalhistas, relatos sobre o seu progresso profissional para a avó e a mãe, reflexos de tais experiências em livros ficcionais e não ficcionais. Os 27 anos de Lins nesta instituição - ainda passíveis de serem aprofundados - precisavam sair das sombras.

Palavras-chave: Osman Lins, Correspondência pessoal, Banco do Brasil, Literatura brasileira, Burocracia

Abstract: Based mainly on the exchanges between Osman Lins and Banco do Brasil (whose relationship can be partially attested to in the documents that rest in the Brazilian Literature Museum Archive of the Casa de Rui Barbosa Foundation), the reflection that takes shape in these sentences tries to draw a profile that has been disdained until now: the Pernambuco writer's years as a public servant. Answers to the financial institution, participation in a labor claims meeting, reports about their professional progress to their grandmother and mother, reflections of such experiences in fictional and non-fiction books. Lins's 27 years in this institution - still subject to deepening - needed to come out of the shadows.

Keywords: Osman Lins, Personal correspondence, Banco do Brasil, Brazilian literature, Bureaucracy

A vida profissional do escritor pernambucano Osman Lins, como a de tantos brasileiros em procura de estabilidade, começa a revestir-se de densidade em uma das instituições financeiras de maior renome do país: o Banco do Brasil. Antes, com a ideia

¹⁰⁶ Pós-doutoranda pela Universidade de Brasília, Doutora em Literatura e Práticas Sociais, e pesquisadora do Grupo de Estudos Osmanianos (UnB). E-mail: ramini3@gmail.com.

de acumular alguma experiência, passa um curto período no Ginásio do Recife (posteriormente Colégio Padre Félix), onde o tio Álvaro da Costa Lins oferece-lhe emprego diurno como “escriturário na secretaria da escola”¹⁰⁷. Esta informação será de grande importância no futuro, pois será levada em conta para o tempo da aposentadoria. Tal como indica o autor em uma comunicação destinada à entidade financeira (de outubro de 1970), a sua relação com a instituição inicia-se no 18 de março de 1943¹⁰⁸. Essa a data de admissão. Em confiança escrita a Mãe Noca, em janeiro de 1944¹⁰⁹, Lins menciona o curso de Contador. Na década de 1980, Regina Igel estabelece em seu projeto biográfico informações mais precisas sobre esta experiência profissional. Matrícula: na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade de Recife. Curso: Finanças.

Daqui em diante e apesar de intervalos que futuramente podem ser preenchidos, faremos o exercício de seguir alguns dos rastros que Lins deixa em cartas, por vezes em algum livro de propósito não ficcional, para entender a sua relação com a instituição em que trabalhou por 27 anos. A segunda epígrafe que o autor coloca em *Guerra sem testemunhas*, extraída de *Situações II* de Jean-Paul Sartre, dá uma ideia do que para o autor deve ter representado o próprio processo de emancipação: “(...) começa para um homem a angústia, e o abandono e os suores de sangue, quando não pode mais ter outra testemunha senão ele próprio; é então que traga até às fezes o cálice, (...) prova integralmente sua condição de homem”.

Em maio de 1945, Osman Lins conta para a avó, que tem trabalhado muito: “Só a ROSS enviou nestes últimos dias perto de mil títulos¹¹⁰. Sem falar em outras firmas. De maneira que, desde a entrada até a saída, não paro de trabalhar”. Em julho do mesmo ano, sobre uma folha com cabeçalho do Banco do Brasil S. A. (com caligrafia impressa em itálico e com o rótulo mínimo de “telegramas Satellite”), o neto noticia a avó não estar

¹⁰⁷ Regina Igel, *Osman Lins. Uma biografia literária*, 1988, p. 33.

¹⁰⁸ Carta ao Banco do Brasil, 07.10.1970, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

¹⁰⁹ Carta a sua avó paterna, 14.01.1944, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

¹¹⁰ Carta a sua avó paterna, 22.05.1945, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

mais na Seção de Cobranças: “Passei a trabalhar agora em CEXIM, isto é: Carteira de Exportação e Importação. Trabalha-se mais calmamente que na cobrança”¹¹¹.

Turbulenta no sistema político brasileiro [com *momentos democráticos*, como as últimas eleições em sufrágio direto antes da ruptura de abril de 1964, e *momentos autoritários* como o golpe militar e os diversos *atos institucionais*], a década de 1960 foi um período movimentado para o escritor de *Avalovara*. Em um documento assinado por Vicente de Oliveira, então Gerente Adjunto do Banco do Brasil, Lins recebe indicação para uma nova responsabilidade: a de Gerente de Agência de 2ª Classe. Desempenhava-se, antes, como Escriturário da Letra “I” no Gabinete da Gerência, entre abril de 1962 e março de 1963. O surpreendente desta mistura de ficha com recomendação (esse o teor do documento, que não apresenta encabeçado datado) é a descrição que o superior faz do funcionário:

Louváveis são os conhecimentos gerais que possui sobre todos os serviços do Banco, e os tem revelado, no setor de correspondência deste Gabinete ao instruir, perante a Sede, as propostas de operações oriundas de nossa clientela. Disciplinado, possuidor de invulgar espírito de organização, de competência comprovada no profícuo labor em várias Carteiras, desta e da Agência em Recife, é senhor de agudo senso de observação, revelando-se valioso colaborador na solução de assuntos complexos e relevantes (Documento s/d, pasta Banco do Brasil, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro).

Em 1967, neste particular quebra-cabeças, emerge outro documento curioso. No dia 12 de setembro, Lins destina uma comunicação a um Gerente Adjunto Administrativo da Agência Centro de São Paulo. O texto tem formato de carta-memorandum. Em uma longa exposição de dez pontos, argumentados com detalhe, o autor manifesta desagrado a respeito da forma como os superiores se comunicam com os convocados, fazendo referência à 4ª Reunião de Funcionários, de 29 de agosto de 1967. Tudo indica que nessa assembleia, Lins teve uma intervenção que gerou uma interpelação escrita à qual ele replica (também por escrito). Apesar de não entrar neste momento nas singularidades do conteúdo total, vale a pena deter-se em alguns aspectos das primeiras

¹¹¹ Carta a sua avó paterna, 10.07.1945, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

linhas. A resposta inicia-se com frase sublinhada e em maiúsculo. Não chega a ser um título (não graficamente), mas pode ser interpretado como tal: “APROXIMAÇÃO DO FUNCIONALISMO AOS ADMINISTRADORES”¹¹². A folha não tem cabeçalho. No texto, Lins prossegue com uma formalidade, uma reivindicação linguística e, por fim, uma recomendação na hora de escolher as palavras certas:

Acusando o recebimento de sua Nota 02-GERAD-67/1671, de 8 do corrente, tenciono deixar claro, antes de tudo – embora os termos da ata em que se registra a 4ª Reunião dos Funcionários lotados em Gabinete da Filial (...), atribuindo-me vocabulário que, em regra, não utilizo, apenas tangenciem meu pensamento –, que certo excesso de severidade, observável, segundo mencionei, na linguagem, em que foram vasadas (sic) algumas das últimas instruções da Agência, manifesta-se antes no tom geral da redação. As expressões isoladas, ocasionalmente inseridas no texto, constituem, no caso, uma sobrecarga estilística (Documento de 12.09.1967, pasta Banco do Brasil, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro).

Lido com atenção, este documento administrativo torna evidente a destreza desenvolvida por Lins no uso da “terminologia bancária”. Ainda diante da tensão que reveste o episódio (trata-se afinal da manifestação de uma desavença. Ou de pelo menos dez), a intenção secundária do remetente parece ser salientar quão bem conhece os caminhos daquele ofício em termos de linguagem, precisões, reivindicações e, depois de tudo, da humanidade que (a seus olhos) precisava voltar (já em 1967) às relações entre Administração e *quadro de funcionários*. O que por um lado pode despertar o riso (a quantidade subsequente de recomendações lexicais), por outro é uma espessa crítica à forma como se comunicam as pessoas (hierarquia mediante) dentro de uma instituição. Um sentimento de injustiça, indignação quicá, transparece na fibra verbal do escritor pernambucano.

De São Paulo, em agosto de 1968, Lins escreve para a mãe (Laura, irmã de seu pai). Conta que o Banco concedeu financiamento para a compra de um imóvel. Mais adiante, em cartas posteriores, confirma os dois fatos: o crédito e a aquisição de seu primeiro lar (o da Rua Pamplona): “Terei assim moradia própria em São Paulo, afastando

¹¹² Carta ao Banco do Brasil, 12.09.1967, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

o receio que tinha de me ver com problemas daqui a alguns anos, pois os aluguéis se tornam cada vez mais caros, mais altos, enquanto o nosso ordenado se apresenta cada vez mais minguado”¹¹³, reitera no reporte familiar de 1968.

Um ano depois fala pela primeira vez, para a mãe, sobre a ideia do afastamento do banco. Em carta de 22 de abril conta que seu processo, com vistas à contagem de tempo de serviço, para fins de aposentadoria, foi encaminhado para o Recife. Para tal fim (no que consta na nota familiar) seriam convocadas algumas testemunhas: “Vamos ver se tudo dá certo. Se der, em fins do ano que vem caio fora, depois de cumprir minha sentença. Pois considero uma espécie de sentença os anos que tenho passado aqui. O crime? A pobreza, coisa que a organização social não perdoa”¹¹⁴.

Guerra sem testemunhas, publicado em 1969 em São Paulo, contém uma das declarações mais diáfanas sobre o que foi, para Osman Lins, a passagem pela carteira de um escriturário. Organizado em *uma nota preliminar e dez capítulos*, este livro tem uma particularidade: apela (quando assim o requer a situação) a procedimentos ficcionais (como a incorporação de Willy Mompou, personagem tomada de empréstimo de Deolindo Tavares) para falar de assuntos nada ficcionais. Cada capítulo apresenta um pequeno sumário embaixo de um título centralizado. São ideias, separadas por pontos, que funcionam como guia interno dentro do capítulo. É bem possível que o recurso advenha da experiência com a escrita teatral. Não chega a ser um índice, mas faz as vezes, e é importante neste momento porque o “título” que recebe o trecho em que o narrador se refere à experiência como funcionário público (dentro do segmento intitulado “O escritor”) é “O sargento manco: breve confidência”. A citação é extensa, mas necessária para compreender o que se passa pela mente de Lins naquele momento e pela remissão imediata a um dos personagens da última obra publicada do autor:

Enveredou, justamente, pela burocracia, sacrificando desde cedo nesse emprego estável 40% das horas disponíveis, se excluídas as indispensáveis ao sono. (...) Jamais conseguiu ajustar-se ao trabalho,

¹¹³ Carta para a mãe, 15.08.1968, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

¹¹⁴ Carta para a mãe, 22.04.1969, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

tão árido quanto uma salina, mas que oferece um saldo de horas livres e pouco exige da mente quando, como ele, negamo-nos a progredir. A vida está cheia de transações dessa espécie. Preserva-se o braço decependo a mão. Assim, embora não resignado (pensa nos milhões de homens para quem o tempo é vasto, a comida pouca, a morada exígua, a esperança parca, o presente agro, o futuro nenhum), pode considerar-se, não obstante a experiência que o induziu à opção, um filho da fortuna, um manco venturoso, como o sargento que se dizia protegido dos deuses por ter perdido em combate um braço e um olho, enquanto a maioria de seus companheiros tinha perdido a vida, e seu comandante a honra e as dragonas. (...) Dedicava, assim, boa parte de todo dia *útil* em tarefas para si inúteis. Em vinte anos, segundo calcula, passou lidando com fichas, memorandos, arquivos de madeira, cifras indicativas de fortunas alheias e quase sempre iníquas, máquinas de calcular, formulários, carimbos e protocolos borrados, 28.800 horas, não computando fins de semana e épocas de férias. Atribuindo-se ao dia dezoito horas, descontadas por tanto as oito de repouso, passou exatamente, em vinte anos, sessenta meses encerrado num Banco, sessenta meses em que não escreveu, não aprendeu, não pôde locomover-se, nada colheu do que o mundo oferece, não viveu (LINS, 1974, pp. 28-29).

Os detalhes do processo de desligamento do banco (apesar das mudanças que estão em processo para este momento) fazem pensar em Maria de França. Vejamos o que se reflete nas cartas de Lins a partir de 1969 - do exato momento em que o processo é encaminhado para o Recife. Em julho desse ano, Lins surpreende à mãe (de punho e letra) com a boa notícia de ser o novo encarregado da Biblioteca da Agência (especializada em livros de Direito): “Parece que agora me reconciliarei, em parte, com o Banco”. No último dia do mês, comenta com Laura a grande vantagem da nova posição: “Acabou-se, aqui, a velha incompatibilidade entre o meu espírito e os serviços que me via obrigado a fazer. (...) fico sozinho horas inteiras na sala, com as portas fechadas, no mais tranquilo dos silêncios. (...) A situação com que sempre sonhei”. Detalhe importante, inexplorado até o momento: tanto Hermilo Borba Filho como Lauro de Oliveira (amigos de Lins)

trabalharam como bancários: o primeiro no Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e o segundo no Banco do Brasil e no Banco Central¹¹⁵.

Para assumir o contrato como docente na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, Lins solicita uma licença. A ideia, nesse tempo, era formalizar o relativo ao “regime de tempo integral” na Faculdade (embora, de início, ele não assumisse esse regime). Acredita Osman, em julho de 1970, atravessar os últimos dias na Agência Centro de São Paulo, mas será em setembro que o anelo se materializará. A permissão que solicita recebe o nome de *licença-interesse*. O plano, após breve afastamento, era pedir férias, voltar uns dias em setembro de 1970 e solicitar a aposentadoria em fevereiro. A aversão ao que lhe é essencialmente antinatural se intensifica, e a mãe é testemunha na distância: “Não dizem que com tudo a gente se acostuma? Pois nunca me acostumei a trabalhar no Banco, nunca me acostumei com o Banco, com os serviços do Banco nem com nada que se relacione com o Banco. Detesto o Banco com todas as forças. Portanto, pode começar a alegrar-se, pois seu filho está próximo de abrir as portas desta penitenciária e ver-se livre do castigo”¹¹⁶.

Em uma entrevista intitulada “O abençoado dinheiro da literatura”, de citação quase impossível (em vista de não ter nem autor, nem data, nem referência do impresso em que deve ter sido publicada), a pessoa que indaga faz ao autor perguntas relativas a sua experiência como bancário. Essa referência vem à tona neste momento porque possivelmente seja um dos poucos documentos em que Lins pondera a maior “bondade” de sua passagem pelo funcionalismo público: “Sentir na carne o mundo do trabalho: a relação empregado-empregador”¹¹⁷. Não deixa de reconhecer o caráter limitador, e amargurado, do trabalho. Admite quão dispensável resulta o mundo da *criação* no da *produção*. Conta que pensou em ser jornalista e também por que desistiu da ideia: “Tive medo (...) de me deixar arrastar, e acabar cansando o que eu tinha de mais importante: a

¹¹⁵ A referência ao trabalho de Lauro de Oliveira aparece em uma carta que Osman Lins escreve para Hermilo Borba Filho (23.01.74). FCRB-RJ, 2018.

¹¹⁶ Carta de Osman Lins a Laura, de 06.07.1970. FCRB-RJ, 2018.

¹¹⁷ Cópia no arquivo pessoal da Profa. Dra. Elizabeth Hazin.

mente. Era a única coisa que precisava resguardar. Foi por causa da literatura que aguentei tanto tempo”¹¹⁸.

Retomando a linha cronológica que dá estrutura a este perfil profissional, Lins formaliza em outubro de 1970 o pedido de licença-interesse por 90 dias, a partir de 03 de novembro (antecipando o afastamento definitivo): “(...) invoco ainda a circunstância de ter sido homologada recentemente no INPS uma Justificação Administrativa em meu favor, com o que foi acrescentado ao meu tempo de serviço o período de dois anos, um mês e quinze dias, correspondentes à fase em que trabalhei, antes de aqui ingressar, num estabelecimento de ensino, no Recife”¹¹⁹. Refere-se Lins à passagem pelo Colégio Padre Félix. Novo tempo, nova década, dívida antiga: em fevereiro de 1971 expiraria a licença de três meses. Um dia depois desse pedido, porém, em 08 de outubro de 1970, Osman Lins recebe o parecer (rubricado e carimbado) da Gerência Adjunta Administrativa: “Tendo em vista o compromisso assumido pelo requerente no item 4 de seu pedido, opinamos favoravelmente à pretensão do funcionário”¹²⁰.

A partir de 3 de novembro de 1970 licencia-se sem vencimentos (e é chamado na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília por tempo integral). O primeiro dia de fevereiro de 1971 se apresenta na Agência para dar andamento à papelada da aposentadoria, com a expectativa de obter uma solução em 30 ou 40 dias. Só em março receberá a notícia da aposentadoria (formalizada no dia 16). Só então solicitará o desligamento: “É certo que desde o ano passado estou praticamente fora do Banco. Mas ainda restam laços. Não posso ainda dizer: ‘Adeus, banquinho’. Mas agora parece que chegou êsse esperado momento. Puxa, como custou!”¹²¹, escreve para a mãe, no aguardo (ainda para o 25 de março) dos cálculos exatos sobre quanto perceberia.

Nesta altura da pesquisa é difícil saber se o Banco enviou poucas comunicações a Lins ou se foram poucas as que ele arquivou. Mas existe uma, do último

¹¹⁸ Cópia no arquivo pessoal da Profa. Dra. Elizabeth Hazin.

¹¹⁹ Carta de Osman Lins à Gerência Administrativa do Banco do Brasil, de 07.10.1970. FCRB-RJ, 2018.

¹²⁰ O Parecer da Gerência administrativa aparece no verso da carta que Osman dirige a esta instância em 07.10.1970. FCRB-RJ, 2018.

¹²¹ Carta de Osman Lins a Laura, de 18.03.1971. FCRB-RJ, 2018.

dia de março de 1971, dirigida ao Excelentíssimo Senhor Osman da Costa Lins que começa com “prezado colega” e refere o efeito dessa aposentadoria na instituição:

Seu afastamento definitivo dos serviços desta Filial, para usufruir de justa e merecida aposentadoria, deixa uma grande lacuna, tanto para o Banco, quanto para os colegas, seus amigos, que desfrutaram de agradável convívio com sua presença, sempre marcante, nas seções onde serviu (Carta do Banco do Brasil, de 31.03.1971, pasta Banco do Brasil, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro).

Ainda que o documento tenha outros parágrafos, breves, a ideia mostrada neste ecoa em outros. De grande interesse resulta uma rasura que Lins coloca acima, à direita, com esta frase: “Guardar como exemplo de formalismo e de ridículo (e um pouco, também, de *nonsense*)”. Com a calma de quem encerrou um capítulo complicado da própria vida, Lins conta para a mãe (em abril de 1971) que, finalmente, se despediu dos colegas miúdos, “mas não dos chefes. Que se danem”¹²².

Será na conhecida entrevista concedida à revista *Status* Nº 8 que Lins chamará seu antigo local de trabalho de “estrovenga”¹²³. Dificilmente se segurará o riso, mas a palavra não é o mais interessante daquela resposta. Em março de 1975, Osman Lins mostra ter estado sempre disposto a aprender tudo quanto fosse possível sobre os segredos da arte de escrever. Emerge ali também a ideia (familiar e bem-intencionada) de que o Banco fosse o emprego da vida do escritor. Afirma ser quase impossível não fazer carreira nessa instituição, mas sente-se praticamente um herói por ter conseguido a façanha. Aponta a hostilidade da organização e, depois de refletir, observa que é apenas uma amostra de seu país. Isso tudo para reconhecer nunca ter encontrado (nem ali, nem na vida universitária) ambiente propício ao escritor. No meio daquela crítica, fecha ainda o pensamento uma dose de tristeza e ternura, com a referência ao *western*: “Só aos poucos

¹²² Carta de Osman Lins a Laura, de 17.04.1971. FCRB-RJ, 2018.

¹²³ LINS, Osman. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus Editorial, 1979, “Os muitos duelos deste cavaleiro”, p. 190: “Quando, afinal, a decisão tomou forma, eu já trabalhava numa estrovenga chamada Banco do Brasil”.

vai o escritor percebendo que aquele xerife de certos filmes do Oeste, que vê os possíveis aliados desguiarem um a um e afinal chega à conclusão nada cômoda de que terá de enfrentar sozinho Bill Wicked e seu bando, se parece um pouco com ele” (LINS, 1979, p. 190).

O caminho percorrido para dar vida a estas linhas foi longo. Um salto-atrás, até 1970, será necessário para encerrar a reflexão. O documento mais expressivo sobre a situação de Osman Lins no trabalho como escriturário foi feito no 11 de setembro desse ano: “Ontem, 10.09.70, foi um dia importante para mim. Creio ter sido a última vez em que ‘assinei ponto’ no Banco do Brasil. (...) segundo tudo indica, não mais ocuparei aquelas carteiras para trabalhar”. Com a palavra REGISTRO como título (toda em maiúsculo), a descrição foi feita para si. Osman precisava fixar no papel, com a máquina de escrever, o que observou e sentiu aquele dia: “Cheguei um pouco atrasado, como sempre. O ‘ponto’ estava fechado na gaveta de meu atual chefe”.

Passou pela Biblioteca, examinou as gavetas por última vez, nada encontrou nelas, deu uns telefonemas, coincidiu com o chefe no corredor e aproveitou para assinar o ponto:

Comecei a dar voltas no ar com a caneta, desde o meio da sala, chamando a atenção dos colegas. Perguntei-lhes se não desejavam assistir um homem assinar o ponto pela última vez. Quase todos, rindo, levantaram-se e cercaram-me enquanto eu assinava. Em vez de assinar Osman Lins, como sempre faço, assinei Osman da Costa Fim. Fim, em lugar de Lins. Todos bateram palmas e abraçaram-me¹²⁴.

A história não termina ali. No que se refere a tema tão desamparado e em aparência tão seco, o reporte desse dia tem tudo para ser o *documento de estimacão* de um pesquisador. Lins abandona a Agência, entra e vai de novo para a rua. Da segunda vez, após perceber a chuva, desloca-se até um dos prédios referenciais de *Avalovara*. Apesar de incomum, que sejam as palavras do próprio autor (à luz deste tempo) as que encerrem esta história. Tão sintomática. Tão humana. Tão brasileira:

¹²⁴ Texto de Osman Lins, de 11.09.1971, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

Perambulei pelo edifício Martinelli, por causa do romance que estou escrevendo e do qual uma parte se passa ali. Vi e observei de perto a decadência do prédio e não pude deixar de pensar que o interior de um bancário se parece um pouco ao interior do Martinelli: embolorado, sem sol e em ruínas¹²⁵.

(...) Ganhei a rua, dei uma olhada de baixo para o edifício do B. B., símbolo de uma organização potente e gigantesca – que, em mais de 27 anos, não conseguira absorver-me ou esmagar-me entre seus dentes –, desci a rua, apanhei um táxi e fui embora. Perto de casa, saltei, entrei numa mercearia e comprei uma garrafinha de vinho para tomá-la no jantar, à noite, com J., comemorando o fim da minha servidão.

REFERÊNCIAS

IGEL, Regina, *Osman Lins. Uma biografia literária*, 1988.

HAZIN, Elizabeth. Arquivo da pesquisadora. Imagens cedidas em 2020.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA - Arquivo Museu de Literatura Brasileira. Correspondência Pessoal do Arquivo de Osman Lins. Rio de Janeiro. Consulta feita em: 25.05.2018

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, São Paulo: Melhoramentos, 1976.

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

¹²⁵ Texto de Osman Lins, de 11.09.1971, AMLB-FCRB, Rio de Janeiro.

OSMAN DRAMATURGO



A VIDA COMO MISTÉRIO

THE LIFE AS A MYSTERY

Teresa Dias¹²⁶

Resumo: Osman Lins revelou inclinação para o mistério, em suas diversas acepções, ao longo de toda a sua carreira como escritor. Sua primeira peça teatral, *O vale sem sol*, é um exemplo de drama ligado a temas do universo religioso arcaico-popular, frequentemente marcado por eventos milagrosos. O mistério será ressignificado em suas obras posteriores, revelando reflexões do autor sobre o poder de criação da própria linguagem, num movimento metalinguístico. A peça *O vale sem sol* permaneceu desaparecida desde sua leitura dramática, em 1958. Redescoberta, contribui de modo significativo para a compreensão da poética do autor, de modo amplo, incluindo sua estreia como dramaturgo.

Palavras-chave: Osman Lins; dramaturgo; *O vale sem sol*; mistério, teatro.

Abstract: Throughout his literary productions, Osman Lins showed great preference for Mystery in its various meanings. His first play called *O vale sem sol* is an example of drama connected to the archaic catholic religion themes filled with miraculous events. However, more abstract forms will be given to Mystery in his future texts since metalanguage will be used as a resource in his creations. The play *O vale sem sol* had been long forgotten since its single dramatic reading in 1958. Now it is once again discovered and contributes significantly to a clearer understanding of Osman Lins' literary work, including his early production as dramatist.

Keywords: Osman Lins; playwright; *O Vale sem sol*; mystery; theater.

Enigmas escondem-se em vales escuros, tanto na vida quanto em grandes representações literárias. Alegorias, símbolos, metáforas, trazendo o que há de mais profundo no ser humano, atravessam a literatura de Osman Lins, desde o início de suas produções. Sua peça *O vale sem sol* (1958), primeira de que se tem notícia, por exemplo, escancara uma inclinação para o mistério, em sintonia com a fatia mais requintada de sua obra, produzida a partir da publicação de *Nove, novena*. Com a nova poética, o mistério irá adquirir por meta a própria linguagem, exaltando o sentido figurado das palavras. Nesse primeiro momento, contudo, compreende o mistério dentro do universo religioso

¹²⁶ Formou-se em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, onde concluiu seu doutoramento em Teoria Literária e Literatura Comparada em 2004. Atualmente é professora de Literatura no Ensino Médio, no Colégio Vital Brazil, no Butantã, em São Paulo. E-mail: mteresajdias@gmail.com.

arcaico, marcado pela fé na santidade e em milagres. Independentemente de entendermos mistério como enigma ou dogma, como peça do teatro medieval, inspirada em assuntos religiosos, como conjunto de orações do rosário, quaisquer das acepções surgem, de algum modo, nas produções literárias do autor, da prosa narrativa à dramaturgia, do início ao fim.

O vale sem sol desapareceu de cena, nunca foi analisado e possivelmente nunca mais foi lido. O conhecimento do drama restringiu-se ao círculo de amigos e leitores da ocasião, incluindo os atores que atuaram na leitura pública da peça, no Teatro Santa Isabel, em Recife, em 1958. (IGEL, 1988, p. 11). No momento atual, em que estudos em torno do conjunto da obra de Osman Lins se avolumam, revelando, cada vez mais, a amplitude de significados e as inúmeras referências de seus textos, a peça volta à luz, de um modo igualmente misterioso, para contribuir com a dramaturgia do autor que, desde sua gênese, revela temas e perspectivas ligadas à cultura popular e religiosidade nordestina.

A súbita aparição da peça em minhas mãos foi uma surpresa bem-vinda, um mistério da vida. Portanto, antes de adentrar sua apresentação propriamente dita, peço licença para uma breve digressão sobre seu retorno à cena, além de apresentar minha homenagem a seu possível portador.

Apenas agora, em 2020, enquanto pesquisava o material de que dispunha sobre Osman Lins para a comunicação “Osman Dramaturgo”, no *V Encontro de Literatura Osmania*, e a poeira dos papéis guardados ascendia pelo cômodo, uma cópia de *O vale sem sol* ergueu-se diante de mim. Não compreendi por que não me dei conta de sua existência até essa data, considerando-se, especialmente, que meu doutoramento versou sobre a dramaturgia do autor. O mistério sugerido pela ausência do sol, no título, estendeu-se ao próprio texto, transmutando-o em personagem errante de um mundo acidentado. Minha hipótese – que tomo como verdade a partir deste momento – é que quem me enviou a peça, há anos, foi o finado Senhor Lauro de Oliveira, amigo pessoal de Osman Lins e divulgador incansável de sua obra.

Lauro é personagem indispensável na biografia de Osman Lins. A amizade entre eles iniciou-se no Banco do Brasil, na década de 50, quando, durante anos,

trabalharam juntos, no mesmo setor. A partir de então, sempre mantiveram contato, dialogando com regularidade sobre a literatura do escritor, em plena construção, ao longo de todo o percurso de sua criação poética, até a última obra. No artigo “Osman Lins: morte e sobrevivência” (SUPLEMENTO CULTURAL, 2003, p.12), Lauro conta que, como leitor e admirador de Osman Lins, acompanhou de perto a impressionante trajetória literária do amigo, construída com absoluta determinação, passo a passo, até o lugar de indiscutível importância na história literária do país.

Conheci Lauro de Oliveira pessoalmente, por meio da Professora Sandra Nitritini, em Belo Horizonte, no Congresso Internacional da ABRALIC, em 2002. A partir disso, trocamos correspondência por alguns anos e recebi dele, com regularidade, material diverso sobre Osman Lins. Como homenagem e por gratidão, atribuo a ele o papel de portador de *O vale sem sol*. Algo, de qualquer modo, quase certo. E se não for o certo, que o seja agora – em sintonia com o narrador de “A terceira margem do rio”, de Rosa, que atribui ao pai determinado ensinamento, em meio à afirmação: “o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade.” (ROSA, 1988). Pois há sempre alguma verdade em cada história.

O mistério em torno da perambulação do texto é também tema desta primeira peça de Osman Lins. Todavia, aqui ele parte do contexto cultural nordestino, no qual o autor se formou. O universo religioso arcaico aparece, de modo literal ou figurado, em toda a obra do autor, desde a parte inicial mais tradicional de seus textos, na qual encontra-se a peça *O vale sem sol*, escrita antes da viagem para a França, que proporcionará ao autor uma guinada na compreensão das formas literárias.

Eventos sobrenaturais são corriqueiros no universo religioso arcaico familiar a todo nordestino, e assim o foi ao jovem talentoso de 33 anos, vindo de Vitória de Santo Antão para Recife. Lembro que ora mais, ora menos diretamente, o maravilhoso se associa a histórias e lendas do cangaço muito frequentes nas narrativas locais. *O vale sem sol*, numa ponta, traz o universo sobrenatural muito presente naquela cultura; na outra ponta, anos mais tarde, *A cabeça levada em triunfo*, sexto romance do autor, inacabado, irá discorrer curiosamente sobre uma lenda que impressionou o autor na infância: a história da cabeça de um cangaceiro que teria sido exposta e negociada na estação de trem

de Palmares. O maravilhoso e o cangaço - temas apreciados pela cultura local. Segundo Rodrigo Carrero, as lendas rurais eram muito marcantes nos “municípios nordestinos habitados por gente simples e crédula, em geral trabalhadores dos engenhos da cana-de-açúcar”, desse modo, “a região virou palco de histórias rústicas e fantásticas, que envolviam entidades sobrenaturais (Comadre Florzinha), tesouros enterrados (as famosas “botijas”) e histórias do cangaço.” (CONTINENTE, julho, 2003, p. 8). Do início ao final da trajetória do escritor, o mundo arcaico nordestino com sua magia e sua brutalidade foi material indispensável.

Na trajetória de Osman Lins, 1957 é o ano de publicação do livro de contos, muito bem acolhido por leitores e crítica, intitulado *Os gestos*, e do “Destaque Especial no Concurso Tônia-Celi-Autran” para sua primeira peça, *O vale sem sol*. A atmosfera é favorável e promissora ao autor, estabelecido agora em Recife e com uma situação financeira estável, como funcionário do Banco do Brasil. Casado com a primeira esposa, Maria do Carmo, já tinha as três filhas Letícia, Litânia e Ângela e o emprego lhe oferecia remuneração satisfatória para a manutenção da família.

Em 1958, acontece a leitura pública de *O vale sem sol* e a peça para por aqui. Com poucas situações de aparição a leitores, atores, encenadores e público, sem nunca ter sido encenada de fato, qualquer brilho seu desaparece da vista de todos. Ao vir à luz, no presente atual, contribui de modo expressivo para seu estudo, uma vez que antecipa temas frequentes na parte mais consagrada e conhecida de sua obra, anunciando o olhar particular, sensível e meticuloso sobre os indivíduos, além do aproveitamento do universo cultural que marca sua formação e sempre o acompanhará, como foi dito.

O vale sem sol se divide em três atos, seguindo a estrutura tradicional de exposição, apresentação do conflito, peripécia, clímax e desfecho. Seu assunto gira em torno da troca de almas dos protagonistas, os irmãos Jeremias e Jônatas e o tema do duplo, muito expressivo nos textos narrativos posteriores de Osman Lins (como a duplicidade de Cecília ou as personagens Hermenilda e Hermelinda, em *Avalovara*, o Espantalho e o Professor, em *A rainha dos cárceres da Grécia*, entre outros), é aqui elemento estruturante do próprio conflito dramático. Se a troca das almas de fato aconteceu ou se é mera fantasia das personagens para justificarem atitudes condenáveis, em termos morais,

no contexto em que se encontram, a ambiguidade e a nebulosidade em relação ao tema é o que suscita o estatuto de literatura ao drama, uma vez que a arte não vem responder, mas promover reflexões. A duplicidade em torno do assunto associa-se à ambiguidade, ao lusco-fusco, à presença das trevas no vale (ou na vida) onde deveria luzir o sol. Algo impreciso, incerto, e ao mesmo tempo barroco, como adiante comentarei.

O drama mostra a história de Jeremias e Jônatas, irmãos da jovem Iluminata, possuidora de dons sobrenaturais. A moça ouve vozes e realiza milagres, sendo reconhecida naquele meio como santa. Iluminata será justamente a responsável pela realização extraordinária da troca de almas de Jeremias e Jônatas, no final do primeiro ato. Além de os três irmãos, atuam nas cenas: Brígida - a agregada, Maria - a noiva de Jeremias, e Esmeralda - uma amiga da família.

A primeira cena é um diálogo entre Brígida e Esmeralda acerca do milagre de cura de um menino condenado à morte, realizado por Iluminata. Desde a abertura, Brígida é apresentada como pessoa perturbada pelo desejo o qual é forçada a conter. Esse é o dia do noivado de Jeremias e Maria, jovem da região. O noivo é rapaz de discurso conservador, machista e moralista, assíduo frequentador da igreja local, defende que o casamento seja algo essencialmente para procriação. Sua noiva ingênua, cheia de sonhos e desejo, é vista pelo noivo, nesse prisma, apenas como fêmea apta a parir.

Jônatas, ao contrário, não frequenta igreja, mesmo tendo uma relação sincera e pessoal com o sagrado, quer se casar apenas por amor, o que ainda não aconteceu, por isso permanece idealista, volúvel e só. Conforme o diálogo avança, sabemos que no passado teve um romance com Brígida, contudo não se apaixonou. A jovem agregada mora com a família que a acolheu desde criança, quando ficou órfã. Sua personagem lembra as mulheres amarguradas de Federico Garcia Lorca, dramaturgo espanhol, da época de Franco, mencionado por Lins, entre outras ocasiões, em “O escritor e o teatro” (LINS, 1974, p. 92). Lorca se valeu fortemente do material popular para construir fortes críticas às estruturas profundas ao governo, ao sistema e aos falsos moralismos, e foi uma entre tantas fontes de inspiração do autor, como consta no ensaio citado. Osman Lins seguiu uma linha muito parecida com a do espanhol, no que se refere à apropriação do material popular e ao viés crítico que adota. Ao final da leitura de *O vale sem sol*, a

opressão que os indivíduos sofrem dentro dessa estrutura moral rígida é muito semelhante àquela que atinge as personagens de Garcia Lorca.

Com exceção de Iluminata, a milagreira, os jovens da peça são movidos e marcados pelo desejo sexual, visivelmente reprimido pelo discurso religioso moralista arcaico do catolicismo que impera entre eles. Para administrar, contornar e sublimar o desejo, condenado na cultura em que se inserem, recorrem ao imaginário, às narrativas religiosas, às crenças e aos mitos. A partir disso, ao revelar o que há de mais profundo no ser humano em geral, o texto ganha força.

Brígida não consegue esquecer Jônatas, deseja-o com ansiedade e sofre por ele, o rapaz não quer mais nada com ela, pois busca alguém a quem possa amar verdadeiramente. Inconformada com a rejeição, arma um plano maravilhoso para tê-lo de volta. Aproveita-se do respeito que os irmãos têm por Iluminata e do desejo confesso da falecida mãe de que os dois fossem unidos para sempre, para propor a troca de almas, por meio da intervenção da irmã santa, com o pretexto de salvar Jônatas da perdição.

A situação se arma de tal modo que Jônatas se vê compelido a aceitar a permuta, pressionado por todos, numa cena tensa, no final do primeiro ato, quando Iluminata supostamente realiza a troca das almas. As personagens de fato acreditam que essa troca aconteceu, mas o que há de mais refinado na percepção das intenções humanas se delineia aqui: a partir desse momento, Jeremias, o rapaz moralista, acreditando que a alma está preservada no corpo do irmão, vai se sentir livre para usufruir de sua sexualidade, reprimida, mas latente, a ponto de desvirginar Maria e passar a ter relações frequentes com a noiva, antes do casamento - mesmo que a prática fosse absolutamente condenável no universo arcaico em que se encontram. Acredita piamente que a alma que está sendo posta a perder é a do irmão - e não a dele. Revela-se, desse modo, um sujeito bastante egoísta, como muitos dos tipos sociais que se apoiam nas aparências, querendo livrar a própria pele do julgamento e condenação. Mesmo que o “milagre” da troca de almas não passe de fruto da imaginação dos seis jovens, a zona nebulosa que envolve os acontecimentos confere força ao drama. O fato de Jeremias acreditar que se livrou da culpa basta para que o pior da humanidade se entreveja em suas ações, algo mítico acerca da vaidade e negação da própria fraqueza. Valendo-se da tradição judaico-cristã, que

enforma a religiosidade da peça osmaniana, sublinho aqui um diálogo com a história de Adão e Eva, do livro do *Gênesis*, na medida em que Adão responde a Deus que a culpa por ele ter provado do fruto proibido não era dele, mas da Eva. Transferindo a culpa para o outro, nesse contexto em que o próprio desejo é visto com o pecado e passagem para a perdição, é possível fazer o que realmente se deseja fazer. Esse é o método de Jeremias.

Jônatas também passará por profundas transformações. Sempre foi livre, reticente em relação à religião, praticante de coisas condenadas pelos puritanos, como não se prender a nenhuma moça, com intenções de casamento, mas, ao acreditar ser o portador da alma do irmão, torna-se responsável por ela e não quer imprimir-lhe pecado algum. Descobre em Esmeralda, a jovem amiga da família, alguém por quem poderia se apaixonar, contudo evita neste momento qualquer contato mais íntimo para não comprometer a alma do irmão (que ele acredita ingenuamente ser um santo). A partir do desdobramento da ação, Jônatas vai descobrir a verdade sobre o caráter de Jeremias e passará a lutar para ter sua verdadeira alma de volta. Chegando ao clímax, nesse ponto, os irmãos de Maria - que eram assassinos, como antes havia sido anunciado de forma ambígua e dispersa, cientes do defloramento da irmã, vêm atrás do autor do crime, Jeremias, para realizar a vingança com as próprias mãos, como era próprio da Lei antiga. O final é trágico, mas igualmente dubio, ambíguo e sombreado.

A última fala da peça, de Jônatas, prenuncia uma transformação:

JÔNATAS - E apesar de tudo, viverei. Sim, viverei. Morre a noite velha, Esmeralda. Já adivinho a manhã próxima. É clara e forte, sinto-a cantar na minha garganta. Minha alma está morta e o meu sangue ainda canta. Oh, mundo! Oh, vida! Oh, alegria! Oh, desesperada vontade de viver!

Mesmo que Jeremias e tudo o que ele representa tenham morrido, Jonatas viverá. O amor, a esperança, o caráter - verdadeiros de fato, mesmo que não condizente com os ditames morais da comunidade, esses viverão.

O tema da troca de almas feita num passe mágico não só revela o imaginário religioso arcaico popular, como também expõe angústias de personagens reprimidas pelo entorno rígido e moralista do qual muitas vezes gostariam de se libertar, salvos por um

deus ex machina qualquer, um milagre, que seja, já que é evento corriqueiro nas narrativas populares. Creem que Iluminata possa realizar algo verdadeiro, indefinível - não muito claro ainda para eles - e libertá-los. Jônatas é a personagem de caráter elevado no texto, o que perdeu a alma, a partir da perspectiva que os envolve, mas de forma inesperada ganhou a vida que sente correr como peixe veloz. A danação e a salvação nele se confundem, marcadas por questionamentos e dúvidas.

Osman Lins não era um escritor religioso, mas que se valeu com frequência do mistério e do sagrado para a construção de inúmeros aspectos da própria poética. A busca pelo paraíso (lapidada em *Avalovara*) é mencionada em mais de uma ocasião ao longo dessa primeira peça.

O paraíso aqui delineado, como foi dito anteriormente, vem ainda carregado do ideário religioso nordestino, em que o autor se formou. A fala final de Jônatas, acima transcrita, entretanto, além de escancarar a ânsia de viver da personagem e sua expectativa por algo novo, pode estar comunicando o desejo de transformação na vida e obra de seu autor. Três anos depois da leitura pública do texto, Osman Lins vai viajar para Paris e conhecer, entre outras coisas, o aperspectivismo da arte medieval, os vitrais, as novas formas de narrar e de se fazer teatro, conforme prenunciava a fala de Jônatas: “Morre a noite velha, Esmeralda. Já adivinho a manhã próxima. É clara e forte, sinto-a cantar na minha garganta”. A moça por quem percebe que pode se apaixonar chama-se Esmeralda, a mais nobre das pedras preciosas, de cor verde, transparente, simbolizando a pureza e a esperança.

Em relação à biografia, sem dúvida o universo sobre o qual qualquer autor se debruça para entender o mundo sempre é sua própria vida: para cada etapa, um conjunto diferente de experiências. Em *O Vale sem sol*, Osman Lins está com 32 ou 33 anos, suas personagens têm entre 23 e 26 anos. Como são idades próximas, ele conhece as experiências comuns e a visão preponderante entre os jovens, no meio que opta por descrever. O tratamento que dá ao tema da sexualidade, do desejo, da proibição em relação à realização do desejo, nessa peça, é singelo se comparado ao que vai fazer posteriormente a partir do mesmo tema, no âmbito da estrutura, em *Avalovara*. Na nova poética do autor, o prazer carnal vai ser uma via de aproximação e acesso ao Paraíso, na

medida em que for se transformado em signos linguísticos - algo platônico, representando a perfeição, por meio da linguagem artística. Em *O Vale sem sol*, o assunto está mais próximo da tradição nordestina de teatro, como aquela usado pelo próprio Ariano Suassuna, que seria professor de Osman Lins, na Escola de Belas Artes de Recife, curso que finaliza em 1960. (IGEL, 1988, p. 12)

O vale sem sol ilumina a compreensão de temas recorrentes no conjunto da obra do autor, como a tensão entre desejo e refreamento, culpa e perdão, espírito e matéria, perdição e salvação, fundamentais ao Barroco. Tudo se aglutina e gira em torno do desejo carnal associado à ideia de culpa e pecado, a forças demoníacas que devem ser combatidas, conforme o discurso religioso do catolicismo que engendrou o Barroco. Além disso, há a presença do mistério associado ao jogo entre luz e sombra: o título *O vale sem sol* ilumina-se, no final da peça, com a manhã que se aproxima. Como lidar com desejo, valores morais e éticos e contradições da alma? Nas obras seguintes do autor, a influência do Barroco será notável, atrelando-se à forma inédita que desenvolve e, na peça inaugural, constitui-se em material essencial na estruturação dos embates.

Vida de santa, dons sobrenaturais, troca de alma, perda da alma, enfrentamento entre irmãos, relação delicada com a mãe são temas que esbarram em mitos encontrados na literatura de todos os tempos, como em Caim e Abel ou Esaú e Jacó, como em *Fausto*, de Goethe, com seu Mefistófeles. Osman Lins extrai da cor local, não apenas elementos da religiosidade cristã arcaica popular, marcada pela herança gótica, consciente ou inconscientemente, como também temas universais que revelam a agudeza de sua visão sobre o ser humano.

Retomo que na segunda fase literária do autor, o sagrado e o mistério serão abordados, muito frequentemente, de forma metalinguística. Um exemplo claro de metalinguagem está na peça *Mistérios das figuras de barro*, publicada em 1975, em *Santa, automóvel e soldado* (LINS, 1975). Nela, aquilo que brota do artista, de suas mãos e mentes, dá a ele o poder de criar mundos, conferindo-lhe o estatuto de demiurgo. Damião Luiz, o ceramista, constrói uma imagem de Santa, da qual se desfaz, mas que será posteriormente encontrada e cultuada pelo povo. A questão em torno do poder da imagem vai atrair atenção e o interesse de políticos. Nada haveria de milagroso ali, não

fosse o fato de o ceramista, diante do mistério que presenciara, afirmar que ele é o milagre maior, sendo fruto dela, uma vez que só existe como artista porque ela existe como produto de sua arte. O artista transita entre a categoria de deus-pai e de deus-filho, ou a de criador e criatura.

Para concluir, volto ao mistério de como *O vale sem sol* veio até mim. Imaginei uma resposta à questão e, segundo a lei da literatura, é justamente por meio da palavra, da narrativa, do imaginário, do mito, que o nada vira o tudo, tornando-se a verdade mais pura: foi um presente do Senhor Lauro de Oliveira. Se a peça permaneceu silenciosa numa gaveta escura, no dia de hoje, sua iluminada aparição no meio dos velhos papéis, ao som de trombetas, ou do relógio de Julius Heckethorn, posicionou-a no cortejo que acompanhava Joana Carolina, alinhavou-a ao Espantalho, de *A rainha*, e teceu-a no tapete da sala onde morreu Abel, para que compusesse a bela tapeçaria de palavras que constitui a obra de Osman Lins.

REFERÊNCIAS

LINS, Osman. *O vale sem sol*, cópia xerocada. s/d.

_____. *Santa, Automóvel e Soldado*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. *Guerra sem testemunhas* – O escritor, sua condição e a realidade social. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. *Avalovara*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1977.

CARRERO, Rodrigo, “A maldição do experimentalismo” in *Continente Multicultural*, no. 31, julho/2003.

DIAS, Teresa. *Um teatro que conta, a dramaturgia de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec Editora, 2011.

IGEL, Regina. Osman Lins. *Uma biografia literária*. São Paulo: T.A Queiroz, 1988.

OLIVEIRA, Lauro de. “Suplemento Cultural” do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Ano XVII, junho de 2003, p.12

ROSA, Guimarães. “A terceira margem do rio” in *Primeiras estórias*: Nova Fronteira, 1988.

OSMAN LINS CRÍTICO



SEM MEIAS PALAVRAS

FEARLESS WORDS

Cacilda Bonfim¹²⁷

RESUMO: Este artigo aborda o posicionamento crítico do escritor Osman Lins, especialmente no que diz respeito a seu trabalho não ficcional. Vários artigos e ensaios do autor, publicados em livros e jornais se constituem como fonte primordial da presente análise cujos pressupostos teóricos-metodológicos fundamentam-se na análise da conjuntura social e política da época. A ênfase recai, sobretudo, na postura crítica do autor, evidenciando-se que esta é uma de suas facetas biográficas mais acentuadas, visto configurar-se quase como uma marca registrada de sua escrita. Sinceridade e coragem em defender valores constantemente ameaçados pela hipocrisia social e acadêmica mostram uma argumentação vibrante e contundente cujas reflexões éticas e estéticas podem ser tomadas como um diagnóstico do que acontecia nos anos 60 e 70, sobretudo no Brasil. Traça-se um paralelo com o contexto social atual a fim de destacar a relevância que as observações do autor possui nos dias de hoje.

Palavras-chave: Osman Lins; literatura e crítica; *Do Ideal e da Glória*; *Evangelho na Taba*

ABSTRACT: This article addresses the critical positioning of the writer Osman Lins, especially with regards to his non-fictional work. Several articles and essays by the author, published in previous books and newspapers, were used as primordial source of the present analysis, in which the theoretical-methodological assumptions are based on the analysis of the social and political conjuncture of the time. The emphasis is mainly on the author's critical stance, showing that this is one of his most accentuated biographical facets since it is configured almost as a trademark of his writing. Sincerity and courage in defending values constantly threatened by social and academic hypocrisy shows a vibrant and forceful ethical and aesthetic reflection that can be recovered as a diagnosis of what happened in the 60s and 70s, especially in Brazil. A parallel is drawn with the current social context in order to highlight the relevance that the author's observations have until today.

Keywords: Osman Lins; Literature and Critics; *Do Ideal e da Glória*; *Evangelho na Taba*

A escritura de Osman Lins reflete seu vínculo com o mundo. Seu estilo literário, sobejamente rico em técnicas inovadoras do uso da linguagem é um oásis

¹²⁷ Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) da UnB. Professora de Filosofia no IFMA – campus Monte Castelo. E-mail: cacildabonfim7@gmail.com.

poético cuja fruição extrapola o âmbito estético, visto insertar e exortar, simultaneamente, vigorosas reflexões ético-políticas.

Dentre os traços biográficos que compõem o perfil do autor destaco o aspecto crítico, peculiaridade que se configura, inclusive, como uma marca singular de sua escrita.

Dono de uma obra ficcional que abrange contos, peças teatrais, casos especiais para a televisão e romances, Lins encanta não só pelas imagens diegéticas que engendra, mas por deixar que suas narrativas sejam, elas mesmas, a demarcação de uma cosmovisão que materializa seu posicionamento diante da vida. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, por exemplo, seu último romance, publicado originalmente em 1976, é repleto de questionamentos sobre a crítica e sobre a análise literária em um amálgama temático que traz à tona, também, graves problemas sociais de um período doloroso e vexatório da história nacional, a ditadura militar. O livro, no entanto, embora retrate uma época, não se limita àquela conjuntura e surpreende pela enorme atualidade.

Todavia, é nos textos não ficcionais que se pode encontrar de modo mais direto toda a verve expressiva de Osman Lins em relação ao mundo que o cerca. O acesso aos seus ensaios e artigos não é de todo dificultoso e é possível encontrar algumas obras preciosas, que dão conta do registro memorialístico desta produção do autor em sebos e sites de compra de livros na internet.

No que tange às relações que envolvem o escritor, sua obra e os leitores, *Guerra Sem Testemunhas*, cuja primeira edição é de 1969, chama atenção o modo como Lins aborda questões referentes à crise cultural que o país atravessava e o papel da literatura em meio ao império do consumismo. Já em termos mais específicos de um estudo literário, *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, publicado em maio de 1976, traz uma rica análise sobre métodos composicionais, permitindo entrever também o compromisso social de qualquer autor, não apenas de Lima Barreto, frente às escolhas estruturais e temáticas que configuram uma obra. *Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros*, editado em 1977, é uma compilação, feita pelo próprio Lins, dos artigos que publicou a partir de 1965 até aquele momento, nos periódicos *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil* e *Jornal da Tarde*. A expressão ‘problemas inculturais’, posta no título, já oferece ao leitor uma ideia da coragem de Lins em trazer à tona realidades

sociais constantemente camufladas pelo sonho de um país grande. Em 1979, a editoração da antologia póstuma *Evangelho na Taba: Outros Problemas Inculturais Brasileiros*, amplia o contato do autor com seu público através de artigos veiculados, a partir de 1976, no *Jornal do Brasil*, além de uma série de entrevistas concedidas por ele ao longo de sua carreira. Precioso também é o livro *No caminho dos sonhos* (2014) organizado por Hugo Almeida e Rosângela Felício dos Santos que traz textos de Lins escritos entre 1956 e 1961, quando era colaborador fixo da coluna “Crônica do Recife” do Suplemento literário de *O Estado de São Paulo*. Por fim, destaco os dois volumes de *Imprevistos de Arribação* (2019) organizado por Ana Luiza Andrade, Cristiano Moreira e Rafael Dias, resgate não só dos primeiros ensaios e artigos de Lins, mas também de suas primeiras ficções e poemas.

Estas sete obras contêm verdadeiros tesouros, não só para quem deseja se aprofundar no conhecimento do autor, mas para todos que buscam apurar o olhar sobre a história cultural de nosso país. Neles, uma gama de assuntos é contemplada pelo escritor: tecnologia, moradia, turismo, ensino universitário, livro didático, recepção da literatura brasileira no exterior, falta de iluminação nos transportes públicos, editoração, tradução, censura, o tratamento dispensado aos índios, festejos juninos, cinema, eventos teatrais e resenhas sobre alguns autores, tais como Gilvan Lemos e Lygia Fagundes Telles.

Em uma entrevista de 1976, Lins é perguntado sobre o porquê de estar escrevendo amiúde em jornais e nem sempre ter a literatura como tema. Revelando que deliberadamente decidiu não se ocupar apenas de problemas literários, ele se posiciona claramente.

Penso que o escritor precisa vir para as tribunas de que dispõe e opinar. No momento, só temos ouvido a palavra de políticos. Ou de jornalistas. Mas o jornalista profissional nem sempre dispõe de tempo para meditar sobre o que escreve. Aqui e ali ele traz uma versão original de certos problemas, é certo. Na maioria das vezes, porém, limita-se a repetir lugares comuns (...). Acho que precisamos, dentro do possível, injetar pontos de vista pessoais, juízos, sugestões. Não importa que sejam pontos de vista corretos ou sugestões felizes. Importa, isto sim, que sejam interferências variadas, não gastas. Ocupando-se apenas de livros, de literatura, o escritor deixa o campo aberto, nos jornais, para a inverdade, para o lugar comum, para o estiolamento. Favorece, com isto, uma situação muito cômoda para os que dominam a sociedade.

Acho que não devemos perder nenhuma oportunidade de opinar: sobre trânsito, sobre condições de vida, sobre falta de respeito pelos direitos individuais e coletivos, sobre excesso de ruído, sobre a burrice institucionalizada, assim por diante (LINS, 1979, p. 243).

É, portanto, do ponto de vista de um escritor, que Lins manifesta suas opiniões. Aquilo que se denomina hoje como ‘lugar de fala’ é, no caso dele, o de um artífice da arte literária e isto, sem dúvida, é condição *sine qua non* para a compreensão da densidade crítica de Osman Lins que jamais evita assuntos controversos. Sempre se colocando sem medo, sua resposta é exata, sem rodeios e incisiva.

Na nota que redigiu para a primeira edição de *Evangelho na Taba*, a escritora Julieta Ladeira, viúva de Lins, traça em poucas palavras um perfil preciso do autor e fundamental para compreendê-lo na sua faceta crítica. Segundo ela, a compilação ensaja

Um livro de ação, onde, à maneira que caracterizou toda sua vida, Osman Lins vai direto aos pontos essenciais, expondo sua verdade, inteira, **sem meias palavras**. Um livro de **luta e de reflexões**, que transmite de modo muito vivo a confiança de um homem nos valores mais dignos do homem, a fé em sua profissão, a busca da arte como um sentido maior para a vida, o amor à gente de seu país e a preocupação, o ardor, a crença, as muitas renúncias e as inúmeras guerras desse amor tão sofrido (LADEIRA, 1979, pp. 9-10). **[grifo meu]**

É deveras significativo que a coletânea seja descrita como “um livro de ação”, algo que tira da obra o estatuto de mero produto e confere a cada artigo e a cada declaração em entrevistas uma autonomia propositiva que ultrapassa o autor sem, evidentemente, sobrepujá-lo. Osman Lins é objetivo, não faz rodeios em sua argumentação. Questiona, duvida, provoca, ironiza. Continuando o esclarecimento sobre a compilação, ela acrescenta: “Numa época em que nos agredem tanto as afirmações infalíveis, ele [Osman Lins] reflete sobre os problemas e oferece ao leitor a oportunidade de também refletir e tirar suas próprias conclusões” (LADEIRA, 1979, pp. 9-10).

Eis o que parece ser o cerne de sua crítica: convidar ao exercício do pensamento, propor uma avaliação honesta da situação, projeto que não se encerra apenas

nesta compilação, mas que é presente e perceptível em seus demais textos do mesmo gênero.

Coragem, combate, indignação, dignidade, independência, franqueza, são algumas qualidades facilmente perceptíveis nas críticas que Osman Lins lança através de palavras tão precisas e cortantes que dificultam a crença de que seu leitor não tenha sido afetado por elas.

Vejamos, por exemplo, um artigo de 1959, intitulado, “Em Defesa de Uma Geração Acusada”. Ora, estava-se em um período próspero para a economia norte-americana que começava, após a Segunda Guerra Mundial a solidificar sua hegemonia. O clima de otimismo coincidiu com o surgimento do rock ‘n’ roll, de modo que guitarras elétricas, blusões de couro, motocicletas, brilhantina e chicletes davam o tom à chamada geração Elvis Presley e/ou James Dean.

No Brasil, vivia-se o governo JK e, apesar da economia nacional se abrir ao pecúlio estrangeiro, deixando-nos mais dependentes do capital externo, também pairava uma atmosfera amena e positiva de confiança desenvolvimentista. Nas rádios, ao mesmo tempo que a bossa nova emergia com João Gilberto e Tom Jobim, explodiria, também, Celly Campello e seu sucesso “Estúpido Cupido”, versão brasileira de uma música norte-americana. Porém, o que hoje soa como resplendor de anos dourados e inocentes parecia algo ameaçador para os conservadores da época, sempre prontos a atacar toda e qualquer florescente novidade, como ainda acontece nos dias de hoje.

Osman Lins não se deixa levar e inicia seu artigo com uma denúncia que traz de imediato o tom de sua indignação: “É **irritante** observar como certas ideias, em determinadas épocas, dominam sem concorrência o mercado” (LINS, 2019, p. 69) [grifo meu]. Ele está se referindo a crença clichê e corrente de que se estava diante de uma juventude perdida da qual nada se podia esperar. Aos que nisso acreditavam, propagando um preconceito ignóbil que benefício algum poderia infundir, Lins vocifera. Destaco abaixo alguns trechos:

[...] quero bradar que não é a chamada geração *blue-jeans* (...) quem está liquidando o país.

[...] o que eu quero é protestar contra o puritanismo caviloso, a injusta ira, a incompreensão com que se investe, unanimemente, contra uma geração inteira (...).

Não são os fanáticos do “rock’nroll” [sic] que se locupletam nos cargos públicos, fazendo negociatas, estabelecendo compadrios, sugando o país. Não são eles que triunfam na política, mentindo, organizando caixinhas, servindo-se de escroques e ladrões para conquistar a aprovação pública, a ingênua admiração do povo. São os outros, os maduros, os austeros, os bem-comportados, os homens solenes, que devem constituir o nosso verdadeiro medo, o nosso pavor. Eles é que constituem o grande mal de nosso tempo, o sinal aterrador de nossa época, eles é que são os verdadeiros transviados, sobretudo contra eles é que devemos erguer sem descanso a nossa implacável indignação (LINS, 2019, pp. 69-70).

É de fato espantoso o modo como o autor se coloca audaciosamente, se expondo de uma maneira tão honesta que causa comoção. Por outro lado, é terrificante perceber que se tirarmos suas palavras do contexto, principalmente as do último excerto, elas soam como se Lins estivesse se referindo ao que chamamos hoje de ‘cidadão de bem’, protótipo da pessoa machista, branca, homofóbica, racista e hipocritamente cristã que destila ódio e prega violência por onde passa. Nesse sentido, como observou Andrea Collaço em sua apresentação no V Encontro de Literatura Osmania¹²⁸, não se trata de tomar Osman Lins como um visionário, afinal, ele não está falando de algo que teria previsto acontecer. O assombro ocorre pelo reconhecimento de que através da sensibilidade e indignação do autor nos deparamos atualmente com uma situação cultural e ideológica idêntica. Repito, o artigo foi publicado em 1959. Passados 62 anos, encontramos o mesmo tipo de pessoa, fazendo as mesmas falcaturas e dominando a cena social e política com as mesmas ultrajantes dissimulações.

São inúmeros os exemplos desta escrita crítica de Lins que, com o passar dos anos, vai se tornando cada vez mais categórica. Sua independência dá o tom de sua sinceridade e ele não recua e nem se deixa intimidar por pessoas ou instituições.

¹²⁸ Evento ocorrido em outubro e setembro de 2020. Apresentação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cfiEkKw5tAU>.

Mas não é apenas através de texto escritos que se pode constatar a combatividade crítica de Osman Lins. Perguntado em certa ocasião sobre o tipo de leitor que ele gostaria que lesse seu livro ele declara:

(...) o público universitário não me atrai, é um público que compra por obrigação, por indicação. É obrigado a comprar, então vai e compra o livro. Acho interessante financeiramente, no que significa para informação e direitos autorais. Mas, do ponto de vista da minha vida como escritor, isso não me é interessante. Pois o que há de alegre na literatura é que ela não se dirige precisamente a ninguém. Ela é lançada, está aí, então vai o cara voluntariamente e adquire o livro, ou não adquire, compra, dá para outro e tal, e é levado voluntariamente a isso. A literatura me alegra inclusive porque é o campo por excelência da liberdade. Liberdade de você escrever o que quer e publicar, e a liberdade do cara escolher ou não. Eu acho formidável que o sujeito tenha liberdade de não comprar o meu livro e de não me ler nunca. Enquanto que, se eu sou um autor que o professor manda comprar, essa liberdade do leitor ficou cerceada para mim, é uma coisa que mina um pouco o clima de liberdade geral que deve ser o ato de escrever. (LINS, 1979, p. 229).

O assunto é atualíssimo e ainda polêmico. A fala do autor, entretanto, não traz apenas uma explicação prática e pontual, revela seu modo de ver a literatura e com isso, contribui poeticamente para a compreensão do que vem a ser o âmago da arte literária, tão desvalorizada e/ou tomada como mero objeto de consumo.

Não há complacência com o que precisa ser denunciado e posto em discussão. Cabe também deixar claro, na busca por construir um retrato fidedigno da sua faceta crítica, que Lins só era irônico em seus textos quando o tom se mostrava apropriado ao tema desenvolvido, pois sua integridade ética o impedia de incorrer em grosserias ou falta de respeito (Cf.: ALMEIDA, 2014, p. 13).

Vem daí a adjetivação ‘combatente’ empregada pela maioria dos seus comentadores quando tentam precisar o modo pungente com o qual o autor se comunica com o público leitor. Talvez neste ponto, caiba indagar: mas com o quê exatamente Osman Lins se sentia indignado? A resposta, embora complexa, se dela se retirar o tom piegas e superficial de alguns termos desgastados, cabe em uma frase: com as injustiças

de um mundo abusivo, caracterizado pela hegemonia de uma ordem social prepotente e excessivamente autoritária. É isto que Osman Lins combate e que se alastra e manifesta no âmbito acadêmico, artístico, educacional e político-social.

Tendo dedicado sua vida e um amor incondicional à literatura, grande parte da produção crítica de Lins versa sobre essa arte, de modo que sua abordagem do tema vai se encandeando em uma espécie de intertextualidade às temáticas de cunho mais social.

Em artigo inédito até 1985, quando foi publicado no Suplemento de Cultura do jornal *O Estado de São Paulo*, Osman Lins volta-se à crítica literária e lança questões basilares e marcadamente significativas. “O Crítico Julga. Quem Julga o Crítico?” é a pergunta título, que permite por si só presumir a desconfiança e a contestação que o autor fará em seu texto perante certas normas de avaliação.

A motivação do artigo é a percepção de Lins sobre a posição vantajosa que o crítico ocupa, ficando sempre à vontade para falar o que bem quiser da obra sem que ao autor seja dada a chance de resposta. Com isto, o crítico tem sempre a última palavra. Ninguém julga a avaliação feita por ele. Quando raramente acontece de um escritor se manifestar este passa a ser considerado “um indivíduo inconformado, sem humildade, intolerante e que quer impor a qualquer preço, a sua produção” (LINS, 1985). Por isso, observa Lins, na maior parte das vezes, ainda que perceba que foi incompreendido ou que sua obra foi deturpada, o autor prefere silenciar, “aguardando que o tempo se encarregue de aclarar as águas” (LINS, 1985).

O ponto nevrálgico é que o crítico literário funciona como um árbitro que influencia a opinião dos leitores e consequentemente a venda de livros. Exatamente por isso, a possível distorção da imagem do escritor ou de seu livro é danosa e acarreta inúmeras consequências. Grosso modo, Lins destaca três vertentes nesse processo de deturpação. A **crítica lisonjeira**, excessivamente elogiosa e repleta de bajulações, que confere ao autor e à obra mais crédito do que o merecido; a **crítica depreciativa**, carregada de deboche, desrespeito e ofensa e a **crítica do descaso**, totalmente indiferente ao que o escritor produz, sem qualquer menção a sua obra e condenando-o ao ostracismo.

Inserem-se nestes três grupos tipos variáveis, tais como: **o crítico falsamente generoso, o crítico universitário**, que geralmente leciona literatura e que está afinado com o sistema, **o crítico inculto ou falsamente culto, o crítico conservador**, impositor de diretrizes estéticas, **o crítico noticiarista**, que fala de vários livros em um único artigo, mas é superficial e ligeiro na análise, **o crítico sem paixão**, que não escolhe as obras sobre as quais escreve e que é pago para este ofício e o **crítico que é expressão da classe social hegemônica** e que, portanto, produz guardiões desta mesma classe.

Por trás de cada uma das atitudes prepotentes está a tentativa desleal de isolar o escritor, afastá-lo do público leitor, dificultando o seu reconhecimento. Este é o aspecto mais grave para Osman Lins.

Sua coragem em elaborar uma crítica à crítica literária faz vibrar. Por certo, os críticos da época não devem ter ficado satisfeitos e duvidado muito que os de hoje também ficassem. Mas posso garantir, como sua leitora que me senti enobrecida, porque Lins está tentando uma comunicação direta com seu público, sem mediações ideológicas arbitrarias. Ele está obstinadamente tentando advertir seu leitor, encorajando-o a perceber que na crueza deste jogo muito mais mercadológico do que cultural, ele também sai perdendo.

Ora, Osman Lins não está se opondo à crítica como se fosse um adolescente ressentido que, incapaz de aprovação, se tornasse colérico e hostil. Isso não tem o menor sentido frente à personalidade que o autor deixa transparecer em todas as suas obras e entrevistas e com os testemunhos sobre sua pessoa. A questão é muita mais ampla. Lins, nunca se esquivou em admitir que “a crítica amplia a obra literária” (LINS, 1979, p. 267).

Em um outro artigo, Lins escreve que não há para o escritor alegria maior do que ler a crítica de um desconhecido, alguém com quem o autor nunca teve contato trazendo um testemunho compreensivo e enriquecedor sobre sua obra. Logo em seguida, ele completa, pode haver “irritação maior, para o escritor, que a crítica cega ou – como às vezes sucede – mal intencionada? (LINS, 1979, p. 45). Eis a questão. Não é toda e qualquer crítica literária que está na mira de Osman Lins, mas aquela que é propositalmente atroz.

Esse tipo de crítica, que lança mão de expedientes escusos, citações descontextualizadas e capciosas e que se guia por intenções obscuras, funciona como uma censura velada, exercendo um papel ditatorial. É exatamente mediante essa atitude que a frase de Julieta Ladeira, citada anteriormente, é prenhe de sentido: eles estavam vivendo numa época em que as **afirmações infalíveis agrediam** e, por isso mesmo, Lins questiona, duvida, se rebela e incita seu leitor a fazer o mesmo.

Tratando sobre a mesma questão da crítica inquisidora e perniciosa, em um outro texto, ele convoca o leitor: “Reflitam sobre isto os que amam a liberdade e a literatura. E decidam por si se não repercute nas posições e postulados desses mentores o mesmo diapasão totalitário e imobilista das forças políticas que hoje nos regem (LINS, 1979, p. 70). Depois de ter visto, Lins quer fazer ver.

Não é só o artista que é alijado quando a censura ataca a sua obra. O público também padece. Interditada-se a cultura e junto com ela, o referencial artístico de uma época. Osman Lins, neste contexto, traz à tona também a crise que envolve a própria imprensa nacional e não se constrange em afirmar que os jornais são veículos de comunicação que estão cada vez mais limitados. Além de remunerarem mal o crítico, dificilmente abrem espaço em suas edições ao exercício de uma crítica literária que possa ser fecunda (LINS, 1979, p. 267).

Na visão de Lins, o autor nunca deve calar-se. “Para o escritor, o silêncio, o conformismo, a submissão, são as piores atitudes. Não conheço nenhum caso na História em que o conformismo do prejudicado tenha levado a uma solução favorável a seus interesses” (LINS, 1979, p. 186).

Com outras palavras, plenas do mesmo sentido, Lins se posiciona novamente:

Parece-me útil e até necessário, que o escritor, quando a ocasião se apresenta, procure dentro do possível, desfazer equívocos em relação à sua obra e tente, fora da obra, abrir caminho em direção aos seus destinatários. Pois a obra existe, mas é só chegando a eles, os destinatários, que ela alcança sua razão de ser (LINS, 1985).

Na obra, autor e leitor se encontram, se descobrem e se atualizam. Eis a literatura. Mas também os textos não ficcionais guardam sua magia. Seguindo as opiniões de Lins, o leitor testemunha e, de certo modo, participa da indignação que ele manifesta e compartilha.

A palavra ‘crítica’ deriva do grego, *krienein*, que significa julgar, selecionar, peneirar. No âmbito das Letras, se traduz pela apreciação de obras literárias a fim de julgar suas qualidades e lhes atribuir um valor. Ora, Osman Lins chama a atenção do público para a preponderância de critérios escusos e autoritários na emissão destas avaliações. Logo, ele está evidenciando elementos que comprometem a validade de certos julgamentos literários.

Implícito no próprio ato de criticar, isto é, de julgar validamente, está presente a ação de observar e nesta, aquele que julga, toma assento como espectador/leitor frente a situação e/ou obra. Nesta posição ele pode requerer o distanciamento próprio da imparcialidade¹²⁹ e se deixar penetrar pelo acontecimento/texto, abrindo-se a estes. Note-se que a ‘abertura’ – isto é, colocar-se plenamente receptivo – é a condição de possibilidade para que o juízo ocorra. Caso contrário, haverá um pré-juízo, ou seja, uma avaliação preconcebida que inviabiliza a compreensão/fruição daquilo que se avalia.

É como se o mundo se tornasse um grande palco e Osman Lins, o crítico, observador arguto do espetáculo prescrutasse o significado manifesto nas cenas a fim de iluminar cada um de seus sentidos.

Ora, o espectador autônomo não almeja dirigir o espetáculo, impondo a este suas regras. Sua atividade, isto é, seu papel como crítico, levanta questionamentos, dúvidas. Ao lançar sua crítica e pôr a descoberto situações caóticas, Osman Lins não faz apenas uma descrição de fatos, ele pensa-os. Tal pensamento em nada se relaciona com abstrações de natureza metafísica ou com raciocínios lógicos dedutivos. Liga-se, antes, à vivência, ao mergulho na experiência empírica, nas sensações. Este pensar é um ato

¹²⁹ O termo ‘imparcialidade’ não se confunde aqui com a ‘objetividade’ moderna que visa atingir certa neutralidade em relação ao objeto que estuda. Também não significa aqui isenção de envolvimento emocional, algo inconcebível na literatura osmaniana e na própria proposta do autor. A expressão está sendo utilizada no sentido empregado por Kant, exprimindo, portanto, desinteresse de motivos particulares em relação àquilo que se julga. Ou seja, o julgamento imparcial não busca se beneficiar do próprio juízo que emite. Ver, Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*: § 5, 6, 7.

apaixonado e, sobretudo, um convite para que o leitor faça o mesmo, penetre nos acontecimentos e realize suas próprias interpretações.

Debruçando-se sobre questões políticas, éticas e estéticas o combate de Osman Lins não é só pela cultura em geral, ou pela literatura, ou por sua obra. Avidamente ele luta também por seu leitor, confluindo todos esses aspectos para a batalha primordial de conservação e conquista daquilo que se apresenta cada vez mais urgente: a dignidade humana.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Hugo. “No caminho do sonho”. In.: ALMEIDA, Hugo; SANTOS, Rosângela [orgs]. *Osman Lins - Quero falar de sonhos: textos críticos do autor de Avalovara*. São Paulo, Hucitec, 2014.

COLLAÇO, Andrea. “Osman Lins Político”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cfiEkKw5tAU>.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

LADEIRA, Julieta de Godoy. “Nota Preliminar”. In: LINS, Osman. *Evangelho na Taba: Novos Problemas Inculturais Brasileiro*. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Osman. *Evangelho na Taba: Novos Problemas Inculturais Brasileiro*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.

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

_____. “Em defesa de uma Geração perdida”. In.: ANDRADE, Ana Luiza et al [orgs]. *Imprevistos de Arribação*. Vol. 2. Navegantes: Papaterra, 2019.

_____. “O crítico julga. Quem julga o crítico?” In *O Estado de São Paulo*, 22/12/1985.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

OSMAN ARTICULISTA



QUATRO TAÇAS SOBRE A MESA DE CENTRO: OSMAN LINS E A ARTICULAÇÃO CULTURAL

FOUR CUPS ON A COFFEE TABLE: OSMAN LINS AND THE CULTURAL ARTICULATION

Pedro Couto¹³⁰

Resumo: Articulista é o que escreve artigos. Também é o que articula eventos e debates. Eis a faceta a ser deslindada da vida de Osman Lins (1924 - 1978). Em português, o nome articulista tem sua memória morfológica e semântica advindas do latim, a que também se liga a palavra articulação, que é uma chave para entender essa face do escritor pernambucano. Partindo do pressuposto de que a vida afeta a arte, em mediações históricas, psíquicas e estéticas, e valendo-nos de dados biográficos de Osman Lins, iremos neste ensaio reconstituir e interpretar certos passos que, transfigurados via criação, de fato, advieram da realidade do escritor nascido em Vitória de Santo Antão. Nosso foco é pensar a articulação, desde um ponto de vista político, levada a cabo por Lins com sua preocupação cultural e amizades literárias, como aquela evidenciada em um encontro em 1976, em Paris, com o escritor Julio Cortázar e, durante o mesmo ano, na experiência vivida na feira do livro de Frankfurt, na Alemanha, transposta a um relatório escrito por Osman Lins intitulado “Relatório de Frankfurt.”

Palavras-chave: Osman Lins. Articulação cultural. Julio Cortázar. Feira do livro de Frankfurt. Internacionalização.

Abstract: “Articulista” is the one who writes articles. It is also the one who articulates events and debates. In this text, it is additionally the face to be deciphered regarding the life of Osman Lins (1924 - 1978). In Portuguese, the noun “articulista” has its morphological and semantic memory from Latin, to which the word articulation is also linked and represents a meaningful key to understanding Osman Lins. Assuming that life affects art, in historical, psychic and aesthetic mediations, and using biographical data from the life of Osman Lins, we will, in this essay, reconstitute and interpret certain steps that, transfigured through creation, actually happened in the biography of the writer born in Vitória de Santo Antão. Our focus is to think about the articulation, from a political point of view, carried out by Lins with his cultural concern and literary friendships, such as the one evidenced in a meeting in 1976, in Paris, with the writer Julio Cortázar and, during the same year, in the experience that took place at the book fair in Frankfurt, Germany, transposed to a paper written by Osman Lins entitled “Frankfurt Report.”

Keywords: Osman Lins. Cultural articulation. Julio Cortázar. Frankfurt Book Fair. Internationalization.

¹³⁰ Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília. Professor do Instituto Federal de Brasília. Email: couto.pedroh@gmail.com.

Articulando encontros

Paris. 1976. Um simpósio, no sentido original: reunião, conversa e comunhão pela bebida. Na hora da foto, em vez de vinho, café. (Há uma cafeteira italiana sobre a mesa de centro).

Um homem alto, barbudo, enorme em sua altura imensa, cuja extensão se percebe ainda que esteja sentado, em uma poltrona de costas também altas, está no centro. Cabelos negros e penteados num topete que cai à direita da testa e rosto quadrado. Há alguma brilhantina, discreta, alisando os pelos. Suas mãos sobre o joelho. Camisa de botão e jeans: despojamento. Ele olha outro homem.

O outro, em oposição ao primeiro: mais baixo, calvo, cabelos brancos, cabeça ovalada. A barba é substituída por um bigode, também branco. Óculos e um terno alinhado. Gravata. Estende a mão: pega o quê? Açúcar? Uma caneta? Seu rosto contém um sorriso discreto. Algo meticuloso ronda a fisionomia e, nele, deixa-se sentir aura de felicidade.

Uma mulher loira, de face rosada, tem sobre o colo um caderno. Apoia-se sobre os braços, de madeira, de uma cadeira. Olha para as lentes da câmera. Quem tirou a foto se oculta. É provavelmente Julieta de Godoy Ladeira, escritora e companheira de Osman Lins, o homem de terno. A mulher de cabelos louros é Ugnè Karvélis, colaboradora da editora francesa Gallimard e também companheira do homem alto e de cabelos negros, Julio Cortázar.

Há algo de fortuito e representativo nesse encontro. Algo também de comum e comunicável entre as duas biografias de Osman Lins e Julio Cortázar: estão em Paris, tendo a cidade ofertado motivo para o romance que cada um, a seu peculiar modo, escreveu. Osman Lins iria a Paris, pela primeira vez que deixava o Brasil, como bolsista da Aliança Francesa, em 1961. Julio Cortázar, em 1951, dez anos antes, também com uma bolsa de estudos, chegava à cidade que o abrigou e a que o escritor argentino tomou para si como lar. *Rayuela* se passa em Paris. Saía em 1963. *Avalovara*, cujas ruas literárias também são as parisienses, entre o boulevard Raspail, boulevard Saint-Jacques, place d'Italie, quai d'Austerlitz e outros sítios, saía 10 anos depois. Parece que o número dez

comunicava algo entre os dois: também a diferença de idade, o argentino nascido em 1914 e o brasileiro em 1924. Para além do tempo, é no espaço da cidade de Paris que o argentino e o brasileiro se encontram, firmando e fixando o encontro e mútua admiração.

Os dois escritores, tão diferentes na aparência, talvez revelem pontos de contato, articulações, em suas respectivas obras. Um lia o outro e vice-versa. Pistas dessa amizade se espriam vagamente: a foto, algumas cartas em que Lins mencionava o colega argentino, uma epígrafe de Cortázar tomada de Lins, de *Avalovara*, para um livro de viagens *Los autonautas de la cosmopista*. Teria Lins dito a Cortázar a viagem que planejava fazer no ano seguinte ao Peru e à Bolívia? Teria a vontade de uma viagem se anunciado para o argentino? Terão falado de quais projetos? Sabe-se que um dos temas conversados entre os dois foi a questão linguística espanhol-português e sua relação literária na cultura editorial mundial. O método de Lins, ligado à geometria, já conhecido de Cortázar, teria influenciado o livro do argentino, *Octaedro*? Lins já havia lançado *Nove, novena*, na França, como *Rétable de Sainte Joana Carolina*, em 1971.

A maior parte do conteúdo do encontro se deixa apenas especular. A geometria dos encontros é poderosa e impossível de se visualizar na totalidade: vista uma face, a outra se esconde. Tal como a literatura dos dois escritores.

Osman Lins desejava que sua escritura e pensamento alcançassem distâncias, ultrapassando limites nacionais sem, contudo, abdicar das raízes brasileiras e dos problemas íntimos do povo brasileiro. Abel, em *Avalovara*, é a síntese desse desejo: um escritor pernambucano que, por meio dos encontros, percursos e revelações de sua própria vida ficcional, articulou uma rede, parabólica, *de palavra*, em sensação, viagem e invenção. Em certo sentido, há muito de Osman em Abel, o protagonista do romance.

Articulista é o que escreve artigos. Também é o que articula eventos e debates. Eis a faceta a ser deslindada. Em português, o nome tem sua memória morfológica e semântica advindas do latim, a que também se liga a palavra articulação, que é uma chave para entender essa face da vida de Osman Lins. Na definição do Houaiss, articulação, em uma acepção bastante ilustrativa, é “ponto de contato, de junção de duas partes do corpo ou de dois ou mais ossos”. Em seguida, “ponto de conexão entre dois órgãos ou segmentos

de um mesmo órgão ou estrutura, que geralmente dá flexibilidade e facilita a separação das partes.”

A escrita que Osman Lins produziu para jornais – seus artigos – já tiveram uma recepção que lhes destacou uma singularidade: conquanto tenham sido elaboradas na circunstancialidade e no calor da hora, fazem parte de um projeto político-poético maior de Osman Lins, para quem a palavra é a chance e o modo de construir mundos e, portanto, reaprendê-los, como se por um ângulo outro. Graciela Cariello falou em escrita parentética (CARIELLO, 2018) e Regina Igel dedicou uma seção em sua biografia literária (IGEL, 1988) à hibridez da produção não-ficcional de Osman Lins.

Osman Lins escreveu para vários periódicos brasileiros, atualmente compilados nos livros *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, tornado livro em 1977 pela editora Summus, e *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*, lançado em 1979, pela mesma editora, cuja publicação se deveu a Julieta Godoy Ladeira, após cerca de um ano da morte do escritor e por ela mesma denominado “um livro de ação”. (LADEIRA, 1979, p. 9).

De Vitória ao Recife, de São Paulo a Paris e várias cidades da Europa. E de volta ao Brasil, o escritor queria que sua produção, tornada mais conhecida, por meio do jornal e dos livros, abalasse um certo quadro dentro do qual, segundo sua mirada crítica, estava o Brasil: atarracado na censura da ditadura militar, limitado aos modismos europeus que não reconheciam os problemas genuinamente brasileiros e latino-americanos e à míngua em tudo que fosse fomento ao escritor e à produção literária. Lins preferia o mexicano Carlos Fuentes, com *A morte de Artemio Cruz*, às produções romanescas francesas. Escreveu no Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo a 14 de junho de 1969: “Os romances de um Michel Butor, de uma Nathalie Sarraute, por importantes que sejam, dizem-nos menos que certas obras de ficcionistas latino-americanos. Suas concepções, por mais que nos intriguem, são frutos de um mundo velho, cujos problemas diferem enormemente dos nossos.” (LINS, 1969, p. 51). Não seria essa também a inclinação para o encontro com Cortázar, latino-americano exilado e ilhado na Paris das modas francesas: resistência anti-europeia da literatura mesmo desde *background* parisiense?

Lins também articulava críticas às censuras. (Muito discretamente e com agudeza, sugerindo a violência dos regimes militares e ditatoriais.) Leia-se o texto *Para além dos altos muros: um aspecto da censura*, escrito em 1976, em que Lins menciona e enfatiza o argumento segundo o qual a obra de arte não se deve cercear, ainda que essa trabalhe com temas, ideias e imagens chocantes: toma o exemplo, para análise, do filme de Pasolini, o *Salò ou 120 dias de Sodoma*:

Vivemos num mundo que provoca tais imagens. E então? Conhecemos o mundo, vivemo-lo, mas não devemos tomar contato com certo tipo de obra que ele aciona e que, seja como for, é uma expressão sua? (...) E nenhuma violência representada em obras de arte será mais selvagem que a violência imperante no mundo (LINS, 1977, p. 167).

Explorarei um aspecto central de Osman articulista, relacionado ao diálogo internacional, refletindo sobre a política de amizades literárias, a rede de amizades (ou de modo menos nobre: *networking*) com escritores e editores desde um texto chamado “Relatório de Frankfurt”, saído em *Evangelho na taba*, a partir da experiência que Lins viveu na Alemanha, em 1976, na feira de livro da cidade alemã. A reflexão do relatório, contudo, foi ampliada e recontextualizada a partir de uma foto a mim enviada por Elizabeth Hazin, em pesquisa da professora realizada no arquivo de Osman Lins salvaguardado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro [que se vê na folha de rosto deste artigo]. A foto foi interpretada em suas sugestões no início desse ensaio e serviu de ponte para o trecho do relatório em que Lins descrevia Julio e acrescentava: “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.” (LINS, 2018, p. 154). Pude ainda, a partir do relatório, identificar a pessoa de Ugnè Karvelis, que também é mencionada no relatório e cuja correspondência com Lins pude examinar no Instituto de Estudos Brasileiros da USP em pesquisas por mim anteriormente realizadas.

O Relatório de Frankfurt: finura e crítica sobre a internacionalização da literatura latino-americana

Em 1976 — diz-nos Regina Igel, a biógrafa de Osman Lins — rumo o escritor pernambucano, pela sexta vez, à Europa. O destino é a Alemanha. Primeiramente, em uma cidadela, Sprendlingen, a convite do *Institut für Auslandsbeziehungen*, para participar do Colóquio Latino-Americano 1976.

O Air Kongress Hotel, onde se realizou o Lateinamerika-Colloquium 1976, fica em Sprendlingen, a vinte minutos de Frankfurt. Durante dois dias inteiros, nesse hotel confortável, mas isolado de tudo, talvez para que não se dispersassem os participantes, foram pronunciadas doze conferências. Temas principais: a Alemanha está descobrindo com dez anos de atraso a literatura da América Latina; e essa literatura, não obstante os elementos míticos que a trespassam, vem constituindo-se num registro fiel e seguro dos problemas sociais que agitam os países por ela abrangidos. Como diria o uruguaio Eduardo Galeano: ‘Lentamente vai adquirindo força e forma, na América Latina, uma literatura que não ajuda os demais a dormir, mas que lhes tira o sono; que não se propõe a enterrar nossos mortos, mas perturbá-los; que se nega a varrer as cinzas e procura, ao invés disso, acender o fogo.’ (LINS, 2018, p. 151 - 152).

Nessa observação crítica, antecipa-se a reflexão de Lins sobre a maior feira literária do planeta, a *Frankfurter Buchmesse*. A feira, instituída desde 1949, inaugura suas edições temáticas, tendo sido a América Latina o primeiro de seus motes regionais, em 1976. A Suhrkamp Verlag, editora que preparava o lançamento de *Avalovara* em alemão, tinha interesse em que seus escritores estivessem na feira. Além de Osman Lins, a editora trazia nomes latino-americanos como Bioy Casares, Vargas Llosa, Alejo Carpentier entre outros.

Osman Lins, naquele outono alemão de 76, olhando mais o relógio do que a paisagem e sem haver sequer visitado a casa de Goethe em Frankfurt, como se queixou (2018, p. 159), legou um agudo testemunho — agudo no sentido de refinado, e afiado, levemente ácido, em torno das questões das letras mundiais — e de como muitos equívocos se produziam sobre o Brasil no cenário editorial internacional. É o que, acima transcrito, se dizia do atraso de dez anos em a Alemanha “descobrir” a literatura brasileira. Lins pretendia publicar sua cobertura em algum jornal brasileiro, em troca de apoio

financeiro: nenhum jornal brasileiro, contudo, demonstrou interesse na empreitada. Em carta a Laís Corrêa de Araújo, datada de 29 de julho de 1976, o escritor dizia:

“Uma instituição alemã oficializou convite para o Colóquio sobre Literatura Latino-Americana, em Frankfurt. Vou obter ou tentar obter isenção dos 12 mil. Obtendo, irei. Será uma viagem oportuna, pois AVALOVARA deverá sair lá, dentro de um mês. Na volta, será o lançamento de ‘A Rainha dos Cárceres da Grécia’ ”. (LINS, 1976).

O relatório – redigido com um certo tom romanesco, dividido em quatro seções, em que personagens reais são observados a partir da imaginação sugestiva de um escritor, é parte dessa *articulação* cultural e política de Lins. O relatório, para além de sua função descritiva e supostamente sufocada pela objetividade, estará longe daquelas espécies que Lins praticara no Banco do Brasil ou na Universidade, enquanto fora docente. Talvez o Relatório de Frankfurt seja um primo mais novo daquele famoso relatório escrito por Graciliano Ramos, saído em 16 de fevereiro de 1930 no Diário Oficial de Alagoas, da época em que fora prefeito em Palmeira dos Índios. O relato de Ramos, cuja marca indelével fora a de transformar em literatura todo o primado burocrático dos discursos oficiais, é a marca da hibridez que subjaz ao tom literário de algumas produções inicialmente não literárias.

Para além da falsa objetividade, que se isenta de um ponto de vista marcado por aquele que, após participado da experiência, coloca-se como fidedigno relator, emerge um texto, que é fruto de uma observação ativa, participante, prenhe de observações particulares e de segredos que se colocam nas entrelinhas.

Relendo o relatório, pude perceber o seguinte: motivos "extraliterários", "relatoriais", "jornalísticos", mesmo situados em um suporte que Lins admitia frágil e suscetível ao esquecimento, o *jornal*, desempenhavam uma estratégia importante de debate e difusão conquanto fossem “matéria optativa que se esgota na opinião.” (LINS, 1979, p. 217). As publicações em jornais, diferentemente da perenidade do livro, artefato e arma da cultura, e da obra de arte, foram também, nas mãos do escritor, um instrumento para disseminar suas provocações e seu projeto literário. Essa produção periódica, mesmo

“fadada ao olvido”, é na verdade um suplemento importante para contextualizar a vida intelectual e literária de Osman Lins.

Se uma das grandes aflições do escritor pernambucano – e a produção nos jornais o prova – foi justamente a penúria do escritor para publicar livros e, o próprio livro, no Brasil, visto como objeto desprezível e sem os devidos incentivos (do Governo ou mesmo de certas fundações privadas), no Relatório de Frankfurt tem-se um importante depoimento cuja reflexão estende o debate da importância editorial de políticas de incentivo ao livro e à cultura.

Depoimento duplamente raro: porque traz, num crivo pessoal, as impressões de um intercâmbio comparado entre América Latina e Europa, em que o Brasil, por diversas razões, figura, diacronicamente, em um insulamento cultural da lusofonia que resiste em perdurar. “Das línguas do Ocidente, a nossa é a menos conhecida, e se os países onde é falada pouco representam hoje, em 1900 representavam muito menos no jogo político” (CANDIDO, 2004, p. 17).

Osman Lins muito anota sobre a situação linguística da literatura brasileira. Sua colega, Nélida Piñon lhe alertava:

Aos poucos, um fato sobre o qual já me advertira Nélida Piñon ia definindo-se: para os que se ocupam, em países distantes, da literatura latino-americana, está excluído o Brasil. Não, não é que esteja excluído. Sabem, naturalmente, que o Brasil existe e que sua literatura *deve ser* importante. Mas quase a desconhecem, e mostram-se pouco aptos a ler na nossa língua. Pouco aptos? Ou será, mesmo, ausência de boa vontade? Em Frankfurt, num coquetel, alguém observa:

- Nós, da língua espanhola, temos certa dificuldade em compreender o português. Os brasileiros, ao contrário, nos entendem com facilidade.

Respondo:

- É compreensível. Fizemos o nosso aprendizado, através do tango, do bolero e dos dramalhões mexicanos. (LINS, 2018, p. 153).

A retórica é ácida e graciosa. Lins enfatizara, ademais, sobre as palestras nas quais a situação hispanófono era reputada como equivalente total e irrestrita à totalidade da literatura latino-americana:

Mas não são apenas os estudiosos europeus da literatura latino-americana que tendem a compreendê-la, exclusiva ou predominantemente, como a literatura de língua espanhola. Exemplo significativo: o Dr. Alberto Wagner de Reyna, professor de Filosofia e História, ex-aluno de Heidegger, romancista, dramaturgo e ensaísta. Sua conferência intitulava-se *‘Obstáculos en la comprensión entre América Latina [o grifo é meu] y los países de habla alemana’*, e girou, exclusivamente, em torno de problemas da língua espanhola. (LINS, 2018, p. 154).

O debate foi estendido ao encontro, em Paris, na casa de Cortázar:

(Julio Cortázar, na sua casa, em Paris: - Tenho má consciência em relação ao Brasil. Vejo que os brasileiros, ao menos os intelectuais, conhecem bastante bem a literatura latino-americana de língua espanhola. E nós não conhecemos do mesmo modo a literatura brasileira. Eu próprio tenho a intenção de conhecer melhor o que se faz no Brasil) (LINS, 2018, p. 155)

Vale uma contextualização sobre o cenário alemão: em 1969, em Pullman, no estado de Washington, o alemão Günter Lorenz dizia a seu entrevistado, o peruano Vargas Llosa, que os europeus não sabiam muito mais da América Latina do que sabiam sobre a lua. (69 é o ano da “colonização” da lua) O alemão era da opinião de que a Europa pensava ser a literatura latino-americana uma espécie de apêndice – em continuidade excêntrica – da literatura europeia do século XIX. O chamado *boom* Latino-Americano – muito ligado aos expoentes hispanófonos – teve algo de exotismo frente à cultura da América Latina, resultante da ignorância dos europeus em relação ao desenvolvimento literário e social dos países da América Latina. Lorenz escreveu em prefácio a sua compilação de entrevistas a vários escritores latino-americanos:

A partir de 1960, mais ou menos, editores de países de fala alemã começaram acompanhar com maior interesse que antes a literatura latino-americana; o número de traduções de obras provenientes do âmbito hispano-americano e brasileiro aumentou de repente. Nem sempre a escolha das obras se fez com acerto e somente vez por outra a versão alemã foi estilisticamente exata. Os autores ficaram quase no

anonimato; conheceu-se bem pouco mais do que seus nomes entre alguns dados pessoais pouco significativos. Ao leitor, desconhecedor das premissas e condições de sua formação, o conteúdo das suas obras parecia mais extravagante que realista, mais baseado em um mundo de fantasia do que num palpitante continente em tumulto. (LORENZ, 1973, p. 1).

Osman Lins, em outra ocasião, ao ser entrevistado por Esdras do Nascimento ("EN."), a 12 de maio de 1974, para O Estado de S. Paulo, respondia a respeito da questão linguística e literária brasileira, que segundo alguns brasileiros, deveria seguir as "tendências" editoriais da Europa:

EN. – A adoção de modelos de ficção estrangeiros não constituiria, segundo o seu ponto de vista, uma solução para o problema de ampliação de mercado do autor brasileiro?

OL. – De modo algum, Esdras. Seria mesmo um absurdo que fôssemos concorrer, numa língua pouco conhecida como a nossa, no mercado editorial exterior, com obras semelhantes às que os editores europeus veem todos os dias na sua própria língua ou em línguas que lhes são familiares. Isso, do ponto de vista de mercado, que, embora não sem importância, é secundário para a criação literária. Depois, que sentido tem, para o criador, — adotar modelos? E se tivéssemos que adotar algum, do ponto de vista do mercado, seria melhor adotar os modelos do livro comercial americano e escrever, por exemplo, romances sobre médicos, sobre a máfia ou simplesmente histórias obscenas. Por último, o mercado exterior é importante. Mas é pela ampliação de um mercado AQUI que o autor brasileiro deve lutar. Acho que um escritor, antes de tudo, escreve para o seu próprio povo, seu auditório natural e legítimo. (LINS, 1979, p. 180).

O escritor, atento a tudo, sabia da relação comercial que assombrava sua própria carreira e guiava a economia literária internacional.

De fato, a Feira é uma grande promoção comercial, e o volume de negócios ali realizados sobe a cifras espantosas. A grande maioria dos participantes, para não dizer todos, lá se encontra para vender e comprar; e as obras mais visadas, sem dúvida, nada ou pouco têm a ver com arte e literatura. (LINS, 2018, p. 160 - 161).

Frente a isso – e a uma espécie de colonização sofisticada de editores europeus – Osman Lins incentivava que nossas próprias feiras deveriam se voltar, internamente, ao nosso próprio patrimônio literário:

Os expositores de Frankfurt – e são, praticamente, todos os editores de uma certa importância no mundo – não virão jamais aqui para rever o que foi ou será visto lá. Virão conquistar o mercado brasileiro? Ambição problemática. Sondar, *in loco*, a nossa produção? Hipótese pouco provável. Assim, a orientação da Bienal, a meu ver, deve, mais modestamente – e com probabilidade de resultados mais concretos –, voltar-se para o Brasil e para a literatura brasileira. Consagrar um ano, por exemplo, à poesia brasileira; outro, ao romance, ao conto, e assim por diante. Promovendo debates públicos, espalhando faixas e cartazes com fotos de escritores, levando-os às TV em horários de grande audiência, ao rádio, abrindo páginas especiais nos jornais. Acho, inclusive, que, dada à grande extensão territorial do país, ela devia migrar: Rio de Janeiro, Brasília, Manaus, Porto Alegre etc. Abrasileirar-se. Fincar pé na realidade cultural brasileira. Tomar como programa interessar o público na nossa produção. Tornar-se mais modesta num certo sentido e mais ambiciosa em outro. Tentar enfim fazer com que o livro, para o grande público brasileiro, deixe de ser algo estranho e exótico como o elefante que há séculos foi levado a Frankfurt.” (LINS, 2018, p.164).

Ora, há uma preocupação inteligente, de Osman Lins, com a relação internacional à época praticada em termos de Brasil. Recomendo a leitura integral da última seção do relatório, chamada “Divulgação da literatura brasileira no exterior (sugestões)”. Parafraseio algumas: 1) preparação de tradutores de português em maior número possível a partir de ações e representações diplomáticas brasileiras: “Os tradutores passarão a ser como que sementes para a reprodução de textos brasileiros.” (LINS, 2018, p. 167); 2) leitorados (embora não seja esse o termo utilizado por Lins) de cultura brasileira em universidades estrangeiras; 3) programa de intercâmbio entre escritores; 4) *networking* (tampouco Lins usa a palavra), realizado por diplomatas, com editores de diversas nacionalidades; 5) traduções subvencionadas pelo Governo, 6) prêmios literários que, em vez de pecúnia, ofertassem viagem e intercâmbio artístico tal como nas residências artísticas das artes visuais. Nas palavras de Lins:

O que estou sugerindo são coisas mínimas, pouco dispendiosas, perfeitamente viáveis, mesmo para um país de poucos recursos e com pouca disposição de despendar com a cultura. Não esqueçamos, além disso, que um programa assim pode ser – autofinanciável. Isto é, redundaria em divisas para o país, uma vez que a literatura, e não apenas a soja, pode ser um produto exportável.

Não o saberia Osman Lins, após sua morte em 1978, mas algumas de suas sugestões foram concretizadas, ainda que após décadas. O programa de leitorado, por exemplo, realizado pela CAPES e pelo Ministério das Relações Exteriores, leva especialistas em cultura brasileira a universidades estrangeiras. A literatura brasileira, contudo, merece ainda maior fomento. Tão afim e tão diversa à literatura hispânica, como escreveu Lins, merece um tratamento próprio, singular, que cresça e se dinamize.

A contribuição de Lins com seu pensamento e literatura é de muita relevância e ainda atual. Tivessem as sugestões do relatório sido já empregadas desde a década de 70, não haveria uma outra atitude, mais efetiva, a despeito de suas diretrizes elementares, em prol da cultura brasileira e do fomento à literatura nacional?

Lamentavelmente, a política do livro retrocede, como se numa estagnação anunciada nas análises que Lins empreendeu nas décadas de 60 e 70 do século XX. O recrudescimento do desprezo à literatura e leitura parece estar cada vez mais em alta. O que diria Lins, articulista, sobre o nefasto projeto de aumento da tributação dos livros atualmente em andamento?

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre azul, 2004.

CARIELLO, Graciela. “Escrita parentética, leitura necessária” In: LINS, Osman & ANDRADE, Fábio (org.). *Problemas inculturais brasileiros: do Ideal e da Glória e Evangelho na Taba*. Recife: Ed. UFPE, 2018.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo/Brasília: T.A Queiroz/INL, 1988.

LADEIRA, Julieta de Godoy. “Nota preliminar.” In: LINS, Osman. *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Osman. *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Osman. “A morte de Artemio Cruz”. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14 jun. 1969. Suplemento Literário, p. 51.

LINS, Osman. [Correspondência]. Destinatário: Laís Corrêa de Araújo. São Paulo, 29 jul. 1976. 1 cartão pessoal.

LORENZ, Günter W. “Introdução”. In: *Diálogo com a América Latina*: panorama de uma literatura do futuro. Trad. de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1973.

OSMAN TRADUZIDO E TRADUTOR



MISSIVAS E A POLÍTICA DA TRADUÇÃO

MISSIVES AND TRANSLATION POLITICS

Cacio José Ferreira¹³¹

RESUMO: A tradução de *O urso polar e outras novelas* para o português, do escritor dinamarquês Henrik Pontoppidan, Nobel de Literatura em 1917, foi realizada por Osman Lins em 1963. Por outro lado, pensando em suas obras, elas foram traduzidas para a língua alemã, francesa, inglesa, espanhola, italiana e húngara. Por meio de cartas, antes de seu falecimento, Osman Lins visualizava o exercício do tradutor e, naturalmente, a tradução. No texto *Uma tradução indigna*, publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em 1958, Osman Lins, ao criticar a tradução de *Os noivos*, de Alessandro Manzoni, realizada por Marina Guaspari e publicada pelos Irmãos Pongetti-Editores, Rio de Janeiro, questiona o que é uma tradução de qualidade: “Ora, o que é uma excelente tradução? (...) Não seria necessário definir tão evidente conceito, mas somos forçados a fazê-lo, para melhor argumentar. Não é uma tradução que transporte, com a máxima justeza possível, o texto original, sem mesmo ceder àquela tentação?” (LINS, 1958, p. 1). Assim, o que é ceder à tentação? Além da rigorosa composição textual, a obra osmaniana apresenta diversos elementos gráficos e políticos que dificultam a tradução. O presente artigo empreende, assim, uma reflexão sobre Osman Lins como escritor-tradutor e a política da tradução. Nessa perspectiva, será evidenciada a tradução de Osman Lins para outras línguas. Além disso, o percurso do pensamento político de Osman Lins em torno da tradução será debatido.

Palavras-chave: Osman Lins; *Nove, Novena*; Política da tradução; Arquivo literário de Osman Lins.

Abstract: The translation of *The Polar Bear and other novels* into Portuguese, by the Danish writer Henrik Pontoppidan, Nobel Prize for Literature in 1917 was carried out by Osman Lins in 1963. On the other hand, thinking of his works, they were translated into German, French, English, Spanish, Italian and Hungarian. Through letters, before his death, Osman Lins visualized the translator's exercise and, naturally, the translation. In the text *An unworthy translation*, published in the Literary Supplement of *O Estado de São Paulo* in 1958, Osman Lins, when criticizing the translation of *Os noivos*, by Alessandro Manzoni, performed by Marina Guaspari and published by Irmãos Pongetti-Editores, Rio de Janeiro, questions what a quality translation is: “Now what is an excellent translation? (...) It would not be necessary to define such an evident concept, but we are forced to do it, to better argue. Is it not a translation that transports, as accurately as possible, the original text, without even giving in to that temptation?” (LINS, 1958, p. 1). So what is giving in to temptation? In addition to the rigorous textual composition, the Osmanian work has several graphic and political elements that make translation difficult. Thus, this article undertakes a reflection on Osman Lins as a writer-translator and the politics of translation. In this perspective, the translation of Osman Lins into other languages will

¹³¹ Docente da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Contato: caciosan@ufam.edu.br.

be highlighted. Furthermore, the course of Osman Lins' political thought around translation will be debated.

Keywords: *Osman Lins; Nine, Novena; Translation Policy; Osman Lins Literary Archive.*

Diversas obras osmanianas foram traduzidas com acompanhamento direto do autor por meio de cartas e aconselhamentos. Outras traduções de sua produção literária foram realizadas depois de sua morte. Assim, esse artigo se debruça, no entanto, não apenas sobre o Osman Lins traduzido¹³², mas ainda sobre o Osman Lins tradutor.

A coletânea de narrativas *Nove, Novena*, publicada em 1966, e considerada por Osman Lins como um divisor de águas em sua literatura e na literatura brasileira¹³³, começou a ser traduzida cinco anos após a escritura. Segundo Roberto Mulinacci, essa obra é o “maior sucesso internacional do autor” (MULINACCI, 2014, p. 172). A primeira tradução para o francês, realizada por Maryvonne Lapouge, sob o título de *Retable de Sainte Joana Carolina*, surgiu em 1971. Em seguida, Marianne Jolowicz traduz para o alemão, em 1978, sob o título de *Verlorenes und Gefundenes*. As primeiras traduções foram acompanhadas atentamente por Osman Lins. De acordo com Graciela Cariello, a tradução do francês teve um olhar preciso do autor: “conhecia muito bem o francês e, mais do que nada, a literatura francesa era-lhe muito próxima” (CARIELLO, 2017, p. 21). Osman Lins procurava acompanhar sistematicamente a tradução, às vezes, sugerindo alterações.

Na tradução alemã *Verlorenes und Gefundenes*, Marianne Jolowicz mudou o título, aproveitando o nome de última narrativa de *Nove, Novena: Perdidos e Achados*. Entretanto, manteve a ordem de como apareceram na publicação original: *Der durchsichtige Vogel* (*O pássaro transparente*), *Ein Punkt im Kreis* (*Um ponto no círculo*), *Fünfeck um Lilli* (*Pentágono de Hahn*), *Die Verwirrten* (*Os confundidos*), *Altartafel für die heilige Joana Carolina* (*Retábulo de Santa Joana Carolina*), *Barocke Geschichte*

¹³² Centrando na obra *Nove, novena*, com remissões a *Avalovara* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

¹³³ Em 9 de outubro de 1966, em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, argumentou que *Nove, novena* “é um livro realmente novo, não apenas em relação a minha obra anterior, mas em relação à própria literatura Brasileira (LINS, 1979, p. 141).

oder dreigeteilte Einheit (Conto Barroco ou Unidade Tripartita), Pastorale (Pastoral), Brautstand (Noivado) e Verlorenes und Gefundenes (Perdidos e Achados). Não há uma apresentação da obra, apenas uma pequena explicação na orelha:

Existem nove textos; uma “novena” é uma devoção de nove dias, prática de invocação do Espírito Santo. Osman Lins compreende seu empreendimento literário como uma novena, pois ele é um homem piedoso, que não pode ser facilmente compreendido. Lida com os vivos e os mortos, o mundo orgânico e inorgânico, e vê os protagonistas de cada narrativa como integrantes de uma cosmogonia e como manifestação dos mitos da humanidade¹³⁴. (Capa de *Verlorenes und Gefundenes*)

Osman Lins faleceu em 1978. Sete anos após a sua morte, *Kilenc és kilenced*, em 1985, surge como versão de *Nove, Novena* em húngaro, traduzido por Judit Xantus. Não foi possível acessar a versão húngara. Contudo, o pesquisador Ferenc Pál, no artigo *A imagem do Brasil e a literatura brasileira na Hungria*, assinala que

a edição de *Nove, novena* na Hungria revela certa perplexidade provocada por este câmbio de paradigma no gosto dos divulgadores. O autor do posfácio, ilustre János Benyhe (estudioso e tradutor), evoca, um tanto indeciso, a obra nordestina de Jorge Amado, a ambientação sulista de Veríssimo e as fortes cores mineiras de Guimarães Rosa, lamentando que “os enérgicos elementos linguísticos deste último faltem na obra de Osman Lins” (Benyhe, 1985, p. 211). Aqui aparece novamente, como referência, o elemento exótico, representado, neste caso, por Jorge Amado e Guimarães Rosa (PÁL, 2009, p. 42).

Na tentativa de conquistar o público, a crítica aproxima a obra de Osman Lins à de escritores brasileiros talvez já traduzidos naquele país. O texto osmaniano, de acordo com a citação mencionada, não era tão exótico quanto dos outros autores brasileiros citados, mas havia uma aproximação considerável.

¹³⁴ *Es sind neun (nove) Texte; eine >>Novene<< ist eine neuntägige Andacht, Einübung, Anrufung des Heiligen Geistes. Als Novene versteht Osman Lins seine literarische Unternehmung, denn er ist ein Mann der - nicht konfessionell zu verstehenden - Frömmigkeit. Sie umfaßt Lebende und Tote, organische und anorganische Welt, sie sieht die Protagonisten jeder Erzählung als Teile einer Kosmogonie und als Beispielfälle der Mythen der Menschheit.* Tradução nossa.

Nine, Novena, a versão em inglês, sob a tradução de Adria Frizzi, surge em 1995 e mantém a estrutura do original, até o mesmo título, *Nove, Novena*. A tradutora faz uma introdução sobre a ideia do escritor e os pontos que estão presentes em cada narrativa.

Nove, novena representa um ponto de mudança na obra de Osman Lins, o abandono de uma abordagem tradicional da literatura em favor da experimentação e um dos momentos mais inventivos da literatura brasileira moderna. A obra incorpora a perspectiva mítica e global de Lins sobre a existência humana na natureza, enquanto transmite uma intensidade lírica na visão expansiva e no rigor construtivo extremo dos nove textos que a compõem. Cada um tem uma configuração literária específica; no entanto, todos têm em comum uma série de estratégias que fazem parte de um programa narrativo preciso e unitário que contempla a aspiração de Osman Lins de re-inserir o homem no universo, com o qual teria perdido o contato¹³⁵ (FRIZZI, 1995, p. 8).

O público de língua inglesa já conhecia a obra de Osman Lins pela tradução de *Avalovara*, em 1979, por Gregory Rabassa. Assim, a introdução de Adria Frizzi deteve-se na obra *Nine, Novena*. Rabassa, à época da tradução, no artigo *Osman Lins and Avalovara: The Shape and Shaping of the Novel*, postula e apresenta a grandiosidade da escritura e o rigor literário osmanianos:

Um som é apenas uma onda silenciosa até o momento em que é ouvido, uma ponte é somente um conjunto de tábuas até ser atravessada, e assim, um romance nada mais é que uma compilação de palavras e argúcias até ser lido. Por alguma razão, os novos escritores latino-americanos são os que mais se aproximam dessa essencial compreensão da importância da criação coletiva na literatura, assim como em outras artes. Nenhum deles, no entanto, chegou tão perto de seu espantoso temor fundamental como fez Osman Lins¹³⁶ (RABASSA, 1979, p. 35).

¹³⁵ *Nine, novena represents a turning point in Osman Lins's work, the relinquishment of a traditional approach to literature in favor of experimentation, and one of the most inventive moments in modern Brazilian literature. It embodies Lins's global, mythic perspective on human existence within nature, while conveying a lyrical intensity in the expansive vision and extreme constructive rigor of its nine component texts. Each has a specific literary configuration; nevertheless, all have in common a number of strategies that are part of a precise and unitary narrative program serving Osman Lins's aspiration to re-insert man into the universe with which he has lost touch. (FRIZZI, 1995, p. 8). Tradução nossa.*

¹³⁶ *A sound is but a silent wave until it is heard, a bridge is but a set of planks until it is crossed, and so a novel is but a collection of words and devices until it is read. For some reason, the new Latin American writers are the ones who have come closest to this essential understanding of the importance of collective*

No caso da Itália, não chegou a haver a tradução do livro, mas tão somente da narrativa *Retábulo de Santa Joana Carolina* sob o título *Misteri di Santa Joana Carolina*, traduzido por Vincenzo Barca, nasce em 1999¹³⁷.

A tradução de *O urso polar e outras novelas*, do escritor dinamarquês Henrik Pontoppidan, Nobel de Literatura em 1917, realizada por Osman Lins em 1963, também assume importância e relevo dado o seu patamar de excelência.

No texto *Uma tradução indigna*, publicado no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*, em 1958, Osman Lins, ao criticar a tradução de *Os noivos*, de Alessandro Manzoni, realizada por Marina Guaspari e publicada pelos Irmãos Pongetti-Editores, Rio de Janeiro, colige, por meio de questionamentos, a definição do que seria uma excelente tradução.

Ora, o que é uma excelente tradução? Não seria necessário definir tão evidente conceito, mas somos forçados a fazê-lo, para melhor argumentar. Não é uma tradução que transporte, com a máxima justeza possível, o texto original, sem mesmo ceder àquela tentação, a que alude Paulo Rónai, de embelezar ou retificar o autor traduzido, colocando-se sempre o tradutor numa posição humilde, de fidelidade absoluta à letra e ao espírito da obra, regra que naturalmente se atenua em se tratando de poesia – tarefa, aliás, de discutível validade – e de cuja inflexível linha ninguém pode afastar-se? Como admitir então que se classifique de **excelente** um trabalho como o da sra. Marina Guaspari, onde essa fidelidade não existe e onde o belo texto de Manzoni, quebrada a sua força e vibração, eliminada a sua poesia e o seu calor, é debilitado em seus traços mais ricos e pessoais, com uma brutalidade implacável, de tudo nos restando apenas uma sombra? (LINS, 1958, p. I).

No questionamento de Lins, o tradutor não deve “ceder àquela tentação” de incorporar ou retirar elementos que não existem na obra traduzida; mas, sim, manter a

creation in literature the same as in the other arts. None, however, has come as close to its fearsome underlying awe as did Osman Lins. (RABASSA, 1979, p. 35). Tradução nossa.

¹³⁷ Segundo Roberto Mulinacci, lê-se na edição italiana de *Avalovara*, traduzida por Giuliana Segre Giorgi, em 1987, que “a belíssima coletânea de *Nove, novena* estava já vertida para o italiano” (MULINACCI, 2014, p. 173). Regina Igel, no livro *Osman Lins: uma biografia literária*, menciona um contrato para a publicação de *Nove, Novena* em italiano, no ano de 1974.

fidelidade, a força, a vibração e a poesia que constituem o texto traduzido. No livro *Terminologia da tradução*, por exemplo, o termo fidelidade é definido como “qualidade de uma <tradução> que, em função de sua finalidade, respeita o máximo possível o <sentido> atribuído ao <texto de partida> pelo <tradutor> e cuja formulação na <língua de chegada> está conforme o uso” (DELISLE; JAHNKE, CORNIER, 2013, p. 59). Nesse sentido, Paulo Rónai destaca que o tradutor precisa dominar bem a língua do original, visando a deslindar “as intenções ocultas do autor” (RÓNAI, 1976, p. 9). “[...] A arte do tradutor consiste justamente em saber quando pode verter e quando deve procurar equivalências” (RÓNAI, 1976, p. 10). Nesse sentido, Osman Lins preza por uma tradução muito próxima do original, contemplando principalmente a feitura do texto primeiro.

Em outra parte, Osman Lins complementa, por meio de uma exemplificação, que a tradução de qualidade contempla o texto original completo. Não deve ser fragmentada. A totalidade da escrita precisa ser respeitada. Há um consenso entre Osman e Rónai de que a tradução não deva suprimir tudo que não entende e nem amplificar e diluir as dificuldades. A “força”, a “vibração” e o calor da poesia devem ser mantidos no texto traduzido. Assim, explica Osman Lins:

O capítulo XXXI, por exemplo, onde descreve Alessandro Manzoni a propagação da peste que “invase e spopolò una bona parte d’Itália” e ao qual o romancista concedeu treze páginas e meia, foi reduzida, na mencionada tradução, a cinco! Seria impossível em simples artigo de jornal, dar uma demonstração precisa de excelentes qualidades de tradutor da sra. Marina Guaspari, pois para isto haveria que transcrever, no mínimo, toda uma verdadeira página de Manzoni e confrontá-la com a imitação nacional. Daremos apenas, a título de ilustração, umas poucas linhas da página 414, ainda alusivas à peste, em cuja descrição, como se sabe, o escritor italiano atinge uma eficácia impressionante e onde, em meio ao horror, não faltam os tons mais delicados, como neste pequeno trecho: “All’alba, a mezzogiorno, a sera, una campana del duomo dava il segno di recitare certe preci assegnate dall’arcivescovo: a quel tocco rispondevam le campane dell’altre chiese; a allora avreste veduto persone affacciarsi alle finestre, a pregare in comune; avreste sentito un bisbiglio di voci e di gemiti, che spirava una tristeza mista de qualche conforto”. “Ao alvorecer, ao meio-dia e ao crepúsculo, o som plangente dum sino de “Duomo”, ao que se uniam logo os das outras igrejas, dava sinal das preces prescritas pelo arcebispo”. E a sua falta de dignidade profissional lhe permite caprichos os mais gratuitos, como eliminar da tradução o último período de Manzoni, um período de

apenas três linhas, cuja omissão nem mesmo a extrema desculpa da economia de espaço – desculpa, afinal de contas, totalmente descabida – justificaria (LINS, 1958, p. I).

Osman Lins acredita que um item que favorece a boa tradução é o respeito ao autor e ao texto original. Além disso, também preza a manutenção de páginas, ao sugerir uma aparente manutenção da quantidade de páginas em relação ao original.

O livro traduzido por Osman Lins, *O urso polar e outras novelas*, possui quatro narrativas: *O urso polar*, *O visitante real*, *O Burgomestre Hoeck e a sua Mulher e Amor de Mocidade*. Nele, Osman preza pela manutenção dos nomes originais, fugindo da lógica daquela época: a domesticação de nomes e cidades. Percebe-se uma tentativa de fidelidade da tradução conforme defendida no ensaio *Uma tradução indigna* e escolha das palavras na tradução como aquelas arquitetadas em seus romances, conforme exemplo a seguir:

Pode-se dizer ainda que o pastor **Thorkild Asger Einar Frederik Müller** tinha nada menos de três côvados de altura, faltava-lhe um dedo na mão esquerda, tanto no verão como no inverno apresentando-se aos olhos do mundo nas mesmas vestes extraordinárias: um capote de pele de cachorro, roída pelos vermes, com capuz; calças de quadrados cizentos, metidas em enormes botas tresandando a gordura rançosa; um blusão de caça, abotoado, envolvendo seu tronco gigante. Mesmo em pleno inverno, não se decidia a operar a mínima mudança em seu equipamento. Quando estava frio a ponto de quebrar as pedras, contentava-se em enrolar o pescoço num cachecol de lã, com quadrados azuis e em tomar, numa caixa de rapé vermelha, que sempre trazia consigo e que chamava o seu “pequeno aquecedor”, uma pitada suplementar (PONTOPPIDAN, 1963, p. 88).

Acredita-se que a tradução foi realizada do francês para o português, sinalizando quase uma retradução. No entanto, Osman Lins possivelmente manuseou a obra em dinamarquês, provavelmente em busca de algum detalhe que pudesse ser acrescentado à tradução.

A supressão de partes do texto original na tradução leva a uma desqualificação da tradução ou a uma má tradução, segundo Osman Lins. Para Antonie Berman, em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*, diversas tendências

corroboram para uma tradução equivocada, ou seja, aquela que descontroi a forma original. Para ele,

[...] a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas (BERMAN, 2007, p. 48).

Berman elenca diversas tendências que devem ser evitadas no momento da tradução. Não existe um manual na tradutologia que possibilite realizar perfeitamente a tarefa. Nesse caminho, a advertência de Lins em relação ao papel e à ética do tradutor, ao comentar a tradução de Marina Guaspari, não é só desalinho. Osman Lins também ‘defendia’ os tradutores infiéis ou descuidados. No artigo *Em defesa do tradutor, traidor e vítima* (1977), evidencia os caminhos que levam à má tradução: a improvisação, a má remuneração e a falta de investimento em uma nova tradução.

[...] não tenho a intenção de fazer-me advogado dos maus tradutores. Mas quem pode negar a incompetência de tantos responsáveis por traduções defeituosas, infiéis, e nas quais fica bem claro que o tradutor, se não conhece o idioma original da obra, muito menos conhece o nosso, sendo um exemplo da tendência brasileira para a improvisação, atesta igualmente as poucas luzes ou então a irresponsabilidade do editor? Não devemos esquecer, também, que esse trabalho nem sempre é bem remunerado e que o tradutor, muitas vezes, só aceita a incumbência por estar com a corda no pescoço, fazendo então o possível para concluir a tarefa antes que o laço aperte de vez. (LINS, 1979, p. 71)

Em correspondências com tradutores e editores, Osman Lins preocupava-se com o público leitor em relação ao entendimento da obra. Em uma carta reflexiva escrita a Pierre, mas não enviada, confabula a desvantagem da tradução do romance *O fiel e a pedra* depois de *Nove, novena*:

Pierre¹³⁸,

Segundo carta recebida de Mme. Genevieve Serreau, ainda não foi decidido se Lettres Nouvelles publicarão O fiel e a pedra. Diz-me, porém, que, caso decidam favoravelmente, a tradução deverá ser-lhe confiada. Palavras de Mme Serreau; “ Pour ce qui est du traducteur, il me paraît tout a fait souhaitable que Mr Carré se charge de la traduction de O fiel e a pedra”. Etc.

Esta parte, portanto, parece decidida. Resta, agora, o ponto principal, que é a decisão de Maurice Nadeau e da própria Genevieve Serreau.

Tenho pensado muito nesse caso e ocorrem-me, a respeito, algumas reflexões. Seria muito difícil, para mim, expressá-las em francês. Pensei, então, em escrever um comentário, no qual tentarei sintetizar o meu pensamento em relação ao assunto e que lhe peço traduzir, passando-o – por escrito – a Mme Serreau.

Parece-me justificado o receio de desconcertar e mesmo decepcionar o público francês, oferecendo-lhe, depois de Nove, Novena, livro já marcado por acentuada pesquisa formal, O fiel e a pedra, de fatura ainda tanto tradicional.

Apresentar, no entanto, apenas minha segunda fase – aquela que, libertando-me da subserviência à representação imediata do real, parte para a elaboração definitiva de um mundo próprio – seria falsear o fenômeno global da minha aventura como escritor. Ter-se-ia, de mim, uma ideia incorreta: a de um escritor que facilmente conquistou o mundo e métodos de expressão artística presentes em Nove, Novena. Minha trajetória como escritor, ao contrário, assemelha-se, guardadas as proporções, à de Joyce: ele chega a Ulisses depois de amadurecer a sua experiência literária nos contos de Dublinenses e no Retrato do artista quando jovem. Joyce, claro, será admirado por quem o conhecer apenas a partir do Ulisses. Muitos pontos deste livro, porém, adquirem significação à luz dos escritos anteriores. Problemas temáticos e linguísticos existem, em embrião, na parte “tradicional” da sua obra. E o conhecimento desta parte é parte indispensável a uma apreciação justa daquele admirável provedor.

Eu diria que, do ponto de vista da estrutura narrativa, existam, em O fiel e a pedra, embriões claros de Nove, Novena. Decorrem cerca de seis anos entre um livro e outro. Seis anos de mudanças, dramas pessoais e de meditação sobre o mundo e a obra de arte literária. Certas constantes temáticas, porém, certas obsessões despontam no romance: minha identificação com os mitos; a fascinação pela dualidade (Ascânio, em certa medida, é uma repetição de Bernardo); a busca e a imagem escondida no ancestral (Ascânio procurando uma fotografia da mãe morta); O segundo nascimento (esboçado, simbolicamente, nas cenas em que Bernardo cruza o rio a nado e na chegada de Ascânio ao engenho, numa tarde de chuva, e tema desenvolvido largamente no romance que ora escrevo; a descida aos infernos (a ida de Bernardo para o engenho é um mergulho no Hades, assim como representa esse mergulho grande parte da experiência de Joana Carolina, no Retábulo; e o sonho de Teresa com o filho, no cap. XLV, é, em proporções reduzidas, uma visita ao inferno); a destruição.

Mas, principalmente, aí está antes da transfiguração que o subverteria, uma extensa área do mundo por mim representado. Mundos entre os quais medeia – mantendo ainda, com um pouco de licença – o símile joyceano, a distância que existe entre o inglês do Portrait e o inglês do Ulisses. Assim como a expressão verbal de Joyce, em Dublinenses e no Portrait, é a matéria-prima, ainda não transfigurada, das obras ulteriores, o mundo de O fiel e a pedra é a matéria-prima, não transfigurada, do mundo de Nove, Novena e dos livros que ainda hei de escrever.

Tudo depende, então, do valor que G. Serreau e M. Nadeau atribuam à minha obra já publicada e que ambos, suponho, admiram. Se o Retable lhes parece apenas um livro a mais,

¹³⁸ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-RS-CA-0076. Esta carta não foi enviada e não tem local e nem data.

então não vejo como justificar a publicação, agora, do romance que o atende; mas se lhe parece ao contrário, uma realização digna de apreço, a publicação de O fiel e a pedra estará fundamentada e justificada.

O único problema, neste caso, seria a tradução e a publicação, após o Retable, de uma obra que lhe é anterior e que o prepara; no entanto, o interesse mesmo que o Retable parece ter despertado, justificaria, creio eu, a iniciativa: esta visaria a ajudar na compreensão do universo literário do autor. Uma nota informativa e explicativa dos editores, uma introdução do tradutor, uma entrevista bem conduzida na imprensa esclareceriam suficientemente o leitor interessado.

Depois, com a publicação do romance no qual trabalho atualmente, a imagem do escritor seria completada e atualizada; e retificados os possíveis erros de ótica.

Osman Lins não quer ser apenas traduzido e publicado, quer ser entendido como escritor que possui uma tradição e história de escrita literária. As reflexões em cartas ou ensaios reforçam a política do escritor no universo da tradução, mas sem estrelismo.

Em outra carta dirigida ao amigo Alex, no dia 3 de agosto de 1977, Osman Lins critica o encontro de Literatura Brasileira no exterior. Enxerga o encontro apenas como um evento comum e sem resultados práticos para os escritores brasileiros:

Estou¹³⁹ fora desse tal encontro de Literatura Brasileira. Convidaram umas pessoas para explicar-lhes que nossos escritores são ótimos e nossa literatura ainda melhor. Com isto, espera-se que os editores do exterior se interessem por nós. A iniciativa não é oficial, mas, naturalmente, há verbas oficiais nisso. Simultaneamente, veja, pelo recorte, o que acontece com escritores e livros, hoje no Brasil. Isso e outras coisas, como censura e a ausência de interesse real do governo pela cultura, não participar de jeito nenhum de promoções semelhantes. Acho tudo isso uma quermesse alegre ao lado do leprosário.

Também na mesma carta, retoma a questão de fidelidade da tradução ao mencionar o trabalho de Gregory Rabassa:

*O Rabassa¹⁴⁰, finalmente, resolveu meter as mãos à obra. (Aqui é mesmo “à obra”). Mandou-me novas páginas, que estou lendo minuciosamente. **Nada posso dizer do estilo do homem, da musicalidade da frase. Mas está fidelíssimo. Aqui e ali ele tropeça um pouco, mas é raro.** Parece que está fazendo o trabalho com grande cuidado. Mas também ele já viu que eu não deixo passar nada. Embora não fale inglês, muno-me do Webster (que, segundo já pude ver, é o principal utensílio do trabalho dele) e, enquanto outra pessoa lê para mim, passo um verdadeiro pente fino na sua tradução. Trabalho bem merecido, pois, segundo acabo de saber pela sua carta, trata-se de “um dos grandes livros de nossa época”, o que me deixa enfatuado*

¹³⁹ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-RS-CA-0334.

¹⁴⁰ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-RS-CA-0334.

a mais não poder. E bem preciso dessas injeções, pois vivo tendo acessos longos de incredulidade em mim mesmo, provocados principalmente por artigos laudatórios sobre livros e autores totalmente ineptos, o que me certifica de que é mais do que possível – mesmo através do julgamento de terceiros – um escritor iludir-se a respeito de seus méritos. O que me consola nesses casos é a certeza de que faço o melhor que posso. E que se a coisa presta ou não, afinal não é da minha conta e escapa a minha alçada.

Ainda na carta enviada a Alex, Osman Lins argumenta sobre a abertura de um escritório de publicidade com Julieta Godoy. Nela, a afirmação de que não é um bom negociante, mas bom escritor, evidencia que ele sabia do valor de sua obra, de como acessar o contato certo e do momento de oferecer a escritura à tradução.

Não¹⁴¹ sei se lhe disse que abrimos um escritório de publicidade. Associei-me a Julieta. Não trabalho. Sou capitalista, o suporte financeiro. A coisa vai indo mais ou menos bem e promete melhorar. Quando der lucro mesmo, veja que negócio, a Julieta me restitui o dinheiro que eu houver empregado e fica com o lucro todo para ela. A proposta, claro, é minha, por onde você vê que sou tão bom negociante como escritor.

Em 19 de janeiro de 1972, Osman Lins escreve à senhora Carmen Balcells, da Agência Literária Carmen Balcells, em Barcelona, e pergunta sobre a intenção de tradução de *Nove, Novena*. Para evidenciar o valor da obra, cita a tradução francesa e o artigo publicado na revista americana *Studies in Short Fiction* sobre as narrativas. No entanto, segundo consulta à professora Graciela Cariello, a tradução de *Nove, Novena* não foi realizada em espanhol ainda.

Cara amiga Carmen Balcells¹⁴²,

Não sei, realmente, se essa carta irá encontrá-la. Ignoro se permanece no endereço acima e se continua em seu trabalho de agente literária.

Volto a escrever-lhe sobre um dos meus livros, Nove, Novena. Acaba, após algumas dilações (a editora, embora com ótima reputação, parece não ter muito dinheiro) de sair, na França, na Coleção Lettres Nouvelles, que tem a direção de Maurice Nadeau.

*Isto, possivelmente, modifica um pouco as coisas, aumentando as chances do livro junto aos editores estrangeiros. O título em francês é: *Retable de Sainte Joana Carolina*. Gostaria então de saber se, com isto, a senhora acaso se interessaria em voltar a trabalhar com esse meu livro.*

Em qualquer hipótese, positiva ou negativa, rogaria que me respondesse. Em caso afirmativo, escreverei ao editor para que lhe envie um exemplar; e lhe remeterei, eu próprio, cópia de um importante artigo publicado no ano passado, em inglês, na revista americana

¹⁴¹ Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-RS-CA-0334.

¹⁴² Arquivo IEB-USP, Fundo Osman Lins, código do documento: OL-LIT-AV - 0002.

Studies in Short Fiction, a meu respeito e principalmente sobre as narrativas da mencionada obra.

Estou há dois anos trabalhando em um novo romance, mas deverei ainda trabalhar pelo menos um ano, antes de concluí-lo.

Muito afetosamente, seu amigo e admirador,

Portanto, traduzir a narrativa de Osman Lins movimenta uma vasta gama de elementos discursivos e símbolos alinhados ao que chamamos de “cosmogonia da linguagem”. Esse território aperspectivista, que funde homem e universo, enovela a tradução e suas veias. O tradutor-escritor envereda-se na escritura da tradução sem esquecer a poética que aquece a criação. Nesse modo de se pensar a tradução, Guimarães Rosa ilustra a ideia com a seguinte argumentação:

[...] Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das ideias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me re-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergências, se não foi o tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do ‘original ideal’, que eu desvirtuara (ROSA apud BIZZARRI, 2003, p. 99).

Nessa vereda, conseqüentemente, o tradutor não deixa de ser um escritor que concretiza uma palavra de um novo mundo. A mão não é decepada na tradução, mas conduzida por caminhos bem delineados pela obra original. No entanto, esses caminhos exigem um equilíbrio, um manejo rigoroso para que as pegadas já postas na argila não desfaçam o contorno ali demarcado.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.

BIZZARRI, E. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

CARIELLO, Graciela. Nove, novena no contexto da obra infinda de Osman Lins. In. HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs). *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.

DELISLE, Jean; JAHNKE, Hannelore Lee; CORNIER, Monique. *Terminologia da tradução*. Tradução: Aldo Faleiros e Claudia Xatara. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2013.

HAZIN, Elizabeth; BARRETO, Francismar Ramírez; BONFIM, Maria Aracy. *Nove, novena: números e nomes*. Brasília: Siglaviva, 2017.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

LINS, Osman. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.

LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Letras e Artes, 1969.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Osman. *Mistério das Figuras de Barro*. São Paulo, 1974.

LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Martins, 1966.

LINS, Osman. “Retábulo de Santa Joana Carolina”. In: *Nove, novena*. São Paulo: Martins, 1966.

LINS, Osman. *O Fiel e a Pedra*. São Paulo: Summus, 1961.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

LINS, Osman. Tributo à Coleção Nobel. In: ANDRADE, Fábio (org.). *Problemas inculturais brasileiros – Do ideal e da Glória e Evangelho na Taba*. Recife, Editora UFPE, 2018.

LINS, Osman. *Uma tradução indigna*. In: Suplemento Literário do Estado de São Paulo. Ano II, N. 95, 23 Agosto, 1958, p. I

LINS, Osman. *Kilenc és kilenced Elbeszélések*. Trad. Xantus Judit. Budapest : Európa Könyvkiadó, 1985.

LINS, Osman. *Misteri di s. Joana Carolina*. Trad. Vincenzo Barca. Gênova: Marietti, 1999.

LINS, Osman. *Nine, Novena*. Trad. Adria Frizzi. Los Angels: Sun & Moon, 1995.

LINS, Osman. *Retable de sainte Joana Carolina*. Trad. Maryvonne Lapouge. Paris : Éditions Denoël, 1971.

LINS, Osman. *Verlorenes und Gefundenes*. Trad. Marianne Jolowicz. Frankfurt: der deutschen Ausgabe Suhrkamp, 1978.

MULINACCI, Roberto. *Traduzido e abandonado. Fortuna crítica e desfortuna de Osman Lins na Itália*. Brasília : Revista Cerrados, V. 23, N. 37, pp. 161-176.

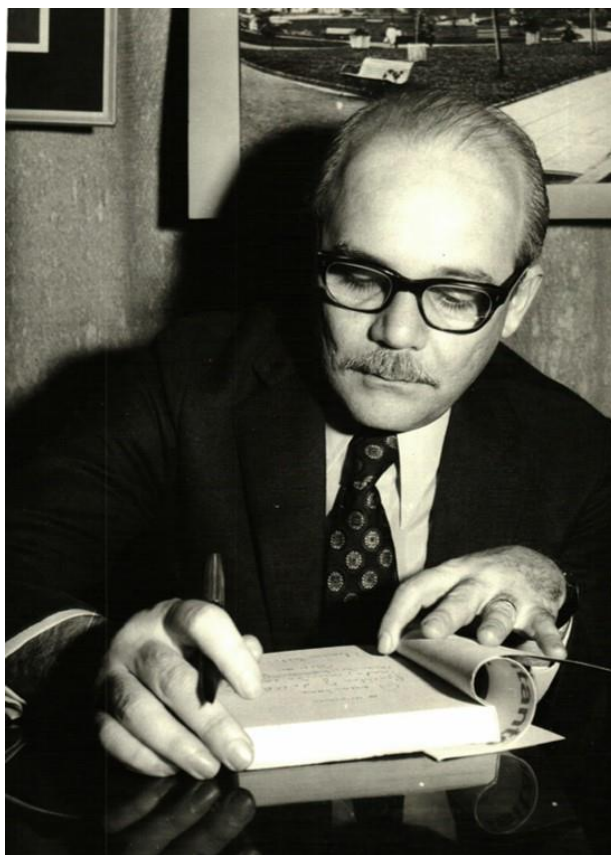
PÁL, Ferenc. *A imagem do Brasil e a literatura brasileira na Hungria*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Volume 11, n.15, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, 2009, pp. 25-48.

PONTOPPIDAN, Henrik. *O urso polar e outras novelas*. Trad. Osman Lins. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1963.

RABASSA, Gregory. *Osman Lins and Avalovara: The Shape and Shaping of the Novel*. World Literature Today Vol. 53, N. 1, Winter: Board of Regents of the University of Oklahoma, 1979, pp. 30-35.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

OSMAN POETA



O RIGOR DA RECUSA

THE RIGOR OF REFUSAL

Luciana Barreto Machado Rezende¹⁴³

RESUMO: Por que Osman Lins, que se notabilizou por uma obra estruturada em contos, romances, ensaios e teatro no leito do que chamamos modernidade literária, *não* insistiu no depurado gênero da poesia? E, se chegou a publicar poemas em suplementos literários e diários jornalísticos, especialmente na década de 50, por que não os firmou em livro? Terá o próprio escritor respondido a essas questões? Neste artigo, podemos atestar como, mesmo em sua recusa em se assumir como poeta, Lins dispôs do gesto poético na narrativa em prosa, por meio da absoluta maestria formal quanto aos recursos que ancoram os fundamentos expressivos do poema: sonoridade, ritmo e prosódia, por meio da recorrência de anáforas, assonâncias e aliterações, elementos estéticos caracterizadores do gênero lírico.

Palavras-chave: Osman Lins; literatura e biografia; poesia; arte poética; narrativa.

ABSTRACT: *Why did Osman Lins, who became noteworthy for his work structured on the foundations of what we call literary modernity in short stories, novels, essays and theater, not insist on the refined genre of poetry? In addition, if he came to publish poems in literary supplements and journalistic diaries, especially in the 1950s, why did he not compile them in a book? Did the writer himself answer these questions? In this article, we can attest how, even in his refusal to come out as a poet, Lins arranged the poetic gesture in the prose narrative, through absolute formal mastery as to the resources that anchor the poem's expressive foundations: sonority, rhythm and prosody, through the recurrence of anaphora, assonances and alliterations, aesthetic elements that characterize the lyrical genre.*

Keywords: Osman Lins; literature and biography; poetry; poetic art; narrative

¹⁴³ Doutorou-se, em 2017, em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB), com pesquisa sobre a Poética da Queda em *Avalovara*, de Osman Lins, bem como a alegorização e a realidade poética em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Possui Mestrado em Teoria Literária (2008) e Graduação em Comunicação (1992), pela mesma instituição. Estuda ainda os universos literários de Hilda Hilst, Clarice Lispector e Fernando Pessoa. Atuou, de 2018 a 2020, como professora-substituta de Literaturas Portuguesa e Brasileira na UnB. Integra os Grupos de Pesquisa 'Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário' e 'Literatura e Cultura', ambos associados ao CNPq. E-mail: lubarretinha@gmail.com.

Quanto mais verdadeiro, tanto mais poético.

Novalis

Imprimir um facho de luz justamente naquilo que um escritor fez questão de ocultar – declinar, recusar? – poderia configurar uma questão delicada, não fosse o propósito deste dossiê: entrecruzar vida e obra, reemergindo, assim, passagens biográficas e produções subsequentes.

Sabidamente, Osman Lins se notabilizou por uma obra estruturada em contos, romances, ensaios e teatro no leito do que chamamos modernidade literária, especialmente a partir de *Nove, Novena* (1966), cujos “recursos gráficos, superposição de planos e variedade de enfoques narrativos para exprimir uma nova e complexa visão das coisas, à qual pouco importavam os limites de tempo e espaço ou as exigências da lógica comum” (PAES apud LINS, 1973, s/p), como anotou José Paulo Paes, acabaram por antecipar *Avalovara* (1973) e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976).

Por que, então, *não* insistiu no condensado e depurado gênero da poesia? E, se chegou a publicar poemas em suplementos literários e diários jornalísticos, especialmente na década de 50, por que *não* os firmou em livro? Terá o próprio Osman respondido a essas questões? Vejamos a sua declaração em entrevista concedida a Esdras do Nascimento, para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 1969, recolhida no livro *Evangelho na Taba* (1979) ante a basilar questão de por que escreve:

Aos vinte anos, a aproximação com a literatura, por parte do homem solitário que eu era, sem formação universitária e, até certo ponto, inculto, não poderia ser feita, por exemplo, através do ensino. Isto exigiria um preparo bem maior. **Enfrentar as possibilidades da palavra**, àquela época, era uma experiência como outra qualquer. Uma tentativa, como tantas, de encontrar um rumo para a minha existência. A ficção, por assim dizer, era para mim a única via de acesso possível à literatura, o único modo através do qual aquela tentativa me parecia viável. **O que tenho certa dificuldade em explicar é por que não tentei, de modo sistemático, a poesia.** Talvez por **não** conhecer, naquele tempo, **modelos respeitáveis ou que, ao menos, me houvessem empolgado.** Mas a resposta ainda não é satisfatória (LINS, 1979, p. 152) (grifos meus).

Ainda na mesma entrevista, Lins desdobra o porquê de não ter se arriscado mais no gênero poético:

E como poderia eu, frente ao mundo, sondá-lo através do pensamento filosófico, se é ante o sensível que meu espírito reage com mais força – **e se o que há de apenas sugerido na poesia não cumpre ou não abrange o que exijo do ato de escrever?** Nisto, é claro, não vai nenhuma atitude depreciativa. É possível que **o exercício da poesia** torne o mundo menos enigmático para alguns poetas; **no que me diz respeito, não poderia exercer tal função.**

Então: escrevo para captar o vivido e o por vier; **e escrevo ficção porque este é caminho ao mesmo tempo acessível às minhas faculdades e adequado às minhas ambições de sondagem no mistério que me envolve.** (LINS, 1979, p. 153) (grifos meus).

A sucessão reiterada de *nãos* – estes assertivos advérbios de negação – parece demarcar, no mínimo, um desconforto, uma *recusa* e, em especial, rigor e honestidade, notórios distintivos de Lins, como afirma ainda na mesma entrevista:

Escrever, para mim, é um meio, o único que disponho, de abrir uma clareira nas trevas que me cercam. [...] Sem experiência, decerto, não há conhecimento. Contudo, pelo menos no meu caso, mesmo o conhecimento obtido pela experiência é desordenado e informe. Só o ato de escrever me permite sua ordenação; portanto, escrever se me apresenta como a experiência máxima, a experiência das experiências. **Minha salvação, meu esquadro, meu equilíbrio.** (LINS, 1979, p. 152-153) (grifo meu).

E por que não este esquadro e equilíbrio na forma poética? Desçamos, então, a âncora e regressemos ao pequeno Osman Lins na cidade pernambucana de Vitória de Santo Antão, cuja infância foi marcada, segundo relata, por solidão, precariedade material e poucos livros. Em entrevista à revista *Veja*, em 1973, quando indagado por Geraldo Galvão Ferraz, assim conta:

– Se Osman Lins fosse um personagem seu, como faria um flashback dele?

– Minha ficção, hoje, já não tem flashbacks. Tudo nela é “presente”. Além disso, sou um personagem bem pouco romanesco. **Infância solitária, pobreza remediada e poucos livros.** Um dia, escrevi um poema. É a primeira vez que falo nisso: chamava-se **“Beduíno Regenerado pela Lua”**.

Que significava esse tema estranho? Como se eu já soubesse que a poesia salva o homem. Fui censurado pela minha família, porque os meus versos não tinham rima nem métrica. Eu estava com **oito anos** e aquele foi o meu primeiro contato com o academismo (LINS, 1979, p. 168) (grifos meus).

Espantosamente, o menino Osman, uma criança de oito anos, ao titular o seu poema de *Beduíno Regenerado pela Lua* – do qual, infelizmente, só conhecemos o título –, flagrantemente já portava, no campo semântico do deserto, a angústia existencial que tematiza, ancora e move os poetas: a metáfora da tentação, da miragem, da travessia. “Regenerado”, por sua vez, traz o pretenso apelo da salvação, mas uma redenção por meio da “lua”, símbolo noturno e oblíquo, associado a figuras ancestrais femininas, a renovação seguida de ocultamento e desocultamento, essa ponta de mistério que persiste conduzindo o mundo e regendo os sonhos, o inconsciente, a imaginação.

Ao desconcertar realidades e reinventar mundos, o poeta anima a linguagem por meio do ritmo. Pelos versos, o ritmo, por sua vez, porta e conforma a imagem. E a imagem emerge e se realiza na superfície da palavra – em toda sua clave de aproximações semânticas e remissões à memória daqueles que a colhem. Ante a criação poética, pensada desde Platão e fixada e problematizada como um gênero amplo e incerto por Aristóteles em sua *Poética*, na modernidade conceituar poesia passou a constituir tarefa ainda das mais arriscadas e desafiadoras, por ultrapassar as configurações em verso e metro, dadas as rupturas inauguradas tanto por Charles Baudelaire com *Le Spleen de Paris*, a sua série de poemas em prosa publicados postumamente em 1889, dois anos depois da sua morte, quanto por Stéphane Mallarmé e a radical desestabilização formal empreendida em *Un Coup de Dés* (1897) por meio de versos livres, não lineares, o que representou efetivamente uma renovação do ponto de vista experimental-gráfico-melódico-imagético, em que os espaços em branco, por exemplo, assumem relevo semântico como pausas carregadas de sentido, sendo ainda o poema navegável por várias direções.

Valho-me aqui, neste ensaio, da noção de poema como unidade linguística estruturada em sonoridade, ritmo, metro e verso. Nesse sentido, sem perder de vista o *não* de Osman Lins, que, como dito, admitiu *não* ter “atingido” (ou querido “atingir”) a condição de poeta no estabelecido gênero lírico, interessa-me mostrar os seus poemas como indicadores, principalmente, do seu gesto imaginativo e criativo, até porque sequer foram, por ele, consubstanciados como obra ordenada, publicada e passível de recepção crítica.

A seguir disponho algumas de suas produções, recolhidas no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Mesmo não estando nominalmente dedicado, é possível inferir que o seguinte poema¹⁴⁴, datado de 1956, é endereçado à Dona Maria do Carmo, sua primeira esposa, mãe de Litânia, Letícia e Ângela:

Eu te amo nas pétalas abertas,
nas clareiras amigas, nos regatos,
na brandura do sol, nos bons recatos
de meninas impúberes; em certas
noites de chuva e frio; nas despertas
asas de um pássaro. Amo-te nos gratos
olhos da infância. Quero-te nos Atos
de Contrição rezados nas desertas
e vagas regiões de meu fervor.
No silêncio, no som, por ti eu clamo,
a tudo, jubiloso; hei-de transpor
minha afeição, pois como, no seu ramo,
a cantar na manhã o seu amor,
ama o pássaro o canto, assim te amo.

Osman Lins/Recife, 1956.

¹⁴⁴ Fólio recolhido, em 2018, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) – Arquivo Osman Lins.

Na sequência, outro poema, todavia sem data¹⁴⁵, o qual dialoga com o anterior:

P O E M A

A manhã está pousada no teu rosto.
Pássaros ocultos e nunca adormecidos
se amam em silêncio
na tua voz.
Se tuas mãos se entreabrem,
mariposas voam.
Acendem-se rosas vermelhas
onde tocaram teus pés.
O teu sossêgo: sombra de arvoredos.
Reflexos de sol: tua alegria.
Teu vir: canção que se ergue.
Tu mesma: sereno cantar.
Só em tua ausência existe a noite
e teu partir, para mim, é como um silenciar.

Neste segundo poema, sem data, de imediato, alguns sintagmas dispostos nos próprios versos – “pássaros ocultos e nunca adormecidos”, “canção que se ergue”, “acendem-se rosas vermelhas onde tocaram teus pés”, bem como o temor paralisante frente à partida da amada, ou seja, da musa que rege a poesia – antecipam o enredo e a configuração dos entes ficcionais e alegóricos no romance *Avalovara* (1973), seja o pássaro feito de pássaros, seja a deferência à musa e ao amor, a Mulher-Palavra, a qual, também, evolava delicadas flores por entre seus pés e passos sobre o tapete, como ilustrado nos excertos:

¹⁴⁵ Também recolhido, em 2018, do Arquivo Osman Lins, do IEB-USP.

Ajoelhado no tapete, descalço os sapatos de , descalço-os e beijo os pés recurvos, pequenos, cavados nas plantas. As unhas esmaltadas luzem sob as meias transparentes. Tomo nas mãos os seus pés, os dois (ela, no sofá, meio curvada, afagando-me a cabeça), e descanso o rosto sobre eles. Nascem e abrem-se, nos pés, dentro dos pés, **entre os ossos finos, violetas invisíveis**: sinto-as. (LINS, 1973, p. 17) (grifo meu).

Quando transitas em meio à multidão, ouço teu rosto, como se fosse um **cântico**, um solene e jubiloso cântico alçando-se da brutalidade. (p. 85, grifo meu).

[...] mesmo nesse instante sei que o Avalovara me guarda e transmite um pouco da tua condição: das suas plumas vistosas, do seu **canto** secreto. (p. 239, grifo meu).

Há um **bater de asas** sobre nós e este bater de asas cria nas trevas o espaço celeste – como **um chamado no silêncio cria uma presença**. (p. 279, grifos meus).

Pois este poema intitulado justamente *Poema*, em sua dobra metalinguística, impele-nos a uma questão literária premente, desde a Antiguidade: (I) Por que Platão expulsou o poeta da República, alegando que ele gerava uma falsa imagem da realidade?; (II) Como Aristóteles reabilitou a mimesis, não limitando a *imitação* a uma *representação* do que *as coisas são*, mas do que *as coisas parecem ser*?; (III) Como a poesia passou a ser historicamente legitimada como expressão e ampliação do conhecimento, a experiência do mundo na linguagem?

Por meio de indagações basilares – *A que vieram os poetas?*; *O que é poesia?*; *O que faz de um poema um poema?* –, cabe se retomar um breve sobrevoo etimológico-conceitual: poética, *poiètikos*, do grego *poiein* ποιῆσις (fazer, criar, produzir) é o estudo da criação poética, da arte poética. Igualmente são derivados da mesma matriz *poiein*: *poièma*, poema – o que é ou foi criado pela mão do homem; artefato –; *poièsis*, poesia – processo de criação, o agir criativo ou essencial, o fazer surgir –; *poiétés*, poeta – noção antiga de que o poeta é um fazedor (KOSHIYAMA, 2001, p. 83).

Ao compreendermos, na perspectiva moderna, que o poema é mais do que um poema, mas uma arte poética e, em especial, uma ideia da arte poética, mesmo não se afirmando no gênero lírico, a afeição de Osman Lins à poesia é patente, seja por meio das epígrafes em que trazia versos de seus diletos poetas, como João Cabral e Deolindo

Tavares, bem como *leitor de poesia* – cujas apreciações críticas foram publicadas em jornais recifenses e reunidas por Ana Luíza Andrade, Cristiano Moreira e Rafael Dias em *Imprevistos de Arribação* (2019) –, seja no rigor composicional e na atenção aos aspectos rítmicos, sonoros e prosódicos engastados em suas narrativas, isto é, procedimentos próprios da linguagem poética.

Não à toa, Lins planejou o romance *Avalovara* a partir do apreço ao simbolismo numérico e à engenhosa precisão estrutural, assinalados na própria obra: “Exercerá assim o construtor uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas” (LINS, 1973, p. 19 - 20). Outra alusão está disposta também em uma das epígrafes de *Avalovara*, na qual o medievalista E. R. Curtius alude à composição numérica de *A Divina Comédia*: “Tríadas e décadas se entretecem na unidade. O número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do ordo cósmico” (LINS, 1973, p. 7). Sandra Nitrini reitera que

As repercussões do poema no romance projetam-se tanto na concepção estrutural da obra, na linguagem simbólica como na numerologia e no ritmo poético de seu discurso. Em todos os casos, trata-se de um diálogo difuso, que não permite um cotejo direto, mas que assinala a imersão de Osman Lins no universo literário de Dante e seu aproveitamento naquilo que lhe interessa para compor seu discurso literário específico, no Brasil, em pleno século XX, sob o signo da construção racional, geométrica e simbólica da poesia que mescla realidade e fantasia (NITRINI, 2010, p. 143).

Quanto aos fundamentos do poema, além, claro, do metro e do verso, em especial sobre as propriedades da sonoridade e do ritmo, em *Guerra Sem Testemunhas* (1969), Lins desdobra que

O leitor é então um executante, não no sentido em que os atores de teatro executam ou vivem um texto. Sua execução procura, antes de tudo, o ritmo. A frase de Mallarmé, segundo a qual “onde há ritmo, há versificação”, poderia levar-nos a outra mais ampla e decerto mais rigorosa: “Onde não há ritmo não existe linguagem” (LINS, 1969, p. 192).

Para Alfredo Bosi, ao discorrer sobre o poema moderno, “o ritmo tende a abalar o cânon da uniformidade estrita. Isto é: procura-se abolir o verso; de onde, a exploração, agora consciente, das potências musicais da frase”, lembrando ainda que, ao seguir as trilhas da música e da pintura, “o verso livre e o poema polirrítmico trouxeram formações artísticas renovadas” (BOSI, 1977, p. 75).

O gesto poético na narrativa: sonoridade, ritmo, prosódia

E o que é a poesia também senão reiterados “exercícios de imaginação” no campo rítmico-sonoro da linguagem, expressão retirada do próprio Osman Lins, com o seu adorável e brincante miniconto de 1966, diálogo entre dois bichos, digamos, “absurdos”, cujo procedimento é o de desmontagem e remontagem de sílabas, palavras, nomes, que repercutem na própria composição dos personagens, que, por meio do embaralhamento vocabular, fusionam os seus corpos e as histórias.

O pássaro, a menina, a bola e o gato. O gato, a bola, a menina e o pássaro. O pássaro a bola o gato a menina. A **menila** o **pasto** a **bona** e o **gásaro**. A **Pastomenila** e o **Bonagásaro**. Encontraram-se um dia, numa encruzilhada, a Pastomenila e o Bonagásaro. A Pastomenila: corpo de penas, asas de palheta, rabo curto de seda e longos dentes de vidro; o Bonagásaro talvez fosse feito de esponja (diminuía de volume, quando o apertavam), falava aos berros através do bico muito comprido e rubro, andava sem que ninguém lhe ouvisse as pisadas e saltava para o alto, com facilidade, acionado por molas, quando contrariado (LINS, 1978, grifos meus).

Estratagema similar é empregado entre as irmãs gêmeas anciãs Hermenilda e Hermelinda, personagens do romance *Avalovara*, as quais se trespassam entre si, deixam-se invadir, invadindo uma a outra, dentaduras mudando de boca, brincos das orelhas, orelhas, idem.

Hermelinda e Hermenilda **trespasam-se entre si**. [...]. Usam dentaduras postiças, sendo uma guarnecida com caninos de ouro. **Tanto metem na boca uma peça como a outra**. Vivendo sempre juntas, perderam, distraídas, o controle que exercemos sobre o corpo. **Ambas deixam-se invadir e invadem a irmã**. Venha uma de brincos ou, em dias mais frios, com um fichu em torno do pescoço. Basta que se cruzem

no saguão, uma através da outra – e já **os brincos mudam de orelhas e o abrigo de espáduas**. Não só os brincos, nem só o abrigo, ou os anéis baratos. **As orelhas que elas trazem em maio aparecem em junho nas cabeças opostas; trocam de língua, de voz; seus quatro olhos mudam sempre de órbitas: uma transmigração se cumpre, uma troca perpétua**, entre esses corpos mirrados mas ainda eretos. Arrisco-me a supor que os pesadelos de uma assustam a outra. (LINS, 1973, p. 100, grifos meus).

[...] de nome denso e duro [...] onde a velhice sem dó **macera a cera má** que somos. (p. 58, grifos meus).

Para Cristiano Moreira, o poeta Osman Lins “permaneceu em potência surgindo posteriormente em inúmeras narrativas, como criador de palavras-valises, poeta geômetra, bardo medieval ou criador de palavras-montagem” (2016, p.139). E prossegue:

[...] Sabemos de sua atração pelo cinema e de suas leituras de autores do modernismo e como a montagem permanece viva na elaboração de suas narrativas a exemplo da narrativa aberta “Conto Barroco ou unidade tripartita” e “Perdidos e achados”, de *Nove, Novena*, das personagens femininas em *Avalovara*, da fusão das cidades Recife e Olinda em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São procedimentos empregados na produção inaugurada em *Nove, novena*, em 1966 (MOREIRA, 2016, p. 139).

Ainda como ilustração de como a engrenagem rítmico-sonora movimenta o texto literário, isto é, o acerto prosódico – entendendo-se prosódia (do grego *προσῳδία*, transl. *prosodía*, composto de *προς*, *pros-*, “verso”, e *ὁδή*, *odé*, “canto”) como o ajuste entre o som, o ritmo, o acento e entonação dentro de determinada extensão frasal –, disponho outros fragmentos nos quais Osman Lins confirma a sua maestria nesse tipo de manejo poético:

Também sou grata ao surdo e polido fulgor de nossos corpos. [...] **Eu abro** as narinas, **eu abro** os olhos, **eu abro** a boca, **eu abro** os braços, **eu abro** as mãos, **eu abro** os poros, **eu abro** a garganta, **eu abro** as artérias, **eu abro** um espaço, **eu abro** passagem, **eu abro** as alas, **eu abro** as asas, **eu abro** uma fruta, **eu abro** uma lucarna, **eu abro** as janelas, **eu abro** um portão, **eu abro** uma rua, **eu abro** uma clareira, **eu abro** uma vereda, **eu abro** uma estrada, **eu abro** uma fenda, uma vala, um sulco, uma cova, um rego, uma frincha, uma brecha, as pernas, **abro**

as pernas, as coxas, os pés, os joelhos, **abro** o sexo e ele invade a minha carne. Lanço um grito de júbilo. (LINS, 1973, p. 242, grifos meus).

[...] **tu portagem tu pórtico tu porto** eis que finda a travessia e as palavras me invadem a princípio em tumulto **irrompem em mim** horda ríspida e silente **irrompem em mim** e minha carne conhece-as conhece e sofre a presença desses insetos de mica lâmina veloz do relâmpago correm entre nós as palavras e com elas o caos a balbúrdia a barafunda os carneiros mochos fitas rubras guizos os carneiros entre os viçosos girassóis que **pendem pétalas** ouro a chuva estronda pesada. (p. 403, grifos meus).

[...] somos tecidos no tapete **eu e eu** margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes **nós e as mariposas nós e os girassóis nós e o pássaro benévolo** mais e mais distantes latidos dos cachorros **vem um** silêncio novo e luminoso **vem a paz e nada** nos atinge, **nada**, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim. (p. 413, grifos meus).

Além da utilização da *anáfora*, isto é, figura de linguagem caracterizada pela repetição de uma ou mais palavras no início de versos, constante no primeiro fragmento – “Eu abro as narinas,/ eu abro os olhos,/ eu abro a boca,/ eu abro os braços,/ eu abro as mãos,/ eu abro os poros,/ eu abro a garganta,/ eu abro as artérias,/ eu abro um espaço,/ eu abro passagem,/ eu abro as alas” (LINS, 1979, p. 242) –, Lins lança mão de *aliteraões* (recorrência de sons consonantais) – “**tu portagem/ tu pórtico/ tu porto**” – e de *assonâncias* (reiteração de fonemas vocálicos) – povoado de **peixes** –, igualmente recursos contumazes do discurso poético¹⁴⁶.

Outro exemplo de sequência textual na qual Osman Lins se vale dos recursos de *anáfora* e *aliteraões*:

O parque de diversões, com as suas luzes perdidas na escuridão circundante, ela e eu no carrossel que **range** em torno do eixo, **rangem** as tábuas do piso se passa algum dos outros raros hóspedes; tento, sem conseguir, com faca afiada, cortar o olho desorbitado de um boi; a mala de viagem tomba no assoalho, **range** o mar nas bocas e nas barrigas dos peixes, ouço ou julgo ouvir, **rosto contra rosto**, um **crepitar** de chamas, as **pranchas** de carvalho **rangem** sob nossos pés, não sei se

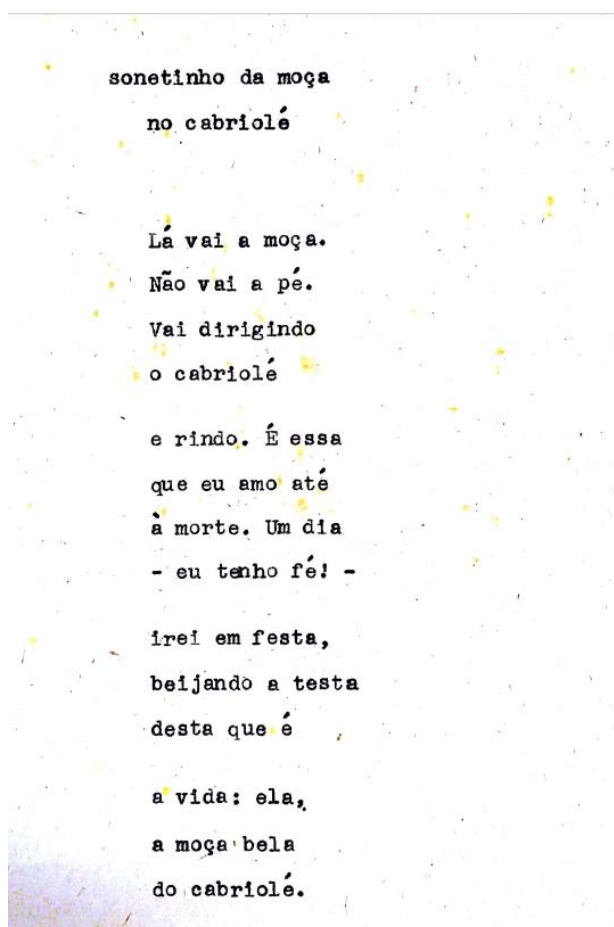
¹⁴⁶ Tais fragmentos seriam passíveis de seccionamento como versos, daí a minha intromissão pontual, a título de exemplificação, com a barra oblíqua (/), sinal gráfico usado normalmente para marcar onde começa e termina cada verso.

realmente **o** pronuncia nomes inventados ou se dou forma a vozes que sua em carne parece, subsistem, **propaga-se** em ondas amplas o rumor do mar pela costa ainda meio inculta, giramos **abraçados** no carrossel, **range** o leito vazio e o outro onde estamos; como entender que tão duros instrumentos, os olhos, recuem, queimem-se, tornem sobre si mesmos tal um pedaço de seda?; o vento espalha sem constância pelas casas pouco numerosas da Praia Grande a música estridente do parque e faz **ranger** a janela grossa, com as **aldravas** pendentes, o calor do seu rosto advém talvez dos olhos **tórridos**, desconheço o significado dos nomes que ela escande, de factícia sonoridade latina (mas escande-os?), **rangem** os baús e a cômoda, as luzes inquietas ou circulantes da festa em meio às quais **rodamos** **refletem-se** nas rugosas paredes e no seu rosto, ninguém conhece este olhar que **arde** e não se extingue, só eu e algum homem a quem ela – em outro segmento do Tempo – deseje e ame, sua voz é uma aragem e queima-me **rangem** em mim os ossos, rumor da mala **sobre** o assoalho no silêncio do ocaso, aves noturnas passam ante a janela e **rangem**, escuras, **rangem** no ar. (LINS, 1973, p. 15-16, grifos meus).

A seguir, um dos mais emblemáticos trechos da prosa osmaniana em que o escritor também tira proveito dos recursos expressivos da linguagem poética: o “salto do peixe”, metáfora da nuvem de possibilidades que circunda o homem, em meio às quais empreende seus caminhos, lançando-se, ou não, ao vasto mar de alternativas e escolhas:

Salta o peixe das vastidões do mar, **salta o peixe e este salto nem sempre ocorre no momento propício**, nem sempre advém próximo à terra, às ilhas, aos arrecifes, nem sempre há luz nessa hora, pode o peixe encontrar um céu negro e sem ventos, ou uma tempestade noturna sem relâmpagos, ou uma tempestade de raios e relâmpagos, **assim o salto, o instante do salto, esse rápido instante pode coincidir** com a treva e o silêncio, **pode coincidir** com o mundo ensolarado, enluarado, **o peixe no seu salto pode nada ver, pode ver muito, pode ser visto** no seu brilho de escamas e de barbatanas, pode não ser visto, pode ser cego e também pode no salto, no salto, no salto, encontrar no salto, exatamente no salto, uma nuvem de pássaros vorazes, ter os olhos vazados no momento de ver, ser estraçalhado, convertido em nada, devorado, e o espantoso é que esses pássaros famintos representam a única e remota possibilidade, a única, concedida ao peixe, de prolongar o salto, de não voltar às guelras negras do mar. Mas não serão essas aves, seus bicos de espada, uma outra espécie de mar, sem nome de mar? (LINS, 1973, p. 48-49) (grifos nossos).

Em meio à colheita dos poemas no acervo de Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), este “Sonetinho da moça do cabriolé”¹⁴⁷ – do italiano *soneto* (pequena canção), chamado de sonetinho, já que subverte a métrica tradicional de dez ou doze sílabas poéticas, embora tenha 14 versos (dois quartetos, dois tercetos) – parece trazer, em seu germe, a andrógina Cecília, segunda mulher de Abel, protagonista de *Avalovara*, cujo desfecho convulsionado e trágico transcorre justamente em um cabriolé.



E a remissão à moça, ao cabriolé, à morte, é desdobrada no romance *Avalovara*, como se atesta nos fragmentos:

¹⁴⁷ Também recolhido, em 2018, do Arquivo Osman Lins, do IEB-USP.

Sim, o embrião que a ambos nos envolve está maduro e eu sigo ao lado de Cecília na certeza de que somos mais fortes do que tudo, protegidos – pelo amor, pelo júbilo – contra toda espécie de engano, imprevisto, emboscada, armadilha, queda (tão errado lemos, instruídos que somos com letras enganosas). À distância, rede lançada na cisterna do mundo, surge, vindo ao longo da praia, um cavalo puxando um **cabriolé** descoberto. (LINS, 1973, p. 310, grifo meu).

[...] Eu estranho a ausência do carneiro, o **cabriolé** está perto, tornam-se mais espaçados os passos do cavalo. Cecília vê primeiro: “Olhe, Abel, o cavalo vem só, puxando o **cabriolé**”. Neste momento, a quinze ou vinte metros de nós, o animal se detém. Quando a rede fica presa no fundo da cisterna, adivinho de quem são as mãos que atuam sob as águas, na treva. Aqui, ao lado de Cecília, à luz do dia que começa, inebriado, cumulado de bens, convicto da nossa imunidade e desdenhoso da **Morte**, do seu raivoso poder anulador, como pressentir, neste veículo sem guia, a presença da Mulher com um lado do rosto esvaziado? [...] Cecília espande mais que este amanhecer de maio. Vamos pela praia dos Milagres e **as rodas do cabriolé** encontram a cada volta pedaços de paredes meio enterrados na areia, restos de portas ou de vigas, lajes quebradas, ferragens. (p. 310-311, grifos meus).

[...]

Subimos novamente no **cabriolé**. A mão que vai tomar as rédeas do animal e fazê-lo recuar em direção ao aclave de pedras, postas a ribamar para deter as águas, é a mesma – pérfida e desta vez mais ativa – que segura no fundo da cisterna a rede. O cavalo recua. Tento instigá-lo a avançar, ele recua ainda, devagar. Cecília assusta-se, o cavalo, sempre andando para trás, empurra o carro em direção à armadilha, ao precipício, e de súbito não pode mais com o peso. A roda esquerda perde o apoio, arrasta-nos, suga-nos, é tudo violento, rápido e tumultuoso, grito para Cecília, meu corpo salta e insere-se entre pedras. Ouço o rolar, sobre mim, do carro e do cavalo, um trovão duro, frio, rodeado de dentes e de garras de aço, um ser redondo, ventoso, feito de cem leões e tão luminoso que me acende por dentro, batendo no chão, nas pedras molhadas, longamente, crestando-as, lanhando-me as costas, onde está Cecília? O **cavalo**, preso nos varais do carro, luta para levantar-se. **Cecília, imóvel**, uma das pernas presa sob o pescoço torcido do animal. As ondas alcançam-na e também molham o cavalo. **Grito, em vão, o nome de Cecília e desço as pedras.** (p. 312, grifos meus).

Ainda no deslizante – e arriscado – enredamento vida e obra, seja a partir de espelhamentos seja a partir de recusas, possíveis ilações me ocorrem. A primeira narrativa de *Nove, Novena* (1966), “Pássaro Transparente”, é justamente iniciada por um menino

de oito anos, que, ao amargamente amadurecer, abdica do primeiro amor, bem como de seu espírito irrequieto, de seu olhar perquiridor e poético ante o mundo, para sucumbir às ordens e às leis do pai, “a fama de homem justo”.

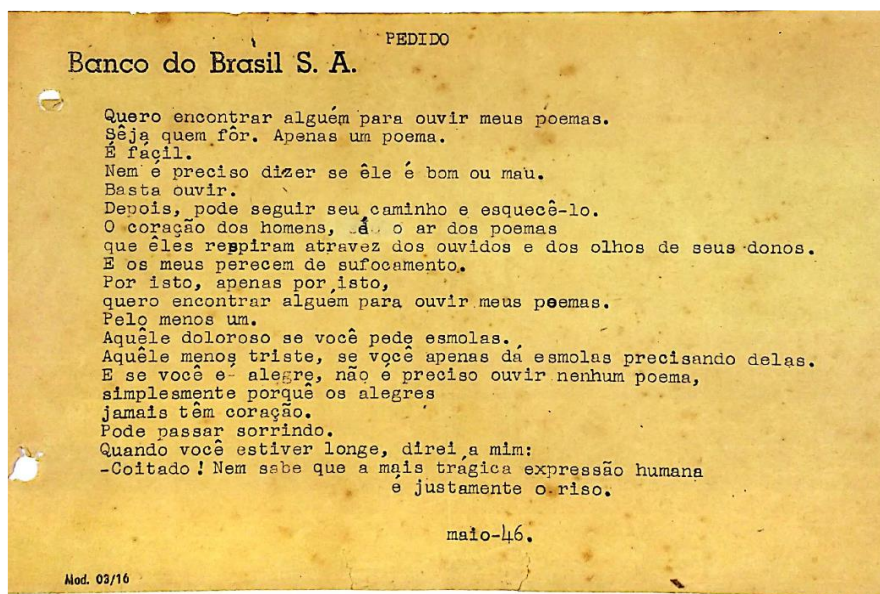
Indefinido, um rosto de oito anos. Cabelo fino, claro, cobrindo a testa. Pensativo, debruçado à janela da cozinha, olha o gato de manchas pretas e brancas, sentado no muro. Haverá, talvez, uma tristeza escondida nos seus olhos e, nos lábios, traços de precoce resignação. Entrefitam-se os dois, gato e menino. Brilham, no rosto, revérberos de abafada e colérica altivez. Altivez sem firmeza, qualquer coisa de elástico e ao mesmo tempo de inseguro: mola solta. (LINS, 1987, p. 9).

Quando indagado por jornalistas, Lins admitia que “nunca é demais acentuar que concentramos, em cada novo livro – bom ou mau –, toda a nossa vida” (LINS, 1979, p. 159), bem como a restauração transfiguradora da experiência em matéria literária: “A nossa experiência funde-se em tudo que escrevemos.” (LINS, 1979, p. 176).

Em recusa frontal ao que se esperava do menino que se fez homem, literariamente ilustrado na narrativa “Pássaro Transparente”, mesmo absolutamente responsável em seu papel de bancário exemplar e marido e pai admirável, o escritor jamais declinou de sua busca existencial, de perseguir o motivo a que veio: inscrever-se no mundo por meio da palavra e de sua arte poética, a partir da qual expandiu e transfigurou a suposta realidade dos seres e das coisas: “Morreu aquela garota para que eu nascesse. Não podia fazer da minha vida uma trouxa, um papel servido, jogá-la por aí. Nunca vi um retrato seu: ela não gostava de fotografias, embora conste que fosse bem bonita” (LINS, 1979, p. 188).

O notável leitor (tanto de poesia quanto de literatura em geral), o intelectual exigente, o escritor rigoroso não se ateu ao esquadro da rima, do verso, do metro, mas, definitivamente, fez-se poeta no sentido original da palavra, o de *poiétēs*, segundo a noção antiga de que o poeta é um fazedor, é aquele que faz e cria artefatos, e como também nos ensinou em *Avalovara*, o romance que alegoriza a criação literária: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos”, ou ainda “o Criador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita” (LINS, 1973, p. 32). Ainda jovem, porém, contraria o destino amargo e resignado do protagonista de “O Pássaro Transparente” – “E não fui eu quem, afinal, quebrou a casca, descobrindo um modo criador e livre de existir” (LINS, 1987, p.

20). Aos 21 anos, ainda jovem e antes de iniciar oficialmente a sua carreira literária, Lins datilografa o seu ardoroso pedido¹⁴⁸ – “quero encontrar alguém para ouvir os meus poemas” – em uma folhinha sépia timbrada do Banco do Brasil:



Admiravelmente, Osman Lins compreendeu o ato de escrever como um avançar nas sombras, em que o fio da ficção lhe foi o seu novelo de Ariadne, o véu entreaberto em meio às trevas. E do seu gesto honesto e corajoso, ancorado justamente na *recusa* à poesia lírica, lançou-se ao risco, empreendeu o seu “salto do peixe”, a partir do qual alcançou justamente essa outra espécie de mar, o da arte como *poiésis*, ato de interrogação filosófica e - sim - poética dos seres, das coisas, do mundo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Luiza; MOREIRA, Cristiano; DIAS, Rafael (org.). *Imprevistos de arribação*: publicações de Osman Lins nos jornais recifenses. Navegantes: Papaterra, 2019. v. 2.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*: o Spleen em Paris. São Paulo: Hedra, 2011. (Obra original publicada em 1869).

¹⁴⁸ Também recolhido, em 2018, do Arquivo Osman Lins, do IEB-USP.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (org.). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KOSHIYAMA, Jorge. O lirismo em si mesmo: leitura de “Poética” de Manuel Bandeira. In: BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001. p. 79-99.

MOREIRA, Cristiano. A epígrafe como brecha: Osman Lins leitor de poesia. In: GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth (org.). *A escrita do mundo: letras, imagens e números*. Porto Alegre: Metamorfoses, 2016. p. 137-174.

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

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

_____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1969.

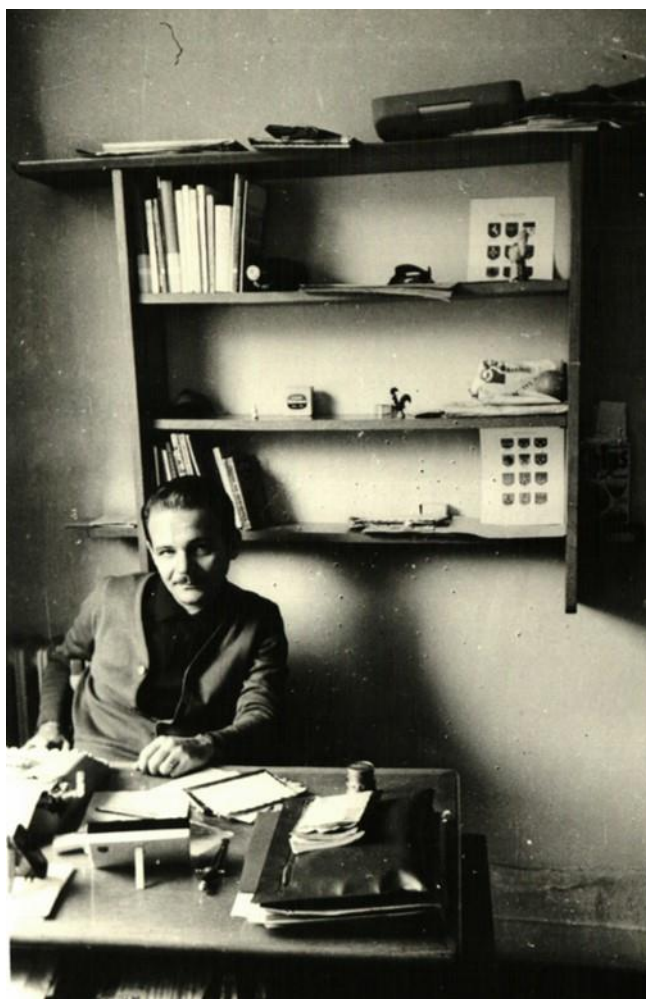
_____. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. “Exercício de imaginação”. In: Lições de Casa – Exercício de Imaginação. Julieta de Godoy Ladeira (org.). São Paulo: Melhoramentos, 1978.

NITRINI, Sandra. *Transfigurações*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

PAES, José Paulo. “A magia de Osman Lins”. In: LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973. (Encarte não paginado que integra o livro).

OSMAN VIAJANTE



NOTAS DE UMA AVENTURA, RESÍDUOS DA IMAGINAÇÃO

NOTES ON AN ADVENTURE, RESIDUALS OF IMAGINATION

Maria Aracy Bonfim¹⁴⁹

Resumo: O acesso aos manuscritos de Osman Lins (1924 – 1978) define de modo decisivo o avanço nas pesquisas que se debruçam sobre sua obra. Deste modo, neste artigo, apresentarei alguns dados colhidos em material que integra os arquivos públicos ou pessoais de pesquisadores e familiares de Lins e que compuseram minha apresentação no painel biográfico do V Encontro de Literatura Osmaniense, 2020, especialmente sobre a viagem do escritor brasileiro à Europa em 1961. A partir das anotações manuscritas feitas nesse período, e que foram, também, estrato do livro publicado em 1963, *Marinheiro de Primeira Viagem*, compartilho aqui o desenvolvimento da ideia do quanto o ato de viajar (e anotar) influenciou o fluxo textual de Osman Lins, por um lado como exercício, por outro, como uma forma alternativa de criação literária, melhor entendendo, em suas palavras, “necessidades (...) de me despojar do que eu chamaria os — resíduos da imaginação” (1979, p. 132). No reconhecimento de que as viagens feitas por Lins dotaram sua escrita de poderosa influência ficcional, serão apresentados, portanto, recortes da pesquisa desenvolvida por mim atualmente a partir das notas feitas por Lins em seus diários de bordo.

Palavras-chave: Osman Lins; Literatura de viagem; Arquivo Literário; Manuscritos; *Marinheiro de Primeira Viagem*.

Abstract: The access to Osman Lins (1924 – 1978) manuscripts decisively defines the advance in researches that focuses on his work. Thus, in this article, I will present some collected data from material that integrates the public or personal archives of researchers and Lins' family members and that composed my presentation in the biographical panel of the V Encontro de Literatura Osmaniense, 2020, especially about the Brazilian writer's trip to Europe in 1961. Based on the handwritten annotations made during this period, which were also part of the book published in 1963, *Marinheiro de Primeira Viagem*, I share here the development of the idea of how much the act of traveling (and taking notes) influenced the flow textual work by Osman Lins, on the one hand as an exercise, on the other hand, as an alternative form of literary creation, better understanding, in his words, "needs (...) to divest myself of what I would call the — residues of imagination" (1979, p. 132). Recognizing that the trips made by Lins endowed his writing with a powerful fictional influence, excerpts from the research currently developed by me based on the notes made by Lins in his logbooks will be presented.

¹⁴⁹ Professora Adjunta do Departamento de Letras, Centro de Ciências Humanas, na Universidade Federal do Maranhão. Pós-doutoranda com pesquisa intitulada “The Mystery and the Text: Paths and Consecration of the Word in Osman Lins”, sobre manuscritos de viagem de Osman Lins sob supervisão do Dr. Adam Joseph Shellhorse, na Temple University, Filadélfia, Pensilvânia, E.U.A. E-mail: maria.aracy@ufma.br.

Keywords: *Osman Lins; Travel Literature; Literary Archive; Manuscripts; Marinheiro de Primeira Viagem.*

Brincava a criança
Com um carro de bois.
Sentiu-se brincando
E disse, eu sou dois!

Há um a brincar
E há outro a saber,
Um vê-me a brincar
E outro vê-me a ver.

Fernando Pessoa

Em adição às duas primeiras estrofes desse poema de Pessoa, o escritor gaúcho Erico Verissimo escreveu em um de seus livros de viagem, *Israel em Abril*:

Penso: Brinco de viajar, e viajando às vezes me digo que sou dois: um que viaja e outro que se vê viajar. No meu caso haverá um terceiro, o que vai escrever sobre o que viajou e o que se viu viajar. Depois virá um quarto *eu*: o que ler o que o terceiro escreveu sobre o que viajava e o que se via viajar (VERISSIMO, 1997, p. 118).

Há um tom espirituoso na citação de Verissimo e oportunamente uso-a aqui, pois, apesar de absolutamente diversos em matéria de estilo e origens, mesmo em suas narrativas de viagem – o ponto de vista de Verissimo (que é já intertextual, referindo Pessoa) me fez conectar à escolha de Lins ao narrar de *Marinheiro* em terceira pessoa. Assume desde as primeiras linhas ser um indivíduo diante de uma narrativa a ser **escrita**, não a descrição de uma viagem, simplesmente, com foco na paisagem. Evoca em seu texto espaço e tempo para que este novo curso, dessa vez um texto, faça-se diante do leitor e não do turista ordinário, que lança mão de manuais detalhados, para melhor desfrute de viagens. Diz ele:

EIS A ÚLTIMA ETAPA DA VIAGEM. Tempo de sentar-se e de **escrever**, penetrar nesses meses que passaram, tentar parcialmente refazê-los. **Que se evoquem, hoje, o desembarque em Bordéus, num sábado de Carnaval, as primeiras horas neste continente (...).** **Acaba** de chegar a Lisboa, **está** num velho hotel (LINS, 1980, p. 07) (grifos meus).

O excerto acima, tirado dos dois primeiros parágrafos do livro, situa a leitura – em início ligada ao fim do trajeto físico, ainda em solo europeu (Lisboa), e assume a escrita como espaço outro daquele percorrido -, o que fica claro quando utiliza o verbo “refazer”. O uso do texto de Verissimo atende aqui apenas à remissão que se deu em minha leitura: conectou os escritores, sob a égide de um gênero, além do que, tem para mim valor de estima acadêmica, uma vez que foi a primeira pesquisa que elaborei no curso de Letras, na graduação. Importa aqui apenas como atenção que se volta ao tema, considerando tanto meu amadurecimento intelectual, quanto o reconhecimento que observo do destaque do texto osmaniano no ambiente do gênero da escrita de viagem.

O ato de viajar urdiu o escritor Osman Lins de modo indelével. Retomo, sobre tal assunto, o que diz Sandra Nitrini, quando afirma que

Embora saudado e elogiado unanimemente pela crítica, quando de seu lançamento, esse livro sempre foi visto como uma produção à parte no conjunto de sua obra. Talvez isso se deva ao fato de considerar-se, em geral, o gênero Literatura de Viagem periférico, destinado a leitores definidos, numa determinada sociedade, numa época dada, o que condiciona o olhar crítico menos atento. Por outro lado, o próprio Osman Lins, sem querer, contribuiu para colocar no limbo esse seu livro, ao dizer que, voltando de sua viagem, estava tão tomado por essa experiência, que não conseguia se dedicar à ficção inovadora, a menina de seus olhos. Então, numa espécie de gesto catártico, resolveu escrever *Marinheiro de primeira viagem*, para se livrar das lembranças que tanto o impediam de se dedicar a seu projeto literário. Ledo engano dele e dos críticos de sua obra (NITRINI, 2010, p. 113).

Em complemento, demonstro a seguir a entrevista em que Lins menciona o assunto de que tratou Nitrini e que nomeia este texto, atenta ao ponto de que na literatura osmaniana o tratamento com a laboriosa escrita não se dá aleatoriamente. Ainda que de modo consciente avalie como “*divertissement*”, “entretenimento”, Osman colheu na Europa um sem número de pérolas que virão a compor sua obra a partir dali. É de fato como que um trajeto iniciático que avulta tanto a criatividade, quanto a técnica de Lins.

Diz ele a Edna Savaget, em 1963, quando havia há pouco lançado sua primeira narrativa de viagem, *Marinheiro*, em resposta à pergunta “Que planos literários tem?”:

Acredito caminhar para a conquista de uma visão singular e intensa do Universo. Assim, meu plano fundamental é este, criar uma obra que, na sua totalidade, transmita essa visão e seja, ao mesmo tempo, a história nova da sua conquista. Esta atitude, não impedirá, porém, eventuais incursões no terreno do *divertissement*, pois sinto, a espaços, necessidades de repouso e de me despojar do que eu chamaria os — **resíduos da imaginação** (LINS, 1979, p. 132). (grifo meu).

Como não perceber na ficção osmaniana, sobretudo em *Nove, Novena* (1966) e em *Avalovara* (1973) os traços da estética que modelaram o inadvertido viajante? Motivos barrocos, a música, a luminosidade espacial, cenários. Os tais resíduos mencionados, portanto, reverberam para além do *divertissement*, e as cadernetas de notas, companheiras inseparáveis (pelo que se percebe em seu detalhamento) operam como dispositivo de lembrança, devaneios, exercícios de escrita, diário pessoal de viagem e que possibilitarão o desfecho da viagem em si: “EIS A ÚLTIMA ETAPA DA VIAGEM. Tempo de sentar-se e de escrever”. O processo de submersão no vivido se constroi sobre as frases dispostas na ferramenta manuscrita e há nessa transposição um aprendizado relevante para a pesquisa literária.

Munida, pois, dos manuscritos e reprodução de imagens obtidos no acervo de Lins, no site do Instituto Cultural Osman Lins – ICOL, utilizo também trabalhos científicos e material concedido de outros pesquisadores da obra osmaniana. Um desses, recolhido por Elizabeth Hazin e cedido a mim para compor o painel do Osman Viajante mostra em documento elaborado pelo próprio Osman listando as viagens ao exterior até o ano de 1970, pois ele foi ainda a Europa em 1969, 1971, 1973, 1975.

PROC. N.º 534-80	PROC. N.º 16.02/10
FLS 32	FIC. N.º 31
RUBRICA	RUBRICA

NOME:
OSMAN da Costa LINS

DATA DO NASCIMENTO:
5 de julho de 1924

NACIONALIDADE:
Brasileira

NATURALIDADE:
Pernambucana (Vitória de Santo Antão)

PROFISSÃO:
Escritor. - Funcionário do Banco do Brasil S.A., servindo atualmente na Biblioteca da Agência Centro de São Paulo (SP)

ESTADO CIVIL:
Desquitado (1)

RESIDÊNCIA:
Rua Pamplona, 1112, apt.º 71, São Paulo.

1) Em 15 de setembro de 1964, contraiu matrimônio, na Bolívia, com D. Julieta de Godoy Ladeira, brasileira, solteira, publicitária. Tal união permanece até hoje, sendo de notar que D. Julieta de Godoy Ladeira (pertencente a tradicional família paulista) é autora de um livro de contos - Fase as Férias em Nassau, Ed. GRD, Prêmio Jabuti de 1962) e de um romance ainda inédito.

FIGURA 1 IMAGEM CEDIDA POR ELIZABETH HAZIN

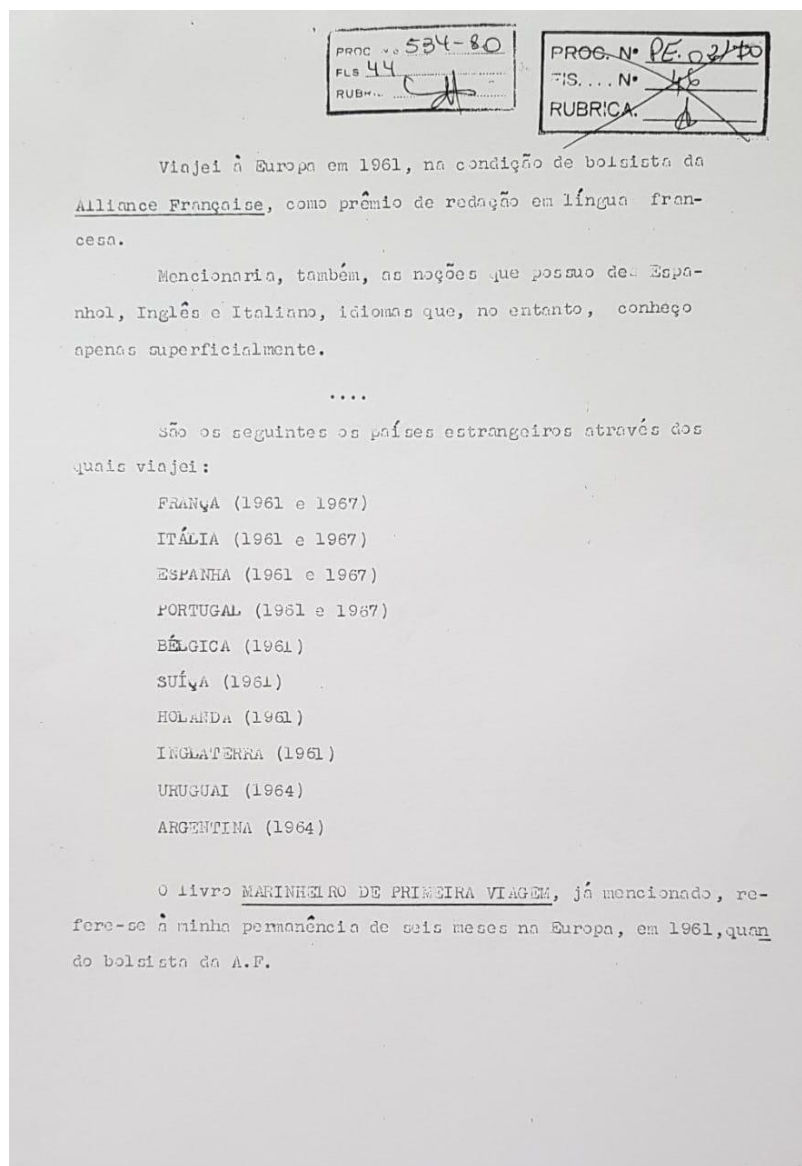


FIGURA 2 IMAGEM CEDIDAS POR ELIZABETH HAZIN

Como previamente enunciado, devo deter-me neste artigo em alguns detalhes vivenciados e anotados por Osman na primeira viagem europeia – não que as seguintes detenham importância menor – apenas como recorte didático para o artigo aqui em curso.

Uma coisa é certa: assim como tinha opinião bem definida sobre qualquer tópico, sem se esgueirar em respostas imprecisas, Osman assumia o que pensava e expunha sempre que podia. Em uma das mais reveladoras entrevistas que concede, em que, por exemplo aponta a origem do nome do pássaro Avalovara – homônimo ao livro,

responde a muitas perguntas a Geraldo Galvão Ferraz, dentre as quais, sobre ter um possível *hobby*:

Não coleciono nada e não tenho tempo para passatempo. Gosto de ler, de ouvir música, de filmes que não sejam imbecis nem pedantes. Há, além disso, três coisas pelas quais eu vou longe: praças, relógios estranhos e fenômenos celestes. Não essas pracinhas ajardinadas que vemos por aí: e sim praças como a de São Marcos, em Veneza (LINS, 1979, p. 170).

Osman Lins viajava para buscar. O espírito que ansiava por descobrir e decifrar nutria o espírito artístico que o fazia escrever sua ficção – o mover-se no mundo consubstanciava, nutria o escritor. O ato de viajar tem para o escritor algo de iniciático, catártico. Não resta dúvida alguma que a primeira viagem à Europa atuou decisivamente na mente criadora de Lins: chega de fato a ser um divisor de águas na criação osmaniana.

Sobre tal afirmação, tomemos o artigo intitulado “Isolamento cultural” datado de 3 de julho de 1976 e publicado em *Evangelho na Taba*, nas palavras de Lins:

(...) foi após uma estada mais ou menos longa pela Europa, em 1961, que passei a ver e a compreender melhor o meu país. Esse distanciamento fez com que eu tivesse do Brasil uma idéia mais clara, mais nítida. Senti-me, depois da viagem, mais ligado a ele, ao mesmo tempo que passava a enxergar com olhos novos as suas deficiências. Isso, bem sei, foi uma experiência pessoal e não me animo a generalizá-la. Ela prova, em todo caso, que viajar para fora das fronteiras não é algo nocivo. Tanto podemos aproximar-nos do Brasil estando nele (nunca esquecerei minha viagem às velhas cidades de Minas Gerais), como longe dele.

Acho ainda que as viagens a lugares mais evoluídos e carregados de tradição, mesmo quando realizadas por pessoas um tanto medíocres, são necessárias ao nosso processo civilizatório. Tenho em mente, aqui, os países europeus, muitos dos quais, felizmente, conheço. Só quem viveu essa experiência pode saber o que ela significa. Visitar a Europa não é apenas sair de casa. Mergulhamos, ali, nas camadas mais profundas de civilização. Eis as grandes cidades históricas e artísticas. Eis as pequenas cidades muradas, os castelos, as igrejas dos primeiros séculos, as obras bizantinas, as catedrais góticas, as arenas. Isso não existe no turismo interno. Eis os infinitos museus, onde repousa, para edificar-nos, o que o homem tem guardado e conservado de sua longa aventura no mundo. Museus da arte egípcia, preciosidades da Assíria, da arte romana, da navegação, das porcelanas, da arte grega, dos relógios, da

pré-história, da escrita, da China, da tapeçaria. (A desordem, aqui, é intencional, quero expressar a fantástica riqueza de informações culturais com que se defronta o visitante nessa Europa cada vez mais distante, que se sugere substituir pelo turismo interno.) Também se encontra o que há de melhor e de mais importante na arte do nosso tempo (LINS, 1979, pp. 39-40).

A amplitude em níveis múltiplos que uma viagem pode propiciar a um indivíduo assemelha-se, na visão de Lins, a um modo de ler, a um aprendizado, ou em suas palavras, a um mergulho cultural. Como pesquisadora, atesto que a verificação das anotações de cunho pessoal, feitas por Lins durante a viagem de 1961 respaldam a imersão na análise certamente das mais enriquecedoras de um escritor.

A análise documental tem o poder de dotar o pesquisador de lançar-se também, em deslocamento mental, de estudo, de aporte em texto com vistas à construção do perfil que um escritor desse vulto traçou para si mesmo. Sobre tal afirmação, escreve a pesquisadora de crítica biográfica, Eneida Maria de Souza:

A sedução pelos manuscritos, cadernos de notas, papéis esparsos, correspondência, diários de viagem e fotos tem como contrapartida a participação efetiva do pesquisador para a construção de ensaios de teor biográfico. A tarefa, a princípio simples, reveste-se de complexidade, por se tratar de uma prática narrativa que une objetividade com estilo pessoal, concisão com clareza expositiva. No exercício dessa prática, o apelo ao ficcional atua como procedimento que formaliza o texto e o molda segundo princípios comuns à arte da escrita (SOUZA, 2011, p. 09).

A aproximação inevitável que se tece entre a figura biográfica e o pesquisador pode ser um auxiliar de envolvimento, é claro, mas que urge de manutenção do olhar crítico para discernir com mais clareza o modo com que a escrita deste artista se faz e da relação que urde com a própria literatura, com seu povo, com sua língua. Do contrário, dotarmo-nos de estudos sobre os registros seria inútil e sua avaliação falha.

Osman Lins não só desejou fortemente, como lutou para conseguir a realização dessa, que viria a ser a sua primeira (e definitivamente a mais decisiva), viagem ultramarina.

Aos trinta e seis anos, carregando na bagagem dois livros premiados – *O visitante* e *Os gestos* mais a encenação de sua primeira peça de teatro *Lisbela e o prisioneiro* e ainda os manuscritos de *O fiel e a pedra*, Osman Lins desembarca na França, em 1961, como bolsista da Aliança Francesa.

Sua entrada na Europa é por Bordeaux, onde atraca o navio “Manga” e de onde prossegue, de trem, até seu destino: Paris. Seis meses depois deixa a Europa. Seu ponto de partida é Lisboa, onde toma o avião rumo a Recife.

Na sua bagagem de mão, Osman Lins marinho de primeira viagem à Europa, carrega um objeto preciosíssimo: um plano cultural rígido de visita a catedrais, a museus, de idas a espetáculos de teatro, de entrevistas com escritores, tudo isso em função de seu projeto literário. (...) O contato com as catedrais góticas, com os retábulos românicos despertariam no escritor novas concepções artísticas que desenvolveria de modo original, em suas obras posteriores. (NITRINI, 2010, pp. 65-66).

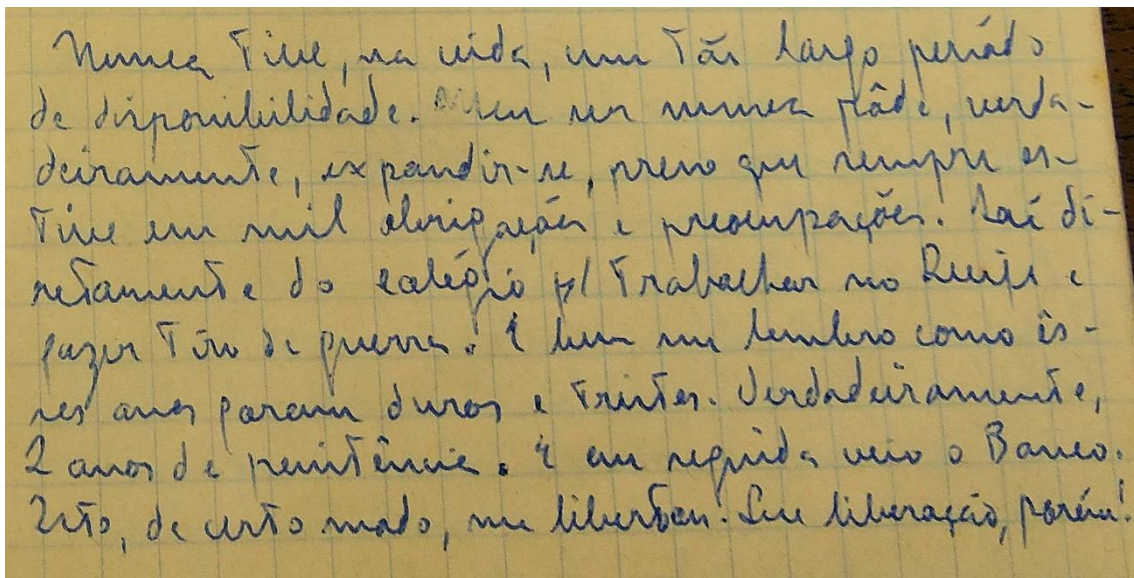


FIGURA 3 FRAGMENTO DE DIÁRIO DE VIAGEM DE OSMAN LINS (FCRB)

Transcrevo:

Nunca tive, na vida, um tão longo período de disponibilidade. Meu ser nunca pôde, verdadeiramente, expandir-se, preso sempre estive em mil obrigações e preocupações. Saí diretamente do colégio p/ trabalhar no Recife e fazer tiro de guerra. E bem me lembro como esses anos foram duros e tristes. Verdadeiramente, 2 anos de penitência. E em seguida veio o Banco. Isto, de certo modo, me libertou. Que libertação, porém!

Certamente, ele tinha consciência que algum impacto em sua mente criadora ocorreria. O jovem viajante filtrou minuciosamente – com pouquíssimas fotografias à época (uma delas é a que está na abertura deste artigo, em Paris - 1961), valendo-se das descrições anotadas na construção de ideias acerca de cada coisa vista: gestos, roupas, cores, objetos de todas as ordens, tudo, tudo. A impressão que dá, é que as anotações eram praticamente simultâneas aos elementos percebidos. O valor inestimável que as viagens legaram aparecem, sim, de forma poderosa na arte osmaniana.

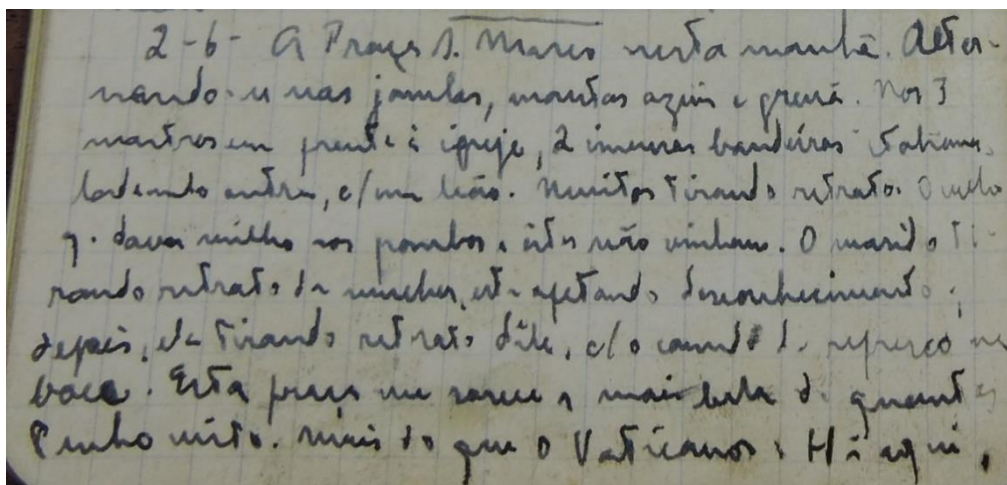


FIGURA 4 FRAGMENTO DE CADERNETA COM DE DIÁRIO DE VIAGEM DE OSMAN LINS (FCRB)

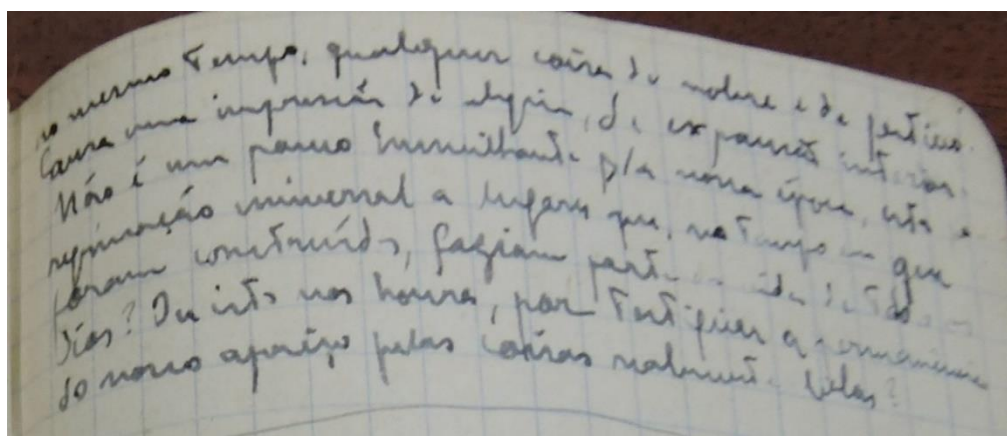


FIGURA 5 FRAGMENTO DE CADERNETA COM DE DIÁRIO DE VIAGEM DE OSMAN LINS (FCRB)

Transcrevo os dois fragmentos acima, que são subsequentes:

A Praça S. Marcos nesta manhã. Alternando-se nas janelas, mantas azuis e grená. Nos 3 mastros em frente à igreja, 2 imensas bandeiras italianas ladeando outra c/ um leão. Muitos tirando retratos. O velho que dava milho aos pombos e êstes não vinham. O marido tirando retrato da mulher, esta afetando desconhecimento; depois êle tirando retrato dele, com o canudo do refresco na boca. Esta praça me parece 1 das mais belas quantas tenho visto. Mais do que o Vaticano. Há aqui ao mesmo tempo, qualquer coisa de nobre e de festivo. Causa uma impressão de alegria, de expansão interior. Não é um pouco humilhante p/ a nossa época esta peregrinação universal a lugares que, no tempo em que foram construídas, faziam parte da vida de todos os dias? Ou isto nos honra, por fortificar a permanência do nosso aprêço pelas coisas realmente belas?

A indagação cala fundo e ecoa. De todas as formas mais intensas possíveis que alguém possa, Osman Lins se ligou e desejou fortemente ser reconhecido por sua arte. Ele tinha segurança de ofertar um trabalho burilado e bem feito – segurança de poucos, ilusão de muitos. Certificou-se que o legado deveria ser, com todo afinco, merecedor de atenção e de respeito.

As viagens que tanto se esforçou para realizar foram tão somente etapas de sua escrita. Escrita se fazendo através da leitura do mundo. Por fim, arrisco dizer sobre ele, com suas palavras mesmas, o que disse sobre Anchieta: “Ele é um viajante e um decifrador também em outros sentidos” (LINS, 1979, p. 21).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Hugo. (org.) *O sopro na argila*. São Paulo: Nankin editorial, 2004.

BONFIM, Maria Aracy. “As Viagens de Erico Verissimo”. Monografia (Graduação em Letras). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, p. 78. 2001.

INSTITUTO CULTURAL OSMAN LINS (ICOL). Online. Disponível em <<http://osmanlins.org/Di%C3%A1rio%20de%20Bordo>> Acesso em agosto, 2020.

HAZIN, Elizabeth. Arquivo da pesquisadora. Imagens cedidas em 2020.

LINS, Osman. *Marinheiro de Primeira Viagem*. 2 ed. São Paulo: Summus, 1980.

LINS, Osman. “Diário de viagem”. FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro - ARQUIVO OSMAN LINS. 2012/2014.

LINS, Osman. *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

NITRINI, Sandra. *Transfigurações – ensaios sobre a obra de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2010.

PESSOA, Fernando. “Carro de Bois”. Online. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3651> Acesso em janeiro de 2021.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

VERISSIMO, Erico. *Israel em abril*. 11 ed. São Paulo: Globo, 1997.

OSMAN CONTEMPLADOR



SOB UM CÉU DE ESTRELAS E PÁSSAROS SAGRADOS, EMERGIMOS DO MAR PARA INDAGAR

*UNDER A SKY OF STARS AND SACRED BIRDS,
WE EMERGE FROM THE SEA TO INQUIRE*

Elizabeth Hazin¹⁵⁰

RESUMO: Considerando inquirições a respeito da etimologia da palavra *contemplação*, este texto pretende compor uma das inúmeras facetas do escritor Osman Lins, a partir da percepção de seu perfil filosófico, de sua capacidade de espantar-se diante do universo, o que se torna possível através da pesquisa minuciosa de suas leituras e de como se refletem em seu texto sempre instigante e questionador.

PALAVRAS-CHAVE: Osman Lins; Literatura e Filosofia; Literatura e Biografia.

ABSTRACT: *Considering inquiries about the etymology of the word contemplation, this text intends to compose one of the many facets of the writer Osman Lins, from the perception of his philosophical profile, of his ability to be astonished before the universe, which becomes possible through the thorough research of his readings and how they are reflected in his always thought-provoking and questioning text.*

KEYWORDS: *Osman Lins; Literature and Philosophy; Literature and Biography.*

Leio no belo texto de Ivonne Bordelois sobre a etimologia que, para Merleau-Ponty, a linguagem, mais que um objeto, era um ser. Sim, nos diz ela, a linguagem é uma entidade que transcende os indivíduos e é justamente a junção da consciência de estarmos todos inseridos numa entidade que nos transcende com a contemplação da linguagem a partir dessa perspectiva que produzem em nós uma grande transformação, só possível, no entanto, quando levamos em conta o mistério oculto em cada uma das palavras. (BORDELOIS, 2007, p.16). Para essa autora, de modo algum trata-se de um retrocesso: a etimologia é, isso sim, uma recuperação, espécie de reinterpretação dos significados das

¹⁵⁰ Pesquisadora Colaboradora Plena junto ao Programa de Pós-Graduação de Literatura da UnB. Coordenadora do grupo de pesquisa **Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário** (UnB). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: ehazin555@gmail.com.

palavras (BORDELOIS, 2007, p.18). Confesso que, depois de muito pesquisar, dou-me conta do quanto é difícil estabelecer tranquilamente tudo o que se encontra submerso numa palavra: trata-se de verdadeiro trabalho arqueológico. Muitos foram os dicionários e livros consultados e espero que este que aqui apresento seja um resgate que se aproxime minimamente do percurso do termo CONTEMPLAÇÃO. Na Antiguidade grega, havia uma palavra – *theoría* - composta de duas noções, ambas indicando a ação de ver: é provável que uma se referisse simplesmente a “ver, olhar”, afinal o significado originário é esse - VER -, enquanto o outro guardasse o sentido de “prestar atenção a”, “vigiar”, “cuidar”, “observar”. Quem sabe, a tão conhecida expressão “Mire e veja”, de Riobaldo, não correspondesse – de algum modo – aos significados amalgamados por essa palavra grega? Há uma passagem na linha temática O, de *Avalovara*, que a meu ver metaforiza os significados da antiga palavra *theoría*. Trata-se de trecho em que a Inominada, ainda adolescente, dialoga mentalmente com um Inácio Gabriel já morto, a propósito da forma retangular que para ela era aquela assumida pelas passagens através das quais exercitamos nossas investigações do mundo: janelas, portas, quadros, páginas. De seu retângulo escuro¹⁵¹, lhe diz ele: - “Em muitos quadros (expressões, com o seu formato retangular, de tentativas de acesso ao mundo) desenha-se outra janela, outro retângulo”. Ela - dentre os vivos, prossegue: - “Neles, o contemplador vê duas vezes, ou melhor, vê três vezes – o que está no retângulo do quadro, o que se descortina além da janela aí representada e, ainda, através de tudo isso, a infinitude das coisas” (LINS, 1973, p. 238). Assim, contemplar um objeto nos levaria inelutavelmente a “teorizar” sobre ele. Ainda que o sentido atual de *teoria* não corresponda exatamente ao de *contemplação* (hoje, segundo Ferrater Mora, *teoria* designaria uma construção intelectual resultante do trabalho filosófico ou científico), o significado primário de *teoria* é *contemplação*. Em comum, ambos carregam a ideia de VISÃO. *Teoria* podia ser definida, pois, àquela época, como uma visão inteligível, espécie de *contemplação* racional. Da mesma raiz de *theoría* é que se origina também – segundo alguns autores - o nome **Deus**, que em grego se diz *Teos*, ou “Aquele que vê”.

¹⁵¹ Perceber que a palavra retângulo aqui, aludindo ao túmulo, quer também significar ser a morte um desses espaços de investigação do mundo.

Não poderia deixar de acrescentar, ainda, que a palavra *teatro* também vem da mesma raiz. Cito as palavras do resumo de artigo de Natasha Palmeira, intitulado “Teatro como lente de aumento”:

A etimologia da palavra ‘teatro’ nos diz muito do modo grego de ser e enxergar o mundo: θέατρον (thêatron) designava um local público de reunião destinado à contemplação, no sentido de uma observação atenta (θεωρία; theoría). No teatro, por conseguinte, o espectador (θεωρός; theorôs¹⁵²) era levado a exercer e a exercitar um ver distanciado¹⁵³ (θεάομαι; theáomai), ligado ao espanto¹⁵⁴ (θαυμάζειν; thaumázein), que segundo Platão e Aristóteles estaria na origem do pensamento filosófico. Assim, como se olhasse através de uma lente de aumento, o espectador no teatro tornava-se de certo modo filósofo, chegava a discernir e apreender aspectos do real que, por força do hábito, escapavam ou passavam despercebidos ao olhar cotidiano (PALMEIRA, 2014).

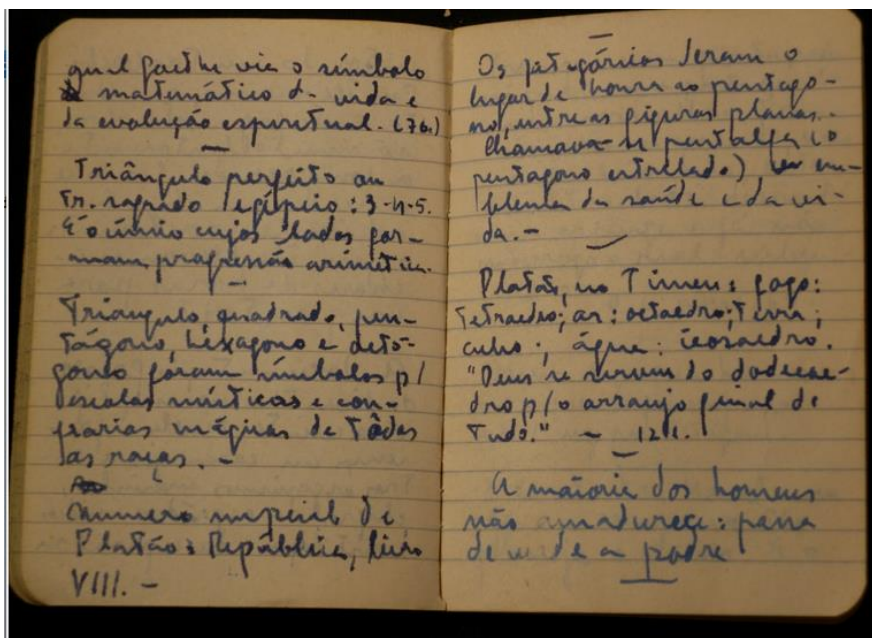
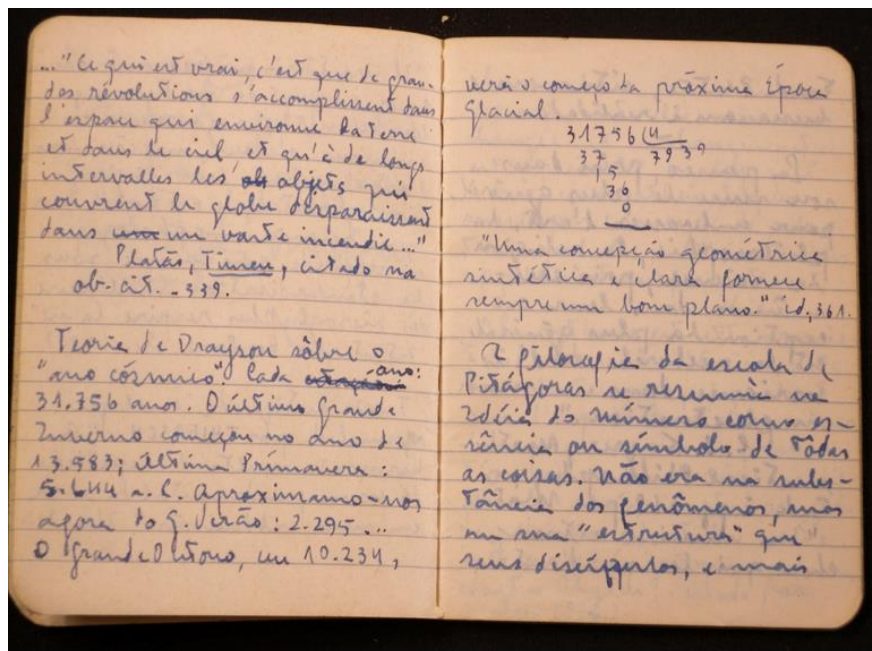
Essa citação traz em seu bojo a ideia que talvez devesse ser aqui, nesse texto, a mais forte, aquela a dar forma mesmo a todo o meu pensamento sobre Osman Contemplador: a visão filosófica do mundo, expressa, aliás, desde o título, “emergimos do mar para indagar” (LINS, 1973, p. 28), expressando o espanto e a perplexidade humana diante do universo. Isso inclui as leituras de filosofia feitas por Lins e o modo como as aproveitou na fatura do texto literário. Não saberia dizer quando teria começado

¹⁵² Há em português o termo TEORO dicionarizado: Enviado dos Estados gregos, para assistir aos grandes jogos, consultar oráculos. Espectador. O que viaja para ver o mundo. Enviado, legado, embaixador. Magistrado.

¹⁵³ Essa passagem talvez aluda ao que escreve Adorno em *Minima moralia* (“A contemplação impõe ao observador que não se incorpore ao objeto. Proximidade à distância”), como leio em https://www.fundacao-betania.org/betania/cadernos/pdf/Caderno32_Uma_urgencia_antropologica_Luciano_Manicardi.pdf

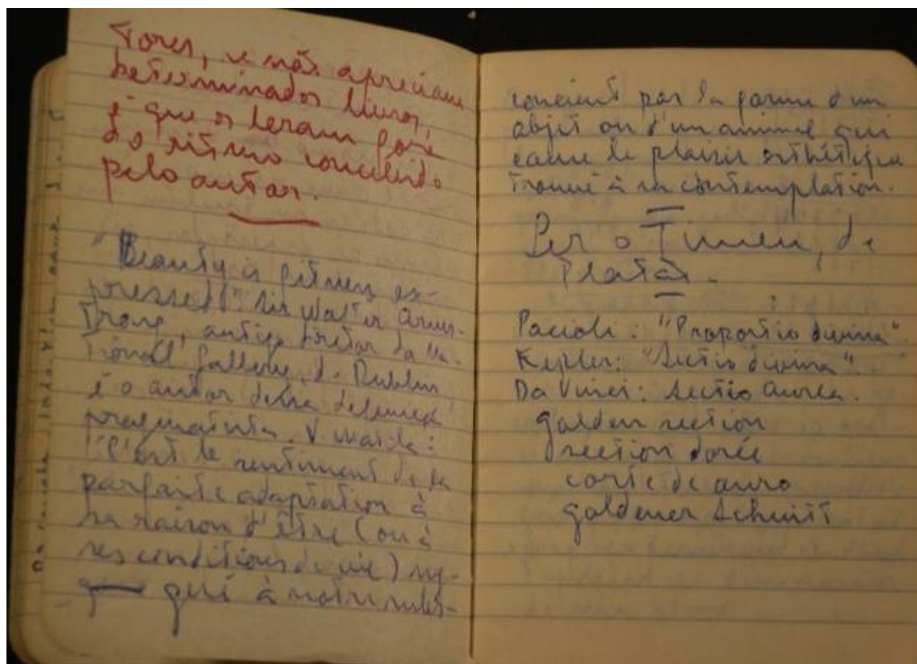
¹⁵⁴ Lins tinha bem internalizada essa noção. Lê-se em *Avalovara*: “Receio perturbar, aproximando-me, a feliz junção de cores, linhas e volumes. Sobressai, no centro da paisagem ensolarada, a figura solitária de Anneliese Roos, como, nos museus, certas obras de apreço, colocadas longe das demais, de modo a serem contempladas em sua integridade, sem dividir com outra, com nenhuma, o espanto do observador” (LINS, 1973, p. 43).

a se interessar pela filosofia, mas há anotações em suas cadernetas¹⁵⁵ a respeito de livros a serem lidos, por volta dos anos 1960.



¹⁵⁵ Depositada no Arquivo Osman Lins, Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Não sei com certeza a que altura teria lido Matila Ghyka, que o levou a interessar-se por Pitágoras e Platão, mas sei que terá sido durante o processo de escrita de *Nove, novena*, pois aí já o vemos citado como epígrafe do seu livro de narrativas (na imagem acima, pode-se ver a tal epígrafe, escrita de punho por ele, em uma das tais cadernetas). Matila escreve a certa altura que “Platão é provavelmente o pensador que mais teria meditado sobre a proporção e a harmonia” (GHYKA, 1978, p. 31)¹⁵⁶. Provavelmente tal leitura o conduziu ao *Timeu*. Surpreendemos em uma das páginas de suas cadernetas a intenção:



Os livros de Mircea Eliade também o ajudaram nesse caminho até o *Timeu* de Platão. Em *O sagrado e o profano*, Eliade escreve que a criação do mundo se torna o arquétipo de todo gesto criador humano¹⁵⁷. Foi justamente a leitura de livros como esses que deram a Lins as vigas-mestras de sua construção literária: noções de ritmo, proporção e

¹⁵⁶ Tradução livre da autora.

¹⁵⁷ Cf. ELIADE, 2008, p. 44.

harmonia; a utilização da geometria; a ideia da cosmogonia que, a partir de *Nove*, *novena*, juntas, estruturam o seu texto. Só para citar um exemplo, foi imbuído da ideia expressa por Eliade, de que toda criação do homem replica a cosmogonia, que Lins escreveu *Avalovara*¹⁵⁸. Vejamos o que teria ele dito em carta a Hermilo Borba Filho:

Hermilo, minha flor, recebi hoje sua carta e lhe conto um segredo: estava com um medo danado de que você não aceitasse meu *Avalovara*. Por que, sinceramente, não sei. Mas o que você disse, apesar dos exageros, não somente me alegrou como me aliviou. Eu receava talvez que você, temperamento mais instintivo, se chateasse com as minúcias de construção do meu trabalho. Que visse nisso um virtuosismo (é, em parte) e não um esforço no sentido de representar, mediante essa construção, a ordem cósmica. Algo de religioso, afinal, embora eu não seja, formalmente, um homem religioso¹⁵⁹.

Mas voltemos à etimologia, deixada lá em cima, para que seja enfim concluído o tal resgate a que me referi. Foram os latinos que afinal estabeleceram conexão entre o significado da palavra grega *theoría* e a latina *contemplatio*, concedendo à segunda um novo sentido: o religioso. Etimologicamente, *contemplatio* vem da raiz latina *templ*-¹⁶⁰, de onde *templum*, que – segundo Houaiss – corresponde a: “espaço quadrado e descoberto, traçado pelo bastão do áugure no céu e sobre o solo, no interior do qual ele

¹⁵⁸ O fruto de tais leituras empreendidas por Lins estão sendo por mim aprofundadas em meu livro *Figuras Conceituais*: reflexão sobre estratégias ficcionais na obra de Osman Lins, atualmente em elaboração.

¹⁵⁹ Carta a Hermilo Borba Filho, de 23 de janeiro de 1973. Manuscrito depositado no Arquivo Osman Lins da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹⁶⁰ Do grego *temnein* (cortar, delimitar, dividir). Cf. *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant. Dessa mesma raiz grega origina-se a palavra latina *tempus* (=tempo). Ambas as palavras, TEMPLO e TEMPO, “não significavam senão corte, cruzamento: dois caibros ou vigas que se cruzam constituem, posteriormente na linguagem da carpintaria, um *templum*; no progresso natural, daí se desenvolveu o significado de espaço dividido dessa forma; quanto a *tempus*, uma seção do céu (por exemplo, leste) passou a ser uma hora do dia (por exemplo, manhã) e, depois, passou a ser genericamente tempo” (USENER, Apud CASSIRER, 2004, 191).

examina e interpreta os presságios; lugar consagrado e reservado aos deuses, templo”. **Contemplar** seria, portanto, “estar junto com alguém” nesse espaço sagrado. Mirando e vendo.

Contemplar é olhar devagar, demorar o olhar no objeto, um olhar aberto ao possível, livre de motivos ou de objetivo definido: um olhar de encantamento. Contemplar é – observando-o – ver o objeto como nunca antes, como se visto por olhos de vidro, “contempladores abstratos do eterno”. (LINS, 1966, p. 26)

Há uma diferença fundamental entre esse Osman sobre o qual ora escrevo e os demais apresentados no painel do V ELO. Todos os demais resultam ou de deliberação ou de circunstância (por mais que – se pensarmos em Ortega y Gasset – saibamos que tudo o que alguém pensa fazer deliberadamente, o faz na realidade por conta de sua circunstância, de tudo “o que está ao seu redor”). Assim, ninguém escolhe nascer no Brasil e em Vitória de Santo Antão. Mas pode escolher ser poeta, viajar, ensinar, estudar, ser crítico, escrever para teatro, ser teórico, trabalhar com as mãos, ser pai. Poderíamos ainda dizer que há dois Osmans que se aproximam mais do Contemplador: o apreciador de cinema e o apreciador de arte¹⁶¹. Mas mesmo assim, sugere algo mais pontual, focado em um objeto específico. Estariam mais para espectador (palavra que agora sabemos pertencer à mesma família da palavra contemplação). Desse modo posso dizer que esse Osman Contemplador é uma postura, um jeito de ser, um modo de ver o mundo que funciona, em última instância como a forja de todas as suas escolhas e, sendo assim, está na raiz de todos os outros, confunde-se com todos eles.

Fico imaginando a infância do menino Osman, tendo perdido sua mãe aos dezesesseis dias de nascido, crescendo só, entre adultos, interessado nas coisas do mundo, a observar a vida ao seu redor. A solidão deve ter sido propícia ao preparo de pontes, como um dia ele diria. E tão forte deve ter sido essa existência contemplativa à época de Vitória de Santo Antão, que na entrevista que lhe foi feita em 1954, por ocasião do Prêmio Fábio Prado (pelo romance *O visitante*), antes até mesmo de sua estreia como escritor, ao responder sobre que novo trabalho teria em mente, confessou:

¹⁶¹ Nem todas as apresentações do painel encontram-se aqui publicadas.

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).

Sim, alguém como ele, que se pegue a minúcias, a detalhes (basta que olhemos o trançado de seus textos), deve ter contemplado a vida e as coisas com avidez. Em outra de suas entrevistas, concedida a Esdras do Nascimento, a propósito de *A rainha dos cárceres da Grécia*, diria as palavras abaixo, corroborando as minhas:

Irrita-me os que assumem uma atitude autossuficiente diante do mundo, os que acham que o mundo para eles não tem segredos, não esconde nada; e, do mesmo modo, os que se põem diante da obra literária como se a devassassem de uma vez por todas e em todos os meandros. Mas o mundo é insondável e a obra é insondável. Mundo e obra só nos oferecem algumas de suas faces inumeráveis. (LINS, 1979, 251).

Essa mesma atitude diante do mundo e da obra literária, ele teria tanto na qualidade de leitor quanto na de escritor:

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o professor secundário que vai lendo e interpretando o romance inédito deixado pela sua amante, não se cansa de repetir que a sua visão dessa obra constitui apenas uma possibilidade. Ele não aspira a aparecer como aquele que tem a chave da obra. Como o seu decifrador. Insiste, pelo contrário, em confessar as suas dúvidas. Ele não está certo do que lê. A obra, para ele, é mistério. Ele se coloca, diante da obra, como alguém que se coloca diante do mundo: numa **atitude de perplexidade**. Há um esforço de compreensão e, ao mesmo tempo, uma grande perplexidade. Depreende-se que, quando, em *Avalovara*, me ocupo do romance, da organização do romance, ocupo-me do mundo, da transição do caos ao cosmos; e que **quando me ocupo**

em *A rainha dos cárceres da Grécia*, da leitura do romance, da contemplação do romance, ocupo-me também da nossa condição de habitantes do mundo, de contempladores do universo¹⁶² (LINS, 1979, p. 250).

Se o termo **perplexidade** define de modo exemplar sua atitude diante do mundo, o termo **atitude** – por sua vez - remete ao instante de transição entre pensamento e ação, aquele instante necessário para que tudo aconteça, para que seja assumida uma nova postura diante do mundo. Digo isso para que não se veja o ato de contemplar como algo destituído de força criadora, distante da ação¹⁶³. Para Lins, o escritor não era um sonhador, como muitos acreditavam que fosse, mas um homem desperto em sua contemplação, vigilante, atento às coisas (Cf. LINS, 1979, 136). Falando a propósito do tempo que levava a escrever um livro, atesta a impossibilidade de precisar com exatidão: “Porque escrever significa apenas uma fase do trabalho. Há todo o tempo de gestação, a meditação que precede à decisão de inicia-lo. Além disso, foi necessário viver” (Cf. LINS, 1979, p. 133), mostrando o quanto é importante o estado de contemplação, de atenção a tudo, para a construção literária.

Tão forte é o exercício do contemplar em Lins, que literalmente a palavra transborda em seu texto. Abel contempla na praia do Cassino o eclipse do sol; contempla de longe a beleza de Roos e das cidades traçadas na pele de seu corpo; contempla o mar batendo nas pedras da praia dos Milagres; contempla em silêncio o cais em T, na tentativa de apreender o sentido que tal composição – semelhante a um texto – contém; contempla a Cidade radiosa e insulada, sobre o canavial; contempla os navios que atracam lentos, em Amsterdam, com gaivotas em torno da mastreação; em Pisa, contempla as construções mais ou menos inclinadas; contempla simultaneamente a memória dos dois, dele e dela, no corpo de Cecília; contempla sobre o tapete de ramagens o corpo da Inominada, visão

¹⁶² Grifos meus. No fragmento P 6 de *Avalovara*, lê-se que Julius Heckethorn, com o seu relógio poderá ser incluído entre os intérpretes ou contempladores do universo (LINS, 1973, p. 325).

¹⁶³ Leio em texto de Inácio de Araújo Almeida: “Na filosofia grega a palavra contemplação era denominada teoria, por oposição a práxis, ou ação. Por isso, os gregos designavam a vida contemplativa como vida teórica, por oposição à vida ativa, ou vida prática”. <http://es.arautos.org/view/viewPrinter/6187-a-contemplacao-no-ensino-de-sao-tomas>.

do Paraíso tão próximo. Se há em *Avalovara* sessenta e nove ocorrências do termo (divididas entre as diversas formas verbais de CONTEMPLAR e os substantivos CONTEMPLAÇÃO e CONTEMPLADOR), é em *A rainha dos cárceres da Grécia* (onde aparece apenas onze vezes) que vemos em seu esplendor o significado profundo da palavra, considerando aquele originário, relacionado à visão. Cito, aqui, trechos de meu trabalho sobre o topônimo Báçira (que corresponde ao último nome do espantalho de Maria de França), em que é ressaltada essa questão. Apresento aí duas hipóteses para o surgimento do nome no mapa de Macgrave citado pelo personagem de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Um deles é a cidade iraquiana de Basra.

O nome da cidade Al-Basrah, que em árabe significa “ver demais” ou “ver tudo”, pode ter como origem seu papel como base militar contra o Império Sassânida. A cidade de Basra estende-se no mesmo espaço em que outrora existia a Suméria, berço da escrita do homem e localização do Jardim do Éden. Baçorá é o nome usado em Portugal, ainda que no Brasil a imprensa use a forma inglesa Basra. Quando se quer transcrever em nosso alfabeto a palavra árabe, surgem inúmeras formas: Baçirah, Baçara, Basra, Basrah, Al-Basrah. Em todos os sites buscados, o significado da palavra liga-se à visão: “ver, saber, conhecer”, “insight”, “o que vê demais”, “o que passou a ver”, “aquele que vê com a mente”, “aquele que viu” (HAZIN, 2016, p. 274).

Todavia não é apenas a essa altura do romance que ouvimos falar de visão. Impossível não pensar na importância que vai adquirindo, pouco a pouco, para o Professor que em seu diário se autointitula “contemplador adestrado” e “contemplador inquieto e curioso do romance”:

Se o professor tinha problemas com os olhos, a ponto de chegar a se internar por conta disso, agora ele vê (adquirindo *visão*, aqui, significado de *conhecimento*), vê como nunca, para além de tempo e espaço, garantindo-nos a possibilidade de uma superação dos limites de uma visão rasteira, simples, cotidiana (HAZIN, 2016, p. 290).

Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, tão compulsado por Lins¹⁶⁴, como matéria-prima de seus textos a partir de *Avalovara*, a palavra *templum*, primitivamente, significava o espaço de que se observavam os fenômenos naturais e a passagem dos pássaros, e ainda estava associada à observação do movimento dos astros. Em *O livro dos símbolos* lemos que havia um templo egípcio cujo teto era pintado com estrelas e pássaros sagrados. Tratava-se indiscutivelmente de espaço que incitava – mediante a transmissão dos sentimentos de tranquilidade e acolhimento – a compreendermos nosso lugar no mundo. Lembra-me uma das passagens de *Evangelho na Taba* que considero aquela que despertou em mim a percepção do “ser contemplador” que enxergo em Osman Lins. Ao ser questionado por Geraldo Galvão Ferraz sobre se teria algum hobby nos intervalos do trabalho, diria (deixando claro além do mais seu profundo respeito pelo sofrimento alheio):

Não. Não coleciono nada e não tenho tempo para passatempo. Gosto de ler, de ouvir música, de filmes que não sejam imbecis nem pedantes. Há, além disso, três coisas pelas quais eu vou longe: praças, relógios estranhos e fenômenos celestes. Não essas pracinhas ajardinadas que vemos por aí: e sim praças como a de São Marco, em Veneza. Fui em 1971 a Estrasburgo exclusivamente para conhecer o relógio de Jean-Baptiste Schwilgué, existente na catedral. Em 1966, fui ao Rio Grande do Sul assistir ao eclipse total do Sol. Agora, desejaria muito ver a fantástica conjunção do cometa Kohoutek e do eclipse anular do Sol, no dia 24 de dezembro. Infelizmente, a maior visibilidade desse fenômeno único ocorrerá no Chile. E não terei coragem de ir a um país traumatizado pela brutalidade¹⁶⁵, simplesmente para olhar os astros (LINS, 1979, 170).

Sim, Osman, não foste tão-somente um contemplador, mas – levando ao pé da letra o sentido coletivo incluído no verbo contemplar – ainda criaste uma obra que nos transmite o que resulta de tua contemplação. Seguiste à risca o que escreveste pela mão

¹⁶⁴ Vide meu artigo publicado nos Anais do XII Congresso Internacional da Abralic: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0072-1.html>

¹⁶⁵ Refere-se ao golpe militar de 11 de setembro de 1973, que derrubou o regime democrático do Chile e seu presidente, Salvador Allende.

de Abel, em seu ensaio *A Viagem e o Rio*: “Ver e não dizer é como se não visse” (LINS, 1973, p. 35).

Esse era de fato seu projeto de vida: conquistar uma visão singular e intensa do Universo e criar uma obra que, na sua totalidade, salpicada de estrelas e de pássaros sagrados, transmitisse essa visão¹⁶⁶. E termino aqui, todavia lembrando que não podemos, jamais, nos esquecer de que ele nos contemplou (aqui vai mais um sentido para Osman Contemplador) com alguns dos melhores textos que lemos em nossas vidas.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário Analógico da língua portuguesa*. Rio: Lexikon, 2010.

BORDELOIS, Ivonne. *Etimologia das paixões*. Rio: Odisseia Editorial, 2007.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas II – O pensamento mítico*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio: J. Olympio, 1988.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofia* (Tomos I e II). Buenos Aires: Editorial Sudamericana Sociedad Anónima, 1975.

GASTON, Sean. *Derrida*. Porto Alegre: Penso, 2012.

GHYKA, Matila. *El numero de oro*. Barcelona: Poseidon, 1978.

HAZIN, Elizabeth. “O Báçira”. HAZIN, E.; BARRETO, F.R.; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Quem Sou? Sou eu quem eu retrato*: páginas mimeografadas à margem de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Brasília: Siglaviva, 2016, pp. 254-293.

_____. A conjunção de fragmentos dispersos em Osman Lins: afinidades morfológicas entre Avalovara e o Dicionário de Símbolos in *Anais do XII Congresso Internacional ABRALIC*, resumo 72-1.

¹⁶⁶ Cf. LINS, 1979, 132.

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

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

_____. *Nove, Novena*. São Paulo: Martins Ed., 1966.

_____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Martins Ed., 1969.

_____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. Rio: Guanabara, 1986.

MANICARDI, Luciano. “Uma urgência antropológica” em https://www.fundacao-betania.org/betania/cadernos/pdf/Caderno32_Uma_urgencia_antropologica_Luciano_Manicardi.pdf

PALMEIRA, Natasha B. Teatro como lente de aumento. 2014, 978-85-391-0620-2. (hal-01465496) <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01465496/>

RONNBERG, A. (ed.). *O livro dos símbolos*. Colônia: TASCHEN, 2012.

ENTREVISTA com Elizabeth Hazin

**Maria Aracy Bonfim
Cacio José Ferreira**



Poeta, Pesquisadora Colaboradora junto à PG em Literatura da UnB, Coordenadora do grupo de pesquisa Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Coordenadora da Coleção Osman Lins, da Editora Siglaviva (DF), com quatro volumes já publicados.

O QUE VOCÊ PODERIA CONTAR - NESSE MOMENTO EM QUE NOS ENCONTRAMOS (EM MEIO A UMA PANDEMIA MUNDIAL) - DE RELEVANTE EM SUA TRAJETÓRIA COMO PESQUISADORA?

Posso dizer, com certeza, que sou demasiado fiel a meus objetos de estudo que, aliás, nem foram tantos ao longo de minha vida acadêmica. Talvez por ter me dado conta de que o ensino da literatura na escola não me desvelara o mundo que, sozinha em casa, encontrara, e sabendo do quanto a leitura representara em minha vida em termos de constituição de minha personalidade, terminei passando da prática à teoria, interessando-me pelo estudo do ato mesmo de ler e pelo da importância da formação desse hábito na infância, antes mesmo da defesa de minha dissertação que procurava entender a questão da fronteira entre as literaturas infantil e adulta, passando pelas semelhanças e as diferenças entre essas duas modalidades, a partir da análise da obra de Ana Maria Machado. Tal interesse na leitura permaneceria em minha vida docente mesmo após enveredar por uma nova pesquisa, desta vez sobre Guimarães Rosa, acontecida no seu arquivo, depositado no IEB/USP. Tendo aí pesquisado sobre a gênese do *Grande sertão: veredas*, passei mais de 20 anos ligada ao autor e à crítica genética, tendo aprofundado também teoricamente o tema. Foi quando em 2008, a pedido de uma aluna, dei início à leitura do romance *Avalovara*. Essa brincadeira terminou na formação de um grupo de pesquisa, “Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário”, ligado à PG de Literatura na UnB, responsável pela organização de 7 eventos, 8 livros publicados, dezenas de artigos em periódicos e várias defesas de mestrado e doutorado. E é sobre a obra de Osman Lins que tenho me debruçado nesses últimos meses tão diversos de tudo o que até aqui vivi nesse mundo. Se por um lado a pandemia nos trouxe preocupações várias (de saúde, de higiene, de afastamento social, econômica), por outro propiciou (pelo menos a mim, aposentada e vivendo sozinha) tempo e espaço para deixar solta a imaginação e seguir não apenas lendo e analisando seus textos, mas também escrevendo alguns livros que há muitos anos me acompanhavam como ideia somente.

COMO SE DEU A DECISÃO DE FOCAR TODA SUA PESQUISA NA OBRA OSMANIANA?

Há muito conhecia Osman Lins, antes mesmo de entrar na graduação de Letras, mas não era ainda uma pesquisadora. Como disse antes, interessaram-me outros assuntos e quando mais adiante reencontrei a obra de Lins, dei-me conta de que era o momento de pesquisar sobre ela. E tem sido assim, desde então, graças à fidelidade a que já me referi. Além disso, o texto de Lins, água profunda, permite que infinitamente aí se mergulhe e que se encontre nas águas, nas águas, exatamente nas águas, um incessante motivo de procura.

COMO POSICIONARIA OSMAN LINS NO PANORAMA DA LITERATURA BRASILEIRA?

Começaria dizendo que a obra desse autor é daquelas que não podem ser generalizadas, rotuladas, pois não se quer desse modo definida. Trata-se de obra que – após uma primeira fase, em que traz uma narrativa mais tradicional – passa a se caracterizar por um grande rigor técnico e uma boa dose de experimentalismo (embora nunca abandone a tradição), situando-se entre aquelas de escritores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Preocupado com questões atinentes aos aspectos teóricos da ficção, Lins elaborou uma obra que prima pela linguagem bem cuidada, às vezes eivada de poeticidade e capaz de exprimir uma visão peculiar do real romanesco. Pelo valor extraordinário de seu conteúdo, pela capacidade de trazer à tona valores que constituem a marca das grandes obras ficcionais, a obra osmaniana insere-se definitivamente na Literatura Brasileira, como um de seus momentos mais altos.

QUAL SERIA UMA FORMA DE FAMILIARIZAR LEITORES DENTRO E FORA DA ACADEMIA COM A OBRA DE LINS? QUE PERCURSO INDICARIA AOS PESQUISADORES INICIANTES?

Tenho pensado muito nisso, ultimamente. Sobretudo considerando que daqui a três anos comemoraremos o centenário de nascimento do escritor. Como torná-lo mais conhecido do leitor brasileiro de que tanto ele quis se aproximar com seu texto de modo algum fácil, tranquilo, mas justamente por esse motivo, para que esse leitor se desse conta enfim de que ler é um ato tortuoso?

De uns anos para cá tenho organizado grupos de leitura da obra de Lins com pessoas de fora da academia. É algo extremamente rico e eu mesma aprendo muito com os olhares desses leitores, que acrescentam ao texto osmaniano, com suas vivências pessoais, novas nuances. Agora, na pandemia, estou com 3 grupos desses, o que tem me fortalecido imensamente.

Outro dado interessante é que a UNIFACOL, Centro Universitário Faculdade Osman Lins, apesar de não ter o Curso de Letras, achou por bem que todos os seus alunos deveriam saber quem é e o que escreveu Osman Lins, escritor nascido na cidade de Vitória de Santo Antão (PE), a mesma em que se encontra o Centro e onde nasceu a grande maioria dos alunos. Fui convidada para capacitar os professores que

oferecerão a disciplina Osman Lins (obrigatória) em todos os cursos do Centro. E tenho conversado muito com uma professora de lá. Sugeri que fizéssemos, em parceria com a Prefeitura, trilhas culturais com placas alusivas ao escritor e aos personagens de seus livros cujo enredo se dá naquela cidade. Seria um modo de envolver os habitantes, de lhes falar desse ilustre cidadão, de trazê-los para mais perto da literatura e da realidade do lugar em que vivem.

Durante o tempo da pandemia, coordenei a organização do V ELO – Encontro de Literatura Osmania, que congregou ouvintes tanto da academia quanto de fora dela. Após a realização do evento, criei um programa online intitulado *Osmanize-se!*, que também tem reunido público semelhante.

Por fim, ao lado de livros resultantes de minhas pesquisas sobre Lins, estou escrevendo outros 3 livros que possuem um caráter diverso: voltam-se para o grande público, com o objetivo de fazê-lo conhecer e se interessar por esse fascinante escritor de nossa literatura. A ideia é lançá-los por ocasião do centenário, em 2024, em evento que também terá – em parte – esse caráter misto, qual seja, o de envolver pessoas da academia e de fora dela.

COMO VOCÊ PERCEBE A RECEPÇÃO DA FORTUNA CRÍTICA DE OSMAN LINS, EM ESPECIAL A PRODUZIDA POR VOCÊ?

Por um lado, posso dizer que a recepção é mínima, sempre dentro da academia, entre os poucos pares que de fato se interessam profundamente pelo autor. Mas por outro, tenho me dado conta, ao longo desses anos, do quanto nossos textos (meus e dos componentes do grupo de pesquisa) são citados em trabalhos de outros pesquisadores, às vezes nem tão próximos de nós. Isso significa um certo reconhecimento de nosso trabalho, o que é muito bom.





Todas as imagens de Osman Lins que compõe o Painel desta edição integram o acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Autorização de reprodução e publicação concedida por Ângela Pedroso Lins.