

Ivanor Luiz Guarnieri

O Engenho e os retábulos de Osman Lins

São José do Rio Preto

2016

Ivanor Luiz Guarnieri

O engenho e os retábulos de Osman Lins

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

São José do Rio Preto
2016

Guarnieri, Ivanor Luiz.

O engenho e os retábulos de Osman Lins / Ivanor Luiz Guarnieri. -- São José do Rio Preto, 2016
232 f. : il., tabs.

Orientador: Aguinaldo José Gonçalves

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História, crítica - Teoria, etc. 2. Literatura – Aspectos Sociais. 3. Lins, Osman, 1942-1978 – O engenho e os retábulos – Crítica e interpretação. 4. Semiótica. 5. Intertextualidade. I. Gonçalves, Aguinaldo José. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869-31.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Ivanor Luiz Guarnieri

O engenho e os retábulos de Osman Lins

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^ª. Dr^ª. Célia Maria Domingues da Rocha Reis
UFMT – Cuiabá

Prof. Dr. José Batista de Sales
UFMS – Três Lagoas

Prof. Dr. Osvaldo Copertino Duarte
UNIR - Vilhena

São José do Rio Preto
05/fevereiro/2016

Dedico este trabalho

Aos meus Luiz Fernando e José Henrique; à Marta, presença de amor guiando os passos meus.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Aguinaldo, pela convivência e aprendizado; ao Prof. Osvaldo e Prof^a Gisele, pela coordenação atenta e acolhedora, à Professora Marisa Fernandes pela ajuda fundamental em vários momentos, à Aline Pereira, pela ajuda marcante. À CAPES, pela bolsa de nove meses no período do estágio em Rio Preto.

“Se alguém quiser investigar a sério a verdade das coisas, não deve escolher uma ciência particular: estão todas unidas entre si e dependentes umas das outras; mas pense apenas em aumentar a luz natural da razão, não para resolver esta ou aquela dificuldade de escola, mas para que, em cada circunstância da vida, o intelecto mostre à vontade o que deve escolher”

René Descartes

RESUMO

A hipótese inicial desta pesquisa sugeria a existência de procedimentos intersemióticos no discurso literário do escritor Osman Lins (1924-1978). Contudo, a leitura de todas as suas obras, somada ao estudo de parte de sua fortuna crítica, indicava também outro elemento importante de sua poética: sua crítica social. Com isso, chegou-se à seguinte questão: como a literatura intersemiótica de Osman Lins se realiza e, ao realizar-se, contribui para avançar as fronteiras de seu trabalho, sem perder a perspectiva ético-social desse autor? A tese está dividida em cinco capítulos e três partes. Na primeira parte, o capítulo um apresenta as obras de Osman Lins e o capítulo dois destaca os processos de bricolagem, metaficção e intertextualidade. Na segunda parte, o capítulo três enfoca os procedimentos de intersemiotividade, em especial nas obras da segunda fase do escritor, expandindo as fronteiras de seu discurso literário; o quarto capítulo trata da imagética presente em uma das narrativas de *Nove, novena*, intitulada “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Na terceira parte da tese, demonstramos como os procedimentos intersemióticos são decisivos por contribuírem para a realização do compromisso ético do autor, compromisso que se efetiva em sua crítica social.

Palavras-chave: Crítica Social. Imagética. Intersemiótica. Literatura Brasileira. Osman Lins.

ABSTRACT

The initial hypothesis of this research suggested the existence of intersemiotic procedures in the literary discourse of the writer Osman Lins (1924-1978). However, the reading of all his works, in addition to the study of their critical reception, also indicated another important element of his poetics: his social criticism. Thereafter, the following question was raised: how is Osman Lins' intersemiotic literature performed and how does it contribute for stretching the boundaries of his work, without losing the author's ethical and social perspective? This thesis is divided into five chapters and into three parts. In the first part, the chapter one presents Osman Lins' works and the second chapter focuses on the processes of bricolage, metafiction and intertextuality. In the second part, the chapter three focuses on the intersemiotic procedures, especially in the works of the second period of the writer, which expands the boundaries of his literary discourse; the fourth chapter deals with the imagery that is present in one of the narratives from Nove, Novena, entitled "Retábulo de Santa Joana Carolina". In the third part of this thesis, we demonstrate how intersemiotic procedures are crucial once they contribute for the accomplishment of the ethical commitment of the author, which becomes effective through his social criticism.

Keywords: Social criticism. Pictorial forms. Intersemiotic studies. Brazilian Literature. Osman Lins.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	“ <i>La liseuse</i> ”, Pierre-Auguste Renoir	90
Figura 2	“Madona do Prado” – Rafael Sanzio	90
Figura 3	Cristo crucificado, São João e Maria Madalena Anthony van Dick	97
Figura 4	Tapete: A dama e o unicórnio: “ <i>À mon seul désir</i> ”	108
Figura 5	Tapete: A dama e o unicórnio: “ <i>L’Ouïe</i> ”	108
Figura 6	A espiral e o quadrado	112
Figura 7	Foto da Catedral de Chartres	113
Figura 8	Desenho do Labirinto de Chartres	113
Figura 9	Triângulo de Sierpinski	122
Figura 10	Fractal “Árvore”	122
Figura 11	Calendário medieval, quadro correspondente ao mês de março	130
Figura 12	Calendário medieval, quadro correspondente ao mês de fevereiro	130
Figura 13	Escultura “Recém-Nascido” de 1915	136
Figura 14	Escultura “Recém-Nascido” de 1920	136
Figura 15	O Homem Vitruviano	139
Figura 16	Cruz do Zodíaco	140
Figura 17	“O Ar” Pintura de Giuseppe Arcimboldo	154
Figura 18	Escada com esculturas de Rafael e Michelangelo; no Vaticano	211
Figura 19	“A escada de Jacó” de William Blake	211

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	As eras geológicas em “Perdidos e achados”	54
Tabela 2	Os módulos de “Conto barroco ou unidade tripartita”	78
Tabela 3	Os núcleos narrativos de <i>Avalovara</i>	111
Tabela 4	Quadro diegético do “Retábulo”	125
Tabela 5	Quadro dos doze mistérios do “Retábulo” e seus meses, signos e narradores	127

LISTA DE ÍCONES E SÍMBOLOS

- 8 Personagem Giselda de “Noivado”
- I Personagem Mendonça de “Noivado”
- ∞ Personagem de *Avalovara*
- ↙ Personagem feminina de “Pentágono de Hahn”
- ♂ Personagem masculino, quando adulto de “Pentágono de Hahn”
- ♂ Personagem masculino, quando menino, de “Pentágono de Hahn”
- ♂ Voz uníssona de um personagem, representados quando adulto e menino
- ∅ Personagem de “Perdidos e achados”
- ⊕ Personagem, parteira, de “Retábulo de Santa Joana Carolina”
- ♨ Filho do Senhor do Engenho Serra Grande, do “Retábulo de Santa Joana Carolina”
- △ Miguel, personagem do “Retábulo...”, namorado de Cristina
- Cristina, personagem do “Retábulo...” namorada de Miguel
- ⊕ Voz uníssona de Miguel e Cristina
- † Padre, do décimo primeiro mistério do “Retábulo”
- △◇ Símbolos dos narradores do décimo mistério do “Retábulo” usados na primeira edição de *Nove, novena*
- ⊞
- ☯ Suástica
- △▽ Personagem do ensaio *Guerra sem testemunhas*
- ♂ Marido de Joana Carolina

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	PRIMEIRA PARTE: DAS OBRAS E DA POÉTICA DE OSMAN LINS	20
2.1	CAPÍTULO I	21
2.1.1	O problema da classificação	23
2.1.2	Os primeiros livros	26
2.1.3	<i>O Visitante</i>	29
2.1.4	<i>O Fiel e a Pedra</i>	35
2.1.5	<i>Guerra do 'Cansa-Cavalo'</i>	43
2.1.6	Transição em <i>Marinheiro de primeira viagem</i>	46
2.1.7	<i>Nove, novena</i>	50
2.1.8	Teatro	57
2.2	CAPÍTULO II	67
2.2.1	Bricolagem	67
2.2.2	Metaficção	72
2.2.3	Intertextualidade	78
3	SEGUNDA PARTE: PROCEDIMENTOS DE INTERSEMIOTICIDADE	87
3.1	CAPÍTULO III	88
3.1.1	Um quadro em <i>Marinheiro de primeira viagem</i>	88
3.1.2	A obra imagética da segunda fase: começando com <i>Nove, novena</i>	92
3.1.3	<i>Avalovara</i>	106
3.1.4	<i>A Catedral Avalovara</i>	109
3.1.5	Espaço sonoro, enquadramento cinematográfico e outras expressividades	118

3.2	CAPÍTULO IV	124
3.2.1	A estrutura do “Retábulo”	125
3.2.2	Primeiro mistério	131
3.2.3	Segundo mistério	142
3.2.4	Terceiro mistério	150
3.2.5	Quarto mistério	153
3.2.6	Quinto mistério	155
3.2.7	Sexto mistério	158
3.2.8	Sétimo mistério	160
3.2.9	Oitavo mistério	163
3.2.10	Nono mistério	165
3.2.11	Décimo mistério	168
3.2.12	Décimo primeiro mistério	171
3.2.13	Último mistério	172
4	TERCEIRA PARTE: A LITERATURA OSMANIANA COMO ARTE CRÍTICA DO MUNDO	175
4.1	CAPÍTULO V	176
4.1.1	Os dois olhos de Alexandre(s)	177
4.1.2	Drama amoroso e moral pública	180
4.1.3	Crítica econômico – social	188
4.1.4	Crítica política	201
5	CONCLUSÃO	219
	REFERÊNCIAS	223

1 INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese é demonstrar que a literatura de Osman Lins é realizada com procedimentos intersemióticos que se são decisivos na obra desse escritor pernambucano, por expandirem as fronteiras de seu discurso e por contribuírem para a realização de seu compromisso ético, efetivado na sua crítica social.

A relação entre Literatura e outras artes tem sido cada mais aceita pela comunidade de pesquisadores, devido às demonstrações de plausibilidade da relação entre poesia e pintura, literatura e artes plásticas, e pelo próprio desenvolvimento do campo das artes. Uma vez aceito que há relação entre as artes, as abordagens acerca do modo como ela se dá diferem entre si. Sobre a hipótese acima, nosso objetivo é mostrar a presença de procedimentos de outras artes na arte literária de Osman Lins. Cremos poder demonstrar isso mais adiante. Primeiramente, porém, dizendo algumas coisas pertinentes sobre o processo da pesquisa.

O método dedutivo mostrava-se o mais indicado para começar a realização dos trabalhos. Nesse sentido, partimos inicialmente da ideia de que os grandes sistemas de representação criados pelo homem – Filosofia, Ciências e Artes –, tivessem ao menos um elemento em comum: a utilização de signos verbais como mensageiros do conhecimento. Contudo, essa concepção é muito genérica. No momento seguinte, foi especificado o objeto, por meio do refinamento do foco, e tomando apenas as artes em consideração, procurando ver nelas elementos comuns, pois, se não houvesse tais elementos, elas sequer poderiam ser conceituadas como artes. Em sendo assim, haveria pontos em comum que possibilitam a transferência de aspectos expressivos entre as artes. O campo era imenso e as perquirições iniciais se encontravam ainda em uma nebulosa filosófica.

Osman Lins foi escolhido por nós para tais estudos devido à estrutura de suas composições que nos atraiu inicialmente. Ora, partindo da hipótese de haver relações de intersemiotividade nos procedimentos narrativos desse autor, era necessário um método para o aprofundamento das pesquisas. Dado que o trabalho de campo requeria conhecer toda a obra de Lins, por uma questão de funcionalidade, optou-se pelo método cartesiano. Falando acerca de sua própria experiência, ensina Descartes que, em primeiro lugar, não se deve aceitar nada que não seja evidente. Diz o filósofo francês que, quando ele não tinha certeza acerca de determinado problema, tomava por resolução “dividir cada uma das dificuldades que eu examinasse em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolvê-las” (DESCARTES, 1996, p. 78). Depois de dividir assim o problema de investigação,

ele aponta o terceiro passo de seu método, que consiste em começar pela parte mais fácil e ir gradativamente até a mais difícil. Por fim, segundo ele, devem-se fazer revisões constantes e enumerações, a ver se não foi esquecida nenhuma das partes do todo investigado. As duas partes da proposta cartesiana para a pesquisa definem-se em duas palavras: análise e síntese; ambas formam o paradigma da pesquisa na universidade ocidental, que, por conseguinte, tem no método de Descartes um de seus pilares. Some-se a isso a proximidade insuspeita de Descartes com a Literatura, no sentido de que

a vida e o pensamento de Descartes parecem aproximá-lo da condição íntima que caracteriza o herói romanesco moderno, sobretudo se pensarmos que este se caracteriza, em larga medida, pela relação sempre instável e incerta com o mundo e com o próprio destino, pelo fato de que encara a existência como trajetória e percurso, ainda que nem sempre tenha consciência disso, do mesmo modo que Descartes entende o método como uma forma de trajetória ou travessia por meio da qual o pensamento se materializa (BARIANI, 2015, p. 46).

O pensamento que desenvolvíamos, baseados na hipótese de trabalho - de que há relações entre artes na literatura de Osman Lins - se materializava nas leituras de suas obras e nas perquirições teóricas que inevitavelmente conduziam a novas indagações. Dividido o campo de investigação, conforme ensina Descartes, tínhamos, dedutivamente, a seguinte divisão: obras do próprio escritor e de sua fortuna crítica; numa segunda divisão, os livros literários e os livros de intervenção; numa terceira divisão, os textos de intervenção do escritor, seus ensaios, artigos de jornal e sua tese sobre Lima Barreto; numa quarta divisão, os livros de literatura: os romances, contos, teatro, e as narrativas de *Nove, novena*. E, dividindo ainda mais o corpus literário, tínhamos as duas fases do escritor, demarcadas pelo ano de 1966. A sequência das leituras e os estudos das diferentes partes divididas minuciavam os detalhes. Como adverte Ezra Pound, “a maior parte das artes atinge os seus efeitos usando um elemento fixo e um variável” (POUND, 2006, p. 156). Isso também é notado no discurso osmaniano. Há invariâncias, como sua crítica social, que, aliás, perpassa tanto a literatura como os escritos de intervenção; as mudanças constantes na forma narrativa, com variações na estrutura dos enredos e novas maneiras de marcar as vozes narrativas; imbricamento de cenas do cotidiano, com notícias de jornal encaixadas nas narrativas, como ocorre em *A rainha dos cárceres da Grécia* e *Avalovara*. Então, sobre as variações de sua forma narrativa, pode ser dito que ela própria, a variação, é um dado permanente.

Na pesquisa, o método cartesiano mostrou-se bastante produtivo, como indicativo do caminho a ser seguido pela investigação, sem esquecer a hipótese de trabalho. De tal sorte que,

somados os dois, tínhamos o método hipotético-dedutivo, ou seja, pelas análises das obras deduzíamos gradativamente a plausibilidade da hipótese. Mais do que isso, em vez de uma mera divisão analítica do objeto, o trabalho de pesquisa tinha na hipótese uma espécie de bússola, cuja agulha oscilava entre o indutivo das análises e o dedutivo da hipótese, indicando os caminhos para a investigação. Mas isso era ainda um pouco amplo para as abordagens concretas de uma obra literária tão ampla, complexa e rica em variações expressivas como a de Osman Lins. Tinha-se um método para a pesquisa, era preciso outro para a exposição dos resultados dessa pesquisa. Este foi encontrado no campo da semiótica, na proposta de um autor que dialoga com o método cartesiano: Gérard Genette e seu conceito de “bricolagem”. A bricolagem é um procedimento de mão dupla, pois está presente tanto na crítica literária, quanto na composição da obra literária, como se verifica em Osman Lins, autor que pode ser visto em muitos momentos como um *bricoleur*.

Informa Genette que a definição de bricolagem é tirada do dicionário francês *Petit Robert*. A origem do termo está relacionada ao verbo *bricoler*: “ocupar-se em casa com pequenos trabalhos manuais, consertos, fabricação de pequenos objetos” (GENETTE, 1972, p. 143). Esse conceito é adequado para a abordagem do trabalho de Osman Lins, que seguidamente se reporta a seu ofício de escritor como sendo o de alguém que molda o mundo, resgatando-o do informe e dando-lhe existência. Esse conceito cabe também aos propósitos da pesquisa que realizávamos sobre sua obra, para mais bem expor os resultados do trabalho.

No processo de bricolagem, faz-se o aproveitamento de materiais de antigas construções, para se compor uma nova estrutura. Para tanto, é necessária uma dupla operação: de análise e de síntese. Pela análise, o que se faz é “extrair diversos elementos de diversos conjuntos constituídos”; e, pela “síntese, constituir a partir desses elementos heterogêneos um novo conjunto no qual, a rigor, nenhum dos elementos utilizados encontrará sua função de origem” (GENETTE, 1972, p. 144). O trabalho realizado na pesquisa, aqui exposta, teve na bricolagem e no método de Descartes seus encaminhamentos metodológicos.

A bricolagem indica o processo, nela mesma, da análise e da síntese. Cabe aqui fazer uma justiça, lembrando o fato de ter sido um homem da ciência, o antropólogo Claude Lévi-Strauss, quem primeiramente sugeriu o conceito, a partir de suas pesquisas realizadas entre povos americanos e africanos. Tratando da arte, diz o antropólogo francês:

O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas ou de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os

“meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de materiais e utensílios bastante heteróclitos (LÉVI-STRAUSS, 1989, p 32- 33).

Ora, o trabalho da crítica também é uma forma de bricolagem, realizada de modo *sui generis*. Como argumenta Genette:

Existe uma outra atividade intelectual, essa reservada às culturas mais “evoluídas”, a que essa análise poderia ser aplicada quase palavra por palavras: trata-se da crítica e mais especialmente da crítica literária, que se distingue formalmente das outras espécies de crítica por utilizar o mesmo material (a escrita) que as obras que se ocupa (GENETTE, 1972, p. 144).

Ou seja, a crítica literária fala a língua da literatura, mas não fala, necessariamente, a linguagem literária.

Ao tomar a obra de Osman Lins para análise, tem-se a convicção de que ela é um todo estruturado. Para compô-la, o escritor tem diante de si o mundo como realidade - mundo de cultura, humano, portanto. Nós, por nossa vez, temos a obra desse escritor e a tomamos como uma espécie de material de segunda mão; depois de decompô-la, a reordenamos num todo estruturado na tese. Ora, se o escritor indaga acerca do mundo e de sua condição, faz dessas indagações sua obra de arte; a crítica, por seu turno, tem diante de si a obra assim elaborada, da qual busca os sentidos, que são os objetos de seu discurso crítico. Na impossibilidade de discorrer sobre todos os sentidos expressos na obra de arte, o que, aliás, é impossível, o crítico elege certos aspectos que julga significativos para responder à hipótese de trabalho e aos objetivos que preconiza para a pesquisa.

Tendo em mira a construção literária de Osman Lins, a abordagem se ateve aos procedimentos discursivos desse autor, flagrando elementos de sua imagética e de sua crítica social. Objetivando mostrar a relação homológica estrutural entre a Literatura osmaniana e outras artes, os recortes analíticos que resultaram da pesquisa são apresentados em cinco capítulos divididos em três partes. Essa divisão é a que mais se aproxima do número de ouro: 1,618. O número de ouro é encontrado pela soma entre o número 1 e a raiz quadrada de 5 dividido por 2. No caso da divisão da tese aqui apresentada, o resultado é $5 \div 3 = 1,666$. Observamos, ainda, que as três páginas com os títulos das três partes contêm um resumo no qual são citados os principais assuntos tratados; essas três páginas têm na estrutura da tese a função de molduras, que separam os quadros expositivos. Por fim, mas não menos importante, os assuntos dos cinco capítulos organizados em três partes não são estanques, pois algumas

iterações temáticas argumentativas reaparecem como células que compõe a organização da exposição feita em forma fractal.

A primeira parte da tese trata das obras e de aspectos poética de Osman Lins e está dividida em dois capítulos: o primeiro volta-se para as obras desse autor; o segundo capítulo versa um pouco mais detidamente sobre alguns processos discursivos de seu fazer literário.

A segunda parte da tese é dedicada à Imagética osmaniana. Também dividida em dois capítulos, no terceiro ocupa-se das várias obras desse autor, demonstrando procedimentos de intersemiotividade em narrativas como, em especial, “Conto barroco ou unidade tripartita”, de *Nove, novena; Avalovara* e *Marinheiro de primeira viagem*. O outro capítulo dessa parte, o quarto da tese, é dedicado exclusivamente à narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, apresentando elementos que a estruturam e demonstrando como os procedimentos composicionais do discurso de Osman Lins se relacionam com diferentes artes, plásticas ou dramáticas.

A terceira parte da tese é constituída por um único capítulo, o quinto da tese. Ele começa por uma história de Graciliano Ramos, comentada por Osman Lins, para mostrar como a Literatura pode ser, ao mesmo tempo, um olho que vê a si mesma e ao mundo, num exercício de crítica social. A crítica social é o objetivo da abordagem desse capítulo e, nesse sentido, trata da questão moral presente em *O visitante* e *Pentágono de Hahn*. Também aponta para as questões de ordem política em *Avalovara*, sugeridas também em *A rainha dos cárceres da Grécia*. Discute, ainda, o drama social vivido pela personagem Joana Carolina e os seus nos engenhos do Nordeste. Em perspectiva, esse capítulo procura mostrar como a imagética da obra de Osman Lins amplia as fronteiras de sua obra e permite realizar o compromisso social do escritor plasmado em seu discurso literário.

Sobre o título da tese, quero ainda me reportar ao seguinte: na abertura de *Nove, novena*, Osman Lins coloca quatro versos do poema “O engenheiro”, de João Cabral de Melo Neto (*apud* LINS, 1975a, p. v): “A água, o vento, a claridade, / De um lado o rio, no alto as nuvens / Situavam na natureza o edifício / Crescendo de suas forças simples”. Também cita uma frase de um estudioso da relação entre literatura e matemática, Matila C. Ghyca (*apud* LINS, 1975(a), p. v), tirada da obra de Matila, “Proporções estéticas na natureza e nas artes”: cita Lins: “uma concepção geométrica sintética e clara, fornece sempre um bom plano”. Essas duas citações indiciam aspectos do jogo narrativo presente na obra de Osman Lins e apontam para a ideia de engenhosidade. Com efeito, a engenhosidade osmaniana opera móveis verbais desde o primeiro romance do autor, *O visitante* (1955), até o seu último texto publicado em vida, *Domingo de Páscoa* (1978).

Considerando que “uma das características marcantes da obra de Osman Lins é sua intensa relação com a cultura medieval: arte, pensamento, religiosidade, misticismo” (FRITOLI, 2006) e tendo em consideração, ainda, que foi na Idade Média que nasceu a engenharia (pois que o engenheiro era o que criava e cuidava da manutenção dos engenhos), há, no mínimo, uma coincidência feliz entre a presença de engenhos do Nordeste de Osman e a Idade Média que o escritor admirava.

Com efeito, a obra de Osman Lins é marcada pela presença de engenhos em suas histórias. Além disso, as cenas do “Retábulo de Santa Joana Carolina” passam-se entre engenhos, como o Serra Grande (LINS, 1975a, p. 88), entre outros. Os engenhos compõem o espaço em muitas outras de suas obras e, ao mesmo tempo, marcam e delimitam lugares. Em *O fiel e a pedra* (1961), a vida de Bernardo e Teresa move-se no Engenho do Surrão, cuja pedra de mó o herói se ocupará em polir. De fato, o formato dessa pedra é o mesmo da espiral de *Avalovara* (1973) e se move no mesmo sentido da espiral. De sorte que temos um imbricamento importante entre as duas obras, na relação homológica estabelecida entre elas por meio do espaço do engenho e, principalmente, pela imagem de movimento circular da espiral e da pedra.

Cabe ressaltar, aqui, para além do substantivo engenho e da temática do espaço construída na ambientação das fazendas do Nordeste, a relevância do adjetivo “engenho”: da arte do demiurgo Osman Lins e a engenhosidade com que as suas obras são construídas. Nesse sentido, ele é um escritor que, em respeito ao leitor, convida-o a decifrar a trama engenhada e a contemplar os quadros narrativos, não como pintura fácil, que se entrega ao primeiro contato, mas realizada com a complexidade que exige atenção aos detalhes traçados por um jogo de sombra e luz que perpassa seu discurso literário. Sua engenhosidade é sutilmente indicada pela escolha do poema de João Cabral, que funciona como uma metáfora do próprio trabalho do escritor, que constrói os retábulos, tomando elementos da natureza como a água, o vento, o rio, as nuvens. Assim, é centrada na natureza o edifício da narrativa, que vai crescendo de suas formas simples para completar-se como obra a ser visitada pelo leitor.

2 PRIMEIRA PARTE: DAS OBRAS E DA POÉTICA DE OSMAN LINS

De como a obra de Osman Lins é geralmente dividida pela crítica. Procedimentos em obras literárias. *Os gestos*; *O visitante*; *O fiel e a pedra Marinheiro de primeira viagem*, como percurso de transformação da forma poética. *Guerra do 'Cansa-Cavalo'*, uma continuidade de elementos do romance *O fiel e a pedra*, mas em forma de teatro. A presença em cena de elementos da terra de Vitória de Santo Antão – PE. *Nove, novena* e as inovações composicionais criadas por Osman Lins. Uma narrativa de *Nove, novena*: “Perdidos e achados”. O teatro de Osman Lins em contexto de sua poética. Bricolagem como modo de construção de personagens no mundo ficcional de Osman Lins: *Avalovara*, uma narrativa de *Nove, novena*: “Noivado”. Metaficção. Intertextualidade: exemplos em “Conto barroco ou unidade tripartita” e Pentágono de Hahn”, ambas de *Nove, novena*.

2.1 CAPÍTULO I

Os escritos de Osman Lins estão divididos em dois grandes grupos: literários e não literários. Essa simples divisão, por si só, não mostra, contudo, a complexidade de seu trabalho e o valor das elaborações textuais. Estes dois aspectos, elaboração complexa e o valor de sua obra, são determinados pela criatividade expressa também em textos não literários, realizados com o fito de discutir, mais diretamente, questões quotidianas e destinados à publicação em jornais. O viés de escritor de literatura de Osman Lins é mostrado, portanto, também em abordagens aparentemente apenas denotativas.

Este capítulo, trata das obras literárias de Osman Lins, mas incidentalmente dará breves notícias dos escritos que compõem os chamados textos não literários, tanto em razão da ligação estreita de alguns deles com sua poética, como em relação à sua compreensão da Literatura e do próprio ofício do escritor. Além disso, a postura claramente assumida por ele, no que diz respeito à atividade artística, merece que seja considerada em sua obra como um conjunto no qual harmonizam-se elementos imbricados em sua poética, marcada pela constante transgressão dos gêneros. “Romance? Poesia? Tratado da narrativa? Visão do mundo? No universo sem gêneros literários da literatura contemporânea, o livro de Osman Lins se situa numa ambiguidade ilimitada” (CANDIDO, 1995, p. 11). Essa observação de Antônio Candido na apresentação de *Avalovara* pode estendida a outras obras do autor pernambucano, em especial a *Nove, novena, A rainha dos cárceres da Grécia* e mesmo *Marinheiro de primeira viagem*. Dizemos “mesmo”, pois, a princípio, esta última é constituída de observações concretas feitas pelo do autor quando de sua viagem à Europa em 1961, porém, mais que mero relato do que ele viu, ela se mostra rica em procedimentos narrativos que fazem dela uma obra híbrida, que oscila entre ensaio e ficção.

As observações acerca de sua obra devem lembrar sempre o fato básico para as abordagens, de que o que temos de Osman Lins são seus textos que, somados à sua fortuna crítica, compõe o quadro referencial de ideias e concepções daquilo que chamamos de Osman Lins. Em outros termos, a obra desse autor possui uma existência “*reica*”, isto é, existe como um fenômeno que aparece graças interpretações realizadas pelo pensamento osmaniano, evidentemente realizadas a partir de sua percepção de mundo. Por isso, em que pese o difícil e, diríamos até, insolúvel problema da verdade e da *mímesis*, considerando elementos que aparecem no discurso literário de Osman Lins, podemos tomar sua obra como arte no sentido

que lhe dá o filósofo Étienne Souriau, qual seja, de “objeto organizado, contido num sistema que faz parte do universo” (1983, p. 66). O universo do discurso de Osman Lins tem nele elementos que são transitórios e também elementos permanentes. A transitoriedade do que foi superado por novas experiências narrativas que realizou, e o permanente pelo ideário ético e a contundente manifestação de determinadas fórmulas que se mantêm ao longo das obras. De tudo isso se pode dizer que Osman Lins é o que ele criou, mais sua fortuna crítica. Nesse sentido, Osman Lins é ele e os outros. Certas características de suas obras se desdobram em várias perspectivas de abordagem graças à riqueza e variedade de seu trabalho.

Os escritos de Osman Lins trazem reflexões sobre o País e sobre o ser humano. Para usarmos um termo muito comum nas décadas de 60 e 70, período de intensa produção do escritor, pode ser dito que sua “cosmovisão” transparece ao longo de sua carreira. É uma cosmovisão composta de perspectivas de abordagem que incluem os seguintes elementos: postura ética em relação ao seu trabalho; declarada posição em favor de uma literatura que, embora não engajada em um ideário político partidário, é fiel a postura de quem a entende como compromisso com seu País e sua gente; sentido religioso de sua poética, observável em toda sua obra, figurativizada em elementos barrocos. Nesse aspecto, o barroquismo dos escritos osmaniano situam seus personagens no dilema entre vida e morte, céu e inferno, sagrado e profano.¹ Encontramos também certa presença de situações vividas pelo escritor que são transpostas em sua obra. Com efeito, ele faz homenagens a alguns de seus familiares por meio da caracterização de personagens compostos com traços que remetem a seus entes mais próximos, procedimentos explicitados pelo próprio autor em declarações dadas em entrevistas e em artigos que publicou.

As características apontadas acima são observáveis em romances, contos, textos teatrais e para TV, e na composição de *Nove, novena*. Esta última é classificada por Osman Lins como “narrativas”, pois ele parece consciente de ter feito, nesse caso, um trabalho difícil de ser classificado com a nomenclatura tradicional. Suas obras da segunda fase de sua carreira de escritor se encontram historicamente em um período de contestação dos gêneros, bem como de busca de novos procedimentos discursivos-literários. “Além disso, as fronteiras entre ficção e não ficção, entre literatura e teoria, entre autor e objeto artístico têm sido, constantemente desafiada, no romance contemporâneo, em nome de uma poética: híbrida, auto reflexiva, e ironicamente problematizadora” (CAMARGO, 2009, p. 109). Mas, independentemente das dificuldades de classificação em gêneros deste ou daquele tipo, seus textos literários são todos

¹ Para uma síntese cômoda do Barroco, veja-se: LUFT, C. P. **Dicionário de literatura portuguesa e brasileira**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. p. 44 e seguintes.

reconhecidos como tal. Além destas, em obras ditas não literárias são ainda mais evidentes os traços de sua concepção de mundo, com o agravante de, em alguns ensaios e artigos de jornal, o escritor se valer de procedimentos de sua arte, compondo histórias, criando personagens e situações com as quais quer mostrar ao leitor seus pontos de vista acerca do assunto abordado. Esse conjunto todo revela a importância dos estudos que consideram sua obra na totalidade, embora o objetivo seja sempre analisar algumas delas. É o que se buscou fazer nessa tese ao abordar as relações intersemióticas em sua Literatura, com destaque para a presença de sentidos das artes plásticas, e mesmo de outras artes, em seus escritos literários. As análises feitas permitem afirmar que a presença de signos plásticos-literários na narrativa do escritor, confirmam a evolução de sua obra literária iluminando-a e ampliando suas fronteiras.

Não sei de ninguém – salvo Guimarães Rosa – que tivesse, como ele, um projeto criativo tão rico, tão vigoroso e tão coerentemente realizado. Este projeto se desdobra sem quedas, nem extravios de *O visitante a Rainha dos cárceres da Grécia*, trazendo para a nossa arte narrativa aquele empenho de renovação dos meios expressivos que se tem constituído na tônica da grande ficção do século XX (PAES, 1987, p. 17).

O elogio do escritor José Paulo Paes, amigo de Osman Lins, corrobora o tom de análise que se propõe em nosso trabalho nos próximos capítulos, no sentido de destacar a presença de elementos de outros sistemas semióticos nas obras de Osman Lins, presença que é dinamizadora das transformações formais de seu trabalho. Por outro lado, não se deve olvidar a atenção dada pelo escritor pernambucano ao social, no sentido da denúncia que faz por meio de sua arte, contra situações que aviltam o ser humano, como procuraremos demonstrar no último capítulo. Digamos inclusive que esse aspecto, ligado ao social, de alguma forma dirige sua produção, desde os dois primeiros contos, como “Menino mau” e “Fantasma...”, publicados ainda no Recife, até *O Visitante*, *Avalovara* e *Domingo de Páscoa*. Convém então analisar algumas de suas obras observando esses e outros aspectos de sua poética.

2.1.1 O problema da classificação

O ‘mestre dos que sabem’, Aristóteles (séc. IV a. C), diz que o ofício do sábio é pôr ordem nas coisas (ARISTÓTELES *Apud* AQUINO, 1996, p. 129). Apesar dessa afirmação não quer dizer que se deva classificar pormenorizadamente cada esquadrinhado de texto, colocando-os sob rótulos conceituais e distribuindo as obras de Osman Lins em gavetas etiquetadas. Mais do que nunca, lembramos as observações de Arturo Gouveia de Araújo, no sentido de que se deve desmitologizar os conceitos dentro da “crítica à pretensão da filosofia no sentido de

desenvolver conceitos para explicar todas as coisas [...] pensar é criar uma universalidade que acaba por soterrar o que existe de diferente e de não idêntico nas coisas e nos fatos” (ARAÚJO, 2009, p. 10). Embora essa crítica aos conceitos não leve em conta que esses devem ser universais e que tal universalidade depende de certa desconsideração às singularidades específicas e únicas, devendo ser eleitas aquelas características mais gerais e repetidas. Aparece, neste caso, o problema de se encontrar conceitos que definem determinada obra literária em sua singularidade, mas que compreenda não apenas um livro, mas o maior conjunto representativo de obra do autor. Dessa busca, por enquanto, é possível salientar a rica contribuição de Osman Lins e a sua pertinência no que denominados de desmanche dos gêneros. Não só na literatura, mas nos ensaios, como em *Guerra sem testemunhas*. A rigor, esse é um livro dedicado a discutir a condição do escritor, mas está eivado de elementos ficcionais, como, por exemplo, com a criação de personagens, um deles, aliás, que sequer possui nome, sendo indicado apenas por um ícone Δ∇. Ora, a respeito do ordenamento aristotélico, convém lembrar que nem mesmo Aristóteles classifica seus objetos de estudo com o rigor com que os positivistas do século XIX sonham, basta ler as obras do criador da lógica para ver que na *Ética a Nicômaco*, ele se vale de questões da política e da psicologia; em seu livro *Política* afloram estudos demorados acerca da psicologia e dos casamentos, no *De anima*, abundam perspectivas ético-políticas. Como filósofo que é, Aristóteles sabe que tudo está ligado a todas as coisas.

Dadas as observações acima, deve-se procurar, contudo, certa ordem nos estudos, desde que ela não comprometa a abordagem pela qual se possam perceber as relações do todo e das partes. Tomando o que dizem os estudiosos de Osman Lins, a literatura desse autor se divide em duas fases, ou, segundo outros, em três. Começemos pela última maneira de classificá-las.

Em 1969, Osman Lins publica o livro de ensaio *Guerra sem testemunhas*. Nele apresenta suas ideias sobre determinados assuntos que podem ser sintetizadas no subtítulo: “o escritor, sua condição e a realidade social”. Essa obra é elaborada com foros literários por meio da criação de situações ficcionais e personagens criados com o fito de mais bem expor o que pensa o escritor pernambucano acerca dos assuntos que trata. De fato, ele se vale da forma literária, já que a entende como arte capaz de exprimir melhor seus posicionamentos políticos e capaz de possibilidades do dizer d’aquilo que de outra maneira seria impossível: “se pudéssemos dizer exatamente, precisamente aquilo, não seria preciso escrever uma obra de arte (LINS, 1979, p. 224). Sobre suas definidas fases da produção literária, interessa observar uma controvérsia acerca da classificação de seu trabalho. Osman Lins afirma que existe um processo gradativo de percepção de mundo, percepção que é cada vez mais apurada na medida do exercício da escrita e por meio da qual se torna possível apreender o sentido de seu ofício de

escritor. Segundo pensa, é em razão desse aprendizado que o escritor vai, aos poucos, criando uma espécie de molde por meio do qual cunha sua obra. Tal processo é assim descrito por ele:

Há, portanto, na vida de um escritor, pelo menos três fases – não absolutamente estratificadas – no que se refere à sua produção: a de procura desnordeada; a intermediária, quando nos orienta um certo nexos e levamos a cabo nossas primeiras obras razoáveis, espelhos onde se reflete entre muitas, sem que a reconheçamos ainda, nossa verdadeira face, já definida, embora em formação; a fase do encontro e da harmonia, em que nossa concepção do mundo da literatura, antes intuída, é apreendida e organizada pela inteligência, faz-se programática e passa a ser executada com cálculo, tão facilmente quanto nos permite nossas forças (LINS, 1974, p. 59).

Tal divisão foi aceita integralmente por Ana Luiza Andrade (1987), que analisa a obra de Osman Lins a partir disso, separando as obras literárias do escritor nos períodos: de procura, com *O visitante* (1955), *Os gestos* (1957), *O fiel e a pedra* (1961); intermediário, nesse caso, a única obra citada por ela é *Nove, novena* (1966); de plenitude, *Avalovara* (1973), *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976). Embora em no livro: *Osman Lins: crítica e criação*, Ana Luiza Andrade realize análises que se apoiam integralmente nessa concepção, isto é, de que há na vida do escritor essas três fases, preferimos dividir suas realizações literárias em apenas duas, tendo como marco divisório a obra *Nove, novena*, na qual é notável o uso de uma forma de narrar muito diferente das obras anteriores, e cuja inventividade se tornaria constante nas obras posteriores.

Mesmo não negando em Osman Lins o sentimento de evolução em três momentos de sua vida de escritor, as obras se mostram mais bem divididas em duas fases. Ou seja, as três fases são válidas para Osman Lins como escritor, mas nas obras não fica patente a nitidez com que seus escritos literários foram classificados em três momentos.

Cabe ainda uma observação, mesmo admitindo apenas duas fases, existe ainda elementos de invariância que perpassam sua produção toda, como, por exemplo: o sentido religioso das abordagens por um viés barroco, por meio do qual se apresentam os pares: vida e morte, céu e inferno; a metaficção constante e sempre mais aguçada, pois Osman Lins é um escritor que reflete constantemente seu ofício e expressa essa reflexão nas obras; o sentido social, como crítica política à sociedade, à exploração do homem.

Feitas essas observações, lembramos que foram selecionados alguns momentos de sua produção poética, que aparecerão a seguir em análises que procuram situar o leitor no conjunto de sua obra, visando estabelecer quadros necessários à abordagem acerca da imagética osmaniana.

2.1.2 Os primeiros livros

Embora publicado dois anos depois de *O visitante*, o livro de contos *Os gestos* foi escrito antes, ao menos como esboço, já que “a maior parte dos trabalhos nele presentes já existiam quando publicado *O visitante*, na origem um conto a mais do volume e que, para espanto do autor, avultou e se definiu como romance” (LINS, 1994, p. 7). Pelo visto, o romance se deu num processo bem mais rápido que a coletânea de contos, já que seu autor publicou o romance primeiro. De *Os gestos*, o autor “exigente, reescreveu os contos várias vezes, acabando-os após anos de exercícios” (LADEIRA, 1994, p. 4). O processo de construção de *O visitante*, que teria impressionado o próprio autor, pode ser explicado a partir da ideia distintiva do processo de escrita formulada pelo escritor pernambucano. Para Osman Lins, há escritos do tipo “cursivos” e do tipo “de bordejar”. Segundo ele, os primeiros sofrem um processo de escolha e organização a partir da qual o autor já sabe como deverá terminar a narrativa, ou seja, é uma espécie de escrito que segue um planejamento prévio. Mais interessantes do que estes, do ponto de vista da produção literária, seriam os escritos “de bordejar”, pois eles parecem ensinar a respeito do próprio processo de fatura da obra na medida em que são escritos. “Os chamados ‘de bordejar’ são aqueles dos quais bem pouco sabe o escritor ao empreendê-los e ao longo dos quais, arduamente, avança e descobre, revela-se, devassa territórios desconhecidos” (LINS, 1974, p. 19). Para ele, é justamente esse tipo de escrita que forma o escritor. “Só escrevendo sou capaz de aferir conceitos, revisar valores, pesar o imponderável, desfiar enfim o tecido das ideias e avançar um pouco na obscuridade das coisas” (LINS, 1974, p. 21). O romance *O visitante* permitiu a Osman Lins avançar na experimentação de procedimentos discursivos mais amplos integrando perquirições criativas esboçadas inicialmente no livro de contos.

Os treze contos de *Os gestos* têm em comum o desejo de expressar a impotência humana em relação a vários aspectos da existência. O primeiro conto empresta seu nome ao livro. É narrado por um observador intruso que se imiscui nos pensamentos do personagem André, narrador onisciente em terceira pessoa. Esse tipo de narração permite saber as palavras do pensar de André, homem doente e velho, que perdera a voz há pouco tempo, e se lamenta:

‘E eu não posso exprimir.’ [...] ‘Não posso dizer.’ [...] ‘Para sempre exilado.’ [...] ‘Minhas palavras morreram, só os gestos sobrevivem. Afoguei minhas lembranças, não voltarei a escrever uma frase sequer. Igualmente remotos os que me ignoram e os que me amam. Só os gestos, pobres gestos...’ (LINS, 1994, p. 11).

A impotência humana na quase impossibilidade de comunicar-se, devido à ausência de palavras, seja a falada, seja a escrita. Quase impossibilidade, pois restam os gestos, aos quais o olhar arguto de Osman Lins sempre foi atento. Com efeito, se faltam palavras, aflora a atenção ao mundo. E, no conto, a poética de Osman Lins harmoniza gesto e discurso, mímica textual e palavra. Por isso, ao olharmos a movimentação do personagem André, a primeira coisa que se apresenta é o fato de ele ser mudo e tentar dizer algo. Mas isso é algo bastante óbvio para a interpretação desse conto. Mais rico em sentidos é a própria observação do velho André em relação ao gestual do mundo ao seu redor. Por conseguinte, numa outra perspectiva o leitor flagra os detalhes de mundo que se apresentam na retina dos olhos do personagem, e do próprio leitor, no colorido irisado conseguido pelo despertar da sensibilidade. “Um casal de pássaros esvoaçou, além da árvore, dando a impressão de que as asas tocaram o céu cinzento, levantando um ondular de ondas que se cruzaram e extinguíram-se. A ilusão embalou-o” (LINS, 1994, p. 11). Pela voz do narrador, sabemos do espírito do personagem que, agora, está a despertar para coisas que até então estiveram diante de seus olhos, mas ele não as via. É a iniciação simbólica em um mundo sempre presente, mas até então pouco notado. “Do silêncio que se fizera em seu espírito, ele sentiu, à maneira de reflexo que abandonasse um espelho, destacar-se um outro ser, ligado aos seus sentidos, mas alheio às paredes ” (*Ibid.*, p. 15). Os gestos não são apenas os de André, mas são também os do mundo percebido por ele nessa nova existência trazida pelo silenciar das palavras.

Na percepção do personagem, flagramos a primeira pintura em palavras de Osman Lins, realizada na descrição da filha de André:

Mariana estava de costas para a janela, os cotovelos no peitoral e as mãos cruzadas sobre o ventre. Por trás dela, na linha exterior das fasquias, cintilavam gotas de água; cresciam trêmulas, deslizavam, uniam-se, caíam. Uma claridade opalina subia do pescoço, tocava o queixo da moça, banhava sua face direita e extinguia-se na penugem da fonte. O resto das feições, mal se percebia; mas era evidente que algo se anunciava, um evento único, secreto – e ele conteve a respiração. A parte do colo sobre que incidia a luz pálida fremiu, palpitou, os lábios se entreabriram, estremeeceram as narinas. Soprou um vento forte, que agitou seus cabelos e precipitou o tombar das gotas de água. Ela moveu a cabeça em direção à luz, lenta, com um suspiro ansioso. O rosto era belo e se renovava, como um ser adormecido que enriquecesse no deslumbramento de um sonho. O pai não se enganara, aquele era um momento único, ela cruzava um limite: quando se afastasse, os últimos gestos da infância estariam mortos (LINS, 1994, p. 16).

Na moldura da janela, a figura translúcida da jovem pintada no exato momento de passagem para um mundo outro: o flagrante da iniciação de alguém que cruza um umbral, a

transfiguração no êxtase desse momento, no qual quase não se divisam as feições. O rosto voltado para a luz, a claridade opalina, tudo rescende à iluminação flagrada pelo pai da moça, como num sonho. Ele vê a transmutação do corpo, como gotas que cintilavam, que se uniam, que caíam, compondo seu novo ser. Sentindo o mistério desse estado inexprimível, o velho André procurou reter a bela imagem antevista, para tanto fechou os olhos e quando os abriu “viu que estivera dormindo, sem haver sonhado” (LINS, 1994, p. 16). Nesse estado intermediário, entre sono e vigília, próprio dos iniciados, outros sentidos afloravam no personagem atento aos gestos em seu redor.

O aspecto esotérico-religioso, presente de modo dissimulado nesse conto, acompanha vários momentos da obra de Osman Lins, às vezes de modo explícito, outras de modo intenso e velado. Flagrar a gestualidade de sua arte singular retribui ao leitor a beleza de uma literatura ofertada em signos que iconizam imagens telúricas próprias da cosmologia desse escritor. Ele convida à partilha, mas segreda os motivos a serem desenterrados na pacienciosa leitura.

O esoterismo não é tomado, aqui, como religião, mas com sentidos que visam aspectos ocultos das doutrinas e da existência humana, de certa religiosidade que se inscreve no existir das personagens, nas quais os dois elementos da vida, a saber: o sagrado e o profano, se tocam por meio de experiências do vivido ante o cosmos.

O exigente exercício de elaboração dos treze contos de *Os gestos* levou essa obra a ser agraciada com três prêmios: Monteiro Lobato, 1956; Prefeitura de São Paulo, 1958; Vânia Souto Carvalho, 1957. A forma narrativa é a tradicional, com narrador onisciente, com pequenos diálogos. Já se anunciavam nos contos o elemento invariante do sentido religioso, nesse caso, na tentativa de religar o homem a uma ordem superior; ainda que de modo tênue e que se aprofundará cada vez mais no discurso de Osman Lins.

Tomemos o tema da passagem da adolescência para a vida adulta, que se apresenta de forma dramática em “A partida”, notadamente pela cisão entre o amar e o negar. Esse conto, o quarto do livro, narra a história de um neto no momento em que se prepara para deixar a casa da avó para ir morar em outra cidade. A ansiedade da espera nas horas que antecedem à chegada do trem é narrada em primeira pessoa pela voz autodiegética do rapaz. O efeito dessa voz narrativa é focalizar a subjetividade do personagem e permite flagrar a tensão bipolar entre o que sente pela avó e o inoportuno do momento que o faz vê-la como um estorvo. Ele repudia o carinho dela recebido ao longo dos anos, pois isso torna o desenlace da situação ainda mais sofrível. “Sentei-me na cama, as têmeoras batendo, o coração inchado, retendo uma alegria dolorosa, que mais parecia um anúncio de morte” (LINS, 1994, p. 34). O sofrimento da ocasião

expresso no verbo ‘batendo’, no adjetivo ‘inchado’ e no oxímoro ‘alegria dolorosa’ dá o tom da angústia vivida pelo jovem.

Por outro lado, a liberdade antevista com a partida impulsionava-o. “Na véspera da viagem, enquanto eu a ajudava a arrumar as coisas na mala, pensava que no dia seguinte estaria livre e imaginava o amplo mundo no qual iria desafogar-me: passeios, domingos sem missa, trabalho em vez de livro, mulheres nas praias, caras novas” (LINS, 1994, p. 33). Os momentos da partida do jovem e, justamente nesse período de sua vida, são narrados por conflitos e hesitações que coincidem com o início da carreira do escritor, inclusive com sua partida de Vitória de Santo Antão para o Recife quando tinha 16 anos, e que Regina Igel chega a relacionar a história desse conto com a própria experiência do escritor, ao separar-se de sua avó (IGEL, 1988, p. 27).

Dado importante nesse conto é o modo de narrar, em primeira pessoa, intimista e semelhante a uma missiva com a qual o narrador conta-nos acerca de seu estado de espírito por meio de ações entre ele e a avó, sobre o espaço constitutivo da casa, a respeito do abraço final que não houve e a propósito da mesa de refeição. Desta última, diz o narrador: “lancei um rápido olhar para a mesa (cuidadosamente posta para dois, com a humilde louça dos grandes dias e a velha toalha branca, bordada, que só se usava em nossos aniversários)” (LINS, 1994, p. 35). Ele saiu, nada tocou. Nesses recortes do tempo que a memória sensível lhe traz, conta-nos o estado de espírito e os sentimentos que assaltavam sua alma naqueles momentos.

Nos treze contos dessa obra, aponta Ana Luzia Andrade (2004, p. 73), a existência de um autor capaz de ler gestos e expressá-lo num discurso que convida o leitor a também os perceber. Gestos literários gerados ininterruptamente na construção discursiva que acompanha suas criações até o desfecho da última obra, *Domingo de Páscoa*, publicado no ano de sua morte.

2.1.3 *O visitante*

O romance *O visitante* narra a história de uma professora, Celina, solteira, 40 anos de idade, virgem. Ela se vê envolvida por Artur, também professor, casado, que traz um dos filhos para as aulas de Celina, com o propósito de alfabetizar o menino. O suposto interesse na educação do filho, somado à necessidade de trazê-lo para a escola, será utilizado por Artur como desculpa para visitar cada vez mais seguidamente a professora. Em suas visitas Artur é um queixoso. Reclama da esposa, Leonor; do trabalho excessivo, mas que diz executar com

galhardia para prover as necessidades da família; queixa-se da incompreensão que sofre. Com um misto de piedade e repulsa, Celina vai aos poucos deixando-se levar por aquela presença, a ponto de nutrir sentimentos de afeto por ele.

O conjunto da história narrada em *O visitante* pode ser dividido em três momentos: da entrega, do sacrifício e, por fim, da libertação da heroína. De modo estruturado, a obra está dividida em três partes, denominadas primeiro, segundo e terceiro cadernos; neles estão expressos os três momentos de Celina e Artur. Regina Igel viu, nos títulos das três partes do romance, aproximações com a ironia de Machado de Assis, pois há na “ironia de o romance ser dividido em ‘caderno’, brincadeira do tipo machadiano a lembrar curiosa coincidência entre uma terminologia de sala de aula e o tédio sentido pelo professor Artur” (1988, p. 45). Artur se mostra cansado do trabalho, desiludido da profissão e se entrega a lamúrias que o afastam do convívio das pessoas.

O sentido religioso do discurso literário em Osman Lins está sobejamente explicitado neste seu primeiro romance. Não só pelas epígrafes que abrem cada um dos três cadernos, todas tiradas das Sagradas Escrituras, mas pela atmosfera criada pela ambientação barroca e, principalmente, pelo que acontece com Celina no período de convivência com Artur no período de um ano. É notória a aproximação com o enredo da história sagrada, cuja perspectiva marca o homem ocidental e que tem na Bíblia seu fundamento. De fato, encontramos entre *O visitante* e a Bíblia graus de intertextualidade que se realiza, ora de modo explícito graças às citações tiradas das Sagradas Escrituras, ora de forma sutil. A relação entre o romance e as Sagradas Escrituras cria isotopias que oferecem, na fatura da obra, uma unidade estruturada e produtiva pela qual são construídos sentidos de sacralidade, notadamente nas dúvidas e nos conflitos presente no espírito da heroína. Detalhemos alguns pontos.

O primeiro caderno apresenta Celina vivendo numa espécie de paraíso de sua consciência; ela é uma professora zelosa, aparentemente satisfeita com sua condição e, no sentido católico tradicional, “sem mácula”, pois virgem. Amava seus alunos e com eles se alegrava, em especial nos dias de festas, como no natal, ou nas datas de seu aniversário. Mas Artur, como a serpente do Éden, aproxima-se ardiloso, fingindo-se extenuado pelo trabalho e vítima da esposa. Dessa o leitor somente tem notícias por intermédio do que Artur fala. Desse modo, Leonor é personagem muda, já que em nenhum momento do romance Leonor tem a palavra. Credo nos relatos trazidos por ele, Celina só “via a figura submissa do Professor” (LINS, 1955, p. 17). A inocência de Celina não permite perceber os ardis tramados pelo homem que a visita.

A suposta correção moral de Artur, apregoada por ele próprio, se arruína em pequenos momentos já no primeiro caderno. Há tênue indicação de que Artur pudesse ter usado dos filhos em proveito de seu desejo de dominação. É o que se depreende do diálogo do casal de amantes quando Celina pergunta sobre a filha que ele não teve.

- E o senhor desejava muito uma filha?
- Não, é indiferente. A princípio senti muito. Naturalmente que as filhas são mais amorosas. Eu... É bom ser beijado por uma.
- Em pequenas não fazem diferença, não?
- Fazem! Com dois anos já usam saia e geralmente são engraçadas (LINS, 1955, p. 16).

A fala do personagem a respeito de filhas que não teve, mas desejaria ter, indiciam um tipo de desejo e prazer em exercer o domínio sobre o feminino (mesmo o infantil); a começar pelo fato de quem sente prazer no beijo feminino de uma criança. Temos, aqui, aspectos importantes sobre da relação de gênero claramente conflituosa nessa obra, por exemplo, como ocorre no triângulo amoroso entre Artur-Celina-Leonor, e mais adiante com a amiga de Celina, Rosa, compondo então outro triângulo: Artur-Celina-Rosa. Nesses triângulos a figura masculina, Artur, se mostra dominadora. No diálogo acima, a atração por carinhos infantis femininos gera um vácuo de consciência e um silêncio na fala, quando ele diz “Eu...”, mas depois de breve pensar decide expor-se “é bom ser beijado por uma”. O indiciamento de uma possível conduta erotizada de Artur, realizada, ou apenas desejada, que se aprofunda quando a certa altura Celina, acreditando nas palavras do Professor de que uma filha sua nascera morta, fica surpresa ao ser informada pela amiga, Rosa, da morte da menina. Desta vez, não como dissera o Professor, mas por ter sido mordida pelo cachorro de Artur. Ainda mais grave, disse Rosa que a esposa silenciara a respeito do episódio, o que reforça a imagem de tirania do marido e o domínio que exerce sobre a família.

Sutilmente Artur procura plantar em Celina o desejo sexual, começando pela incitação para que tenha filhos. Sugere a ela que, sem filhos, sua vida tem certa incompletude. Isso é patente no diálogo em que Celina o indaga se ele a acha triste.

- Não, não é tristeza. É uma espécie, digamos, de serenidade. Decerto, uma bela expressão. Mortiça, porém. Os filhos... a preocupação com eles, talvez lhe desse mais vida. Se você tivesse mais um pouco de alegria...
- As palavras confundiram-na. Eram entusiásticas; destoavam das frases habituais do Professor, em geral apagadas, sem ânimo, quase inaudíveis (LINS, 1955, p. 24).

O uso de reticências, indicativo de intenções inconfessáveis, o apelo à alegria que os filhos poderiam trazer; a ideia de que Celina poderia ganhar mais vida com uma possível

gestação e com a prole, somados esses aspectos com o entusiasmo de suas palavras, reconhecido pela própria heroína, demonstram uma fala que é de motivação para um ato capaz de resultar em maternidade. As sugestões de Artur revelam também certo grau de intimidade com a professora de seu filho. Homem frio, seu choro soa falso, “nada tinham a ver as lágrimas com a expressão do rosto: eram como a água da chuva a deslizar num muro” (LINS, 1955, p. 63). A escolha de vocábulos “lágrima” e “chuva” batendo em “muro” aponta para a atitude dura e inabalável de Artur na busca de sua satisfação egoísta. A metonímia do rosto de pedra como concepção do homem Artur, e o procedimento com função metaforizadora, pela qual muro de pedra é o espírito do personagem: Artur é um muro, tem como efeito expressar a dureza de caráter e o narcisismo tacanho do Professor. Tal se observa também no colóquio com Celina, quando ela afirma “‘eu também gosto do senhor’. Ele fechou o caderno, fitou-a e afastou os olhos. ‘Eu lhe agradeço’ – falou. ‘Tenho necessidade de ser estimado’” (*Ibid.*, p. 31). Há um misto de egoísmo e soberba no agradecimento que fez pelas palavras de afeto da professora.

O envolvimento de Artur com Celina se adensa. Gradativamente, ela se vê envolvida por Artur, com sentimento amoroso indicado pelo narrador intruso: “para seu espanto, o modo como ele falava, aquecia-a [...]. Havia um prazer misterioso naquilo” (LINS, 1955, p. 33), e no pensamento dela a busca por uma explicação para tal sentimento, “não, que havia nele que pudesse tentá-la? Não as mãos: eram moles e envelhecidas. Nem o rosto, feio, com os olhos fundos demais e os lábios finos, informes, como se lhe faltassem os dentes” (*Ibid.*, p. 33). Se nada do corpo do professor parecia justificar aquela atração, havia, no entanto, certa aura em torno dele, a construir uma teia na qual a professora cairia. Até surgir uma estranha rival para Artur.

Se Celina parecia cega aos intentos de Artur, isso não acontecia em relação a outra professora. Desde muito tempo, Celina cultivava amizade com Rosa. Descrita no romance como atenciosa com Celina, Rosa era a antípoda de Artur: mulher, jovial, sincera. Ele cobrará de Celina que se afastasse de Rosa. A atração amorosa põe Celina enredada por Artur, e ela recrimina a amiga quando esta fala dele. Rosa percebe certo sentimento da amiga e diz a Celina: “como você está magoada! Aquilo é um palhaço” (LINS, 1955, p. 35). A presença de Artur, no espírito de Celina, domina-a e a leva a fingir diante da amiga. A defesa que faz do professor tem como consequência o desentendimento com a amiga; ao mesmo tempo, anuncia gradativamente sua entrega amorosa.

A narrativa da entrega de Celina aos desejos de Artur se dá envolta em sacralidade. Aproxima-se do clima da Paixão de Cristo graças à descrição que o narrador faz do ato. Primeiramente, Artur descalça os pés de Celina. “Talvez houvesse desejado beijá-los” (LINS,

1955, p. 64). Não o fez, e o corpo dele era como uma sombra a se apoderar dela. “Ele perdera a estatura humana, fizera-se uma espécie de sombra imensurável e espessa, que descia lentamente sobre ela, cheia de ameaças e apaziguamentos” (*Ibid.*, p. 65); um anjo anunciador. Depois da entrega, narrada como se fosse o sacrifício espiritual de Celina, Artur sai, deixando-a sozinha. “No alvo lençol, a mácula estendia-se – lâmina de fogo – em direção ao seu ventre” (*Ibid.*, p. 71). Esse expressivo período, começa com a contração “no”, dêitico que indica o lugar, o ali do lençol, mais o adjetivo “alvo” que qualifica o lençol. Este representa metaforicamente a vida de Celina vivida até então, mas que está agora manchada. Ao mesmo tempo, além de o signo “alvo” ser também designativo de brancura e limpeza, é o mesmo vocábulo com que significa o lugar onde se atira a seta, portanto, o objetivo a ser alcançado na ação. Para Artur, o alvo foi atingido, como uma lança em direção ao ventre. O centro da mulher foi tocado, Artur realizou seu intento, o ato está consumado, mas fere a professora como mácula. O destaque “lâmina de fogo” qualificando a ação ocorrida e, ao mesmo tempo, somada ao resultado dessa ação, assume leve tom erótico relacionado ao ato consumado. Mas isso é o menos significativo se comparado à mensagem sagrada ali expressa. Essa “lâmina de fogo” iconiza aquela outra, da Bíblia, do Jardim do Éden, quando tendo Adão pecado “o Senhor Deus lançou-o fora do paraíso de delícias, para que cultivasse a terra, de que tinha sido tomado. E expulsou Adão, e pôs diante do paraíso de delícias querubins brandindo uma espada de fogo, para guardar o caminho da árvore da vida” (Gn. 3,23). A seta acusadora apontando para o lugar onde uma criança estava começando a ser gerada. A marca no lençol, a mácula na vida religiosa da heroína, sinal de queda e expulsão do paraíso. Paraíso, até então, da serenidade de sua consciência. Fecha-se o primeiro caderno.

Haverá outro erro da heroína, ainda mais grave, pelo menos aos olhos da Igreja Católica, da qual Celina faz parte como catequista, mas ela voltará renascida depois da expiação. Isso se dá, contudo, numa narrativa irônica que mostra, sobretudo, discursos nos quais predominam as aparências sociais e a religiosidade católica feita de rotinas e gestos que encobrem a fé verdadeira. Vejamos a segunda parte desse romance.

O segundo caderno é realizado por meio de um jogo de oposições e dubiedades expressos nos pensamentos da heroína. A começar pelo desejo desta em ver Leonor morta. A oposição entre vida é morte, no pensamento de Celina, é informado pelo narrador onisciente, “a morte de Leonor solucionaria tudo e daí a desejar que isto acontecesse, era um passo” (LINS, 1955, p. 76). Há dialética de estilo socrático pela condição de ter o filho e arcar com a condenação moral por engravidar em uma relação adúltera, ou abortar a criança e sofrer a consciência do ato. Socrático, pois deve decidir-se entre uma coisa, ou outra, e, dessa decisão,

resultará desdobramentos significativos. Ela tem receio da decisão. Ela vive momentos de dúvida. Apesar disso, “a própria inquietude que tal insegurança trazia, alegrava-a” (*Ibid.*, p. 81). O contentamento de alguém que ainda pode optar e o estranho sentimento de alegria trazido pela inquietude e insegurança realizam uma espécie de oxímoro próprio de uma narrativa pautada pela luta de contrários, flagrada na subjetividade de Celina que expressa inquietante alegria.

Mudou o pensamento de Celina em relação ao que era no primeiro caderno; mudou também o comportamento do casal de amantes. Ela passa a agir egoistamente e de modo dissimulado, embora ainda gostasse de Artur. Este, por sua vez, reticente em relação ao caso, contraditoriamente, ao visitá-la, discursava para ela cada vez sempre mais sobre moralidade e bons costumes, numa dialética em que o discurso nega a realidade e a situação do casal de amantes é negada pelo discurso. A insegurança na fala de Artur se acentua, denunciando a dubiedade de seus sentimentos para com a professora. Ao dialogarem sobre seu relacionamento, ele não afirma amor, mas não assume que seja mera amizade. Dirá o professor, “decerto que não. Mas... quem sabe? ... Não, não será assim. É outro gênero de amizade o que existe entre nós” (LINS, 1955, p. 85). Primeiro, pela voz do narrador, ficamos informados da amizade ciumenta de Artur. Ele quer que Celina se afaste em definitivo de Rosa. Fará tudo para isso. Depois ele mesmo dirá: “Eu quero que você se isole, compreende? Para não haver perigo. A não ser que minha amizade não baste” (*Ibid.*, p. 87). Sempre as reticências nas frases que compõem a voz desse personagem, sinal de dissimulação que enovela a vida de Celina e a prende cada vez mais a ele. Mas ela acabará por despertar.

Antes, porém, de Celina dar-se conta das ações malévolas de Artur e poder vê-lo com outros olhos, Rosa será acusada publicamente. Segundo certo boato, ela teria tido relações com um primo casado. O diretor do colégio onde ela trabalha fará reunião com o colegiado de professores, exporá a situação. Rosa provará, por meio de exames médicos, que ela não pode ter tido relações, pois ainda é virgem. Mesmo assim, dirá o diretor que, em virtude dos comentários na cidade, tê-la no corpo docente é um prejuízo para os alunos. Segundo ele, “o ridículo a que se expunham os colégios onde ela ensinava, independia de sua inocência” (LINS, 1955, p. 98), e acrescenta que “sua inocência não estava em discussão e era mesmo um ponto que não interessava” (*Ibid.*, p. 99).

No caso de Celina, esta decidirá viajar para outra cidade, nas férias, e então abortará longe dos olhos dos que com ela convivem. O terceiro caderno abre com seu regresso. Já é perto do Natal. Rosa havia morrido, talvez por suicídio, mas a fala de Artur ao relatar o fato deixa antever o assassinato, senão causado pelas injeções que Rosa era obrigada a tomar, ao menos

pela perseguição sofrida, que a levou a um estado de inanição. Segundo ele, Rosa não queria mais que aplicassem as vacinas, recusava o remédio. Paira a dúvida sobre a qualidade do remédio, ou se o estado de desânimo causado pelos boatos e demissão a teriam levado a desistir de viver.

De todo modo, Celina será tocada por um evento religioso que a redimirá, em parte. Trata-se da Missa do Galo, ocasião na qual a heroína, ao ler as mensagens bíblicas do ato litúrgico, será tocada por palavras de perdão e apaziguamento. Sentir-se-á redimida. Perceberá em Artur a fragilidade do homem, e não mais se deixará convencer por sua lábia. A serpente do Éden, representada pelos ardis do Professor, será desmascarada, com isso, Artur não tem mais poderes sobre a vida de Celina.

Notamos o sentido religioso que percorre toda narrativa, pontuada com imagens de santos no oratório, com a presença constante na mente da heroína de certa legenda vista “há muitos anos sob uma gravura sacra: “O Pranto dos Condenados” (LINS, 1955, p. 50), frase que é remissiva aos condenados de Dante, como nas estrofes 112 e 115 do Canto I, e nos versos 22 a 24 do Canto III do *Inferno*. Nestes últimos se lê: “Gritos, suspiros, prantos lá encontrei / que ecoavam no espaço sem estrelas, / pelo que no começo até chorei” (ALIGUIERI, 1998, p. 38).

Os três cadernos que compõem *O visitante* alegorizam as três idades da humanidade, em conformidade com a tradição cristã. O primeiro caderno diz respeito ao Paraíso, da consciência de Celina; o segundo, o período do Purgatório e do sofrimento do homem afastado de Deus; o terceiro, da Redenção, graças ao perdão trazido pela vinda do Cristo. Celina passa do estado de graça, para a queda e para a redenção. Esta última se dá justamente na missa que celebra o nascimento de Jesus. Eis em linhas gerais o primeiro e premiado romance de Osman Lins.² Nessa obra já se encontra um traço marcante da poética do autor, dominada pelo sentido de sacralidade. Vejamos, noutra ambientação, no nordeste brasileiro, outro romance ainda dessa primeira fase do escritor.

2.1.4 *O fiel e a pedra*

O fiel e a pedra é um romance que narra a história de Bernardo e Tereza. Ambientado no Nordeste, tem no protagonista, Bernardo, a figura de um homem corajoso e eticamente

² *O visitante* foi agraciado com prêmios Fabio Prado, Prêmio especial da Academia Paulista de Letras e Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras.

inflexível. Há dois espaços de ação onde os personagens do romance se movem: o Surrão, antigo engenho de açúcar, e o urbano, com seus comércios, igreja e praça.

O herói, Bernardo Viera Cedro, tinha um emprego seguro e invejado, se considerarmos o padrão de vida da pequena cidade. Mas, discordando da administração do posto fiscal onde trabalhava, ele decide exonerar-se. Era uma decisão difícil, tomada num momento delicado da vida do casal, em razão da morte do pequeno filho. A morte do menino é causada por uma doença que talvez pudesse ser sanada caso houvesse recursos para o tratamento médico.

Um dos homens mais poderosos do lugar, Miguel Benício, aproveita o desemprego de Bernardo e lhe faz uma proposta de trabalho: ele poderia assumir a administração das propriedades no antigo engenho do Surrão. Bernardo aceita. A partir daí sua coragem e determinação serão colocadas à prova. Ele terá que enfrentar o banditismo que caracteriza o lugar, já que muitos dos agregados são homens de índole difícil, pintados pela paleta narrativa osmaniana como jagunços a serviço de um senhor.

O espaço do romance *O fiel e a pedra* é marcado por violência e pelo mandonismo dos poderosos donos de terras, sobre seus empregados. Como consequência desse ambiente de violência, Bernardo tem sua vida ameaçada constantemente, a ponto de ser-lhe preparada tocaia em uma de suas viagens da fazenda do Surrão à cidade.

A ambientação geográfica de *O fiel e a pedra* é ser tomada da cidade natal de Osman Lins, também os personagens principais, Bernardo e Tereza são traçados com caracteres de pessoas familiares ao escritor. Tereza é homenagem à tia paterna de Osman Lins, Laura; Bernardo, de Antônio Figueiredo, esposo de Laura. Sobre isso, cabe apontar um fato dramático da vida do escritor relacionado à presença de pessoas de seu círculo familiar em suas obras: alguns dias depois que Osman Lins nasceu, sua mãe morreu. Ele foi então criado pela avó paterna, Joana, e por uma tia, Laura. As lembranças citadas por ele no *Diário de Pernambuco* se transmutam parcialmente em traços de sua literatura. Dessas lembranças transparecem as dificuldades de primeiros anos de vida, mas que seriam atenuadas pela presença dessas duas pessoas queridas, bem como de seu tio.

Joana Carolina, cuja vida agreste e, por assim dizer, simbólica, narrei em outro livro, foram ainda compensadas pela presença de um homem como não houve muitos no mundo: Antônio Figueiredo. Para quem não o conheceu, isto é apenas um nome. Para mim, é tudo o que pode sonhar o coração de um menino. Lá está ele, transformado, também em *O fiel e a pedra*, com o nome de Bernardo Vieira Cedro, vivendo aventuras muito semelhantes a algumas que enfrentou realmente (LINS, 1979, p. 189).

Dadas essas informações de caráter episódico, mas significativos como intervenções dentro de sua poética, voltemos ao romance e ao Surrão. Como se sabe, Bernardo assume o trabalho oferecido por Miguel Benício. Leva consigo, além da esposa Teresa, o fiel companheiro de trabalho e aventuras, Antônio Chá. Tudo parecia se encaminhar bem, graças à boa relação de Bernardo com o dono das terras. Mas um suposto adultério da esposa do patrão de nosso herói trará graves consequências. Por conta disso, Miguel Benício propõe a Bernardo passar para o nome deste, algumas propriedades, entre elas o Surrão e seu gado. O objetivo era impedir que a ex-esposa de Miguel Benício recebesse algum bem. Bernardo recusa a proposta. O estratagema, mesmo com todas as vantagens que poderiam advir disso, lhe parece indigno. Ante a recusa, Miguel faz a mesma proposta a seu irmão, Nestor Benício. Este é caracterizado no romance como contraposto ao herói: Nestor é homem de violência e orgulho. Dono de estilo prepotente que o faz respeitado e temido pelos empregados. Estes, violentos e machistas, são Tiago, Precipício, Cabo Cizilião, Xenofonte, todos eles são homens de armas e brigas. Nestor aceita prontamente as propriedades. Curiosamente, transcorrido pouco tempo da posse legal, mas não efetiva - já que Miguel continuaria como dono legítimo, porém não como dono legal -, Miguel Benício aparece morto em seu armazém.

Dali em diante, Bernardo terá que haver-se com Nestor, submeter-se à sua autoridade. A partir desse momento trava-se uma disputa acirrada entre eles. Na poética de Osman Lins, esses dois personagens encarnam duas posições opostas. De um lado, o bem e a ética, Bernardo; de outro, o mal e a cobiça, Nestor.

O sinal de que a vida de Bernardo passará por duras provações nos embates com Nestor Benício, de quem suspeitava ter cometido o fratricídio, pode ser notado na metonímia construída a partir da notícia da morte do patrão, e da ida de Bernardo até a cidade de Vitória, a ver o acontecido. No caminho, Bernardo reflete:

Em que pensar? Na própria condição? [...] Presenciara uma vez, não se lembrava mais em que lugar, como as pessoas batiam portas e janelas, à passagem veloz do redemoinho, que levantava papéis e terra numa tromba escura, jogava-os nas fachadas, na sua montaria, no seu rosto, na cara preta de Dominicano, que se protegia com o chapéu de couro. Fechava-se enquanto perdurava o redemoinho. Mas a tristeza entrava pelas frestas, o desespero, acusações, imagens: Nestor Benício chegando ao Armazém dando-lhe as costas, fitando-o, olhando o pescoço do irmão (LINS, 1961, p. 104 -5)

Esses momentos indiciam o longo período de sofrimentos nas relações com Nestor. Os pensamentos de Bernardo são, aqui, metonímia da parte do romance que retrata as relações do herói com o anti-herói. A exposição dos pensamentos do herói, feita por um narrador onisciente

intruso, permite flagramos o que vai na alma de Bernardo. São indiciados com esse procedimento os problemas que o herói iria enfrentar ao se opor aos desmandos e injustiças do novo patrão, agora, com a morte de Miguel, Nestor se tornou, legal e efetivamente, dono das propriedades.

Depois de discussões que se estendem até o final do romance entre Bernardo e Nestor, cria-se um enredo no qual paira a sombra da morte. O desfecho da obra terminará por marcar o triunfo do herói, embora ferido por um tiro, e a morte de Nestor Benício, por um seu capanga, Ubaldo. Anos mais tarde, já pai, o casal Vieira Cedro visitará Antônio Chá. Este constituía família e se estabelecera em terra própria. Chá recordará as façanhas do amigo. No meio das conversas, “de súbito, Bernardo se sentiu modificado, no centro de uma lenda e absolutamente engrandecido” (LINS, 1961, p. 342). Tal sentimento do personagem indica a intenção do autor, no sentido de que seu homenageado tio, Figueiredo, pode ver-se transformado em lenda, graças aos elementos tomados dele para a composição do herói de *O fiel e a pedra*.

A exemplo de *O visitante*, também *O fiel e a pedra* é obra da primeira fase do escritor e, como outras, marcado pela atmosfera religiosa barroca, pela luta entre o bem e o mal, o sentido do sagrado e pela presença constante de preocupações com a morte que parece estar sempre à espreita. Em *O visitante* Celina havia abortado o filho. Na abertura de *O fiel e a pedra* Bernardo e Teresa, perderam um filho. A construção espacial, com tons de morte, invade o romance todo. Desde o primeiro capítulo, quando, dado que o filho deixara de viver, o casal se abraçou com força. Nesse instante:

O anteparo na lâmpada, agora resguardava o morto. Os galos cantavam nos quintais, silenciaram, voltam a cantar. Madrugada alta, o homem na cadeira pôs-se novamente a uivar. Depois as luzes da cidade se apagaram, veio o confuso rumor dos passarinhos e uma claridade fresca desceu pelas frestas do telhado (LINS, 1961, p. 6).

O som dos galos e passarinhos compondo o espaço da obra. A luz do sol indiciando tempo e lugar, a cadeira, móvel que é seguidamente utilizado para evocar recolhimento e dor, compõem o quadro de desolação ante o filho perdido. O sentido de desterro na impotência diante da morte torna o homem bicho, seu uivo compõe a sinistra orquestra de sons de pássaros, estes são rumores ao longe. O homem uiva, os pássaros rumorejam, só os galos cantam, mas os cantos dos galos, como tal, parecem gritos de dor. São sons compondo o espaço, marca poética de Osman Lins, espaço de medo e dor, de sofrimento e luta, como se o mundo ao redor refulgisse o sofrimento do casal.

A sacralidade indiciada por elementos que aproximam a narrativa desse romance das narrativas da história sagrada se apresenta em alguns momentos de tensão. É o que se depreende de uma das visitas de Nestor ao armazém do Surrão. Bernardo o observa incomodado. A descrição feita de Nestor, pelo narrador, é composta de fragmentos que lembram o diabo. Caminhando de um lado para outro do armazém, batendo os tacões no piso, Nestor Benício está “espalmado no balcão as manoplas escuras, perguntou a quanto montava o prejuízo” (LINS, 1961, p. 215); ao ouvir de Bernardo que isso não tinha importância, “as asas do nariz de Nestor estremeceram. Ele baixou a cabeça, tamborilou no balcão” (*Ibid.*, p. 215). O bufar da fera ante a situação de desagrado. Depois de irritar-se, mas querendo ainda conquistar a amizade ou obediência de Bernardo, Nestor se voltou cheio de ternura, dizendo “eu quero provar minha dedicação” e, “com a voz cada vez mais suave, o olhar terno, pediu que Bernardo formulasse um desejo, pelo menos um. Se fosse necessário remover céus e terra, ele o faria, contanto que não restassem dúvidas quanto às suas boas disposições” (*Ibid.*, p. 216). Depois de mostrar-se como um demônio a bufar, com narinas abertas, vislumbra-se na atitude de Nestor aproximações com as tentações sofridas por Cristo no deserto, ante o Diabo que queria a entrega do Salvador à sua autoridade (Mt. 4. 1-11). Jesus resistiu, afirmando, por exemplo, que nem só de pão viverá o homem. De igual modo, Bernardo poderia ser tentado a ter uma vida de conforto material se aceitasse, muito antes, a proposta do falecido Miguel Benício, em ter as propriedades em seu nome; ou então ter se deixado cooptar, agora, por Nestor Benício. Mas parece haver um sentido maior em sua conduta, os valores de ordem moral nele existente o impedem de vender-se em troca de bens materiais.

Outra aproximação notável se dá entre a postura de Bernardo, do Romance, e Jó, da Bíblia. Ambos eticamente corretos terão seus bens destruídos pelo diabo. No caso de Jó, a história é bastante conhecida, quanto à obra *O fiel e a pedra*, o capítulo que narra essa aproximação tem como epígrafe o Salmo 21, 17: “Porque me odeiam muitos cães raivosos, uma turba de malfeitores me cerca” (LINS, 1961, p. 218). Nesse capítulo, há a narrativa do episódio do ataque à bezerra Princesa, cruelmente morta, “com uma chuçada entre as orelhas” (*Ibid.*, p. 221) e a plantação de cará destruída. Não conseguindo dobrar Bernardo, Nestor é suspeito de tentar atingi-lo, atacando as coisas que ele e Teresa mais gostavam.

A atmosfera de medo alcança, em alguns momentos, densidade remissiva às histórias de horror. É o que se depreende do momento em que, depois de discussão acintosa entre Nestor Benício e Bernardo Vieira Cedro, no Surrão; o patrão, insiste com o empregado, valendo-se de eloquência cheia de ódio, mas sem conseguir submeter Bernardo. Então Nestor se despede.

Pôs com tristeza o chapéu de luto, consultou o relógio na larga pulseira de couro e saiu sem pressa, as largas espáduas manchadas de suor. A caminhoneta roncou, foi embora. Bernardo saiu, foi até o lugar de onde ele o observara. Voaram morcegos, os urubus recolhiam-se. Nenhuma criatura humana se movia na paisagem, todas pareciam haver fugido. Qual delas não tecia o injusto rancor que transformava o Engenho numa região adversa? Os claros troncos dos eucaliptos erguiam-se, delgados e como que mais leves à fugitiva luz da tarde e no entanto mal se via o córrego: as sombras já começavam a subir do bananal” (LINS, 1961, p. 197).

Os elementos observados por Bernardo, na descrição acima, compõem o quadro da saída de Nestor Benício e dão o tom da desolação e do medo que pairava no Surrão: as sombras da tarde engolindo o córrego imperceptível para as vistas, a inexistência do humano, talvez pela fuga, os morcegos e os urubus girando no entorno do lugar onde passava agora o patrão. Os eucaliptos estão colocados em tal disposição que lembram torres de castelo mal-assombrado. Os sentimentos expressos por meio da construção do espaço narrativo é disfórico e amedrontado, feito de lexemas indicativos do sombrio: luto, suor, tristeza, couro, urubus, morcegos, rancor, fuga, sombras. Quando unidos nos períodos, esses vocábulos criam a atmosfera de desterro, como se o casal tivesse cometido algum pecado. Pergunta-se Bernardo: “Que fiz eu?” (LINS, 1961, p. 197), para não obter resposta. Ele apenas constata sua situação e a condição a que chegaram.

Acerca da forma narrativa presente nesses dois romances, *O visitante* e *O fiel e a pedra*, observa-se que há diferenças entre os enunciados do narrador e aqueles das falas das personagens. O narrador em terceira pessoa, onisciente e intruso, penetra os pensamentos do herói e, às vezes, aproxima-se do ornamentalismo, como na descrição dos sentimentos de Bernardo que, certo domingo, estava a pensar “na angústia, na inquietação que parecera feri-lo no âmago da paz” (LINS, 1961, p. 49); ou quando, depois de se despedir de Antônio Chá, “Bernardo trancou a porta sobre a noite impenetrável” (*Ibid.*, p. 84); ornamentalismo presente ainda nesses outros trechos: no pensamento do vendedor Ramalho acerca de Bernardo: “talvez o infeliz não aguentasse e viesse fazer a entrega do seu orgulho quebrado” (*Ibid.*, p. 245); “um ferreiro invisível malhou o silêncio” (*Ibid.*, p. 249). Essas, entre outras expressões dadas pelo narrador, distinguem-se das falas das personagens, nas quais predomina o modo de falar mais acentuadamente coloquial.

Apesar das diferenças apontadas acima, não se observa o defeito da discrepância entre o narrador e os personagens a ponto de se apresentar o primeiro como erudito e os segundos como rústicos. Esse defeito, apontado por Antonio Candido (2002) no regionalismo de Coelho Neto, está longe do texto Osmaniano.

Nas primeiras obras de Osman Lins, o tempo é apresentado colado a fabulação dentro de uma linearidade que apresenta o tempo do presente, do passado e do futuro em continuidades bem demarcadas. As histórias são narradas de tal modo que há começo, meio e fim facilmente distinguíveis. Graças ao narrador intruso, ficamos sabendo dos sentimentos e intenções dos personagens e visualizamos o desenrolar das interações entre eles em ações que as confirmam, construída com momentos de clímax e anticlímax, tensões e relaxamentos, e que, no caso de *O fiel e a pedra*, beiram à violência de morte física das personagens. Ao final, os heróis vencem e com eles vence o bem.

Novamente também, há relações com o sagrado dadas pela ligação de *O fiel e a pedra* com a Bíblia, sacralidade que é umas das principais invariantes da poética do escritor pernambucano. Como vimos apontando ao longo das abordagens sobre *O fiel e a pedra* e sobre *O visitante*, existem aproximações com a história da salvação, como, para citar outro exemplo significativo, a volta de Teresa para a cidade de Vitória de Santo Antão, já próximo do desfecho da trama do romance. Ela está grávida e segue, com Bernardo, montada em um jumento; imagem muito próxima da fuga da Sagrada Família para o Egito, quando da perseguição de Herodes. Tema que, aliás, será desenvolvido na peça de teatro *Romance dos dois soldados de Herodes*, também de Osman Lins.

Além da ligação com a História Sagrada, *O fiel e a pedra* já foi caracterizado como uma espécie de epopeia do Nordeste, em razão das aproximações com a *Eneida* de Virgílio. De fato, os onomásticos Ascânio e Nestor são exemplos de nomes tirados desse poema. Apenas que Nestor que era herói da antiguidade aparece, aqui, como representante do mandonismo local, um anti-herói, numa clara inversão de papéis entre o antigo e o moderno.

Desponta em *O fiel e a pedra*, mais do que em *O visitante*, aquilo que será uma das principais marcas da poética de Osman Lins: a abordagem metaficcional. Sobre isso, observemos o trecho a respeito da partida de Bernardo e Teresa quando vão morar no Engenho do Surrão. Nele, o narrador aborda o momento falando do tempo que os espera e questiona:

E qual seria o tecido dessas horas? Podiam ser os dias cega sucessão, um seguindo-se ao outro, inalterável, nada tendo a ver com os dias precedentes e em nada influenciando sobre os dias que vinham, sobre os minutos que vinham; mas os acontecimentos que os animavam e lhes davam sentido, estes não apenas sucediam-se: vinham de outros, apoiavam-se noutros, de que eram as irradiações. E quase nunca se anunciavam, como se uma espécie de sabedoria os escondesse, só os revelando já maduros na luz do seu poder (LINS, 1961, p. 39).

O “tecido” aludido na citação revela a função metaficcional acerca da própria escritura do romance. Isso pode ser visto de dois modos, ambos com linha discursiva que conduz e

explícita acontecimentos encadeados no tempo. O primeiro deles, o tecido das horas, pode ser tomado como mera sucessão de eventos semelhantes entre si. Ou então, como texto que, às vezes, é tecido com pequenas narrativas fechadas, como se entre elas nada houvesse em relação aos acontecimentos de dias pretéritos ou futuros. Esse primeiro aspecto é uma forma de apresentar como os desdobramentos da história se diferem de outro tipo de narrativa, aquele nos quais os personagens são envolvidos “em acontecimentos que os animavam”, nesse caso, articulados entre si, tais eventos, ao mesmo que “vinham de outros”, também apoiam outros. Esse segundo tipo de abordagem, passível de ser realizada pela escrita/leitura do trecho citado, será denominado por Osman Lins em *Guerra sem testemunhas* como escritos de “bordejar”, pois se revelam na medida em que são escritos. Isso significa que se apresentam e desenvolvem no momento do manejo da escrita, não se anunciam de antemão, exatamente como se neles existisse um saber especial, só revelado no fazer narrativo à medida que o escritor constrói a obra. A luz do poder criativo dos escritos de bordejar está no ato mesmo de criar, tecendo as horas da teia narrativa que amarra os acontecimentos entre si. Quanto ao primeiro tipo, pode ser identificado como escritos “cursivos”, pois, nestes, o escritor já sabe de antemão o andamento da obra *par i passu*.

Vê-se nessa metalinguagem, expressa em *O fiel e a pedra*, indícios teóricos do que só viria a ser elaborado como conceito por Osman Lins pouco menos de 8 anos mais tarde, com a obra *Guerra sem testemunhas*. Este livro é uma reflexão de como construir a linguagem do romance, reflexão também presente no trecho citado acima, tirado do sétimo capítulo de *O fiel e a pedra*, portanto no começo de um romance que tem um total de 50 capítulos, apontando para as perquirições iniciais do autor no começo desta obra. Não por acaso, a dúvida expressa na questão: “e qual seria o tecido dessas horas?” (LINS, 1961, p. 39), sugere o momento das escolhas acerca da composição do texto. O símile: texto é como tecido, flagra elementos pertinentes do entrelaçamento criativo do escritor, de sua vida e sua obra, já que seu pai, Teófanês da Costa Lins, era alfaiate, e o menino Osman Lins gostava de acompanhar o trabalho do pai, passando os dedos no giz e nos tecidos, sentindo deles a textura (*Ibid.*, p. 117). A atividade de corte e costura presente na infância de Osman Lins o fez comparar, mais tarde, a atividade de alfaiate com seu trabalho de escritor (IGEL, 1988, p. 24), pela geometria: a régua, os riscos e a costura de formatos, como se entre ambos, alfaiate e escritor, houvesse uma ligação de ofícios por via do cálculo necessário à confecção das peças. De todo modo, mais que cabível, aqui, a indicação de que o tecido indicado na narrativa do romance é compatível com a reflexão sobre a linguagem e o encaminhamento para os diferentes desdobramentos de *O fiel e a pedra*.

Desdobramentos que se seguem em outras obras, como se observa no teatro *Guerra do 'Cansa-cavalo'*, publicado em 1967. A ser comentada aqui em razão de, nessa obra, encontramos ambientação similar àquela de *O fiel e a pedra*. Em *O fiel e a pedra* a ambição levou ao fratricídio, a morte de Miguel por Nestor. No teatro *Guerra do 'Cansa-Cavalo'* novamente haverá mortes por disputa de terras, bem como o ambiente de engenho, domínio exercício com a força das armas, por senhores poderosos, e, igualmente, tendo como palco da palavra o interior do Nordeste, na já nominada cidade do escritor: Vitória de Santo Antão – PE.

2.1.5 *Guerra do 'Cansa-Cavalo'*

A peça, dividida em três atos, tem como motivo principal a crítica ao domínio sobre a terra por parte de famílias proprietárias de engenhos. A disputa pela terra, que é, no fundo, uma disputa pelo poder local, gravita em torno dos interesses de três patriarcas: Fidêncio Cavalcanti Lins, senhor do Engenho do Cansa-Cavalo; Coriolano De Barros Wanderley, senhor do engenho Bom-mirar e pai da moça que é o pivô das disputas; e o poderoso senhor recém-chegado ao local, dono do Engenho Timorante, Drahmiro Marinho. Como um dos principais motivos que sustentam o enredo, temos o casamento de Heloísa, filha de Coriolano, cuja mão é dada a Drahomiro. A data está marcada e os Lins não se conformam com esse enlace matrimonial, pois isso acarretará o aumento das terras de um adversário poderoso. Entre os Lins, o filho do Senhor do Engenho do Cansa-Cavalo, chamado Pedro Ivo, é um personagem acovardado, porém com rompantes de soberba para com os humildes e resolve abruptamente tomar uma atitude. O resultado é um desastre para sua família.

Nessa peça, as relações entre homem e mulher, como de resto tudo mais, são pautadas por violência e desamor. Pedro Ivo despreza a própria mãe, esta casou-se sem amor e suporta a vida na conformidade do destino reservado aos interesses econômicos acima dos interesses da pessoa, a tal ponto que Gertrudes (esse é o seu nome) se queixa do marido que “na noite do nosso casamento, me deixou sozinha, dizendo que eu era um gelo, e foi meter-se na cama suja das negras. Fiquei chorando, nos meus lençóis de linho” (LINS, 1967b, p. 19). Mais do que explicitar a submissão da mulher e a liberdade do homem em relação ao sexo, nota-se na frase o contraste entre a opulência da cama de linho, porém plena de frieza e desamor, a ponto de o calor estar em outro lugar, mais pobre e mais aconchegante. O verbo “meter-se” constrói a ambiguidade literária cabível tanto para relação carnal quanto pelo desejo de fuga da cama

conjugal e a entrada num mundo mais quente. A metonímia do lençol é usada novamente – já o fora em *O visitante* – para descrever, nessa peça, o casamento fundado no luxo e conforto proporcionado pela riqueza, mas sem amor.

A confirmação explícita dos interesses por unir forças é contundente na queixa acerca da oportunidade perdida pelo filho, que já poderia estar casado com Heloísa. Diz Fidêncio que “era uma grande aliança. O nosso ‘Cansa-cavalo’ e o ‘Bom-mirar’ unidos” (LINS, 1967b, p. 18), mas agora tudo está perdido e, lamenta Pedro Ivo, se ele tivesse se casado com Heloísa, “não era Drahomiro quem estava casado com a mulher e a terra” (*Ibid.*, p. 18). Em meio a essas discussões, dois caixeiros-viajantes, Rui e Antônio, chegam ao Cansa-Cavalo. Trazem notícias acerca de Heloísa.

Dadas as informações pelos viajantes a respeito do casamento que transcorria, estas são recebidas exclusivamente em virtude dos interesses econômicos da família. Pedro Ivo Lins toma o caminho da igreja e rapta a noiva do adversário. Começa assim o desastre para a família Lins. O temível Drahomiro se veste de padre e, a pretexto de conduzir uma procissão religiosa, consegue entrar na casa dos “Fidencios” e fazê-los reféns. Exigirá como indenização metade das terras do Cansa-Cavalo. Fidêncio prefere ver o filho morto a perder parte das terras. De fato, Pedro Ivo será surrado até a morte.

A exemplo do Engenho do Surrão de *O fiel e a pedra*, encontra-se, no Engenho do Cansa-Cavalo, a presença de homens armados a mando do proprietário. Um tipo exemplar de cabra de armas é Sete-Ranchos. Ele veste-se com “roupa de brim escuro, alpercatas, camisa também escura, sem colarinho, abotoada até o pescoço. Na mão um chapéu negro, barato, de abas estreitas” (LINS, 1967b, p. 20). A figura do jagunço de Fidêncio é aqui descrita pelo que lhe é externo, ou seja, sua vestimenta. A paleta de Osman Lins o reveste com o código de cores da morte, negritude do tecido, do chapéu. Sempre o chapéu, metonímia de pessoa má nas obras osmanianas. O colarinho, símbolo de civilidade, não faz parte da indumentária de Sete-Ranchos, o que não impede de a sua roupa esconder o corpo até o pescoço. O chapéu funciona também como metonímia da cabeça, ou seja, acerca do modo de pensar do personagem. O chapéu de Sete-Ranchos é indicativo da fraqueza de inteligência, por ser “barato” e pela descrição de “abas estreitas”.

Mesmo em meio à violência, há lirismo. Rui, ao contar para as mulheres que já vira o mar, responderá à afirmação de Gertrudes, de que o mar é como um açude. Porém dirá Rui, o mar “é feito as estradas. Só que as estradas são desenroladas no mundo, como peças de corda; e o mar é um lençol, um acaba-nunca” (LINS, 1967b, p. 25). Poeticamente respondido pela metáfora diluída, esse caixeiro viajante tem na fala expressões dissonantes comparadas aos

demais personagens. Mas ele acabará morto no final. O que indicia que, em meio rústico como o do Cansa-Cavalo, a poesia fenece. Há também, da parte de um jagunço, Rosário, demonstração de amor por Heloísa ao oferecer-lhe uma flor. Noutra momento, mesmo sendo ele capanga de Drahomiro, Rosário cravará no patrão uma faca, e o faz em defesa da mulher amada, em razão de ter sido Heloísa esbofeteada pelo noivo.

A religiosidade, dissimulada na fina ironia, se mantém nesse teatro de Osman Lins, tanto pela procissão religiosa que visitará a casa do Engenho do Cansa Cavallo, quanto pelos onomásticos: Fidêncio, de *fides*, fé em latim; Rosário; Calixto, Nicolau, João, Francisco, todos nomes de papas.

Morto Drahomiro, morto Pedro Ivo, Heloísa insiste com o pai para seguir a vida com o vendedor Antônio, de quem se sentia atraída e para quem já se entregara na noite anterior. Com o consentimento de Coriolano, ela acompanhará o futuro marido em um simples burrinho. Símbolo de humildade, o burro contrasta com os cavalos dos jagunços e senhores de engenho e indicia a preferência de Heloísa que, a exemplo de Teresa de *O fiel e a pedra*, segue alguém que ama, independentemente da carência de recursos que se avizinha. Nesse sentido, Heloísa é a antípoda de Gertrudes, mãe de Pedro Ivo, cujas posses não parecem aliviar seu tormento de mulher prisioneira de um matrimônio feito de submissão, apesar dos lençóis de linho.

As intercalações de fragmentos narrativos dentro da tessitura do texto se fazem na fatura desta obra com a história do Pernambuco, notadamente quando, ao se referir à luta que se avinha entre seus homens e os de Drahomiro, diz Fidêncio que “vai ser mesmo que os pernambucanos, no Monte das Tabocas, com os holandeses. Eram os galegos querendo subir e os pernambucanos passando chumbo neles. Morria holandês feito passarinho” (LINS, 1967b, p. 63). De fato, a casa do Engenho do Cansa Cavallo recebe esse nome por ter sido construída em um lugar muito alto e de difícil acesso. Marca da poética de Osman Lins, mesmo no teatro, ele a utiliza na composição dos quadros com os quais pretende levar a efeitos expressivos comparativos, nesse caso entre arte e história.

As obras da chamada primeira fase de Osman Lins respeitam a forma narrativa tradicional. Há um núcleo, com um motivo principal, a partir do qual se desenvolve o enredo em vários outros motivos que giram ao redor deste. A escola de Celina e as visitas de Artur; o trabalho de Bernardo Vieira Cedro no Surrão; a casa de Fidêncio e o convívio conflituoso de sua família, acentuado pela presença de um personagem, Marisaura, sobrinha órfã acolhida por eles, mas que se mostra como inimiga de todos.

O tempo narrativo linear, utilizado na fatura das obras dessa primeira fase, contém a sequência de eventos que compõem a história. A narração em terceira pessoa - exceto para a peça de teatro -, com narrador intruso que informa os pensamentos das personagens, também é tradicional em literatura e se mostra construída no discurso literário de Osman Lins dessa primeira fase. Os diálogos das personagens têm uma linguagem do falar, nos quais estão presentes expressões do dia a dia, e diferem da voz dos comentários em terceira pessoa, formando, com isso, tons de contraste em relação à forma mais rebuscada nos trechos específicos na voz do narrador.

2.1.6 Transição em *Marinheiro de primeira viagem*

Publicado em 1963, *Marinheiro de primeira viagem* é uma obra de transição entre a primeira e a segunda fases de Osman Lins. Como observa Lauro de Oliveira, para o conjunto das obras de Osman Lins, “ a etapa primeira de sua obra ficcional já contém potencialmente a segunda” (OLIVEIRA, 2010, p. 27).

As observações feitas pelo viajante Osman Lins na Europa foram trazidas em caderno de anotações que serviu para que, trabalhado durante quase dois anos, ganhasse a forma de relato de viagem. Não se trata de relato no sentido referencial do termo, já que o escritor se vale da maestria com a palavra para compor uma obra híbrida, entre ensaio e romance, entre relato e ficção. De tal modo que, nesse livro, encontramos uma espécie de eixo móvel que conduz sua forma ficcional para a segunda fase de sua carreira como escritor. Nessa segunda fase, se adensa aquilo que Hugo Almeida aponta como características próprias do escritor pernambucano: “sua narrativa palimpséstica, dialética, polifônica esconde um sem-número de camadas de significados e demanda uma cuidadosa, atenta leitura” (2004, p. 9). Como momento de experiência novas de sua narrativa *Marinheiro de primeira viagem*, realiza experimentos com novas formas expressivas a partir de mudanças no foco narrativo, mantendo ainda, em alguns fragmentos, os tradicionais narradores em primeira e terceira pessoa, mas também inovando com narrador não identificável. Nesse caso, usado principalmente nas descrições de paisagens. A respeito do foco narrativo, as variações são abundantes nessa obra. Às vezes, ocorre um narrar impessoal, ao narrar momentos em terceira pessoa. É o que ocorre no item “As sensações reveladas”, na qual se lê:

Escovava os dentes. Escutava, como sons preciosos, sons outrora insignificantes: o alegre jato da torneira, o bater do copo no aparador de vidro. Enfiava-se sob os

cobertores, então frios e que logo lhe devolveriam, multiplicado, o seu próprio calor. Acendia a lâmpada da cabeceira, apanhava o livro cuja leitura interrompera na véspera, retomava o trecho interrompido. Ou escrevia cartas. Mais doce que o calor dos cobertores, mais límpida que o silêncio em torno, uma felicidade o envolvia. Uma alegria sem rugas, na qual deslizava. A espaços, uma porta batia, alguém passava pelo corredor. Ele se sentia como um barco na vastidão da noite, podendo escolher todos os rumos possíveis. Vinha-lhe, então, qualquer coisa da infância: era a mesma ilusão de permanência, de segurança, de paz imperturbável, além de todo mal (LINS, 1963, p. 24).

O narrador intruso tradicional funciona, aqui, como possibilidade de descrição do que sentia na alma o viajante Osman Lins. Ao referir-se às ações mais comezinhas, o faz de modo lírico, dando vida a entes da vida comum, como copos e torneiras, cobertores e lâmpadas. A comunhão entre corpo e ambiente é flagrada na sutil descrição da troca de calor e do aconchego da cama que não é nominada, mas se antevê pelo discurso remissivo a construções de poemas, não pela forma, pelo elevado nível lírico da peça. Saliente-se que, embora Osman Lins tenha escrito apenas seis poemas, há em “[...] inúmeras passagens de sua prosa de ficção, certas qualidades poéticas, como o lirismo, o ritmo e especial logotecnia” (IGEL, 1988, p. 47). A técnica da palavra ornamenta o discurso expressivo e torna *Marinheiro de primeira viagem* um livro que está muito além do mero relato. Pode ser dito, inclusive, que é um livro laboratório, a preparar a orquestração de vozes articuladas em espaços significativos da palavra. No trecho de Osman Lins, citado acima, transborda da folha o contentamento do personagem em seu mundo, do qual participamos pela focalização intrusa que informa os sentimentos mais elevados da alma feliz de um homem barco. O símile “como um barco” bem pode ser lido como metáfora “homem é barco”, singrando a noite na calmaria do quarto.

Os aspectos criativos, mesmo quando se vale de uma forma de escrita já utilizada em outras obras, como a da citação acima, mostram a condução do percurso osmaniano flertando com novas abordagens na construção literária. De fato, a crítica de vários matizes, biográfica ou não, tem visto a importância de *Marinheiro de primeira viagem* como influência em Osman Lins, a ponto de Regina Igel a ver “[...] como uma espécie de placebo literário, uma substância de controle para um exame das obras escritas antes e depois desta publicação, em linhas comparativas” (1988, p. 72).

Certos momentos da narrativa aproximam *Marinheiro de primeira viagem* do Novo Romance, quando, por exemplo, se vale de narrador que parece conversar com alguém o censurando ou admoestando-o. A propósito de aproximações feitas ao Novo Romance, Sandra Nitrini aponta vários elementos comuns entre as obras desses romancistas e as de Osman Lins, como a presença de elementos geométricos, a concorrência entre o tempo do drama e o tempo da escritura; o aperspectivismo da segunda fase do escritor pernambucano, que se aproxima do

agora e nunca de Novo Romance. Apesar disso, essa autora vê mais distanciamentos que aproximações e conclui: “primitivista, idealista, platônico, barroco e – por que não? – romântico, Osman Lins de *Nove, novena* ultrapassa as fronteiras do Novo Romance” (NITRINI, 1987, p. 270)

Às vezes, o texto de *Marinheiro de primeira viagem* mostra uma espécie de diálogo no qual só há uma pessoa falando, a respeito de uma terceira pessoa, mas esta é tratada com o pronome pessoal da segunda pessoa do singular, criando um efeito de estranhamento e beleza conseguido com o uso conjunto do presente do indicativo, como por exemplo: “perdes, com frequência, nessas visitas, o dom da gratuidade. Tudo queres tocar” (LINS, 1963, p. 92). Referindo-se às observações do viajante e sua admiração ante a riqueza das artes plásticas do velho mundo. Nesse continente, admirou-se com os vitrais das catedrais da Idade Média; com os ornamentos das artes plásticas; com a própria cultura fisicamente localizável em peças de obras de arte.

Vendo com bons olhos as viagens, Osman Lins detestava o espírito de turismo. Achava que viajar é válido se o olhar estivesse atento para as coisas a serem contempladas. “Viaja-se – ou deve-se viajar, e, de qualquer modo, aí residem o valor e o significado das viagens – para ampliar os horizontes mentais” (LINS, 1979, p. 38). Seus horizontes literários se ampliaram muito e, conseqüentemente, acentuam os procedimentos que engastam seus escritos às artes plásticas. “Suas obras anteriores tem um forte apelo visual, no entanto, é a partir do próprio *Marinheiro de primeira viagem* que a literatura de Osman Lins passa a manter laços mais estreitos com a linguagem da pintura” (NITRINI, 2004, p. 41). Fato que se evidencia na leitura atenta da intersemioticidade realizada pela imagética osmaniana, graças ao conjunto estruturado de narrativas que contêm em seus poros signos recortados e imbricados na construção de imagens plásticas expostas em contrastantes jogos de cores e luzes dos ornamentos. Encontram-se, cada vez mais acentuada, a profusão sígnica de sons remissivos às artes dramáticas e a musicalidade dos espaços plasmados em sonoridade e imagética que compõe os espaços de seus quadros narrativos.

A organização do discurso literário em forma de diário de *Marinheiro de primeira viagem* já apresenta levemente esses procedimentos, bem como estruturação diferenciada do que Osman Lins vinha realizando até então, como as intercalações de temas diferentes, de formas diferentes em abordagem e escrita que são “proto-forma” de *Nove, novena* e *Avalovara*. A apresentação da forma dialogada, entre garçons, passageiros de trens, atendentes, parece indicar a polifonia de vozes de *Retábulo de Santa Joana Carolina*. Um mundo de elementos pitorescos aflora de *Marinheiro de primeira viagem*, no qual desfilam estradas, monumentos,

paisagens, caracteres humanos, obras de artes. Encontra-se também, nessa obra, a vertente crítica de Osman Lins: contra a brutalidade humana, ou contra o modo frio como ele foi recebido na Suíça. Humilde, descreve os erros que cometeu ao pegar transportes errados, ao se descuidar de documentos e dinheiro. Emerge desse escrito, em todas as páginas, o pulsar de alguém desejoso de conhecer e, ao mesmo tempo, atento ao detalhe da arquitetura do mundo.

Num momento de lazer, Osman Lins assiste touradas na Espanha. Ao comentar sobre elas, sintetiza o ambiente do lugar; transpira na folha do texto osmaniano a luta entre a vida e morte, construindo um cenário que, *mutatis mutandis*, é remissivo a Dante Alighieri. Expressa-se Osman Lins: “toda vez que ultrapassam os limites do ordinário, as criaturas se vestem de luz, para assimilar sua rara condição de quem olha, face a face, coisas temíveis: o amor, a morte, a eternidade” (LINS, 1963, p. 136). A luminosidade de seus arranjos composicionais aponta a perspectiva da visada literária osmaniana que mira para a condição do homem no mundo, e, com isso, eleva o homem ao cosmos mais amplo da arte na qual os personagens são feitos: de tinta e papel, de martelo e cinzel, de pincel e tinta. É arte literária construída na conformação plástica do maestro demiurgo que soube valer-se de outras artes para enriquecer a composição de seu próprio fazer artístico.

Tomando o conjunto de suas obras, e numa comparação entre as duas fases de sua produção literária, observemos o que diz respeito aos caracteres dos personagens. Estes são construídos na primeira fase com carne e sangue, por dizer assim. Tal modo de construção literária é realizado em favor da história que se pretende contar. Na segunda fase das obras de Osman Lins, haverá mudanças significativas, como, por exemplo, a utilização de ícones ao invés de nomes, para identificar os vários personagens. Nesse sentido, a nova postura do demiurgo, para indicar com quem está a voz narrativa, demonstra a intenção de atenuar o papel do personagem-signo e destacar, no texto, a instância do discurso. São processos inventivos trazidos à luz com a publicação de *Nove, novena*, em 1966, e de outras obras que se seguiram a esta.

As mudanças que realizou em sua obra se inscrevem na perspectiva dada por Robbe-Grillet em entrevista sua a Osman Lins reproduzida em *Marinheiro de primeira viagem*. Nessa entrevista, o autor francês comenta a necessária atualização da forma do romance. Diz ele: “creio que a sensibilidade moderna exige um novo tipo de ficção” (LINS, 1963, p. 123). Mas, para tanto, pensa que “essas buscas [...] consistem num esforço honesto e mesmo inevitável, no sentido de elaborar novas fórmulas. Não afirmamos que as antigas sejam inferiores às nossas, nem as ignoramos. Apenas, achamos que elas já cumpriram o seu papel, estão ultrapassadas” (*Ibid.*, p. 122). Essa opinião de Robbe-Grillet se coaduna com a ideia que Osman Lins tem da

literatura e de seu trabalho como escritor. Nesse sentido, o escritor pernambucano declara que “é para os homens de meu tempo e talvez para o meu país que escrevo” (LINS, 1974, p. 30). Portanto, para ele, a arte deve estar voltada para sua própria época, procurando responder a questões dos homens de seu tempo.

É, seguramente, dessa concepção de seu ofício que decorre a escolha de Lima Barreto para os estudos que Osman Lins realizou no doutorado. Tese orientada por Alfredo Bosi, Osman Lins a defendeu na Universidade de São Paulo – USP, em 1973 e a publicou com o título: *Lima Barreto e o espaço romanesco* (LINS, 1976b). Em dado momento da tese publicada, se lê, do próprio punho de Osman Lins, elementos que o ligam ao escritor carioca: “na paixão e no respeito pela literatura; [...] no desejo, que ele cumpriu de maneira tão dramática, de exercer com dignidade o ofício de escrever; na consciência de uma oposição irreduzível entre o escritor e o poder; na tentativa de construir obra pessoal e identificada com o seu tempo” (*Ibid.*, p.13). Ressalvado o fato de, aqui, haver certo tom elogioso sobre si mesmo, pois Osman Lins, ao elogiar Lima Barreto, inclui-se no elogio, ao ler suas obras é possível concordar com o que diz, uma vez que observamos que sua literatura guarda muitas dessas características. Com efeito, Osman Lins confirma seu compromisso de denúncia acerca de condições aviltantes e de exploração do ser humano e mostra, em sua arte, o engajamento de quem vê seu trabalho como possibilidade de contribuição ao aperfeiçoamento humano, naquilo que se mostra o *leitmotiv*, o ideário de sua poética: “temos, todos nós, a consciência de um compromisso com a palavra, com a língua materna e também com o povo a que estamos ligados” (LINS, 1979, p. 51).

2.1.7 *Nove, novena*

A obra *Nove, novena* marca o início da segunda fase do trabalho literário de Osman Lins. Ela é composta por nove capítulos, chamados de narrativas, ao invés de contos, novelas ou outro tipo de classificação de gênero literário como, às vezes, insistem alguns críticos. Em *Nove, novena*, há inovações que marcam a evolução criativa do autor, inovações que permaneceriam nas obras que se seguiram. Por isso, sua poética ganha, em cada nova obra: *Avalovara*, *A rainha dos cárceres da Grécia*, *Domingo de Páscoa*, uma arquitetura nova que se soma ao conjunto estruturado osmaniano.

Uma das inovações de *Nove, novena* é a utilização de ícones para designar personagens. Os ícones são a parte mais visível das inovações trazidas por Osman Lins, ao menos no sentido d’aquilo que é flagrado de imediato pelo leitor. Na construção literária osmaniana, os ícones

são recursos discursivos que invadem o espaço planar da folha onde a narrativa acontece. Eles são feitos de desenhos com círculos, com triângulos, com tridentes, na forma de quadrados, e, em alguns casos, até mesmo com entes matemáticos, tendo em comum o objetivo de servir como de recurso para identificar as diferentes falas. Para além da mera imagem identificadora, há um sentido mais profundo nos sinais, sentido que se esconde no enovelado das linhas traçadas pelos escritos em cada narrativa, quadro dessa obra.

Embora o autor tivesse reclamado que a crítica deu demasiada atenção à presença desses sinais identificadores, tal importância tem sua razão de ser. Com efeito, os pequenos ícones remetem a símbolos muito caros ao imaginário coletivo ocidental, e, ao mesmo tempo, servem para caracterizam também alguns personagens. Com efeito, há relação imediata entre signos verbais e ícones pela dimensão figurativa que os coloca, letras e desenhos, numa rede relacional comum. Nesse sentido, “mesmo quando subsistem as imagens no seio de um texto – ao correr das linhas -, aquelas assumem um caráter ideográfico que as aproxima do verbal, e fazem delas simples substituições da palavra, imediatamente traduzíveis” (JENNY, 1979, p. 32). No caso de Osman Lins, traduzem a identidade do personagem e, mais sutilmente, o próprio caráter deste. Sobre esse aspecto citamos o tridente, que identifica o filho do Senhor do Engenho Serra Grande, cujas atitudes, e a própria descrição que o personagem faz de si mesmo, remete a figura do diabo. Os sinais identificadores se inscrevem nos planos de conotação da linguagem, já que a percepção deles, pelo leitor, realiza-se cognitivamente. Nesse caso, “em primeiro lugar, uma conotação ‘cognitiva’, cujos significantes seriam escolhidos, localizados em certas partes do *analogon*: [...] a leitura depende aqui estreitamente da minha cultura, do meu conhecimento do mundo” (BARTHES, 2009, p. 24). Essa observação do semioticista francês para a fotografia é válida para os ícones utilizados na poética de Osman Lins, pois são representativos do mundo cultural ocidental com sua massa simbólica. No texto osmaniano, os ícones denotam os personagens e conotam a cultura da qual o discurso literário desse autor faz parte. A alternativa em usar sinais gráficos, ícones, para a identificação das personagens nos diálogos, está diretamente ligada à concepção de tempo narrativo. Alguns ícones se prestam a uma forma de junção entre eles, ou melhor, dito de outra forma: às vezes, dois ícones se unem para formar um terceiro que une a voz de duas personagens numa fala simultânea. É o que ocorre, por exemplo, no nono mistério de Retábulo de Santa Joana Carolina”. Esta é uma das narrativas de *Nove, novena*. Nesse mistério temos “ \triangle ”, que representa a voz da personagem Cristina, “ \circ ” que representa a voz de seu namorado, e também “ $\triangle\circ$ ” indicando que os dois personagens assumem simultaneamente a voz narrativa. Ainda em *Nove, novena*, o capítulo narrativo intitulado

“Pentágono de Hahn” também traz a junção de dois sinais para indicar um único personagem, nesse caso trata-se de uma só pessoa vivendo em dois períodos de sua vida (quando menino e quando adulto), ¶ , ↓ e, por fim, quando é uma só voz narrativa representando o menino e o homem já adulto: ¶↓, significando o tempo presente da memória sensível.

A temporalidade em *Nove, novena* é marcada pelo tempo presente. Isso não é novidade, pois já aparecia timidamente numa obra da primeira fase do escritor, quando, em um momento de *O fiel e a pedra*, Teresa está deitada na rede e, tomada pelo torpor do sono, verá confundido “os limites entre as coisas presentes e o que repousava em sua alma” (LINS, 1961, p. 228); então em sua mente, “de súbito irromperam Teresas, com muitas idades e vestidos vários, trazendo em torno de si, como um halo, o tempo em que haviam existido, confundiram-se a Teresa última, voavam, trespassavam-na” (*Ibid*, p. 229). Respeitando certo realismo, próprio de uma forma de narrar tradicional, *O fiel e a pedra* utiliza o recurso do sono para indiciar a junção de diferentes tempos em um único momento presente. Em *Nove, novena* nenhum subterfúgio é utilizado para fazer o que Rosenfeld (1994) chama de presentificação. É o caso, por exemplo, de “Noivado”, no qual um único personagem, Mendonça, é visto por sua noiva Giselda como se fosse três pessoas em idades diferentes.

As obras da fase que inicia em 1966, com *Nove, novena* e termina com *Domingo de Páscoa*, esta última publicada originalmente na *Revista Status* em 1978, têm vida própria no sentido de que se caracterizam por singularidades na forma de narrar. Mas cada uma é também uma peça no todo poético do escritor, cujo percurso literário é feito de avanços e permanências: avanço na forma de narrar; permanência na fidelidade ao ideário ético e temático escolhido pelo artista. O conjunto de sua obra é um todo articulado com variações estruturais. Entre os elementos de sua poética, cabe indicar ainda a presença cada vez maior de recursos metalinguísticos. Na impossibilidade de mostrar todos, há que se realizar, aqui, alguns recortes visando destacar aspectos indiciários do trabalho de bricolagem, método com o qual também nós realizamos as análises acerca das obras desse escritor sabidamente criativo.

Dos vários aspectos da nova poética de Osman Lins, é patente o procedimento de construção textual valendo-se de vários recursos, dos quais destacam-se: intercalações entre narrativa, diálogo, recortes de notícias, explicações científicas, comentários sobre a própria narração, uso de parênteses para explicar, em parágrafo único, aspectos relacionados à história dos personagens. São trechos nem diretamente ligados ao contexto da história que se quer narrar, mas enxertam na história contada outras histórias e mesmo reflexões a parte do enredo. Vejamos alguns exemplos.

O último capítulo de *Nove, novena*, intitulado “Perdidos e achados”, tem como motivo geral as perdas humanas. Tal motivo abarca os relatos existentes nessa narrativa. “Perdidos e achados” é ambientado numa praia do Recife. O personagem principal, Renato, perde o filho pequeno, possivelmente no mar. Seu desespero em encontrar a criança será mostrado em meio a outras perdas, de outros personagens. Isso já constitui a primeira intercalação: entre histórias pessoais, enlaçadas pelo motivo da perda. É o caso do amigo de Renato, identificado pelo símbolo: Ø. Ele lamenta sua condição: “será por ter perdido muitos bens, e não obter forças para viver o que em troca me foi dado, que então me enche a boca uma alegria raivosa, uma esponja de mel e amoníaco? ” (LINS, 1975a, p. 206). Ø lamentará ainda mais a perda da amante, identificada pelas iniciais Z.I., sigla peculiar à relação entre amantes, no qual a identidade da moça é preservada. A amante poderia ser identificada com um ícone, mas a indicação da personagem apenas se valendo das iniciais de seu próprio nome dá sem dúvida um clima mais tenso pelo sigilo que representa. Outro personagem, por sua vez, ∇ procura pela imagem de seu pai, marinheiro, que morreu num navio no Atlântico “todos os seus documentos haviam ido com ele; as repartições não conservaram seus retratos, também não possuíamos nenhum em casa” (*Ibid.*, p. 211).

O efeito de atemporalidade é obtido em “Perdidos e achados” pela mescla de assuntos e vozes narrativas, mesmo quando o passado é sugerido. É o que acontece quando o personagem Ø narra os acontecimentos rememorando-os e descrevendo os detalhes do que fizeram, ele e Renato, para encontrar o menino desaparecido. Contudo, se ele narra num tempo presente o que aconteceu no passado de busca do menino, também narra no presente o que viveu no passado com a amante, desse modo tanto a narrativa sobre a ajuda que deu ao amigo como quando fala das relações com a namorada Z.I., misturam tempo e ação em episódios de duas categorias. “Nesta mesma praia marcamos um encontro eu e Z.I., para assistir ao despontar da lua. Levo-lhe rosas, faz quatro anos que nos vemos em lugares desertos e sombrios, numa espécie de lirismo estéril” (LINS, 1975a, p. 213). O embaralhar da temporalidade marca a narrativa a todo momento, reforçando o sentido de que tudo é presente e, conseqüentemente, dando a narrativa a atmosfera de eternidade. ““Perdidos e achados” começa com a descrição do espaço, “a praia é uma terra de ninguém que as águas perdem e reconquistam” (LINS, 1975a, p. 205). Esse espaço se desdobrará, ao longo da narrativa, englobando os períodos geológicos, eis alguns desses períodos citados no texto, com suas respectivas cronologias:

Tabela 1- As eras geológicas em “Perdidos e achados”

Período citado	Idade geológica
Cambriano (LINS, 1975a, p. 209)	Entre 570 e 510 milhões de anos
Permiano (<i>Ibid.</i> , p. 210)	290 a 245 milhões de anos
Siluriano (<i>Ibid.</i> , p.214)	410 a 400 milhões de anos
Devoniano (<i>Ibid.</i> , p. 218)	400 a 360 milhões de anos
Carbonífero (<i>Ibid.</i> , p. 219)	360 a 290 milhões de anos
Permiano (<i>Ibid.</i> , p. 223)	290 a 245 milhões de anos
“^ Os dinossauros, ao longo de cem milhões de anos, imperam sobre a terra” (<i>Ibid.</i> , p. 224)	Não é nomeada a duração dessa era, mas o enunciado permite calcular o tempo dos dinossauros entre 245 e 145 milhões de anos
Cretáceo (<i>Ibid.</i> p. 224)	136 a 65 milhões de anos
Eoceno (<i>Ibid.</i> p. 224)	55 a 35 milhões de anos
Plioceno (<i>Ibid.</i> p. 233)	5,3 a 1,6 milhões de anos

Além desse amalgamar constante de várias situações, tempos e eventos, a narrativa de “Perdidos e achados” é construída com vozes que se embaralham, apresentando dois e às vezes três narradores em um mesmo parágrafo. Os assuntos também se misturam, alternadamente, e muitas vezes dentro de uma mesma voz narrativa. Exemplo disso são as eras geológicas mescladas no texto, como apresentamos na tabela acima. A sequência com que são citadas essas idades poderia representar um fio condutor de passado-presente, mas isso não ocorre, pois elas estão dissolvidas ao longo da narrativa, mesclando-se com assuntos da vida dos personagens narradores.

A narrativa feita em primeira pessoa revela que a fala dos personagens, quando dialogam entre si, é diretamente ligada à ação: “” - Deve estar por aí.’ ‘- Vou procurar com você’. (LINS, 1975a, p. 212); “”- São coisas que sucedem’ ‘-Vá vestir-se”” (*Ibid.*, p. 219); “”- Quer dizer que vocês vão mesmo embora?’ ‘-Se quiser, ponho a notícia no rádio.’ ‘-Não precisa. Você vai comigo, Albano?”” (*Ibid.*, p. 222). Temos nessas falas apenas o uso de travessão, sem os ícones dos personagens. Nelas há informações do tempo do presente, indicando a hora em que as ações estão ocorrendo. Por outro lado, quando a voz narrativa é identificada por um símbolo, como ▽, ou ^, são descritas situações do passado, rememoradas no presente, como se os narradores estivessem relembando episódios. No caso do narrador ∅, ele se reporta ao passado, mas os eventos são narrados valendo-se do presente do indicativo: “∅ Ali, sentado na

areia, em roupa de banho, junto à grande barraca de lona azul que nós próprios, do clube, armamos há duas horas e meia, vejo quando Renato, a três metros de mim, diz a última frase” (*Ibid.*, p. 206). “Ø Beijo Z. I.; é a primeira vez” (*Ibid.*, p. 225). Há intensa intercalção de motivos como quando, ao queixar-se ao amigo, Renato diz: “Tempo perdido. (Os gelos e os desertos.) O coração me diz que ele morreu. (Evoluem os répteis no permiano.) O que foi que eu fiz, Albano, pra merecer isto?” (*Ibid.*, p. 219).

Os efeitos trazidos pelas misturas de assuntos, de tempos e de espaços, confirmam a construção de uma forma narrativa geometrizada que é semelhante a alguns desenhos de fractais, pois em “Perdidos e achados”, esse ziguegear narrativo torna rarefeita a temporalidade e dilui a fábula. O modo como está construída a narrativa, aponta para o infinito do espaço e o eterno do tempo. Tudo medido pelo constantes ir e vir das histórias, contadas ora nos poucos diálogos, nas muitas descrições feitas por narradores não nomeados, e pela voz de \wedge , que, semelhante a um geólogo, descreve os longos ciclos de formação da terra. Esse curioso modo de construir e narrar do texto conduz a percepção da fugacidade da vida, e antevê a morte do menino como um microscópico evento contido no mundo. Evento que se repete desde sempre no surgimento e desaparecimento de inúmeras espécies animais, no transcurso das eras.

O procedimento composicional encadeia, na tessitura do texto, os recortes de mundo. Trata-se do procedimento de bricolagem, tão rico na poética de Osman Lins. O que encontramos em “Perdidos e achados” é a presença marcante de espaços de praia, de eras geológicas, de pontes, de casas. Não só de elementos físicos materiais, também flagramos a dimensão espacial feita de sons, que aliás é uma constante na poética de Osman Lins. Na casa de duas velhas, ∇ procura o retrato de seu pai. Com uma gaveta na mão, uma das senhoras oferece os retratos que possui e, nesse momento, compõem-se o espaço:

“Não nos lembramos de nada. Pode levar os retratos com você”. ∇ De explosões, de gemidos, estremece a manhã. Constelação perfurante, sete aviões rasgam os ventos. Garrafas, pratos, xícaras e copos dançam nas prateleiras, facas e conchas vibram nas gavetas, param relógios, quadros vacilam nos ganchos, rompem-se cristais. Entre as fuselagens e o ruído abalador que se expandem sobre terra e mar, constato a mesma relação que existe entre o bico e o corpo de um pavão com seu leque de plumas alteado (LINS, 1975a, p. 217 – 218).

Na narrativa de “Perdidos e achados”, o espaço ocupa lugar proeminente. As personagens vagueiam por diferentes lugares em busca de algo. Mas, esse espaço não é planar e estático; move-se pela intersecção de elementos da história do planeta terra, pela presença dessa história situada na existência de seres aquáticos, de rochas e mares originários das mudanças permanentes na natureza. O espaço tomado pela mobilidade das pessoas e de outros

seres ganha relevo no trecho citado acima, pelo barulho anunciador da manhã, pelo tilintar de xícaras e pratos, na mistura de facas e conchas que, a rigor, são talheres, mas também são elementos marinhos, pois facas também são ondas do mar já anunciadas anteriormente na expressão “punhais chispam entre as ondas” (LINS, 1975(a), p. 216-7) e as conchas pelo duplo sentido do signo “conchas”, designativo de certo utensílio de cozinha, mas também das conchas do mar. A fuselagem dos aviões “e o ruído abalador que se expandem sobre a terra” (*Ibid.*, p. 218) são alçados à condição do movimento do próprio planeta, na ligação que faz com o trecho que explica que os animais se expandiram gradativamente sobre a terra.

^ Os continentes unem-se e desunem-se, vem o gelo e o fogo, pedras transformaram-se em rinocerontes, ventos em cavalos, cuias em tatus, sombras de ramagem em tigres, auroras em leões, esponjas em preguiças, tranças de ramos em renas e veados, enche-se a terra de bramidos, urros, silvos, relinchos e mugidos, e de repente há um silêncio, eis a hora do homem (LINS, 1975a, p. 225).

Nesse fragmento, há a intrínseca relação espaço-tempo, no sentido de que o tempo expresso nas eras geológicas se transformam no espaço do planeta. É a passagem inexorável do tempo que tudo transforma: os minerais em plantas, as plantas em transformação constante e originando animais e, por fim, o último deles, o animal racional que tudo silencia. Movimento permanente de espaço-tempo flagrado no instante da narrativa. Com efeito, o espaço marcado por sons é desmarcado pelo silêncio delimitador do pensamento, construído no silêncio da racionalidade. O homem não grita com a força dos animais, mas é capaz de fazer instrumentos que superam os decibéis da natureza. Os aviões tremem a terra, fruto da inteligência humana que silencia os outros seres, “e de repente há um silêncio, eis a hora do homem” (LINS, 1975a, p. 225). Apesar disso, a perda é inevitável. Para que os seres nasçam, outros são transformados, numa espécie de grande bricolagem da natureza, pela qual rochas viram rinocerontes, ramagens em tigres, e assim sucessivamente. É chegada a hora do homem; feito de tudo que veio antes, pedras, ramagens, animais, água, gelo, fogo. Mas o próprio homem também irá partir, na grande perda e no silêncio maior da morte que está na origem de novas existências.

É por meio desse amálgama de elementos, como o realizado no trecho citado acima, que Osman Lins coloca o homem em face do cosmos. Situa-o e dissolve-o na natureza. Lembra que o corpo do homem, nosso corpo, é construído dos resíduos de outros corpos, de sucatas alheias, a serem continuamente reaproveitados na composição de outros corpos. Fluxo permanente de tempo, modificação de espaços, construtor de realidades modificadas pelos rearranjos constantes de materiais, permanência e transformação. A permanência no eterno existir da matéria, a transformação na contínua modificação das formas dos seres. O discurso osmaniano

constrói a literatura, compondo dos conteúdos do mundo físico à realização das composições várias do cosmos humano, cosmos este que é realizado no mundo de cultura e arte.

2.1.8 Teatro

Além das obras literárias propriamente ditas, Osman Lins dedicou sua verve à criação de peças de teatro. *Guerra do 'Cansa-Cavalo'* já foi abordada acima, queremos agora apontar outras obras de sua dramaturgia, pois, é notório como, apesar de dizer preferir a Literatura, o teatro o acompanhou ao longo da carreira, tornando-se fundamental em sua poética. Alguns críticos apontam com muita ênfase a dedicação de Osman Lins à literatura, de romances e contos, a ponto de afirmar que “apesar de ter formação em dramaturgia preferiu o caminho de escritor de narrativas por acreditar que dessa forma teria mais autonomia frente a um estado autoritário e censor da época” (PAZ, 2010, p. 18). É preciso dizer, contudo, que essa preferência não significa exclusividade. É mesmo um engano menosprezar sua produção teatral, pois ela está colada à literária, tanto no que diz respeito às escolhas temáticas, quanto ao experimentalismo composicional. Em seu teatro aparecem nitidamente observações acerca da sociedade brasileira, de modo enfático, dentro da perspectiva vocacional do escritor, que se diz interessado no homem de seu tempo e em seus problemas. E, mesmo que ele diga:

Quando me propus dedicar-me ao exercício da literatura – se houvesse concentrado na realização de obras teatrais, eu estaria hoje às voltas com um grande problema de reformulação de meus objetivos, agravada por uma necessidade de readaptar-me a outro gênero – a ficção -, através do qual é possível a um escritor chegar ao público, apesar das dificuldades editoriais, sem desgastar com isso, em uma batalha onde o triunfo é quase impossível, as energias que o teatro brasileiro exige dos autores (LINS, 1974, p. 101).

Apesar dessa declaração, não é menos certo que ele se dedicou ao teatro por várias vezes, sendo inclusive premiadas algumas de suas peças. A dificuldade a que se refere Osman Lins está escrita em sua obra ensaística *Guerra sem testemunhas*, na qual analisa a situação dos autores de teatro menosprezados pelas companhias teatrais. Como exemplo cita o ocorrido com o poeta Pedro de Moya, no século XVIII. Osman Lins se vale do livro “Gil Blas”, de Alan-René Lesage, para contar que esse senhor desejava falar com a atriz Arsênia e esta responde: “Mande entrar! Nada de cumprimentos, meus senhores, é um autor” (LESAGE, *Apud* LINS, 1974, p. 103). Para nosso autor, o desprezo ao escritor no teatro é a tônica do tempo presente. Somada a essa crítica, nosso autor adverte ainda que o teatro brasileiro tem nas “companhias, pequenas cortes erigidas em torno de uma estrela, de cujo nome e prestígio se alimentam - e

que inversamente existem para nutrir tal nome e tal prestígio” (LINS, 1974, p. 102). Outro problema que aponta em *Guerra sem testemunhas* é o da cultura teatral brasileira, as companhias estão acostumadas a receber verba pública para montagem de espetáculos, mas priorizam peças estrangeiras contrariando frontalmente o que pensa nosso escritor acerca da necessidade que ele sente ao escrever para seu povo e sua cultura.

Além dessas questões, ao escritor Osman Lins parecia que dedicar-se ao teatro implicaria mais uma dificuldade além daquelas relacionadas ao mercado editorial. Apesar disso, essas notas incidentais aqui não devem fazer esquecer que ele escreveu para o teatro e, portanto, quando observamos a permanência de certa regularidade de seus escritos destinados a esta arte ao longo da carreira, devemos relativizar suas palavras e olhar mais detidamente para esse tipo de obra.

De fato, seu teatro e sua literatura, se comunicam amplamente. Já vimos como *Guerra do ‘Cansa-Cavalo’* se mostra uma continuidade de *O fiel e a pedra*. É uma espécie de bricolagem com aproveitamento de material do romance na peça teatral. Comprova-se esse aproveitamento pelo tipo de ambientação realizada na peça, realizada no espaço dos engenhos nordestinos; das temáticas do casamento; da dominação dos mais fortes; da violência do meio rural, onde o mandonismo local se sobrepõe à justiça; da crítica à sociedade machista, entre outros aspectos que ligam essas duas obras.

Como fora dito, há construção de peças de teatro ao longo de sua carreira de escrito. Com efeito, em 1961, portanto seis anos antes de *Guerra do ‘Cansa-Cavalo’*, estreava *Lisbela e o Prisioneiro*, peça de enorme sucesso.³ Somado a esses trabalhos destinados ao teatro, temos também entre os escritos de dramaturgia de Osman Lins três episódios que escreveu para a Rede Globo, destinados à minissérie “Casos Especiais”, a saber: *A ilha no espaço*, *Quem era Shirley Temple?* e *Marcha Fúnebre*⁴ E, em 1975, saía pela livraria Duas Cidades a publicação de três peças de teatro escritas entre os anos 1969 e 1970. Essas últimas, embora menos conhecidas, possuem aspectos pertinentes da inventividade poética de Osman Lins.

Na peça *Mistério das figuras de barro*, as ações dos personagens giram em torno de uma imagem supostamente milagrosa de Nossa Senhora encontrada em um rio. O milagre da santa teria se dado pela conversão de um jagunço e ateu chamado Claraval e, aos olhos do povo porque, segundo Claraval, “um analfabeto pediu para aprender a ler – e leu” (LINS, 1975b, p.

³ *Lisbela e o Prisioneiro* seria mais tarde adaptada para o cinema por Guel Arraes, e também adaptada como musical em várias apresentações. A mais recente apresentação musical da peça foi realizada na temporada 2015, capitaneada por Fernanda Couto, no papel de Lisbela e também diretora do espetáculo. <http://www.lisbelaoprisioneiro.com.br/> acesso em 28/10/2015.

⁴ Esses episódios foram reunidos mais tarde em livro intitulado *Casos especiais de Osman Lins* (LINS, 1978).

18), o que só fez aumentar a fé das pessoas. O artesão que a criou, contudo, não crê no milagre. Tão pouco pelo fato de ter sido encontrada no rio não é milagre, já que as pequenas peças não vendidas são destruídas pelo próprio artesão, jogando-as no rio. Por isso, descrê da imagem e se recusa a ir à igreja adorar a peça que, para ele, é apenas uma simples obra artesanal fruto de suas mãos.

A apresentação que faz de si mesmo como fabricante de bonecos de barro permite identificar Damião Luiz na mesma perspectiva que Osman Lins tinha acerca de seu próprio trabalho de escritor. Diz Damião Luiz: “pertencço ao povo e trabalho em cerâmica. Faço bonecos de barro; gente, bichos, os mandões os governados, os que montam, os que sangram, os que são cavalgados e os sangrados” (LINS, 1975b, p. 13). Na descrição de si mesmo do artesão Damião Luiz, como alguém que trabalha o barro, ele se relaciona com o modo de pensar do escritor Osman Lins, a respeito de sua maneira de tirar do caos a ordem das narrativas, ou seja, um escritor que cria do barro da palavra a peça literária. Adverte-nos o personagem, ainda, que certos acontecimentos da história colocam sua vida em risco, “mas prestai atenção: isto não é o mais grave – e sim o que está disperso, escondido nos fatos. O nome desta cidade é Arcoverde. Damião Luiz foi o que recebi na pia batismal”. (*Ibid.*, p. 13). O alerta está dado no sentido de que não é apenas a história - primeiro aspecto visível dado pela leitura -, o que interessa, convém observar antes a expressividade que se plasma numa obra rica de significados implícitos, vejamos.

A esposa do Artesão, Jerônima, encontra-se às escondidas com Claraval na igreja, dele engravida e arquiteta um plano para matar o marido. A artimanha do assassinato se apoiaria na própria palavra de Damião Luiz, pois ele disse a várias pessoas que a imagem da santa não era nada milagrosa e ele poderia destruí-la se quisesse. Certa noite Claraval a destrói e combina com Jerônima conchamar o povo contra o malfeitor. Jerônima, por sua vez, alegaria não poder calar-se, por uma questão de fé cristã, e afirmaria finalmente que teria sido seu marido quem quebrou a imagem. Isso levaria as pessoas a querer matá-lo. O plano era esse, e parecia dar certo, já que pequena multidão se reuniu em perseguição a Damião Luiz. No entanto, quando o estavam perseguindo, os perseguidores pararam, outra imagem foi encontrada, igualzinha àquela destruída, deu-se novo milagre aos olhos dos incautos. Jerônima passou por mentirosa e, para não ser dilacerada viva pela fúria das pessoas, se enforcou. Claraval e Damião vão à festa na praça onde está sendo oferecido um churrasco feito com a carne de um misterioso porco-espinho gigante.

No conjunto de ideias dessa peça, há uma de especial interesse para a metaficcionalidade entrelaçada ao pensamento osmaniano. A certa altura, Damião diz ao ameaçador Claraval:

Profissão é o que se faz, todos os dias da vida, com tudo o que se é. Você foi cobrador, trabalhou em balcão de padaria, em caminhão, na Rede Ferroviária [...] Nada disso era profissão. Era meio de vida, gancho, emprego, bico, arranjo, viração o que você quiser. Menos profissão (LINS, 1975b, p. 15).

Essa fala revela a faceta da concepção de Osman Lins acerca de duas atividades: a que ele escolheu para a vida, de escritor, e a que desenvolveu como meio de vida, trabalhando no Banco do Brasil. A profissão, de fato, é aquela que se faz “com tudo o que se é”, como entrega a um afazer que norteia o existir. A afirmação do personagem artesão revela a voz do demiurgo Osman Lins dentro de um diálogo teatral por ele idealizado. Então, quando Damião afirmou que o enredo era a parte menos significativa da peça, pois o mais grave está disperso na obra, já indicava a presença de um ideário acessível nas entrelinhas do discurso expresso em *Mistério das figuras de barro*. O mistério é o estético expresso nas obras, das quais o artesão tencionava mudar a cabeça da estátua cultuada na igreja, tendo em vista que a julgava feia. Tida como milagrosa, a imagem da santa jogada no rio traz um livro numa das mãos. Na verdade, para o demiurgo Osman Lins e para o artesão Damião Luiz, a imagem é menos de santa, no sentido tradicional do catolicismo, “é a sabedoria. Um livro na mão direita e a esquerda estendida, ensinando aos ignorantes como você. Mas o que foi que ela ensinou nesta cidade amaldiçoada?” (LINS, 1975b, p. 21). Novamente, aqui, a perspectiva da poética de Osman Lins se mostra na voz desse personagem, pois a Literatura teria um papel social e o artista algo a dizer a seu povo. A mudança que Damião Luiz pretendia fazer, mudando a cabeça da estátua, assume função metonímica, da grande mudança do modo de ser do povo, de sua cultura. Tirar a cabeça velha e colocar outra mais bonita, embelezar as inteligências, graças ao seu ofício do artesão da palavra, eis Osman Lins em sua vocação ética. Desse modo, subjaz no texto sentidos éticos que remetem a concepção do escritor acerca de seu trabalho.

Muito diferente em termos de arranjo composicional, em relação ao que acabamos de ver, é a peça *Auto do salão do automóvel*, também publicada no livro: *Santa, automóvel e soldado* (LINS, 1975b). Trata-se de uma alegoria fantástica segundo o autor. De fato, nela está representada a cidade em seu movimento de rua, com carro, pedestres, vitrais, propagandas, sinais. O agitado mundo da urbanidade pedestre da São Paulo de 1969 é apresentado em fragmentos distribuídos nos seguintes atos, assim sequenciados: “Ciclistas e pedestres 1”, “Vermelho, amarelo e verde”, “Ciclistas e pedestres 2”, “O fanático do trânsito”, “Ciclistas e pedestres 3”, “Cruzamentos”, “Ciclistas e pedestres 4”, “Ventosa, o chofer”, “Ciclistas e pedestres 5”. A intercalação de “Ciclistas e pedestres”, que aparece cinco vezes, misturado aos outros atos da peça, segue a já vista característica do discurso literário de Osman Lins. Esse

intercalar de histórias se faz como num jogo de cartas, aqui, feito pelo embaralhado jogo expressivo de sua literatura remissivo aos fractais.

O cuidado na elaboração do texto dedicado ao teatro revela um autor atento à arte cênica, como se nota nas instruções que dá a certa altura: “o encenador, aqui, tem as mãos livres. Poderá, à exceção de ‘Ciclistas e pedestres’, alterar, por exemplo, a ordem dos fragmentos” (LINS, 1975b, p. 31). É um convite que faz para participar na reestruturação da peça. Tal convite dá ainda mais mobilidade aos textos osmanianos pelo deslocamento das ações e, por outro lado, revela a autonomia dos fragmentos. O efeito de tais embaralhamentos é a presença de recortes colados em diferentes posições cênicas por variadas montagens que se podem realizar. Repete-se assim algo já levado a efeito na composição de textos literários como *Nove, novena*, em particular nas narrativas “Achados e perdidos”, “Pentágono de Hahn” e “Conto barroco ou unidade tripartita”. Nessas narrativas também se encontram histórias individualizadas, colocadas em paralelo.

Em *Auto do salão do automóvel*, encontramos a representação espacial de São Paulo por meio do trânsito da cidade. No primeiro fragmento intitulado “Ciclistas e pedestres”, são nomeados vários tipos de carros, com

suas latarias polidas de cores registradas pelas fábricas, cores que ninguém, por mais que busque, poderá encontrar na natureza [...] Obedientes, queimando O OLÉO DO FUTURO JÁ DISPONÍVEL HOJE, param quando ordeno, segundo as decisões que me vem, em ondas invisíveis, dos escritórios centrais e dos subterrâneos (LINS, 1975b, p. 33).

A artificialidade dos carros se apresenta pelas cores não naturais, refletem a postura mecânica e pouco amistosa do trânsito do grande centro. O guarda, que é o narrador desse ato da peça, se expressa fazendo pequenas pausas, semelhante àquelas conseguidas pelos silvos que utiliza na orientação aos motoristas: “Obedientes // param quando ordeno // segundo as decisões que me vem // em ondas invisíveis // dos escritórios centrais // e dos subterrâneos.” Essa mesma voz narrativa aponta com vigor para a instituição objeto de crítica ao longo da peça: “Grandes organizações bancárias: as catedrais dos juros” (LINS, 1975b, p. 33), e o lugar de onde vem as determinações legais, podendo ser tanto dos escritórios centrais, quanto dos subterrâneos do poder.

A exemplo de “Conto barroco ou unidade tripartita”, também na peça *Romance dos dois soldados de Herodes* são representadas ações cênicas nas quais a História Sagrada está contemplada na forma de arte. A peça é uma paródia da história da perseguição às crianças feita

pelo rei Herodes vista sob o ângulo de um sargento fictício, Murcabel, e de um mercenário, Aquidauana. Presentes nessa história a luta do bem e do mal opondo o sargento fidelíssimo ao rei da Judéia e o mercenário que deserta e sai avisando as comunidades acerca do infanticídio a ser perpetrado pelas tropas comandadas por Murcabel. Contudo, a bondade de Aquidauana não é prova de amor às crianças, uma vez que ele age movido pela ganância mercenária, e, por conseguinte, só ajudará mediante pagamento.

Murcabel está convencido de que o Menino que nasceu é perigoso, pois, segundo ele soube dos profetas, “será o rei dos judeus e mudará tudo. Não deixará pedra sobre pedra. Derrubará os templos. Levantará os filhos contra os pais e os pais contra os vizinhos. Discutirá com os doutores. Abrirá presídios. Perdoará os ladrões e tomará a defesa das adúlteras” (LINS, 1975b, p. 67). O pastiche se mostra pela corruptela do Evangelho feita na plasmação do sagrado em discurso teatralizado. Biblicamente Jesus afirma da chegada dos tempos em que os filhos se levantarão contra os pais (Mc. 13,12; Mt. 10, 21); não ficará pedra sobre pedra (Mc. 13, 2; João 2, 19); Ele interroga os doutores da lei (Lc. 2, 46); Jesus promete ao ladrão Dimas que este estaria com Ele no paraíso (Lc. 23, 43); também há a história da pecadora que lavou os pés de Jesus e foi perdoada por ele (Lc. 7, 35 -50). Na voz do sargento, porém, os sentidos bíblicos são invertidos como acusação ao Menino que nascera. Então, nessa transgressão do sentido do religioso comumente aceito, transparece a ótica de Herodes pela boca do militar, que vê seu trabalho como “um dever sacrossanto e sacropatriótico” (LINS, 1975b, p. 72).

Permanece também nessa peça, como em “Conto barroco ou unidade tripartita”, a possibilidade admitida de serem realizados desfechos diferentes para o enredo, por meio de interrupção da sequência narrativa com intercalação de outra sequência. A isso o autor chama de bifurcação. A primeira bifurcação de *Romance dos dois soldados de Herodes* acontece na cena XXI, quando o eunuco Seraim é interpelado por Aquidauana e responde: “Vire esse punhal para lá. Tenho muito medo de armas” (LINS, 1975b, p. 83); ou na segunda versão proposta por Osman Lins: “Vire esse punhal pra lá! (Grita) Ivábilo?” (*Ibid.*, p. 89). Nota-se, na sequência dois, que a expressão “tenho muito medo de armas” é substituída por “(Grita) Ivábilo?” Caso seja seguida esta última alternativa para o desfecho da peça, a certa altura ocorrerá novamente a possibilidade de escolha entre continuar até o final ou optar por uma segunda bifurcação. Esta ocorre na cena XXIII, como dissemos, já dentro da segunda versão para o desfecho da peça. No momento em que Aquidauana pergunta ao sargento Murcabel: “Sargento, que quer dizer... Ivábilo” ou então, “Sargento, que quer dizer... Icábilo” (*Ibid.*, p. 95). Com as duas bifurcações temos três desfechos possíveis.

No primeiro desfecho: o sargento deserta, encontra-se com o velho que está fugindo com a família para o Egito a fim de salvar o menino. Essa família é bem uma caricatura da Sagrada Família. Com fome, o velho dá um pedaço de pão envenenado para Murcabel, pois o calçado que este usa o denuncia como soldado. Morto Murcabel, sua esposa Ra-Ninite pode finalmente casar-se com Aquidauana sem o risco de ser apedrejada por adultério. Porém, a egípcia Ra-Ninite, que estava servindo de guia para o velho e sua família, abandona-os para acompanhar o mercenário Aquidauana.

Segundo desfecho: Aquidauana morre nas mãos de Murcabel. Em seguida aparece em forma de anjo e encontra-se com Ra-Ninite. Os dois seguem juntos montados em um burro.

Terceiro desfecho: Aquidauana, preso no acampamento de Murcabel, diz a este que Murcabel teria tido um caso com o Eunuco Seraim, e que, segundo o eunuco, ambos se amavam. Para provar que não era verdade, o sargento mata o eunuco e, ato contínuo, leva uma pancada na cabeça desferida por Aquidauana. Morto o sargento, o mercenário sai do acampamento sem ser molestado, junta-se à Ra-Ninite e planejam ter muitos filhos.

Sobre essas possibilidades de encenação da peça, com três finais diferentes, o autor diz que deve se “insistimos observar que essas opções não se destinam a serem apresentadas simultaneamente em cada espetáculo. Os atores as escolherão, sem prévio acordo, no decorrer de cada apresentação” (LINS, 1975b, p. 95). Caso isso fosse possível, isto é, decidir qual o desfecho a tomar somente no momento em estão encenando, os atores teriam para si mesmos a surpresa do desenvolvimento escolhido pelo colega. Lembrando que a peça seria apresentada com máscaras seguradas nas mãos de um ator e de uma atriz, cujas falas também se intercalam, independentemente do personagem. Desse modo, temos o sinal \mathfrak{f} que indica a voz da atriz e \mathfrak{M} para a voz do ator. As vozes aparecem alternadas quando se referem à personagem feminina ou masculina, e misturadas, feminina e masculina, quando é a fala do eunuco. Quando é narrativa semelhante, sem identificação de nenhum personagem, há trocas constantes entre as vozes feminina e masculina. A título de exemplo observemos a narração presente na cena V: “ \mathfrak{M} Patas no chão, \mathfrak{f} patas no chão, \mathfrak{M} espadas na carne, \mathfrak{f} espadas na carne, \mathfrak{M} gritos no ar, \mathfrak{f} cabeças no ar, \mathfrak{M} patas no chão, \mathfrak{f} tripas no chão” etc. (LINS, 1975b, p. 65).

No enredo de *Romance dos dois soldados de Herodes*, embora não sejam nomeados os membros da Sagrada Família, há um velho, uma mulher e uma criança em fuga para o Egito, desempenhando função pastiche em relação à história sagrada. A certa altura, a guia de viagem, Ra-Ninite, diz ao homem: “só vejo uma alegria; é que todos parecemos estar nascendo outra vez” (LINS, 1975a, p. 84). A notória proximidade com as palavras do Evangelho, “Jesus

respondeu e disse-lhe: Em verdade, em verdade te digo que não pode ver o reino de Deus, senão aquele que nascer de novo” (João 3, 3), se repetem novamente na voz da egípcia.

O anjo da peça é Aquidauana. Como mencionamos anteriormente, ele aparece na segunda versão para o desfecho da peça, e, como anjo, e entabula o seguinte diálogo com Rannite, no qual se nota a condição de quem, uma vez morto, começa a transcender, numa espécie de simulacro do devaneio de moribundo.

✕ como é triste ser um pobre órfão. ⚡ Não diga! O irmão é órfão? ✕ Desta idade e ainda não tenho pai. ⚡ De que morreu ele? ✕ Nasceu morto. ⚡ E que idade tinha? ✕ Aparentava menos. ⚡ Já falava? ✕ Nunca me disse. Nem a mim, sua viúva, foi capaz de revelar esse segredo. ⚡ Além de órfão, é viúva? ✕ Sou. ⚡ Desde quando? ✕ Desde que ele morreu. ⚡ Que é isso nas costas? Parecem asas. ✕ É mesmo, são asas” (LINS, 1975b, p. 92).

A mistura de vozes, ideias e sacralidade se mostra pertinente num trecho pastiche da história de Jesus; Aquidauana, o que se tornou anjo, havia dito pouco antes de morrer pela mão de Murcabel que não sabia quem era seu pai, já que sua mãe copulava alegremente com vários homens. Uma vez morto, ele aparece em forma de anjo, fazendo um discurso confuso que mistura os gêneros, já que ora afirma que é ‘órfão’, ora que é viúva, mas compreensível dentro de uma linha de pensamento que considera os anjos como seres não sexuados. Com efeito, pela paternidade celeste, de certo modo, Jesus é órfão, uma vez que teve de ser acolhido por um pai terreno. Como anjo da anunciação, Aquidauana, aparece desmitificado. A exceção das asas, sua fala tergiversa acerca da paternidade. Quando vivo, o mercenário assumia trabalhos contrários aos mandamentos divinos, matava por dinheiro, tornou-se desertor, buscava o vinho e as mulheres. A dificuldade de pronúncia permanece mesmo depois de morto, pois, quando vivo, dizia “murcenário” (LINS, 1975b, p. 59), “glorificado” (ibid. p. 81); agora, como anjo, “rebassiado” (Ibid. p. 93), é, portanto, ainda estrangeiro nas terras da Judéia.

Dividido em três desfechos, a peça apresenta, ao final do terceiro, a queixa de Aquidauana, “fui vendido por uns sujeitos de quem eu pretendia salvar os filhos” (LINS, 1975b, p. 100), enunciado que tangencia outra proximidade, desta vez com a traição de Judas e morte de Cristo, o Salvador. Por outro lado, a faceta terrena dos interesses mesquinhos é suavizada pelo mercenário que esconde o objetivo da salvação que propunha para as crianças: o desejo de ganhar dinheiro.

A sacralidade observada na peça *Romance dos dois soldados de Herodes* se apresenta em signos que remetem à esfera do Evangelho, na construção de sintagmas relacionados ao nascimento de Jesus, em alusões ao que está descrito nos livros sagrados, como a presença de

uma família que foge para o Egito. Porém, em nenhum momento da peça é dito o nome de personagens sagrados da Bíblia que participam diretamente da trama. José é o Velho, Jesus é chamado apenas de Menino. Apenas Herodes é citado como uma sombra que determina o destino de muitos, já que não aparece diretamente como personagem na interação com os demais. A verossimilhança do enredo da peça em relação à História Sagrada é flagrante. Embora não imite o estilo literário da Bíblia, mostra-se como um decalque do enredo dessa história, como, por exemplo, no veneno usado pelo Velho para matar Murcabel, e que explica ser o mesmo que “foi usado no Egito, durante uma das sete pragas” (LINS, 1975b, p. 87). A morte das crianças é o motivo mais evidente em torno do qual realizam-se as ações dos personagens: de Murcabel, motivado pela obediência cega às ordens do rei; de Aquidauana pelo dinheiro; do Velho, pela salvação do menino; de Ra-Ninite, pelo desejo de ficar com Aquidauana (apesar do medo do apedrejamento) e ter com ele muitos filhos; do eunuco Seraim, pela inveja dos outros homens, cujos prazeres da paternidade lhe são negados.

Se *O fiel e a pedra* é uma espécie de *Eneida* vivida no Nordeste, com *O romance dos dois soldados de Herodes* temos a intencional corruptela – e a pronúncia errada de Aquidauana acentua essa característica – do enredo bíblico. A começar pelo onomástico de lugares como Cariri, Vila Igarauçu, Povoado do Cabo, Aldeia do Limoeiro, Sanhará; no nome do personagem Aquidauana, que é o mesmo da famosa cidade de Mato Grosso do Sul (daí o estrangeirismo do personagem em terras nordestinas); de expressões como “oxente” (LINS, 1975b, p. 88) e “dois litros de farinha de mandioca” (*Ibid.*, p. 70), “pão de queijo” (*Ibid.*, p. 98) usadas na peça e que são produtos ou termos circunstanciados no ambiente nordestino. Portanto, mais uma vez, aqui, a homenagem do escritor a sua terra e sua gente.

Determinados elementos do discurso literários de Osman Lins se desdobram em suas obras, inclusive no teatro que, como vimos, acompanha-o ao longo da carreira. Até mesmo uma peça infantil, *Capa-Verde e o Natal* (1967a),⁵ escrita e premiada no concurso do CET – Conselho Estadual de Teatro, em 1965, guarda muitos elementos de sua poética.

A história dessa peça infanto-juvenil gira em torno da Noite de Natal; quando uma boneca chamada Lúcia fica só, pois a família foi passar o natal em um sítio. Então a boneca decide fazer uma festa. Entre convidados, e não convidados, aparecem Capitão Gancho, Super-Homem, Carlitos, Cinderela, entre outros. Entre os não convidados vem à festa o Diabo Capa-Verde. Ele ameaça a todos dizendo que até a meia noite metade dos presentes seriam

⁵ Essa peça foi publicada novamente em 1980, com o título *O diabo na noite de Natal*.

condenados ao inferno e a outra metade seria engolida por seu amigo Dragão, que está do lado de fora da casa. Felizmente Diana tem em sua caixa a semente da rosa azul, flor com a qual o Dragão poderia deixá-los em paz se a dessem de presente. Depois de conseguir a chave da caixa de Diana, que o diabo havia roubado, eles plantam a semente e o vegetal cresce muito, pois a rosa azul se alimenta dos juramentos que não são cumpridos. Cada vez que o diabo quebra uma promessa, a planta cresce, todos fazem promessas e as quebram, e a planta cresce. Para falar com o terrível dragão ninguém tem coragem. Mas um Menino que foi trazido por sua mãe se oferece para enfrenar o dragão.

O Dragão fica feliz com o presente e abandona o diabo. Alguém propõe uma luta ao Capa-Verde, se ele perder todos ficariam livres. Ele aceita, mas ninguém conseguiria vencer o diabo. O Menino se oferece para lutar com ele. O Menino vence a luta e Capa-Verde é expulso do lugar.

Essa pequena peça em dois atos alegoriza os males do mundo, como beber, matar, brigar, insuflados pelo diabo nos ouvidos das pessoas. O Dragão, chamado de “Draga” é um sorvedouro de pessoas que são dragadas por sua garganta faminta. É uma peça que, como se pode perceber, traz uma miscelânea de personagens, de histórias em quadrinho e contos infantis, até mesmo bíblicos, disfarçados, como Nossa Senhora e o Menino Jesus. João Batista aparece na voz de Diana, “há três dias atrás, encontramos na estrada um homem magro, com os olhos muito grandes e vestido de frade” (LINS, 1967a, p. 32), e lhe dá a semente da Rosa Azul. Ao final, a boneca Lúcia lembra: “e a mulher disse que vieram do Catecismo. É lá que estão Deus e os santos. Cada um de vocês veio de uma fita de cinema, de uma lenda, das páginas de um livro. Estes vieram do Catecismo” (*Ibid.*, p. 57). De fato, a Mulher e o Menino, vieram de uma região sagrada no imaginário religioso do ocidente, as outras figuras da peça vieram de outros lugares, mas todos se encontram contracenando graças a arte de Osman Lins.

É notório como as peças de teatro de Osman Lins são realizadas com recursos de seu discurso literário. As intercalações e a esfera do sagrado são os dados mais imediatos a serem notados pelo leitor. A inventividade de temas, situações, e procedimentos, tanto de texto quanto das formas de encenação sugeridas para as peças, revela igualmente um autor cioso em não se repetir e que realizou também para o teatro obra singular da qual expandiu as fronteiras graças aos recursos criativo-composicionais que dispunha. Apesar disso, há permanência de procedimentos e temas, principalmente os relacionados à esfera religiosa, como vem sendo demonstrado ao longo dessa primeira parte do trabalho.

2.2 CAPÍTULO II

2.2.1 Bricolagem

A construção com retalhos narrativos que vimos apresentando no item anterior aponta para o procedimento de bricolagem na obra do escritor pernambucano. A *bricolagem* é tomada por nós como metodologia de apresentação dos resultados da pesquisa, aqui, na tese, e é também método composicional em Osman Lins. Observemos em algumas de suas obras como isso se dá.

Do plano mais amplo na composição como matéria-forma de “Pedidos e achados”, a arte de Osman Lins se volta seguidamente sobre si mesma, refletindo e reaproveitando fragmentos sígnicos que perpassam as obras. Por isso, seu trabalho de escritor *bricoleur* é fecundo também na reflexão que faz em suas obras sobre o próprio fazer literário, ou seja, ao pensar metaficcionalmente acerca de seu trabalho. Tomemos como exemplo *A rainha dos cárceres da Grécia*, na qual o personagem denominado “Professor” estuda o romance da também personagem Julia Marquezim Enone. Ele caracteriza o romance como uma espécie de bricolagem teórica; diz ele: “*A Rainha dos Cárceres*, como todo romance de certa envergadura, é um objeto heterogêneo. Formam-no, em variada medida, ressonâncias mitológicas, inquietações metafísicas, estudos sociais, clamor reivindicatórios, aversão às instituições, tentativa de análise da psicologia dos pobres” (LINS, 1976a, p. 55).

Publicada por Osman Lins em 1976, *A Rainha dos cárceres da Grécia* narra o trabalho de um professor de ciências naturais que analisa um romance, ainda não publicado, de sua amante já falecida. Além do título, que se liga ao modo de construção do enredo como *mise en abyme*, há várias camadas narrativas flagradas no todo narrado. Tais camadas superpostas gravitam em torno do personagem Professor que desempenha vários papéis: de autor do diário pelo qual analisa a obra de sua amada, conseqüentemente como crítico literário; como personagem desse romance de Osman Lins; e como professor de ciências naturais que se tornará mero espantalho ao final do romance.

Inicialmente o Professor, tendo mimeografado 65 cópias do texto da amante, indaga-se se com isso o texto dela poderia ainda ser considerado inédito. Inédito ou não, o fato é que o

leitor só fica sabendo dos acontecimentos ficcionais retratados por Julia Marquezim Enone pelas informações esparsas dadas pelo próprio Professor e por via indireta graças as suas análises.

O enredo de Julia Marquezim Enone apresenta a história de “Maria de França, heroína parda e pobre, perdida nas escadas, nos corredores e nas salas da burocracia previdenciária, onde luta por determinado benefício” (LINS, 1976a, p. 9). Esforço em vão, já que o benefício será seguidamente negado.

As perquirições do narrador sobre o texto que analisa somadas à história da heroína, Maria de França, são cruzadas por recortes extraídos da vida cotidiana. A anotação do dia 19 de julho, por exemplo, apresenta as seguintes notícias: “Astronautas russos e norte-americanos acoplam a 200.000 metros da terra. As águas mais uma vez sacrificam cidades do Nordeste, algumas praticamente eliminadas do mapa, o Capibaribe inunda 80% do Recife e atinge 700.000 pessoas” (LINS, 1976a, p. 159). Em seguida, o narrador afirma que “esta não é a única notícia lutuosa a transitar dos jornais para o meu livro, invadindo-o” (*Ibid.*, p. 159).

Valendo-se desse mesmo procedimento construtivo, são apresentadas outras notícias sobre o então Instituto Nacional de Previdência Social (INPS)⁶. Uma dessas notícias é sobre alguém de nome Divina Alves da Rosa, que é gestante e que “percorreu quatro hospitais, uma farmácia e o Serviço de Assistência Social da Prefeitura, não conseguindo socorros médicos e por isso morreu, juntamente com a criança” (LINS, 1976a, p. 108). Uma outra notícia ainda diz respeito a abusos cometidos em certa operação policial. Ela também é incorporada ao texto do romance de Osman Lins e informa que “noventa e três menores, escoltados por treze homens da lei – alguns destes com capuzes ocultando o rosto –, foram conduzidos num ônibus para o município mineiro de Camanducaia e abandonados no mato, nus, às três da madrugada (chovia) de baixo de pau e de canos de ferro” (*Ibid.*, p. 51). Nova notícia sobre os desdobramentos desta operação é dada mais adiante, na página do diário do Professor datada de 20 de dezembro: “vinte e dois policiais, dentre eles dezesseis delegados, foram indiciados pela Corregedoria dos Presídios e da Polícia Judiciária como responsáveis pela ‘Operação Camanducaia’” (LINS, 1976a, p. 84). Nota-se, aqui, um processo discursivo no qual dados da experiência jornalística integram-se a outros e compõem, numa outra instância, o discurso literário como um todo.

Mesmo que não consigamos saber se tais notícias foram transcritas exatamente como se estivessem em algum jornal, sua forma é jornalística, e colocadas no romance como recortes do procedimento de bricolagem. Outra informação, contudo, é passível de ser averiguada quanto

⁶ O Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) funcionou de 1967 a 1990, quando foi substituído pelo atual Instituto Nacional do Seguro Social (INSS).

à sua existência real. Trata-se do Decreto 72.771, datado de 06 de setembro de 1973 (BRASIL), do qual estão citados os artigos 41 e 42 pelo narrador, no dia 08 de agosto em seu diário. A citação é exata em relação a tal lei. Trata-se de uma lei importante para a situação da heroína Maria de França, pois determina os prazos mínimos para as solicitações de pensão e aposentadoria. Junto à lei, o narrador apresenta também a opinião de um advogado, Dr. Aquilino de Macedo Lima, segundo a qual haveria um conluio entre o governo e os empresários para evitar que muitos pedidos de pensão pudessem sobrecarregar o caixa do INSS. Desse modo, a economia do texto mostra a estratégia narrativa usada no que pode ser chamado de veridicção e verossimilhança gerando ainda, para lembrar Northrop Frye, a noção de plausibilidade narrativa.

Evidentemente, a utilização de recortes de notícias da vida cotidiana, inseridos nos textos literários, não é o único procedimento de bricolagem utilizado por Osman Lins. Outros modos operacionais de composição estritamente literária aparecem em muitos outros momentos de sua produção, ganhando relevo em textos como “Noivado” e *Avalovara*, escolhidos aqui como exemplos modelares de bricolagem.

Em “Noivado”, penúltima narrativa de *Nove, novena*, é narrada a truncada relação entre um homem e uma mulher. Ele, Mendonça, funcionário público que acaba de se aposentar; ela, Giselda, noiva dele, aguardou anos para que o casamento se consumasse, sem sucesso. “Estava noiva há vinte e quatro anos e de modo algum tencionava ainda casar-me com este homem” (LINS, 1975a, p. 197). Mendonça é composto por signos que o fazem personagem autômato, construído de peças e cordas. “Ouvi dentro do homem, cujos olhos feriam com desprezo e náusea o adolescente, um rumor de mola que se parte e vibra distendida, abafado ranger de parafusos, de pregos arrancados” (*Ibid.*, p. 197). Quando ele se afasta, é como se um robô arrastasse coisas pelo corredor. Diz Giselda: “passa por mim, com seu barulho de correntes arrastadas, de arame farpado rasgando couro de bois, de argola de rede gemendo ao peso de mortos soprados pelo vento” (*Ibid.*, p. 202). Mendonça, o funcionário aposentado, tendo atingido 30 anos de trabalho e 60 de idade, parece uma máquina velha da qual “duas aranhas saem da boca de Mendonça, descem pelo ombro, saltam para o chão, um grilo põe-se a cantar” (*Ibid.*, p. 202).

O efeito trazido pela bricolagem acima, utilizada na composição do personagem Mendonça, possibilita distinguir eficazmente duas pessoas: ele próprio e sua noiva. Ela plena do humano, ainda pensa no noivado e no amor, embora tenha se decidido romper em definitivo com ele. Ele, composto de coisas, é incapaz de lembrar momentos de vida evocados por ela. O

humano fica reduzido pela reificação de Mendonça, cujo pensamento aparece em conversas consigo mesmo, em monólogos dos quais Giselda está excluída.

Além desses dois personagens, o próprio Mendonça aparece temporalmente composto em três idades, num processo de construção que o presentifica em três momentos da vida: “ele aos 39 anos e ele aos 28 anos, aquele tolerante, este colérico. Vestem-se os três como era de uso antes da última guerra” (LINS, 1975a, p. 184). O Mendonça de 60 anos está no meio dos dois mais jovens, vistos pela narração de Giselda. A construção desta atmosfera ambígua consiste em montagens por bricolagem de blocos espaciotemporais reunindo não apenas elementos do tempo e do espaço, mas desconjunção de objetos, de aclimações ambientais permeados pela tensa e estática situação dos personagens.

Toda a narrativa de “Noivado” transpira atmosfera de recortes de elementos temporais e humanos feitos com as ruínas de uma vida de trabalho, como funcionário público, metaforizado nos insetos estudados por Mendonça. De fato, havia a exigência de seu superior para que Mendonça estudasse a causa dos trincados das janelas do departamento, “muitos estavam partidos e a maioria apresentava manchas de umidade” (LINS, 1975a, p. 184). A pesquisa feita por ele levará a descoberta da existência de insetos no prédio. O motivo “insetos” é intercalado à narrativa, entre parênteses, em uma espécie de moldura, apresentando características biológicas desses animais, ou de suas atividades “(certos parasitas invadem os formigueiros, comem todas as larvas e nem os ovos escapam à sua fome)” (*Ibid.*, p. 191). Trata-se de elementos externos, insólitos à narrativa. Os insetos, de modo semelhante a relatório científico nos pequenos trechos que a eles se reportam, demonstram a pesquisa do autor a respeito do assunto, e, por conseguinte, sua pertinente utilização no discurso em busca da construção de expressões de veridicção. Como resultante, gradativamente, os insetos invadem o ambiente de “Noivado”. Efetivamente, os insetos estão nas falas de Giselda, δ , e Mendonça, I, descrevendo-os no espaço da sala “ δ aparece na sala um escaravelho, voa sobre meus retratos, I bate no retrato de Giselda aos trinta e poucos anos, cai no chão de pernas para o ar, soergue-se” (LINS, 1975a, p. 192). Os insetos esvoaçantes acabarão por atingir o próprio ser de Mendonça. Constrói-se, desse modo, como efeito da bricolagem, a imensa metáfora que transforma Mendonça em um homem-máquina, robô, formado de metais, roldanas, cordas, insetos.

Ainda nessa categoria, ou seja, da composição de personagens com restos de objetos, encontramos em *Avalovara* o pai de ψ . Este ícone, que identifica a terceira mulher do escritor Abel, já é um efeito de interação importante no texto. O corpo de ψ é feito de pássaros e

palavras. Também como a primeira mulher de Abel, a alemã Roos tem o corpo feito de cidade. E de igual forma a segunda mulher de Abel, a Pernambucana Cecília é construída de pessoas.

Da terceira namorada de Abel, ♀ é nascida duas vezes. Ela tem quatro olhos e, esposa de Olavo Hayano, este questiona: “você tem quatro olhos, uns por dentro dos outros. Que olhos são esses? Como não vi isto nunca? (LINS, 1995, p. 23). Acerca do ambiente familiar de ♀, destacamos o procedimento de bricolagem na composição de seu pai. Ele é músico, está surdo e guarda em casa, pendurados na parede, retratos de antigas divas e cantores famosos. Desde a primeira descrição de seu pai, aparece o trabalho de Osman Lins como *bricoleur*: “Meu pai é alto, claro e fala pouco, através de uma corneta de chifre, que traz pendurada ao pescoço por uma corrente prateada [...]. A boina, posta de banda, ajuda a manter no lugar uma orelha postiça, rósea, de borracha” (*Ibid.*, p. 90). Mais adiante, a composição do corpo dele o faz semelhante a Frankstein. Diz-nos Abel:

As mãos enluvadas do homem repousam sobre a corneta de chifre. Sei que muitos dos seus ossos são restaurados com placas de metal e que o sangue, obtido através de transfusões, circula em vasos com emendas de náilon. “Eu estou muito bem”. Estimuladores eletrônicos regularizam a pressão arterial e mantêm o coração ativo. Traz enxertos no fígado, nos rins, na bexiga, nos pulmões. Parece-me, entretanto, saudável e ainda conservado, embora um tanto hirtos e custo a perceber (as cortinas são escuras) a dentadura dupla, o nariz de silicone, um olho de vidro [...]. As orelhas do homem, vejo, são postiças, os cabelos transplantados, tem uma perna mecânica. Por que as luvas?” (LINS, 1995, p. 294).

Novamente encontramos, aqui, a exemplo de “Noivado”, um personagem feito robô, ou monstro. Dentre os elementos constitutivos desta singular passagem em que a metáfora monstro se organiza, o que mais se deve ressaltar é o *correlato objetivo* entre elementos mecânicos artificiais e os elementos vitais, sobretudo o sangue e a pulsação do coração e órgãos afins. Nisso reside a iluminação do caráter metalinguístico no discurso de Osman Lins. Na verdade, tudo recai para a construção do texto. A artificialidade do discurso artístico gera, faz pulsar em si, a mobilidade do que é natural no homem e em suas vicissitudes. Trata-se, portanto, do que é vital no discurso artístico.

Estes são alguns exemplos de bricolagem na composição de personagens a partir de matérias diferentes e até inconciliáveis, como sangue e fios de náilon. Há outro, também significativo, mas utilizado para a composição do espaço no qual os personagens se inserem, construindo uma espécie de catedral, como veremos no terceiro capítulo.

Desse modo, atinge-se o elevado valor literário de um texto que se dobra sobre si mesmo, refletindo seu próprio ser, feito de recortes de outros textos literários e de estudos em livros de ciências naturais. Com efeito, o discurso literário é composto a partir de objetos do

mundo, reaproveita-os para construir o mundo da ficção, que não é mera cópia da realidade, um seu reflexo; mas como obra construída com materiais da vida quotidiana, passa a fazer parte do mundo também. As possibilidades de a literatura refratar o mundo são dadas pela utilização de materiais diversos, tornados signos, “utilizados de novo em outra obra” (LINS, 1995, p. 159), na fatura de novas narrativas. Das diferentes dimensões desses procedimentos discursivos, encontram-se ligações históricas, composição de personagens, e até mesmo reflexões teóricas por meio da utilização de recursos metaficcionalis.

A seguir apresentamos aspectos da metaficção em Osman Lins que é um dos elementos de invariância em sua obra. Além dela, há também a permanência de outros aspectos, destes citamos, por agora: a constante ideia de perda e de impotência do ser humano ante o mundo; ligado à ideia de perda está a do desterro humano, que leva a outra invariância osmaniana, na e pela expressividade barroca de seu discurso. Nesse caso, o barroco se configura pela presença de temáticas bipolares: morte/vida, paraíso/inferno, mundo sagrado/mundo profano. Outro aspecto de permanência é a versatilidade produzida pela iconização realizada por meio de signos expressivos que fazem de sua literatura espaço verbal remissivo às artes plásticas. Esses elementos são constitutivos de camadas de discurso levado a efeito pelos recortes de mundo do *bricoleur* Osman Lins.

2.2.2 Metaficção

Num capítulo pequeno e elucidativo de *Crítica e verdade*, Roland Barthes (2007) aborda dois campos da linguagem: o primeiro, aquele que a toma como objeto a ser investigado pela lógica; o segundo, chamado de “metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante essa investigação” (BARTHES, 2007, p. 26). A metalinguagem é uma reflexão feita pela literatura acerca de sua própria linguagem, na e pela qual ela fala de si mesma. Tal processo destaca-se na modernidade quando “a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura” (BARTHES, 2007, p 27). Isso implica a fugidia noção de fronteira entre linguagem e discussão sobre linguagem, realizadas ambas no mundo narrativo ficcional. Ou seja, ao mesmo tempo em que a literatura instaura procedimentos, por meio dos quais discute a si mesma, essa função metaficcional torna-se objeto de investigação dela própria como construção artística e de crítica literária.

Em Osman Lins, as construções literárias de sua segunda fase elaboram um discurso metaficcional intenso, pois seu discurso é inquietador acerca do próprio ser da literatura. É o que se depreende em elevado sentido em *A rainha dos Cárceres da Grécia*, cuja temática é a relação entre uma obra literária e seu crítico; e em *Avalovara*, considerado pelo escritor como uma alegoria do romance. Tomadas em conjunto, todas as outras obras do escritor pernambucano têm, em maior ou menor grau, elementos ligados a discussões sobre sua própria fatura.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o Professor que é, como se disse, a um só tempo, narrador, personagem e crítico, se ocupa o tempo quase todo em discutir sua condição de crítico e, conseqüentemente, o modo como deve analisar a obra de sua namorada, Julia Marquezim Enone. Mesmo sendo ele professor de ciências naturais, demonstra conhecer grandes autores e teóricos da Literatura que se voltaram para discussões a respeito de sua arte, como Paul Valéry, Anatol Rosenfeld, Ezra Pound. Apoiado nesse último, afirma: “não resvalarei no engano de ‘discutir o poeta e não o poema’; com o que evito a clássica condenação do lúcido Pound” (LINS, 1976a, p. 6). A pertinência de tal observação está implicada em um sentido histórico mais amplo, o de rejeição ao biografismo realizado por determinado tipo de crítica que toma a vida do escritor para explicar sua obra *in totum*. O caminho escolhido pelo personagem-narrador em *A rainha dos cárceres da Grécia* é aquele indicado por Barthes acerca da literatura, qual seja, a de que ela é “uma máscara que se aponta com o dedo” (BARTHES, 2007, p. 29). Por isso, dirá o Professor de *A rainha dos cárceres da Grécia*, em tom lírico: “Ó Julia, que, apesar de tudo, não direi *minha*, pois sempre estiveste em viagem para uma região misteriosa, invisível e sem mapa” (LINS, 1976a, p. 7). A região do espaço de criação, o espaço da folha no qual estão contidos unicamente os tipos gráficos que criam os seres de ficção. Julia é só uma personagem. De certo modo, nesse trecho, a voz do narrador e a voz autoral, de Osman Lins, se confundem, trazendo um complicador a mais para a abordagem crítica. Como o escritor pernambucano declarara em *Guerra sem testemunhas*, o biografismo da crítica é um equívoco, pois, na construção dos personagens,

ainda que alguns dos seus remotos modelos possam existir fora de nós, só existem a partir do momento em que nossas palavras o efetivam. Não são fantasmas nem homens, são personagens, criações literárias, menos reais que as letras de seu nome e fora do texto nenhum existe, nem pode existir” (LINS, 1974, p. 16).

Em razão dessa perspectiva declaradamente assumida acerca dos personagens, vemos o próprio personagem de *A rainha dos cárceres da Grécia* questionar acerca da autoria do romance que ele analisa: “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém?” (LINS, 1976a, p. 5). São assim indiciadas, já nas primeiras páginas do

romance de Osman Lins, várias questões relativas ao estatuto do autor, dos personagens, a problemática do simulacro, entre outras pertinentes a uma forma literária que se discute, o tempo todo, como procedimento de composição de si mesma e como conteúdo ficcional. É um romance que pode ser visto por suas muitas faces, revelador do procedimento composicional de *mise-en-abyme*. Nessa obra, o personagem Professor discute questões de literatura que podem ser lidas como se fossem do próprio Enunciador Osman Lins.

Tomando como problema o método de abordagem para a obra que analisa, diz o Professor que “uma simples carta pode ser mais bem compreendida se confrontada com outras – anteriores e talvez até posteriores – de quem a enviou” (LINS, 1976a, p. 5). Por isso, ele indica o método comparativo como válido para as abordagens. Se o método de trabalho na pesquisa é o comparativo, na escrita dos resultados a que chegou, ele opta pela forma do diário. Por este, acompanhamos as datas do desenvolvimento dos trabalhos realizados pelo Professor sobre a obra de Julia Marquezim Enone. Flagramos dúvidas e escolhas pertinentes ao modo de fazer literário e da própria crítica que se volta seguidamente para o texto osmaniano, como uma espiral de argumentos significativos. A comparação entre obras, lugar indiciário de relações intertextuais, se faz presente na forma escolhida pelo Professor para seus escritos. De imediato, compara o seu diário com os escritos de grandes autores, como: Goethe, *Werther*; Machado de Assis, *Memórias póstumas*; Gide, *Sinfonia pastoral*; e arremata com a afirmação de que um tal procedimento comparativo “favorece-me a circunstância não pouco valiosa de que o livro e eu somos reais” (*Ibid.*, p. 8). Tal afirmação predica a verdade ficcional, além de revelar e confirmar o procedimento de construção em *mise en abyme*, pois torna-se discurso que se refrata. Gera igualmente impactante estranhamento dada a condição de ser o enunciador um personagem a apontar para si mesmo na comparação com outros personagens de outras obras literárias famosas. Desvela-se, aqui, a metalinguagem da literatura que, na feliz expressão de Roland Barthes, aponta o dedo para sua própria face (2007, p. 29). A metodologia comparativa, eleita pelo narrador como ideal para seu trabalho, não se fará entre obras de um mesmo autor, mas principalmente entre a obra de Julia Marquezim Enone e as de outros escritores. Misturam-se assim os personagens de ficção de autores famosos com a personagem escritora da obra de Osman Lins.

Noutra observação relevante acerca da função metaficcional, o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* pondera sobre a relação entre os personagens e a história expressa na obra. Segundo ele, a fábula teria sido muito valorizada em detrimento da expressividade da arte literária. E critica a forma de abordagem que se faz apenas resumindo a história narrada. Essa é, segundo sua opinião, uma “prática superficial, difunde e reanima a ideia corrente segundo a

qual a história é o romance, não um de seus aspectos, dos que menos ilustram a arte de narrar” (LINS, 1976a, p. 10). A arte literária não se resume à fábula. Então, o narrador desse romance define o trabalho do escritor no sentido de que “nasce o romancista com o ato de dispor esses eventos e de elaborar uma linguagem que não sabemos se os reflete ou se apenas serve-se deles para existir” (*Ibid.*, p. 10). Essa expressão é significativa no contexto das discussões sobre a linguagem literária, pois se apresenta em dupla face e traz à baila a questão de saber se haveria, ou se seria possível, uma forma de linguagem sem eventos, uma espécie de pura linguagem. Tal questão está ligada às indagações do filósofo Walter Benjamin. Para este filósofo, o sentido poético é entendido como sendo “as realizações mais frágeis da arte aquelas que se referem ao sentimento imediato da vida, ao passo que as mais poderosas, de acordo com sua verdade, referem-se a uma esfera aparentada ao mítico: ‘o poetificado’” (BENJAMIN, 2011, p. 16). O poetizado é possibilidade de se chegar a uma forma expressiva nela mesma, independente dos conteúdos. Esse é tema ligado à relação entre significante e significado, na qual o segundo é minimizado e o primeiro maximizado pela desreferencialização poética.

Considerando a função metalinguística – nesse caso, não só da linguagem literária, mas da linguagem de modo geral – como sendo uma das principais características da literatura na modernidade e tendo em vista a ideia de poetificado de Walter Benjamin, o discurso osmaniano, nessa obra, é pleno de metalinguagem. É o que se denota da possibilidade sugerida pelo narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* de evitar a ênfase na história do romance, procurando observar os procedimentos de construção literária. Não por acaso, há, nesse romance, trechos que diluem a história da heroína, Maria de França, na função metalinguística neles expressa. É o que ocorre, por exemplo, acerca dos embates de Maria de França com o INPS, em busca da almejada pensão, diz o narrador em tom de crítica:

Uma legislação, com seus artigos, parágrafos e alíneas, compõe essa entidade com que luta a heroína. Compõe, eu disse: faz parte da composição. Vejo o texto legal, aí, como uma espécie de veículo inseguro, acionado por condutores ineptos e malignos, que trocam peças, invertem comandos, deterioram o veículo, transformando-o num monstro voluntarioso – num insano. Assim, o desequilíbrio mental da personagem soa com ironia: há, nos seus atos, no objetivo que busca, certa coerência. A verdadeira loucura reina no outro lado, na máquina viciosa (LINS, 1976a, p. 18-9).

Ao menos dois tipos de leitura são passíveis de realização sobre o trecho acima. A primeira, mais óbvia, diz respeito à vida da personagem Maria de França. A legislação a que se refere o narrador é, nesse tipo de leitura, apenas o conjunto de leis da previdência social que, mal interpretada, atazana a vida da heroína. Os funcionários ineptos transformam a lei em monstro. Uma outra abordagem, mais voltada para a presença da função metalinguística,

perceberia indícios comparativos entre a composição literária e a legislação normativa da escrita. Nesta última, pela inescapável presença nela de artigos, parágrafos e linhas. De fato, as normas da língua se apresentam legalmente instituídas e escrever literatura implica observá-las. Desse modo, o texto chama a atenção para si mesmo, como quando diz “compõe, eu disse: faz parte da composição” (LINS, 1976a, p. 18). Ora, composição remete ao modo como o texto literário compõe o espaço, o tempo, as personagens, a narrativa, ou seja, é o plano de composição da obra por meio do qual o escritor a realiza. Nesse sentido, a expressão “vejo o texto legal, aí, como uma espécie de veículo inseguro” remete às normas gramaticais que, embora sendo legalmente instituídas, ainda é um momento inseguro na composição, pois a obra literária não é feita simplesmente por seguir as normas da língua, antes trabalha para alargar as possibilidades de seu uso. Há uma zona intermediária, uma espécie de intervalo entre o respeito à dita norma culta e o seu desmanche. A dificuldade da composição torna-se desastre na mão de escritores ineptos, razão pela qual esse veículo inseguro, que é a legislação normativa das regras gramaticais, pode tornar-se algo mau, se for “acionado por condutores ineptos e malignos, que trocam peças, invertem comandos, deterioram o veículo, transformando-o num monstro voluntarioso – num insano” (*Ibid.*, p. 18-9); maus escritores fazem isso quando conduzem de forma equivocada seu trabalho. Desse modo, a loucura de Maria de França é coerente e aparece no romance como uma ironia. A coerência dessa ironia se estende ao longo do romance, pois a performance da heroína serve de motivo para denunciar a máquina viciosa da burocracia e, quiçá, da fria gramática. O mundo burocrático que sonega o direito do cidadão é louco, e merece ser criticado; o mundo ficcional criado no romance *A rainha dos cárceres da Grécia* é coerente em sua crítica e ironiza o mundo real. É nessa tênue fronteira entre realidade e ficção que a segunda realiza a crítica social, só que, ao invés de gritar nas esquinas, remete ao seu próprio discurso. A obra literária não é mera representação da realidade, é também realidade que mostra a sociedade e seus costumes, a literatura é arte exatamente por voltar-se sobre si mesma, razão e sentido do fazer do artista que pode contribuir com seu País.

O que se depreende do trecho acima citado é que a fábula, a história de Maria de França e dos outros personagens, está diluída na realização da função metalinguística explicitada por abordagens que tomam o mundo literário, analisando-o como inventividade, como expressão do poetizado, enfim como arte de narrar. Não é mero contar histórias, isso os livros de História e outras ciências já o fazem, é realizar-se como arte e como linguagem.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, há diferentes níveis de metalinguagem, desde o mais explícito até o mais sutil. Isso também ocorre em *Avalovara*, só que, nesse caso, de modo mais demarcado. *Avalovara*, entre outros sentidos, é um romance no qual é narrada a história

de um escritor, Abel, que pretende escrever um livro chamado *A viagem e o rio*. Abel conhece três mulheres, Roos, Cecília e ☪. *Avalovara* é a história dos encontros do escritor com elas: a primeira relação, com Roos, é estéril; a segunda, com Cecília, é marcada pela perda da amada devido a um acidente, e a relação com ☪ mostra-se como o efetivo desenlace do escritor com sua arte pelo efetivo domínio da palavra literária. Porém, o romance de Abel e ☪ também termina com a morte dos amantes, o que significa perda e impotência, embora que, nesse romance, os dois amantes chegam ao êxtase graças ao encontro entre amante e amada.

As perquirições metaficcionalis em *Avalovara* se apresentam de imediato nos primeiros parágrafos do romance. No primeiro, é construído o espaço da sala onde se encontram os amantes, Abel e ☪. No segundo parágrafo, o processo de escritura dos caracteres que compõem esses dois personagens é assim expresso:

Surgem onde, realmente – vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas -, esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo, não se sabe se na voz, se no silêncio ou nos rostos apenas adivinhados, o sinal do que são e do que lhes incumbe? A porta junto à qual se contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade, é limiar de quê? (LINS, 1995, p. 13).

Presente nesse escrito de abertura de *Avalovara*, as dúvidas ‘larvares’ da composição se iniciam pelas indagações acerca do processo de composição dos seres que a formam. A porta, pela qual os dois amantes entram no romance, indica o lugar onde estão Abel e ☪, qual seja, no umbral da obra, esperando para ingressar nos mistérios da escrita que os formará. Novamente há sentido de sacralidade no discurso de Osman Lins, só que é aqui metaficcionalizado, pois da obscuridade de onde estão, ouvem os sons da Catedral *Avalovara*, sentem o cheiro do pó da terra da escritura osmaniana, que os moldará. O cheiro é remissivo ao incenso a infundir-lhes a alma de personalidade ficcional que os constituirá como personagem. É o limiar de mistérios advindos do ingresso de Abel e ☪ num espaço mais amplo, embora ainda estejam presos, enquanto personagens, ao texto desvelador de seres somente existentes no próprio texto. É o mundo da criação literária de *Avalovara*, que é constituído de outros mundos de outras ficções.

O demiurgo que se expressa em *Avalovara* adverte que os mapas da ficção são diferentes daqueles criados pelos cartógrafos, pois se os destes “nascem com o desenho e assumem realidade sobre a folha em branco”, os da ficção, “pouco se sabe do invento o inventor, antes o desvendar com seu trabalho” (LINS, 1995, p. 15). A realidade literária é de outra ordem, portanto. Os escritos literários são de bordejar e, como tal, tem seu início envolto em mistério, em obscuridade. As trevas se dissipam à medida que o demiurgo transforma papel e tinta na alquimia do romance.

O processo de criação é abordado seguidamente em *Avalovara*, tanto pelas indagações de Abel diante de um poço no qual procura lançar a rede para captura os peixes, a rede é o texto e o poço é o mundo, como em \forall que se vê sendo construída pela máquina da palavra. “A ponteira da máquina, esta máquina semelhante a uma esquadra completa, de luzes apagadas, suspensa no ar e manobrando lenta, em círculo, na mesma direção, crava-me no ponto em que estou” (LINS, 1995, p. 117). É o vértice da máquina de escrever de Osman Lins, e \forall está no ponto onde os martelos da máquina de datilografia, com as letras do alfabeto, imprimem a personagem. Sempre na mesma direção, pois, embora os tipos móveis dos martelos estejam dispostos em círculo, eles batem sempre no mesmo lugar, onde se constrói a palavra no papel. A forma espiralada da escrita desse romance faz reaparecer a função metaficcional por iteração nessa obra alegoricamente construída como romance sobre o romance, no conjunto da cultura e da literatura ocidental, o qual empresta elementos para se compor como arte.

2.2.3 Intertextualidade

Entre as características da poética de Osman Lins, destacamos as relações estabelecidas em seus textos com outras obras, ficcionais ou não. Tomemos inicialmente para análise acerca da intertextualidade na obra osmaniana uma das narrativas de *Nove, novena*.

Em “Conto barroco ou unidade tripartita”, são instaurados procedimentos de intercalação narrativa, com micros fragmentos que se cruzam dentro de quadros maiores. Seu enredo conta a história de um homem, autointitulado de carrasco, a procura de outro homem, chamado José Gervásio, a quem pretende executar. O carrasco diz não saber exatamente as razões de seu trabalho contra José Gervásio, embora a certa altura chame a vítima de bandido. Para encontrar José Gervásio, o carrasco terá o auxílio de uma prostituta negra. Temos nesse ponto uma história da qual sabemos o nome da vítima e de seu irmão, José Pascásio, os únicos identificados com nomes próprios. Os demais são o carrasco, a negra e o pai da vítima.

A narrativa “Conto barroco ou unidade tripartita” é dividido em sete módulos, que apresentamos na tabela a seguir:

Tabela 2 – Os módulos de “Conto barroco ou unidade tripartita”.

1º	Encontro do carrasco com a negra	Ela conta que teve um filho com José Gervásio, mas este o desprezou. Ela poderá indicar o paradeiro da vítima.
2º	Descrição de hipotético encontro com a vítima e da traição da negra	1 – Em Congonhas. Ou: 2 – Em Ouro Preto. Ou: 3 – Em Tiradentes.

Tabela 2 – Continuação...

3º	Relação do carrasco com a negra	1 – Ela nua, descrita como uma estátua em um quarto imundo. Ou: 2 – Ele já se vestindo depois do coito. Ou: 3 – O carrasco tenta evitar envolver-se com os problemas sentimentais da negra
4º	Sonho do carrasco	Ele e sua irmã, como crianças, brincando com bichos a menina é devorada por um rato e socorrida por um pavão.
5º	O carrasco e a vítima	1 – Encontro com o pai de José Gervásio que se oferece para morrer no lugar do filho, ou: 2 – Com o próprio José Gervásio que mostra fotos de seu trabalho como Cristo em encenações da Paixão, ou: 3 – Com a negra no hotel. Esta confessa ter contado tudo sobre o carrasco à vítima (traição da traição).
6º	Módulo onírico, no qual o narrador conta uma fuga por um túnel cujas paredes são marcadas por desenhos de animais. Ele bate no patrão.	Função metalinguística no trecho: “Sentei-me, abri um livro e pus-me a dissertar, solícito, sobre os arabescos, festões, bordaduras, conchas e volutas que o ilustram” (LINS, 1975a, p. 158). Elementos ricos em <i>Nove, novena</i> são aqui considerados.
7º	Execução	1 – O carrasco mata a negra por engano. Ou: 2 – O carrasco esfaqueia um homem na charrete, não se sabe se é realmente a vítima. Ou: 3 – O carrasco mata o pai de José Gervásio.

Tais módulos são chamados de “segmentos” por Sandra Nitrini, que afirma ainda a proximidade deles com a pintura. Cinco desses módulos correspondem à fabula do conto, os outros dois, o quarto e o sexto, dizem respeito a visões oníricas. “Tal núcleo histórico espalha-se por cinco segmentos: primeiro, segundo, terceiro, quinto e sétimo. Cada um deles focaliza um momento preciso da história, como se fosse um quadro. Assim, a configuração desta narrativa também apresenta as características de um retábulo” (NITRINI, 1987, p. 97). Ainda mais notável é o modo como cada módulo guarda em si outros pequenos quadros narrativos desse conto.

No segundo módulo, encontram-se o carrasco e a negra, na praça, aguardando a chegada de José Gervásio. O ambiente é público, “no silêncio, a traição se prepara, rede tecida pela mão da negra. Haverá de mostrar-me: ‘Este é o homem.’ Dar-lhe-ei a paga” (LINS, 1975a, p. 143). Tendo recebido dinheiro para identificar a vítima, a negra realiza um papel semelhante ao de Judas; aproximando mais uma vez a narrativa osmaniana do sentido sacro. “Jesus lhe disse: Judas! com um beijo entregas o Filho do homem?” (Lc. 22:48). Além desse indiciamento há outros também ligados à história de Jesus. No segundo fragmento do quinto módulo, ocorre o

encontro do carrasco com José Gervásio. Este pergunta àquele o que quer. O carrasco responde evasivamente e ouve da vítima: “Matar-me? É isto? Certamente. Em toda minha vida, tenho sido isto: o que é sacrificado. O imolado” (LINS, 1975a, p. 152). Segue o narrador descrevendo sua vítima na proximidade da imagem alegórica de Jesus Cristo: “Mostra-me a fotografia, numa delgada moldura de estrelas e imbricados. Ele em calção de banho, cabelo à nazarena, barba crescida, pés e pulsos amarrados de cordas, numa cruz. Sua mãe de joelhos, mãos postas, olhando para o céu” (*Ibid.*, p. 152 – 153). Tudo transpira em atmosfera da Paixão desmitificada pela representação literária, aqui, da representação teatral que a família de José Gervásio realizava percorrendo o sertão nordestino, tendo o filho no papel do Crucificado. Nesse encontro com o carrasco, ao comentar a foto de suas encenações da História Sagrada, a vítima se queixará a respeito do abandono dos pais. Segundo ele, na feliz passagem por Sento Sé, quando amealharam boas esmolas, seus pais o deixaram amarrado na cruz e fugiram com o dinheiro. “Eu gritava da cruz, pedia pelo amor de Deus que não me abandonassem. *Meus pais, meus pais, por que vocês me desamparam?*” (*Ibid.*, p. 153). Apesar dessa queixa, ele dirá, simplesmente, “perdoei-os, como perdoou tudo. Como todos deviam perdoar” (*Ibid.*, p. 153), numa tentativa de conquistar a clemência do carrasco. Em seguida, entabularam José Gervásio e o Carrasco o seguinte diálogo: “‘Não lhe fiz nenhum mal.’ ‘Não.’ ‘Então?! Qual foi meu crime?’ ‘Ignoro.’ ‘Hei de morrer por quê?’ ‘Pouco me interessa’” (*Ibid.*, p. 154). O carrasco diz ignorar o crime, mas sabe, contudo, que José Gervásio “há anos que está fugindo da Lei” (*Ibid.*, p. 154).

A intertextualidade com as Sagradas Escrituras é, aqui, construída visando um efeito cômico, notadamente no desespero de José Gervásio ao reclamar do abandono dos pais e em reclamar, por via indireta, o perdão do carrasco. Mas é um fora da lei, como lembra seu algoz. A diferença entre os dois contextos em termos de sacralidade, do conto e da Bíblia, é notória. A aura de sacralidade desaparece completamente no conto pelo afastamento irônico e pelos tipos de personagens que representam as figuras de Cristo e de sua família nas encenações. O Cristo das representações teatrais é um malandro, tal qual seus pais, que, por dinheiro, abandonam o filho. Há evidente paródia nessas inversões. A realização narrativa ironiza o ambiente no qual se dão as aproximações entre o enredo de “Conto barroco ou unidade tripartita” e o Evangelho. Mas há outras relações intertextuais com a narrativa bíblica que são mais sutis.

Dois módulos do conto são oníricos. Em um deles, o carrasco sonha estar ainda criança com sua irmãzinha. Nesse micro enredo, a carga de beatitude se dilui, pois, eles veem um pão a ser devorado, e logo percebem que se trata de um menino; o discurso literário é aqui um índice

da antropofagia do texto osmaniano que devora o outro texto, o sagrado. Também o tema da ressurreição acontece nesse sonho, uma vez que a menina “ressuscita” salva por um pavão.

O desfecho do trabalho do carrasco não permite saber se ele, de fato, matou José Gervásio, isso porque há três finais indicados, num deles o carrasco teria matado a negra, noutra desfecho, o pai de José Gervásio teria sido morto e, no último, o carrasco teria esfaqueado um homem cuja identidade não se tem certeza. Por isso, paira a dúvida acerca de quem teria sido efetivamente vitimizando; o que se sabe, pela narrativa do carrasco, é que “da rua, a arma inútil na mão, vejo o triste veículo afastar-se, escuro um grito abafado por entre o barulho das rodas e das ferraduras, vejo quando salto e volto para mim, enquanto a aranha desfila pelas ruas, com seu passageiro esfaqueado” (LINS, 1975a, p. 160). Não se sabe se o passageiro é José Gervásio, nem sequer que morreu, pois, a arma é “inútil”. Tal como o Cristo, só que num contexto de vida terrena em pleno nordeste, se não é ressurreição, ao menos a vítima parece adquirir outra vida.

Semelhante a “Conto Barroco ou unidade tripartita”, no que diz respeito à colocação de entre narrativas que se intercalam no composicional, temos também o texto de “Pentágono de Hahn”. Pentágono de Hahn é também uma das narrativas de *Nove, novena*; é composto por núcleos narrativos menores e independentes, cada um contando uma história. Todos eles giram em torno de uma elefanta de circo, chamada Hahn, que a exemplo da negra, é elemento de invariância na narrativa. É a presença da elefanta que garante a tessitura das histórias colocadas juntas, embora distintas. Essa personagem, a elefanta, parece dialogar com hipopótamo da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Construída como metáfora da Literatura. Acerca desse ponto de ligação entre a obra de Osman Lins e de Machado de Assis, também há hipopótamo em *Avalovara*. Nessa obra, a personagem V diz de si mesma: “então, percebo-me inundada, povoada de vozes, vozes no meu sangue, nas costelas, nos maxilares, nos cabelos, nos olhos, nas unhas, muitas vozes”; o que confirma que V é Literatura em construção, nesse romance. Metaforicamente constituída ela sente que “os hipopótamos da eternidade latejam-me com seu hálito ardente” (LINS, 1995, p. 118).

Grandes animais são evocados como expressão da tradição literária, esta é metaforizada no hipopótamo de *Brás Cubas* (ASSIS, 1997, p. 27). Aqui, em Osman Lins, outros enormes animais metaforizam de modo contundente a herança literária com a qual tem que haver-se o personagem Abel na composição de sua obra. Há nas obras de Osman Lins presença inegável de vozes do passado literário que compõem alguns de seus enredos. Se em *Avalovara* é a própria personagem V constituída de vozes, em outras obras de Osman Lins aparecem fragmentos de signos expressivos retirados de recortes como bricolagem composicional usada na constituição

plástica do espaço, da narrativa ou em outros elementos constitutivos do discurso literário osmaniano, discurso que faz dialogarem suas narrativas entre si.

Em “Pentágono de Hahn”, há outras intertextualidades, além da elefanta e do hipopótamo. Nessa narrativa, há um casal de namorados: L e Bartolomeu. Ela é cerca de oito anos mais velha que ele, que tem doze ou treze anos (LINS, 1975a, p. 40). Talvez por conta da idade, sentem o peso acusatório do julgamento alheio, condenando-os e precisam de um lugar para si mesmos. Encontram um espaço isolado e é nas alturas, lá eles têm uma experiência que aproxima esses personagens de Osman Lins da poeticidade dantesca.

Depois de muitas fugas por conta de assovios dirigidos contra eles, haverá entrega amorosa. Esta se dará no Reservatório de água da cidade, numa narrativa que flerta com *A Divina Comédia* (ALIGHIERI, 1998). Logicamente que não há mera cópia de ideias tiradas da grande obra do poeta italiano, mas o contexto, a expressividade atualizada do ambiente onde os dois personagens osmanianos estão, lembra muito da atmosfera de *A Divina Comédia*. Mais uma vez, Dante é um modelo arquetípico tomado seguidamente por Osman Lins. Ora, “face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão” (JENNY, 1979, p. 5). Na obra de Osman Lins, variam os graus de intertextualidade, que são bem explícitos em relação à Bíblia e sutis em relação ao poeta italiano. Na relação do texto “Pentágono de Hahn com a obra de Dante, ambos os casais, Bartolomeu e L e Dante e Beatriz têm dificuldades para manterem sua união. Na *Divina comédia*, a distância entre Beatriz e Dante está no fato de ele estar vivo e no inferno, e ela ser já uma alma no céu. Mesmo assim há o encontro, quando Beatriz desce aos infernos para socorrer seu amado. É o que se lê nos versos 70 a 72 do segundo canto: “Eu sou Beatriz, que peço que tu vás, / venho de onde retornar almejo, / amor moveu-me, que falar me faz” (ALIGHIERI, 1998, p. 33). E entre Bartolomeu e L , a distância está na diferença de idade dos namorados recriminada pela opinião pública. Apesar disso, também eles se encontram.

Em “Pentágono de Hahn”, o casal vai a um lugar elevado, contemplam o mundo inferior da cidade. Esse lugar é semelhante às alturas do Céu, mas não é o Paraíso. Estão os dois num lugar intermediário entre terra e céu. L “Tendo acertado, com Bartolomeu, um encontro no reservatório, evitei trazer o meu sobrinho. Vê-se, daqui quase toda a cidade, é um lugar privilegiado, na região sem relevo” (LINS, 1975a, p. 63). Portanto, como o céu dantesco, é único lugar elevado no qual só os dois estão. É esse espaço criado por Osman Lins para os jovens namorados trazidos pela narrativa osmaniana, que, nesse sentido, se aproxima do verso 130 do canto XXVII do Purgatório: “aqui eu te trouxe com engenho e arte” (ALIGHIERI, 1998, p. 181). Trouxe os dois personagens e trouxe o leitor para contemplar os mundos, como noutro

verso, do canto XXVI: “Ora que breve espera satisfaça / vosso maior anseio, e ao Céu chegueis / Que é de amor pleno, e mais amplo se espaça” (*Ibid.*, p. 171)

O silêncio como perdão propicia o desfecho esperado para o caso amoroso, o da comunhão entre dois amantes. Parecem estar no paraíso, como no verso de Dante: “Olha-me bem! Sou eu, sou eu Beatriz / Como chegar pretendeste a este monte? / Não sabias como é o homem aqui feliz?” (ALIGHIERI, 1998, p. 197). Estão ♁ e Bartolomeu de tal modo entregues a si mesmos que parecem estar num paraíso, como indicia a declaração dela na narração acerca da desatenção às horas: “imersos numa paz que nos subtraia da terra e de suas diferenças, de seus rigores, não percebemos a passagem do tempo nem a formação, no céu sem nuvens, de tempestade próxima” (LINS, 1975a, p. 64). Não tem relógios, esse símbolo da civilização e dos compromissos que marca o tempo na terra. Os dois se entregam sob a chuva, protegidos pela cobertura do reservatório.

Apesar da consumação do encontro amoroso com a entrega entre os dois, não está afastado o desfecho da separação percebida nesse mesmo ato de amor. “Sinto transmitir-lhe pela boca, como um alimento, alguma coisa de meus vinte anos e tenho, vendo através do futuro, a intuição de que mergulho para sempre numa zona sagrada. Sou, nesta hora precisa, uma lembrança formando-se, nascendo sob a chuva” (LINS, 1975a, p. 66). É a antevisão de que tudo passará.

A fusão do tempo assim construído, já está apontada na não marcação das horas pela inexistência do relógio e na definição do momento como “hora precisa”. Esta é qualquer hora, é “precisa” em sua imprecisão, pelo seu não real que eterniza o ato amoroso, universalizando-o. Já não se vê apenas ♁ e Bartolomeu, vê-se Beatriz e Dante e tantos outros amantes eternizado na literatura, simbolizados no encontro do beijo. Chega-se a tal ponto o clímax amoroso que o humano se ausenta como ausente está o relógio, alçando o tempo no intemporal da premonição da narradora, que conta a história num tempo presente para o leitor, sobre um evento do passado, antevisto como sentimento de futuro, como lembrança a ser sentida. É tal o grau de modulação na narrativa que o leitor começa a sentir a vibração dos tons do tempo confundido, a opacidade do discurso literário plenamente realizado.

Os momentos de êxtase do casal, ♁ e Bartolomeu, estranhamente, se dão num lugar que já foi também o inferno dantesco, pois “Dantes, neste mesmo ponto, era um hospital” (LINS, 1975a, p. 63), com bexiguetos que chegavam carregados em macas. “Dantes”, Dante. A narradora autodiegética, ♁ , está indicando a presença do poeta italiano em sua narrativa. Temos aqui uma questão que aparece muito na obra, a de que há, não exatamente o empréstimo literal de Dante na obra de Osman Lins, mas seguramente uma aproximação por meio da relação

na qual aparece aquilo que Souriau chama de “uma equivalência de atmosfera estética” (SOURIAU, 1983, p. 23). Nessa homologia com o universo dantesco, o par romântico criado por Osman Lins, que passou pelo inferno da reprovação pública de seu relacionamento, se encontra “de mãos dadas, calados, olhando os telhados entre paredes e muros de quintais, as torres, os verdes e pardos, imersos numa paz que nos subtrai da terá e de suas diferenças” (LINS, 1975a, p. 64). É um momento sublime, como numa visão panorâmica de quem se eleva para o céu e olha o mundo que está abaixo, isso leva a admoestação final da narradora, para quem as palavras não traduzem aqueles momentos, podendo mesmo estragar a arte, razão pela qual pede ao amado: “*não tentes falar-me. Guardemos intacto, em nossa memória, o quadro de ontem, a cena final, nós dois sob a chuva, suspensos sobre a cidade. Como dois anjos*” (*Ibid.*, p. 70). Vê-se aqui a negação da fala e da verbalização, que é como advertência ao leitor que queira tudo explicar, pois querer dizer o significado de tudo é, de certa forma, anular o literário. É o que adverte Gerard Genette, para quem “a imagem, a visão poética ficaria apagada diante de uma alegoria sem mistério” (1972, p. 198), o muito explicar mata a Literatura.

Ao final, vendo seu amor impossível, ao se despedir de Bartolomeu, ela não assina o nome, prefere despistar o leitor assinando com o nome da elefanta que tanto sucesso fazia entre os moradores da cidade. “Amar-te-ei sempre. Tua... Hahn” (LINS, 1975a, p. 71).

A intertextualidade do discurso literário de Osman Lins se dá também com a cultura popular. No ornato do sexto mistério de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, Osman Lins retoma e recria a antiga tradição dos jogos de palavras da literatura infantil, a Parlenda. Vejamos uma antiga parlenda apresentada na obra de Guto Lins:

Cadê?

Cadê o ratinho que estava aqui?
O gato comeu.
E cadê o gato?
Cachorro mordeu.
E cadê o cachorro?
O dono prendeu.
Cadê o dono?
Foi pescar.
Cadê o peixe?
Uma onça pegou.
Mas cadê a onça?
Foi pro mato.
Cadê o mato?
O fogo queimou.
Cadê o fogo?
A chuva apagou.
Mas cadê a chuva?

E no ornato do “Retábulo de Santa Joana Carolina”:

- Que faz o homem, em sua necessidade?
- Vara e dilacera. Mata as onças na água, os gaviões na mata, as baleias no ar.
- Que inventa e usa, em tais impossíveis?
- Artimanha e olho, braço e barão, trompas e cavalos, gavião, silêncio, aço, cautela, matilha e explosão.
- Não tem compaixão?
- Não. Tem majestade.
- Com necessidade?
- É sua condição.
- Acha sempre a caça? A pesca? Com sua rede escura, sua flecha clara, seu anzol de fogo, seu duro arcabuz, descobre sempre o animal no voo, na sombra, no abismo?
- Não todas às vezes. E no fim lhe sucede ser executado.
- Por qual maior algoz?
- A morte, que devora, com seu frio dente, pesca e pescadores, caça e caçadores (LINS, 1975a, p. 101).

O boi bebeu.
 E cadê o boi?
 Está atrás de vaca.
 Mas cadê a vaca?
 Foi pro brejo.
 Mas cadê o brejo?
 Engoliu um sapo.
 Mas cadê o sapo?
 Virou um príncipe.
 E cadê o príncipe?
 Foi pro trono.
 Mas cadê o trono?
 O pé quebrou.
 E cadê o pé?
 Pisou na bola.
 Mas cadê a bola?
 A faca furou.
 E cadê a faca?
 Está cortando o queijo.
 E cadê o queijo?
 O rato roeu.
 Mas cadê o ratinho que
 Estava aqui?
 Foi por aqui, por aqui, por
 Aqui...
 (Fonte: LINS, 2009).

A profusão de verbos da parlenda aparece no trecho acima significativo da ação humana: ‘faz’, ‘vara’, ‘dilacera’, ‘mata’, ‘inventa’ etc. Todos remissivos ao humano enquanto agir destrutivo, mas que acaba na morte. No lúdico dessa parlenda, o barroco, da vida / morte, está presente na ação humana.

Ainda no “Retábulo de Santa Joana Carolina”, existem constantes remissões à História Sagrada, como acontece no primeiro mistério, no qual o pai de Joana Carolina é descrito pela narradora como alguém que só aparece “em casa para fazer filhos e surpresas, até encontrar sumiço nas asas de uma viagem” (LINS, 1975a, p. 87). Ligação tênue com o anjo que anunciou a Maria e Isabel acerca dos filhos que teriam (LC. 1, 30-38). Nessa narrativa de Osman Lins, o que ocorre é que, se não nasce o Salvador, nasce a heroína. Esta, por sua coragem para enfrentar o mundo, santifica-se, de uma santidade ética. O pai da heroína é pintado no primeiro mistério como anjo transfigurado, no qual não é possível saber a fisionomia, já que “não tem um rosto definido, às vezes de barba, outras de cara lisa, ou de cabelo grande, ou curto – também os olhos mudavam de cor” (LINS, 1975a, p. 87). Como os anjos não têm corpo, podendo mudar de forma, o Pai de Joana é pintado de tal modo que dá a entender também como se se tratasse da imagem de um quadro que muda de fisionomia conforme o ângulo de visão do observador.

A intertextualidade é marca da poética de Osman Lins, demonstrada tanto no primeiro como neste capítulo. Ela aparece em profusão em suas obras, de tal sorte que os exemplos comentados foram selecionados do universo intertextual constante nas malhas do discurso desse autor.

Dados esses aspectos das obras e da poética, vejamos como é realizada a literatura intersemiótica e imagética de Osman Lins.

3 SEGUNDA PARTE: PROCEDIMENTOS DE INTERSEMIOTICIDADE

Um quadro em *Marinheiro de primeira viagem*. A intersemioticidade e a imagética da segunda fase: *Nove, novena; Avalovara* e a estrutura catedral. O “Retábulo de Santa Joana Carolina” e seus 12 mistérios. Um livro de horas e a estrutura do “Retábulo”, os signos zodiacais. O espaço celeste, uma explosão, uma estrela e o nascimento da Santa. Os desenhos da casa do homem; o percurso da história da civilização. A câmera da caneta de Osman Lins e a procissão com a imagem trespassada entre o santo e a Santa. O ar e o som do quinto mistério. O álbum de fotos sob os olhos de Totônia. O desenho do diabo no sexto mistério. Um tear de palavras, a sequência fílmica. Pinturas e quadros de cruz humana e de bois anjos. Metalinguagem e ideograma: a palavra da Santa e a salvação dos namorados. No teatro do nono mistério, as vozes julgadoras. O fogo devorador da vida na transfiguração do quadro de morte de Joana. Os sons da sepultura e os nós que acompanham a personagem feitos pela paleta imagética que liga terra e céus.

3.1 CAPÍTULO III

A obra de Osman Lins é rica de imagens construídas por meio de procedimentos discursivos que as remetem constantemente ao universo das artes plásticas. Por isso, elegemos alguns aspectos da produção literária osmaniana, nos quais se destacam a presença narrativa em ícones, desenhos, pinturas e outros elementos que apontam para outras artes, na busca daquilo que Mario Plaz chama de “identidade de estrutura numa variedade de meios” (PLAZ, 1982, p. 56). Tais aspectos são marcantes em sua poética e encontrados desde as primeiras obras.

3.1.1 Um quadro em *Marinheiro de primeira viagem*

Em 1961, Osman Lins viajou para o Velho Mundo como bolsista da Aliança Francesa. Visitou vários países com o olhar atento para a cultura popular e para as obras de arte. Anotou detalhes e, em 1963, publicou *Marinheiro de primeira viagem*. Neste livro há elementos do mundo europeu, trazidos pelo escritor em forma de diário, no qual ele apresenta suas impressões. É escrita literária com estilo que foge à mera descrição, pois nos quadros de *Marinheiro de primeira viagem* encontram-se vários aspectos dos países visitados expressos no emoldurado narrativo que indicia bricolagens feitas do aproveitamento de resíduos de viagens e de sucatas de anotações do escritor compondo o texto. Desse processo composicional, surgem os mais variados tipos de recortes que conjugam humano e não humano, pessoas e paisagens; recortes passíveis de apreensão pela leitura graças à existência, na mente do narrador viajante, de formas variadas de imagens que viriam a se agigantar com o tempo em suas obras, à luz das possibilidades combinatórias de seu fazer literário. Ora, isso ocorre pois, sob certos aspectos, em Osman Lins a percepção dele como escritor se assemelha ao que disse Marcelo Distante acerca do poeta Dante Alighieri: “o grande mérito do gênio de Dante é que ele pensa por imagens. Portanto, pode-se dizer, ou melhor, deve-se dizer, que a ‘Comédia’ não é mais do que um longo relato moral que sustenta um fantástico arcabouço de imagens simbólicas” (DISTANTE, 1998, p. 15). No conjunto da obra osmaniana há presença de imagens que são remissivas ao universo das artes flagradas pelo escritor na Europa e que criam a sua imagética, cruzada por elementos simbólicos particularmente caros à cultura ocidental. Soma-se a isso o universo do conhecimento humano. Tudo isso oscilando de modo calculado numa literatura que se vale de múltiplas perspectivas em sua construção.

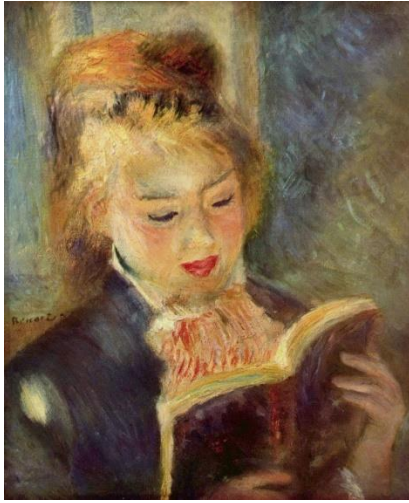
A atenção ao esquadrihado da obra de Osman Lins levou a esposa do escritor a flagrar a presença de aspectos vistos por ele nos países que visitou, diz ela: “destes países, surgem rostos, noites, ruas, festas populares, com um surpreendente colorido, lembrando Goya, Fra Angélico, manchas abstratas” (LADEIRA, 1963, n. p.); tudo isso, criando a massa do trabalho de sua arte.

A construção textual de *Marinheiro de primeira viagem* mescla a vivência de seu autor e a expressividade literária de imagens revivificadas pela memória sensível. O narrador é personagem ficcional que conta aspectos dos passeios feitos na Europa, às vezes em primeira pessoa, às vezes em terceira pessoa, e também com outras variações de foco narrativo e de estilo. Há casos em que a voz autoral de Osman Lins se faz presente, notadamente nos diálogos que teve com Michel Butor e na entrevista com Robbet Grillet. Mas não se pode tomá-los às cegas. O estilo da escrita denuncia certa proximidade entre os interlocutores, Osman e Butor. Ou, em outros assuntos, o distanciamento, semelhante às matérias jornalísticas, embora com pitadas de reconstrução de eventos que, por mais próximos que estejam do acontecido, denunciam a mão do demiurgo criador.

Do amplo repertório de situações descritas e de formas narrativas criativamente ordenadas em *Marinheiro de primeira viagem*, devemos salientar, aqui, uma entre aquelas construções discursivas nas quais são privilegiados aspectos das artes plásticas. Nela, o narrador estabelece nuances analógicas que já tendem para certas homologias de estrutura entre as artes. No conto “Os gestos”, está prefigurada a imagem de uma menina em transformação. Ela é emoldurada por uma janela, descrita com gestos translúcidos de iconização que indiciam o momento sublime de passagem da infância para a adolescência, nos moldes de uma iniciação esotérica. Veremos, a seguir, exercício semelhante em *Marinheiro de primeira viagem* de modo ainda mais acentuadamente ligado às artes plásticas. É, novamente, o caso de uma jovem, desta vez sentada em um vagão de trem. Ela tem o rosto enquadrado pela moldura da janela, e é atentamente observada.

A cabeça inclinada, lia com atenção. O sol iluminava em cheio as páginas do livro, suas mãos, parte da blusa, o rosto, a cabeleira. Ele contemplava, orlada por um fio de luz que era o gume daquele perfil, a face sombreada; esta, porém, parecia esplendente como se fora de vidro, recortada contra a janela do vagão, através da qual ele via o campo nu, ensolarado e frio, com seus ramos secos. Era como nesses quadros pré-renascentistas, quando os pintores, alegres com a própria maestria, possuindo por igual os meios de representar a figura e a paisagem, abriam ante suas Madonas uma janela festiva, onde pintavam o céu, a flora, as ondulações da Úmbria ou da Toscana. E havia, no contraste entre a nudez invernal da paisagem e o frescor primaveril da jovem, qualquer coisa de um símbolo e de uma advertência. Atenta à leitura, ela não olhava os campos desolados. Para esta juventude sólida, orgulhosa, que levava em si os verdes, o calor e as rosas do verão, não existia o inverno. Tal engano, o espírito do homem o aceitava. Possuído por esta ilusão de eternidade que sempre nos assalta ante a suprema beleza, ele esquecera do tempo (LINS, 1963, p. 5).

Figura 1



“*La Liseuse*”
Pierre-Auguste Renoir 1841 - 1919⁷

Figura 2



“*Madona do Prado*”
Rafael Sanzio - 1505 – 1506⁸

A citação acima traz em seu conjunto uma série de elementos icônicos e literários imbricados. “Nesse fragmento, aos ecos da pintura na literatura, soma-se um fecundo e sólido entrelaçamento de recursos pictóricos e de procedimentos literários para se tematizar a complexa questão do tempo na arte e na vida” (NITRINI, 2004, p. 44). A narrativa em terceira pessoa coloca o narrador na posição de quem contempla o quadro, diz-nos: “ele contemplava”. Como se trata da descrição de uma viagem do autor, a escolha da pessoa do narrador gera, à primeira vista, estranheza. É como se um narrador ficcional ocupasse o lugar do Enunciador, Osman Lins, para mais bem fruir e descrever o momento e, dessa descrição, indicar a recepção almejada para a obra de arte, nesse caso, do quadro da moça/madona do trem, construída em palavras. O texto chama a atenção do leitor para si mesmo, afirmando que se trata de um símbolo e de uma advertência. Se levarmos em consideração a semiótica pierciana, de fato é símbolo, porém iconizado; signo que é, de certo modo, ao mesmo tempo palavra e imagem.

A clareza transcrita no discurso cria uma imagem que remete às pinturas declaradamente nomeadas do Renascimento, e, além dessas, as do impressionista Renoir e do expressionismo de Van Gogh. Consequentemente, há notória presença de momentos da história da pintura: Primeiramente do Pré-Renascimento e do Renascimento o primeiro, séculos XIV a

⁷ “*La Liseuse*”, óleo sobre tela de Pierre Auguste Renoir, 47 X 36 cm. *Museo d’Orsay, Parigi*. Disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/La_liseuse_\(Renoir\)](https://it.wikipedia.org/wiki/La_liseuse_(Renoir)) Acesso em 13/09/2015.

⁸ “*Madona do Prado*”, óleo sobre madeira de Rafael Sanzio, 113 X 88 cm. *Kunsthistorisches Museum | Wien - Viena – Áustria*. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/739> Acesso em 12/09/2015

XVI; depois do Impressionismo e pós-Impressionismo, na segunda metade do século XIX. Tal elaboração *espacio* temporal, aludida na citação, indica aproximações e permanências na história da arte. No texto de Osman Lins, trata-se do modelo humano presente no período renascentista, pintado com as nuances da modernidade. Tais aspectos se explicam pelo próprio desenho do quadro. Temos à frente um rosto feminino e sombreado, encimando um corpo e um livro, estes dois últimos iluminados pela luz do sol coada pelo vidro da janela. Se antevê nele a técnica do *sfumato*, de Leonardo da Vinci, e a claridade do amarelo no corpo e livro, remissivos às cores do Impressionismo, criando assim a perspicaz fusão de elementos histórico picturais.

No plano de fundo do quadro, um campo no período do inverno, nu e com árvores desfolhadas, remetendo, por exemplo, ao quadro “A casa dos enforcados” de Renoir. Espacialmente, os dois elementos do quadro, a moça e o campo, são capazes de “representar a figura e a paisagem” (LINS, 1963, p. 5). A primeira emoldurada pelo segundo, todos emoldurados pela janela do trem.

Sobre esse espaço discursivo-pictórico, estão construídos dois tempos que se fundem num instante, pois o campo seco, de inverno, contrasta com a figura juvenil da moça, perceptível pelo modo como o narrador descreve a cena vivenciada naquele trem; desse modo, recupera elementos temáticos de uma pintura possível, plasmada por ingredientes semânticos que se sobrepõem e se justapõem de tal modo que, mais que um diagrama, descortina-se como um quadro de natureza plástica e bidimensional.

Assinalamos aqui alguns componentes temático-expressivos, que ora, como já dissemos, nos reportam às pinturas renascentistas, ora a pinturas pertencentes à modernidade. “Juventude sólida, orgulhosa, que levava em si os verdes, o calor e as rosas do verão, não existia inverno” (LINS, 1963, p. 5). As quatro estações são dadas na narrativa: a primavera e o verão, na descrição da figura humana; o inverno, pelo campo seco; o outono, pela remissão de folhas caídas das árvores. A esses dois tempos do quadro, soma-se um terceiro, do narrador que frui o instante não temporal da contemplação, ou ao menos que lhe dá a ilusão de eternidade, graças à beleza do conjunto, como ele próprio afirma.

Percebemos aqui construções que vibram entre “semelhança e dessemelhança” presentes na obra; pode se dizer que Osman Lins produz um quadro com signos verbais que se estendem ao que se assemelha, que são as pinturas alusivas da história da arte, como se fosse um jogo de simulacro e dissimulação, num procedimento riquíssimo de intersemioticidade. A inversão aqui aludida se explica, acima de tudo, pelo caráter da arte bem realizada que foi capaz de suspender o tempo do narrador, “possuído por esta ilusão de eternidade que sempre nos assalta ante a suprema beleza, ele esquecera o tempo” (LINS, 1963, p. 5).

Além disso, duas coisas devem ser apontadas. A primeira que, a rigor, sendo a pintura espaço planar, ela é representativa do espaço expressivo, não excluindo o tempo. A predominância do espaço é notória na pintura figurativa própria do Renascimento, ao qual a imagem da moça se reporta. A segunda, que em pintura os valores expressivos devem se sobressair a outros elementos, mais do que o século no qual a obra tenha sido composta. Em outras palavras, a obra vale em si mesma. Em termos de recepção pelo espectador, o que se depreende da narrativa, nesse trecho, foi a capacidade de causar admiração que o quadro “ao vivo” causou no narrador. Tudo isso se tornou possível graças à modulação, ao conjunto bem ordenado de elementos metonímicos: moça, livro, luz do sol, janela, árvores desfolhadas, num arranjo icônico único. Porém, inimaginável se o olhar atento do narrador não fosse capaz de flagrar esses elementos.

Interessante hipótese é imaginar a construção de um quadro como fusionismo de pintura e não de estilos. Contudo, tal afirmação deve ser pensada a partir do texto no qual as perquirições analíticas indiciam tenuamente a justaposição de estilos e épocas. A literatura de Osman Lins mostra, nesse trecho, a profusão de possibilidades e caminhos interpretativos, criadores de nuances graças ao trabalho deste escritor que trouxe para a sua arte a inovação dos meios expressivos, próprio de seu tempo, como bem observara José Paulo Paes (1987, p. 17). Tais inovações conformam-se no trabalho de observação acerca da realização das artes vizinhas, observação por meio da qual o escritor nota e anota possibilidades expressivas passíveis de serem validadas em sua própria arte.

Do quadro narrativo que estamos analisando, a atemporalidade da contemplação do narrador frente à moça e a janela acabaria. E acabou. Voltando ao tempo da vivência cotidiana, diz ele: “mas o trem parou numa estação cujo nome era *Marmagne* – e a moça, fechando seu livro, levantou-se. Sem a paisagem ao fundo, sem a luz do sol nos seus cabelos, perdera o encanto” (LINS, 1963, p. 5). Ela voltou a ser apenas uma moça, pois com a saída sua de onde estava emoldurada, ela “nada apresentava de mágico, de transcendente. E mesmo seus liames com Renoir e Van Gogh pareceram falsos ou, pelo menos, transitórios, rompidos para sempre” (LINS, 1963, p. 5). Numa palavra, o homem tem na arte seu elã, longe dela é apenas homem.

3.1.2 A obra imagética da segunda fase: começando com *Nove, novena*

Se *Marinheiro de primeira viagem*, que é de 1963, pertence a primeira fase do escritor, a rigor, é ainda obra construída nos moldes tradicionais, mesmo assim apresenta características

que a tornam rica em termos de presença de intersemioses; na segunda fase, que começa em 1966, temos o novo fazer literário inaugurado por Osman Lins em *Nove, novena*, e, nesse novo modo de narrar, encontramos a presença de constructos com os quais se realizam homologias com outras artes de modo ainda mais notável. Ressalte-se que, diferentemente da primeira fase, na segunda o foco narrativo se assemelha ao ponto de vista da pintura medieval, no sentido de que “nas velhas escolas de pintura o artista antigo ou medieval situava-se como que dentro do quadro a ser pintado, representando o *mundo em sua volta*, e sem partir de nenhuma posição alheia – de modo que ela em lugar de ser externa é interna em relação ao quadro” (USPÊNSKI, 1979, p. 169). Nos quadros de *Nove, novena*, os narradores homodiegéticos assumem essa função interna. Ao invés do jogo de luzes, próprio da Renascença, pelos quais o quadro é visto em perspectiva, os diferentes narradores e as intercalações constantes dos enunciados denunciam a construção do ponto de vista do observador interno. Não há um narrador onisciente, há diferentes pontos de vista embaralhados, que são ditos pelos personagens como observadores internos dos acontecimentos. Essa pluralidade de vozes não encontra correspondência com aquilo que Mikhail Bakhtin chama, para Dostoiévski, de “tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos condicionalmente de tipo ‘polifônico’” (BAKHTIN, 1981, p. i), até porque Osman Lins situa-se em contexto literário latino americano distante do século XIX russo, e se vale dos personagens como modelares da realização discursiva, mais do que a caracterização de personalidades filosófico existenciais, notadamente em relação aos coadjuvantes. Em Osman Lins as várias vozes têm como efeito permitir ao leitor também os ouvir e flagrar com isso múltiplas perspectivas sobre fábula. Nas pinturas feitas sob o ponto de vista do observador interno, a focalização é chamada por Uspênski de perspectiva inversa. Nesta,

como é sabido, o traço típico da perspectiva inversa é a redução das medidas dos objetos, representados não conforme o afastamento em relação ao observador (que ocorre na perspectiva direta), mas conforme a aproximação em relação a ele: as figuras no fundo do quadro são representadas maiores do que as do primeiro plano” (USPÊNSKI, 1979, p. 170-1).

Essa observação de Uspênski se coaduna perfeitamente com a atmosfera de *Nove, novena*, na qual os personagens vivem em seus microcosmos ante um cosmo mais amplo representado, por exemplo, pelos ornatos do “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

Em *Nove, novena* somos guiados por caminhos novos do fazer artístico dessa segunda fase do escritor e deparamo-nos com narrativas plasmadas com utilização de sinalizações inusuais para a arte literária. Além dessa característica *sui generis*, há outras notórias por sua

expressividade e pertinência. Trata-se de uma forma de narrar na qual aparecem, no meio do texto literário, entrecortes feitos com enxertos de textos de outra natureza: recortes de notícias, vozes de programas de rádio, placas de estradas, anúncios publicitários; situações da vida quotidiana dentro das obras. Somados a isso, é cada vez mais acentuada a presença de signos e construções remissivos às artes plásticas que, colocadas no mundo ficcional osmaniano, umedecem a narrativa com cores próprias da paleta de um artista que, não se contendo nos limites do tradicional, colheu de outras semióticas filetes de signos utilizados para construir seu novo cosmos, onde homem e natureza se contemplam plasmados por recortes de sentidos. O resultado último é a ampliação dos horizontes do possível na realização poética de Osman Lins, graças à dilatação das fronteiras de uma literatura que flerta intensamente com procedimentos de outras artes e, como isso, cria formas expressivas irisadas pela multiplicidade de efeitos que se moldam no texto. A ampliação das fronteiras pelo abandono de postulados arcaizantes trouxe como consequência a diluição dos limites de gêneros, razão pela qual o autor preferiu chamar *Nove, novena* de narrativas, ao invés de contos, ou novelas por exemplo.

Desta obra, destacamos, num primeiro momento, a relação entre literatura e fotografia, a partir de um recorte de texto da narrativa “Noivado” retomada aqui. Em seguida, ainda em *Nove, novena* pinçaremos outros elementos figurativizados na expressividade literária remissiva às artes plásticas. Reservaremos, contudo, um capítulo exclusivo para apresentar a quinta narrativa de *Nove, novena*: “Retábulo de Santa Joana Carolina”, e suas relações com outras artes.

A narrativa “Noivado” apresenta a história de Mendonça e Giselda, toda ela passada num ambiente de sala de estar. O noivo, Mendonça, mantém há anos relação com sua noiva Giselda, se, decidir casar-se. Giselda é identificada na narrativa pelo ícone 8, e Mendonça pelo ícone I. A renovação da forma narrativa vai muito além da utilização de sinais para indicar os personagens ao invés de se valer nomes próprios. Os personagens são apresentados em fragmentos de situação, de pensamentos e em espaços cujos ambientes se intercalam. A impressão que dá é estarmos diante de um móbile do escultor Alexander Calder (1898 – 1976), graças ao movimento levado a efeito na e pela passagem entre os parágrafos. Os parágrafos se mostram como pequenos blocos coesos, ligados entre si pelo fio narrativo. Este aparece tenuemente entre os pequenos fragmentos de texto, unindo-os e construindo uma trama flutuante que enlaça os diferentes motivos da composição.

Dos blocos do texto, recortamos um, de Giselda. É um fragmento composicional, dado que não tem ligação direta e explícita com os trechos narrativos que o sucedem ou o antecedem:

Diz a noiva: “ δ Ouvem-no, um à sua esquerda, outro à direita, todos no sofá, seus mais comuns seguidores, os que melhor conheço: ele aos 39 e ele aos 28 anos, aquele tolerante, este colérico. Vestem-se os três como era de uso antes da última guerra” (LINS, 1975a, p. 184). O verbo no presente do indicativo abre o enunciado dando ao quadro descrito perenidade temporal: “ouvem-no” indica ação contínua. Os termos “à direita”, “à esquerda”, “ele” e “aquele”, assumem explícita função dêitica, denunciando que δ , sujeito da enunciação, pode estar refletindo sobre uma imagem semelhante às abordagens que se faz ante fotografias. De fato, trata-se de um solilóquio, e, como tal, se pode antever a existência de uma voz como de personagem no interior do pensamento de Giselda, pois nesse conversar “consigo mesmo”, do solilóquio, há dupla referencialidade, do eu e do “consigo mesmo” no interior da pessoa. É como se o leitor flagrasse na narrativa a imagem vista por Giselda e por ela própria refletida. A perspectiva alcançada pela perenidade do verbo e dos dêiticos reforça a imagem fotográfica, na narrativa construída por signos verbais que se relacionam estruturalmente com a fotografia, notadamente pelo aspecto de que também “a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua” (BARTHES, 2009, p. 13).

As ambiguidades do texto o valorizam sobremaneira, graças ao estranhamento gerado pelo foco narrativo que oscila entre os parágrafos e neles próprios. Os três personagens do sofá são a mesma pessoa, Mendonça, só que com a aparência de momentos diferentes de sua vida. Há nesse quadro fotográfico “o aparecimento simultâneo de Mendonça em várias idades” (NITRINI, 1987, p. 82). Nesse sentido, a fotografia do sofá, como arte imitativa, possui duas mensagens: “uma mensagem *denotada*, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem *conotada* que é o modo como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que pensa dela” (BARTHES, 2009, p. 13). Nessa narrativa, o *analogon* é a descrição dos três homens no sofá, ou seja, quem o texto descreve; o conotativo é a interpretação crítica que, para realizar-se, utiliza como suporte o texto literário no contexto em que se apresenta, mais o arcabouço teórico e imagético do próprio leitor. Isso significa que,

toda estimativa estética representa o encontro de duas sensibilidades, a sensibilidade do autor da obra de arte e a do intérprete. Aquilo a que chamamos interpretação é, por outras palavras, o resultado da filtragem da expressão de outrem pela nossa própria sensibilidade (PLAZ, 1982, p. 33).

Com efeito, a falta de especificidade disfarçada no texto enriquece a leitura e, ao mesmo tempo, gera possibilidades de perscrutação analítica desdobradas pelos vários sentidos apontados pela narrativa.

Ainda no plano temporal, nota-se, acerca das roupas dos personagens no sofá, dois elementos: primeiro, que se trata de imagem fotográfica, nesse caso a fotografia poderia ter sido tirada no tempo da guerra; ou então, noutra aspecto (e descartada a ideia de que é imagem fotográfica), teríamos a falta de atualização do gosto dos três homens em relação à moda, pois se vestiriam antiquadamente. Nesse último caso, fica afastada a hipótese de ser uma fotografia ante os olhos de δ , mas entra a crítica a costumes retrógrados e modos envelhecidos de funcionários públicos vergados sob o peso da rotina, como é o caso de Mendonça, homem amargurado com o trabalho e que se aposentara aos 60 anos. Seu dissabor ante o trabalho se expressa no trecho em que I diz sentir-se alforriado graças à aposentadoria, “custou, mas por fim chegou o dia: sou um homem livre até o fim da vida” (LINS, 1975a, p. 184). É o Mendonça de 60 anos declarando uma satisfação mesclada de ressentimentos pelo tempo gasto ao longo dos anos com uma atividade enfadonha.

Entre as diferentes possibilidades interpretativa, é bastante produtiva a ideia de que se trata realmente de fotografia plasmada em palavras literárias; entre outras razões: pela indicação das idades, “ele aos 39 e ele aos 28”; pela descrição dos caracteres das personagens cujos temperamentos opostos (tolerante versus colérico) os definem, a exemplo do que se faz quando pessoas são apresentadas por meio de fotos. Como o trecho acima é representativo de um solilóquio, é plausível a existência de uma espécie de imagem fotográfica na mente de δ . O sentido de atemporalidade é agudo, seja pelo fato de a fotografia congelar em sua imagem o tempo, seja pelo enunciado composto com verbos no presente o definirem, portanto, como momento vivido pelo personagem num tempo presente.

Mesmo a fotografia como tal é ambígua, em alguns casos em relação à ideia de presentificação, pois se por um lado ela congela o tempo no instantâneo do flash; por outro, denuncia a passagem do tempo. É o que aparece no pensamento de I a respeito de δ . Mendonça imagina romper com ela.

Se casássemos, levaria para a nova casa todos os retratos que ornamentam a sala, registrando as modificações de seu rosto, a duração e o fim de suas ânsias. Como poderia viver em meio a essa profusão de olhos, penteados, sorrisos e bijuterias, eu que sou propenso à unidade, fazendo tudo para manter-me íntegro, dentro do presente, sem extraviar-me no passado e sem admitir que invasores de outro tempo me perturbem a rigorosa inteireza do que desejaria ser ou sou? (LINS, 1975a, p. 184 –5).

No primeiro período da citação, observamos o tempo que passa, mas que é, paradoxalmente, percebido pelo congelar de um tempo pretérito pelas fotografias. No segundo período, a função metalinguística determina as intenções construtiva do discurso que se aponta

com o próprio dedo, para usarmos uma expressão famosa de Barthes em *Crítica e verdade*. A ideia de construir personagens fixos foi explicada por Osman Lins em uma entrevista: “eu gostaria, por exemplo, de não mover jamais os meus personagens. De apresentá-los sempre em quadros fixos e sucessivos como numa fotonovela de grandes proporções. E, sempre que posso, faço isto” (LINS, 1979, p. 178). A metalinguagem apontada e a declaração de Osman Lins citada reforçam a ideia de autor *bricoleur* num nível mais elevado, pois embora o autor não se confunda com a personagem, na fala deste há lampejos da concepção ficcional daquele. A fotografia também marcará uma relação entre três obras, duas de Osman Lins e uma de cinema, cujo filme é baseado em seu teatro.

Aludimos, no capítulo anterior, à intertextualidade de “Conto barroco ou unidade tripartita”, com relação à Paixão de Cristo, como encontramos descrita nos Evangelhos. Àquela altura citávamos o encontro do carrasco com José Gervásio. Este mostrara uma foto na qual ele se encontrava vestido como imagem de Jesus Crucificado, tendo sua mãe de joelhos, a olhar para o céu em atitude de oração. Na foto, que fora tirada na oportunidade da apresentação teatralizada, José Gervásio, cumpria o papel de crucificado. Trata-se de uma imagem universalmente presente no imaginário cristão, e seguidamente representada por pintores e escultores, como no quadro do pintor barroco Anthony Van Dick:

Figura 3



Anthony van Dick (1599 – 1641)

“Cristo Crucificado, São João e Maria Madalena”⁹

⁹ “Cristo crucificado, Virgem Maria, São João, Maria Madalena. Óleo sobre tela. Museu do Louvre. Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/533184043353879430/> acesso em 28/10/2015

Significativo, porém, em relação à imagética criada pela literatura de Osman Lins, é a ligação desse trecho de *Nove, novena* (trata-se da segunda parte do quinto módulo do conto), com duas obras de arte cênicas. A peça *Lisbela e o Prisioneiro*¹⁰, de Osman Lins, é uma comédia de tipos humanos construída em formato caricatural cuja história se passa em Vitória de Santo Antão – PE, como sabemos cidade natal do escritor. Tem como protagonista Leléu, artista de circo, sujeito esperto e dado a conquistas amorosas. Ele faz par com Lisbela; esta é filha de delegado e noiva do Dr. Noêmio, um advogado vegetariano. Queremos abordar a interpelação entre as obras estabelecida por meio da expressividade das imagens que perpassam a construção estética de Osman Lins e transborda entre diferentes obras de diferentes artes. Embora na peça originalmente não apareça a representação da Paixão de Cristo, quando ela foi adaptada para o cinema por Guel Arraes, é realizada a cena de representação da Paixão pelo malandro Leléu, muito próximo do modo como é construído inicialmente em “Conto barroco ou unidade tripartita”. Isso demonstra que a riqueza da imagética de Osman Lins cria possibilidades de entrecruzamento entre suas obras e estabelece relações entre códigos semióticos e sistemas diferentes, de tal sorte que uma fotografia expressa em “Conto barroco ou unidade tripartita” servirá de índice para a composição de enredo cinematográfico motivado na sequência do filme *Lisbela e o prisioneiro*. É, aqui, uma prova fundamental da riqueza de procedimentos advinda de uma mesma obra, “Conto barroco...”, mas pertencente a sistemas semióticos diferentes. Nesse sentido a tradução de uma mesma obra, vista por prismas semióticos distintos, enriquece o que Kristeva denominaria de processo de significância. Há deslizamento motivado de uma arte em outra, guardadas as características específicas de cada uma: narrativa do “Conto barroco ou unidade tripartita” somada à peça de teatro *Lisbela e o prisioneiro*, ambas imbricadas na produção do filme de mesmo nome.

Há além dessa relação “tripartita”, graças à imagem da Paixão de Cristo construída em três obras de arte distintas, também outros momentos do discurso literário de Osman Lins, nos quais se depreende a presença de sequências narrativas que indiciam procedimentos fílmicos. Mas, por ora, voltemos a “Conto barroco ou unidade tripartita” no qual as dimensões icônicas são realizadas no âmbito da palavra e criam um universo imagético à parte.

Na abertura do conto, para obter informações sobre o homem que quer matar, o carrasco visita a negra e a descreve:

¹⁰A peça estreou no Rio de Janeiro em 1961, ganhando o prêmio “Concurso Companhia Tônia-Celi-Autran”, tendo em Tônia Carrero, que se tornaria amiga do escritor, e Paulo Autran seus mais famosos atores.

Seu vestido é velho e suntuoso, de veludo, com desenhos a ouro sobre carmesim, pequenas cenas campestres e domésticas, universo alegre, movimentado, brilhante, envolvendo as negras ondulações do corpo. O sauím, com a cintura numa fina corrente enferrujada, que ela mantém entre os dedos, olha-me atento por baixo da axila esquerda, as ressequidas mãos sobre as dançarinas que, em torno de uma árvore, pés no ar, tocam pandeiros e flautas, e sobre o caçador que dispara a balesta contra um pelicano em voo (LINS, 1975a, p. 141).

Nesse fragmento, à sintagmatização insurge uma paradigmática, deixando mais evidente o caráter poético do texto. Nesse sentido, a escolha dos vocábulos, sobretudo a escolha dos vocábulos lexicais (substantivos concretos, adjetivos concretos, palavras que nomeiam coisas) conduzem a construção ao âmbito do plano de expressão (aliterações, assonâncias, rimas internas) próprias do discurso poético e são utilizados para figurativizar procedimentos da própria personagem, além de sua descrição como imagem.

A imagem descrita vai criando do todo para a parte elementos de plasticidade, em virtude da conjunção entre os planos de expressão e de conteúdo. A presença de substantivos concretos, como vestido, ouro, corpo, sauím, corrente, misturados a adjetivos concretos: brilhante, enferrujada, constroem a conjunção de elementos que manifestam no plano expressivo a plasticidade vocabular resultando em um parágrafo com intensa expressividade de som e imagem. Da escolha dos elementos descritivos do vestido da negra merece destaque a presença de fricativa labiodental [v], compostas de tal modo no primeiro período que denunciam a existência do deslocamento de ar semelhante ao balançar do vestido, em especial pelo signo “veludo” remissivo a material de certa resistência, e indicia o deslocamento do ar pelo andar da mulher.

Lembremos aqui as observações de Étienne Souriau acerca da forma primária em literatura. “O que é, literariamente, a forma primária? É o arranjo formal dos sons da linguagem: o arabesco das consoantes e vogais, sua ‘melodia’” (SOURIAU, 1983, p. 126). Quanto à forma secundária, segundo esse autor, ela é tudo aquilo que é “requerido pelas exigências do sentido – pela necessidade de instaurar esse universo de coisas, e não, por considerações de euforia, ritmo, harmonia vocal, etc.” (SOURIAU, 1983, p. 126). Ora, em Osman Lins é justamente a existência de sons que constroem os movimentos e retábulos, imagens e cenas fílmicas pela seleção e composição com as formas primárias e secundárias, como é notório na caminha da negra. Diz ainda o filósofo francês: “e talvez sejamos assim levados a esclarecer um pouco alguns fatos, que poderiam ficar confusos para aqueles que só encarassem a coisa literária em sua aparência direta e óbvia” (SOURIAU, 1983, p. 127). É quase uma advertência para que façamos perscrutações que ao menos tente observar além do óbvio, chegando ao que Barthes (2009) chama de “obtusos”, ou seja, o nível da significância em arte.

Em “Conto barroco ou unidade tripartita” há o não óbvio na relação que essa narrativa constrói entre literatura e outras artes, como a dança, o teatro, a pintura. Veja-se que nesse conto o deslocamento da negra, como personagem em movimento, é feito pela figurativização na qual se pretende mostrar a performance de seu caminhar por meio da linguagem. Por isso, determinados fonemas se mostram produtivos ao serem inseridos no primeiro período do parágrafo: “Seu Vestido é Velho e suntuoso, de Veludo com desenhos a ouro sobre carmesim, pequenas cenas campestres e domésticas, uniVerso alegre, moVimentado, brilhante, enVolVendo as negras ondulações do corpo” (LINS, 1975a, p. 141 – grifos nossos). A localização espaçada das fricativas [v] e [s] (SILVA, 2011, p. 25) remetem ao movimento do caminhar oscilante da personagem, ora com passos decididos e rápidos, ora com movimentos suaves ou mesmo uma parada brusca ante a porta, graças ao vocábulo “corpo”. Notório que a primeira frase, ao abrir o conto, indique esse caminhar, como personagem que estivesse a dirigir para atender à porta. É curioso perceber também que se encontram de imediato três palavras que começam com a letra [v]: vestido, velho, veludo. Essas palavras são separadas do seguinte modo: primeiro por um pronome possessivo “seu”, em seguida pelo verbo ser “é”, depois pelo adjetivo “suntuoso” seguido de vírgula, mais a preposição “de”. Tal disposição de fonemas, geram sons que imitam o barulho do ar pelo deslocamento do vestido da negra, graças aos fonemas [v] e [s], que, combinados, criam o efeito de barulho no ar. Quanto às pausas, relativas aos passos da personagem quando muda a passada das pernas, elas ocorrem pela utilização de vírgula e letras que, combinadas, geram pequenas pausa na frase graças à isso, temos os passos da negra e seus pés no assoalho (pelas consoantes oclusivas – p, b, t, d, k, g – que tem, aqui, esta função); ao final da pequena caminhada da personagem é possível flagrar o juntar-se dos dois pés na parada da negra ante a porta. Depois, na frase, há uma pausa, que vai desde “com”, até “alegre”, e novamente a velocidade sugerida explicitamente pelos lexemas “movimentado” e “envolvendo”, com uma pausa forte, marcada por duas vírgulas e uma palavra “brilhante”.

A construção da personagem negra, do modo como é metonimicamente realizada pelo vestido, indicia sua personalidade oscilante e movediça. Temos, nesse bailado de seu gesto, uma sequência cênica que pode ser obtida tanto para o teatro quanto para o cinema. Noutro sentido, os sons produzidos pela linguagem expressa no texto em análise, remetem também a passos de dança, notadamente quando lemos os dois períodos em apreço em conjunto. Há todo um movimento trazido nesse trecho que comporta bem fragmentos fílmico, a arte performativa do teatro ou mesmo dança; ou seja, as artes cênicas realizadas singularmente pela construção literária de Osman Lins que assume plasticamente função de intersemioticidade, explicitada na imagem do primeiro encontro do carrasco com a negra.

A personagem negra é figura invariante do conto e mostra-se de caráter vacilante. Ela trairá José Gervásio, que é pai de seu filho morto, ficará arrependida, confessará seu erro ao traído; visitará o carrasco no hotel contando seus arrependimentos, pois se acusa de haver traído também o carrasco ao avisar José Gervásio de sua presença na cidade. A sutileza da construção do período acima assinalado depende de uma leitura que a leia observando que a narrativa de Osman Lins vai além da descrição circunstanciada das palavras. Os movimentos iniciais do conto, remissivos aos movimentos do corpo da negra, caracterizam um caráter performático do ziguezague de procedimentos que a constroem como instável e perdida.

O primeiro período do trecho citado remete a sons, do vestido; o segundo, a imagem: dançarinas, árvore, pés, pandeiros, flautas, caçador, balesta, pelicano. A bricolagem de elementos pictóricos expressos por substantivos concretos, colados no vestido da negra, remetem a um universo mesclado de aspectos circenses e pastorais que compõe o vestido de veludo. Fora do vestido, o saguim está agarrado à cintura da negra, e, como diz o texto, abaixo da axila e acima das dançarinas. Consequentemente, as dançarinas estão na altura dos quadris, como a indicar que é desenho móvel, pois dançam com o movimento do caminhar da dona do vestido. Temos então a confirmação dos sons como passíveis de serem lidos como dança, como apontamos no parágrafo acima. Conformam-se, assim, as fricativas [v] e [s] e a imagem no bailado do texto.

A expressividade imagética é mantida ao longo do conto. O segundo módulo de “Conto barroco ou unidade tripartita”¹¹ é composto por três partes. Cada uma das partes só pode existir em substituição as outras duas; são blocos hiperonímicos (procedimentos que se movimentam, se encontram e não se tocam). Todas, porém, se moldam pelo motivo da traição da negra que deve, nesse momento do segundo módulo, indicar ao carrasco quem é José Gervásio. Os elementos descontínuos e paralelos só se bifurcam e justificam-se no conto pelo caráter invariante da temática da traição, que tem como ponto unificador a negra. Isso se dará em meio a outras pessoas, mas o local escolhido pelo narrador varia, podendo ser Congonhas, ou Ouro Preto, ou Tiradentes, com isso o movimento triádico se mantém na narrativa.

No primeiro caso, o espaço de Congonha é composto de estátuas barrocas de apóstolos e profetas, portanto são contempladores imóveis. No segundo, de Ouro Preto, a construção literária do conto coloca a leitor em uma sala de projeção, pelo movimentar das cenas e pelo colorido da roupagem. “É como se o leitor estivesse diante de uma tela, ou mais que isso, é como se a própria cena se mostrasse” (TELES, 2009, p. 233). O espaço de Ouro Preto é marcado

¹¹ Ver tabela 2 no segundo capítulo.

por uma procissão que segue um enterro, construído na narrativa pelo movimento da marcha das pessoas e pelo colorido das fitas, bandeiras e flores.

O enterro nas ruas de Ouro Preto. Coberto de fitas roxas, que ondulam ao vento frio da tarde, o ataúde sombrio e prateado, com seus fusos, nigelas, gregas e colchetes, sobre a ladeira de pedras, entre as portas fechadas, balcões, telhados velhos. Abrem o cortejo duas filas compridas, homens à direita (eu entre eles), mulheres do outro lado, algumas com açucenas, outras com rosas, dalias, sempre-vivas. Precedendo o caixão, não sei que irmandade: opas vermelhas e altos brandões; escoltando-o, dois casais de crianças, com buquês e coroas: cravos, lírios, flâmulas (LINS, 1975a, p. 143-4).

A presença de substantivos como “pedra” e “telhados velhos” carregam marcas cromáticas independentemente de serem nomeadas suas cores; o nome do lugar, Ouro Preto, que remete imediatamente à cidade histórica de Minas Gerais, mas tem nele próprio o cromático da euforia da cor dourada e da disforia do negro. A escolha do enterro na criação do enredo da traição para Ouro Preto combina duplamente com o onomástico da cidade: o preto, sinal de luto e as três vogais médias posteriores nasais [õ] que predominam no sintagma “Ouro Preto” e indiciam o clima lutuoso da procissão. “A ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados, prolongados (*zunzum, zumbido, ron-ron, gongo, trim-trim, tanger, planger*) e a sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia (*longe, longínquo, distante, bambo, manso, langue, pranto*)” (MARTINS, 2012, p. 53). De igual modo, os lexemas escolhidos para compor o quadro da procissão, como “telhados”, “velhos”, “gregas”, “abrem”, indicam o lento caminhar da procissão, no sentido de que “o deslizar, o fluir, o rolar, podem exprimir-se pelas constrictivas laterais [l], [lh] e pelas vibrantes [R] [r]” (MARTINS, 2012, p. 57).

Com efeito, sons e cores se mesclam na atmosfera do enterro, e permite encontrar, nessa narrativa, “a elevada incidência de vocabulário cromático que lhe dá um aspecto pictórico” (NITRINI, 1987, p. 100) e, conseqüentemente, confirmam a forte presença do imagético osmaniano nesse conto. Nele, há mescla de imagens que vão da tristeza, com destaque para cores sombrias: do ataúde, do preto no nome do lugar; alegres em cores quentes como o vermelho, o prateado. A flor “sempre-viva”, existente sem dúvida, mas cujo signo ali expresso torna-o sutil expressão de tal modo que, no constructo da frase, gera tensão moduladora em meio ao clima de velório; “mulheres do outro lado, algumas com açucenas, outras com rosas, dalias, sempre-vivas.” (LINS, 1975a, p. 143). São flores, mas o sintagma “sempre-vivas” é qualificativo para as mulheres, já que ambos têm no vocábulo o elemento pluralizador “s”. O discurso tensivo de Osman Lins composto pela relação entre euforia e disforia, acaba por construir, retoricamente, a figura do oxímoro; corroborando assim a concepção do barroco.

O terceiro espaço, Tiradentes, por sua vez, é construído pelo imbricamento de outros pequenos espaços. “Estou em Tiradentes, na igreja Matriz, na Prefeitura, na rua, no chafariz, de chapéu na cabeça. A igreja está cheia de escadas e andaimes, homens trabalham desvendando os acantos, as folhas, as folhagens, palmetas e grinaldas escondidas sob a caiação” (LINS, 1975a, p. 144). A onipresença do narrador se transmuta em onisciência narrativa, pois, ao mesmo tempo em que flagra os movimentos no espaço público, como a rua e a praça, também observa que “os funcionários deslizam nas silenciosas salas da Prefeitura, cheias de leões pensativos decorando as paredes já sem brilho. Mesmo os soldados abrem e fecham as portas com cautela, somem nas sombras côncavas, sem arrogância” (LINS, 1995a, p. 144). Marcado por sons, a ironia ocorre na expressão do “deslizamento” dos funcionários públicos. A construção central da ironia, mais uma vez, está diagramada nas figuras de som, tendo como fio condutor o fonema sibilante e a presença de fricativas palatais [ʃ] e [ʒ] com som chiante: “che” “je”). Ora, “o atrito sugerido pelos sons palatais pode ligar-se à ideia de irritação, desagrado, desgosto” (MARTINS, 2012, p. 56), próprio da ambientação dos espaços da prefeitura e do quartel onde os “funcionários deslizam”. No caso dos soldados, a farsa é camuflada, a ironia também, entram em cena os fonemas guturais e as linguodentais, que dão espessura ao som. A descrição realizada pela palavra do narrador focaliza os ambientes como câmara cinematográfica que, depois de um giro pela praça central da cidade, dirige a objetiva para o interior de repartições públicas, flagrando ações simultâneas em espaços diferentes. Num tempo presente e concomitante, as ações são realizadas numa plataforma narrativa feita com espaços contíguos. Os andaimes anunciados na reparação da igreja são metonímia da narrativa feita por camadas espaciais levemente interpostas.

No clima de traição que perpassa os três blocos, Congonhas, Ouro Preto e Tiradentes, o narrador apresenta a negra como vingadora, mais uma vez pela função retórica tendo a metonímia como recurso na construção da personagem. No segundo módulo do conto, cujo cenário é Congonhas, está “a mulher, agora de vestido branco, meio oculta no manto de Naum, espera por José Gervásio, que dentro em pouco chegará à igreja” (LINS, 1975a, p. 143). A roupa branca, como anjo ou como apóstolo, com atitude dissimulada na entrega da vítima, o branco da vestimenta se assemelha à túnica de Judas; construído com o tecido de Naum, cujo nome remete explicitamente ao Livro de Naum da Bíblia. Isso se dá pela comunhão de propósitos da negra e do profeta. Esse personagem do Velho Testamento teve uma visão na qual aparecem imagens de vingança ao afirmar que “o Senhor é um Deus zeloso e vingador: o Senhor é vingador e arma-se de furor; o Senhor toma vingança contra seus adversários, e guarda a ira-se contra seus inimigos” (Naum 1:2). Mais adiante, contudo, o profeta afirma que o Senhor

é bom. Também a negra quer vingar o abandono do filho por parte de José Gervásio. Ela está de branco, vestida de Naum, em meio a estatuária dos lugares, repleto de imagens sacras; tudo rescende ao clima barroco do conto dominado por expressões plásticas ornamentais.

Da proximidade com as estátuas, a negra acabará por se transformar em uma. Isso se dá na narrativa do terceiro módulo de “Conto Barroco ou unidade tripartita”. Ao contemplá-la, descreve o narrador:

Nua, no leito, os joelhos redondos para cima, pernas abertas, o braço esquerdo em repouso ao lado dos quadris, a mão direita presa ao gradil recurvo da cama, a colcha de chitão com desenhos de papoulas, palmas entrançadas e grandes magnólias ocultando o sexo e subindo à altura do seu ombro direito, lembra, com o redondo umbigo e os ombros achatados, a atitude de um anjo que vi não me recordo onde, erguendo um cálice. Sobre a cômoda, num abajur cor de lodo, firme entre as garras de um pequeno dragão, a lâmpada acesa azinhavra seu corpo” (LINS, 1975a, p. 145 – 6).

Temos, aqui, a figura do anjo esculpido em estátua, pronta a se entregar para o carrasco, ambos dentro da casa da negra, ela na cama onde morrerá seu filho. O ambiente é pintado, na descrição do narrador, com luminosidade e sujeira de lugar decadente, “dois limões quase brancos [...] o cheiro de bolor [...] ratos correm no escuro, baratas esvoaçam” (LINS, 1975a, p. 146); índice do clima de decadência e penúria na qual vive a prostituta construída pelo martelo e cinzel vocabular do discurso literário osmaniano. Uma estátua de bronze em um leito de morte. A utilização de dêiticos, indicativos das direções para as quais os membros sobejamente indicados se voltam, expõem certo movimento próprio da arte escultórica. A posição assumida pelas diferentes partes do corpo descreve a pose, a partir da qual se configura a imagem de um anjo fixado à grade de uma cama; a condição de prisão da personagem na cama onde se desgasta em sua exposição ante o lodo e azinhavrado da luz e de sua vida. A sinestesia realizada nesse quadro do aposento da negra engasta a cor limão, o movimento do rato, a luz que “enferruja” a personagem, gerando um gosto de fuligem e odor de coisas podres. Nessa construção, “o complexo sensorial concreto é organizado esteticamente de tal modo que a obra se caracteriza essencialmente, no plano fenomenal, pela *hegemonia* de um jogo específico de *qualia*, o que, em estilo aristotélico, poder-se-ia chamar de sensível próprio” (SOURIAU, 1983, p. 62). Dada a impossibilidade de isolar completamente a qualidade sensível, Osman Lins elege determinados *qualia*,¹² e os relaciona no plano de composição.

O texto desse conto de Osman Lins gera semioses, pois, com efeito, vai para o fílmico, vai também para escultura, quando estatiza a figura de Pietá, não literal, sutilmente falado, uma

¹² O termo *quale*, *qualia*, em filosofia, diz respeito às qualidades das experiências mentais conscientes, como, por exemplo, a ideia de vermelhidão para a cor vermelha, de azedume para o azedo. Sua importância nos estudos da literatura se devem à proximidade com a ideia de sinestesia, notadamente as construídas por essa arte.

vez que coloca a personagem negra em forma de anjo no mesmo leito em que morreu o menino. Nesse mesmo leito, ela lamenta a vida e a sorte do filho, quer mostrar a foto do menino, chora a dor da perda. Desse modo, o discurso de Osman Lins aspergiu, por assim dizer, outras artes nesse conto, ampliando as fronteiras da linguagem verbal, pelo processo construtivo no qual o signo reportando a outro signo volta sobre si mesmo transformado e nele transformando-se em outro. Nesses limites da palavra, o que Osman Lins faz em “Conto Barroco ou unidade tripartita” é uma transmutação sígnica, com ilimitadas transmutações entre as artes conjugadas pela palavra imagética de sua literatura.

De uma maneira similar ao que Osman Lins realiza com *Marinheiro de primeira viagem*, aqui, volta a realizar-se com índices remissivos à pintura, nesse caso com o quadro “Olympia” de Manet. A descrição da negra na cama é uma pintura escultórica, paródia da pintura. No trecho, “a colcha de chitão com desenhos de papoulas, palmas entrançadas e grandes magnólias ocultando o sexo e subindo à altura do seu ombro direito” (LINS, 1975a, p. 145), aponta sutilmente para o quadro “Olympia” uma negra com um bem destacado ramalhete de flores.

Se por um lado o conto se comunica com outras artes, por outro, volta-se para o próprio ato de narrar-se, valendo-se da relação intersemióticas. No caso da construção da negra, como estátua, esta se coaduna com o caráter frio da personagem. Em pouco tempo a negra irá ao hotel visitar o carrasco e este observa o jogo de traições tecido por ela. “Escuto-a sem mover-me, recordando as glaucas ondulações de seu corpo” (LINS, 1975a, p. 155). A tonalidade verde e puxada levemente para o azul dessa cor revela o caráter oscilante da personalidade da negra, esculpida em bronze e caracterizada, aqui, mais uma vez, cor de metal.

Na relação sexual entre ela e o carrasco, este desenha nela uma das marcas características da narrativa barroca de Osman Lins. Trata-se do desenho em espiral que é, aqui, também antecipação de *Avalovara*. Estando na cama, ele afirma: “com o índice, risco lentamente uma espiral em seu ventre” (LINS, 1975a, p. 147). No romance, *Avalovara*, a personagem ♡ reflete enquanto está sendo construída, segundo ela, sob o vértice de uma máquina. “Esta máquina semelhante a uma esquadra completa, de luzes apagadas, suspensa no ar e manobrando em círculo, na mesma direção, crava-me no ponto em que estou” (LINS, 1995, p. 117). É a geometria da narração compondo personagens desenhados em quadro fragmentários e indicando intertextualidade entre as obras de Osman Lins.

Apresentamos a seguir outro notável exemplo de ligação intertextual entre as obras osmanianas. Novamente entre “Conto barroco ou unidade tripartita” e *Avalovara*, em razão de essa ligação ser construída por um elemento de alta conjugação pictográfica. O narrador-carrasco


conta-nos acerca de seu encontro com o pai de José Gervásio. Descrevendo os gestos do velho, diz que o ancião está “sobre o tapete puído, onde se adivinham ainda três gazelas entre bordaduras, juncos e folhas digitadas, os pés do personagem, calçados em grosseiras botinas amarelas, vão e vem, como se estudassem um modo de assaltar-me” (LINS, 1975a, p. 151). A viva descrição do estado de inquietação do homem com quem contracenava, e que chama inadvertidamente de “personagem”, indica um narrador atento aos detalhes e ao mesmo tempo preso nas malhas de sua narrativa. Denuncia também a presença da voz do demiurgo, traída por uma reflexão que subjaz ao vertedouro de sua criação. O tapete descrito, tanto em imagens, quanto em estado de desgaste por onde tantos personagens passaram, assemelha-se ao espaço planar da folha, com seus animais evocados, com o constante escrever e apagar palimpséstico.

3.1.3 *Avalovara*

O signo “tapete” desempenha função metafórica do literário e aparecerá de modo explícito em *Avalovara*. *A Literatura é Tapete de Texto*. Nesse caso, os dois amantes, Abel e ♡, se encontram numa sala; ele contempla os móveis, a janela, as cortinas e “os motivos geométricos, os animais e as ramagens dos dois imensos tapetes diluem-se num rosa meio encardido” (LINS, 1995, p. 14). Será sobre o tapete que, ao final do romance, eles se integrarão em definitivo à história, na comunhão entre escritor e obra:

Cruzamos um limite e nos integramos no tapete 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 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 (LINS, 1995, p. 357).

A integração dos dois corpos, do escritor Abel e de sua obra, ♡, são protegidos pelo pássaro benévolo *Avalovara*. No ato de amor que realizam não há intervalos, em movimento rápido e contínuo (na fatura do texto pela falta de pontuação do início do trecho acima citado); depois do orgasmo, a respiração é entrecortada (no trecho pela presença de pontuação) e vem a paz. Essa proteção e aconchego se dá na plasmação de uma arte antiga, a tapeçaria, cujos nós evocados no trecho acima, mantém a resistência da construção textual tecida em cada volteio dos fios narrativos. Nesse ponto há uma intertextualidade invertida acerca da história do paraíso perdido, pois que, aqui, ao invés de os amantes serem expulsos do Paraíso, este os recebe depois da morte causada pelo marido de ♡. O tapete é metáfora do Éden e os acolhe. A literatura

acolhe os amantes e se coloca em favor destes no gesto de amor do casal constituído por Abel e , o escritor e a palavra.

A construção da obra *Avalovara* associada à ideia do tecer de um tapete combina-se com a estrutura do texto desse romance, complexo e articulado. Queremos dizer com isso que, se em *Nove, novena* os retábulos se apresentam na articulação das diferentes narrativas, aqui, a ideia de um imenso tapete se realiza mais plenamente no sentido metafórico de arte plástica desse romance. Essa diferença entre: *Nove, novena*, retabular, e *Avalovara*, tapeçaria; se mostra produtiva na comparação entre as obras, até mesmo no sentido de que os tapetes costumam ser maiores do que quadros retábulos. Pequenos retábulos podem ser contemplados de uma só vez numa primeira visada do olhar. Os tapetes exigem do observador atenção diferenciada, uma vez que, no caso de grandes tapetes como o de *Avalovara*, exigem mais tempo de observação/leitura e oferecem mais dificuldades para a apreensão de um todo, que é articulado mais lentamente por nuances repetidas e em iterações reforçadoras do enredo.

A presença de elementos da sacralidade medieval e barroca na obra de Osman Lins é sabidamente conhecida. Aqui, mais uma vez, vemos na tapeçaria de *Avalovara* indícios significativos de tal presença. Como sabemos, a confecção de tapetes, a exemplo dos vitrais, era utilizada em cerimônias públicas, afim de instruir o povo, em geral analfabeto. Para tal fim, havia importante produção de tapetes em Paris, e nos Países Baixos, com a respectiva regulamentação de como produzi-los.

Lembramos aqui *A dama e o unicórnio*, conjunto de seis tapetes de Lyon, produzidos entre 1484 e 1500, dos quais destacamos dois. O primeiro, *À mon seul désir* procura retratar o desejo da Dama em dominar o unicórnio. Tal animal, no Ocidente, “simboliza a castidade e aparece também como emblemático da espada ou da palavra de Deus” (CIRLOT, 1984, p. 588). A presença do unicórnio com seu simbolismo, nesses tapetes, pode ser vista sob muitas perspectivas: como símbolo fálico; como qualidade pertencente aos domínios da alma; no sentido de controlar os instintos. Nesse último caso, o domínio poderia chegar a tal ponto que, dominando o desejo, a alma se elevaria em harmonia cósmica. Assim, esse tapete se coaduna com a atmosfera de *Avalovara* decididamente iniciática da arte literária buscada pelo personagem escritor, Abel. Outra peça dessa tapeçaria chama-se *L'ouïe*, apresenta uma dama tocando órgão. Nesse caso, a música como arte de domínio dos instintos, pois o tapete mostra o leão e o unicórnio como peças que decoram o espaço, mas estão placidamente domesticados pela audição musical.

Figura 4

“À mon seul désir”¹³


Figura 5

“L'Ouïe”¹⁴

Os outros tapetes da série *A dama e o unicórnio* trazem temas como: o olfato, mostrando a dama tecendo uma coroa de cravos; o paladar, com a dama alimentando um pequeno pássaro e no qual o “unicórnio já está quase seduzido” (ASSIS, 2009, p. 4); o tapete *La vue*, no qual contemplamos o unicórnio com as patas no colo da dama, portanto, já dominado; por fim, o desenho do tapete no qual a dama carrega um estandarte e tem em uma das mãos o unicórnio

¹³ *A dama e o unicórnio*, tapete: “À mon seul désir”. 800 x 617 pixels. *Musée National du Moyen Âge*. Cluny, França. Disponível em: <http://www.pbase.com/image/71723750> Acesso 12/08/2015

¹⁴ *A dama e o unicórnio*, tapete: “L'Ouïe”. 325 x 400 pixels. *Musée National du Moyen Âge*. Cluny, França. Disponível em: http://ajornadadaalma-estudosjunguianos.blogspot.com.br/2011/07/grandes-artistas_11.html Acesso 10/08/2015

sendo segurado pelo chifre, sinal de entrega dele e domínio final dela. Desse conjunto expressivo depreende-se o domínio feminino, amorosamente construído pela sensibilidade desenvolvida pelos sentidos, olfato, visão, paladar, mas, acima de tudo, pela sensibilidade psicológica da dama no domínio sobre os animais. Temos no conjunto dessa tapeçaria, “um fio condutor, que faz a linha entre todas essas mulheres e nos mostra um reflexo de desejo, de sentimento, de pensamento, de um segredo capturado pela pintura e fisgado aos olhos do espectador” (ASSIS, 2009, p. 5). O que, mais uma vez, indicia sua relação homológica com o tapete literário tecido em *Avalovara*, pela presença das amantes de Abel: Roos, Cecília e . Ao final, esta última irá encaminhar o amante para a domínio de si, de seu próprio texto, integrando-o no próprio tapete da sala, representativo da tessitura de *Avalovara*.

Nesse sentido ocorre em *Avalovara* o que Paul Zumthor chama, para a poesia medieval, de conjunção de discursos.

Por conjunção de discursos, designo um fenômeno mais complexo, resultante duma combinação, no texto, de dois (ou mais, às vezes) códigos distintos como tais, mas cujas unidades utilizadas são escolhidas de modo a poderem ser interpretadas tanto num como no outro” (ZUMTHOR, 1979, p. 134).

A conjunção nos encontros de Abel com suas namoradas guarda relação com a forma dos fractais, no sentido de que “cada uma das mulheres por quem Abel se apaixona encerra em si o processo inteiro de sua busca, ao mesmo tempo em que é apenas uma parte dele” (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 44). O todo e as partes contêm-se, pois na parte está o todo prefigurado, e o todo se constrói por essas partes que se lhe assemelham. Os nós do tapete de *Avalovara*, seu texto, são feitos de micro figuras, o espelho da obra textual em sua totalidade.

Além desses aspectos, quero chamar a atenção para outro desenho, desta vez presente no piso da Catedral de Notre Dame de Chartres. É o desenho de um labirinto, a ser visto mais adiante, e cuja forma é homóloga a da espiral de *Avalovara*.

3.1.4 A Catedral *Avalovara*

Considerada pelo autor uma alegoria do romance, *Avalovara* se estrutura em signos verbais que constroem seu edifício catedral. Ao apontar essa aproximação entre a arte literária de Osman Lins e a arquitetura da catedral, Regina Dalcastagnè afirma ainda que “ao se aproximar de uma arte, ao integrá-la no seu próprio fazer artístico, Osman Lins carregou junto o pensamento que a produziu” (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 50), a começar, segundo penso, pela estética das proporções, com a qual *Avalovara* é calculada e executada. Em segundo lugar,

pelos 123 blocos narrativos intercalados que criam repartições desta obra literária estruturada arquitetonicamente. Mas, além desse notável aspecto relacionado a arte tridimensional, *Avalovara* traz em seu conjunto mais do que isso, já que apresenta elementos de caráter de iniciação aos mistérios da literatura. De fato, é significativo o fato de ter Abel como escritor que busca escrever um livro intitulado *A viagem e o rio* (LINS, 1995, p 32), e do qual se sente premido na elaboração. Tudo mostrado na articulação de iniciação à arte pelos rituais do texto.

A história, como já foi dito, pode ser sintetizada no encontro amoroso do escritor com sua obra, no caso do romance *Avalovara*, o encontro entre Abel e ♀. Ele representa o consciente, ela o inconsciente. O escritor Abel assim a define: “perfeita em sua nudez é a folha de papel ainda não escrita. As palavras com que as escureço não restringem ou diminuem a sua perfeição. Assim, também, os adereços que trazes em teu colo, em tuas orelhas, em teus dedos, em teus pulsos: nuvens na altura, palavras na alvura” (LINS, 1995, p. 75). Vemos aqui a explicitação prismática numa personagem manifestamente alegórica da escrita literária: ♀. O percurso de Abel é todo de descoberta, com passagens por graus de conhecimento que avançam à medida que o romance evolui. A obscuridade de seus encontros com a alemã Roos, a busca da humanidade com Cecília até a consumação final com ♀, mostram três graus de iniciação. Passará Abel pelos graus correspondentes ao período de aprendizagem com Ross, de companheirismo com Cecília, até atingir a mestria com ♀.

Tal como na história de Teseu e Ariadne, o fio condutor do escritor e de ♀ é a narrativa que os enlaça e constrói. O labirinto de *Avalovara* deve ser decifrado lentamente pelo escritor Abel, como nos escritos de bordejar, tão ao gosto de Osman Lins, e decodificado pelo leitor, convidado a participar das descobertas. Às vezes o contorno do labirinto da escrita obriga a realizar recuos, fazer iterações, buscar e tatear constantemente na construção desse objeto literário. Desse labirinto, o minotauro virá à luz somente no final, conquistado (ou vencido) pelos dois amantes quando chegarem ao paraíso da realização plena. Tal se dará sobre o tapete no qual os dois amantes, finalmente integrados, serão mortos pelo marido de ♀, o Íolipo – Olavo Hayano. O tapete metáfora da literatura receberá os dois amantes para uma nova vida, a vida da obra de arte realizada finalmente ao longo de encontros amorosos nos quais a constante busca levou-os à plenitude.

A palavra *Avalovara* que dá título ao romance tem origem na mitologia chinesa, segundo a qual “*Avalokitesvara* – a compassiva. Emanação do Céu de Amitabha, aquela que retardou a sua entrada no Nirvana a fim de socorrer a Humanidade. Frequentemente representada com mil braços” (SPALDING, 1973, p. 80). Além disso, o desenho do pintor

italiano é construído com duas figuras geométricas que fazem parte também do plano narrativo de *Avalovara*: o quadrado/retângulo e a espiral/círculo.

Vejamos a geometria sobre a qual se assenta a narrativa de *Avalovara*. Esta obra é composta por oito núcleos, assim distribuídos:

Tabela 3 - Os núcleos narrativos de *Avalovara*

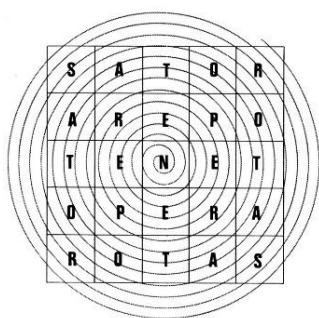
Letra “R”	☪ e Abel: encontros, percursos, revelações	Composto por 22 seções, desenvolve reflexão metalinguística acerca da produção do próprio romance do qual faz parte, por meio da voz narrativa do personagem Abel.
Letra “S”	A espiral e o quadrado	Com função metaficcional explícita, esse núcleo narrativo é composto por 10 seções. A narração é feita pelo demiurgo que comenta como é engendrado o romance <i>Avalovara</i> , tendo por base o quadrado e a espiral.
Letra “O”	História de ☪, nascida e nascida	A personagem ☪ tem corpo duplo, nascida duas vezes, quando veio ao mundo e quando começou a falar. É também um ser hermafrodita. No plano da história sua vida transcorre no edifício Martinelli e na casa da avó. Mas acima de tudo ela representa a própria literatura, seguidamente evocada em seu corpo. “Quem fez o meu corpo [...] Transmitem-no como um texto de dez mil anos, reescrito inúmeras vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito” (LINS, 1995, p. 26). ☪ personifica <i>Avalovara</i> .
Letra “A”	Roos e as cidades	Esse núcleo narrativo, correspondente a letra “A”, é composto por 21 seções. Narra os encontros e desencontros de Abel com sua primeira namorada, Anneliese Roos. O romance deste personagem com Roos não frutifica.
Letra “T”	Cecília entre os leões	Segunda namorada de Abel, a nordestina Cecília é hermafrodita, como ☪. Dezessete seções compõem esse núcleo narrativo.
Letra “P”	O relógio de Julius Heckethorn	O relojoeiro alemão que dá nome a este núcleo narrativo, construiu um relógio programado para executar a sonata K462 de Scarlatti, mas ele coloca um sistema no carrilhão de modo que bata apenas fragmentos da peça musical. Contudo haverá um momento especial em que o relógio executará as 13 partes da sonata. A execução completa acontece na última parte do romance, ☪ e Abel: o Paraíso, mas “falha no relógio o penúltimo grupo de sequência” (LINS, 1995, p. 356 – 7). Dez seções compõem esse núcleo narrativo.

Tabela 3. Continuação...

Letra “E”	☺ e Abel: ante o Paraíso	O enlace cada vez mais estreito entre Abel e ☺ e o carinho entre eles se configuram no Paraíso. Tudo conflui para o humano colocado ante o cosmos. “As águas, nesses mapas, são desenhadas com um T sobre um O: um T sobre a Terra. Seremos nós, com os braços abertos, T ante, rodeados pelo mundo, um mapa?” (LINS, 1995, p. 273). ¹⁵ O núcleo narrativo da letra “E” é composto de 17 seções.
Letra “N”	☺ e Abel: o Paraíso	O escritor Abel e ☺ chegam ao ápice do prazer, no enlace de suas vidas. A costura do texto na expressão dos personagens feitos agora de uma só voz: “Transitamos ente nós, vamos de mim a mim eu eu nós eu eu de mim a mim, laço e oito, transitamos e somos” (LINS, 1995, p. 354). Só duas seções compõe a Letra “N”, “N” de Nome; e “N” de narrativa que se constrói sobre si mesma no enovelado espiral de <i>Avalovara</i> .

As letras de cada núcleo são originadas de um quadrado mágico, no qual está escrita uma frase latina que significa “*O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*. E também se entende: *O lavrador sustem cuidadosamente o mundo em sua órbita*” (LINS, 1995, p. 29). A origem dessa frase é explicada a partir da história de um escravo, Loreius, que dois mil anos atrás teria recebido a promessa de liberdade, por parte de seu amo, caso criasse um quadrado com uma frase que pudesse ser lida em todos os sentidos. Esse quadrado será usado para marcar a estrutura da composição de *Avalovara*, tendo a espiral sobre ele.

Figura 6

A espiral e o quadrado¹⁶

¹⁵ O bastante conhecido desenho de Leonardo da Vinci, “O Homem Vitruviano” aparece aqui como indiciamento do enigma humano ante o universo. Mais que isso, a estreita ligação da construção da obra literária com os desenhos das catedrais de *Notre Dame*, tendo como base o desenho de um corpo humano deitado de braços abertos, em formato de cruz.

¹⁶ “A espiral e o quadrado”, 560 x 560 pixels, disponível em <http://homoliteratus.com/muitas-influencias-de-efraim-garofalo/> Acesso em 06/12/2015

Observamos a semelhança do desenho da espiral e do quadrado de *Avalovara* com a imagem do Labirinto existente no chão da Catedral de Chartres.

Figura 7

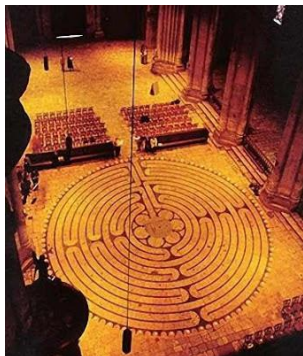


Foto da Catedral de Chartres¹⁷

Figura 8



Desenho do Labirinto de Chartres¹⁸

Como vimos, a arte da tapeçaria medieval representada no conjunto de *A dama e o unicórnio* é remissiva à construção do enredo amoroso de *Avalovara*. Igualmente importante, o labirinto desenhado no chão da Catedral de *Notre Dame de Chartres* desempenha outra função homológica na arquitetura desse romance. Como um iniciado em busca de iluminação, Abel segue um percurso no qual há avanços e recuos, típicos de quem está buscando orientar-se em um labirinto, tentando achar a saída. Além disso, nesse movimento de idas e vindas, de desafios, acertos e erros, a personagem Abel é construída na plasmação de um tempo e espaço visualizados respectivamente na espiral e no quadrado que constituem a base desse romance. A espiral gira do exterior para o centro do quadrado mágico; cada vez que a espiral toca uma das letras, desencadeia um dos quadros narrativos da obra. As intercalações narrativas, característica da poética de Osman Lins, aparecem aqui em todo seu brilho, pois as histórias contidas nos oito núcleos indicados na tabela 3, acima, são contadas alternadamente. Intercalações de idas e vindas do labiríntico texto osmaniano que tem no centro a letra “N”, de “Nome”. Na estrutura desse romance, por sua posição central no desenho da espiral e do quadrado “N”, homologicamente, é a rosa do labirinto de Chartres. Nos dois casos, a rosa representa a elevação máxima do desabrochar da alma do iniciado, no romance ela é o “N” o alcance máximo do escritor em sua obra. É a sacralidade típica da poética osmaniana explicitada

¹⁷ Foto do “Labirinto da Catedral de Chartres”, França. Disponível em <http://cienciaconfirmaigreja.blogspot.com.br/2013/01/o-labirinto-das-catedrais-simbolismos-e.html>. 779 x 3.1735 pixels Acesso em 06/12/2015.


¹⁸ Desenho do “Labirinto da Catedral de Chartres”. Disponível em <https://br.pinterest.com/radiestesia/gr%C3%A1ficos-de-radiestesia/> 236 x 247 pixels. Acesso em 05/12/2015.

em sua “alegoria do romance”. Em vista disso, é preciso observar alguns elementos de confluência entre *Avalovara* e a catedral *Notre Dame*, a partir do sentido místico religioso que embasa a construção do edifício dedicado à Nossa Senhora.

A poética de Osman Lins nunca perdeu o espírito barroco. E a admiração do escritor pela arte medieval se mantém em *Avalovara*. Não só a arte, mas outros conhecimentos e sentidos, como a ideia de proporção que se mostrava necessário à construção da Catedral *Avalovara*. Do espírito medieval expresso na observação de Luca Pacioli, em texto de 1494, para quem “os ofícios divinos serão de escasso valor se a igreja não tiver sido construída *con debita proportione*” (PLAZ, 1982, p. 87). As medidas de *Avalovara* confirmam essa preocupação em Osman Lin. Ainda do período medieval, temos o desenho de um homem inscrito num quadrado e num círculo, na edição de Vitruvio, datada de 1521. Essa

figura vitruviana inscrita num quadrado e num círculo tornou-se um símbolo da simpatia entre microcosmo e macrocosmo. Como se poderia expressar melhor a relação do Homem com Deus, sentimo-nos hoje justificados de perguntar, senão construindo a casa de Deus de acordo com a geometria fundamental do quadrado e do círculo? (WITTKDWER, *Apud*, PLAZ, 1982, p. 87).

Esses dois entes geométricos são trabalhados pelo demiurgo de *Avalovara*, que os colocou na base desse romance.

O círculo é remissivo ao labirinto, e este é originado de uma tradição mitológica antiga; o mais famoso deles conta a história de luta de Teseu contra o minotauro. “Neste mito, observa-se uma analogia com o homem e seus instintos: entrando no mais fundo de si mesmo, o homem vê seus demônios escondidos e tem de enfrentá-los para ser purificado” (NICOLAS, 2001, p. 126). A Ariadne de *Avalovara*, , conduzirá Abel por meio da palavra com a qual são tecidos os elos da corrente da narrativa literária. Abel encontrará o seu “Minotauro”, ou seja, o Iólipo Olavo Hayano, mas Abel não terá, contudo, a mesma sorte de Teseu, outra melhor o reserva como personagem da ficção osmaniana, morrerá pela palavra para tornar-se eterno no tecido da obra que o imortaliza. Ligam-se mundo e ficção, terra e céu no desenlace amoroso dos dois amantes do romance. A realização do romance apresenta recursos insuspeitos ao transpassarmos o visível narrado, procurando penetrar as estruturas que subjazem ao manifesto na obra. Para além da fabulação de três encontro de Abel com três mulheres, encontra-se o poetizado telúrico expresso na malha fractal deste Romance Catedral.

A catedral é o local sagrado destinado ao culto. Ela acompanha a concepção religiosa tradicional que pretende realizar a ligação entre Céu e Terra. Como se sabe, a intenção das

manifestações religiosas no espaço do sagrado é a religação do homem ao plano divino. Na construção das catedrais tal aspecto não foi olvidado.

Quando, por qualquer razão, a estrutura da Terra não era suficiente para canalizar as forças do Céu, os construtores não hesitavam em criar artificialmente as condições necessárias. Vemos então, de um lado, uma arquitetura física, a parte visível de um iceberg, e de outro, uma arquitetura energética, parecida com a constituição do ser: um aspecto corpo, um aspecto alma e um aspecto espírito (NICOLAS, 2001, p.23).

A velha concepção de homem presente em diferentes manifestações do fenômeno religioso, como no Cristianismo, o considera como um ser composto de corpo, alma e espírito. Esse conceito tripartite confere sentido à alegoria do próprio universo cósmico, pois que o homem se apresenta na tradição ocidental como um microuniverso. Das três esferas: corpo, alma espírito, consideradas no plano cósmico, a primeira, o corpo, corresponde ao mundo subterrâneo; a alma, por seu turno, ao mundo da superfície terrestre na qual habitam seres vegetais e animais, portanto seres com vida; o espírito, por sua vez, representa o plano divino (NICOLAS, 2001, p. 24). E, na arquitetura das catedrais:

Na parte baixa do templo, correspondendo ao corpo, foram construídas janelas de pedras (que não deixam a luz entrar). Isto está associado ao mundo das trevas, mundo subterrâneo do qual falamos acima.

Depois, indo para a ala central, aquelas janelas de pedra desaparecem para dar lugar para a luz e mostrar nossa entrada no mundo da alma ou terra do meio. A cada passo de nossa caminhada, a intensidade luminosa aumenta até nos levar à parte mais iluminada do templo, o cruzamento dos transeptos.

Depois de ter ido progressivamente ao longo da planta da alma, o homem encontra-se pronto para entrar no coro, lugar sagrado e secreto, outrora reservado apenas aos iniciados, cuja entrada era fechada por um pano para que os simples mortais não pudessem ver o que acontecia naquele mundo do espírito. Entrando no coro, o homem deixa atrás de si as luzes materiais para substituí-las pelas luzes espirituais (NICOLAS, 2001, p. 60-1).

Essas três dimensões estão presentes em *Avalovara* nas três namoradas de Abel: Roos corresponde ao corpo, pois seu corpo é feito de cidades; Cecília corresponde à alma, uma vez que ela é composta com pessoas que o habitam, portanto com seres vivos; aos planos espirituais. O próprio formato em ícone circular dessa personagem indicia a ideia de espiritualidade dela, pois, “quanto ao círculo, ele é representativo do espírito. Ele é o símbolo das esferas celestes assim como o espaço” (NICOLAS, 2001, p. 51). É com ela que Abel alcançará o paraíso. E é nela que a espiral cravará seu vértice e fará a ligação poetizada entre céu e terra.

A relação de Abel com Roos é tomada de ambiente citadino. “Através da noite, Anneliese Roos e eu, silenciosos, nas ruas de Amsterdam. Todas as casas com janelas fechadas.

Bicicletas nos passeios, ainda úmidas da rápida chuva de maio. Ouvimos os nossos passos vagarosos e contemplamos o reflexo das lâmpadas no calçamento” (LINS, 1995, p. 21). Nos encontros de Abel com a namorada alemã, Roos, sempre os cenários de cidades da Europa com as quais ela é construída.

Poderei, entretanto, descrever as cidades que flutuam no seu corpo como refletidas em mil pequenos olhos transparentes? [...] Conheço, invasor, as suas ruas, seus edifícios desertos, seus veículos vazios, suas árvores, pássaros, insetos, flores e animais (nenhum ser humano), e os rios sob pontes frágeis ou magníficas. Haia, Roma Estrasburgo, Reims, Granada, Hamburgo (LINS, 1995, p. 30).

Se no corpo da europeia Roos não há seres humanos, pois é composta de edifícios e carros vazios; na namorada nordestina de Abel a humanidade toda se apresenta. “Na substância da sua carne mortal, conduz Cecília o íntegro e absoluto ser de cada figura que atravessa a praça, e não só dos homens e mulheres que povoam a praça e os arredores, mas também dos que ontem a povoaram [...] dos que hão de a povoar ainda” (LINS, 1995, p. 137). A composição de seu corpo, feito de humanos se completa na ideia da humanidade plena, de seres animados. Ela, hermafrodita, carrega em si a dupla sexualidade, seu corpo possui todos os seres humanos, “sim, nenhum está ausente em definitivo do corpo de Cecília. Cecília, deste modo, é ela e outros” (LINS, 1995, p. 137).

Na metáfora da página que compõe a arte literária a personagem metamorfoseada em corpo textual, a narradora ♡ reconhece a si mesma na construção que se realiza e, ao realizar a narração faz o seu corpo. “Assim como um tecido poroso absorve a umidade, vai o meu corpo bebendo, permeável, os desenhos do tapete” (LINS, 1995, p. 40). A porosidade do papel que bebe a tinta tipográfica, desenhando a imagética de *Avalovara*, obra catedral, obra tapete. O corpo da escrita ♡ pela máquina de escrever, sentida e expressa por sua voz narrativa. É a máquina de escrever cravando os tipos gráficos por meio dos martelos que batem no papel poroso, tingindo a folha branca com os diferentes caracteres; “então, percebo-me inundada, povoada de vozes, vozes no meu sangue, nas costelas, nos maxilares, nos cabelos, nos olhos, nas unhas, muitas vozes” (LINS, 1995, p. 117). Seu corpo é o verbo literário dispostos de modo calculado pelo demiurgo que a constrói. A personagem ♡ está num mundo calculado pelo seu criador, no qual a base é o quadrado terreno e a espiral celeste.

O mundo geometrizado se constitui de modo tangível no quadrado e na espiral, que se comunicam para criar *Avalovara*, cada um desses desenhos desempenha uma função. “O quadrado, a que já nos referimos e que constitui, por assim dizer, o recinto desta obra” (LINS, 1995, p. 47), diz respeito ao espaço; a espiral, por sua vez, representa o tempo, pois, cada vez

que ela gira, é como o ponteiro do relógio marcando os 60 minutos (MOREIRA, 2009, p. 73). Tudo gira e se movimenta nesse romance, organismo vivo impulsionado pela geometria osmaniana.

Sobre o quadrado e seguindo o tempo da espiral, há oito núcleos narrativos de *Avalovara*. Estes são classificados em quatro grupos: O primeiro diz respeito ao plano composicional da obra, e compreende os módulos “o relógio de Julios Heckethorn” e “a espiral e o quadrado”. O segundo trata das relações de Abel com suas namoradas. Integra esse grupo: “☺e Abel: encontros, percursos, revelações”, “Cecília entre os leões”, “Roos e as cidades”. O terceiro grupo é relativo à personagem palavra, dele faz parte “história de ☺, nascida e nascida”. Por fim, o quarto apresenta a realização mítica da narrativa na conjunção do escritor com sua obra, ou seja, de Abel com a palavra; nesse quarto grupo, dois são os módulos: “☺e Abel: ante o Paraíso” e “☺e Abel: o Paraíso”. O sentido mítico religioso característico da poética de Osman Lins, se apresenta na ideia de paraíso em elevada intensidade. Isso se dá pela utilização de remissões ao texto do Gênesis, sobretudo como expectativa de encontro do lugar de delícias reservado aos eleitos. Daí a pertinência do tapete, no qual o casal Abel e ☺ se encontram e se amam, pois dimensiona um lugar de energia, espécie de quintessência plástica. É a energia do amor capaz de transmutar os elementos para a elevação da obra. Nesse sentido, as relações entre os personagens ☺ e Abel leva-os ao Paraíso e, na narrativa de *Avalovara*, inscreve-os no tapete por meio da figurativização da escrita amarrada em remissivos nós entrelaçados que tecem e compõem a obra. Esses dois personagens realizam a transcendência, alegorizando o finalmente chegado momento no qual a arte literária concretiza-se em sua plenitude no e pelo encontro amoroso do escritor com sua obra.

Toda a obra *Avalovara* transpira o poetizado e a busca da linguagem que reflete a si mesma. É um discurso apontando para si próprio como possibilidade de realização. Observamos, por exemplo, no núcleo narrativo denominado “☺e Abel: encontros, percursos, revelações”, vários desses aspectos que vão desde as relações do escritor com os textos: “Os textos, de certo modo, existem antes que sejam escritos. Vivemos imersos em textos virtuais. Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê” (LINS, 1995, p. 56); além dos procedimentos de bricolagem metaforizados na concepção de “casas textos” de *Nove, novena*, temos em *Avalovara* a reflexão do escritor Abel acerca da bricolagem: “O barracão para a guarda de materiais – rezam os manuais de construção – deve ser feito com tábuas ordinárias, já usadas e tijolos assentados simplesmente em barro. Finda a construção, tijolos e madeiras, intactos, podem ser utilizados de novo em outra obra” (LINS, 1995, p. 158-9); temos, ainda reflexões de sensibilidade sutilíssima acerca do fazer literário: “A verdade tem

sempre um fundo falso onde se esconde uma palavra ou evento essencial. Aí reside a nossa integridade, o nó dos laços, o encontro das forças, o centro do secreto, o verdadeiro Nome nosso. [...] os fios, enlaçando-se, formam a renda. Emaranhados, nada expressam” (LINS, 1995, p. 194). Nesse último caso, encontramos a doutrina do nome evocada sutilmente na expressão “Nome nosso”.

A doutrina, vinda ao longo dos séculos, encontra-se nas discussões acerca da verdade e do discurso, se a essência do ser poderia ser expressada em seu nome, ou se este é apenas arbitrária convenção. Para Walter Benjamin, somente a arte poderia alcançar a essência do nome, sua verdade, que ele denomina de “poetificado”, entendido “como passagem da unidade funcional da vida para a do poema” (BENJAMIN, 2011, p.16). O poetificado em *Avalovara* é a revelação do ser da obra construída nos nós que tecem sua narrativa. É o tapete narrativo do discurso osmaniano, feito de recortes e imbricamento, em busca do “Nome”. É obra de tapeçaria de palavras remetendo a bricolagem na literatura e bricolagem literária, com fragmentos de Dante e do Gênesis, construído no romance com teia de fios e nós composicionais, criadores de espaços de flora e fauna que remetem a *A dama e o unicórnio*. Dessa mescla, espacializada nos aposentos de *Avalovara*, encontra-se o fio condutor do gesto do escritor em relação à literatura, gesto amoroso que tem seu ápice nessa obra, *Avalovara*, quando Abel e ♡ chegam ao prazer da entrega por meio da qual tornam-se uma só carne literária, integrando-se em definitivo ao tapete.

3.1.5 Espaço sonoro, enquadramento cinematográfico e outras expressividades

O marido de ♡ chama-se Iólipo. Seu nome parece uma alusão ao grupo de estudiosos da chamada literatura potencial, cujo objetivo é a descoberta de novas formas expressivas. O nome desse grupo é *OuLiPo – Ouvroir Littérature Potentielle*. Entre seus membros, Vinícius Meira destaca os poetas hiladelpho Menezes, Wladimir Dias-Pino e Glauco Matoso. Eles procuravam realizar a construção do que chamavam de poema processo. O ideário desse grupo está ligado à imagética de Osman Lins, ao menos no que diz respeito à concepção norteadora dos processos de composição das obras, pois esse grupo teria o “projeto coletivo e não declarado, mas visível no seu percurso, de formar uma poética totalizante, abarcadora das três grandes matrizes de natureza sígnica: o verbal, o visual e o sonoro” (MEIRA, 2009, p. 249). Esse autor aproxima os procedimentos estéticos do grupo *OuLiPo* dos procedimentos de intersemiotividade em Osman Lins. De fato, encontramos no autor pernambucano relações de

sua literatura com outras artes realizadas por meio de signos verbais construtivos de imagens e sons. O próprio nome *Iólipo*, em que pese a proximidade com o acrônimo *OuLiPo*, tem em sua pronúncia sons remissivos aos de sirene de carros de polícia. Isso se dá pelas vogais “i” e “o”, dispostas alternadamente no lexema e com isso criam o efeito sonoro de aviso de sirene graças à alternância dos sons abertos e fechados contidos em “Iólipo”. No contexto do romance, esse som, assim utilizado, assume sentidos que estão em pleno acordo com o papel do personagem, um militar em forma de monstro, causa de medo e receio, e cuja presença no enredo sinaliza a existência de perigo. Com efeito, o som de sirene cria a metonímia da presença do militar e é, ao mesmo tempo, uma advertência aos que dele se aproximam.

No contexto de crescimento e expansão da cidade de São Paulo, que serve de cenário para as relações entre Abel e \forall , Osman Lins realiza com os signos verbais a seguinte composição sonora:

HOMENS TRABALHANDO, esburacam perto do Correio, do Correio, o estridor das máquinas, chão e paredes das lojas estremeçam, o estridor, abafam o estridor o ruído dos motores e as buzinas raivosas dos transportes que despejam, a cada dia útil, nesta área, quatro milhões e seiscentas mil pessoas, a cada dia útil, vindas de todas as nascentes de todas as nascentes dos ventos e depois e depois arrastam-nas de volta, o asfalto, operários esburacam o chão. O vale do Anhangabaú e os dois e os dois viadutos sobre ele, parte da avenida São João, a passagem de nível no encontro dessas duas artérias dilatadas e todas as ladeiras, todas, ruas, largos, travessas e alamedas, todas, num raio que se amplia, HOMENS TRABALHANDO (LINS, 1995, p. 304).

Embora haja muitas variações de pronúncia do “R”, em português, as iterações dos vocábulos “correio” com a vibrante dental [ř], se pronunciado como no Brasil meridional, ou com o /R/ fricativo, remetem ao barulho de britadeiras; o sintagma repetido “a cada dia útil” e, principalmente as oclusivas p,b,t,d,k,g em muitas das palavras desse trecho, parece som de betoneira misturando a massa; e a repetição de “todas” como se fosse martelada quebrando blocos ou pregando tábulas. A ideia de crescimento urbano está explicitada ao final do trecho acima com “artérias dilatadas” e o sentido dado por ruas, largos e alamedas “num raio que se amplia”, índice do crescimento da maior metrópole do país retratado no imbricamento intersemiótico de signos, e sons.

As realizações com novidades formais, ao longo da segunda fase das obras de Osman Lins, sempre despertaram o interesse da crítica. Acerca da sonoridade da obra, Benedito Nunes destaca as variadas perspectivas e planos de ação que se combinam na estrutura das narrativas. Destaca particularmente as narrativas “‘Pentágono de Hahn’ e ‘Perdidos e achado’”, - nas quais o polimorfismo da composição lembra, até pelo feitiço musical das notações que marcam a passagem de um a outro registro da narração, a técnica contrapontística (NUNES, 1967, p. 29).

De fato, os pequenos ícones utilizados na indicação dos personagens, tais como ♯, ♯, ♯, ♯, ♯, e mesmo em outras narrativas, como no “Retábulo de Santa Joana Carolina”: ⊕, ♯, lembram notas e sinais utilizados em partituras musicais. Embora o autor tenha se queixado acerca da valorização desses sinais em suas obras, é inegável que elas combinam bem com as vozes narrativas em contraponto, das histórias, criando um efeito de orquestração único.

Além do som, analisaremos brevemente, aqui, um fragmento da última obra publicada em vida por Osman Lins, *Domingo de Páscoa*, para apontar o sistema fílmico também utilizado pelo autor em seus procedimentos estilísticos. O trecho abaixo lembra decupagem¹⁹ de filme; a descrição pormenorizada de sequências de uma cena. É a retirada de um morto do hotel.

Abre-se a porta do elevador, surge o morto enrolado num lençol, vê-se apenas a calva e alguns cabelos brancos, parece leve e esvoaçante, rápida é a sua passagem no saguão pouco iluminado, a viúva segue-o indecisa, o olhar seco e violáceo, voltando-se para trás, como se algum pedaço do marido pudesse ter caído no chão (LINS, 2013, p. 22).

Ao mesmo tempo que é análise que decompõe uma possível sequência fílmica, pode ser lido também como indicações de cena em um script a ser gravada. Inegável é a semelhança de procedimentos constitutivos entre literatura e cinema expressos nesse texto fragmento presente em *Domingo de Páscoa*. As sequências das cenas, com a saída do morto acompanhado da viúva, parecem com fotogramas devido às inúmeras imagens: elevador, lençol, a cabeça calva, entre outros, tudo isso é construído num movimento fílmico.

O processo composicional da montagem se dá em alguns níveis de execução. Sintaticamente, as orações respeitam princípio da parataxe, elemento decisivo num processo de construção fílmica. Esse recurso instiga a fragmentação da mensagem ao mesmo tempo que justapõe as tomadas de modo a vislumbrar o que se poderia denominar de visualização das ações. Cada frase privilegia os sintagmas nominais, o que faz a intensificação da iconização do que se mostra. A propósito, o que se mostra é marcado pelas palavras concretas que pulsam aos nossos olhos visualizando as cenas. Os mesmos verbos adquirem dimensão concreta: “abre-se a porta do elevador” e a isso se seguem os substantivos concretos e as palavras de ordem que caracterizam o cinema, corpos, lenço, calva, e, entre outros, o olhar da viúva, voltada para trás, “como se algum pedaço do marido pudesse ter caído no chão”.

Domingo de Páscoa é uma novela emoldurada pela ideia de Semana Santa. Sua estrutura narrativa é feita de códigos, que é “sistema significativo à base de palavras semanticamente

¹⁹ Entendida como descrição de elementos menores do filme. Isso se faz ao dividir o roteiro em cenas e, estas, em sequências e planos, visando tanto à gravação quanto à separação das tomadas para a edição da filmagem.

relacionadas, para criar um particular efeito estético” (ELLISON, 2013, p. 112). Esse aspecto, nesta obra, fica situado entre melancólico e fúnebre, e é expresso pelo código de cores retirados da paleta de Osman Lins.

Por fim, queremos ressaltar, ao término desse capítulo, a intrínseca relação entre imagem e texto, mas, desta vez, relativo à metodologia da composição das obras da segunda fase do escritor. Para tal demonstração, seleciono a narrativa “Perdidos e achados”. Há, nas obras do escritor, uma forma de construção literária claramente remissiva à figura de fractais. Ora, o que se observa, por exemplo, em *Nove, novena* é a densa ligação da teoria dos fractais, segundo a qual os entes da natureza são formados por estruturas geométricas que se reparam, e que Osman Lins, atento aos avanços da ciência e das artes de sua época, soube utilizar com mestria no ordenamento das composições de sua literatura.

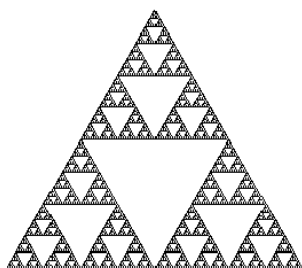
Já aludimos à temática de “Perdidos e achados”, bem como a sua estrutura. Como vimos, nessa narrativa estão amalgamados diferentes espaços e diferentes tempos criando o gesto espiralado das palavras contidas na folha. Mistura-se a história do mundo pelas eras geológicas, sempre evocadas pelo pensamento do personagem Renato, que, nesse caso, é identificado pelo símbolo \wedge ; a mistura de assuntos na narrativa de \emptyset alterna sucessivamente suas relações com a amante e a descrição dos momentos que se seguiram ao desaparecimento do filho de Renato. Tal alternância também se dá na voz narrativa de ∇ , mesclada pelas buscas do retrato do pai, que ela e seu irmão realizam, também com o desaparecimento do menino, que é central na narrativa. Tudo girando em torno da ideia de perda irremediável que compõe uma espécie de fractal expresso em construção de palavras e frases que indiciam o motivo literário da perda.²⁰ Em meio a descrição de velhas que supostamente teriam o retrato de seu pai, ∇ imediatamente volta a falar da praia onde “uma das zelosas mães não encontrou a filha, correu em lágrimas para a barraca, todos se precipitam, falam rápido” (LINS, 1975a, p. 216). Como nos desenhos de fractais onde motivos se repetem sempre com o mesmo formato, porém alguns grandes outros medianos e outros minúsculos, em “Perdidos e achados”, as grandes perdas e transformações, nas passagens das grandes eras geológicas, se reparam em outras, como a perda

²⁰ Os fractais fazem parte da geometria não euclidiana, relativo aos estudos físico-matemáticos. Do latim *fractus*, fragmento ou pedaço, foi proposta por Benoît Mandelbrot (1924 – 2010), no conjunto de teorias da complexidade, defendendo que os fractais explicam melhor a composição da matéria do que as teorias tradicionais. Nascida da física e da matemática, os fractais foram usados como modelos de beleza, graças a utilização de tecnologias da informática. Elemento importante sobre os fractais, é que eles representariam melhor a materialidade do mundo, pois nas partes estaria o todo e o todo estaria em cada parte. Curiosamente muitos desenhos fractais mostram essas relações das partes com o todo (*fractus*: parte + total= fractal) em forma de espiral, que, diga-se de passagem, cabe bem ao modelo narrativo osmaniano da segunda fase de sua produção literária.

do filho pela morte, da fotografia inencontrável de seu pai, do amor perdido da amante Z.I. por Ø, até a momentânea perda da filha pela “zelosa mãe” da citação acima.

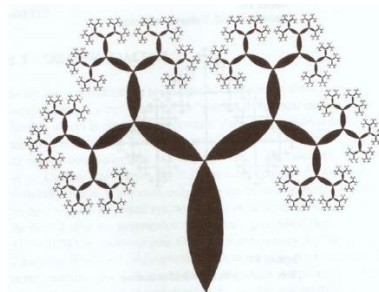
Tomemos como exemplo um fractal geométrico, o triângulo de Waclaw Sierpinski (1882-1969), pela clareza e relativa simplicidade, com o qual ilustramos com um desenho o que se mostra produtivo enquanto narrativa que se aproxima dos processos *mise-em-abyme* de Osman Lins.²¹

Figura 9



“Triângulo de Sierpinski”²²

Figura 10



Fractal “Árvore”²³

Nota-se no desenho da figura 9, acima, a construção de uma figura fractal na qual o motivo maior, triângulo, é sustentado por motivos menores, compostos também por triângulos. Algo semelhante se dá na composição de “Perdidos e achados” que se sustenta como narrativa em que o grande motivo da perda humana é sustentado por perdas que vão do maior ao menor, mas todas dizem respeito ao irremediável vazio causado por elas. Há implicações entre os diferentes personagens, todos sofrendo a impotência acerca de algo amado e, ao mesmo tempo, perdido. O compósito do texto se faz nesses fragmentos na tessitura do narrar trançado com interposições de vozes que enformam as perdas.

²¹ Segundo Sandra Nitri, *mise-em-abyme* é “expressão tirada do vocabulário heráldico – um brasão dentro de outro – designa uma parte da obra que contém, reduzidamente, os elementos essenciais do conjunto, uma espécie de *modelo reduzido e análogo* que se descobre no romance” (NITRINI, 1987, p. 42).

²² Fractal “Triângulo de Sierpinski”. Disponível em:

<http://www.if.ufrj.br/~carlos/infoenci/projetos/fractais/fractais.html> 276 x 284 pixels. Acesso em 06/12/2015.

²³ Fractal semelhante a uma árvore. Disponível em: <http://cienciapatodos.webnode.pt/news/a-mitologia-e-a-verdade-da-raz%C3%A3o-de-ouro/> 463 x 292 pixels. Acesso 03/10/2015

▽ Propagou-se a notícia de que um menino se perdeu e de que talvez seu cadáver apareça de súbito na praia, jogado pelas ondas. Esta parte do mar, feita câmara ardente, começa a esvaziar-se. As pessoas conversam, olham em direção à barraca azul do clube, algumas vieram sondar o que se passa, outras se afastam. ▽ A dos cabelos grisalhos diz a meu irmão que Jovina Veras é quem deve possuir o retrato onde se vê nosso Pai. Mas Jovina mudou-se, está morando com o irmão, num sítio. Onde? Não sabem exatamente: fora da cidade. Vão rezar para que meu irmão ache o que procura. ▽ A claridade ergueu-se do oceano como um grande anfíbio, egresso dos abismos. Punhais chispam entre as ondas” (LINS, 1975a, p. 216 –7).

Nesse fragmento de texto, apresentam-se inúmeras perdas ligadas indelevelmente à impotência dos personagens: a notícia da perda do menino, o esvaziamento da praia, seguida do diálogo sobre a foto perdida do pai, e uma nova perda, a do contato com Jovina cujo endereço é ignorado. O tempo devorador expresso nas ondas assassinas, é como um grande monstro que se erguesse do oceano. “Quantos são os dentes do Leviatã? ” “Quatro na arcada superior, doze na inferior, vinte quatro na intermediária? ” (LINS, 1975a, p. 217). Eis um diálogo fugaz sobre tema matemático tendo como base números que são múltiplos do dois. Os números assim expressos são significativos se consideradas as dimensões da composição com repetição de quadros com fragmentos maiores e menores construindo no todo desta que é a última narrativa de *Nove, Novena*, na forma de fractal narrativo.

A imagética da obra de Osman Lins a partir de 1966 pinta quadros, com destaque para “Retábulo de Santa Joana Carolina”, cuja contemplação será realizada no próximo capítulo.

3.2 CAPÍTULO IV

Realizar uma obra é construir um edifício. Lá está ele. Digam o que disserem, façam o que fizerem, lá está ele, plantado no mundo, com as suas portas abertas (LINS, 1979, p. 46).

O edifício osmaniano é realizado na relação de sua arte com outras artes. Sustenta-se em sua arquitetura, pois, como ensina Forster, a obra de arte é única, singular, “porque é o único objeto material do universo dotado de harmonia interna. Todos os outros foram afeiçoados a partir de fora, e quando se lhes retira o molde, desmoronam. A obra de arte mantém-se por si própria, como nada mais se mantém” (*Apud* PLAZ, 1982, p. 1). A pertinente presença de signos remissivos às artes plásticas na obra de Osman Lins ganha relevo em *Nove, novena* constituída de quadros denominados de retábulos, nos quais imbricam-se imagens construídas por procedimentos literários específicos. No presente capítulo, realizamos enquadramentos analítico-interpretativos a partir de recortes precisos da obra literária desse autor, ainda na perspectiva que a toma como exemplar no tocante às relações com outros sistemas de arte. Desta vez, porém, é eleita apenas a narrativa intitulada “Retábulo de Santa Joana Carolina” (doravante “Retábulo”). Inicialmente, apresentamos os elementos que estruturam “O Retábulo” e as características eleitas, por nós, como modelares de sua composição para análise de suas estruturas semióticas, visando flagrar signos icônicos-pictográficos, dramaturgicos e escultóricos, mesclados no quadro de cores narrativas de Osman Lins por meio dos quais ele pinta as imagens no espaço retabular da história de Joana Carolina.

A abordagem de obra literária relacionada às artes plásticas em Osman Lins, que se mostrou promissora até aqui, sobreleva-se no “Retábulo”. O que não significa facilidades, pois observar em seu discurso literário traços constitutivos de expressividade plástica requer enfrentar alguns problemas, como, por exemplo, o da perspectiva dicotômica, segundo a qual as artes se separam inapelavelmente entre temporais e espaciais, música e literatura as primeiras; escultura e pintura, as segundas. Sob certos aspectos, é o que define Lessing quando afirma que “a pintura, devido a seus signos ou ao meio de sua imitação que ela só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo” (LESSING, 2011, p. 192). Isso, com relação ao movimento, que, segundo ele, é passível de ser realizado pela poesia e menor medida, ou quase irrealizável pela pintura. Por esse e outros aspectos apontados por Lessing, estão separados, de um lado, as artes visuais e, de outro, a arte literária. Essas ideias de Lessing estão, de certa forma, presentes na fala de uma professora de artes plásticas, Fayga Ostrower, que em uma aula sobre pintura ensina que “o conteúdo expressivo das obras de arte não se articula de

maneira verbal, através das palavras, e sim de maneira formal, através das formas” (OSTROWER, 1983, p. 23). Isso não impede de considerar arte literária como passível de realização plástica segundo sua linguagem própria, como se observa na obra de Osman Lins.

A busca de elementos comuns entre as artes se faz pelas observações que visam à forma. Para tanto, as observações analíticas devem observar convergências, no texto, entre o verbal e o visual, procurando “certo isomorfismo, isto é, identidade formal da estrutura do sistema poético com outros sistemas” (GONÇALVES, 1989, p. 24). Desse modo, podem ser notadas relações semânticas que sobressaltam na leitura, fazendo romper o horizonte de expectativas factuais para lançar novos caminhos para a própria análise. Nesse tipo de leitura relacional entre letras e imagem, o texto de Osman Lins é pleno de significações e sentidos que criam perspectivas literário-pictóricas graças aos traços interartes nele expresso.

3.2.1 A estrutura do “Retábulo”

Das nove narrativas de *Nove, Novena*, o “Retábulo de Santa Joana Carolina” é a quinta das cinco primeiras e a primeira das cinco últimas. Essa narrativa conta a história da heroína em doze quadros, “pintados em cores fortes e luminosas” (ROSENFELD, 1994, p. 166), que o autor denominou de “mistérios”. Tanto a palavra mistério, quanto santa, se inscrevem na tradição cristã. Contudo, a santidade de Joana Carolina não é decalcada de milagres, isto é, de efeitos sem causa; sua santidade advém de sua postura em meio social adverso, sobre o qual suas ações tocam os demais personagens como lenitivo ante as agruras da vida retratada pelos narradores que rememoram a vida da heroína. A diegese é contada por narradores em primeira pessoa, nos seguintes quadros:

Tabela 4 – Quadro diegético do “Retábulo”.

Primeiro Mistério	Nascimento de Joana Carolina. Cenário: quarto da casa de sua mãe, Totônia.
Segundo Mistério	Joana Carolina com onze anos. Cenário: Irmandade das Almas.
Terceiro Mistério	Joana Carolina adolescente. Cenário: procissão religiosa
Quarto Mistério	Vida em família, Joana, o marido e os 5 filhos no Engenho Serra Grande.

Tabela 4. Continuação...

Quinto Mistério	Jerônimo José pede a mão de Joana Carolina em Casamento. Vida da heroína no lar e os trabalhos do marido. Este parece sempre em fuga. Morte do marido. Ambientes: a casa, o hotel, a ferrovia, Belém.
Sexto Mistério	Tentação e investidas do filho do Senhor do Engenho Serra Grande sobre a viúva Joana Carolina e a resistência desta. O trabalho da heroína como professora nas terras do Engenho.
Sétimo Mistério	As condições de trabalho da professora e as dificuldades com a saúde da família. Alegrias das crianças com as visitas da avó. Cenário: Engenho Serra Grande
Oitavo Mistério	Morte de Totônia, atacada por um touro das terras do Engenho. Na narrativa de \oplus ²⁴ a possível entrega da Santa ao filho do Senhor do Engenho Serra Grande.
Nono Mistério	Fuga dos namorados Miguel e Ana Cristina, perseguidos por jagunços contratados pelo pai da moça, Antônio Dias, que se opõe ao casamento. Abrigo do jovem casal na casa de Joana Carolina que, pela palavra, salva os enamorados. Cenário: terras do Engenho Queimadas.
Décimo Mistério	Joana Carolina ajuda o menino Jonas, deficiente, filho de Floripes e neto da Senhora do Engenho Queimadas. O menino é salvo, pela heroína, dos tiros de um assassino. Cenário ainda Engenho Queimadas.
Décimo Primeiro Mistério	Joana moribunda recebe a Unção dos Enfermos. Momento de transfiguração.
Décimo Segundo Mistério	Enterro de Joana Carolina

Cada um dos mistérios é presidido por um signo, que se descobre apenas por indícios colocados esparsamente no texto. Apesar do tempo não linear das micronarrativas, pois nelas se misturam eventos do passado e do futuro, costurados pela fala do narrador, fala que se dá numa espécie de eterno presente, o leitor pode depreender elementos de certa continuidade temporal na vida de Joana Carolina. Os retábulos em sequência mostram o percurso de vida, do nascimento a morte da heroína. Exceção se dá na inversão diegética dos quarto e quinto mistérios, pois no quarto está apresentada a vida e família da heroína, já casada, e no quinto mistério, a narradora Totônia fala do momento em que Jerônimo José pede a mão de sua filha em casamento. Esta inversão, contudo, é perfeitamente compreensível, pois a narradora do quinto mistério, ao falar das impressões que teve do genro, já fala em um tempo futuro, como

²⁴ Os narradores são identificados por pequenos desenhos. No caso acima o círculo com a cruz, \oplus , identifica a personagem que é também a parteira no Primeiro Mistério do “Retábulo”.

que recordando o passado, vendo um álbum de fotografias. O tempo linear de toda a vida da heroína se condensa nos quadros no percurso narrativo de um ano, no “Retábulo”, por meio da sequência dos signos zodiacais e pela divisão em doze mistérios, cobrindo os doze meses do ano. Sobre essa estrutura, observe-se a seguinte tabela:

Tabela 5 - Quadro dos doze mistérios do “Retábulo” e seus meses, signos e narradores

Mistério	Signo	Mês	Identificação do narrador	Narrador
Primeiro	Libra 24/9 a 23/10	Outubro	“Acompanhei, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus. Lá estou, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: “É gente ou é homem”. (LINS, 1975a, p. 87) “A invisível balança” (<i>Ibid.</i> , p.87).	Parteira <i>Flashforward</i> , sobre a vida de Joana amparando a mãe no futuro.
Segundo	Escorpião 24/10 a 22/11	Novembro	“E que eu, Segundo Tesoureiro, com um pequeno cofre, muitas chaves na mão e guarda-sol”(p. 90). “No chão [...] os mesmos escorpiões a serem esmagados por Totônia” (<i>Ibid.</i> , p. 90).	Segundo tesoureiro da Irmandade das Almas. <i>Flashforward</i> : Joana já mãe nessa mesma capela.
Terceiro	Sagitário 23/11 a 21/12	Dezembro	“Por cima dos ombros, encobrimo-lhe braços, mãos [...] estenderam uma toalha de crochê, com figuras de centauro” (<i>Ibid.</i> , p. 92). Assim, na breve duração desse olhar, o primeiro que trocamos, e já unindo-nos com tudo que isto implica, vejo apenas em Joana Carolina adolescente arrancada à imobilidade e à cegueira por obra de um milagre, para vir ao meu encontro com seus claros pés e descobrir-me” (<i>Ibid.</i> , p. 92).	Futuro esposo de Joana. <i>Flashforward</i> : antevisão dos sofrimentos e da vida com Joana.
Quarto	Capricórnio 22/12 a 20/01	Janeiro	“Nosso pai gostava de animais. Ensinou um galo-de-campina a montar no dorso de uma cabra chamada Gedáblia, esporeando-a com silvos breves. Eu e Nô” (<i>Ibid.</i> , p. 93) “Fazia calor, esse calor de janeiro que nos sufoca a todos, ela pedia água” (p. 94). A cabra Gedáblia citada nas brincadeiras” (<i>Ibid.</i> , p. 93-4).	Álvaro, filho de Joana. <i>Flash back</i> : O narrador se mostra como um adulto recordando o passado de criança.
Quinto	Aquário 21/01 a 19/02	Fevereiro	“Vi nesse moço, quando me pediu a mão de Joana, o traço da morte. O aviso. O sinal” (<i>Ibid.</i> , p.96). “A lenta rotação da água, em torno de sua vária natureza” (<i>Ibid.</i> , p. 95).	Totônia. Recordação como quem vê fotos de família.

Tabela 5. Continuação...

Sexto	Peixes 20/02 a 19/03	Março	“Vara de pescar no ombro, feixe de peixes na mão” (ibid., p. 101). “Multiplicava os pães, os peixes?” (Ibid., p. 103). “Tinha um anzol na linha, fiquei mudo, um peixe” (Ibid., p. 104). “Olhava-me de frente com seus olhos azuis, severos como os de um senhor. Instalei-a bem, na melhor casa, perto da senzala” (Ibid., p. 103).	O Filho do Senhor do Engenho Serra Grande.
Sétimo	Áries 21/03 a 20/04	Abril	Pode se deduzir o signo pelo: “FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ” (Ibid., p. 106) e pelo enfoque na lâ dado no parágrafo de abertura. Quanto ao mês, “alguns dizem: <i>o tempo da infância é um abril</i> ”	Laura
Oitavo	Touro 21/04 a 21/05	Maiο	“A cabeça do Touro, com suas aspas recurvas, ocupa quase todo o quadrado da janela” (Ibid., p. 113) O Touro é citado várias vezes e em maiúscula no oitavo mistério. “Através das paredes, brilhando sobre o campo, o dia claro de maio” (Ibid., p. 113).	Parteira: ⊕
Nono	Gêmeos 22/05 a 21/06	Junho	⊕ Brilhando sobre nós, duas estrelas, grandes e rubras. △ Uma sobre a cabeça de Miguel: parece uma rosa. ○ Outra sobre a cabeça de Cristina: parece uma romã” (Ibid., p. 118). “Só o nome gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo ” (Ibid., p. 117).	Narrador 1 – Ana Cristina Narrador 2 – Miguel.
Décimo	Câncer 21/06 a 23/07	Julho	“(Joana, serrote na mão, corta as pernas do banco onde o menino dorme, tendo sobre o peito um barco de papel azul. Sentado, agradece com o rosto na sombra, oferecendo o barco a Joana)” (Ibid., p. 125). “A velhice é feita um caranguejo, não envelhecemos por inteiro” (Ibid., p. 127).	Voz narrativa com cinco narradores em diálogo entre si. A voz do demiurgo identifica-se à de ⊕

Tabela 5. Continuação...

Décimo Primeiro	Leão 24/07 a 23/08	Agosto	“Na velha cama de ferro, a chama de seus anos prestes a extinguir-se, à mão direita um punhado de penas e à esquerda um galho seco de árvore, confessa-me seus pecados” (<i>Ibid.</i> , p.130). “Leão de invisíveis dentes” (<i>Ibid.</i> , p. 130).	Padre
Mistério Final	Virgem 24/08 a 23/09 ²⁵	Setembro	“Nós, Montes-Arcos, Agostinhos, Ambrósios, Lucas, Atanásios, Ciprianos, Mesateus, Jerônimos, Joões Crisóstemos, Joões Orestes, nós [...] O mundo que foi seu e para o qual voltamos, de onde dentre nós alguns jamais saíram [...]” (<i>Ibid.</i> , p. 134). “Não é o primeiro caixão que vai conosco, nem será o último, na alça de muitos já seguramos, mortos importantes ou pobres como nós [...]” (<i>Ibid.</i> , p. 135) “A manhã é a dos começos de setembro” (<i>Ibid.</i> , p. 134).	Nós Consciência coletiva filtrada pelo autor ou algo assim. Como se a “voz coletiva” que narra tivesse onisciência para falar por todos.

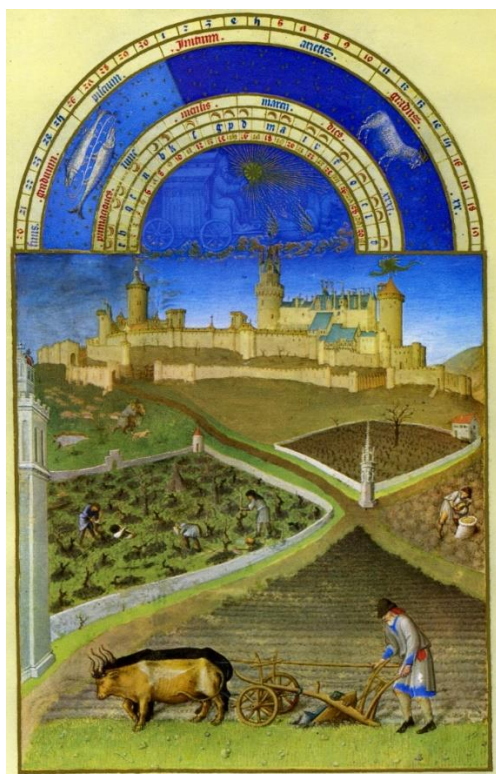
A imagética estruturada do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, com seus doze mistérios (doze retábulos), se assemelha diretamente a um calendário em miniatura, do início do século XV. Esse calendário está pintado em um livro de horas, destinado a um senhor laico e poderoso. Em linhas gerais esse texto informa que o manuscrito é um dos monumentos mais famosos da quadra do patrocínio. O manuscrito é um livro das horas, um tipo de livro de orações destinadas ao uso privado de um membro do laicato, nesse caso um nobre francês. Como muitos livros de horas, foi feito especialmente para seu proprietário original: John Berry, que era o filho do rei João “O bom” da França, e também irmão do rei Carlos V (poderoso rei espanhol), e do tio do rei Carlos VI. Ele era, portanto, um dos homens mais poderosos e ricos em França (tradução nossa).²⁶

²⁵ As datas dos signos do zodíaco, aqui apresentadas, foram tiradas de: www.euroresidentes.com/portugues/os12-signos-do-zodiaco/signos-do-zodiaco.html

²⁶ *This manuscript is one of the most famous monuments of court patronage. The manuscript is a Book of Hours, a type of prayer book intended for the private use of a member of the laity. Like many Books of Hours, the Très riches heures was made especially for its original owner: John of Berry, the son of King John the Good of France, the brother of King Charles V, and the uncle of King Charles VI. He was thus one of the most powerful and wealthy men in France* (SUNY ONEONTA, 2015)

Os quadros em miniatura ilustram o manuscrito. São doze pinturas, cada uma retratando um mês do ano, presidido pelo respectivo signo zodiacal. Cada quadro é dividido em duas partes, a superior com o desenho do céu correspondente às constelações e na parte inferior as atividades cotidianas relativas àquele mês. Vejamos dois desses quadros.

Figura 11



Calendário medieval, quadro correspondente ao mês de março²⁷

Figura 12



Calendário medieval, quadro correspondente ao mês de fevereiro²⁸

De igual modo, no “Retábulo de Santa Joana Carolina”, além da organização estrutural apresentada na tabela, cada mistério, com exceção do último, é encimado por pequenos trechos que variam na forma, ora se mostrando como quadro pintado em signos verbais, ora como desenho, às vezes dialogando com jogos de palavras da literatura infantil, e ainda como metalinguagem; como se fossem signos a presidir a vida de Joana contada em 12 meses zodiacais. Esses quadros do “Retábulo de Santa Joana Carolina” podem ser chamados de

²⁷ Disponível em: <https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/Images/110images/sl2images/march.jpg>
354 x 599 pixels. Acesso em 06/12/2015

²⁸ Disponível em: <https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/Images/110images/sl2images/february.jpg>
390 x 599 pixels. Acesso: 03/09/2015

ornatos. Poderiam ser chamados de emblemas, mas parece preferível ornato, ao invés de emblema, com isso afastando a análise sobre o “Retábulo” de certo caráter excessivamente sacro, ao mesmo tempo enfatizando o sentido de adorno literário. Apesar desse uso, em livro estudado por Osman Lins, de autoria de Hans Sedlmayr, este comenta sobre a suposta morte e desaparecimento do ornato na arte moderna e enfatiza uma característica peculiar do ornato. Segundo Sedlmayr,

o ornato que aparece pictórico ou escultórico [...] em arquitetura ou em utensílios, na página de um livro ou num tecido, não tem qualquer base de existência quando o seu portador – aspirando à pureza – o põe de parte. O ornato é o único gênero de arte que não pode existir autonomamente e, desde o princípio, ninguém pensou nisso. E o ornato morreu (1980, p. 61).

Parece, no entanto, que, mesmo supostamente desaparecido, Osman Lins achou por bem colocá-lo em sua obra, ela própria embebida em ornamentos. “O ornamento é importante, ele liga as coisas e assim enriquece o mundo. Faço uma literatura ornamental, mas esses ornamentos não são gratuitos, existe um motivo para estarem ali” (LINS, 1979, p. 207). O ornato mostra ter “um sentido profundo não só no sentido do espacial, como também estabelecendo uma peculiar e característica relação da união entre o homem as coisas. O ornato, no fundo, pressupõe uma categoria na ordenação das próprias coisas” (SEDLMAYR, 1980, p. 62). Esse sentido é percebido por Anatol Rosenfeld, para quem “cada um dos mistérios – com exceção do último – é por assim dizer engastado num pequeno ‘quadro emblemático’ que o antecede, espécie de plano fixo em cuja universalidade se aninha o destino individual da personagem central” (1994, p. 166). Semelhante às miniaturas do livro das horas de John Berry, visto acima, os onze primeiros mistérios do “Retábulo” têm, cada um, duas partes, que serão chamadas de ornato a primeira parte e narrativa a segunda parte. A primeira parte, contendo elementos da ordem cósmica e a segunda parte, contendo elementos da existência de Santa Joana Carolina. Eles têm como efeito a construção de molduras ao realizar a “troca de pontos de vista interno e externo como procedimento formal para designar as ‘molduras’ da obra literária” (USPÊNSKI, 1979, p. 180). Convém contemplar os mistérios.

3.2.2 Primeiro mistério

A rigor, o escritor e o pintor têm diante de si uma superfície bidimensional: altura e largura. Nela, Osman Lins inscreve dinâmicas em tensões expressivas por imagens pintadas com palavras. O espaço branco inicial é transformado por ele por meio de linhas, contornos e contrastes em enunciados que remetem do imaginário do autor ao imaginário do leitor. A

pintura em palavras tem dinâmicas que dependem da utilização de semias remissivas às ideias de linhas retas ou curvas e a elementos de ordem vertical ou horizontal. Vejamos o início do primeiro mistério do “Retábulo de Santa Joana Carolina”. O ornato é a abertura do primeiro quadro retabular, denominado “mistério”. É o primeiro de todos os ornatos e, como tal, é construído como abertura de todo “Retábulo”. Nele se lê:

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números (LINS, 1975a, p. 87).

Tanto estrelas cadentes quanto cometas traçam linhas em parábola, linhas elípticas. Tais linhas, em pintura, dão movimento ao quadro. Conforme ensina a professora de artes plásticas, Fayga Ostrower, as linhas horizontais e verticais são consideradas estáticas e, “por divergirem de horizontais e verticais, todas as outras direções, *diagonais*, *curvas* e *espirais*, são consideradas *dinâmicas*, potencialmente instáveis e carregadas de maior movimento visual” (OSTROWER, 1983, p. 38). Então, nota-se que o primeiro retábulo começa com um ornato de elevado dinamismo visual, pela presença de linhas curvas: estrelas cadentes. Esses efeitos, obviamente, são conseguidos pela palavra, que é base da literatura e que, nessa obra, se realiza compondo quadros cujas estruturas composicionais se relacionam homologicamente com outras artes e formas expressivas não literárias.

Do plano de seleção, com a escolha dos signos, ao plano de composição, com os elementos formalmente compostos no fraseado, estão estrelas, cometas, répteis, rios, que a exemplo da poesia de João Cabral, também se mostram “promovendo, assim uma rede coerente de relações que atingem, é certo, dimensões abstratas mas sempre a partir do uso de imagens construídas por palavras concretas” (GONÇALVES, 1989, p. 46). Elementos que denunciam a bi dimensionalidade, estando como que lançados na folha para comporem um quadro tridimensional. Estão ali aparentemente de modo aleatório, mas, na medida em que a observação esmiúça o quadro, dele se começa a notar as relações semânticas. Esse ornato se apresenta com signos-imagens colados no espaço do primeiro retábulo, cuja relação intersemiótica é percebida de em conformidade com a leitura voltada para a ligação signo-pictórica, isto é, palavra e ícone.

O primeiro mistério é aberto com duas palavras de alto valor expressivo, um substantivo e um adjetivo: “as estrelas cadentes”. Denotativo de estrelas do firmamento, na expressividade do retábulo, a palavra estrela se torna metonímia para brilho pessoal, no caso de artistas, ou

ainda símbolo de boa sorte. O vocábulo “cadente”, por sua vez, reporta a meteoritos que, entrando na atmosfera da terra, brilham, de um brilho que os consome pelo fogo. Ao mesmo tempo, o sintagma “estrelas cadentes” constrói imagens por meio da palavra, denuncia no texto a remissão à sua própria construção, ou seja, de “auto textualidade”, pois se refere ao próprio brilho da vida da heroína que o texto narra. “Trata-se da remissão do texto para si mesmo, ou, melhor dizendo, para o seu próprio discurso” (GONÇALVES, 1989, p. 75). Já aparece, assim, o sentido da ligação entre o ornato e a narrativa do primeiro mistério, pois o discurso do “Retábulo” narra a vida de Joana Carolina, que, uma vez anunciada em seu nascimento nesse primeiro quadro, sem dúvida irá se consumir ao longo da passagem dos anos retratados, mas brilhará por distinguir-se em relação às existências dos outros personagens. O desenho inscrito no primeiro ornato fixa o céu pela estrela cadente. Com isso, dirige nosso olhar para ele que o desenho e observa nele o convexo, a curvatura própria de linha em forma de parábola; construção em pleno movimento, permitindo ao leitor criar sentidos expressivos por meio de sua leitura, calcada no arcabouço teórico que possua. Por ser convexo, indicia à existência nervosa e movimentada da heroína, pela não linearidade, sua vida é marcada pela instabilidade por uma existência ameaçada por perigos que se projetam sobre seu existir.

Comparando o ornato com as pinturas em tela, vê-se que, a exemplo dos quadros, nos quais o olhar de quem contempla se desloca do lado superior esquerdo para o direito, diagonalmente, também o retábulo do primeiro ornato está pintado com traços que chamam o olho do leitor para este movimento. Movimento do quadro e movimento do olhar, ambos em curvas, desenho tensivo para as artes plásticas, com suas “diagonais, curvas e contracurvas a configurarem o movimento, em fluxos e refluxos, ritmos e tensões” (OSTROWER, 1983, p. 57); e configurarem o discurso literário osmaniano.

Para além do mundo astrofísico e referencial indiciado na expressão dos tipos de estrelas fixadas no ornato, há, na palavra “cadente”, equivalência metaficcional. Com efeito, “cadente” significa também aquilo que tem cadência, entendida esta como “compasso e harmonia na disposição das palavras” (HOLANDA, 1975, p. 248). Indício de obra literária que reflete sobre si mesma, no cadenciado de sua construção, das linhas ritmadas da narrativa, cujo efeito é a construção de obra retabular altamente expressiva.

Nesse sentido, a harmonia composicional, tanto no plano de seleção quanto de composição, é percebida de imediato nos sete primeiros vocábulos, delimitados que são pela primeira vírgula: “as estrelas cadentes e as que permanecem”. O adjetivo “cadente” assume, aqui, sentido próximo de verbo, estrela cadenciada-escrita cadenciada -, em particular quando pensada a imagem do movimento realizado por esse tipo de estrela, ou seja, pela forma como

ela se apresenta no céu, em ação de queda pela qual risca o espaço celeste. Corretamente verbo, nesse caso, seria cadenciar. Então os signos: cadente como adjetivo, e cadenciar, como verbo, como que se friccionam, se tocam na construção da frase, criando, pela leitura, um terceiro elemento que os une por meio da palavra poeticamente construída. É o terceiro sentido, o nível de significância indicado por Barthes (2009). Nesse friccionar de sentidos, surpreendemos um intervalo sígnico entre as duas palavras, engendrando algo novo para o leitor, difícil de dizer, mas passível de análise pela demonstração do poetizado em Osman Lins.

Há frequências em alta tensão nos primeiros sete signos deste ornato, dando ao leitor a possibilidade de antever o cósmico painel estelar num primeiro plano, mas também a linguagem cadenciada pela narrativa que se anuncia. Ornato e narrativa construídos com som e significado, com imagem e sentido. Como observou Marisa Balthasar Soares, para o ornato, “no quadro descrito e comentado pela ‘parteira’ ocorre o nascimento da personagem central. O fragmento que o precede condensa, pela harmonia imitativa, os movimentos astronômicos, graças ao efeito das oclusivas [p], [b], [t], [d], sugestões sonoras de explosões cósmicas” (2004, p. 173). Não só essas, como também a oclusiva [k], indicando explosão, e a fricativa /S/, produzem uma espécie de fricção e ruído, como se fosse a explosão do início do mundo. Temos então no fraseado desse início do ornato, para os estampidos: “as esTrelas CaDentes e as Que Permanecem BóliDos, ComeTas”, e para os chiados: “aS eStrelaS cadenteS e aS que PermaneCem, bólidoS, cometaS”. Parece se cumprir aqui a definição de Paul Klee, para quem “a arte é como uma parábola da criação” (2001, p. 49). As palavras imagéticas (literárias e ao mesmo tempo construtoras de imagens) apontam o quadro do mundo que não existiria se a literatura não o criasse. No “Retábulo” encontram-se marcas visuais. Tal aspecto se coaduna com a observação de Fayga Ostrower, (embora essa autora não se refira à obra de Osman Lins e sim a obras de pintores de vários matizes), ao afirmar acerca das marcas visuais que elas “tem essa função: a de dirigir nossa atenção, orientando-nos pelos vários caminhos que podem ser percorridos no quadro – evidentemente, a partir das indicações colocadas pelo artista” (1983, p. 34). Vejamos como Osman Lins as coloca em sua narrativa plena de plasticidade.

Nos sete primeiros vocábulo do ornato, as estrelas são de duas categorias, as cadentes e as que permanecem. Tem-se então o dinâmico e o estático. Curiosamente, o dinâmico é expresso pelo adjetivo, “cadentes”, e o estático pelo verbo no indicativo, “permanecem”. Mesmo o verbo, que a rigor indica estado, mas também ação, aqui é só estado, portanto, contraposto ao movimento das estrelas “cadentes”. Ambas as estrelas unidas pela costura textual compõem a ordem do mundo em palavras. O adjetivo indicia ação e o verbo permanência, sendo ambos necessários na composição da pintura do quadro do ornato no

primeiro mistério. Em pintura, o movimento é também traçado e construído por quem contempla a obra, pelo movimento do olho, do artista, do leitor que se desloca na tela da página; o estático pelas imagens fixadas com a tinta que seca; com isso, na durabilidade da tinta, permanecem os contornos *ad aeternum*. As imagens estão fixadas, mas não fixas no sentido de estarem rigidamente fossilizadas, já que tudo se mostra em movimento na recepção contínua da obra a cada leitura que a decodifica. De sorte que tanto a expressão “as estrelas cadentes e as que permanecem”, quanto o primeiro ornato como um todo, refratam do universo astrofísico, do referente, um mundo outro, construído pela palavra feita arte, palavra-pintura.

Depois da primeira vírgula, encontra-se isolado o vocábulo “bólidos”. Como se sabe, bólido é meteorito de razoável tamanho que, tão logo entra na atmosfera, deixa atrás de si um risco luminoso. O vocábulo “bólidos” cria o sentido de algo que está refletido no texto, expresso em signos, como da própria ideia de estrelas cadentes, enfatizada pela repetição do sentido “estrelas cadentes” e “bólidos”. Colocado no ornato do primeiro mistério, que narra o nascimento de Joana Carolina, é possível relacionar “bólido” com a chegada da heroína ao mundo. Também relacionado com o texto sagrado, a composição osmaniana, aqui, liga o nascimento da heroína a outro, o do Salvador. Segundo a Bíblia, “tendo, pois, nascido Jesus em Belém de Judá, no tempo do rei Herodes, eis que uns magos chegaram do Oriente a Jerusalém, dizendo: onde está o rei dos judeus, que acaba de nascer. Porque nós vimos a sua estrela no oriente, e viemos adorá-lo” (Mt. 2, 1-2). Na narrativa do primeiro mistério, a narradora informa que os filhos de Totônia, que é a mãe de Joana Carolina, parecem estar adorando a irmã que nascera. A descrição feita na narrativa se assemelha àquelas telas onde são retratadas imagens de santos católicos: “aquelas quatro crianças que nos olham, perfiladas do outro lado da cama, guardando nos punhos fechados sobre o peito seus destinos sem brilho” (LINS, 1975a, p. 87). Tem-se, então, no quadro do nascimento de Joana Carolina, a cama, o bebê e os irmãos em atitude de adoração, com as mãos colocadas no peito, prefigurando a santidade de Joana, mas, ao mesmo tempo, assemelhando-se a posição de figuras egípcias. Encimando as figuras humanas, está a estrela indicadora de nascimentos, convidando o leitor para seguir ao encontro da personagem que se constrói na narrativa emoldurada pelo ornato.

No ornato, “Bólidos”, como estrela cadente, liga-se com a narrativa bíblica, num exemplo marcante de intertextualidade. Aqui, o “Retábulo” e a narrativa do Evangelho têm em comum: o nascimento de Santa Joana Carolina, encimado pelo ornato estelar, está ligado à estrela que anuncia o nascimento de Jesus. Mas há no ornato outras variantes significativas. Fazendo com a palavra bólido alteração paradigmática do fonema [b] pelo fonema [p], ambos oclusivas bilabiais, temos um novo sentido que se corresponde plenamente com a atmosfera do

texto aqui em estudo: “polido”; de um signo concreto e duro, estrela, pedra, passa a ser signo friccionado e brilhante. O brilho não é a coisa em si, mas por ele se podem espelhar as coisas. É metalinguagem que denuncia o próprio ser da literatura, que fricciona os signos, refletindo ou refratando as coisas do mundo. Com essa pequena alteração paradigmática, reduz-se o risco de possível prolixidade, pois “bólidos” do texto, se tomado exclusivamente em seu sentido original, acabam por repetir “estrelas cadentes”. Nada é excesso ou sobra no quadro do primeiro mistério e no ornato que o preside. Por isso, a alteração paradigmática se mostra útil em razão da intencionalidade de uma literatura que discute seu próprio ser. Evita-se a redundância de duas estrelas cadentes e indicia-se o sentido metaficcional. Com isso, espelho do Tempo, o texto se constrói pelas escolhas de termos e pela disposição lexical, de tal modo combinadas que pintam a alegoria do céu.

Bólido é signo próximo de pedra, e pedra é passível de se tornar escultura. Vale aqui observar uma possível influência, na criação osmaniana, da obra “O recém-nascido”, de Constantin Brancusi. Em “A revolução da arte moderna”, obra lida e fichada por Osman Lins, SEDLMAYR (1980) faz várias referências e ilustrações de algumas obras do escultor italiano, Brancusi, como essa de 1915.

Figura 13



Escultura “Recém Nascido” de 1915.²⁹

Figura 14



Escultura “Recém Nascido”, de 1920.³⁰

A segunda escultura (figura 14) é de superfície polida, a exemplo dos meteoritos friccionados pela atmosfera ao entrar no mundo. É uma escultura brilhante, como se nota à primeira vista. Essas são obras em forma de ovo, remetendo diretamente à vida. A primeira

²⁹ Figura 13: Escultura de Constantin Brancusi (1876 – 1957), “Recém Nascido”, de 1915. Disponível em: <http://www.artlex.com/ArtLex/s/sculpture.1850-1899.html> 175 x 139 pixels. Acesso: 11/07/2014

³⁰ Figura 14: Escultura de Constantin Brancusi, “Recém Nascido” de 1920. Disponível em: <http://entresalasegalerias.wordpress.com/tag/constantin-brancusi/> 350 x 262 pixels. Acesso 11/07/2014.

vista Osman Lins conhecia as esculturas, segundo informa a pesquisa de Eder Rodrigues Pereira, apresentada em evento com o sugestivo título: *Na biblioteca de Osman Lins: Marginália, Intertextualidade e Criação*. Eder Rodrigues destaca que, do acervo do autor, “este conjunto de obras acaba refletindo o interesse de Osman Lins por diversas áreas, além de abrir frentes de análise para aprofundar e compreender a intersecção de sua produção literária com estes ramos do conhecimento” (2012, p. 03).

No livro de Hans Sedlmayr, encontram-se pintura e imagem, como fotografias, abertas aos olhos contempladores de Osman Lins, que, de algum modo, podem ter influência na escolha do vocábulo “bólios”. Independentemente dessa ligação com os estudos do autor do “Retábulo”, é notável como a obra do escultor romeno dialoga com o ornato do primeiro mistério, pois nas duas imagens acima é possível unir tanto a pedra que ganha polimento, a exemplo de meteoritos, quanto o sentido de anúncio do nascimento da heroína, já que a forma de ovo simboliza uma nova vida.

Constata-se que o primeiro ornato é uma alegoria do céu. Nele encontramos a imagem do firmamento a partir da disposição lexical com cometas, sol, lua, constelações. Bem como da disposição dos vocábulos, nos quais o aspecto celeste é construído, “amplidões refletidas nos espelhos do tempo” (LINS, 1975a, p. 87). Refletidas e não descritas. Logo, quadro pintado com palavras.

Considerando que os ornatos emolduram as narrativas a respeito da vida da heroína, há que se buscar saber como eles, ornato e narrativa, se ligam em cada mistério. Mais do que simples pintura colocada no início do primeiro dos retábulos, a análise pode indicar ligações que somente aos poucos começam a se explicitar. Nesse aspecto, diz Rosenfeld (1994, p. 167) que “a sequência dos signos inscreve a vida de Joana no tempo mítico-circular das constelações celestes, religando-a a dimensões cósmicas, à semelhança dos ornatos cuja função expressa é a de ‘tecer o mundo’ e criar vínculos entre o homem e o universo”.

De início, há uma linha tênue de ligação. É um traçado que engasta o ornato ao começo da vida de Joana Carolina. Essa linha é construída pela presença do narrador do primeiro mistério: a parteira, cujo nome não se sabe, mas é indicada por um ícone. Trata-se de mulher calejada em seu ofício e que ajudou a dar à luz também aos outros filhos de Totônia. Sendo narrador a parteira, é lícito pensar no sentido da metanarrativa que isso representa. Ora, a parteira traz à luz as crianças. Com efeito, quanto à narrativa literária, que começa no primeiro mistério do “Retábulo”, esta também está criando, trazendo à luz os personagens e o mundo ficcional no qual eles todos, junto com a heroína, se mobilizam. Mas como se dá a ligação céu-terra? Observe-se que não há nome para a narradora. Sua identificação é um sinal gráfico, um

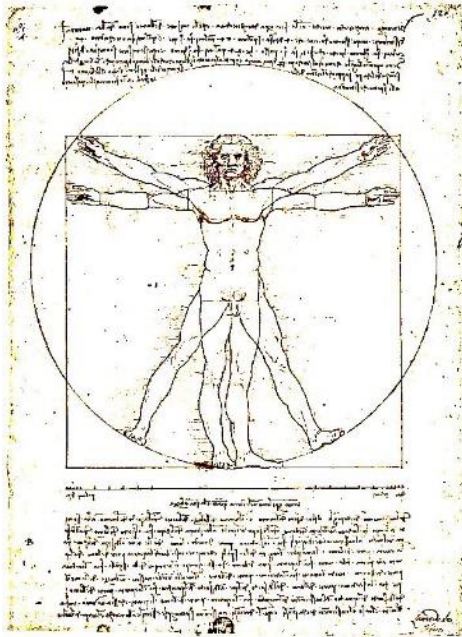
círculo com uma cruz: ⊕. Esse sinal é o primeiro elemento da narrativa. Como se houvesse um risco imaginário ligando o ornato a ela.

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números (LINS, 1975a, p. 87).

⊕ “Acompanhei, durante muitos anos, Joana Carolina e os seus”. (LINS, 1975a, p. 87).

Ora, para Jung, “a imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol divino” (2008, p. 19). Admitida essa significação, a alegoria do céu, presidida pelo astro rei, ao redor do qual gravitam outros astros, tem, no círculo que compõe o ícone que indica a voz da narradora, uma ligação entre céu-terra. Como? O círculo como sol, a cruz como terra. O desenho da cruz é carregado de simbologia, mobilizando várias significações, como de sofrimento, dor, tortura, pesares da vida. Indicia de imediato as agruras por que passará Joana Carolina. A narrativa começa indicando tais sofrimentos pelas informações dadas acerca do caráter íntegro da heroína, mesmo vivendo uma vida de dificuldades na prolepse do que será mostrado mais adiante, ⊕ informa que somente Joana socorrerá a mãe, apesar das carências que possui. Desse modo, já se antevê sua postura ética, diga-se: certa purificação pela ética de uma conduta ilibada da Santa Joana Carolina. A cruz também indica aceitar os sofrimentos, nesse caso pelo enfrentamento do mundo, de modo altivo e heroico. Além desse aspecto de terra como lugar de desterro simbolizado pela cruz, outra ligação entre o ornato e a narrativa do primeiro mistério, considerada a partir do sinal que identifica a narrador, é o fato de o próprio homem ter seu corpo representado como em formato de cruz. Trata-se da figura humana retratada de braços abertos, como no Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci.

Figura 15

“O Homem Vitruviano”.³¹

Esse desenho de Leonardo da Vinci foi realizado para ilustrar seus comentários a obra de certo arquiteto romano, Marcus Vitruvius Pollio, do século I antes de Cristo. No desenho, da Vinci procura traçar as medidas perfeitas do corpo humano, levando em conta a proporcionalidade das partes que o compõe. O que se vê é um homem de fartos cabelos, dentro de um círculo e um quadrado. Altamente simbólico, como já é de domínio público, o círculo representando o mundo celeste, ou sagrado, e o quadrado o mundo terreno, com seus quatro elementos nomeados desde, pelo menos, Empédocles, filósofo do quinto século antes de Cristo. Segundo o filósofo grego, os elementos primordiais, raízes de todas as coisas, são o fogo, a terra, a água e o ar, e compõe o mundo visível. Esses elementos se farão presentes noutros ornatos do “Retábulo”.

No caso do ornato do primeiro mistério, este tem como finalidade, além de servir como adorno, colocar o homem diante do Cosmo, isto é, da ordem celeste, por meio da personagem Joana Carolina. Por isso, não é sem propósito que o símbolo da narradora que traz as pessoas à vida seja $\opl�$, o sagrado e o terreno ligados, como remete a simbologia presente no desenho de Leonardo da Vinci, e como flagrantemente se compõe a roda dos signos zodiacais.

³¹ “O Homem Vitruviano”, de Leonardo da Vinci. Disponível em: <http://www.desenhoonline.com/site/o-que-e-o-homem-vitruviano/> 540 x 745 pixels. Acesso em 11/07/2014

Figura 16

Cruz do Zodíaco³²

A ligação entre o ornato e a narrativa, no primeiro mistério, não se resume ao sinal \oplus . Há outros elementos que unem as duas partes deste Mistério. Nesse aspecto, um segundo traço é a “invisível balança” (LINS, 1975a, p. 87), sintagma que aparece tanto no ornato quanto na narrativa, nesse último caso, a respeito da balança de certo vendedor de tecidos. Na prolepse que antecipa uma situação constrangedora a ser sofrida por Joana Carolina, a narradora informa que a heroína irá comprar, a crédito, panos pretos numa loja. Ante as dificuldades para pagá-lo, o vendedor irá cobrá-la. Para isso, “o lojista, como se de posse da balança que pesa as nossas virtudes e pecados, lhe escreverá uma carta, lembrando que a hora da morte é ignorada e que portanto devemos saldar depressa nossas dívidas, para não sofrer as danações do inferno” (LINS, 1975a, p. 88). A balança, mística e cósmica, símbolo da justiça e representação de um dos signos zodiacais a reger o destino das pessoas. Por conseguinte, o simbólico e o religioso descem a terra embrenhando-se nas relações mais comezinhas dos homens, como as de comércio de panos.

Nessa mesma linha de perquirição crítica, emerge do signo balança o sentido de medida moral, pois na narrativa, balança é objeto de aferição. O ornato a pinta como “invisível balança,

³² Disponível em: <https://ptesoterico.wordpress.com/2009/11/23/a-religiao-egipcia-e-o-cristianismo/> 300 x 289 pixels. Acesso em 11/09/2015

com o pólen num prato, no outro as constelações”, e na narrativa da parteira: “lá estou, negra e moça, soposando-a (tão leve!)” (LINS, 1975a, p. 87). Joana Carolina recém-nascida está colocada no prato da existência; ela é como um pólen de vida, do outro lado da balança, o mundo no qual mergulha. Ela será pesada pela balança, ou seja, será construída sua existência segundo os pesos da balança da cultura, do modo de ser e fazer do meio social onde nasceu. E, em termos metaficcionalis, a balança também indicia o procedimento criativo de construção da personagem por meio da pesagem das palavras. O balanço da escrita que pesa e calcula as palavras e as ordenações frásicas. É daí que, conforme a aferição dessa invisível balança, será aquilatado o caráter de Santa eticamente responsável a respeito da personagem.

O signo “balança” conjuga a ligação entre as duas ideias de julgamento, sagrado e moral, pois esses dois vocábulos remetem ao significado de balança que estão presentes tanto no ornato quanto na narrativa. No ornato, a balança está presente como símbolo do sagrado. Na narrativa, alegoriza o julgamento que os diferentes narradores fazem de Joana Carolina, ao contar sobre sua vida. Implícito, mas bem destacado, o julgamento que fazem é demonstrado à medida que os narradores contam episódios de sua vida, pois as maneiras com eles o fazem denuncia, em suas vozes, os valores morais e sociais que possuem. Como resultado, a presença desses julgamentos reforça a imagem de balança que aparece três vezes no quadro do primeiro mistério; uma vez no ornato, duas vezes na narrativa.

A balança é também dedutível como signo zodiacal, que, como se sabe, era construída por linhas imaginárias ligando as estrelas do céu. Para além desse significado, cumpre observar a constante presença do sentido do sagrado na poética de Osman Lins e, aqui, notadamente de ordem religiosa específica, relacionado ao julgamento do ser humano. Em uma das manifestações religiosas mais antigas, criam os antigos egípcios que,

Entre a morte e a incorporação no mundo divino havia um julgamento, tema menos importante para os reis do que para o resto da humanidade [...] o seu tema central é a pesagem do coração do morto numa balança, com Maat, a concepção egípcia da ordem correta, representada quase sempre como um hieróglifo, ou por uma pena de avestruz, ou por uma figura da personificação de Maat, deusa com uma pena metida numa fita à volta da cabeleira. Thot, o deus escriba da sabedoria e da justiça, efetua a pesagem diante de Osíris, que preside a uma sala de julgamento com 42 juízes. Se o coração e Maat estão em equilíbrio, o teste é favorável e o morto é apresentado a Osíris em triunfo. O julgamento é segundo Maat, ou seja, a conduta correta em vida (BAINES; MÁLEK, 1996, p. 218).

É justamente o deus Thot que teria ensinado aos homens a arte da escrita. Era padroeiro dos escribas (SPALDING, 1973, p. 310), aquele que pesa o coração da alma humana. Ora, a balança serve para pesar as coisas, nesse caso, a existência ou não de erros na conduta da pessoa.

Mas também serve para equilibrar, dividindo medidas e colocando com cuidado os pesos. Como no ornato: “com o pólen num prato, no outro as constelações” e na voz narrativa da parteira: “sopesando-a, (tão leve!)” (LINS, 1975a, p. 87). Como metanarrativa, indicia a consciência dos equilíbrios necessários à construção da personagem e de sua vida, pelos traços e cores com que ela é pintada pelos signos postos e expostos no primeiro mistério. De imediato a obra “Retábulo” se mostra tão aberta quanto à análise possa torná-la aberta (ECO, 1976).

A balança não se esgota como signo e significado, nem zodiacal, nem como metalinguagem de avaliação metaficcional, nem mesmo na valoração moral. Apesar desse inexaurível sentido sîgnico que ela comporta, concomitantemente unem esses diferentes sentidos presidindo a construção do primeiro mistério, portanto do primeiro quadro, do “Retábulo”, que representa o nascimento e a família de Santa Joana Carolina.

Em síntese, imbrica-se no primeiro mistério do Retábulo o quadro contendo a alegoria do céu e a narrativa do início do existir da Santa que, tal qual o *Big Bang* com seus estrondos e ruídos, explode em vários sentidos, ao mesmo tempo traçando perspectivas que se desdobram no discurso literário pleno de figuras moldadas pela atenção à plasticidade narrativa.

3.2.3 Segundo mistério

O ornato do segundo mistério apresenta:

A casa. Com a árvore e o sol, o primeiro e o mais frequente desenho das crianças. É onde ficam a mesa, a cama e o fogão. As paredes externas e o teto nos resguardam, para que não nos dissolvamos na vastidão da terra; e as paredes internas, ao passo que facultam o isolamento, estabelecem ritos, definidas relações entre lugar e ato, demarcando a sala para as refeições e evitando que engendremos os filhos sobre a toalha do almoço. Através das portas, temos acesso ao resto do universo e dele regressamos; através das janelas, o contemplamos. Um bando de homens faz uma horda, um exército, um acampamento ou uma expedição, sempre alguma coisa de nostálgico e errante; um agrupamento de casas faz uma cidade, um marco, um ponto fixo, um aqui, de onde partem caminhos, para onde convergem estradas e ambições, que estaciona ou cresce segundo as próprias forças, e será talvez destruída, soterrada, e mesmo assim poderá esplender de sob a terra, em silêncio, das trevas, por vias de seu nome (LINS, 1975a, p. 89).

O primeiro mistério tem em sua entrada o ornato como pintura, nesse segundo, o ornato é um desenho, já indicado de início pelos signos/ícones “sol” e “árvore”, que são “o primeiro e o mais frequente desenho das crianças”. Nesse desenho estão dispostos: casa, árvore, sol. No primeiro mistério a alegoria do céu; neste, encontra-se a racionalização da obra humana, a mão humana da criança, do engenheiro construindo, do escritor Osman Lins. A casa é criação do

homem, com as ordenadas aglomerações de coisas dispostas por ele, cada uma em seu lugar: mesa, cama, fogão. A arquitetura da casa é desenhada levando em conta as atividades humanas, e estas consideradas em seus aspectos morais, o lugar da mesa, o lugar das relações sexuais. Nada é aleatório, “paredes internas, ao passo que facultam o isolamento, estabelecem ritos” (LINS, 1975a, p. 89). Cada ação humana no seu lugar, não podendo extrapolar de um espaço para outro, “evitando que engendremos os filhos sobre a toalha do almoço” (*Ibid.*, p. 89). A divisão dos aposentos é feita com o traçado das linhas do desenho, estas representam paredes. Desse modo, as linhas remetem à própria cultura humana, considerada como racionalmente estruturada na alegoria da casa como criação do mundo humano. O cosmo humano assim ordenado torna o desenhista, seja ele a criança, ou o engenheiro, criador de mundo. Em outras palavras, a criação humana repete a criação do cosmo por meio da casa como imagem do mundo (ELIADE, 1992, p. 151).

A casa aparece como o segundo corpo do homem, e, como todas as outras coisas, está situada no universo, a casa faz parte do universo e, ao mesmo tempo, dele se distingue. Faz parte do mundo, mas, a exemplo da literatura, é outro mundo, humano, de cultura. Não isola o homem, protege-o; evita a dispersão, situando-o. “As paredes externas e o teto nos resguardam, para que não nos dissolvamos na vastidão da terra” (LINS, 1975a, p. 89). De tal modo que casa e literatura têm em comum serem mundos nos quais o caos é ordenado. Antes de existir a casa, há a ideia de casa, externada pelo desenho. Engenhá-la é pensá-la na ordem do mundo, com janelas, como se os sentidos humanos alcançassem o mundo exterior por meio delas, permitindo o acesso ao cósmico. A janela, com sua moldura, remete à pintura e a enquadramentos. Osman Lins ao criar sua arte e ao emoldura-la, compõe sua literatura com elementos de significação plástica com a qual ordena elementos dispersos. O escritor Osman Lins, em seu trabalho de *bricoleur*, seleciona, escolhe, dispõe e desenha os retábulos com os quais seus personagens narram a vida de Joana Carolina. A janela pertence a casa, aqui, casa literária como livro que se desdobra, tendo em cada página uma janela com a qual contemplamos a vida da heroína.

É de fundamental importância que a abertura do ornato ocorra com as palavras “a casa”. No vocábulo casa, como em outros substantivos dos ornatos, ocorre “a desobjetivação da palavra com relação a um significado e a sua função como motivadora de significação” (GONÇALVES, 1989, p. 115). A palavra casa se deslexicaliza para sinestesticamente assumir outro sentido, criando isótopos icônicos. Mesmo sendo substantivo concreto, “casa”, remetem à imagética do abstrato. De tal sorte que o signo casa pode ser tomado, aqui, como espaço construído pelo homem no mundo, lugar de onde o homem contempla o cosmo e a ele pode se dirigir. É uma perspectiva que considera o homem como ser, procurando dar sentido ao mundo,

ordenando-o e, conseqüentemente, buscando nesse fazer a casa. O fazer a casa é metáfora da realização de si mesmo. De certo modo, é a busca pelo ser do homem, por meio da tomada de consciência de si como ser no mundo, como o *dasein* de Heidegger (2002). Nesse segundo mistério do “Retábulo”, Joana Carolina começa a tomar consciência de si, pelo uso da palavra, pois está no prédio da Irmandade das Almas interagindo com adultos e com escorpiões. Adensa na personagem a percepção de mundo pela qual constrói sua casa psíquica na interação com os outros. Abre-se a janela da percepção de mundo e, ao mesmo tempo, a heroína imperceptivelmente cria sua autoimagem.

Comparemos com o primeiro ornato. Nele há explosões confusas e representativas da imprecisão inicial do existir das coisas. De igual modo, o primeiro mistério da vida de Joana Carolina narra o início de sua vida, ela é um recém-nascido e, como tal, percebe o mundo confusamente; agora, no desenho expresso no segundo ornato, é criada a forma geometrizada do existir. Tudo é caos, até que a razão comece a colocar ordem nas coisas, como pensavam os gregos. Há, no desenhar a casa, o conceitual do próprio homem, “o homem é o que ele faz” (SARTRE, 1978, p. 14). No fazer as coisas, o homem se define. Ao desenhar a casa, aquilo do que ele próprio é feito se apresenta, enquanto situado no mundo de cultura. A literatura, como elemento da cultura humana, constrói casas, seja a do Mata Cavalos de Machado de Assis, seja a de Hamlet de Shakespeare, e com isso acaba por definir o ser do homem, colocando ordem no caos como pensava para sua atividade Osman Lins (LINS, 1979). O caráter de Joana Carolina começa a se definir na casa da Irmandade das Almas, em suas explicações e respostas aos questionamentos feitos pelos adultos que a cercam.

A casa, como alegoria da cultura humana, é um dos arquétipos da humanidade. No desenho colocado na parte superior do quadro do ornato, há os três elementos: casa, árvore, sol. Junto à casa, o ornato apresenta a árvore, símbolo da vida, e o sol, representando a iluminação. As linhas do desenho da casa são, necessariamente, horizontais ou verticais: niveladas e aprumadas. Com efeito, as portas, janelas, paredes tem essas duas direções, do contrário estariam ferindo a lei do equilíbrio que permite mantê-la em pé. Somada a casa ao sol, tem-se o efeito de permanência, de estática, uma vez que, além das linhas horizontais e verticais, o círculo com o qual se desenha o sol também tem esse efeito de perenidade. Junto a esses dois desenhos está o da árvore, cujo signo remete imediatamente a imagem de uma cruz, portanto horizontais e verticais unidas. Mas não é cruz estática, pois ameaça construir movimento no desenho, embora mais lento, uma vez que não há galhos totalmente retilíneos, ou sem alguma curvatura. Esses três símbolos presidem o quadro e dominam o conjunto de sua imagem.

O conjunto expressivo do segundo ornato pode ser dividido em quatro níveis. O primeiro, como já foi apontado, com os três desenhos de alta expressividade e já referidos. O segundo nível, abaixo do primeiro, é uma espécie de marcha da história dos homens que estão aglutinados e expressos em vocábulos como “hordas”, “errantes”, “caminhos”, “estradas”. As imagens mostram a humanidade em permanente desenvolvimento, como se a história pudesse ser sintetizada pela marcha que vai dos primeiros agrupamentos humanos até o Estado moderno. “Um bando de homens faz uma horda, um exército, um acampamento ou uma expedição, sempre alguma coisa de nostálgico e errante” (LINS, 1975a, p. 89). Temos aqui a marca da poética osmaniana com suas intercalações temporais, como em “Achados e perdidos” e elementos recortados em fragmentos que se interpõem sucessivamente.

Depois dessa marcha, chega-se ao terceiro nível do quadro. Este contém elementos que indicam a construção coletiva de casas, com os homens chegados ao momento de sedentarismo, com isso formando cidades. “Um agrupamento de casas faz uma cidade, um marco, um ponto fixo, um aqui, de onde partem caminhos, para onde convergem estradas e ambições” (LINS, 1975a, p. 89). Os níveis dois e três partem de longínquas eras, de quando o homem errava sobre a terra em hordas até chegar às primeiras cidades como Ur, na Mesopotâmia, e nas cidades gregas, de onde saem soldados ambiciosos de riquezas a serem saqueadas em guerras constantes. Em seguida é possível ver no quadro as cidades medievais chamadas burgos, precursoras do capitalismo. Desta, partem caminhos pelos quais trafegam caravana de mercadores em busca de riquezas, em razão das quais convergem ambições. Tudo isso é sintetizado no segundo ornato do Retábulo, concluído magistralmente pelo quarto e sutilíssimo nível: o do tempo. Nesse caso, realiza-se o encontro do presente com o passado, pois a cidade, por mais que se desenvolva e cresça, “será talvez destruída, soterrada, e mesmo assim poderá esplender de sob a terra, em silêncio, das trevas, por vias de seu nome” (LINS, 1975a, p. 89). É pelo trabalho de arqueologia do saber que se desnuda o passado e com ele o próprio ser humano. As construções soterradas retornam à luz do dia, mas isso só é possível graças ao seu nome. Mais uma vez é a palavra, o nome que instaura e põe ordem no mundo. Nem tanto o trabalho de pás e picaretas que desenterram o passado, mas do artista que, visando à palavra poetizada, coloca-a sob a luz do presente.

Histórias de cidades, de caminhadas, de ambições esquecidas podem ser descobertas pelo uso da palavra. É ideia rica em termos de metalinguagem, pois, na literatura, obras soterradas podem ser reinstauradas pelo seu nome e pelo uso que se fizer delas; cabendo, aqui, o papel da crítica que traz para a luz o que subjaz nos escombros da tradição literária. Nesse sentido, além da crítica, a própria obra de Osman Lins, ao valer-se da intertextualidade esplende

elementos da Bíblia, da *Divina Comédia*, entre outras, e, valorizando essas obras da tradição ocidental, reconstrói e expõe o antigo, atualizando-o num tempo permanente de criação.

Vejamos o exemplo de *Avalovara*, pois é significativo desses sentidos expressos no segundo ornato do “Retábulo”. Dessa obra, afirma Osman Lins, em entrevista a José Mario Rodrigues, que “a gorda nada mais é que uma personagem de Jorge Amado, na linha popular e picaresca de Jorge Amado, vista por Osman Lins, trabalhada por Osman Lins” (LINS, 1979, p. 240). Sua obra literária é palavra instauradora de significados que, evocando obras do passado, as refundem em novas perspectivas. As obras do passado são trabalhadas por Osman Lins a seu modo, porque é impossível que uma obra literária de outros tempos, possa ser vista e lida exatamente como era quando foi construída. Todo objeto de cultura, cidade e livro, as cidades dos romances, ao serem reinstaurados no tempo presente, mergulham em nova ordem de sentidos. No plano interno do “Retábulo”, na narrativa, a vida de Joana Carolina é trazida à tona por meio das variadas vozes narrativas homodiegéticas constrói reflexividade na auto textualidade, no sentido de que as narrativas recolhem fragmentos da história de Joana Carolina, por meio da memória de personagens narradores. É por meio dessas vozes que a santidade de Joana Carolina é construída, graças aos recursos discursivos do texto.

Nesse segundo ornato, com seus quatro níveis, têm-se então: 1- casa, árvore, sol; 2 - humanidade errante; 3 – civilização; 4 – O Tempo, ou de como o passado é redescoberto no tempo presente pela literatura, pela evocação do nome, da palavra instauradora de sentido. O desenho deste quadro do ornato é dividido em quatro pequenos retábulos. Seu sentido expressivo vai num crescendo em imaterialidade e ganhando em imagética, pois começa do mais sólido, os substantivos concretos: casa, árvore, sol. Em seguida, ainda com elevada concretude, a humanidade, só que “errante” (verbo), portanto, cujo existir é incerto por errar nos caminhos e incerto porque desses caminhos pouco nos resta, ficando o palimpsesto de escritos fugidios substituídos por outros que os recobrem, no constante refazer literário. Em seguida a civilização e, com ela, a cultura humana que ganha presença pela aglomeração dos frutos do trabalho do homem, as construções de casas que em conjunto formam cidades. E, fato notável, a invenção da escrita, única a permitir o reaparecer das cidades soterradas graças ao “seu nome”. Por fim, o ornato apresenta de modo muito mais sutil o problema da relação temporal, do ontem e do hoje, do qual não se pode escapar e que, por isso, tudo recobre. O hoje a colocar o ontem na ordem do dia, tornando tudo presente, pela própria impossibilidade de olhar para os objetos do passado com os olhos que não sejam os do agora. A ordem cósmica, na qual a heroína é desenhada no segundo mistério, ganha nesse ornato a presença humana, da

casa, da história, ou ao menos de certa lógica histórica construída pela arte literária assim expressa nesse quadro.

A ligação entre o ornato e a narrativa é antevista em vários sentidos, como na presença do eterno e do temporário, pelo tempo circular - emblema do sol que renasce todo dia -, localizável no passado sempre renovado pelo nome Joana Carolina que reaparece no presente das diferentes narrativas. O contingente é mostrado nas obras humanas, casas e cidades, a natureza e o sol, expostos no quadro que emoldura a entrada de Santa Joana Carolina, no segundo mistério. Neste, pela narrativa, contempla-se sua adolescência, período tanto de mudanças naturais quanto de fixação do caráter, tanto de caminhos a serem escolhidos quanto de valores a serem fixados. A adolescente Joana começa a desgarrar-se da tutela dos pais, a criar vida própria, construindo sua casa, no sentido metafórico da construção de si mesma, de seu ser. É em seu ser que irá habitar sua vida, com atitudes e valores a ganhar forma a partir do molde do caráter que ser constitui nesse período. O rito de passagem da idade infantil para a adolescência, da adolescência para a idade adulta, é uma das marcas da poética de Osman Lins, dado que aparece várias vezes, como no conto “Os gestos”, que pinta uma adolescente emoldurada pela janela do quarto do velho André; em *Avalovara* com a personagem ♡, que nasce duas vezes, a segunda vez quando ♡ já próxima da adolescência descobre a palavra; em Baltazar de “Pastoral”, que é a sétima narrativa de *Nove, novena*.

Sobre as ligações entre os ornatos e a narrativa do segundo mistério do “Retábulo”, há uma linha ligando-os. Essa linha se encontra na descrição do ambiente feita pelo narrador, que é o Segundo Tesoureiro da Irmandade. No ornato, há casa, cidade, grupos humanos em marcha. Na descrição da narrativa, diz o tesoureiro: “um pouco à direita, com a portinhola aberta, a Caixa das Almas, pequena construção igual a tantas outras dispersas na cidade, para receber esmolas dos passantes e transformada quase em santuário, pois algumas pessoas aí acendem velas, rezam para seus mortos” (LINS, 1975a, p. 90).

No macrocosmo, desenhado no ornato, está a história universal dos homens. A história dos homens está, por sua vez, inscrita no mundo cósmico, como vimos no “céu” alegorizado no primeiro ornato, pela presença do astro rei que domina o primeiro quadro do “Retábulo”. Já, no segundo mistério, o Sol deste se comunica em continuidade artística com as estrelas daquele primeiro ornato; em ambos a sinestesia que toma o sol como céu. Têm-se então as seguintes ligações: 1- No primeiro ornato, o Céu. 2- No segundo ornato, o Sol que liga ambos os quadros. 3- Inscritos nessa ordem estelar, o humano, representado pela casa. 4- O humano em marcha, logo, história humana inscrita nessa ordem cósmica. 5- A narrativa, que descreve a paisagem vista pelo Segundo Tesoureiro, insere o microcosmo de Joana Carolina nessa ordem ao citar a

pequena construção denominada Caixa das Almas, igual a outras da cidade, ou seja, como “um agrupamento de casas faz uma cidade” (LINS, 1975a, p. 89) e, na voz narrativa do Segundo Tesoureiro, os homens em marcha, “passantes” (*Ibid.*, p.89), “sempre algo de nostálgico e errante” (*Ibid.*, p. 90), mas que deixam sua contribuição e seguem seus caminhos.

Outro ponto de ligação entre o ornato e a narrativa do segundo mistério reside na constatação do encontro de Joana Carolina menina com um mundo já feito. Ela está num lugar determinado: a “Irmandade das Almas”, instituição religiosa católica. Evidentemente tal organização traz consigo séculos de história, inserida na própria história da Igreja, com sua tradição e cânones. Os ritos e normas já estão dados, a heroína apenas os assimila ou toma conhecimento deles, embora a seu modo.

Outra ligação entre ornato e narrativa está no ícone que identifica o narrador, □, o quadrado indicia a casa, pois as linhas do desenho de uma casa formam planos com ângulos retos. O ponto central no ícone é representativo do homem dentro dela, do *self* da pessoa. É a casa abrigo do homem no mundo. Com efeito, aqui, é eleita a casa como elemento de cultura, já que sua construção demanda conhecimento humano e é feita sob de determinada concepção de mundo vivida em sociedade. Desse modo, o quadrado se apresenta como certa maneira de ver as coisas, com base na cultura onde o sujeito está inserido. O Segundo Tesoureiro da Irmandade das Almas narra da perspectiva da autoridade católica dessa instituição. Ao recordar os feitos da heroína, sua voz compassiva não deixa de denunciar o desconforto moral aplicado contra a criança: “aqui estamos, cercando-a, interrogando-a” (LINS, 1975a, p. 91), pois a Santa agiu contra o comumente aceito pelos membros da Irmandade.

O modo como Joana Carolina criança interpreta e interage com o mundo pode ligá-la ao início de seu drama como pessoa, pessoa que aos poucos adquire consciência do mundo. Nesse sentido, é significativo que ela brinque com escorpiões e ofereça-os como presente para a Irmandade. Estando Joana Carolina na Irmandade das Almas, encontrava-se no último ano de infância. “Joana, que completou onze anos no mês anterior, olha para mim com as mãos espalmadas, nada sabendo explicar o porquê do seu ato e espantada com nossas opas verdes” (LINS, 1975a, p. 90). Novamente, a exemplo de outras obras de Osman Lins, deparamo-nos com a história da heroína flertando com a história do Salvador, pois, quanto a Jesus, “seus pais iam todos os anos a Jerusalém, pela festa da Páscoa. Quando chegou aos doze anos, indo eles a Jerusalém segundo o costume daquela festa” (Lc. 2, 41-42). Tendo o menino se perdido dos pais, “aconteceu que três dias depois, o encontraram no templo, sentado no meio dos doutores, ouvindo-os e interrogando-os” (Lc. 2, 46). Novamente a ligação entre o Evangelho e a vida da

heroína. Não se trata de mera paráfrase da narrativa osmaniana, mas diálogo que se realiza entre textos e prenuncia o enredo de personagens que desafiam a ordem institucionalizada.

Acostumada a brincar com escorpiões, Joana Carolina coloca-os na caixinha de esmoladas da Irmandade das Almas.

No chão, grandes como lagostas e ainda menores do que vinténs de cobre, os mesmos escorpiões a serem esmagados por Dona Totônia, um dos quais passeia no braço nu de nosso Presidente. Explicação de Joana: ‘Eu queria dar alguma coisa’. ‘Mas por que lacraus? E não, por exemplo, pedaços de vidro?’ ‘Não tinha pedaços de vidro’. ‘Que foi que você fez, pra que eles não lhe metessem o ferrão?’ ‘Eles não mordem’ (LINS, 1975a, p. 90).

A admiração dos doutores da Lei para com Jesus e a admiração dos dirigentes da Irmandade das Almas para com Joana Carolina é resultado do desafio que as presenças das duas crianças e suas atitudes trazem. Se na História Sagrada o Salvador instiga e desafia por meio de perguntas, aqui Joana Carolina o faz por meio de sua ação. “Grita o Presidente da Irmandade que ninguém pode pegar num escorpião. Joana Carolina: ‘eu pego’. Fecha-os na palma da mão, suavemente. Solta-os. ‘Se a menina faz isso, com os poderes de Deus eu também faço’” (LINS, 1975a, p. 91). O narrador não dá notícias sobre o desfecho da subida do escorpião pelo braço nu do Presidente. Mas é patente o tom desafiador da presença da Santa, a ponto de colocar a perigo os dirigentes da irmandade. O Tesoureiro quer provar o erro da menina, ou mostrar que afinal o que ela fez não é nada demais, que todos são iguais e capazes dos mesmos feitos.

No episódio com os escorpiões, a micro história da Santa refrata a macro história da Igreja. Numa instituição dedicada ao zelo das almas, Santa Joana Carolina se apresenta desafiadora, ainda que menina. A heroína do “Retábulo” é colocada diante de um mundo maior, simbolizado pela ordem hierárquica que domina a Irmandade: Segundo Tesoureiro, Presidente. A tal ponto que este, sendo a autoridade máxima, irá repetir o gesto da menina, deixando o escorpião subir sobre si mesmo. Embora não há certeza se o escorpião o feriu, a conclusão da narrativa indica que sim, pois, tão logo Totônia e a filha saíram, o dono das chaves do cofre, narrador-tesoureiro, informa: “ficamos discutindo, acreditando em partes com o demônio, pois o aceitamos bem mais facilmente que os anjos” (LINS, 1975a, p. 91). A menina é capaz de pegar os escorpiões sem que eles a firam, o homem não teve essa capacidade, por isso eles atribuíram ao demônio a imunidade da Santa. Julgamento maniqueísta feito pelos homens da Irmandade das Almas (pois que opõem bons e maus), representa a atitude daqueles que atribuindo aos que os desafiam a alcunha de demoníacos. A contrariedade daqueles que se

sentem desafiados, leva-os a tais julgamentos; temerosos que são de que se coloque em risco a estrutura da instituição e dos valores que cultuam.

No discurso osmaniano, a santidade de Joana Carolina é tomada como um valor que é maior do que o valor das instituições ritualizadas. Ante os ritos mecânicos, a vida pobre de Joana Carolina é retratada visando o efeito de sua elevação, corroborada pelos narradores que a rememoram e, ao mesmo tempo, como desvelamento dos dogmatismos.

3.2.4 Terceiro Mistério

No terceiro mistério, contemplamos a imagem de Santa Joana Carolina em procissão religiosa. No primeiro plano do quadro, a Santa, e, num segundo plano, “por trás, numa fila torta, cantando em altas vozes, com velas acessas, muitas mulheres” (LINS, 1975a, p. 92).

No ornato anterior, do segundo mistério, o desenho contém casas e homens. Estes pareciam estar em silêncio, como que olhando o mundo pela janela. A casa, morada do homem, seu refúgio e abrigo, o estar entre quatro paredes, com o interior ordenado. A casa fecha o homem sobre si mesmo. No ornato do terceiro mistério os homens saem de si, interagem:

A praça, o templo. Lugar de encontro. Os homens reunidos para a discussão, para o divertimento, para as rezas. Perguntas e perguntas, respostas, diálogos com Deus, passeatas, sermões, discursos, procissões, bandas de música, circos, mafuás, andores carregados, mastros e bandeiras, carrosséis, barracas, badalar de sinos, girândolas e fogos de artifícios lançados para o alto, ampliando, na direção das torres, o espaço horizontal da praça (LINS, 1975a, p. 92).

O ornato é construído como lente filmadora girando em zoom de 180 graus. A câmera da caneta discursiva de Osman Lins flagra diferentes situações apresentadas em convívio simultâneo, graças aos que se aproximam, pelo discurso literário todo presentificado. Os espaços físicos da igreja e da praça são constituídos de imagens diversas; na multiplicidade do ornato a invariante é a ideia de encontro. É igualmente pela perspectiva do encontro que se ligam o ornato e a narrativa deste mistério, pois nele Joana Carolina irá conhecer seu futuro marido.

Na narrativa, além do encontro, outra ligação com o ornato é dada pelo fato de Joana Carolina participar de uma procissão. A heroína é pintada como se estivesse num tradicional quadro de santo, como os encontráveis em igrejas onde há exposição de ex-votos. O que se vê nesse quadro: a frente de todos, dominado a cena está “Joana, descalça, vestida de branco, os cabelos de ouro esvoaçando, traz sobre o peito a imagem emoldurada de São Sebastião” (LINS,

1975a, p. 92). O código de cores de Osman Lins, aqui, a constrói na similitude dos anjos, pelo branco das vestes, pelo dourado dos cabelos. Na imagem, as figuras de Joana e São Sebastião misturam-se, como se houvesse entre a personagem e o retrato do santo uma simbiose, de tal modo que “as setas grossas, no tronco do santo, parecem atravessá-lo, cravar-se firmes em Joana” (LINS, 1975a, p. 92). Nesse ponto, o efeito narrativo é o da integração da personagem à religiosidade expressa pelo sebastianismo.

Esse aspecto de entrelaçamento entre literatura e pintura, por meio da construção de personagem imiscuída em quadro, já havia sido levado a efeito na segunda narrativa de *Nove, novena*, denominada “Um ponto no círculo”, na qual é narrado o encontro de uma mulher com um homem. Lá a personagem não fala, sabemos apenas sobre suas impressões por meio de sua voz que descrever seus pensamentos. Ela é definida por um símbolo, um triângulo, ∇ . Tendo surpreendentemente entrado por engano em quarto de um homem e decidido nele ficar, ela, ao olhar determinado quadro na parede do quarto, vê a imagem de uma jovem, “lembrando Ana da Áustria no vestuário e nas linhas, sustenta – gesto delicado e régio – o ramo vertical com uma flor aberta ao nível de seus olhos”. (LINS, 1975a, p. 24). A simbiose da personagem com o quadro se apresenta como vontade de ser como ele: “Desejaria ser, em parte, como essa adolescente, e sustentar com doçura, ano após ano, também emoldurada, meu ramo sempre verde, sua corola imortal” (*Ibid.*, p. 24). É a vontade de imortalidade das artes, pintura e literatura. O desejo de ∇ será atendido pelo demiurgo. Como o ramo verde na mão da moça do retrato, só que personagem humano, assim desenhado em narrativa que lembra autorretratos, a moça de “Um ponto no círculo” se descreve como se fosse uma arte plástica: “sou angulosa e alta; em mim se percebem, sustentando a carne, as linhas longas, flexíveis e firmes, linhas de florete” (*Ibid.*, p. 26). Nessas duas narrativas de *Nove, Novena*, encontram-se duas perspectivas pictóricas em movimento contrário: no “Retábulo” a pintura entra no corpo da personagem, em “Um ponto no círculo” a personagem entra na pintura. De modo mais sutil e construído com delicadeza como na segunda narrativa, ou de modo mais direto como no “Retábulo”, a arte plástica invade as linhas literárias. O ponto comum é também o do encontro entre um homem e uma mulher.

A voz narrativa do terceiro mistério do “Retábulo” é do futuro marido de Joana Carolina, cujo sinal que o identifica é σ^7 , ícone masculino. Mas seu nome, Jerônimo José, só se saberá no quinto mistério. O narrador constrói, como arte plástica, o rosto de Joana Carolina com sinais de beatitude. “Posso ver que os olhos de Joana são azuis e grandes; e que seu rosto, embora desfigurado, pois ela ainda está convalescente, difere de todos que encontrei, firme e delicado a um tempo. Adaga de cristal” (LINS, 1975a, p. 92). Como em *O visitante*, novamente a

presença de imagem evocativa do querubim que guarda a entrada do Éden, anjo com sua espada guardando a árvore da vida. No caso de Joana Carolina, sua adaga de cristal não ferirá Jerônimo José, ao contrário, com ele gerará a vida nos filhos que terão.

Nessa narrativa do “Retábulo”, rica de plasticidade pictórica, se apresenta a primeira transfiguração de Santa Joana Carolina, pois o rosto humano da personagem torna-se angelical. Mais uma vez temos inscrita a sacralidade própria do barroquismo do discurso literário de Osman Lins, graças ao remetimento à História Sagrada: “Seis dias depois, tomou Jesus consigo Pedro, Tiago e João, seu irmão, levou-os à parte a um alto monte e transfigurou-se diante deles. Seu rosto ficou refulgente como o sol e as suas vestiduras tornaram-se luminosas de brancas que estavam” (Mt. 17, 1-2). Joana usa as vestes brancas, tem um rosto diferente de todos os outros rostos; seu cabelo é dourado e está esvoaçando. O marido percebeu nela o brilho do que vira a ser o futuro deles, percebeu naquele segundo de tempo, fugaz e duradouro, pelo momento de êxtase, como num mistério antevisto em segundos, mas parece eternizar o que viria, “assim, na breve duração desse olhar, o primeiro que trocamos, e já unindo-nos com tudo que isto implica” (LINS, 1975a, p. 92). A descoberta desse amor que os une no encontro é o primeiro milagre de Joana que, com sua existência, e só com sua existência, já modifica a vida do outro.

Tenho, ignorante que sou, uma sensação de agraciado, certo de que nessa jovem triplamente iluminada – pelo sol da tarde, pelas chamas das velas, pelo meu êxtase – e em quem a enfermidade, mais do que uma pena, foi um desígnio para resguardá-la até que emergisse, das entranhas do tempo, este minuto, residem as venturas da vida e que, ligando-me a ela, aposso-me de grandezas que não entenderei e que nem sequer adivinho. Arpoado em minhas profundezas pelo seu olhar, ofereço-me com a máxima candura, imaginando que este brio de súbito gerado em meu espírito pode comprar a paz e o júbilo” (LINS, 1975a, p. 92-3).

A contemplação da imagem opera em ♂¹, o milagre do amor. Eleva-o em êxtase, em razão “sobretudo na existência de Joana, minha vítima (LINS, 1975a, p. 93). Do microuniverso cristão, no qual Cristo é a vítima perfeita, o Salvador redime a humanidade, para o microcosmo do “Retábulo”, em que Joana Carolina é a vítima. Vitimada pela doença, pelo contingente, pelas injustiças do mundo, mas que heroicamente resiste, salva os que dela se aproximam, oferece lenitivo como ela o fará à mãe na velhice. As chagas, elemento comum na hagiografia, se apresentam na doença descrita em Joana Carolina deste retábulo.

É no contexto de séculos de procissões religiosas, de devoções, de rezas, realizadas em tantas praças e tantos templos, que se dá a construção do terceiro mistério. Todos são lugares de encontro. Joana e ♂¹, como tantos casais da história, se encontram no templo, na cerimônia religiosa. Novamente aqui ela é colocada diante do cosmo: humano, histórico, secular. O símbolo que identifica o futuro marido da heroína aparece tanto no desenho, ♂¹, quanto em seu

olhar, diz ele: “desconheço que esta flecha lançada ao som do hino solto pelas mulheres é semente cujos frutos ninguém pode antever” (LINS, 1975a, p. 93). No ornato do terceiro mistério está construído o sentido universal, na narrativa o particular do jovem casal que se tocam pelo olhar.

3.2.5 Quarto mistério

Dos quatro elementos de Empédocles, “fogo, terra, água e ar” (BONHEIM, 2001, p. 67), o ar aparece neste quarto mistério, a água no quinto, a terra no décimo e o fogo no décimo primeiro. O ar:

Verdor das folhagens, sol das artérias, manto invisível da terra. Atiçador de incêndios, voz dos moinhos, remo de veleiros algumas vezes quebrado pelas calmarias, caminho sem princípio nem margem de todos os bichos voantes – morcegos, mariposas, aves de pequena ou grande envergadura. Revolvedor de oceanos, cólera dos redemunhos, dos furacões, dos vendavais, dos tornados. Zagal de mastodontes, de dinossauros, de renas gigantescas, guiados em bandos sobre pastagens azuis e cujos ossos, cujo couro e chifres se convertem em chuva, em arco-íris (LINS, 1975a, p. 93).

A musicalidade do ornato com o sopro originário da sibilância de sons alcançados por meio de consoantes: [v] e [f] fricativas labiodentais e /S/, fricativa alveolar, ou mesmo dental em alguns casos; “Verdor daS FolhagenS, Sol daS artérias”. O som do primeiro período é formado por variações tonais entre vogais abertas e fechadas. Cada vocábulo apresenta-se como um compasso de pentagrama, no qual as notas estão colocadas em tonalidades mais agudas e mais graves. O lexema “verdor” tem na primeira vogal “e” média-alta, anterior, arredondada, e a segunda, “o”, média baixa, posterior arredondada; em seguida o sintagma “das folhagens” apresenta a primeira vogal “a” em posição pretônica, baixa, central, não arredondada, seguida de “o”, de fOlhagens, média alta. Desse modo, os sons alternados entre graves e agudos expressam sons que remetem ao barulho do ar soprado pelo vento, ou mesmo por mecanismos artificiais como compressores de ar.

O ornato se comunica com a narrativa deste mistério pelo indiciamento da voz narrativa, cujo portador é o personagem Álvaro. De fato, o narrador do quarto mistério é filho de Joana Carolina, chama-se Álvaro. Embora seu nome não apareça uma única vez neste mistério, sabe-se quem é por dedução. O sinal que o representa é √. O narrador pode ser deduzido pelo fato de ele nomear os outros irmãos indicados. Sabe-se que é filho de Joana, pois afirma: “nosso pai gostava de animais” (LINS, 1975a, p. 93). E em seguida √ nomina os outros irmãos dizendo que irá embora com um deles, com Nô. Deixará a mãe com Teófanés e Laura, ainda não

nascidos. Maria do Carmo, outra irmã, havia morrido há dois dias quando do episódio que √ está narrando. Têm-se então quatro irmãos, mais Álvaro, cujo nome aparece não neste, mas no sétimo mistério.

A ligação do ornato com a narrativa é passível de ser encontrada ainda se levarmos em conta a série intitulada “Os Quatro Elementos”, com quadros pintados pelo milanês Giuseppe Arcimboldo (1527-1599). Em seus estudos sobre as obras de Osman Lins, particularmente sobre *Avalovara*, Ermelinda Ferreira se refere aos quadros de Arcimboldo como possibilidade aberta para estudar a técnica do escritor pernambucano, por meio da qual é feita a “construção da personagem a partir de um aglomerado de objetos heterogêneos, que migram do espaço diegético ou discursivo para dentro dos seus corpos, constituindo-os” (FERREIRA, 2005, p. 165). Nesse caso referido pela pesquisadora, a personagem √ de *Avalovara*.

Figura 17



“O Ar” – 1566.³³

Na construção do quarto mistério, a ligação entre ornato e narrativa se vale de razoável quantidade de pássaros. Nesse caso, ao invés de migrarem para o corpo de alguém, como em *Avalovara*, os pássaros compõem o espaço narrativo. Os pássaros são animais do ar, alegorizado no ornato. “Nosso pai, com o pássaro e Gedáblia tenta distrair-nos, fazendo com que o galo-de-campina cavalgue a cabra em torno de nossos leitos de folhas, sem que porém lhe demos atenção” (LINS, 1975a, p. 94). Longe do trabalho de condutor de trem, o marido de Joana Carolina se distrai com as crianças, “em suas horas de folga nos leva para o mato, pega passarinhos, tenta domesticá-los” (*Ibid.*, p. 94). Os tornados e ventos ameaçadores inscritos no

³³ Giuseppe Arcimboldo, “O Ar” – 1566. Disponível em: [http://de.wikipedia.org/wiki/Vier_Elemente_\(Arcimboldo\)#Die_Luft](http://de.wikipedia.org/wiki/Vier_Elemente_(Arcimboldo)#Die_Luft) 960 x 1293 pixels Museu de Viena. Acesso: 04/07/2014

quadro do ornato aparecem nos sonhos de √, “mergulhamos num silêncio pontilhado de gritos e meus sonhos são povoados de ameaçadoras cabras que me pisam e de grandes pássaros de cabeça vermelha, que voam sobre mim e arrancam-me pedaços” (LINS, 1975a, p. 94). Nos sonhos ou acordado, de noite ou de dia, há a presença dos pássaros neste mistério. Há na família de Joana Carolina o costume de manejar pássaros, lição que passa de pai para filho, como informa Álvaro: “minha alegria e a de Nô vai ser como a de nosso pai: caçar passarinhos novos, criá-los junto do fogo, amestrá-los” (*Ibid.*, p. 95). Noutro momento, o narrador informa que Nô aguardava melhorar do braço machucado para “roubar comigo pássaros novos” (*Ibid.*, p. 95).

O índice identificador da voz do narrador lembra assovio, graças ao uso do fonema fricativa labiodental [v] (SILVA, 2011, p. 26) Álvaro. A utilização de pássaros é constante nas obras de Osman Lins, como em *Avalovara*, para ficarmos com um dos exemplos mais marcantes, do qual lembramos aqui o que diz seu autor.

O título corresponde ao nome de um pássaro que existe no romance. Um pássaro imaginário. Inventei esse pássaro, não o nome. Pensei guardar para mim o segredo, mas revelo-o. Há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos, de seus pés a terra. [...]. Seu nome é Avalokiteçvara (LINS, 1979, p. 165).

Fartamente encontrado o [v] em A√alo√ara, que lembra o som do canto de pássaro, e, principalmente do vento que sopra. O personagem Álvaro carrega igualmente o mesmo som, ligando o barulho do vento com seu nome, e também com o símbolo que o identifica, √. Como se depreende, a narrativa desta parte do “Retábulo” está cheia de pássaros e, por conseguinte, por meio deles ela se liga ao ar do ornato que preside o quarto mistério.

3.2.6 Quinto mistério

Dominando o quinto ornato, encontramos a água. “A lenta rotação da água, em torno de sua vária natureza. Sua oscilação entre a paz dos copos e as inundações” (LINS, 1975a, p. 95-96). A água é apresentada com as múltiplas variações que pode assumir: “talvez seja um mineral; ou um ser mitológico; ou uma planta, um liame, enredando continentes, ilhas. Pode ser um bicho, peixe imenso, que trouxe escuridões e abismos, com todas as conchas, anêmonas, delfins, baleias e tesouros naufragados” (*Ibid.*, p. 95-6). A água e seus estados físicos, sólido, líquido e gasoso, pois que “desejaria ter, talvez, a definição das pedras; e nunca se define” (*Ibid.*, p. 96). Não se define, pois descongela e volta a líquido. Como líquido é “trespassável” (*Ibid.*, p. 96), como vapor é “invisível. Visível” (*Ibid.*, p. 96). Então a água é tudo isso, e por

isso ambivalente, dura e mole, visível ou não, “inimiga. Amiga” (*Ibid.*, p. 96). A ambiguidade da água se revela no matar a sede, mas será que ela “bebe a sua própria sede? Como sua fome? Nada em si mesmo? Não saberemos jamais sobre esse ente fugidio, lustral, obscuro, claro e avassalador. Tenho-o nos meus olhos, dentro das pupilas. Não sei portanto se o vejo; se é ele que se vê” (*Ibid.*, p. 96).

A água está presente em tudo, é o *arché*, o primeiro princípio de tudo segundo o filósofo Tales de Mileto (séc. VI a.C.). Tales assim pensa “por ver que o alimento de todas as coisas é úmido, e que o próprio quente dele procede e dele vive” e ainda, “pelo fato de as sementes de todas as coisas terem a natureza úmida; e a água é o princípio da natureza para as coisas úmidas” (ARISTÓTELES, 1991, p. 7). Igualmente no ornato do “Retábulo”, ela se mostra multiforme em muitas coisas, em pleno movimento de transformação de um ser para outro ser. Em si mesma pode ser ameaçadora ou benéfica: “Existem os ciclones, as trombas marinhas. Golpes de barbatanas? E também as nuvens, frutos que, maduros, tombam em chuvas” (LINS, 1975a, p. 96). Coisas opostas que fazem parte de sua natureza.

Esse mistério se liga a outra narrativa de *Nove, novena* a última intitulada “Achados e perdidos”, cuja presença do elemento líquido é motivadora de buscas, pois que houve a morte de um menino, talvez afogado no mar, e que enseja ao longo da narrativa alocações a respeito de transformações advindas da água que tudo cerca.

Aqui, no quinto mistério do “Retábulo”, temos no ornato a água; na narrativa a impressão de Totônia quando conheceu o futuro genro. É dela a voz narrativa, cujo sinal é \odot , um ponto num círculo. A ligação entre ornato e narrativa se mostra no alto grau de instabilidade e variação de perspectiva acerca dos personagens que compõe este mistério. No diálogo com Jerônimo José, a mãe de Joana Carolina irá interditar o casamento: “Senhor Jerônimo, desculpe que lhe diga: tenho visto poucos homens tão franzinos. Não digo no corpo. É por dentro. [...] Desatou em pranto, me apertando os dedos, como se eu houvesse descoberto as fraquezas que ele mais tentasse esconder” (LINS, 1975a, p. 96). Mas dona Totônia volta atrás, comparando-o com outros homens que intentaram desposar sua filha. Ela muda de opinião. “Nos outros pedidos, não me comovi: eram homens grosseiros. Mas o espírito, a presença de um espírito sempre haverá de perturbar-me” (*Ibid.*, p. 97). Como a água que muda o curso, ela dirá a ele: “Joana casará com você, meu filho” (LINS, 1975a, p. 97). Totônia mostra ter personalidade para mudar de resoluções. “Pois se sou fraca, tenho de ser de pedra. Sou de Pedra. Mas também chorei” (LINS, 1975a, p. 97). O marido de Totônia é o oposto de Jerônimo José. Para seu marido, diz a narradora, ela se abria igual ao Mar Vermelho diante de Moisés e quem sabe por isso, por ser tão diferente do pai de seus filhos, ela decide dar a mão da filha em casamento.

Sua condição de mãe faz Totônia ser capaz de transformar a água. Não é milagre como nas bodas de Caná (Jo. 2, 1-11), mas milagre da natureza que permite a Totônia definir-se: “tenho duas torres na cabeça, sou a esposa, a Igreja, a terrena, a que se polui, a que pare os filhos, a que transforma em leite o próprio sangue, a frágil. Não é assim que diz a liturgia?” (LINS, 1975a, p. 96-7). É o milagre da natureza do corpo materno que transforma água em sangue, sangue em leite e alimenta os filhos. Tudo vem da água como pensa o filósofo Tales de Mileto, para quem os seres estavam cheios de deuses. A mãe amamenta, no milagre da produção de um líquido que, sorvido, sustenta a vida.

Assim como a água muda de estado, o julgamento de Totônia vaga, ora acusando o marido pelos erros que os filhos cometem: “Suzana envenenada de luxúria, Filomena aduncando o nariz e as unhas na avareza, Lucina irada com todos, até contra mim. João Sebastião, errante mas sem calço nas ações deve ser obra do pai, um seu reflexo” (LINS, 1975a, p. 98); ora pondo a culpa em si mesma, como a conversar com ela própria em terceira pessoa: “no teu modo habitual de agir, na tua falta de pulso” e, ao confessar-se, se redime: “Ainda que te enganes, que sejas severa contigo, debes crer que os erros de teus filhos são filhos de teus erros, mas sem que isto confranja tua alma, Totônia” (LINS, 1975a, p. 98). Como a água, Totônia muda seguidamente de pensamento, mas sem contradizer-se. Somente a heroína se mantém firme. Apesar dos outros filhos, como diz sua mãe:

não será esta Joana recompensa? Vê sua firmeza. Bem podia estar de braços levantados, acusando-se, acusando os tempos, querendo refazer o que só uma vez pode ser feito, ou temerosa, ou desacordada. Ela não faz da dor um estandarte, guarda-a como segredo. Nos socavões da alma” (LINS, 1975a, p. 98).

Mesmo quando o marido a chama para ir viver com ele em Belém, onde se mudou em busca de trabalho, Joana, diante da recusa da mãe que alega estar muito velha para acompanhá-la, recusa o pedido do marido. Este então volta e diz a ela que o errado é ele e que “muitos podem achar que você devia ir. Mas nem sempre a casa é onde está o marido; a casa é onde está a paz de consciência” (LINS, 1975a, p. 99). A casa, como metáfora da morada do homem, fechado sobre si mesmo, como foi dito, a partir de Heidegger, nas análises do segundo mistério, dialoga com a água deste terceiro mistério. O marido e a mãe de Joana mudam, vão e vem em seus desígnios, a heroína é o pilar, a força, a permanência.

A obra de arte pictórica encontrável aqui está na descrição que a narradora faz de sua família. Sua narrativa se assemelha a contemplação de algum álbum de família. É como se Totônia estivesse vendo fotografias e descrevendo pessoas e situação. Ela vê e descreve o nariz adunco e as unhas de Filomena, o jeito frágil de Jerônimo José; A corpulência e força do marido; a estrada de ferro; a estada do genro em Belém; a casa montada pelo genro, com quatro cadeiras,

um candeeiro e outros objetos. Vê também, nas fotos, os presentes que Totônia ganhou da filha Joana. A fala de Totônia mescla imagens e observações, geralmente em tom de julgamento. Muitos motivos, circularidade de histórias, reavivar da memória ao ver fotos e apresentar circunstâncias. No discurso de Totônia, as imagens tiradas do álbum, denotativas de fotografia (às quais o leitor não tem acesso, mas as antevê pela fala da narradora), transformam-se em signos, expressos em código histórico – cultural, em volta da vida da família de Joana.

Quanto à conotação, como observa Barthes, o discurso da fotografia, no caso de Totônia em análise, vemos algo semelhante ao que disse o semioticista francês: “os signos são aí gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos dotados de certos sentidos em virtude do uso de determinada sociedade” (BARTHES, 2009, p. 23). Tais objetos e ações congeladas e irrepetíveis são os referentes sem os quais a fotografia não existe. Aqui, na obra literária, as imagens construídas pelo narrar de Totônia são como “a vidraça e a paisagem”, na feliz expressão de Roland Barthes (2012, p. 15), gerando dêiticos que apontam para o mundo do qual a personagem flagrou acontecimentos que se mantêm como a dizer sobre o ela se recorda. Daí o caráter de narrativa circular e absolutamente atemporal, em ir e vir que mistura acontecimentos com impressões pessoais acerca dos fotografados. Lembranças que são como a água, algumas mais nítidas, outras vaporizadas pela deslembração, mas presentes no contemplar imagens do passado refletidas em fotografias que flagram aspectos da família da narradora. Certos traços descritivos feitos por Totônia acerca de Jerônimo José se assemelham a certos traços de pessoas presentes em fotografias observadas por Roland Barthes. Este semioticista chamou “esses traços de ‘biografemas’; a fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 2012, p. 34).

3.2.7 Sexto mistério

O ornato deste mistério apresenta-se como o jogo da adivinha, com perguntas e respostas. A organização dos períodos se faz de modo a dirigir a leitura em velocidade semelhante ao do andamento musical. A agógica testada com o metrônomo confirma que as respostas seguem o andamento ‘moderato’ em 110 BPM – batidas por minuto, o que é próprio do andamento da “adivinha”.

- Que faz o homem, em sua necessidade?
- Vara e dilacera. Mata as onças na água, os gaviões na mata, as baleias no ar.
- Que inventa e usa, em tais impossíveis?
- Artimanha e olho, braço e barão, trompa e cavalo, gavião, silêncio, aço, cautela, matilha e explosão (LINS, 1975a, p. 101).

O ornato tem como tema a ferocidade humana, e o mistério apresenta na narrativa também esse elemento, notadamente na figura caricata do diabo, representada tanto pelo ícone que o identifica, quanto pelo desenho do filho do Senhor do Engenho Serra Grande. Ele próprio assim descreve o desenho com o qual se assemelha:

☩ Pareço-me bem mais com o diabo, do que com gente. *Vade retro*. Não era assim que me achavam as mulheres. Vara de pescar no ombro, feixe de peixes na mão, olho para Joana com o olho de ver fundo de rio. Barba pontuda, abas do chapéu levantadas de um lado e outro da cabeça, a modo de chifres. Aterrador, um mau (LINS, 1975a, p. 101).

O tridente escolhido como ícone que identifica o personagem se coaduna com o ornato que encima a narrativa, pois sendo ele uma lança de três pontas é “forma derivada e deformada da cruz, quer dizer, a cruz alterada, com sentido de agressividade” (CIRLOT, 1984, p. 580). Na alegorização do diabo, por meio do *design* do personagem, depreende-se a representação visual de uma ideia que identifica o ☩ aos poderosos e coloca o filho do senhor de engenho como um dos tormentos de Joana. A ironia do signo “barba”, remissivo à barbaridade, e também ao bode, que é animal de poucos cuidados, agressivo e fétido, se confirma pela conduta do rapaz em relação ao descuido pessoal e a irresponsabilidade na procriação de filhos, em grande número e com várias mulheres. Mas, apesar da falta de higiene, ele reflete: “eu não era assim. Tomava banho no poço, com sabão, meu chapéu era alvo, quebrado nos olhos, usava suíças, gostava de caçar, não de pescar” (LINS, 1975a, p. 101). Esse diferentes contornos de ☩, o configuram a partir de um conjunto de elementos expressivos diretamente relacionados à cultura: como pessoa má, gosta de pescar, quando era homem bom e limpo gostava de caçar. São essas duas atividades ligadas a concepções diferentes de pessoa. A caça ligada à ideia de nobreza, a pesca à de preguiça e mentira. Esse homem mau tentará Joana.

A história do embate entre Santa Joana Carolina e o diabo, ☩, se apresenta em micro figuras, seguradas por Joana, e compondo expressivo desenho. O narrador, que é o próprio ☩ dirá: “Joana, a professora, me afasta com a régua e a palmatória na mão, fazendo com os dois instrumentos uma espécie de compasso aberto, o outro braço protege os filhos” (LINS, 1975a, p. 102). O gesto irônico do desenho da heroína a mostra como uma adestradora de leões com a palmatória. Temos ainda, na tentativa de afastamento de ☩, o formato de um dos símbolos maçônicos, o compasso. Por outro lado, na proteção dos filhos com uma das mãos, forma-se o gesto no desenho de anjo da guarda cuidando para que as crianças não caiam em perigo. Nesse último caso, a alegoria do anjo protetor, em luta contra as forças do mal, é figurativizada por

meio de verbos no presente do indicativo: “afasta”, “protege”, e com o gerúndio “fazendo” delineando os contornos da imagem de Santa Joana Carolina nesse episódio.

Desejando amigar-se com Joana, o Ψ vai tentar atraí-la. Depois de admitir que ela nunca precisou dele, pois questionava-se: “multiplicava os pães e os peixes?” (LINS, 1975a, p. 103), ele a cercará, observando-a de fora da casa, indo várias vezes na horta de cacau para melhor espreitá-la. Certo dia ele entra na casa, propõe relação conjugal, ela recusa e, vendo-o nervoso, oferece um copo d’água, mas ele recusa: “como iria pegar um copo, ou uma xícara, se minhas mãos tremiam?” (*Ibid.*, p. 104). Ele perdeu a voz, naquele instante. Depois, mudou-a de casa. Instalou-a em outra, imensa, tentando possuí-la. Nesse meio tempo, teve dois filhos com outras mulheres. Queria um com Joana. Ela resiste e, a exemplo de Jó, Joana vê “aí, duma vez, adoecerem seus filhos, todos, a pequena morreu. Sua mãe, que de tempos em tempos vinha lhe fazer uma visita, morreu também aí. Nada abalou a mulher” (*Ibid.*, p. 104). O Ψ sairá da casa de Joana aturdido e, ao final desse mistério, se sentirá arrebatado.

A sacralidade expressa nesse mistério, ligando-o a fragmentos da história sagrada e a símbolos iniciáticos, tem como desfecho não a derrota de Ψ , mas uma possível sua conversão. “Acabei achando que Joana Carolina foi minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistérios” (LINS, 1975a, p. 105).

3.2.8 Sétimo mistério

O ornato deste mistério é:

Os que fiam e tecem unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma linhagem **FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ** dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das invenções destinadas a estender **LÃ LINHO CASULO ALGODÃO LÃ** os fios e cruzá-los, o algodão, a seda, era como se ainda estivesse **TECEDEIRA URDIDURA TEAR LÃ** sem imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apelo à ordem que os traz à claridade, transforma-os em obras, portanto em objetos humanos, iluminados pelo espírito do homem. Não é por ser-nos úteis **LÃ TRAMA CROCHÊ DESEHO LÃ** que o burel ou o linho representam uma vitória do nosso engenho; sim por serem tecidos, por cantar neles uma ordem, o sereno, o firme **TAPECEIRA BASTIDOR ROCA LÃ** e rigoroso enlace da urdidura, das linhas enredadas. Assim é que suas expressões mais nobres são aquelas em que, com ainda maior discipli- **LÃ COSER AGULHA CAPUCHO LÃ** na floresce o ornamento: no crochê, no tapete, no brocado. Então, é **FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ** como se por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica, algodoais e carneiros, casulos, campos de linho, novamente surgissem, com **LÃ TRAMA CASULO CAPUCHO LÃ** uma vida menos rebelde, porém mais perdurável (LINS, 1975a, p. 106).

A metaficção nas linhas escritas em minúsculas se explicita ainda mais quando referida à literatura do próprio escritor Osman Lins. Os elementos de invariância de sua obra, como a geometrização dos procedimentos construtivos, se mostram no ornato em “pertencem à mesma linhagem dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno”. A bricolagem também está na expressão “unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase”. Do tapete *Avalovara*, com seus nós e laços, em “das invenções destinadas a estender os fios e cruzá-los [...] representam a vitória de nosso engenho; sim por serem tecidos”; aqui, demonstram a engenhosidade osmaniana na tessitura dos textos, pelos quais “floresce o ornamento”. A sacralidade de seu discurso literário, está representado no trecho “por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica”. A poética de Osman Lins se vê assim representada num movimento centrípeto num ornato que aponta para si mesmo e para o trabalho de seu demiurgo.

Notamos que esse ornato é dotado de plasticidade rítmica, indicando a presença de procedimentos fílmicos, pelo ir e vir do tear que o compõem. Tal tear é criado pelo efeito da disposição dos oito sintagmas escritos em letras maiúsculas:

FIANDEIRA	CARNEIRO	FUSO	LÃ	
			LÃ	LINHO CASULO ALGODÃO LÃ
TECEDEIRA	URDIRURA	TEAR	LÃ	
			LÃ	TRAMA CROCHÊ DESENHO LÃ
TAPECEIRA	BASTIDOR	ROCA	LÃ	
			LÃ	COSER AGULHA CAPUCHO LÃ
FIANDEIRA	CARNEIRO	FUSO	LÃ	
			LÃ	TRAMA CASULO CAPUCHO LÃ

(LINS, 1975a, p. 106).

Há matematização explicitada pelo ordenamento fixo do “tear” de palavras, pois, o quadro acima indicia movimento pela semelhança com certo tipo de tear manual, cujas idas e vindas costuram os fios no pente e fabricam o tecido. O quadro acima remete a dois movimentos: o primeiro com lexemas, colocados do lado esquerdo do tear, de 9, 8 e 4 letras; o segundo, com lexemas de 5, 6, 7 e 2 letras. Apresenta-se, aqui, a matemática aludida no ornato com o termo “álgebra” e também os pontos realizados pelo fabrico do texto, pela contagem de letras e palavras em dois eixos que se cruzam com regularidade nas linhas. Há de um lado 21 pontos (as 21 letras), de outro 20, como num tapete feito de trama, casulo, etc., urdidos pela lâ do eixo central, ou seja, o eixo que amarra os dois lados do tear é composto pelo vocábulo LÃ. O som produzido por LÃ remete ao som dos momentos de enlace dos fios realizados pela

passada do pente de um tear em direção ao rolo urdidor e, depois, no rolo do tecido.³⁴ LÃ, portanto, remete ao movimento da passagem de uma etapa para outra da tessitura ininterrupta dos fios que se enlaçam na criação do pano. Vislumbra-se a imagem e o som desse tipo de máquina, cabíveis, por exemplo, em filmes históricos sobre a Revolução Industrial.

A ligação do ornato com a narrativa se dá na matematização que se revela quando Joana Carolina afirma ter vivido “sete anos, sete meses e sete dias morei neste inferno”, do Engenho Serra Grande (LINS, 1975a, p.111). Tal indicação, 7 x 7 x 7 corresponde ao mundo tridimensional, uma vez que essas três medidas correspondem à altura, largura e comprimento, medidas cúbicas portanto. Com efeito, semelhantemente ao cinema com sua tela plana que reflete imagens em terceira dimensão, aqui, nesse retábulo, a narrativa se vale das linhas no espaço plano da folha para formar imagens que figurativizam a terceira dimensão.

O movimento expressivo do ornato “tear” refrata o processo de escrita do texto, e, com isso, liga-se de modo metaficcional a vários momentos da narrativa. A começar pelo ir e vir mensal de Joana Carolina, do Engenho Serra Grande até a cidade, onde ia receber o salário de professora e, depois, da volta da cidade para o engenho. “Esse caminho durante quase oito anos, jamais a cavalo ou de carro de boi, ou num jumento. Todas as vezes a pé” (LINS, 1975a, p. 107). Como num tear manual aludido no ornato, o movimento da heroína nas caminhadas em busca do salário é feito também se valendo exclusivamente da própria força física. A narrativa e o ornato se ligam ainda para além desses percursos e da atividade de professora de Joana, pois que ela fez “todos aqueles anos, toalhas de crochê à luz de candeeiro, para vender na cidade” (LINS, 1975a, p. 111).

Relacionada estruturalmente à sétima arte, encontramos, na construção dos sintagmas, os quadros que expõem a vida da família de Joana no espaço de Serra Grande. Nesse sentido, procurando mostrar as condições em que se encontravam, a narradora, Laura, descreve cenas como:

Cena 1, tomada 1: “Minha mãe curvada, nos dá um clister de pimenta d’água, com bexiga de boi e canudo de carrapateira, untado com banha de porco” (LINS, 1975a, p. 106).

Cena 1, tomada 2: “O corpo cheio de manchas” (*Ibid.*, p. 106).

Cena 1, tomada 3: “Tossíamos todos” (*Ibid.*, p. 106).

Cena 1, tomada 4: “O couro de Álvaro estourou abaixo do ouvido” (*Ibid.*, p. 106).

Cena 2, tomada 1: “Muitas ladeiras, trechos desertos” (*Ibid.*, p. 107).

³⁴ Exemplo de tear manual que produz tal tipo de som pode ser facilmente encontrado na internet, como o do tecelão Fr. João Ferreira, cuja demonstração de funcionamento está em vídeo intitulado “A tecelagem” disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_GLTRbB229Y (acesso em 24/11/2015).

Cena 2, tomada 2: “Estirada de areia” (*Ibid.*, p. 107).

Cena 2, tomada 3: “Uma extensão cheia de pedrinhas rolantes, brilhando à flor do solo e que feriam os pés” (*Ibid.*, p. 107).

As tomadas 1, 2, 3, e 4, da cena 1 da narrativa, tornam-se sequência fílmica quando introduzidas à a locução da narradora em meio às descrições do panorama da casa. Temos, então, imagem e som, no trecho literário:

Não tínhamos sequer regador. Minha mãe, curvada, nos dá um clister de pimenta d’água, com bexiga de boi e canudo de carrapateira, untado com banha de porco. **A doença era febre,** o corpo cheio de manchas. **Comíamos pouco, sempre estávamos propensos a cair de cama. Antes foi a tosse convulsa.** Tossíamos todos, o couro de Álvaro estourou abaixo do ouvido (LINS, 1975a, p. 106 – grifos nossos).

A voz narrativa se desdobra em duas funções. A primeira, sintetizando a condição de pobreza da família; a segunda, na descrição de imagens em movimento, como da mãe curvada cuidando dos filhos. Essa dupla função é feita por meio de intercalações, que é um dos aspectos marcantes da poética de Osman Lins. O processo fílmico apresentado no sexto mistério que acabamos de apontar realiza uma sequência cinematográfica. Por essa sequência, mudam os quadros, as cenas, mas permanece a unidade lógica do enredo. Além disso, as intercalações realizadas no plano expressivo da narração literária, assim conduzida, relaciona-se homologicamente com os cortes de cenas levados a efeito no cinema. Os cortes narrados são como cortes do processo fílmico.

Quase ao final desse mistério há o gesto épico realizado pela mímica de Joana Carolina ao sair das terras do Engenho Serra Grande, “ergueu a mão espalmada e passou-a diante da paisagem, com o mesmo gesto que fazia ao quadro-negro, apagando o que já fora ensinado e aprendido” (LINS, 1975a, p. 112). Mas, não é ainda o fim da história nesse lugar, pois que o mistério seguinte irá focalizar a morte de Totônia também aí, com todos os desdobramentos advindos dessa morte.

3.2.9 Oitavo mistério

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, 1975a, p. 112-3).

O painel composto pelos signos do ornato acima forma em seu conjunto o ambiente rural do engenho de cana. Isso se dá pela citação direta de tipos de cultivo, de ferramentas, pelo produto desse trabalho, como a aguardente, e pela atmosfera de violência que predomina nos últimos signos que são remissivos ao mandonismo dos poderosos senhores de engenho, como “rifle”, “mandado”, “mandão”. O pistoleiro mandado a executar ordens se coaduna com os sulcos, buracos citados no ornato que podem ser tanto para o plantio da cana, quanto para enterros.

O ornato se liga ao ambiente descrito na narrativa pela presença de personagens, que, tal como os objetos citados no ornato, compõem o espaço como se dele fizessem parte. O narrador deste mistério é a parteira, ela descreve:

⊕ Totônia deitada, pálpebras descidas, as mãos sobre o lençol. A cabeça do Touro, com suas aspas recurvas, ocupa quase todo o quadrado da janela. Conduzindo uma bacia de estanho, inclino-me para a doente. Ao pé da cama (as três formando uma espécie de cruz florenciada) Lucina de joelhos, vestida de branco, Suzana às suas costas, de azul, com os punhos levantados e, no reverso do grupo, também ajoelhada, Filomena, de quem só os braços abertos, com as fofas mangas vermelhas, são visíveis. À esquerda, Joana Carolina, prostrada, toca o soalho com a fronte e as palmas das mãos (LINS, 1975a, p. 113).

Temos aqui uma cena fixa, como um fotograma, no qual vemos o código cromático osmaniano cuja luminosidade domina o ambiente. As cores branco e azul remetem diretamente ao mundo celeste, a bacia de estanho reflete o peso da dor do momento, o vermelho indica o ferimento sofrido por Totônia quando atacada por um touro, motivo de sua morte. A cruz é composta por personagens que assumem assim função espacial. Deixam de ser pessoas apenas, tornam-se espaço literário. O quadro é emoldurado pela cabeça de um touro que ocupa quase toda extensão da cena. Além deste, há outros touros gravitando a narrativa, como se anjos fossem: “o dia claro de maio e ondulações de terra, sobrelevadas por grandes pássaros brancos, as amáveis cabeças guarneçadas com um chifre, a claridade pesando em suas asas” (LINS, 1975a, p. 113). O efeito trazido pela bricolagem desse pequeno trecho aponta para a criatividade com que os seres do céu são compostos, com semi-símbolos de pássaros e bois, também para a atualização do demiurgo, em termos de conhecimentos da física, pois para esta ciência, atualmente, a luz tem peso, que, na narrativa do retábulo, é sentido pela claridade das asas dos pássaros. São imagens que tendem para o místico, como a existência de apenas um chifre em tais seres, remissivo ao unicórnio de *A dama e o unicórnio*, animal mítico representativo da elevação espiritual e que é elevado à condição celestial, pela posição que ocupa na narrativa deste oitavo mistério.

Também a arte da escultura se apresenta, aqui, pelo modo como a narrativa constrói a estátua semelhante à estrutura do boi de asas, ou do “Guardião alado neoassírio” (FARTHING, 2011, p. 40), do século IX antes de Cristo. Tal se vê representada na narrativa do devaneio da parteira que acompanha o enterro de Totônia.

Tenho a impressão de ir, com ela, a caminho de Deus, numa carruagem puxada por bois com grandes asas, metade anjos, metade bois, bois-anjos, e que no mundo, vida e gente, e talvez até Deus são boisanjos, e que, de tudo, temos de comer, com os mesmos dentes fracos, a parte do chifre, a parte da asa (LINS, 1975a, p. 116).

O detalhe dos sintagmas “bois-anjos”, “boisanjos”, remetem à tradição ocidental que concebe o ser humano como um ser composto de corpo + alma, como simbiose de duas coisas que permanecem distintas no homem; com Deus, porém, o sintagma promove a interação plena por “boisanjos”. Com efeito, a elevada condição divina é um todo harmônico, não pode ser dividido. A divindade é um tudo que congrega e relaciona todas as coisas na conjunção do espírito. Essa arte mesopotâmica primitiva, indicada na presença desses sintagmas, indicia a passagem para o nono mistério.

3.2.10 Nono mistério

O ornato deste mistério é constituído de duas partes, (LINS, 1975a, p. 117):



PALAV	Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do
RACAP	nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais
ITULA	sutil, fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o
RPALI	aparecimento do universo; mas quando a consciência do
MPSES	homem, nomeando o criado, recriando-o, portanto, separou,
TOCAL	ordenou, uniu. A palavra, porém, não é o símbolo ou re-
IGRAF	flexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito,
IAHIE	o sopro na argila. Uma coisa não existe realmente en-
RÓGLI	quanto não nomeada: então, investe-se da palavra que a
FOPLU	ilumina e, logrando identidade, adquire igualmente estabi-
MACÓD	lidade. Porque nenhum gêmeo é igual a outro; só o nome
ICELI	gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo . Assim, gêmea
VROPE	inumerável de si mesma, a palavra é o que permanece,
RGAMI	é o centro, é a invariante, não se contagiando da flutua-
NHOAL	ção que a circunda e salvando o expresso das transforma-
FABET	ções que acabariam por negá-lo. Evocadora a ponto de
OPAPE	um lugar, um reino, jamais desaparecer de todo, enquanto
LPEDR	subsistir o nome que os designou (Byblos, Carthago, Su-
AESTI	méria), a palavra, sendo o espírito do que – ainda que
LETEI	só imaginariamente – existe, permanece ainda, por incor-
LUMIN	ruptível, como o esplendor do que foi, podendo, mesmo
URAES	transmigrada, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua
CRITA	original clareza. Distingue, fixa, ordena e recria: ei-la.

Dentro do próprio ornato há um outro ornato, mais sutil, que o emoldura, é a coluna da esquerda. Ela apresenta “a disposição em coluna e a segmentação das palavras, baseada num critério arbitrário, confere-lhes, à primeira vista, o aspecto visual de um hieróglifo, isto é, de uma escrita enigmática, difícil de se decifrar” (NITRINI, 1987, p. 138). Talvez não seja tão arbitrário como possa parecer à primeira vista, pois que esse fragmento do ornato começa com “palavra” e fecha-se com “escrita”. Palavra é, antes de mais nada, a fala; a fala é privilégio de poder, de quem pode fazer uso dela, daí o segundo vocábulo ser “capitular”, termo que tem o mesmo radical de *caput*, *caputis*, “a cabeça”, logo, aquele que manda. O termo seguinte, “palimpsesto”, indica as tentativas de ensaio e erro no constante escrever e apagar até que a palavra seja capturada na escrita, o que dá um sentido importante se olharmos o caleidoscópico túnel da história da escrita. Justamente, a palavra seguinte indica esse sentido, ela, a “caligrafia” desenha sentidos, fixa os signos, a exemplo dos “hieróglifos”, que vem logo a seguir. Está indicado nessa coluna os desdobramentos da palavra, que de som vira sinais escritos em pergaminho ou papel, indicando transformações que vão da primitiva palavra falada, digamos, de lábios para ouvidos, até a que se tem hoje na moderna civilização. Até mesmo “pedra” não está arbitrariamente colocada, se lembrarmos que lápis vem do italiano *lapis*, mas que é feito de pedra/lápide, grafite. Desse modo, pedra liga os ornatos do primeiro e deste nono mistério, pelo polir palimpsesto, pelo polir da escrita e o apontar a pedra bruta até que ela se torne uma joia, nesse caso a arte literária brilhante pelo muito polir o texto.

Evidentemente os vocábulos expressos nesse fragmento estão colocados em sequência, pois na escrita um vem após o outro. Mas não é um dado necessariamente histórico-linear no discurso de Osman Lins que esteja assim colocado, já que em torno dos dois eixos: “palavra” e “escrita” gravitam os outros signos todos remissivos a esses dois sentidos dados na forma literária. Mais que hieróglifos, já decifrado pelo sábio Champollion, o fragmento em apreço assemelha-se à ideografia, pela disposição vertical em que se inscreve. Não é hieróglifo, é ideograma. De fato, embora as palavras sejam legíveis, todas começam em uma linha e acabam na seguinte, obrigando os olhos a realizar o movimento vertical para a compreensão do que está escrito, como na escrita chinesa e, a exemplo desta, com sinais remissivos ao formato dos objetos, no caso aqui, todos ligados à palavra.

No segundo quadro do ornato “duas vezes foi criado o mundo”, a primeira constatação a respeito dessa citação é a contundente ligação com o espírito do Evangelho de São João: “No princípio existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele; e sem ele nada foi feito” (Jo. 1, 1-3). A ideia de palavra criadora e a de escritor como organizador de mundos põe em comunhão os


sentidos do Evangelho e do ornato pela declaração de que o mundo foi criado duas vezes, uma vez o mundo físico, outro o literário; o mundo físico dado pela observação empírica, o segundo criado pela palavra do artista que, como demiurgo, ilumina as relações entre os homens.

Esse duplo aspecto do mundo, nascido uma segunda vez pela palavra, liga essa expressão do ornato com o romance *Avalovara*. A personagem  é nascida e nascida, primeiro com seu corpo e, uma segunda vez, quando aprende a falar. Sobre ela, diz Osman Lins em entrevista: “Eu lembraria aqui que uma das personagens, havendo nascido duas vezes (motivo gerado da ideia desse segundo nascimento que é a nomeação das coisas) é, ao mesmo tempo, carne e verbo: as palavras perpassam pelo seu corpo, visíveis e audíveis” (LINS, 1979, p. 176). É o mundo da palavra, alegorizado nessa personagem que é feita de palavra e está em busca do Nome. De certo modo,  de *Avalovara* já está prefigurada no ornato do “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

Além de *Avalovara*, o ornato deste mistério está ligado com o do segundo mistério, devido aos signos evocativos de cidades, como Byblos, Carthago e da região da Suméria, todos eles referentes à origem da escrita, “evocadora a ponto de um lugar, um reino, jamais desaparecer de todo, enquanto subsistir o nome que os designou” (LINS, 1975a, p. 117). E no segundo mistério, quando descreve a lenta caminhada da humanidade, no percurso da qual “um agrupamento de casas faz uma cidade, um marco, um ponto fixo, uma aqui [...] e será talvez destruída, soterrada, e mesmo assim poderá esplender de sob a terra, em silêncio, das trevas, por vias de seu nome” (LINS, 1975a, p. 89). A palavra traz à luz, *fiat lux*, símbolo do conhecimento que distingue o homem e suas construções, como é o caso da construção do *corpus* literário, como mundo criado uma segunda vez.

A sacralidade contida no ornato se revela no sintagma “sopro na argila”. “O senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou no seu rosto um sopro de vida, e o homem tornou-se alma (pessoa) vivente” (Gn. 2,7). O mundo físico recebe o sopro do espírito, a parte imaterial no ser humano; pela palavra que nomeia e dá sentidos, como os dados pela arte literária. Contudo, “a palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, o sopro na argila” (LINS, 1975a, p. 117). A função servil é aquela realizada pela explicação racional, científica. Esta é importante, mas os sentidos humanos são mais bem realizados pelos signos literários, pois que estes são reveladores da alma humana.

Com um ornato tão significativamente metalinguístico, sua ligação com a narrativa só poderia se dar no conjunto da Palavra. Com efeito, o enredo desta narrativa conta a história de um casal de jovens que se amam e fogem, sendo perseguidos por homens a mando do poderoso senhor de engenho que é o pai da moça. Acharão abrigo momentâneo na casa de Joana Carolina.

Esta, convencerá os homens a levar o casal a salvo de volta para a casa da moça. Fará mais, convencerá o pai a consentir o casamento. “Mais de duas horas estive argumentando, até lograr, do chefe, a promessa de nos proteger e de só entregar-nos se fosse permitido nosso casamento” (LINS, 1975a, p. 124). A palavra de Joana operou milagre, e o casal teve o casamento abençoado. Eles contam, em voz única, a síntese de sua história: “ Somos os amantes, os fugitivos, os perseguidos, os encontrados, os salvos” (LINS, 1975a, p. 118).

O casal em fuga dialoga com outro da literatura: Romeu e Julieta, apenas que com final feliz graças à intervenção de Santa Joana Carolina. Guardadas as variações de cinco séculos entre Shakespeare e Osman Lins, estão mantidos o clima romântico e a conjunção de encontros realizados dentro da igreja. De modo semelhante aos amantes shakespearianos, Miguel e Cristina também descem às catacumbas que estão dentro de um templo católico, conta Δ : “abrimos a arca para aí nos escondermos; estava cheia de ossos humanos” (LINS, 1975a, p. 121). Flagramos no discurso osmanianos elementos do romantismo inscrito em contextos de intertextualidade por meio de literatura comparada entre poema e narrativa. É, desse modo, construído esse discurso intertextual em um dos mistérios que se realiza com pertinente metalinguagem, pela Palavra da Santa, e pela criação do mundo literário aludido nessa parte do “Retábulo”. Embora mantenha a tessitura da palavra, o próximo mistério desenvolve-se em outra perspectiva.

3.2.11 Décimo mistério

A composição do ornato desse mistério liga-o à narrativa de “Achados e perdidos” pela presença de eras geológicas expressas cronologicamente nesses dois capítulos de *Nove, Novena*. Aponta o ornato o surgimento do planeta terra, com “as calotas polares, as áreas temperadas e o aro equatorial, exalando ainda o bafo das bigornas”, passando pelos “continentes e ilhas [...] o lodo, a relva, as flores, os arbustos [...] os bichos do chão [...] o rolar das estações, dentro de uma estação mais ampla, civilizações inteiras florescendo e morrendo em um só Outono” (LINS, 1975a, p. 125). A citação das eras, que é uma das características da poética de Osman Lins, serve, aqui, para colocar, mais uma vez, a história humana personificada em Joana Carolina e os seus, ante o cosmo.

A narrativa apresenta-se em forma de diálogos como se fossem atos de peças teatrais. De fato, todo o “Retábulo” já foi adaptado para o teatro por Maria José de Carvalho (1991), mas o décimo mistério se mostra particularmente mais próximo da arte teatral. Nele encontramos

intercalações entre as vozes dos personagens (cinco ao todo), misturadas a trechos entre parênteses.

(Joana, serrote na mão, corta as pernas do banco onde o menino dorme, tendo sobre o peito um barco de papel azul. Sentado, agradece, com o rosto na sombra, oferecendo o barco a Joana.) 1. “Como se chamava esse menino?” 2. “Parece que Maximino. Ou Raimundo. Mas há quem fale em Glaura, ou Glória, quem há de saber?” 3. “Para ter tantos nomes, devia roubar cavalos.” ⊕ “Era uma criança e não andava, tinha um defeito nas pernas.” 3. Quando o sujeito nasce aleijado, é Deus que põe um embaraço na maldade. Nunca vi um cego que prestasse. 4. “Você diz essas coisas, porém não é mau. O que transborda na boca, sobrou no coração” (LINS, 1975a, p. 125).³⁵

No todo da narrativa desse décimo mistério, são seis os trechos entre parênteses. Eles serviram no teatro de Mariajosé para a realização da voz do coro. De fato, não há indicação de personagem específico responsável por sua voz, e as informações que traz revelam a onisciência do enunciador, em razão dos detalhes que fornece da vida da heroína. Por exemplo, depois de citar a morte dos filhos de Joana e da assistência que ela recebia de Laura e Teófanés, a voz entre parênteses enumera o estado de espírito da personagem: “(Ao contrário dos que se fixavam no mal que lhes sucede, permanecendo insensíveis a toda espécie de bem, Joana, com o que lhe restava, contentava-se)”. O gesto literário osmaniano flagrado aqui demonstra que há uma forma discursiva nos diálogos interpessoais que corrobora a presença de teatralidade aludida por nós. É o que se depreende dos argumentos de André Topia (1979, p.202) para as diferenças de velocidade de ser manifestado num movimento rápido quando é fala, sempre maior do que as de narrações descritivas, e tal velocidade se encontra na forma do diálogo teatralizados como desse mistério.

A propósito dos diálogos interpessoais, encontramos nos personagens desníveis de consciência e de conhecimento acerca dos fatos que narram. Por exemplo, quando tratam da vida do menino Jonas, flagramos a seguinte homodiegesis:

⊕ “Dormia numa esteira.” 1. “Quem era?” 2. “Vinha de não sei que família e, não se sabe como, viu-se na miséria.” 3. “Boa coisa não fez, pra terminar assim. Devia andar na gandaia quando era moça. Vão ver que o menino era filho do irmão de Joana, o que levou sumiço. Certamente foi preso.” 2. “Ouvi dizer que João tinha casado não sei onde, com uma viúva não sei de quem, chamada não me lembro como” (LINS, 1975(a), p. 126-7).

A fala da parteira, ⊕, é objetiva e está sempre dando informações seguras e detalhadas sobre os acontecimentos. A da personagem 1, é, invariavelmente, de dúvida e questionamento.

³⁵ Na edição original, que conseguimos acessar por outra obra, que afirma: “reproduzimos fielmente a versão do “Retábulo”, conforme aparece na primeira edição de *Nove, Novena*” (GIORDANO, 1991, p. X), encontramos os seguintes sinais: Para 1 = ▲, para 2 = ◡, para 3 = ◇, para 4 = ⊞ e, obviamente, ⊕ que continuou com o mesmo ícone original indicativo da personagem que é a parteira.

Sua postura inquiridora se desdobra em perguntas banais como “Joana ia sempre lá” (LINS, 1975a, p. 125); “Quem era?” (*Ibid.*, p. 126); “Coisas de valor?” (*Ibid.*, p. 128); “Mas terá sido verdade?” (*Ibid.*, p. 129). A personagem “2” mostra ter um caráter esnobe, no sentido de querer mostrar sabença, mas dando respostas muito vagas. É o que ocorre, por exemplo, quando fala do pistoleiro que atirou contra o menino Jonas. Segundo 2, depois desse ato, o pistoleiro, “foi ser não sei o quê, não me recordo onde” (*Ibid.*, p. 129) Trata-se, portanto, de personagem cômica em meio às demais. A personagem 3, por sua vez, desempenha o papel de julgadora, espécie de megera. Com efeito, as ações alheias passam por seu crivo impiedoso. A personagem 4 revela ter voz profética, mas é só aparência, já que sua filosofia é banal e corriqueira. Para ela, “cada qual sabe de si” (*Ibid.*, p. 128); “o crime não era menor se soubesse” (*Ibid.*, p. 129); “A velhice é feito um caranguejo, não envelhecemos por igual” (*Ibid.*, p. 127). Todas as personagens falam sempre a respeito da vida de Jonas, ou de Joana, ou de João. Seus papéis se assemelham ao das fúrias da mitologia grega, pois são descrentes da santidade ética de Joana, e consideram culpados todos aqueles que cometem possíveis erros, sejam esses voluntários ou não.

O efeito crítico dos diálogos nesse teatro narrativo exacerba a pequenez do moralismo interesseiro sobre a vida alheia. Há um contraste entre a atitude destas personagens voltadas para seu microcosmo social e o universo cosmológico expresso no ornato. A ironia crítica criada nesse procedimento construtivo se volta contra aqueles que tentam saber mais da vida de outrem do que de si mesmos e de seu papel no mundo, é o que se depreende da característica da personagem 2; a falsa sabedoria da personagem 3; a curiosidade interesseira da 1. Todas atitudes que mimetizam o espaço social de pobreza cultural dos envolvidos nessa trama discursiva que é reveladora de conversas medíocres sobejamente reconhecíveis em ambientes alhures. Desse universo mesquinho agiganta-se, em contraste em relação aos outros personagens, a ação de Santa Joana Carolina, notadamente em favor do aleijado Jonas, a ponto de salvar-lhe a vida por meio de um gesto simples (o de cortar as pernas da cama, rebaixando-a e, assim, fazendo com que as balas do assassino não o atingissem, pois passaram a alguns centímetros acima da cabeça do menino). Nesse teatro, contrasta a personagem sem voz, Joana, com a dos narradores personagens. Pelo julgamento que estes fazem dos outros, sabemos das ações de Joana e conhecemos, em parte, a moral dos que falam do alheio.

3.2.12 Décimo Primeiro Mistério

O ornato deste mistério se apresenta como o jogo da adivinha, tendo o leão como imagem dominante.

O que é, o que é? Leão de invisíveis dentes, de dente é feito e morde pela juba, pela cauda, pelo corpo inteiro. Não faz sombra no chão; e as sombras fogem se ele está presente, embora sejam, de tudo que existe, a só coisa que poupam sua ira e sua fome. A pele, mais quente que a dos ursos e camelos, e mesmo que a dos outros leões, aquece-nos de longe. Ao contrário dos outros animais, pode nascer sem pai, sem mãe: é filho, às vezes, de dois pedernais. Ainda que devore tudo, nada recusando a seus molares, caninos e incisivo, simboliza a vida. Domesticável se aprisionado, é irresistível quando solto e em bandos. Nada o enfurece mais que o vento (LINS, 1975a, p. 129 – 30).

A resposta mais óbvia para a pergunta dessa adivinha é o fogo. Mas, esse elemento, dissimulado no ornato, é revelador de outras funcionalidades expressivas que se dão na narrativa do décimo primeiro mistério. Vejamos as ligações entre ornato e narrativa, destacando a primeira. O fogo se extingue com o tempo, e a chama de vida que começou a apagar-se em Joana Carolina. “† Na velha cama de ferro, a chama de seus anos prestes a extinguir-se” (LINS, 1975a, p. 130). Outros signos expressam o domínio do fogo nessa narrativa. É o que corre diante do padre, no momento em que este dá a unção dos enfermos para Joana; ela se transfigura: “então, através das rugas, dentre a cabeleira desfeita, eu a vi em sua juventude” (LINS, 1975a, p. 131). O padre narra os momentos finais de Joana Carolina, 86 anos. No diálogo com ela, o padre a vê toda tomada de luz. “Dentro desse rosto, que adquiriu de súbito uma transparência inexplicável [...] brilhava a face de Joana aos vinte e poucos anos, com uma flama, um arrebatamento e uma nobreza que pareciam desafiar a vida e suas garras (*Ibid.*, p. 132). O fogo ilumina e transcende aos problemas comezinhos da vida do dia a dia, permite escapar às garras da faina diária.

A imagem de Joana é traçada, nesse retábulo literário, na magnitude da arte. A plasticidade da cena pintada com signos que compõem esse retábulo possui duas perspectivas cromáticas: a da luminosidade da Santa e a do colorido dos objetos de uso diário. Estes são concebidos de tal modo que neles é facilmente flagrada a presença de ornamentos artísticos. A herança que Joana quer deixar não são os móveis, mais caros do ponto de vista econômico, mas de mero uso, são “um cobertor com desenhos brancos e castanhos, cinco talheres de cabo trabalhado, duas toalhas de banho ainda não usadas, uma estatueta de gesso (LINS, 1975a, p. 132). Para Joana, tais objetos são mais dignos como legado. De fato, parecem mais bem

realizados pela arte nele inscrita, já que são ornados como: pintura, no caso da na colcha; escultura, no caso da estátua; mosaico, nos talheres.

Decidida a herança, segue o desfecho no último retábulo de Santa Joana Carolina.

3.2.13 Último Mistério

No retábulo desse mistério contemplamos o enterro de Joana. Não há ornato destacado da narrativa, como ocorre nos outros onze quadros. O ornamento está inserido na própria narrativa, a começar pelo símbolo ∞ , remissivo à cadeia, algema, ou prisão no movimento constante de vida-morte, símbolo do infinito.

O primeiro período dessa décima segunda narrativa remete a sons de pás cavando: “o casario, as cruces, aves e árvores, vacas e cavalos, a estrada, os cata-ventos, nós levando Joana para o cemitério” (LINS, 1975a, p. 134). O som da pá entrando na terra é construído pela consoante oclusiva velar desvozeada [k], e o som da pá jogando a terra cavada do buraco se faz pela consoante fricativa alveolar vozeada [z], como em kazario. De igual modo, a utilização da fricativa labiodental vozeada [v] remete ao chiado da terra jogada pela pá no solo. Esse efeito fonético cria a imagem de homens trabalhando para cavar a sepultura de Joana. Desse modo, o espaço desse mistério é construído por meio de sons, aparentemente insuspeitáveis, presentes na frase citada.

No segundo período da narrativa, começa a ser representada a humanidade toda. “Nós, Montes-Arcos, Agostinhos, Ambrósios, Lucas, Atanásios, Ciprianos, Mesateus, Jerônimos, Joões Crisóstomos, Joões Orestes, nós” (LINS, 1975a, p. 134). Amarrados que estão, na tessitura do texto, por dois “nós”, começam os homens a serem representados aqui. Seus nomes são dados aos poucos, isto é, em intervalos do texto estão colocados nomes de outras pessoas que são intercalados com outros temas, assuntos e imagens. Traço da poética de Osman Lins, a intercalação textual aparece aqui de modo dissimulado pela variação fractal dos temas. Ou seja, nomes de pessoas são citados no segundo, sexto, décimo segundo períodos, e assim até o final. Servindo como moldura de todos os mistérios.

Na moldura final, o “nós” se apresenta como “eu disfarçado”, pois é uma só voz que narra. Nisso se assemelha ao que Uspênski aponta para certo tipo de literatura, na qual “os tradicionais ‘começos’ e ‘fechos’ que se encontram no folclore podem servir como clara ilustração do que se entende por molduras naturais nas obras literárias” (1979, p. 180). Nota-se, no décimo segundo mistério, a entrada de personagens até então não nomeados e que fecham

com sua presença a moldura do quadro. As iniciais dos nomes cobrem todo o ABC, e, desse modo, é como se uma multidão de fiéis seguisse Joana Carolina de agora em diante, como os leitores dos mistérios que a acompanham em cada leitura.

Quanto às cores do retábulo, elas começam a se mostrar a partir da descrição do vestido da defunta, plasmados em dois momentos: Primeiro: “Joana, com seu melhor vestido (madressilvas brancas e folhagem sobre fundo cinza)” (LINS, 1975a, p. 134); mais adiante, “agora, posto o vestido branco, verde e cinza que usava nas tardes de domingo” (*Ibid.*, p. 135). De igual modo, e misturando às cores, a leitura desse retábulo narrativo permite ao leitor captar o movimento da tela, na qual é mostrada a paisagem composta com árvores, casas e personagens; tudo compondo uma espécie de espaço fractal e sugerindo movimento, realizado a partir das intercalações que se sucedem com temas que reaparecem interpostos. Pode ser dito que há um giro narrativo a acompanhar, na própria fatura do texto, a caminhada que leva Joana Carolina para o cemitério.

A imagética de Osman Lins é construída com cores pintadas em “casas de frontões azuis, verdes, vermelhos e amarelos” (LINS, 1975a, p. 134), e, de modo mais sutil, também a pigmentação terrosa indiciada na presença de substantivos e adjetivos concretos como terra vermelha, e de cor de pedra, localizável nos nomes de pessoas, “Lagos e Ribeiros, de Rocha a Pedreiras, de Montes a Serras, de Barros a Berilos” (*Ibid.*, p. 135). O sobrenome Berilo é designativo de pertencimento a uma dada família, mas, aqui, desempenha a função indicadora de pedra preciosa, pois o silicato de berilo é um metal alcalino terroso. Berilo é um ciclossilicato de berílio e alumínio – é mineral – uma pedra. O designativo de nomes próprios de pessoas é carregado, portanto, de cor da terra. O mundo terreno pintado desse modo contrasta com o celeste. O céu expressivo desta última narrativa do “Retábulo” é criado pelo jogo de cores e pelo brilho. Ele é antevisto no devaneio da moribunda, dele Joana contou que vira duas moças com vestes brancas, um lírio enorme, tudo leve. “Deu de cara com a lua, em pleno dia, cortada por uma faixa escura, atravessando o espaço rápida” (LINS, 1975a, p. 136). Como no primeiro ornato, do primeiro mistério, neste último o céu com,

as partes iluminadas, quando cruzavam com nuvens, ficavam mais brilhantes, um clarão aceso e ofuscador. A terra estava branca, chão e plantas, as sombras no chão, tudo era branco, terra imaculada. Desapareceu a lua no horizonte. E todos viram ser a brancura do mundo apenas uma crosta, pele que se rompia, que se rompeu, desfêz-se, revelou o esplendor e o sujo do arvoredo, do chão, a cor do mundo (LINS, 1975a, p. 136-7).

O fato de inexistir o ornato separado da narrativa neste último mistério pode ser entendido como o céu que desce a terra, já que os ornamentos próprios da poética osmaniana,

com uma paleta de cores e luzes, sombras e tremeluzar, se veem encarnados no texto que trata da morte, enterro e ressurreição de Joana Carolina por meio de sua incorporação à natureza, na terra que a aguarda.

Dessa mistura de cores, brilhos e sombras, vale lembrar a influência que os vitrais exerceram na percepção do demiurgo do “Retábulo”, quando de sua visita à Europa em 1961. “Na Idade Média, cor e luz significavam, entre outras coisas, ornamento, que, para Osman Lins, passaria a ser a marca da união entre o homem e as coisas, entre o criador e o universo” (DALCASTAGNÈ, 2000, p. 60). A união homem-cosmo se constrói com a passagem luminosa de Santa Joana Carolina pela vida de tantas e tantos que a conhecem, pela leitura. Os leitores, a própria humanidade, se vê representada, em particular nesse último mistério, pela existência dos vários nomes de gente citados ao longo de seu texto.

Mas, da luz fez-se trevas, pois com a morte da Santa, o escuro do mundo aparece ante homens e mulheres. Vida e morte, claro e escuro, mundo celeste e mundo terreno, tudo expresso em luminosidade e sombra por meio de signos evocativos de objetos e situações que remetem ao barroco da condição humana no mundo, do homem em sua angústia e incerteza nessa terra de desterrados. É o último mistério, o desfecho da cosmogonia de Santa Joana Carolina, entre estrelas cadentes e as que permanecem, pintada nos quadros que compõe o “Retábulo” narrativo criado pela lavra do artista.

4 TERCEIRA PARTE: A LITERATURA OSMANIANA COMO ARTE CRÍTICA DO MUNDO

Os dois olhos da Literatura, na história de Graciliano Ramos e além. Amor e moralidade, o acordo é possível? *O visitante*, “Pentágono de Hahn”. A expressividade do “Retábulo” construindo a crítica social e econômica. Uma pequena visada antropológica sugerida. O romance e o teatro de Osman Lins na Ditadura Militar. Uma alfinetada no Nazismo. “A escada de Jacó” como síntese do percurso osmaniano.

4.1 CAPÍTULO V

“É através da arte – e de nenhum outro meio – que um povo se renova”. (LINS, 1979, p. 155)

A imagética de Osman Lins não se encerra nela mesma, desdobra-se na fatura de uma obra literária atenta às questões da sociedade de seu tempo. Por isso, a análise desse capítulo elege uma dupla abordagem: a moral e a condição social do homem implicados em questões de ordem social e política no discurso osmaniano, pinçando elementos colhidos em algumas de suas produções. A escolha dessa abordagem é devida ao indiciamento feito na obra de Osman Lins, artisticamente realizada e plena de aspectos relacionais entre ela e o universo social e moral mais amplo.

Começemos por algo contado em “O olho torto de Alexandre”, da obra *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos, e comentado por Osman Lins. Na história existem dois olhos: um deles observa o interior do sujeito, Alexandre, que é, ao mesmo tempo, o narrador da história vivida por ele em meio ao agreste; o outro olho enxerga o espaço exterior. O olho é metáfora de certo modo de olhar as coisas. O olhar tanto pode ser da literatura quanto da ciência. O olho, que está enxergando o interior do narrador autidegético da obra, representa a literatura que se volta para seu próprio discurso, como autotextualidade. O outro olho, que observa o mundo exterior, é da Literatura voltada para a sociedade da qual inapelavelmente nasce cada vez que o escritor se põe a construir tipos e situações literárias. O outro olho, que observa o mundo exterior, é da Literatura. Voltada para a sociedade, a literatura inapelavelmente nasce cada vez que o escritor se põe a construir tipos e situações literárias, às vezes com aspectos da realidade social. O presente capítulo trata desse segundo movimento do olhar da literatura, ou seja, aquele voltado para a sociedade.

Já no primeiro romance de Osman Lins, *O visitante*, há elementos de ordem moral e de crítica a certo tipo de sociedade farisaica. Também nas narrativas de *Nove, novena*, em particular a intitulada “Pentágono de Hahn”, há elementos de crítica moral semelhantes ao de *O visitante*; na obra do escritor pernambucano, são vários os momentos em que flagramos tipos e situações de caráter moral. A abordagem feita pelas análises surpreende tipos e situações de caráter moral, situações que reprimem as personagens. As preocupações com os ditames morais são de tal ordem na diegese de *O visitante* que o leitor vê construir-se um personagem de outra ordem, sem corpo, mas presente como uma sombra que ronda a vida da pequena cidade, onde é ambientado o romance. Denominamos esse personagem de Moral Pública. Ele não fala, falam

por ele como se a “Moral Pública” existisse fisicamente. Ele não age, seu agir está, por assim dizer, presente no agir dos personagens que em seu nome impõem comportamentos e julgam abertamente o proceder de outrem.

Além de “Pentágono de Hahn”, e *O visitante* temos também em *Nove, novena* outra narrativa com denso caráter crítico social, que é “Retábulo de Santa Joana Carolina”, notadamente contra os poderosos e como denúncia acerca dos desmazelos da vida de exploração. Lembrando aqui, por exemplo, a que passa a professora Joana Carolina no Engenho Serra Grande.

A abordagem moral e de crítica social a partir de personagens de ficção, cujas situações são válidas para a educação do homem, ou seja, do leitor, no sentido de aprimorar sua percepção de mundo. Nessa perspectiva, vemos nas obras de Osman Lins a denúncia artisticamente construída contra a ordem política de seu tempo e contra a condição a que são submetidas as pessoas mais simples, em situação de risco ante os abusos de toda ordem de homens poderosos em meio social pobre.

4.1.1 Os dois olhos de Alexandre(s)

Comentando a obra *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos, no posfácio intitulado “O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado”, Osman Lins faz, a certa altura, produtiva comparação entre a narrativa histórica e a narrativa literária, alertando para o seguinte:

Há, na história, uma acentuada tendência para subtrair aos fatos o que tem de trivial, ridículo, pedestre, acrescentando-os, em compensação, com uma aura de magnificência. Tem-se, às vezes, ante os relatos históricos, a impressão de que os personagens, alçados a um grau de nobreza alheio a nossa experiência cotidiana, moviam-se através das batalhas e das ações políticas como personagens de teatro – de mau teatro (LINS, 1980, p. 196).

Embora a História, como ciência, esteja presa à necessidade de comprovação de sua narrativa, feita a partir de fontes as quais essa ciência não pode negar, o modo como as frases são construídas pelo historiador, a escolha lexical, a utilização de figuras de linguagem, como a hipérbole, podem conferir ao relato histórico o desmentido dos fatos. Explicando mais detalhadamente: o historiador precisa submeter seu trabalho aos três pilares de sua ciência, a saber: uma teoria norteadora da pesquisa (seja ela Marxista, dos *Annales*, Positivista, Nova História, entre outras); fontes documentais de onde são extraídos os conteúdos que encorpam a narrativa sobre o passado e das quais são retiradas as informações sobre os acontecimentos (o que já é limitador, pois as fontes trazem apenas alguns elementos do passado, cuja totalidade é

impossível ser alcançada); por fim, mas não menos importante, a narrativa da história dependente da idiosincrasia do escritor-historiador, de sua formação e preparo no uso da linguagem, pois, afinal, ele precisa narrar os fatos pesquisados. É nesse último sentido que Osman Lins faz sua crítica à História, pois observa-se na escrita da história certos elementos reveladores das intenções e preferências do escritor, que, por conta dessas preferências, acaba por realçar determinados elementos do passado em detrimento de outros, conforme sua posição política, mesmo que ele próprio não se dê conta disso e veja seu trabalho como supostamente neutro. É em razão da postura do escritor-historiador que sucede existirem livros de história nos quais “os retratos dos reis e dos grandes guerreiros são sempre bem retocados” (LINS, 1980, p. 196).

Embora não seja ciência, bem diferente pode ser a postura do escritor-literário cuja obra esteja comprometida com seu povo, pois que “a glória, para o verdadeiro escritor, é ser lido – principalmente pelo seu povo” (LINS, 1977, p. 47), a quem deve prestar seu serviço, como tantas vezes frisou Osman Lins. Com essa postura crítica, o escritor de literatura contribui para a reflexão e o esclarecimento acerca da realidade e dos desmazelos sofridos por seus patrícios. É o que sucede à literatura de Graciliano Ramos na contraposição à história, feita pela análise de Osman Lins. Se certo tipo de história se mostra dissimuladora do real, “Graciliano Ramos, na sua ‘História da República’, toma a direção contrária. Não o move qualquer compromisso ou preocupação de enobrecer os fatos evocados. Sua visão é exata, fiel, desencantada e até mesmo cáustica” (LINS, 1980, p. 196). É uma postura que de algum modo corresponde à obra do próprio Osman Lins, que é feita como denúncia das condições de penúria, das desigualdades e dos sofrimentos por que passa sua gente, no nordeste brasileiro em particular.

Na análise que Osman Lins faz de *Alexandre e outros heróis*, transparece a união de dois universos na narrativa literária, em especial nos capítulos “o olho torto de Alexandre” e “História da República”. Sobre esta última, diz nosso autor.

Ao escrevê-la, Graciliano Ramos não inventa, como Alexandre, hábil e de má consciência, heróis e grandezas; comprometido, como o Menino, com a sua Cidade, fustiga-a e enfrenta-a, perscrutando-a com o olho do personagem Alexandre. Não o olho de inventar maravilhas, mas o olho torto, atravessado, o de ver claro nas coisas (LINS, 1980, p. 198).

A observação feita por Osman Lins remete ao olho torto de Alexandre como alegoria da narrativa literária. Na obra de Graciliano Ramos em apreço, o narrador autodiegético, Alexandre, conta que tendo montado em uma onça, no escuro, viu-se em um espinheiro, no qual o olho esquerdo lhe foi arrancado, ficando “espetado na ponta de um garrancho todo

recoberto de moscas” (RAMOS, 1980, p. 22). Ficando apenas com o olho direito, passou a enxergar as coisas pela metade. Via então o corpo de sua mãe pela metade, e mesmo o espelho lhe parecia estar quebrado pela metade, como se estivesse partido ao meio. Nota-se nessa narrativa que se trata de uma visão parcial das coisas, de que só vê parte da realidade. No entanto, sucede a Alexandre a grande ventura de encontrar o olho esquerdo no dito espinheiro, e colocá-lo de volta na órbita ocular. Desatento que é, nosso herói colocou o olho virado para dentro, de sorte que, segundo diz, “vi a cabeça por dentro, vi os miolos, e nos miolos muito brancos as figuras de pessoas em que eu pensava naquele momento” (RAMOS, 1980, p. 23). Agora com os dois olhos, Alexandre enxerga ao mesmo tempo o mundo exterior e o mundo interior: “enquanto enxergava o interior do corpo, via também o que estava fora, as catingueiras, os mandacarus, o céu e a moita de espinhos” (RAMOS, 1980, p. 23). Alexandre precisou ferir-se e perder um dos olhos no espinheiro para ver os dois mundos, o interior e a realidade que o circundavam. Os espinhos podem ser tomados como metáfora para as dificuldades existenciais e os problemas sociais, os espinhos são os sofrimentos da vida. A onça, montada por Alexandre, pode ser comparada com os que devoram sua gente, espoliando-a, a onça devoradora dos pobres é a representação dos mandantes de um mundo injusto.

A metalinguagem pensada aqui, considerando a ideia de olho como modo de ver e narrar o mundo, implica considerar o papel da literatura em relação ao social. Uma literatura que seja capaz de estar voltada para si mesma, observando-se, mas, ao mesmo tempo, não deixa de apontar o mundo de cultura e das desigualdades sociais. Como denúncia a seu modo, ou como forma esclarecedora e contra a mentira, a literatura tem valor relevante como prestação de serviço ao povo de onde nasce pela mão do escritor. Não por acaso, a onça da história de Alexandre, acaba domada, a ponto de morar no curral junto ao gado. “Por fim ninguém tinha medo dela. E a bicha andava pelo pátio, banzeira, com o rabo entre as pernas, o focinho no chão” (RAMOS, 1980, p. 24). O olho literário, em sua forma própria de apresentar o mundo, desvela as hipocrisias, mostrando o claro das coisas, como afirma Osman Lins, que parece com o personagem Alexandre quando diz que “o mundo verdadeiro ficou mais perfeito que antigamente. Quando me vi no espelho, depois, é que notei que o olho estava torto. [...] E acreditem vossemecês que este olho atravessado é melhor que o outro” (RAMOS, 1980, p. 24).

A literatura como olho, mas, nesse outro caso, de vidro, reaparece em “Um ponto no círculo”, que é uma das narrativas de *Nove, novena*. Desse tipo de olho, o de vidro, se diz que “não se fazem olhos de vidro para ver, como os olhos autênticos, o transitório das coisas” (LINS, 1975a, p. 26), pois que o transitório e o particular são para olhos passíveis de morte. Os olhos literários tendem ao intemporal, “os olhos de vidro são contempladores abstratos do

eterno” (*Ibid.*, p. 26). Como a literatura que toma o mundo para construir seu próprio universo. A respeito dos olhos literários, “eles imitam o orgânico e suprem vazios com sua neutra e específica existência. A perfeição de tão frágeis objetos está no rigor técnico” (*Ibid.*, p. 26). Rigor do qual os textos de Osman Lins procuram dar prova, a ponto de ser chamado de “O Matemático da prosa” (MOURA, 2003). Do primeiro romance desse “matemático” veremos a seguir a presença da Moral Pública.

4.1.2 Drama amoroso e moral pública

O olhar aguçado para o convívio entre as pessoas, para as diferentes formas de dominação e violência que cerceiam o indivíduo, aparece estruturado como denúncia dessas situações por meio da arte literária osmaniana. Desde o primeiro romance, *O visitante*, já se encontra a crítica aos costumes baseados em moral caduca e castradora. Embora não nomeada explicitamente, a Moral Pública ganha tal presença que sufoca os personagens, a ponto de causar a morte de um deles e desgraçar a vida de outros. Mesmo não tendo nome, ela está presente o tempo todo nas relações entre os personagens, onde se imiscui regulando e julgando os comportamentos.

Relembrando o enredo desse romance, Artur é casado com uma prima, Leonor. Esta personagem é construída pela fala do marido. Leonor é uma espécie de personagem sombra, que não contracena com as demais, aparecendo nas descrições do marido e mais raramente na impressão que deu à Celina quando da festa de aniversário do filho.

De início, no romance, já desponta um dos fios da narrativa, com o foco no drama amoroso e na moral pública. Artur se mostra moralista e maniqueísta. Procurando distinguir-se dos demais, os critica. “Eu sempre tive receio das más companhias. E graças a esse receio, eu não me desviei nunca de meus princípios. [...] sou um homem de caráter” (LINS, 1955, p. 14). E, logo adiante, falando dos outros, afirma Artur: “são uns inescrupulosos. Não tem noção do dever” (*Ibid.*, p. 14). Noutro momento será utilizada, na narrativa, o símbolo do caráter moral do homem. Referindo-se ao chapéu horrível que ele próprio está usando, sentencia Artur que “isso não vale nada. Vaidade, vaidade (*Ibid.*, p. 53). Repete o quase chavão tirado do Livro do Eclesiastes, “vaidade de vaidades, disse o Eclesiastes; vaidade de vaidades, tudo é vaidade” (Ecl. 1,2). Mais adiante, num arrombo de má consciência, Artur afirma que “um chapéu não vale nada. O caráter é que está acima de tudo” (LINS, 1955, p. 53). São palavras vazias se comparadas com sua conduta como personagem que nega pelas ações o que apregoa pela boca.

O professor Artur é uma espécie de representante da cidade onde vive, com sua moralidade e seus costumes inquisitórios, sintetiza o caráter de alguns membros de sua sociedade. Veja-se a esse respeito acerca da doença de Leonor que, segundo o marido, tivera “febre estranha, que a pusera nos braços da morte, e sobre a qual haviam murmurado na cidade uma boa dezena de história” (LINS, 1955, p. 13). Ele mesmo se mostra digno de tal ambiente, como representante desse espírito caluniador, pois a cidade é constituída por muito fofoqueiros e moralistas; Artur a eles se une, em sua conduta e em suas ideias, como sentencia: “cerque-se um homem de artistas e ele será um artista; cerque-se um homem de sábios e ele será um sábio” (*Ibid.*, p. 14). Dessa afirmação, digna da tábula rasa de John Locke (1997), pode ser dito também: cerque-se de fofoqueiros e moralistas e serás o professor Artur. Coerente com essa descrição de Artur, está a ideia que faz dele uma amiga de Celina, Rosa, ao afirmar quão ridículo ele se mostra e quão traiçoeiro é por falar mal da própria esposa. Rosa pergunta a Celina: “você não vê ele falar da mulher?” ‘Não que eu me lembre’ – mentiu. ‘Nesse caso, você é uma feliz exceção. O assunto preferido dele é esse’” (LINS, 1955, p. 36).

As constantes visitas de Artur à Celina e as advertências de Rosa a respeito delas aguçam na heroína a percepção do julgamento moral, alegorizado na noite em que a professora sente que “fazia frio. Já se ouvia o trilar dos guardas noturnos; e rumores, antes inaudíveis, começam a se destacar na noite” (LINS, 1955, p. 40). Sutilmente a narrativa apresenta a metonímia do bochicho moralizante e acusatório da cidade sobre a relação de amizade do casal, pelos rumores noturnos ouvidos por Celina.

Em *O visitante*, apesar da existência da esposa Leonor, a tríade amorosa mais contundente não se dá com ela, antes se forma com Celina, Artur e Rosa, esta última sempre criticada pelo professor que exige de Celina o afastamento entre as amigas. Aos poucos Celina se afeiçoa a Artur, trocando o amor que sentia pelos alunos pelo sentimento despertado pelo colega de trabalho. Quando ouve o alarido das crianças em sua escola, Celina fica “com a sensação de quem entra numa peça familiar e percebe a ausência de um objeto entre muitos, sem precisar qual deles retiraram, ela procura no rosto dos alunos um secreto valor de que pareciam despojados” (LINS, 1955, p. 43). A ausência sentida não estava na sala, nem nos estudantes, mas naquilo que se modificou dentro dela no sentimento por Artur que a ocupa e toma o lugar do sentimento que tinha pelas crianças.

Gradativamente o mundo de Celina é desmontado. Além dos alunos, modifica-se a relação dela com a fé religiosa, colocada cada vez mais em segundo plano. O distanciamento em relação à Igreja, da qual era participante e colaboradora, se alonga. Há perda de referência

em relação ao trabalho e a religiosidade. E, com isso tudo, a professora vai se deslocando para os braços de Artur.

Em nenhum momento há qualquer acusação formal e direta contra Celina, por estar, por exemplo, tão próxima de um homem casado e sentir-se atraída por ele. Mas a sombra da personagem não nominada, que chamo aqui de Moral Pública, se faz sentir. Mesmo quando Artur dizia a Celina que ela era boa, isso não apaziguava nela a presença dessa sombra, da moral acusatória, principalmente pela presença dele que, apesar de elogiá-la, está implicado em sua conduta que é também acusada pela Moral Pública. Em certo momento, sentindo dor de cabeça, Celina ouve Artur afirmar dela a bondade. Apesar do elogio, na percepção de Celina, “erguia-se porém um rumor pesado e acusador de mil exclamações iradas, que se repetiam como um eco terrificante: mas pecou, mas pecou, pecou...” (LINS, 1955, p. 55). Anáfora que constrói o latejar da dor de cabeça da personagem. Crescia nela a sombra moral, e, como num pesadelo, “ela tentava gritar, não tinha voz, as sombras continuavam a cair no túmulo, faltava-lhe o ar” (*Ibid.*, p. 56).

De modo semelhante, mas em outra obra, na narrativa “Pentágono de Hahn” há um casal. Relembramos, aqui, que ela tem 20 anos, e dela não se sabe o nome, mas é indicado pelo símbolo ♄, ele um menino de 12 ou 13 anos. Se com Celina e Artur a questão se coloca na relação entre um homem casado e uma mulher solteira, aqui a questão parece residir na diferença de idade e no fato de ♄ ser a mais velha, oito anos a mais que Bartolomeu, o menino.

Em “Pentágono de Hahn”, a narradora, ♄, receia a Moral Pública, e julgando que seu relacionamento com Bartolomeu será temporário, mostra-se lúcida da situação ao afirmar: “reconheço que a perversidade daqueles a quem não fizemos nenhum mal se volta contra nós, que apenas nos amamos – ou tentamos amar-nos – condenando o que de si é transitório a um final ainda mais prematuro que o determinado por sua natureza” (LINS, 1975a, p. 48).

No décimo quinto fragmento de “Pentágono de Hahn”, estão Bartolomeu e ♄ no cinema. É ambiente de namoro cheio de receios. Ela se questiona: “em que diferimos dos outros, para essas precauções?” (LINS, 1975, p. 53). Cresce sobre eles a sombra do julgamento moral. “Eu tinha medo, cada vez maior, de estar com ele, como quem comete um adultério, ou está sob os olhos da polícia” (*Ibid.*, p. 53-4). O receio não é em vão e a Moral Pública se materializa contra o jovem casal quando ouvem aumentar os assovios dirigidos contra eles, acompanhados de “batidos ritmados dos pés, cinquenta pés, trezentos pés, triturando-nos [...] por essa espécie de conspiração, esses assovios voltados contra nós” (*Ibid.*, p. 54).

Eles se encontrarão em um lugar sossegado para o namoro, uma única vez, numa única entrega, no elevado Reservatório da Cidade. Só ali, então Bartolomeu e L poderão estar a sós e vivenciar o amor. Neste lugar alto e isolado, longe da Moral Pública, livres estão do barulho acusatório desta, pois “o silêncio, em torno, parece uma absolvição” (LINS, 1975a, p. 64). O ato se dá distante dos olhos censuradores, como se L , tal qual Beatriz (no purgatório) para Dante, dissesse a Bartolomeu: “E ela a mim: ‘do medo e da vergonha / quero liberto o pensamento teu’” (ALIGHIERI, 1998, p. 216). Enfim, a paz do momento, na qual estão mergulhados, leva L a dizer: “sinto que o tranquilizei, abrigando-o num manto, numa proteção que eu mesma ignorava” (LINS, 1975a, p. 66). Depois haverá a despedida inexorável, com a transferência do pai da moça para outro lugar, selando o fim de um namoro que mais cedo ou mais tarde estava fadado a terminar.

Se com L a entrega se dá no reservatório, com Celina de *O Visitante*, a entrega se dá em seu quarto, em meio a problemas de consciência. No momento em que está com Artur, se recorda de algo que havia visto “há muitos anos sob uma gravura sacra: ‘o pranto dos condenados’” (LINS, 1955, p. 50), e agora lhe vem de novo à mente a mesma frase do pranto dos condenados (*Ibid.*, p. 65), como a lhe antecipar o aborto que faria. No lençol, está desenhada a mancha de sangue, resultado de sua primeira relação, como uma faca a acusá-la. “No alvo lençol, a mácula estendia-se - lâmina de fogo - em direção ao seu ventre” (*Ibid.*, p. 71). A moral introjetada em Celina a fazia ver no olhar das acusações de erro que estavam em verdade dentro dela.

Tal como na história da humanidade, como Eva e Adão que viviam no Paraíso, Celina, por ser católica, pensa que pecou e se sente culpada. Ao perguntar-se sobre o porquê de sua queda, Celina lamenta ter sido deixada às suas próprias forças, e se pergunta, “se Deus nada ignorava, sabia-a não ser forte. Por que a abandonara, então?” (LINS, 1955, p. 69). Vivendo esse calvário moral, lembra o sofrimento do Salvador: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste? ” (Mc. 15, 34).

Houve a morte da Celina antiga, virgem e rigorosamente católica, porém aos pouco é como se ressuscitasse de dentro dela uma nova mulher. De dentro dela quer nascer outra pessoa, mais livre. Reconhecia em alguns momentos sua queda, noutros, tirava dos ombros o jugo moral. “Mas fora atingida mortalmente – insistia. Estava perdida. Que importava, porém? Não era delicioso que a perdição trouxesse aquela plenitude, aquela estonteante sensação de estar viva? ” (LINS, 1955, p. 70). As crenças de Celina estão colocadas em xeque, devido à relação com Artur. Até mesmo sua relação com um homem casado, parecia de pouca monta. “Amava-o. Que mal havia nisso? ” (*Ibid.*, p. 71).

Já foi mencionado na primeira parte da tese que *O visitante* é dividido em três partes. Na primeira, a heroína parece viver em um paraíso, em paz com sua consciência. Mas ainda nesta parte já se encontra a queda de Celina e a necessidade de mudança. A segunda parte representa a queda propriamente e o sofrimento moral, devido à calúnia que se lança contra Celina e sua amiga Rosa. E, na terceira parte, a redenção da heroína, a ser discutida mais adiante.

A primeira parte da narrativa parece cumprir a epígrafe que está colocada em seu começo, que diz: “Insensato! O que tu semeias não é vivificado, se primeiro não morrer” (I. Cor. 15, 36 *Apud*, LINS, 1955, p. 7). Se no mundo real a semente precisa morrer para que nasça a planta, na metanarrativa presente no romance de estreia de Osman Lins, é necessária a transformação da personagem, nesse caso, Celina, para que nasça como uma nova mulher. A literatura morreria se não houvesse mudança. E ela virá nas outras partes do romance, de modo cada vez mais acentuado.

Celina deixa de frequentar os encontros da Pia União, grupo religioso do qual fazia parte. Além disso, diminuiu a frequência à missa e às confissões. O Professor Artur temia isso, pois poderia dar na vista. Ela própria não se julgava com ânimo para confessar-se, não tanto pelo padre, “mas era a acusação desses outros que ela temia e evitava” (LINS, 1955, p. 77). Celina mudou tanto que passou a mentir. Escrevia dizendo que não estava bem e por isso se afastou da Igreja. Que talvez visitasse parentes. A heroína se sente cada vez mais próxima do fantasma da Moral Pública, como se ele estivesse à espreita por meio dos olhos dos alunos. Bastou ver no quadro negro um ponto de interrogação e era como se fosse atacada por esse fantasma.

Façamos, aqui, a retomada de um aspecto central, já mencionado, sobre a questão Moral em *O visitante*, o ardiloso Artur insiste que Celina se afaste de Rosa. Pede que ela escreva uma carta ditada por ele, e endereçada à amiga. Ela o faz e, depois de alguns dias, ele alega ter perdido a carta. Artur informa, contudo, que Rosa é quem está mal falada na cidade, e não eles. Tem-se a impressão que foi o próprio Artur que se espalhou a fofoca de que a Professora Rosa teria tido um caso com um primo. A notícia se alastra e do colégio ela é demitida, por causa da Moral Pública, já que os pais não iriam aceitar uma professora que tivesse cometido tal erro com um homem casado. Mesmo sendo examinada e de posse de laudo de junta médica atestando sua virgindade, Rosa é demitida. O documento parecia não ter valor, pois mesmo com a inocência devidamente provada, informa o narrador que “à notícia, recebida com desapontamento e incredulidade, de que o exame fora favorável à Rosa, contrapôs-se uma outra de que os médicos haviam recebido propinas para fornecerem um atestado falso” (LINS, 1955,

p. 101). Como nas tragédias gregas, a vítima, nesse caso Rosa, terá que ir para o *Agon*, lugar da execução da vítima, ou para o altar dos sacrifícios, como bode expiatório.

O caso chegara a tal vulto e a fofoca em tão alto grau que mesmo de posse de dados comprobatórios da inocência de Rosa (o atestado médico), a história falsa já teria maculado suficientemente a moral da professora. Nesse sentido, a maledicência da Moral Pública chegou a tal ponto que alguns testemunharam contra Rosa e seu primo. Artur, querendo se passar por gentil, afirma que “não se podia acreditar cegamente nessas testemunhas, mas era claro que ninguém imaginaria tais coisas” (LINS, 1955, p. 96-7). Então se tem aqui a velha ideia de que a mentira repetida muitas vezes passa a ser aceita como verdade. Por outro lado, a ação das pessoas, que deveriam ser tomada como critério para qualquer julgamento honesto, cai por terra. Até mesmo, como informa o narrador,

A indignação crescera com o fato de a esposa do primo haver tido o desplante de visitar a amiga do marido e despedir-se à porta, sorrindo, dando a entender que não levava em conta nada do que se dizia, quando era voz geral que ninguém de bom senso poderia ter qualquer dúvida a respeito das relações que os ligavam (LINS, 1955, p. 97).

As calúnias foram, certamente, espalhadas por Artur. E, caso ele fosse descoberto como caluniador colocaria a culpa em Celina, pois a carta que esta escreveu a seu mando foi datada com três dias de antecedência, ou seja, a heroína teria supostamente começado a suspeitar da amiga antes de todos. E como lembra o próprio Artur, ninguém sabe mais dos segredos de alguém do que seus amigos. Já que Rosa havia dado queixa à polícia sobre o seu caso, dois homens foram presos e torturados para confessar a autoria da calúnia. Inocentes, sofreram os horrores da prisão, mas nada disseram. Dos inocentes, os gritos foram ouvidos por Celina. Não são os únicos nessa história a pagar por algo que não fizeram.

Rosa é acusada injustamente. Celina está grávida de Artur. Este exigindo dela que se afastasse da amiga de tantos anos, pelo fato de Rosa estar desonrada. A Moral Pública pairando sobre as mulheres, Moral transformada em animal devorador e sentida pela heroína que, como Rosa, “estava indefesa; seu pecado punha-a a mercê de quaisquer fariseus. Eles já a haviam descoberto, tinham sido alertados pelas palavras de Rosa e começara a cercá-la” (LINS, 1955, p. 127). Isso aparecia na mente de Celina como a terrível imagem na qual, “de toda parte, vinham agora os animais famintos, podia ouvir no silêncio da noite a respiração ansiosa dos que a cercavam, dos que a ameaçavam” (*Ibid.*,127).

Celina vive cada vez mais intensamente seu drama, a ponto de perceber o filho que traz no ventre como um perigo. Artur é homem ardiloso e traidor da confiança das duas amigas,

Celina e Rosa, pois mente para ambas. Ao saber da gravidez, joga a culpa em sua vítima, dizendo que a professora de seu filho engravidara para se vingar dele. Informa que nunca a amou, pois quando cobrado por Celina a respeito do que sentia por ela diz apenas “veneração, respeito. Muito respeito” (LINS, 1955, p. 132).

Artur sugere o aborto. Pagará as despesas, afirmando: “quero você viva. Sem *ele*” (LINS, 1955, p. 136). Depois de indicar o médico, ele argumenta que a culpa não é dela, em matar o filho. A culpa é da Moral Pública. “Não tinha de que se culpar. Era a sociedade deles, as convenções deles que os abrigava a isso” (*Ibid.*, p. 138). Maneira cômoda de fugir das responsabilidades dos próprios atos. Crítica aguda do romance aos que desrespeitam as normas e colocam nessas a própria culpa pela infração cometida. É a arte narrativa desvelando a hipocrisia reinante.

Em certos momentos, nos quais o narrador intruso invade os pensamentos de Celina e mostra como ela se sente invadida pela sensação de que “estava aos **cuidados de uma entidade alheia**, desconhecida, inefável, algo que a prendera e conduzia-a” (LINS, 1955, p. 139 – grifos nossos). Entrega-se então a resoluções que antes de conhecer Artur jamais tomaria. O conselho de Artur, para que Celina: viajasse nas férias, fizesse o aborto, se confessasse e voltasse à cidade para retomar sua vida habitual, é aceito por ela.

Depois das férias, já tendo abortado, Celina volta, devidamente confessada por algum padre desconhecido. Chegara a comungar. Mas o remorso e a culpa por ter cometido um crime – segundo seu próprio julgamento – persistem. Socialmente parecia absolvida. As pessoas a tratavam como sempre, com naturalidade. Mas se os olhos da sociedade não a cobram, seu drama íntimo não está resolvido, como demonstra a visão do prédio do mercado, transformado em metáfora do seu estado de espírito.

Avizinhava-se agora do Mercado, deserto àquela hora. Olhou a maciça construção, cheia de portas gradeadas, lembrando um presídio. Sua grandeza vazia, sua escuridão silenciosa, tinham qualquer coisa de monumento funerário abandonado, uma austeridade que tranquilizava e compungia. Quando todos os prédios em redor houvessem caído, as suas paredes continuariam de pé, como um sinal de quão precária e incerta era a vida. De que valiam os movimentos, as ambições e os gritos dos que, na manhã seguinte, o encheriam? Logo viria a noite, que apaziguaria a agitação e os enxotaria, como a lembrar-lhes o futuro silêncio que os esperava. (LINS, 1955, p. 145).

Em si não é o prédio do mercado que é cadeia, mas os olhos de Celina, que acabava de chegar das férias, plena de sentimentos por tudo que passara, impelia-a a ver no prédio do mercado aquilo que estava dentro dela. Com tal disposição de espírito chega-lhe a notícia do suicídio de Rosa. Duas mortes, a do filho e da amiga, vítimas do farisaísmo da sociedade.

Mas a Moral Pública não existe sem seus agentes. Artur confessara para Celina ter contado para Rosa a respeito do relacionamento deles dois. Então ele urdira contra Rosa a ponto de levá-la a solução final. De certo modo Celina também é sacrificada, pois que a carta escrita por ela a pedido de Artur, possivelmente ele ainda a teria. Com “isto, e mais o conhecimento de pecados meus que ainda conservo em segredo, fez-me sua escrava. Enquanto me for precioso manter a ideia que formam de mim, ele terá poderes sobre minha vida” (LINS, 1955, p. 186). No caso do professor, tem-se que, de vítima da maledicência, ele se transforma em seu manipulador, usando-a para atingir objetivos mesquinhos, visando apenas o próprio prazer. Não há muito que esperar de um homem que fala mal da mãe de seus filhos. Celina, por seu lado, enquanto estiver presa às convenções, permanecerá prisioneira de seus agentes. Conclui então: “eu morri no filho que matamos” (*Ibid.*, p. 187). Talvez nem tanto.

No romance há três momentos destacados, como foi aludido anteriormente. O primeiro, inscrito na primeira parte, denominada “Primeiro Caderno”, encontra-se a vida regrada de Celina, na qual as convenções estão atendidas pelas normas morais e religiosas interiorizadas pela personagem. Desse modo, suas ações e os costumes da sociedade, da qual faz parte, estão de acordo. Mas já se desenha o momento da ruptura, marcado pelas visitas de Artur.

O segundo momento da vida de Celina é narrado no Segundo Caderno, cuja citação em epígrafe é: “‘Os lábios dos que se levantam contra mim e as suas imaginações contra mim todo dia’ Lamentações, 3.62” (LINS, 1955, p. 73). Nesse segundo momento há uma ruptura. A natureza de Celina se modifica. Fisicamente perde a virgindade e engravida. Espiritualmente começa a aceitar como passível de realização algo nunca antes imaginado por ela como capaz de cometer, como relacionar-se sexualmente com um homem casado. Afasta-se de Rosa. É o momento de queda em relação aos valores morais. Esse rompimento a fará ver na Moral Pública um juiz sempre à espreita, materializado nos olhos dos alunos, como se esses a incriminassem. Ainda nesta segunda parte do romance ela é levada a abortar.

O terceiro momento da história da heroína corresponde à terceira parte do romance, ornado pela citação em epígrafe: “‘Mas nada há encoberto que não haja de ser descoberto; nem oculto, que não haja de ser sabido’. Lucas, 12,2” (LINS, 1955, p. 141). Nessa última parte, Celina divide com Rosa a condição de heroína, pois é esta e não aquela quem é levada ao sacrifício. Além de heroica, a condição de Rosa é a de vítima sacrificial, como entre os antigos hebreus que sacrificavam um animal, portanto, absolutamente inocente das culpas humanas, como pagamento pelo pecado cometido pelos homens. A condição de Rosa é a de inocência, e é contra Rosa que Artur prepara o altar do sacrifício moral; ele arrola contra ela a mentira de situações falsas por ele arquitetadas. Rosa, inocente, abandonada pela amiga, que lhe volta às

costas graças às armações de Artur, e, desse modo a atitude de Celina se assemelha à de Pedro, que negou Cristo por medo (Lc. 22, 54-57). Rosa é desmoralizada publicamente, em seu favor nem mesmo documentos médicos são suficientes (o que implica dizer que a Moral Pública e a imagem do colégio são mais importantes para eles do que a Justiça). Rosa, a vítima perfeita, morre, como que assumindo os olhares inquisidores da Moral Pública sobre si, deixando Celina livre de acusações por atos que de fato praticara contra as determinações religiosas e morais de sua sociedade.

No terceiro momento de *O Visitante*, Celina encontra relativa paz. Como quem renasce para uma nova vida, Celina está na Igreja, assistindo a Missa do Galo. Apesar de sua fé ter mudado muito, se comparada à Celina da primeira parte do romance, ela ainda existe e se renova nesta cerimônia religiosa na qual “as orações, os ofertórios, as epístolas e os evangelhos do Natal, pareciam ser vistos pela primeira vez. Ela não compreendia como pudera ficar insensível, durante tantos anos, à suave beleza que se desprendia daquelas palavras” (LINS, 1955, p. 169).

Mesmo assim, ainda permanece nela algo dos supostos erros que cometera, fazendo às vezes sentir “a opressiva certeza de que olhos eternos a espreitavam com desinteresse infinito” (LINS, 1955, p. 172). A atmosfera da Missa descrita pela narrativa é de perdão e renascimento, de vida nova. A mancha, contudo, é difícil de apagar. Renovada e absolvida, mas não deslembrada. Por isso sua vida nunca mais será como d’antes. Há permanência de antigos valores e das noções de certo e errado, num jogo de sentimentos em que prepondera o diálogo entre mudanças e permanências em sua existência.

Com tudo isso, notamos o forte caráter moral da primeira obra de Osman Lins, e de sua crítica ao domínio masculino. São três as vítimas do homem, Artur: Leonor, sua esposa, mal falada por ele, e da qual também teve um filho morto, Celina e Rosa. O universo masculino representado por Artur e pelo diretor do Colégio que demitiu Rosa, mesmo sabendo de sua inocência, é construído com caracteres que oscilam entre o autoritarismo e a impostura. Rosa adoecera com as calúnias, por fim morrera. Outro homem, o primo de Rosa, dos quais as supostas relações amorosas as más línguas não cansavam de falar, nada sofreu.

4.1.3 Crítica econômico – social

No “Retábulo de Santa Joana Carolina”, ao nascer a heroína, sua mãe, Totônia, pergunta à parteira: “é gente ou é homem?” (LINS, 1975a, p. 87). Vê-se aqui a crítica de gênero diretamente dirigida à dominação masculina e ao mesmo tempo reveladora de sentido moral. O

marido de Totônia não seria gente, dado sua condição de errante que só aparece para engravidar a esposa. Irresponsabilidade dele para com a prole, deixada aos encargos da mãe, sabidamente pobre. O Pai de Joana Carolina não é nominado, vem, emprenha filhos e desaparece. Mas é dessa espécie de anjo mau que nascerá a heroína, santificada pela postura ética mais que pela fé religiosa. Não é ela capaz de realizar milagres, sua santidade se reveste doutro sentido. Os milagres são causas sem efeito, o de Joana Carolina é ação que beira ao escatológico de salvação aos que dela se aproximam, como o infeliz casal perseguido por jagunços, do Nono Mistério do “Retábulo”. Joana Carolina, quinta filha de Totônia, opera como santidade ética em um meio social grávido de pobreza e desamparo. Dos cinco filhos de Totônia, somente ela ajudará a mãe. “Joana, apenas Joana Carolina, apesar da pobreza, será seu arrimo” (LINS, 1975a, p. 88). Na anáfora com o nome da heroína há a ênfase de louvor: “Joana, apenas Joana Carolina”.

Ainda no primeiro mistério do “Retábulo”, é apresentada a virtude de Joana Carolina, quando a narradora cita a compra de tecido e a dificuldade que terá para pagar. Então o comerciante irá cobrar de Joana, lembrando a ela os perigos para quem morre em dívida: “o lojista, como se de posse da balança que pesa as nossas virtudes e pecados, lhe escreverá uma carta, lembrando que a hora da morte é ignorado e que portanto devemos saldar depressa nossas dívidas, para não sofrer as danações do inferno” (LINS, 1975a, p. 88) A “invisível balança” que tudo mede, já referida e comentada no quarto capítulo, quando dizíamos que é elemento de ligação entre o ornato e a narrativa do primeiro mistério, aparece informando aqui de sua utilização pelo lojista, como instrumento moral, para medir e julgar virtudes e pecados. É invisível, pois as virtudes e valores de ordem moral não são passíveis de quantificação. É o julgamento das pessoas que controla os pesos e medidas morais. Ou seja, a Moral Pública não pode ser quantificada, mesmo assim ela pesa nas ações das pessoas, a ponto de interferir em suas relações, inclusive econômicas como é o caso do tecido não pago por Joana.

A ideia de balança como símbolo de aferição moral é tomada como descrição do caráter dos personagens osmanianos. A balança já havia sido utilizada nesse sentido em *O Fiel e a Pedra*. Nesse romance, o casal é composto por Bernardo e Teresa. Ela fiel a ele e ele moralmente equilibrado e forte, embora às vezes, aproxime-se da arrogância em defesa de suas ideias. Bernardo Vieira Cedro, discordando da administração do posto fiscal dele se demite. O emprego era estável e rendoso, mas os desmandos e ações determinados pela chefia começaram a ferir seu senso moral, levando-o a tomar decisão radical.

Ao conversar com franqueza com Bernardo, certo comerciante descreve o caráter deste, ao dizer-lhe. “É por isso que lhe odeiam e tem inveja. Todos sentem, essa cambada, que você é maior do que eles” (LINS, 1961, p. 32). Como a exemplo de Joana Carolina, também Bernardo

é mostrado como alguém que está moralmente acima dos demais personagens. É admirado por Antônio Chá, seu colega de antigas viagens por estradas sem fim, comprando e vendendo gado. “Compreensível que um ninguém como Chá o admirasse, fizesse dele umas imensidões” (*Ibid.*, p. 32), revelando sua grandeza no imaginário de alguns.

Estando o Surrão legalmente em nome de Nestor Benício (que assume de fachada as propriedades de seu irmão), uma tragédia se apresenta. Miguel Benício é assassinado. Na cena do crime, se reúnem homens para contemplar o corpo ao pé da escada. Acima está o escritório, sem dinheiro no cofre. As razões do crime não serão esclarecidas. Mas, dada à índole de Nestor, a hipótese de ser sua a autoria da morte do irmão é plausível. Fratricídio envolvendo bens materiais, ganância e orgulho é algo que acompanha a humanidade desde Caim e Abel, Rômulo e Remo. No caso de *O fiel e a pedra*, contudo, fica escondida a prova definitiva que incrimine Nestor, mandatário da cidade, com todas as dificuldades de investigação que isso implica.

Com a nova situação, Nestor é o dono das propriedades dos Benícios, mas sem conseguir exercer plenamente sua autoridade no Surrão, porque, por outro lado, Bernardo não tem as propriedades, mas, como gerente delas, tem o mando. Sua rigidez moral confronta-se com a autoridade de Nestor, dificultando os desmandos do novo proprietário. Nestor pressiona Bernardo, cobrando-lhe pagamento pelo uso do Surrão. Sobre isso, Bernardo pergunta a esposa se deveria ceder e pagar os aluguéis acintosamente cobrados, e ouve dela: “‘Você faz o que achar melhor’. Sabia que ele não esperava um conselho, mas um apoio à decisão que acreditasse certa” (LINS, 1961, p. 157). Bernardo mantém-se fiel a si mesmo, não cede às insinuações de Nestor, não permite sequer que este retire o gado da fazenda, para que não lograsse a viúva de seu irmão, Miguel. Na história, a suposta traição da mulher de Miguel Benício levou a separação do casal. Miguel faz um arranjo burocrático com seu irmão, Nestor, para que a mulher não tivesse direito a nada. Uma vez morto Miguel Benício, a ex-esposa queria sua parte na herança, para tanto ela entrou na Justiça. O gado do Surrão fazia parte do espólio. Nestor deu ordem para retirar o gado do Surrão, logrando mais uma vez a mulher. O administrador dessas terras era Bernardo que, no entanto, se opõe e decide não ceder, desobedecendo assim as ordens de Nestor. Com isso, o herói permanece fiel a seus desígnios de honra, mesmo em meio violento, assombrosamente violento. O gado permaneceu no Surrão.

Veja-se a respeito da personalidade forte de Bernardo, o tenso episódio ocorrido certa madrugada quando ele e Teresa foram acordados por murros violentos que batiam nas janelas. Era o grupo de Ubaldo, líder de doze homens ameaçadores. Alegavam querer comprar mantimentos. Corajosamente Bernardo abre a porta e se vê em situação de perigo. O episódio bem poderia se resumir em assalto e morte naqueles confins. Mas o desfecho é outro. Um dos

homens “tirou um dos pratos da balança, que ainda oscilava de leve, e bateu-o com força no balcão”, disse-lhe Bernardo: “Que é que você pensa? Quem lhe deu autoridade pra ver se eu estou roubando. Você é besta?” (LINS, 1961, p. 202). Transparece, nesse fragmento, o heroísmo de Bernardo em enfrentar os bandoleiros, profundamente aborrecido por mexerem na balança, símbolo da justiça, e, com isso, colocarem em dúvida seu caráter. Adverte-o Ubaldo: “Sabe de uma coisa, patrão? Cuiá não cabe num litro. Vosmecê está com valentia demais pr’um homem só” (*Ibid.*, p. 203).

Depois do enfrentamento, os homens fizeram as compras, Bernardo repôs o prato na balança e “no quarto, enquanto se recompunha a sua calma Teresa escutava os homens agora mais loquazes e os movimentos de Bernardo que os despachava em silêncio” (LINS, 1961, p. 204). Encontramos expresso nesse fragmento: a tagarelice, na valentia do bando; o silêncio, na coragem de Bernardo. Por fim, com os homens de Ubaldo já distantes, Bernardo “deu um passo, estendeu a mão, retirou o peso do prato da balança e tornaram ambos ao quarto, sem falar. O fiel oscilou e ficou na vertical” (*Ibid.*, p. 206). A balança, como alegoria do caráter moral do indivíduo, neste caso, é corretamente regulada como a vida do herói. Apesar de todas as dificuldades e afrontas, não se vê de Bernardo julgamento no sentido de colocar a culpa em outrem. Nesse sentido, lembra o julgamento de Totônia, em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, para quem é “soberbo ter que os enganos e falhas sempre são para os outros” (LINS, 1975a, p. 98).

A balança de Bernardo se contrapõe à uma outra balança, que está presente na descrição da casa e do comércio de Geraldo Alonso, cuja habitação ficava no andar superior da loja. O narrador informa que, no ambiente onde vive e trabalha o comerciante, se encontra “distância nenhuma entre o metro curto ou a balança viciada e o quarto com oratório cheio de santos” (LINS, 1961, p. 176). Aguda crítica não só ao caráter deste comerciante, mas da Moral Pública, atingindo outros do mesmo ramo de atividade, pois como informa o narrador, os demais comerciantes da cidade imitavam o mesmo tipo de construção, já que o feito de loja embaixo e casa em cima, “não tardaria que outros varejistas o imitassem” (*Ibid.*, p. 176). Além disso, a hipocrisia é realizada por meio do trabalho com pesos e medidas, balança e metro viciados, que se mistura ao farisaísmo do culto aos santos católicos, que são símbolos de vida altruísta e desinteressada acerca dos bens terrenos. Igualmente o esforço do comerciante em querer aparecer como religioso e correto ante os olhos dos outros, ao mesmo tempo encobrendo ações fraudulentas.

Semelhante a Bernardo de *O Fiel e a Pedra*, da primeira fase do escritor, no “Retábulo”, Joana também se mostra moralmente inimputável. No “Retábulo”, há uma prolepse na narrativa

da parteira que informa a venda futura de um porco de sua propriedade para emprestar dinheiro à Joana Carolina, e, com isso, a heroína poderá pagar a dívida ao comerciante. Quanto a devolver o dinheiro emprestado, caso tenha dificuldades em fazê-lo, a parteira informa que a heroína estará dispensada desse compromisso. O pagamento é a própria honestidade e limpidez moral de Joana, que “é mulher fiel. Em seu coração, jamais deverá a ninguém” (LINS, 1975a, p. 89).

Se a parteira-narradora descreve Joana Carolina como fiel e correta, por outro lado não poupa crítica aos irmãos dela. Suzana é descrita por ela como mulher ciumenta e seu marido como degenerado, “um bicho, capaz de se agarrar no mato, aos urros, até com padres e imagens de santo, com tudo que lembre mulher ou roupas de mulher” (LINS, 1975a, p. 88). O marido de Suzana é homem que profana o sagrado com sua bestialidade, pulando “com o demônio se lhe aparecer de saias, mesmo com chifres, e rabo, e pés de cabra” (*Ibid.*, p. 88). Por sua vez, o irmão de Joana é assassino. Outra de suas irmãs, Filomena, é avara, casada com um jogador. No caso de Filomena, o pecado da avareza será de tal monta que a impedirá de socorrer a própria mãe. Somente Joana Carolina amparará Totônia, sem ajuda de ninguém, pois que seus irmãos a deixarão ao desamparo. É nesse quadro de apresentação da família de Joana que se inscrevem elementos de ordem moral e se prenuncia o drama da vida da heroína. Marcada pelas condições áridas do meio; ela as enfrenta heroicamente. Não se curva, não cede a tentações, e, como Bernardo, mantém-se fiel a si mesma.

A voz narrativa do primeiro mistério é da parteira, que traz Joana Carolina duas vezes à vida. Como pessoa e como personagem. Instaura o começo da existência a ser vivida na história e o começo da narrativa do “Retábulo”. Ao mesmo tempo, a voz do narrador põe na balança elementos de alto valor moral, comparando tipos e procedimentos humanos das diferentes personagens.

É a menina pobre, Joana, que, no segundo mistério, quase saindo da infância, desafiará as autoridades da Irmandade das Almas, num episódio em que está imune aos escorpiões, “pondo-os numa lata, brinca com eles; vai ao cemitério e deixa-se ficar junto à Caixa das Almas, até que o cheiro de pão e de café mescla-se à luz do ocaso” (LINS, 1975a, p. 91). Sua pobreza contrasta com a posição do Segundo Tesoureiro da Irmandade, quando vai colher as ofertas da Caixa das Almas: “e que eu, como Segundo Tesoureiro, com um pequeno cofre, muitas chaves na mão e guarda-sol aberto por causa do calor, percorri pela primeira vez, nesta sexta-feira” (*Ibid.*, p. 90). O cheiro do café anunciado pelo narrador é raro, uma vez que “não é muito frequente, em casa de Totônia, o cheiro de café, de pão” (*Ibid.*, p. 90) e, quando há, torna-se motivo de contentamento a ponto de levá-la a abandonar as brincadeiras com os escorpiões.

São as autoridades da Irmandade, desafiadas pela atitude inusitada de Joana Carolina, que a julgam como pessoa do mau, como se ela tivesse parte com o demônio. “Ficamos discutindo, acreditando em partes com o demônio, pois o aceitamos bem mais facilmente que aos anjos” (*Ibid.*, p. 91). É uma explicação mais fácil de se dar quando alguém quebra as expectativas e crenças de dirigentes religiosos de toda ordem.

O convívio com dificuldades será a tônica da vida de Joana. No segundo mistério, o Segundo Tesoureiro dirá que ela “descobriu duas coisas que não custam dinheiro e lhe causam prazer: acompanhar enterros de crianças; um ninho de escorpiões, no fundo do quintal” (LINS, 1975a, p. 91); do suposto prazer em ver enterros de criança à dor que Joana sentirá mais tarde, também com a morte de seus pequenos filhos indefesos.

No quadro do quarto mistério do “Retábulo”, ela se encontra em dificuldades, com os filhos muito doentes, seus meninos “deitados em folhas de bananeira, nossa mãe curvada sobre nós, atijando o fogareiro com alfazema [...]. Maria do Carmo, nossa única irmã, morreu há dois dias, o décimo do ano” (LINS, 1975a, p. 94). Sua condição de vida é de penúria, pois o marido “ganha pouco”, não consegue dar conforto à família (*Ibid.*, p. 94) e os negócios com o hotelzinho que ela instalou malograram, devido à falta de clientes causada pela doença da bexida. A sombra da morte paira sobre a família da heroína. “Faz uma semana que não dorme, velando noite e dia à nossa cabeceira e sem ter onde pedir socorro. Quase todas as portas estão aferrolhadas, mal ouvimos passos, ou pregões, riso algum” (*Ibid.*, p.94).

Na secura de recursos em que se encontra a jovem família, a distração dos meninos e do marido, quando conseguem, é procurar pássaros para domesticar. Numa investida de Álvaro e Nô, em busca dos animais, os dois entram no pomar de laranjas do Senhor do Engenho Serra Grande. Este, ante os meninos, “nos pássaros implumes em nossas mãos verá laranjas, irá queixar-se irado à nossa mãe. Então ela nos mandará embora” (LINS, 1975a, p. 95). A abundância de uns e a miséria de outros, o Senhor de engenho aqui pode ser qualquer senhor, proprietário de riquezas hiperbolizadas pela expressão “Serra Grande”, de outro lado, os desvalidos do mundo, os pássaros depenados. De modo sutil, e por isso contundente, a narrativa osmaniana constrói crítica social pela representação em palavras de um quadro pintado de sofrimento e exploração. A Mãe não tolerará o pequeno roubo. Fiel a seu sentido moral, recrimina os filhos pelo ato. Os filhos aprenderão a lição, depois de adultos “trar-lhe-emos um pouco de paz e da segurança que nosso pai, sem jamais conseguir, quis dar-lhe” (*Ibid.*, p. 95).

No quarto mistério está apresentado o ambiente da família já constituída, mas é somente no próximo mistério que se mostrará o pedido da mão de Joana em casamento. Veja-se a este respeito que é também nesse ambiente violento e avaro que é construída a imagem do futuro

marido de Joana Carolina. Num primeiro momento, Totônia parece recusar a mão da filha ao pretendente. Sua aparência é frágil. A mãe dela parece preferir alguém forte. Além disso, sua família não tinha o que oferecer ao moço, “Éramos gente sem posse, de poucas letras” (LINS, 1975a, p. 96). Nesse último quesito, Jerônimo José se mostrava preparado. Letrado, chegou a advogar num breve estágio de tempo em Belém, depois, em seu próprio favor, quando foi processado pela companhia ferroviária da qual fora despedido e contra a qual incendiara dois vagões. No litígio saiu-se vencedor. Jerônimo José é pintado como homem frágil e educado.

Tinha coragem, mas não para jogá-la por aí, aos montes; tinha para o gasto. Assim, quando lhe explicaram, no Engenho da Barra, em que pé estavam os ânimos entre os Barnabós e a família Câmara, que o havia chamado para advogar numa pendência de terras, decidiu voltar na mesma hora (LINS, 1975a, p. 100).

O que significa dizer que num meio violento onde os poderosos contratam jagunços, a letra da Lei é letra morta. A situação de Jerônimo José é a de quem se vê obrigado a depor as armas da Justiça em razão dos desmandos do meio, devido ao império da força e do poder dos donos de engenhos e terras. Sob aviso, corria o risco de ser morto, pois “qualquer advogado que assumir a questão leva um balaço. E depois, você sabe: também os Câmaras não são flor que se cheire. Numa briga entre demônios existe algum com razão? Todos, ali, estão fora da justiça” (LINS, 1975a, p. 100). Sem advogados, sem lei, sem justiça. Contundente crítica social a uma meio hostil, dominado pelo mandonismo local, dos que recusam laranjas às crianças pobres.

Não por acaso, Jerônimo José havia sido aconselhado a colocar “a cabeça do cavalo no lugar da cauda” (LINS, 1975a, p. 100) e voltar para casa, mal consegue fazê-lo e morre. Com dores no peito, quase não teve tempo de reunir os cinco filhos e beber o chá que a esposa preparava. Em seu velório, mascarados olham o caixão pela janela. Mesmo morto não deixa de ser vigiado.

Embora o “Retábulo de Santa Joana Carolina” remeta para a história sagrada, ela é plena de crítica da sociedade e dos costumes. Nos mistérios sexto, sétimo e oitavo, cujo cenário é o Engenho Serra Grande, a heroína irá sofrer ainda mais com os desmandos locais. Nesses três mistérios, narrados com expressiva imagética fílmica, a invariância são os signos de pobreza que os marcam. Seja na narração de \uparrow , que diz não compreender como, apesar das enormes dificuldades, Joana nunca lhe pediu nada, parecendo realizar a multiplicação de pães e peixes; seja pela narrativa de Laura, do sétimo mistério, com imagens de extrema pobreza da família, na qual havia a carência de utensílios e alimentos. Indício de pobreza também na semelhança com a família de Fabiano, de *Vidas secas*, pelo forma com o se dá o convívio com os animais.

Diz a narradora “íamos os cinco, os meninos a pé, eu no carneiro, Maria do Carmo na ovelha. Quase nossos irmãos esses dois bichos: falávamos com eles, vivíamos juntos e, quando o frio mais cru, dormiam em nossas camas” (LINS, 1975a, p. 109). Como indicado nessa citação a falta de roupas de cama e vestuário, será novamente retratada no penúltimo mistério do Retábulo, pela herança que Joana Carolina deixará. “O cobertor com ramagens e leões, como não imaginara existir nos invernos em que seus filhos traziam os carneiros para a cama” (*Ibid.*, p. 133). Esteticamente ornamentado, um simples cobertor figura como objeto de riqueza.

No sexto mistério, o narrador é filho do Senhor do Engenho Serra Grande. O sinal que o marca é ♃. A narrativa é marcada pelo paralelo entre o bem e o mal, bem poderia ser dado o seguinte título a essas narrativas ambientadas nesse engenho de: “A Santa e o Diabo nas Terras do Serra Grande”. O próprio narrador se descreve como mau, chegando a se desenharem como o próprio diabo, pela descrição que realiza de seu modo de vestir-se e de ser (LINS, 1975a, p. 101). Dado a relações com várias mulheres, informa que com 18 delas teve 22 filhos. Embora os tenha reconhecido como pai, nenhum dos filhos o reconheceram. Queixa-se: “viam-me, decerto, como nunca fui: barbas de bode, cascos, cheiro de enxofre” (*Ibid.*, p. 102). Suas invectivas contra a professora do município, contratada para ensinar em suas terras, não dão resultado. Seu fraco, diz, são as mulheres casadas e as viúvas. “Joana, a professora, me afasta com a régua e a palmatória na mão” (*Ibid.*, p. 102). Ela trabalhará nesse lugar sete anos. Ele não desiste de tentá-la. Tentativa de estupro, machismo. Ele um diabo, e de Joana, “vinha, de dentro dela uma serenidade como a que descobrimos nas imagens de santo, as mais grosseiras. Um som de eternidade” (*Ibid.*, p. 103).

O duelo entre o homem e a mulher, ele o caçador, ela a caça, como aquele que está inscrito na parlenda do ornato que preside o sexto mistério. “- Acha sempre a caça? [...] – Não todas as vezes. E no fim lhe sucede ser executado” (LINS, 1975a, p. 101). Então, ♃ fará investidas. Espreita desde a plantação de cacau, olhando para a janela e vendo, dentro da sala de aula de Joana, que não lhe dá atenção. Pensa inclusive em propor casamento, para poder levá-la para cama, arma mil artimanhas. E nada consegue. “Levei três anos e meio rondando aquela casa, para um dia perder a paciência e entrar de porta adentro e perguntar-lhe, prometendo mundos e fundos, se queria amigar-se comigo. Não me respondeu” (*Ibid.*, p. 104-5).

Dois mistérios depois, no oitavo, a narradora é novamente a parteira, ⊕, que informa acerca da visita de Totônia à filha Joana Carolina, no Engenho Serra Grande. Quando ⊕ e Totônia caminhavam “no meio do cercado, eu e ela sem árvore por perto, o Touro, inesperado, pulou do chão com seus chifres. Deitamo-nos, caras no solo esterçado, protegendo as nuças, o

Touro jogou longe sua bolsa, ficou tentando aspeá-la nas costelas” (LINS, 1975a, p. 113-4). Um homem apareceu. Não se sabe o nome, mas do contexto sabe-se que é Ψ , pela vestimenta que ele próprio havia informado que usava, e pelo fato de ser dito mais tarde pela narradora que ele é o dono do Touro. Além disso, a descrição que a parteira faz dele se assemelha ao diabo pintado no sexto mistério. Relembrando o mau que Ψ fez a Joana Carolina, \oplus recrimina-se: “Pensar que quase lhe beijei as unhas, sem saber que ele trazia dentro do gibão as bestas da maldade, com seus cascos ferrados, seus chifres pontudos!” (*Ibid.*, p. 114).

Antes, no quarto mistério, o dono do Engenho Serra Grande havia se queixado à Joana de os filhos dela terem colhido algumas laranjas que traziam nas mãos. Como já foi dito, “o senhor do Engenho nos surpreenderá dentro do seu pomar. Nos pássaros implumes em nossas mãos verá laranjas” (LINS, 1975a, p. 95). As mãos das crianças, são como garras raquíticas de pássaros sem penas, segurando com a pouca força que tinham algumas laranjas. A construção dos filhos de Joana pela narrativa os faz à semelhança de pássaros, como ocorre também na descrição dos quartos do Engenho Serra Grande. Diz Ψ que “não eram bons os quartos; cavernosos, escuros, tinha-se de descer alguns degraus para chegar até eles; mas serviam; Joana dormia no primeiro com as filhas, os meninos pousavam no segundo” (LINS, 1975a, p. 103). A dupla significação do verbo “pousavam” remete a pouso de aves ao entardecer. É justamente Álvaro, o narrador do quarto mistério, que “gostava de laranjas, queria chupar uma inteira, mamãe não deixava: saía muito caro” (*Ibid.*, 106) que será recriminado pelo poderoso senhor. A classe abastada é mostrada aqui no mais alto grau de avareza e falta de humanidade. O que sobra para os pobres é a dor, “comíamos pouco, sempre estávamos propensos a cair de cama” (*Ibid.*, p. 106).

Se antes, como se disse, o pai do Ψ negara às crianças algumas laranjas, condenando-as ainda mais a fome, agora seu filho irá tentar a viúva Joana Carolina. Com os ferimentos causados pelo Touro, Totônia morre. Seu desejo era ser enterrada no cemitério junto aos conhecidos. Para isso é preciso um carro de boi. A parteira faz o pedido ao Ψ . Este nega, “diga à professora que venha ela mesma. Berrou, vendo-me ao lado de Joana, que eu ficasse de fora, não admitia negros na capela” (LINS, 1975a, p. 115). Há intensa dramaticidade nos diálogos e sons, narrados por \oplus , dentro da capela entre Joana e o diabo, Ψ . Para liberar o carro de boi, “as palavras do homem, o preço sem medida” (*Ibid.*, p.115); o desejo dele de possuir Joana. No diálogo com a parteira, depois da conversa na capela, diz a heroína: “‘vamos levar nossa mãe. Ela vai descansar onde queria’. ‘Por sua mãe você fez o que pode e o que não pode. Deus lhe abençoe’” (*Ibid.*, p. 116). Esse quadro realizado na capela é como os círculos do inferno dantesco, no interior da capela o filho do senhor do Engenho Serra Grande, Ψ , está abusando

de Joana, em ato sacrílego. Em contraste, o pai calmamente areando tachos na varanda. Nos episódios, a parteira como gente humilde que é, assume dicção de personagens de Guimarães Rosa, ao narrar o que fazia, “eu afiava as ouças para o que se passava na capela. Não alcançava o senso de todo aquele aparato” (*Ibid.*, p. 115). Na fala da narradora a denúncia da pobreza de sua condição que dificulta a compreensão social em que se vê enredada.

Pobreza somada à maldade e aos desejos incontidos dos ricos, subjugando os miseráveis; mas em estatura, a heroína é descrita acima de todos. Não cedeu nunca em favor de si mesma, se o fez, agora, foi em favor da progenitora.

No quadro dos sexto, sétimo e oitavo mistérios, há a contundência da denúncia feita pela forma da construção literária de vidas em desmazelo. Nessas narrativas do “Retábulo” pululam imagens de fome e desespero, de racismo, como no fato de ¶ não aceitar que a parteira entre na capela por ser negra. Agravado a isso, há a falta de escrúpulos do mesmo ¶ que acabou por fazer proposta indecente à professora, diante das imagens dos santos. A crítica se realiza, aqui, contra a religião de fachada de alguns, cujos compromissos se restringem aos próprios interesses.

A ideia dos poderosos acerca dos humildes é a pior possível. A começar pela presença de uma professora em suas terras, aceita apenas porque é a prefeitura que paga os minguidos proventos. Pensa ¶: “quanta gente miserável neste mundo! Largar-se da sua casa, com uma feira de filhos, para ensinar de sete às duas da tarde, sem comer um biscoito, metendo letras e algarismos em trinta e tantas cabeças de quataus” (LINS, 1975a, p. 102). E por fim ganhar apenas a recompensa de uma mensagem no quadro: “a professora é uma cachorra” (*Ibid.*, p. 102). A narrativa mostra a condição da professora, o seu esforço sobre-humano, e o salário irrisório. O resultado disso é a descrição feita pelo narrador de que em sete anos, Joana envelheceu vinte. O descuido para com a educação por parte dos homens de mando leva os poderosos a manter o domínio social pela falta de letramento do povo. Quando alguém consegue formar-se, como Jerônimo José, o resultado é o silêncio ante o domínio pela força das armas, exercido pelos senhores de engenho.

A obra de Osman Lins é arte em elevada categoria. Mas vai além da forma, pelo conteúdo nela expresso, denuncia o caos do mundo dos homens, denuncia a desordem e o desmando, frente a tal mundo, Joana Carolina é colocada a todo o momento em confronto. Ela resiste, até quando pode. Quando morreu, foram seus iguais que a levaram. “Vamos conduzindo Joana para o cemitério, nós, os ninguéns da cidade, que sempre a ignoraram os outros, gente do dinheiro e do poder” (LINS, 1975a, p. 134). Contudo, é a cor da terra que domina o contexto

do féretro dos ricos, nomeados pelos “nós” narrativos e pelos “nós” dos que conduzem o caixão.

Disse essa voz coletiva:

Não é o primeiro caixão que vai conosco, nem será o último, na alça de muitos já seguramos, mortos importantes ou pobres como nós, de Lagos a Ribeiros, de Rochas a Pedreiras, de Montes a Serras, de Barros a Berilos, porém nunca tivemos a impressão tão viva e tão perturbadora de que esta é a arca do Próximo Dilúvio, que as novas águas vingativas tombarão sobre nós quarenta dias e quarenta noites (LINS, 1975a, p. 135).

As cores indicativas da composição da terra ou da água, expressas em sobrenomes de pessoas já mortas, a indicar que elas já voltaram ao pó da terra e, como crítica social, foram todas igualadas pela morte, ricos e pobres, na mesma condição defunta, apenas Joana Carolina parece se diferenciar, pela remissão a um segundo dilúvio. Como novo Noé, “somente Joana sobreviverá, para depois gerar com um gesto os seres que lhe aprouver: plantas, bichos, Javãs, Magogs, Togarmas, Asquenazes” (LINS, 1975a, p. 135). Nessa mistura de plantas, bichos e nomes hebraicos, haverá seres novos, quiçá em novas obras.

Joana diferencia-se na humildade da vida, preocupada com valores maiores do que o meramente pecuniário. Diz ela na confissão: “Padre: tentei, minha vida inteira, viver na justiça. Terei conseguido? ” (LINS, 1975a, p. 131). A postura de Joana Carolina ante o espaço físico dos engenhos, revela o sentido do sagrado tão caro à poética de Osman Lins. “Resumidamente: a hostilidade do espaço geográfico ressalta as virtudes de Joana. Diante desse contraste, entre o espaço e a personagem, percebemos o espaço do sagrado” (MENDONÇA, 2009, p. 187). A caracterização da heroína como Santa a faz personagem ética no sentido de preocupar-se com sua própria conduta e agir em tal conformidade de preocupação. Mantem-se eticamente responsável ao longo dos doze mistérios e esta é uma das invariantes do “Retábulo”, bem como de alguns personagens da poética de Osman Lins, independente se de obra da primeira ou da segunda fase. Sendo a conduta da heroína constante, as variações se dão em relação às outras personagens, pois elas são modificadas graças ao convívio com Joana. O casal que é salvo, o Υ que se redime, seu esposo que a reconhece como pessoa iluminada desde o primeiro olhar que trocam, são exemplos de pessoas tocadas e modificadas pelos gestos da Santa.

Quanto a condição do leitor, este também se transforma de algum modo, ao se colocar diante do “Retábulo de Santa Joana Carolina” e a acompanhar sua vida. Nesse sentido, em termos de conhecimento, o leitor realiza um trabalho semelhante ao do etnógrafo. Considerando que o “Retábulo”, como obra literária, tem muitas entradas para a interpretação e possui um conjunto de elementos que refletem a cultura humana numa sociedade dominada pela violência, pelo machismo e pela penúria. A abundância de uns, a imensa desolação de muitos outros. Obra

digna da Antropologia, só que artisticamente elaborada em palavras. O “Retábulo” é exposição e denúncia acerca da condição do homem e principalmente da mulher, em meio social hostil, que Osman Liz o faz com signos mostrando a condição desumana num meio em que algozes e vítimas sofrem. Os primeiros tornados bichos, como é o caso do filho do senhor do Engenho Serra Grande, parecendo “bestas da maldade, com seus cascos ferrados, chifres pontudos!” (LINS, 1975a, p. 114). De homem, torna-se touro. Não só ele, mas todos os dominantes que maltratam os pobres. Totônia, morta pelo Touro, “ela viveu feito alguém no centro de boiadas em tropel, cercada por chifres, rasgada por chifres” (*Ibid.*, p. 116). E o proprietário do Engenho Serra Grande é semelhante ao diabo, deitado na “a rede no alpendre, o ranger dos ganchos, compassado, o arear vagaroso do pai, nos tachos de cobre” (*Ibid.*, p. 115), como um demônio movendo o caldeirão.

Como um Malinowski entre nativos da Nova Guiné, com seu bloco de anotações à tiracolo (MALINOWSKI, 1978), o leitor de Osman Lins encontra em *Nove, novena*, em especial na história da Santa, crítica dos costumes e problemas de ordem moral, denunciados em cores fortes na caracterização de certo *modus vivendi* de sociedade(s) situada(s) no nordeste brasileiro. O ser humano ali descrito é pleno de valores, porém de uma sociedade arcaica e atrasada. Nela, o braço da lei parece distante, como provou Dr. Jerônimo José. Ele fora nomeado juiz no interior de Belém, longe de sua terra, quando a esta retornou para advogar, será forçado a abandonar as lides forenses por amor à própria vida, como contou sua sogra. Homens de letras são construídos como fracos: “Senhor Jerônimo, desculpe que lhe diga: tenho visto poucos homens tão franzinos. Não digo no corpo. É por dentro. Feito para trabalhar de ourives. Ou de imaginário [...] Gosta de leituras? ‘Leio muito’” (LINS, 1975a, p. 96).

Quanto à saúde, bexigentos e demais doentes são descritos em sua condição mais cruel. Alguns colocados para morrer distante das casas, sem o menor amparo da ciência médica. Joana Carolina (e, quiçá, outras mulheres em iguais condições), terá que arranjar-se com defumações de alfazema e untar os filhos com sebo de carneiro visando curá-los dos músculos, como conta Álvaro no quarto mistério do “Retábulo”. Inexiste, para os humildes e humilhados, cremes e remédios necessários ao tratamento de doenças ou torções musculares. Não admira tantas mortes de crianças, como estão apresentadas no segundo mistério, no qual um dos prazeres da menina Joana Carolina era acompanhar enterros de seus iguais em idade. E de outros, cuja vida se extinguiu prematuramente como Maria do Carmo, filha de Jerônimo e Joana.

A crítica à dominação masculina que se apresenta desde o primeiro romance do autor, em *Nove, novena* é ainda mais contundente. O machismo gritante reina nas famílias, a ponto de Totônia deixar-se abrir inapelavelmente, como o Mar Vermelho diante de Moisés, para receber

do marido sementes que resultarão em mais filhos. Filhos que terá de criar sozinha, dada à impossibilidade de cobrar a responsabilidade do pai em relação à prole. Seu dissabor a faz perguntar à parteira se a criança que acabara de nascer era gente ou homem.

Os varões em sua maioria parecem agir destituídos de respeito, como ocorre com um genro de Totônia, dado a ter relações adúlteras com quem quer que fosse, mesmo com animais. A bestialidade não é espanto em tal meio. Sua filha Joana será tentada por homens de posse que a querem possuir. Poderia ceder às investidas, e quem sabe auferir algum ganho com isso. Prefere resistir, viúva e fiel a si mesma.

Em meio tão atávico e grávido de problemas, a educação poderia trazer algum progresso e melhorar as condições de vida. Mas o quadro é de desalento para com o ensino. A professora, Joana Carolina, é humilhada no exercício da profissão. Obrigada a caminhar longos trechos para receber o mísero salário, tendo de completar a renda vendendo peças de tricô. A narrativa, com isso, indicia as dificuldades de letramento das crianças, pelas diferentes ocupações da profissional do ensino. Outra pessoa de letras, seu esposo, parece estar sempre em fuga: do trabalho de ferroviário, indo a Belém e de lá retornando para advogar em favor de poderosos donos de engenho. Também disso desiste e foge diante de perigos e ameaças. O coração de Jerônimo José não resiste. Mal conseguindo chegar a casa, tem como remédio, para as dores do peito, um simples chá. Não deu tempo, morreu antes que o chá ficasse pronto, junto aos filhos, na rede, a fuga final.

O hipotético etnógrafo aludido antes é leitor que se dispõe a ouvir os narradores locais acerca da heroína. Ele se depara com cores e ambientes nos diferentes quadros, doze ao todo, pintados com palavras de depoimentos. Ouvindo/lendo/vendo diferentes narrativas que, costuradas entre si, dão sentidos e contornos, desse modo constroem a imagem da Santa, de sua terra, de sua gente. Os narradores, por sua vez, mostram quadros, desenhos, fotografias e até mesmo pequeno filme, mostrando o engenho onde a professora Joana Carolina viveu e deu aulas. Como obras de arte expõem uma vida, refratando certa realidade, espelho do mundo e de um tempo sempre presente.

Então, em cada narrador, em cada um dos mistérios, um pouco da vida da heroína, da qual o pesquisador interessado pode analisar, estudar, e aprender tanto sobre Joana Carolina, quanto da organização social a que ela pertence. Diferente dos Malinowski, dos Lévi-Strauss que visitam sociedades outras, não as suas, e para os quais o julgamento moral a partir dos valores cristãos do Ocidente precisa ser interditado, aqui, no “Retábulo”, a crítica social é pertinente e necessária, pois se trata de uma sociedade também nossa, de um escritor nosso e que faz questão de escrever para seu povo, iluminando-o o mais possível.

É certo que o leitor sabe que são personagens construídos no papel, mas, “no profundo processo de depuração do signo, a arte arrasta resíduos do mundo e com isso arrasta resíduos da vida pessoal” (GONÇALVES, 1989, p. 174). A vida de Osman Lins está ligada a sua obra, “a solidão e a estreiteza dos meus primeiros anos, atenuados pelas presenças de Laura, irmã de meu pai (que é, transfigurada, a Teresa de *O fiel e a pedra*), e da minha avó paterna, Joana Carolina, cuja vida agreste e, por assim dizer, simbólica, narrei em outro livro” (LINS, 1979, p. 189), é a heroína do “Retábulo” construída simbolicamente sim, mas está profundamente ligada ao vivido do autor e de sua realidade. É simbolicamente construída em personagem literária, acentuada na condição de pobreza retratada no “Retábulo”. Criando arte, já que “a condição do escritor está ligada à condição de homem” (*Ibid.*, p. 158) e, como tal, comprometido com sua sociedade, tendo uma missão social a cumprir, como “dizia Marcel Proust que só há uma maneira de o artista servir à sua pátria: é sendo essencialmente artista” (*Ibid.*, p. 166).

Com sua arte e como artista, Osman Lins denuncia os desmandos dos poderosos. Como escritor não se furta a defender sua gente dos males construídos pelo próprio homem. A Santa que pinta nos quadros do “Retábulo” é de outra ordem. Sua presença serve como contraponto aos desmazelos e a exploração, colocando-os sob a luz de sua figura luminosa, como bem viu Jerônimo José naquela menina em procissão. Santa Joana Carolina, a ser colocada contra a ordem do mundo em caos, contribui para ordená-lo, graças às possibilidades que só a arte bem realizada consegue atingir. Por isso, nesse parágrafo, “conclui-se que, ao depor e refletir, como escritor, sobre este meu ofício, estou na verdade depondo e refletindo igualmente sobre a sociedade em que existimos” (LINS, 1979, p. 150).

Diferente dos antropólogos, o autor e o leitor de literatura não aspiram à verdade da ciência. Sentem, contudo, que a arte literária bem conduzida aguça o espírito para percepções da realidade que são impossíveis para a ciência. Esta, a ciência, é informação e conhecimento, aquela, a literatura, é expressão.

Além da moral social o discurso literário de Osman Lins se voltou também como crítica a sociedade política de seu tempo, notadamente marcada pela repressão.

4.1.4 Crítica política

A constante abordagem política feita pelo discurso literário de Osman Lins situa-o, sob esse aspecto, na história da época em que a obra foi realizada. Tomamos como exemplos

Avalovara e *A rainha dos cárceres da Grécia* como umbilicalmente ligadas a seu tempo. “No caso de Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, publicado durante a ditadura militar, inscreve-se em um contexto histórico de violência continental que leva vários escritores a questionar sobre o real e efetivo poder de representação das palavras” (ARAÚJO, 2009, p. 21). Nesse sentido, as cópias feitas e distribuídas pelo Professor do romance de Julia Marquelim Enone não tiveram repercussão, já que não se sabe dos resultados desse seu esforço. Tal aspecto do enredo tem o efeito de denúncia contida, pois “revela uma espécie de repressão preventivamente coagindo a produção artística” (*Ibid.*, p. 21). Na década de 70, quando foram escritos esses dois romances, o regime político ditatorial no Brasil vivia seus momentos de maior recrudescimento, com censura e perseguições. Osman Lins, colaborador assíduo da imprensa sentiria os efeitos políticos do cerceamento à liberdade. Observemos que além de *Avalovara*, também o teatro de Osman Lins possui fragmentos da crítica ao governo daquela época, por meio de circunstâncias, personagens e enredos que denunciam a opressão sobre os menos favorecidos e sobre a arte.

Já sabemos que *Avalovara* é uma alegoria do romance, e que o personagem Abel é um escritor em busca de sua obra. A representação dessa figura e os espaços nos quais ela se move indiciam a forte presença de elementos biográficos do autor, Osman Lins, e de sua pertinente crítica social. Nessa obra, a contundente crítica ao Regime Militar (1964-1985) está expressa, entre outras, na figura de Olavo Hayano e mostra como sua literatura assume uma postura engajada e atenta, na voz do narrador desse romance, Abel, quando afirma: “pode-se supor que um projeto literário pouco comprometido com a superfície do real, e portanto com o tempo histórico, não contradiz, em princípio, a gramática dos opressores” (LINS, 1995, p. 276). Com efeito, essa postura está longe de ser o caso da obra osmaniana, na qual se reflete a postura do próprio personagem. Abel diz ser

avesso à indiferença – da qual desconfio – e fazendo da minha incompatibilidade com os tempos que passam uma espécie de justificativa para o exercício continuado (e, posso dizer, desesperado) deste ato suspeito e pouco oficial de escrever, continuo ordenando meus artefatos de letras (LINS, 1995, p. 284).

De fato, procurando mostrar a realidade que subjaz às aparências, a literatura consciente de seu tempo não pode se furtar aos problemas quotidianos, apenas que o faz respeitando os procedimentos próprios dessa arte e, assim, seleciona elementos que se tornam aptos, na composição da obra, a denunciarem a opressão. Nesse sentido, personagens opressores como Olavo Hayano, que são sabidamente impossíveis de existir fisicamente como tal na realidade, são realizados com sucatas e restos da fealdade do mundo – como vimos no segundo capítulo.

Como personagem, Olavo Hayano sintetiza, de algum modo, ditadores e torturadores do regime militar. Figuras que, na fala de Abel, precisam ser denunciadas quando ocupam um lugar político social: “Mas o pior de tudo é quando a gente aceita o corpo estranho e começa a pensar que não é tão mau viver com ele encravado” (LINS, 1995, p. 305). A indiferença ante a opressão estabelecida pelo mandonismo de tais sujeitos é algo ruim, pior, chega a ser mais deletéria do que a própria presença dos Iólipos. Esses, como Olavo Hayano que é um seu representante, “parece, mesmo dormindo, dizer a si próprio: ‘Toda a injustiça que eu fizer terá sempre o nome de justiça. Sobram-me a força e a indiferença necessária para usar a força. A força, sem isto, não nos pertence’” (LINS, 1995, p. 305).

A crítica ao militarismo brasileiro e a ditadura militar aparecem também na voz do sargento Murcabel do teatro intitulado *Romance dos dois soldados de Herodes*. Dono de uma cabeça cega à obediência ao rei, este soldado só pensa em cumprir ordens, mesmo que estas determinem a matança de crianças. Ele próprio define a si mesmo e a sua condição quando afirma: “nós, os soldados, não existimos verdadeiramente. Alguém já acusou de desumana uma epidemia de bexigas? De cólera? Somos feito uma praga: fomos enviados” (LINS, 1975b, p.75). A crítica também se estende à fala de sua mulher, Ra-Ninite, quando observa a injustiça cometida contra os pobres, sobre os quais pesa a espada dos poderosos, a mesma espada que é cega contra os ricos. Diz Ra-Ninite: “porque nesta região só existem pastores sem gado e lavradores sem-terra. Nenhum rico. Por que não vão massacrar crianças em Jerusalém?” (LINS, 1975b, p. 75). A negação de sua própria identidade faz do militar Murcabel reconhecer-se como existência inautêntica; no sintagma verbal “não existimos verdadeiramente” sua condição se revela no modo alienado de ser.³⁶ A alienação dele aparece inúmeras vezes nessa peça escrita para o teatro, nas justificativas que busca para sua obediência irrestrita às ordens emanadas do poder central. Depois de matar o próprio filho, Murcabel diz à esposa: “Abraão também aceitou imolar seu filho Isaac, para provar a fidelidade a Deus. Eu sou fiel a Herodes” (LINS, 1975b, p. 65). Além de aconselhar um mercenário, “Aquidauana, você é um soldado. Não –tem – na – da – que – pen –sar. Seu papel é receber ordens e cumpri-las” (*Ibid.*, p. 62), mas, de fato, Aquidauana não se sentia como tal e já havia dito a Murcabel, “eu não sou um soldado de verdade. Sou um murcenário(sic)” (*Ibid.*, p. 59). O conjunto de fragmentos aqui citados da peça permite compreender uma concepção dos integrantes do militarismo retratados na literatura

³⁶Aqui a ideia de que sua vida está alienada pelo sistema que o faz sacrificar o seu eu para obedecer às determinações de outros. Sua vida aproxima-se do conceito de “ruína”, conceito comentado por Ernildo Stein acerca da Filosofia de Heidegger. A esse respeito, veja-se Ernildo Stein (1979, p. VIII – IX)

osmaniana como pessoas frias, meras cumpridoras de ordens, mesmo que essas sejam absurdas, resultado da alienação de quem não deve pensar, mas apenas agir. Na voz de Ra-Ninite se apresenta, por sua vez, a realidade social sobre a qual paira a dominação dos ricos e dos ditadores. A citação de trabalhadores que são pastores sem gado e lavradores sem-terra, indica que são trabalhadores que criam riquezas (gado e grãos) para o proveito de outrem, dos donos, seus amos e senhores. O resultado de seus trabalhos, sendo expropriados pelos ricos, os mantem pobres. Somado a isso, o domínio militar exercido pelas tropas de Herodes, comandadas por Murcabel, leva a desumanização. Diz Ra-Ninite: “Quanto a você, Murcabel, tendo nascido gente, não é mais” (*Ibid.*, p. 76), perdeu a humanidade, tornou-se Iólipo. Nessas condições, o conselho de Ra-Ninite a certo Velho que conduz a família para o Egito é de que “mesmo Deus, se aparecer aqui, dê um jeito de ser ao menos remediado. Se vier pobre, meu velho, no mínimo, no mínimo, será crucificado” (*Ibid.*, p. 90). Alusão à vida do Salvador, mas principalmente a existência de sofrimento dos pobres em meio social dominado pelos poderosos donos de terra e senhores do gado.

As relações sociais entre ricos e pobres estão representadas em outra peça de teatro de Osman Lins. Vejamos o sexto fragmento da peça *Auto do salão do automóvel*. No fragmento intitulado “Cruzamentos”, está apresentada diferença entre ricos e pobres, burgueses e proletários. Com certo teor marxista, alude sutilmente ao conceito de mais-valia quando aponta que “as mulheres dos banqueiros, dos industriais e de outras profissões cujo rendimento não é inferior ao esforço despendido, em geral aparecem nesta hora da tarde” (LINS, 1975b, p. 44). Com efeito, a mais-valia é um conceito que define a forma de exploração sobre os proletários, no sistema capitalista. Essa exploração se faz pelas horas de trabalho não pagas ao trabalhador. Algumas horas diárias de trabalho são suficientes para pagar seu próprio salário, as demais o trabalhador trabalha para gerar mais valia para o dono da empresa. O dono da empresa, por sua vez, usa dessa mais valia para pagar matéria prima, energia, outros insumos necessários à produção, tendo em mira sempre a obtenção de lucros. Mas, para Karl Marx, essas outras mercadorias são produzidas por outros proletários submetidos também a exploração de sua força de trabalho por meio da mais-valia. Nesse sentido, a expressão utilizada por Osman Lins acerca de pessoas “cujo rendimento não é inferior ao esforço despendido” implica considerar que são pessoas donas de seus próprios negócios, capitalistas, portanto. O trabalho destes não é explorado e é igual ao valor da remuneração percebida por eles, já que não incide mais-valia sobre sua força de trabalho. Oportuno que apareçam numa relação expressa no fragmento da peça intitulado “Cruzamentos”, já que no espaço público, das ruas, ricos e pobres se cruzam, mas não se misturam; diferem entre si por um princípio básico de economia política.

No livro *O capital*, Karl Marx afirma que “a riqueza das sociedades em que domina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘imensa coleção de mercadorias’ e a mercadoria individual como sua forma elementar” (1996, p. 165). A ideia de vastidão das mercadorias pode ser equiparada a da propaganda sobre elas mesmas. Como se sabe, o objetivo do capitalista não é apenas produzir, mas, principalmente vender mercadorias. Temos então a estratégia moderna dos grandes painéis colocados em locais de alta rotatividade de pessoas. Aspecto que não passou despercebido da pena criativa de Osman Lins quando retrata a São Paulo dos anos 60. No fragmento “Ciclistas e pedestres – 4”, está plasmado no texto a variedade de anúncios mesclados a expressões de toda ordem.

Vocês, com os pneus ESPECIALMENTE FABRICADOS PARA ENFRENTAR AS SITUAÇÕES MAIS DIFÍCIES, parem. Vocês, cujos pneus SÃO MAIS PNEUS, avancem. Levam as papeletas de escrituração extra contábil? Compareçam ao Festival da Canção dos Surdos-Mudos. Revela a espionagem internacional: não foram pagos os juros exigidos. Juros módicos, 100% de juros. Juros sobre os juros. Dispensa de juros? Nunca! Juros premiados no Festival de Cannes. Parem. Atenção. Avancem na direção que ordeno. Sexo à venda em todas as casas do ramo. O FUNCIONAMENTO LIVRE RESULTARÁ EM MAIOR POTÊNCIA. Por outro lado, UMA PELÍCULA PROTETORA EXTRAVISCOSA PROPORCIONARÁ INTEGRAL LUBRIFICAÇÃO SOB AS MAIS SEVERAS CONDIÇÕES DE ESFORÇO. QUANTAS VÃO IGNORAR ESSE CONFRONTO, ESSA SEGURANÇA, ESSA LIBERDADE? PRODUTO CRIADO PARA VOCÊ. UM SUCESSO INTERNACIONAL. Mais três ciclistas de negro, remando contra a maré (LINS, 1975b, p. 47).

A composição desse painel expressivo é feita com a intercalação de períodos em letras maiúsculas e minúsculas cujos significados são facilmente identificáveis: os primeiros são locuções de propaganda de mercadorias, exaltando suas qualidades; os segundos refletem a realidade econômica e social por meio de frases noticiosas ou de opinião de jornal. Dessas últimas, mais adiante, na mesma página, aparece: “atravessou o país para vingar a morte do pai, assassinado por bandoleiros mexicanos”, “prêmio Leão de Ouro e Prêmio Roquete-Pinto, finalmente juntos”. Outras vezes os trechos em minúscula são advertência: “Quem for brasileiro, pague os juros. O banco espera que cada um pague os seus juros” (LINS, 1975b, p. 47). Os juros são a tônica do trecho, cuja crítica se espalha ao longo desse grande anúncio feito em palavras.

Temos nesse fragmento de peça teatral, composto em parágrafo único, bricolagem de vários tipos de anúncios, notícias e artigos de jornal. Desde a propaganda indireta de camisinhas, quando anuncia sexo nas casas do ramo e, em seguida que estando livre melhora o funcionamento (ereção), mas precisa de proteção dada pela película protetora extraviscosa, que resiste mesmo aos maiores esforços. Mais importante, porém, para a abordagem deste

capítulo, temos a remissão à censura que era feita aos jornais naquele período se faz notar em: “E silêncio! Não se ouve barulho. Nenhum! Calma em todo o país” (LINS, 1975b, p. 47). Ao final o impensável vazio das ruas. “A Avenida e a Rua, cruzadas, estão desertas. No vazio deixado pelos automóveis avulta o rumor, agora bem mais próximo, de reza irada e de gaiotas famintas” (*Ibid.*, p. 48). A procissão religiosa da Marcha com Deus pela Família, 1964, pedindo a intervenção militar, assoma-se, aqui, nessa lúcida expressão.

A sexualidade, a política, o comércio, são compostos de uma expressividade literária construída com signos que, justapostos, trazem o estranhamento do humor cáustico realizado graças a junção de tantos elementos da vida do país de então. É verdadeiramente um parágrafo cubista (LITTLE, 2010, p. 106-7), graças aos diferentes pontos de vista cambiantes, amalgamados na tessitura dos recortes feitos pela visada pretendida: de totalidade. Esta é alcançável pela multiplicidade de ângulos enfeixados no espaço do texto. A definição de “alegoria fantástica”, dada pelo autor para esta peça (LINS, 1975b, p. 7), cabe particularmente a esse painel de propaganda e notícias.

A personalidade daqueles que apoiam os procedimentos de caserna é também personificado no fragmento “O fanático do trânsito”. Certo personagem fala ininterruptamente com um guarda de trânsito que só ouve. Tal característica tem o efeito de chamar o leitor para ouvir diretamente o que diz o “Fanático”, aquilatando de seus juízos e ideias. Fazendo perguntas que ele próprio responderá, prepondera o perfil nítido de um cidadão defensor das autoridades. Ele discutiu com a esposa quando esta quis reclamar, “pus-lhe freio. Tem que obedecer. Por isso que eu gosto de ver um batalhão marchando. Um, dois, um, dois... Ninguém desobedece” (LINS, 1975b, p. 39) E quanto à violência policial contra manifestantes, “só Deus sabe o que estavam pensando. Pau neles. Algumas coisas precisam ser alteradas. Mas as modificações devem ser feitas como as mudanças de mão: por ordens superiores” (*Ibid.*, p. 39). Para o Fanático do Trânsito, as autoridades estão sempre certas. Até mesmo no caso de escolha de alguém suspeito para comandar um órgão governamental, o Fanático entende que se foi escolhido porque é competente.

O uniforme que padroniza a todos cai bem no personagem. “Quando me perguntam: ‘Seu nome?’ Eu digo: ‘35-27’. Acho melhor isso do que ter um nome” (LINS, 1975b, p. 38). Semelhante aos carros, agora com um número apenas, despersonaliza-se, torna-se autômato defensor dos valores capitalistas. É a denúncia a reificação do sujeito. A crítica marxista ao capitalismo diz que nela a pessoa humana é degradada, tornada objeto e identificada por número. “O mundo atual é o do número da matrícula, não é mais marcado pelo apogeu de um indivíduo, não se identifica mais com a ascensão ou queda de alguns indivíduos ou famílias. O processo

econômico do capitalismo vai minando aos poucos a unidade do homem e acaba por reificá-lo” (NITRINI, 1987, p. 57). A ironia de Osman Lins está em colocar na boca do personagem o gosto pelo número com que prefere ser tratado, com se objeto fosse, estende a crítica aos subservientes que aceitam voluntariamente servir ao sistema que os domina. Sutilmente discurso osmaniano informa a tomada de posição pela “direita”, pelo Fanático, já que ele este estabeleceu mão única para que os membros da família circulem dentro de casa. “Na minha casa já estabeleci mão e contramão. Estou indo do quarto para a sala; minha mulher vem da sala para o quarto; temos de conservar a direita” (LINS, 1975b, p. 40), ou melhor, a extrema direita política, já que ele afirma: “assino recibos, rifas, subscrições da Associação pela Defesa da Tradição, da Família e da Propriedade” (*Ibid.*, p. 39), indicação precisa da conservadora instituição católica TFP – Tradição Família e Propriedade, sabidamente de extrema direita que fez muitos adeptos nos anos 70, sob a proteção do sistema político ditatorial então vigente no País.

A concepção de ser humano expressa por esse personagem descaracteriza o humano. A começar quanto ao auxílio às crianças necessitadas, ele, o Fanático do trânsito, demonstra não ter nenhuma clemência. Seu conhecimento se restringe ao que lê em letreiros luminosos, não se atem à jornais e livros, entende que a decisão de ter filhos é do casal e por isso deve ele assumir a responsabilidade de criá-los, sem importunar com o governo tido por ele como sábio. Seus elogios ao governo e aos E.U.A., à lei e à ordem, fazem-no ver o mundo pelo lado dos poderosos. De tal sorte que questiona: “Seu guarda, tem cabimento, na Marquês de Paranaguá, para mostrar que o trânsito está interrompido estenderam dois mortos?” (LINS, 1975b, p. 42). Os mortos pela ditadura aparecem na fala do personagem carregada de menosprezo, na pergunta afirmativa: “se um cadáver não servir nem mesmo de sinal de trânsito, para que é que serve?” (*Ibid.*, p. 42). O ser humano visto como coisa pela ótica dos civis que apoiam os ditadores, revelando uma concepção de “homem objeto” implícita em sua maneira de julgar a política.

Escritos entre 1969 e 1970 e publicados em 1975 em plena ditadura militar no Brasil, as três peças do livro *Santa, automóvel e soldado* transpiram elementos da ordem política daquela época. É o caso do nome Olavo, na peça *Mistério das figuras de barro*, novamente utilizado para um personagem com patente militar, e igualmente ligado a desmandos autoritários. O autoritarismo da voz de Claraval, que se define: “Sou apóstolo sagrado do Coronel Olavo Egidio Braga” (LINS, 1975b, p. 15). O jagunço ameaça o artesão Damião Luiz por possíveis ofensas à figura do coronel feita em suas estátuas de barro. A ameaça de uso da força contra o artista é uma tentativa de emudecer a crítica social expressa por sua arte.


A temível censura é representada sutilmente na figura de um porco espinho, que aparece misteriosamente em frente ao altar da igreja onde está a imagem de Nossa Senhora; “entrou na igreja e ficou postado em frente à Virgem, olhando para ela. Apesar do tamanho e dos espinhos, não fez mal a ninguém” (LINS, 1975b, p. 22). A presença do porco em frente ao altar metaforiza a ameaça dos governantes contra os pregadores religiosos, afim de que esses evitassem se opor ao regime discricionário implantado no Brasil. A concepção de moral pública, como em *O visitante*, reaparece também aqui na forma de porco e, como naquele romance, relacionado a adultério, pois Claraval e Jerônima tramam a morte do marido desta.

Claraval: O porco grande, Jerônima, é que me assusta. Se apareceu, alguma coisa há.
 Jerônima: Sempre há algum bicho, visível ou invisível, diante de nós, nessas horas.
 Quero ver, Claraval, se você é homem ou não (LINS, 1975b, p. 24).

O porco, aqui, tem a função de alegorizar a moral presente no imaginário social. Há no enredo a sexualidade entre um jagunço, um artista e sua esposa, triângulo amoroso do qual resultará na morte da mulher, perseguida pela multidão. As maquinações dos dois amantes, (Claraval quebra a imagem sagrada na igreja e Jerônima põe a culpa no marido) não dão certo, pois a imagem reaparece milagrosamente e Jerônima é condenada pelo povo que a quer matar. Embora ela se enforque para não sofrer o despedaçamento eminente, e não seja atingida por pedras, há na peça a atualização de antigos apedrejamentos descritos na Bíblia. Sentidos religiosos próprios do barroco expressivo de Osman Lins, transmutados no permeio das ilustrações sobre a ditadura militar e a moral discricionária.

Também em *Avalovara*, no fragmento R14, há a afirmação de que “a opressão, se instaura como norma e ainda mais quando se manifesta com instrumentos precisos, quase sempre revestidos de uma aura sacral, apossa-se de um modo absoluto do mundo moral: uma réplica da gravidade no mundo físico” (LINS, 1995, p. 191). Pesada como os efeitos da gravidade, a moral oprime o indivíduo e se instala por força de mecanismo próprios, pela ideologia religiosa, pela condenação pública e, finalmente, pela lei. A norma moral é revestida de sacralidade social, com o intuito de apresentar-se como um bem-criado pela sociedade, e, desse modo, escamoteia os interesses dos que, estando na direção das instituições, pregam a obediência, impondo sua maneira de ver o mundo, do modo mais conveniente para si mesmos. A similitude pretendida pelo discurso autoritário, na equiparação entre o mundo moral e o mundo físico, negligencia que se o segundo é da natureza, o primeiro é invenção humana. Mas, o mundo das normas criadas pelo homem é mostrado pelos ditadores como se fossem normas

naturais e, como tal, deveriam ser aceitas. O caráter ideológico denunciado pela arte literária de Osman Lins é por demais agudo no período acima transcrito, para passar despercebido.

A plasticidade literária de Osman Lins ilumina suas perquirições nos meandros da política, da sociedade e da moral, com observações pertinentes acerca das relações humanas. Desde os ícones designativos de personagens, vistos nos capítulos anteriores, até as construções imagéticas com signos verbais com os quais constrói quadros, retábulos, estátuas e teatro. Atento a seu tempo, o demiurgo Osman Lins agora se volta para história da Europa. Notamos que em um dos oito núcleos de *Avalovara*, chamado “O relógio de Julius Heckethorn” estão presentes movimentos e ações de Hitler, pois o relojoeiro precisa fugir da perseguição nazista. Na narrativa de *Avalovara*, os relógios são silenciados pelo governo alemão. “Para as horas que se acumulam no tempo como hordas, marcadas por uma brutalidade cuja natureza ele ainda não entende com clareza, são inúteis relógios como este” (LINS, 1995, p. 313). Na Alemanha nazista, ou no Brasil do Regime Militar, a arte, como a desse relojoeiro, é impotente ante a força das armas, pela denúncia que faz, como no pesadelo de Julius Heckethorn: “diz-lhe um sonho: os mostradores serão de pele humana; os pêndulos, balouços da morte; sangue em vez de azeite, lubrificará os eixos e os pinhões; e ponteiros vão girar para trás” (*Ibid.*, p. 313). O giro dos ponteiros remete diretamente ao movimento da suástica, , e seu sentido anti-horário. A imagem construída do símbolo nazista o designa, sem citar diretamente seu nome no sonho de Julius. Nesse sentido, cumpre seu desígnio imagético, pois, é próprio da imagem designar as coisas sem nomeá-las (MERTZ, 1971, p. 30). O discurso osmaniano cria signos designativos que alçam sua narrativa a um patamar eloquentemente enganchando às artes plásticas, e, no caso presente, também como crítica a violência política.

Relevante para a arte engajada que Osman Lins propõe, está a peça *Mistério das figuras de barro*, na qual subjaz ao visível da materialidade das estátuas. Sua crítica social se mostra eficaz nas figuras-tipo, como representantes de uma ordem dominada pelo mandonismo autoritário das classes abastadas. Das figuras moldadas no barro pelo personagem artesão, às figuras de personagens criadas pelo escritor, cabe a observação de Jerônima ao marido.

Saiba: muitos, aqui na cidade, se pudessem, tinham passado uma corda no seu pescoço. Não gostam do modo como aparecem no barro: padres de bolsa na mão, soldados com pés de cabra e cara de cachorro, coronéis escanchados em cima de dois cavalos, como se um só não chegasse para eles (LINS, 1975(b), p. 14).

A opulência, o autoritarismo, o apego ao dinheiro, são denunciados pela arte da estatuária popular, de Damião Luiz, e incomoda as classes privilegiadas da sociedade, ou a elas aliada. A arte desempenha função de denúncia acerca da iniquidade econômica, na obra do

escritor pernambucano, mostrando os desmazelos da população. Em todas as suas obras, Osman Lins demonstra a postura de alguém que marca sua vocação de artista compondo elementos de rigor arquitetônico e compromisso ético, sem perder de vista os riscos aos artistas. Nesse último caso, a fala de Jerônima é uma advertência.

Declara Osman Lins que “talvez o que existe de mais autobiográfico, entre minhas obras, seja *Avalovara*” (LINS, 1979, p. 207). Nesse romance, o escritor Abel se indaga acerca do compromisso ético que deve nortear seu fazer literário e questiona se “para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença?” (LINS, 1995, p. 306). A resposta dada pela própria obra de Osman Lins é negativa, pois a indiferença é só “um disfarce da cumplicidade” (*Ibid.*, p. 307). A realização de uma obra que amplia suas fronteiras, e da própria literatura, não exclui o compromisso social. É o que se depreende da imagética osmaniana. Abel se decide: “Não, não serei indiferente” (*Ibid.*, p. 307), menos ainda seu autor.

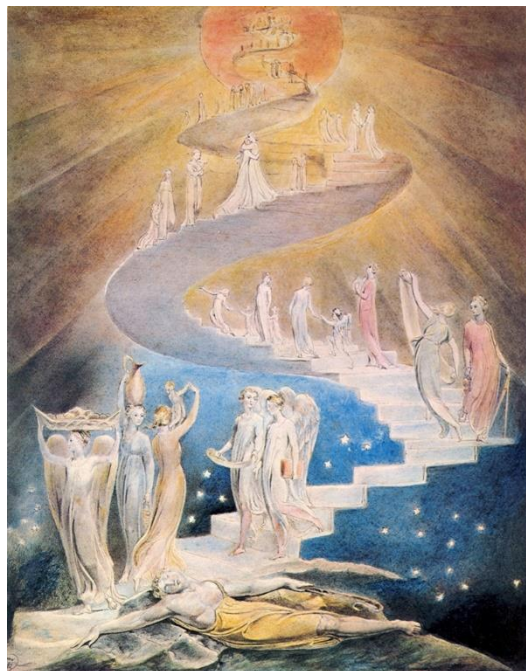
Com efeito, o presente trabalho não poderia olvidar aspecto tão significativa da obra de um autor do qual se propõe observar a presença de elementos das artes plásticas realizados por meio de procedimentos próprios da arte literária. Assim, lembramos aqui a imagem da espiral e do quadrado do romance *Avalovara*, já mostrados no terceiro capítulo. Umbilicalmente ligado ao modo como essa obra foi conduzida, a espiral e o quadrado estão ligados também ao todo da produção literária de Osman Lins. Ou seja, é uma representação da concepção de literatura enquanto arte assumida socialmente, arte que tem papel relevante na formação humana. A esse respeito, observe-se uma construção arquitetônica e um quadro, ambos evocativos do desenvolvimento da consciência do ser humano e também voltados para a educação necessária do homem. Trata-se de uma escada e, principalmente, de um quadro em espiral indiciando o movimento de ascensão humana.

Figura 18



Escada com escultura de Rafael e Michelangelo; no Vaticano.³⁷

Figura 19



“A escada de Jacó”
William Blake (1757 – 1827)³⁸

Na primeira imagem (figura 18), temos a escada em espiral situada no hall de entrada dos Museus do Vaticano, construída por Giuseppe Momo com duas rampas, feitas de tal modo que as pessoas que sobem e as pessoas que descem não se cruzam. Essa escada tem encravada, em suas bordas, esculturas feitas por Michelangelo Buonarroti Simoni e Rafael Sânzio. Significativo que esteja localizada na abertura do espaço que leva aos museus do Vaticano, abrindo caminho para a apreciação das obras de arte ali expostas.

O segundo quadro, “A escada de Jacó”, apresenta, também em forma de espiral levemente traçada, a escada mística desse personagem bíblico tão caro ao esoterismo e à religiosidade. Segundo o livro do Gênesis, um dos filhos de Isaque, chamado Jacó, fez uma viagem para desposar a filha de Labão. A certa altura, pois,

Jacó, pois, tendo partido de Bersabéia, ia para Haran. Tendo chegado a certo lugar, e, querendo nele descansar depois do sol posto, tomou uma das pedras que ali estavam,

³⁷ Disponível em: <http://likefotos.com/1180/arte-em-forma-de-escada-espiral-nos-museus-vaticano/> 791 x 2533 pixels. Acesso em 08/09/2015

³⁸ <http://www.flickrriver.com/photos/theheartindifferentkeys/2544379639/> 37 x 29.2 cm. Acervo: Museu Britânico. Acesso 08/09/2015

e, pondo-a debaixo da cabeça, dormiu naquele mesmo lugar. Viu em sonhos uma escada posta sobre a terra, cujo cimo tocava o céu, e os anjos de Deus subindo e descendo por ela (Gn. 28:10-12).

No episódio bíblico e no quadro de William Blake, a escada liga o céu e a terra. Esse efeito é também visado pelo romance *Avalovara*. Na pintura, o sentido místico se expressa por meio de alma que ascende para o céu e da Sabedoria Divina que desce até os homens. A pertinência desse aspecto sacro na obra de Osman Lins se mostra no sentido de que é possível haver elevação humana por meio da literatura, isso ocorre em razão da expressividade estruturada do texto que permite a comparação entre *Avalovara* e as artes plásticas citadas acima; na conjunção do ideário poético de Osman Lins, marcado por um discurso rico em imagética; na concepção do papel do escritor em relação ao social. Sua literatura se ancora na arte barroca para a construção de seu cosmo literário, com a marcante presença da forma em espiral. Lembre-se aqui que “a culminação da figura curva é a espiral [...]. O artista barroco usava a sugestão de infinitude transmitida pela curva como um veículo de sublimidade religiosa e para a exaltação da majestade terrena” (PLAZ, 1982, p. 144). Desse modo, a presença da pintura de William Blake ilumina a tessitura narrativa de *Avalovara*, romance que se reveste de sentido relacionado ao projeto literário do escritor pernambucano, projeto que tem em um de seus pilares o objetivo da formação humana, depreendida, entre outras coisas, de sua crítica social. A “Escada de Jacó”, apresentando o duplo caminho das almas que ascendem e da sabedoria que vem aos homens, se enquadra na perspectiva da ligação visada pela literatura de Osman Lins, que coloca seus personagens ante o cosmo, mediando terra e céu, ligação que tem na arte um de seus vetores. O quadro de Blake é espelhado em *Avalovara* quando, depois de um eclipse, Abel observa o céu e vê “incontáveis anéis concêntricos e autônomos, deslumbrantes alternâncias de reflexos e de azuis ainda noturnos, pesado relâmpago espiralado ou circular, originado no zênite, aceso no zênite” (LINS, 1995, p. 330). Esse fragmento é momento de conjunção entre terra e céu, o quadrado e a espiral, iluminando-se pela voz narrativa de Abel e, com ela, seu próprio fazer-se enquanto obra. Desse modo, os três planos, corpo, alma e espírito se conjugam em *Avalovara*, de tal modo que se vê o mundo desse romance semelhantemente ao das catedrais, “reequilibrando o homem nestas três estruturas” (NICOLAS, 2001, p. 23).

O romance *Avalovara* é construído em forma de espiral, com eventos que se voltam sobre si mesmos graças à repetição temática constantemente retomada, às iterações que dão a tessitura narrativa seu escopo arquitetônico. A exemplo da observação de forças e de energias ligadas a terra, levadas em conta para a arquitetura das construções das catedrais pelos

engenheiros de Notre Dame, os quais entendiam que na Terra “tudo se resume em rotação e movimento” (NICOLAS, 2001, p. 29), também em *Avalovara* a rotação da espiral constrói a literatura de Ψ , personagem-palavra. Nos movimentos do romance há intensa repetição, cujo sentido é o do ritual sagrado do amor de Abel e Ψ , que, em última instância, expressa o amor do escritor por sua obra, a Literatura. O sentido simbólico manifesto nessa obra somado aos arranjos arquiteturais são os aspectos mais visíveis, mas há um nível mais profundo, da significância, difícil de observar e dizer, mas passível de ser indiciado na ligação da presença de imagens plásticas relacionadas ao fazer literário, altamente significativo da conjunção entre homem e mundo pretendida por Osman Lins. Cabe dizer, aqui, que o significado do quadro de Blake não é o de afirmar simplesmente a existência de uma imagem que, como vimos, é encontrável no romance, mas notar de modo mais profundo como a imagem do quadro ilumina o conjunto da obra literária quase toda do escritor pernambucano; notadamente quando aludimos à sua poética, engajada e visivelmente comprometida com o desenvolvimento do homem.

Ao final deste capítulo, cabe fazer ainda algumas observações sobre as diferentes críticas de Osman Lins à sociedade, por meio de suas obras, em particular as literárias. Tais críticas situam historicamente seu trabalho e comprovam o compromisso do autor com seu povo e seu tempo.

O tom épico de “Retábulo” e o drama da personagem Joana Carolina se inscrevem no conjunto das obras de Osman Lins como discurso que é a um só tempo arte e denúncia, alçando seu autor entre aqueles que souberam valer-se do próprio trabalho para posicionarem-se num mundo sabidamente desigual e injusto. Embora centrada na figura da Santa, a narrativa de “Retábulo” foge ao sentido tradicional da literatura ao evitar, por exemplo, o psicologismo da personagem principal. “O narrador que se manifesta na obra de Osman Lins não mergulha, como vimos, no fluxo psíquico de seus personagens, nem tampouco é tragado pelo caos de um mundo opaco” (ROSENFELD, 1970, n. p.) Em verdade, Joana Carolina, cuja voz é quase nula, se faz falar o tempo quase todo por outros personagens. Os narradores homodiegéticos do “Retábulo”, ao contar a respeito da vida da heroína, revelam a grandeza de sua presença, presença que desnuda os desníveis de uma sociedade alicerçada nas diferenças de sexo e poder econômico. A Joana que emerge do “Retábulo” não fala de si. O “Retábulo” não é, portanto, um autorretrato seu graças à forma escolhida pelo Demiurgo para compor os quadros da história.

O ‘eu’ ou os ‘nós’ narradores tornam-se salientes, passam a ser protagonistas de um conto em si concluso, enquanto Joana surge quase casualmente à margem da cena. O efeito desses processos é de pintura plana, aperspectívica, de retábulo ou vitral, medievais, uma arte e quem se unem o arcaico de ícones primitivos e o esplendor de mosaicos bizantinos (ROSENFELD, 1994, p. 168).

Nesse comentário de Anatol Rosenfeld, podemos observar que, além de literatura na qual as intersemioses são indicadas, o modo como é construída a narrativa permite situar o “Retábulo” no contexto da década de 1960, no sentido das novidades dos novos processos narrativos, como os trazidos pela obra de Osman Lins. Naquele período, estava em voga o chamado “Novo Romance Francês”, com o qual alguns críticos viram proximidades à obra osmaniana. Diz Sandra Nitrini (1987, p. 44) que “a transformação do romance francês é o produto de uma transformação da arte romanesca que decorre, por sua vez, de uma transformação mais geral: científica, cultural, social, política e econômica”. No caso de nosso autor, atento que era às coisas de seu tempo, não deixarão de refletir em suas obras as transformações observadas. De tal sorte que declara em entrevista que *Nove, novena* tem “uma determinada visão do universo, um mundo ‘presentificado’, sem passado, sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro. [...] Tive, há poucos dias, grande alegria ao constatar, através de leituras, que esta é a visão que tem, do Tempo, os atuais seguidores de Einstein” (LINS, 1979, p. 142). Isso é prova, em partes, que a forma de sua composição acompanha os desenvolvimentos da cultura mais ampla.

Também naquele período, desenvolviam-se os influentes estudos da chamada “Sociologia do Romance”, cujos expoentes realizavam aproximações entre a literatura e a realidade social, a tal ponto que um dos mais destacados pensadores da sociologia marxista de então defendia a tese de que “os verdadeiros objetos motivadores da criação cultural são os grupos sociais, e não os indivíduos isolados” (GOLDMANN, 1967, p. 4). Por esse viés, podemos observar que, mesmo que Osman Lins não tenha seguido essa sociologia, então em voga, não é menos certo que na épica trajetória de Joana Carolina e de Bernardo Vieira Cedro, estariam apresentados os grupos sociais cindidos do Nordeste brasileiro. Mesmo no caso do romance *O fiel e a pedra*, no qual Bernardo aparece como administrador de um engenho, não se nota dele em nenhum momento a efetivação de uma ordem injusta ou de atitudes que compactuem com o mandonismo local representado pela figura de Nestor Benício. Quanto a Joana, sua imagem é construída por outrem, ou seja, por pessoas de diferentes grupos sociais e estratos econômicos que a descrevem em várias situações heroicas, lutando contra forças muito superiores ao seu poder e vencendo-as moralmente.

Quando apontamos as trajetórias de Joana e Bernardo como “épicas”, não queremos dizer que o são no sentido tradicional, mas sim que esses dois protagonistas são plenos de uma alma na qual “ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos” (LUKÁCS, 2009, p. 26-27). Ou seja, no caso desses heróis osmanianos, o personagem é seu destino; dialeticamente, como gosta Lukács: a vida da personagem é sua essência e sua essência é sua vida. Bernardo, sempre fiel a si mesmo, nunca cedeu às propostas de Nestor Benício; Joana resistiu às tentações do filho do senhor do Engenho Serra Grande e chegou a recusar um pedido de casamento feito pelo poderoso pai de Cristina, menina a quem Joana socorreu. A heroína de “Retábulo” teria uma vida de abundância se casasse com Antônio Dias, mas, mesmo estando viúva, ela preferiu manter-se fiel a Jerônimo José.

A sociedade na qual são ambientadas as obras de Osman Lins, sejam: *O fiel e a pedra*, *Lisbela e o prisioneiro*, *Nove, novena*, *Guerra do ‘Cansa-cavalo’* é constituída de aspectos de dominação econômica e de gênero, acima de tudo, sociedade de violência e exploração. Essas obras têm em comum “os índices de desolação representados pelo abandono geral do Engenho prestam-se a uma caracterização indireta do período histórico no qual se situa a narrativa, sendo possível identifica-lo *lato sensu* com o período final do declínio canavieiro no Nordeste, ao raiar do século XX” (SIMONS, 1999, p. 88). É esse o lócus de onde o Demiurgo extrai os elementos para a composição dessas obras. Os personagens osmanianos, aqui, são indivíduos problemáticos, no sentido de sua inadequação ao mundo de valores individualistas que sobrepujam os interesses da comunidade e solapam a justiça.

No Capitalismo e na era liberal, predominam os valores individuais. Concomitantemente a isso, as relações qualitativas entre os homens cedem “lugar a uma relação mediatizada e degradada: a relação com os valores de troca puramente quantitativos” (GOLDMANN, 1987, p. 17). Com relação ao próprio Osman Lins, seu discurso (seja literário ou não), o coloca entre aqueles “que se conservam orientados, essencialmente, no sentido dos valores de uso e que, por isso mesmo, situam-se à margem da sociedade e convertem-se em *indivíduos* problemáticos” (GOLDMANN, 1987, p. 17). É preciso explicar o sentido dessas afirmações do sociólogo francês para mais melhor situar o ideário ético auferido da obra osmaniana.

Em *O Capital*, Karl Marx ensina que a mercadoria tem um duplo valor: o valor de uso e o valor de troca. O valor de uso é dado pela qualidade da mercadoria capaz de satisfazer determinada necessidade. O valor de troca é determinado pela quantidade de horas de trabalho social necessárias para a produção da mercadoria. Desse modo, quanto mais horas de trabalho social forem usadas para produzir a mercadoria, maior seu valor quantitativo. Tomemos como

exemplo um automóvel. Nele, estão contidas as horas de trabalho para a prospecção do petróleo e minérios, as horas gastas para a confecção das peças e para montagem do veículo. Tudo isso somado dará o valor “x” à mercadoria “automóvel”.

Na sociedade Capitalista, como a nossa, prepondera o valor de troca, a tal ponto que as relações entre os indivíduos são mediadas de modo significativo pelas relações de troca de mercadorias. Veja-se, a esse respeito, como o status de determinada pessoa está ligado diretamente ao seu poder aquisitivo. Com efeito, o homem é aquilo que ele possui de bens e dinheiro. Isso leva a reificação do sujeito, numa lógica social na qual o ser humano torna-se objeto, isto é, vale como força de trabalho capaz de adquirir mais ou menos mercadorias. É essa a ideia de sujeito “coisificado” que subjaz às críticas de pensadores marxistas como Lukács e Goldmann.

Apesar disso, mesmo numa sociedade na qual os valores econômicos dominam a cultura e, conseqüentemente, os conteúdos de consciência, Goldmann aponta para a existência de “certo número de indivíduos essencialmente *problemáticos*, na medida em que o seu pensamento e seu comportamento se conservam dominados pelos valores qualitativos” (GOLDMANN, 1967, p. 22). Entre esses indivíduos, o sociólogo cita “os criadores, escritores, artistas, filósofos, teólogos, homens de ação, etc., cujo pensamento e conduta são regidos, antes de tudo, pela qualidade de suas obras, sem que possam escapar inteiramente à ação do mercado e ao acolhimento da sociedade coisificada” (*Ibid.*, p. 22). Então, podemos dizer que o discurso de Osman Lins o coloca no grupo de homens problemáticos, pela forma como defende seus postulados, às vezes, frontalmente contra o sistema massificante capitalista. Citamos como exemplo o estudo que Osman Lins realizou sobre cinquenta livros didáticos de Língua Portuguesa, nos quais observou como foram utilizados os autores e as obras de literatura. Esse estudo foi publicado originalmente no jornal *O Estado de São Paulo* e tornado livro em 1966, com o título “Um mundo estagnado”. Nessa obra, o escritor pernambucano chama a atenção para o domínio das editoras quase só interessadas em auferir lucro e para as obras que pouco se prestam ao ensino correto das principais características de nossa produção literária, entre outros problemas que atingem o ensino brasileiro, infelizmente não só naquele período.

Noutra obra, também não literária, Osman Lins e sua esposa, Julieta de Godoy Ladeira, viajaram para visitar o Peru e a Bolívia. Dessa viagem resultou *La Paz Existe?*, livro publicado em 1977, cuja abordagem vai além da descrição das aventuras nos lugares andinos, uma vez que, em vários momentos, os autores apontam para o problema da dominação sobre a população pobre da América Latina. Nesse mesmo ano de 1977, Osman Lins lançaria *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. Trata-se de uma obra bastante polêmica, em especial pelos

ataques corajosos contra o ambiente universitário, a partir de sua experiência como professor entre 1970 e 1976.

Nas obras de intervenção, citadas acima, é flagrante o compromisso do escritor Osman Lins com a sua posição de crítico da sociedade. Isso não o é menos em suas obras propriamente literárias. De fato, sua literatura se esmera na construção artística de quadros nos quais a denúncia aos desmazelos e à exploração dos mais humildes se realiza agudamente. É uma arte compromissada com o ser humano e, pode-se dizer, é obra educadora, especialmente no que diz respeito à capacidade de burilar ideias e limar os sentidos de quem lê, aguçando o espírito do leitor para que seja capaz de, a exemplo de Osman Lins, “ouvir a voz do mundo, de ser um confidente das coisas” (LADEIRA; LINS, 1977, p. 24). O autor tem, pois, “o sentido do escrever como laboriosa conquista do real” (LINS, 1969, p. 21), conquista que pode ser partilhada pela leitura atenta aos detalhes.

Marisa Simons preferiu ver personagens mais marxistamente construídos e apontou que “faltam a Bernardo uma maior inserção na sociedade e a consciência de pertencer a uma classe social economicamente reprimida, em dialético confronto com uma classe opressora” (SIMONS, 1999, p. 104). Segundo a autora, por conta dessa falta de consciência de classe, Bernardo realiza “uma resistência silenciosa e puramente individual, que não coloca em discussão a estrutura da sociedade como possível fonte geradora das relações de dominação às quais resiste” (SIMONS, 1999, p. 104). Nem por isso Osman Lins deixou de ser, a seu modo, um crítico agudo das injustiça e impropriedades realizadas para o proveito de poucos e a miséria de muitos.

Mesmo sem partidarismos e muito longe das bandeiras marxistas, o discurso literário de Osman Lins realiza certo tipo de crítica que cabe para além do circunstancial desta ou daquela sociedade, do Nordeste ou do Capitalismo. Os “Álvaros” famintos ante laranjas proibidas pela avaréza dos ricos proprietários; as “Marias de França”, submetidas aos tormentos causados por poderosas máquinas burocráticas que lhes sonégam os direitos mais legítimos; as ditaduras de pessoas “iólipos”, de todos os tempos, que têm no uso da força, pela força, o sentido de sua justiça; as “Rosas”, vexadas e mortas por sentidos morais arcaicos, de sociedades farisaicas de muitos lugares. Esses personagens são alguns exemplos de elevado nível crítico em obra de arte literária, feita, no mais das vezes, com recursos imagéticos, graças ao diálogo com outras artes das quais o autor mostra-se atento observador.

O leitor que penetra no ateliê literário osmaniano jamais voltará a sair dele do mesmo modo que entrou. Lerá o mundo com outras lentes, mais bem preparado para as minúcias do domínio de alguns homens sobre outros, para os artifícios dos poderosos que agem no cotidiano

da dominação sobre os pobres - enfim, o leitor verá com maior propriedade os desmazelos causados pela reificação do homem num sistema dominado por relações de troca. Como a lírica, comentada por Lukács, a obra de Osman Lins parece ser “o portador e o símbolo de um sentimento infinito; quando uma alma é o herói e a sua aspiração, o enredo. [...] quando na experiência que assimila e irradia o acontecimento está depositado o significado último de toda a vida, o poder do artista de conferir-lhe sentido e subjugar-la” (LUKÁCS, 2009, p. 51). Decididamente, Osman Lins não se furtou a usar esse poder.

5 CONCLUSÃO

Ao concluir o presente trabalho, lembro aqui as palavras de Sérgio Luiz Bellei sobre a interpretação da obra literária e o trabalho do crítico. Para ele, “como tradutor, o intérprete [...] reinterpreta o discurso original através de um discurso que dele se diferencia e que não pode deixar de ter a sua própria identidade” (BELLEI, 1984, p. 6). De fato, a identidade visada na tese se constrói com base em dois elementos - a intersemiótica e a ligação desta à postura ética de Osman Lins, plasmada em suas obras. Nesse sentido, a hipótese que conduziu a pesquisa é a de que a literatura de Lins está ligada homologicamente a outras artes. Confirmada essa hipótese, observou-se, ainda, que a relação homológica entre Literatura e outras artes, nesse autor, está ligada ao elemento invariante de sua obra, a saber, sua crítica social. Nesse sentido, a pesquisa demonstrou que a intersemiótica de Osman Lins amplia as fronteiras de sua literatura e reforça seu compromisso com o mundo. A construção da obra que aqui se encerra valeu-se de recortes do discurso literário do autor pernambucano, como efeitos de bricolagem, como fora indicado na introdução.

Sobre as diversas artes, no que diz respeito aos seus procedimentos constitutivos, é necessário buscar entre elas ao menos um elemento comum. Tal elemento vem de muito tempo sendo indiciado. Tome-se como exemplo a divisa atribuída a Plutarco (46 – 120 d. C), segundo a qual “a pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante” (BARBOSA, 1994, p. 11)³⁹. Evidentemente, não se trata de relacionar todas as obras entre si o tempo todo, mas de estabelecer relações intrínsecas entre duas artes, de tal sorte que, sob determinado ponto bem estabelecido, essas relações já fornecem provas de intersemiotividade.

Para que se possa observar as relações entre as artes, literatura e pintura, por exemplo, como apontado por Plutarco, foram investigados procedimentos de construção que plasmam a obra de Osman Lins. Sua literatura é composta na transformação em imagem de aspectos da realidade, com base em um duplo ponto de vista: como imagem e como literatura a um só tempo, captando o gesto expressivo construído no próprio texto, o que acaba por singularizar a obra desse escritor em decorrência da imagética nela presente. Em outras palavras, as características *sui generis* de narrativas que apresentam elementos das estruturas pictográficas não as desfiguram, antes as distinguem como obras bem realizadas. Nesse sentido, “a pintura nunca atingiu identificação consigo mesma tão intensa como em nosso século, o mesmo

³⁹ Essa expressão é tirada por Plutarco de Simônides de Ceos (556 -468). Segundo Marcio Seligmann-Silva, Simônides é o primeiro autor da ideia de que “a pintura é uma poesia muda; a poesia uma pintura que fala”, expressão seguidamente retomada por outros autores (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 81-82).

acontecendo com a poesia, e, paradoxalmente, nunca essas duas formas de arte estiveram tão próximas” (GONÇALVES, 1994, p. 20). É justamente essa aproximação entre as artes que permitiu aos artistas se valerem de motivos composicionais a partir de elementos estruturados da arte vizinha, valorizando, com isso, sua própria arte.

A composição da obra literária de Osman Lins descreve e demonstra a proximidade do autor com outras artes. A constante remissão a signos icônicos e a forte presença de elementos das artes plásticas permitem constituir um léxico expressivo, realizado por meio de aliterações, assonâncias e pela utilização de fonemas remissivos a sons que compõem objetos, espaços, cenas, quadros, fotografias. A sintaxe imagética osmaniana constrói o vestido da negra de “Conto barroco ou unidade tripartita”; pinta o céu da enunciação do nascimento de Joana Carolina, do “Retábulo”; gera fotografia pela disposição dos sintagmas e pela seleção verbal na descrição que Giselda faz de Mendonça, no sofá de “Noivado”; engenha o desenho da casa, no segundo mistério do “Retábulo”, por meio do traçado de linhas que apontam para a antropologia filosófica do ser do homem no mundo; arquiteta a *Catedral Avalovara*, pela conjunção plástica de elementos simbólicos que alegorizam o romance, expresso na história do escritor Abel, agraciado pela convivência com a palavra, com o Nome, com ☺.

A gramática iconográfica do discurso osmaniano é constituída pelo encadeamento discursivo que elege diferentes tipos de arte para criar efeitos narrativos ricos em imagens. Nesse aspecto, Osman Lins mostra-se atualizado em relação ao seu tempo. Com efeito, acerca da relação texto e imagem, “hoje, o texto sobrecarrega a imagem, confere-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação” (BARTHES, 2009, p. 21). Osman Lins não explica a imagem, cria-a, por meio de sua paleta verbal que incorpora o cromático das pinturas, o movimento da dança, os gestos mímicos do teatro, a tridimensionalidade da arquitetura e mesmo determinados lances musicais. Desse modo, nosso autor amplifica o universo das imagens por meio de seus textos e ilumina-os graças aos procedimentos semiológicos imagéticos, no feliz encontro entre artes que rompe barreiras de contenção entre as antigamente chamadas artes espaciais e artes temporais. Ao distender o signo verbal, Osman Lins amplia as fronteiras do *corpus* literário, a começar pela utilização de ícones, sinais explicitamente colocados em *Nove, novena* para identificar os personagens. Ora, “toda imagem é polissêmica, implicando como subjacente aos seus significantes uma ‘cadeia flutuante’ de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros” (BARTHES, 2009, p. 33). As escolhas do leitor, por outro lado, são menos livres do que se supõe, já que são determinadas por sua capacidade de observação e de relacionar elementos, capacidade essa que é definida por seu arcabouço cultural. Depende disso a possibilidade de desenterrar a estrutura do que está apenas indicado na superfície do texto,

visando alcançar níveis de significância nele contidos. Por isso, é fundamental observar os sítios de sentidos e os enquadramentos expressos na literatura, verificando como pode se dar a reversibilidade do literário para o imagético, como se fez nessa tese.

Os procedimentos de intersemioticidade demonstrados nas obras de Osman Lins se coadunam com sua visão de mundo e com o papel que defende para a literatura. Para ele, a literatura deve estar voltada para seu povo e seu tempo, portanto, tendo uma função a desempenhar na sociedade. Desse modo, o fazer literário para Osman Lins assume aquilo que Antonio Candido chama de “função humanizadora da literatura, isto é, sobre a capacidade de confirmar a humanidade do homem” (CANDIDO, 2002, p. 77). O resultado dessa função no discurso literário osmaniano é a defesa de valores como a justiça e a ética, expressas em personagens como Bernardo e Joana, colocados em situações das quais se distinguem, por meio de ações e gestos que os elevam ante o mundo de pobreza e injustiça.

O efeito dessa função humanizadora, no discurso literário de Osman Lins, é a crítica à sociedade opressora, crítica social que se ancora em procedimentos imagéticos e intersemióticos que dão suporte e verossimilhança ao fazer literário desse autor.

Dito isso, queremos, ao término do trabalho, apontar perspectivas de abordagem futura da obra do escritor pernambucano, vislumbradas pelos desdobramentos da pesquisa. Tais possibilidades não foram desenvolvidas, pois fugiriam ao que se propunha a partir da hipótese levantada, mas são indícios da fecundidade dos contextos em que a obra de Osman Lins criou, percebidas pelas análises que realizamos.

Se na introdução indicávamos o método cartesiano utilizado na pesquisa e a bricolagem, que é, de algum modo, ligada a ele, depois do percurso realizado na tese e tendo chegado até aqui, movem-nos perspectivas que inserem o trabalho de Osman Lins num contexto mais amplo: o da ciência e sociedade de seu tempo. Embora o método de Descartes seja útil, segundo Edgar Morin, é insuficiente. Esse autor propõe, então, um novo método de abordagem que ele chama de Teoria da Complexidade. Segundo ele, em vez de uma visão holística acerca do objeto em estudo, dever-se-ia buscar uma perspectiva de trabalho holonômica. A ideia desse novo paradigma é a da impossibilidade de conhecer o todo sem conhecer em particular cada uma de suas partes e também a das dificuldades em se conhecer as partes do objeto em estudo sem conhecer o todo. Apoiado em Pascal, que defende tal proposta, diz Morin que esse é um

tipo superior de inteligibilidade baseada na circularidade construtiva da explicação do todo pelas partes e das partes pelo todo, isto é, na qual essas duas explicações, sem poderem anular todos os seus caracteres concorrentes e antagônicos, se tornam complementares, no mesmo movimento que os associa (MORIN, 2001, p. 259).

A escolha do método é sempre problemática, no sentido de que a escolha dele pode fazê-lo se sobrepôr ao objeto da pesquisa. Com efeito, é preciso considerar a advertência de Lucrecia Ferrara (1986, p. XIII), no sentido de se “evitar a metodite, a imposição do método ao objeto”. O risco metodológico está em encontrar no objeto investigado aquilo que já está previamente definido na proposta de abordagem planejada. Creio ter conseguido evitar esse problema, por ter visitado a obra do escritor pernambucano e retirado dela as provas que confirmam a tese, já que, de fato, a literatura de Osman Lins é intersemiótica. Além disso, a “pesquisa se justifica quando termina por uma pergunta e o método é válido quando revela outro objeto de estudo que supera o primeiro ao mesmo tempo em que revela sua especificidade e seus limites” (FERRARA, 1986, p. XIII). Nesse sentido, tomando a dupla abordagem proposta por Edgar Morin, do todo e das partes, ela indicia novas possibilidades de pesquisa acerca da obra de Osman Lins. A primeira delas se apresenta na pergunta: como a literatura de Osman Lins importa conceitos das ciências, em especial da física de Einstein, em sua composição? Um caminho para essa pesquisa está num ponto comum entre os dois, Lins e Einstein: a junção espaço-tempo. A segunda relaciona-se com o questionamento: como as artes e as ciências possuem procedimentos expressivos e paradigmas teóricos que evoluem, se modificam e criam novas concepções artísticas e teóricas que se coadunam com os progressos tecnológicos da sociedade? A obra osmaniana mostra-se oportuna nessa conjunção entre ciência e literatura, no sentido de que parece visitar as teorias matemáticas, físicas e biológicas, para a realização de seus processos artísticos. Um indicativo disso é a forma fractal de sua narrativa; outro, a condição privilegiada de um período histórico no qual as artes foram banhadas pelo desenvolvimento de tecnologia, como o cinema e a fotografia, com importantes desdobramentos sobre o constructo narrativo desse autor.

Então, mais do que alcançar os objetivos projetados no início da pesquisa, dou-me por satisfeito por vislumbrar novas possibilidades de descoberta nesse campo imenso que é a Literatura. Quem sabe o método de Edgar Morin poderá servir então de bússola para novos desdobramentos e abordagens sobre a intensa obra de Osman Lins. Pesquisar é uma atividade sem fim.

REFERÊNCIAS

1 Obras de Osman Lins

- LINS, O. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Melhoramentos, 1976a.
- _____. **Avalovara**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- _____. **Capa-Verde e o Natal**. São Paulo: Niamar, 1967a.
- _____. **Casos especiais de Osman Lins**. São Paulo: Summus, 1978.
- _____. **Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus, 1977.
- _____. **Domingo de Páscoa**. Organização de Ana Luzia Andrade. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- _____. **Evangelho na taba**. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. **Guerra do ‘Cansa-Cavalo’**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1967b.
- _____. **Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social**. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976b.
- _____. **Lisbela e o prisioneiro**. São Paulo: Planeta, 2011.
- _____. **Marinheiro de primeira viagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. **Nove, novena**. São Paulo: Melhoramentos, 1975a.
- _____. **O diabo na noite de Natal**. São Paulo: Pioneira, 1980.
- _____. **O fiel e a pedra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

_____. O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado. In: RAMOS, G. **Alexandre e outros heróis**. São Paulo: Record, 1980. p. 187 – 198.

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

_____. **O visitante**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1955.

_____. **Retábulo de Santa Joana Carolina**. São Paulo: Loyola, 1991.

_____. **Santa, automóvel e soldado**. São Paulo: Duas Cidades, 1975b.

2 Obras de outros autores

ALIGHIERI, D. **A divina comédia**: inferno, purgatório. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALMEIDA, H. Osman Lins: o sopro na argila. In: _____. (Org.). **Osman Lins**: O sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ANDRADE, A. L. **Osman Lins**: crítica e criação. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico. In: ALMEIDA, H (Org.). **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. p. 69 – 112.

AQUINO, T. **Súmula contra os gentios**. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores).

ARAÚJO, A. G. Palavras mutiladas: Borges e Osman Lins à luz de Adorno. In: FARIA, Z.; FERREIRA, E. **Osman Lins - 85 anos**. A harmonia de imponderáveis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009. p. 9 – 25.

ARISTÓTELES. Metafísica. In: **Os pré-socráticos**: fragmentos, doxografia e comentários. Tradução de José Cavalcante de Souza et. al. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores).

ASSIS, M. **A dama e o unicórnio**. In: <https://maylessis.wordpress.com/2009/09/29/a-dama-e-o-unicornio/> acesso em 13/10/2015. Não paginado.

ASSIS, M. J. M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

BAINES, J.; MÁLEK, J. **O mundo egípcio**: deuses, templos e faraós. Tradução de Maria Emília Vidigal. Madri: Del Prado, 1996.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARBOSA, J. A. Prefácio. In: GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Edusp, 1994. p. 11 – 14.

BARIANI, E. Descartes: as aventuras do herói do conhecimento no Discurso do método. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, 7(1): p. 1–168, Jan.–Jun./2015.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

BELLEI, S. L. P. A leitura de “Avalovara”: texto e tentação logocêntrica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 de abril 1984. Folhetim, p. 6 – 8.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Trad. Susana Kampff Lages; Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

BÍBLIA SAGRADA. 7ª edição. Tradução de Pe. Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1980.

BORHEIM, G. A. **Os pré-socráticos**. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRASIL. Decreto 72.771 de 06 de setembro de 1973. Legislação que fixa normas para concessão de pensão e outros direitos previdenciários. Disponível em:

legislacao.**planalto**.gov.br/legisla/legislacao.nsf/.../DEC%2072.771-1973. Acesso em 11/10/2015.

CAMARGO, F. P. A auto representação do escritor em “A rainha dos cárceres da Grécia” e a questão da metaficcionalidade. In: FARIA, Z.; FERREIRA, E. **Osman Lins - 85 anos**. A harmonia de imponderáveis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009. p. 109 – 128.

CANDIDO, A. “A espiral e o quadrado”. In: LINS, O. **Avalovara**. Rio de Janeiro: Record, 1995. p. 9 – 11.

_____. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas cidades, 2002.

CARVALHO, M. Pórtico. In. LINS, O. **Retábulo de Santa Joana Carolina**. São Paulo: Loyola, 1991.

CIRLOT, J.-E. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

DALCASTAGNÈ, R. **A garganta das coisas**: movimentos de Avalovara de Osman Lins. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DESCARTES, R. **Discurso do método**. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DISTANTE, C. Prefácio. In: ALIGHIERI, D. **A divina comédia**: inferno. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ECO, U. **Obra aberta**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ELIADE, M. A. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELLISON, F. P. Domingo de Páscoa tantos anos depois. In. LINS, O. **Domingo de Páscoa**. Organização de Ana Luzia Andrade. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. p. 109 – 116.

FARTHING, S. **Tudo sobre arte**. Tradução de Beatriz Medina et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERRARA, L. D. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FRITOLI, Luiz Ernani. O Código Osman: criação e cálculo no “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Disponível em: www.assis.unesp.br/cilbelc/jornal/maio06/content20html Acesso: 12/02/2012

GENETTE, G. Estruturalismo e crítica literária. In: ____: **Figuras**. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 143 – 165.

GIORDANO, C. Apresentação. In: LINS, O. **Retábulo de Santa Joana Carolina**. São Paulo: Loyola, 1991. p. ix – x.

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GONÇALVES, A. J. **Laokoon revisitado**: relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Edusp, 1994.

____. **Transição e permanência, Miró / João Cabral**: da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

HEIDDEGER, M. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1989.

HOLANDA, A. B. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

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

JENNY, L. A estratégia da forma. In: Intertextualidade. **Poétique**: revista de teoria e análise literárias, Coimbra, p. 5 - 49. 1979. n. 27.

JUNG, C. G.; et al. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KLEE, P. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Tradução de Pedro Sússekid. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LADEIRA, J. G. Faces da obra/mistérios. In: LINS, O. **Domingo de Páscoa**. Organização de Ana Luzia Andrade. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. p. 15 – 18.

_____. O autor. In: LINS, O. **Marinheiro de primeira viagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. Não paginado.

_____. Contos do artista quando jovem. In: LINS, O. **Os gestos**. São Paulo: Moderna, 1994. p. 4 – 6.

_____.; LINS, O. **La Paz existe?** São Paulo: Summus, 1977.

LESSING, G. E. **Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1989.

LITTLE, S. **...Ismos: para entender a arte**. São Paulo: Globo, 2010.

LOCKE, J. **Ensaio acerca do entendimento humano**. Tradução de Anoar Aiex. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

LUFT, C. P. **Dicionário de literatura portuguesa e brasileira**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MALINOWSKI, B. K. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. Tradução de Anton P. Carr; Lígia Aparecida Cardini. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

MARTINS, N. S. **Introdução à Estilística**. São Paulo: Edusp, 2012.

MARX, Karl. **O Capital** (Livro I tomo 1) São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Economistas).

MEIRA, V. Do *OuLiPo* aos iólipos, reflexos da *literatura potencial* osmaniana. In: FARIA, Z.; FERREIRA, E. **Osman Lins - 85 anos**. A harmonia de imponderáveis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009. p. 247 – 256.

MENDONÇA, M. R. A sobreposição de espaços ficcionais na poética osmaniana. In: FARIA, Z.; FERREIRA, E. **Osman Lins - 85 anos**. A harmonia de imponderáveis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009. p. 175 – 195.

MERTZ, C. **Linguagem e cinema**. Tradução: Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MOREIRA, C. “Configurações anacrônicas em ‘A rainha dos cárceres da Grécia’”. In: FARIA, Z.; FERREIRA, E. **Osman Lins - 85 anos**: a harmonia de imponderáveis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009. p. 61 – 76.

MORIN, E. **Ciência com consciência**. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MOURA, I. **Osman Lins. O matemático da prosa**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.

NICOLAS, P.-A. **O segredo das catedrais**. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 2001.

NITRINI, S. O tempo na arte, a arte no tempo (uma leitura de Marinheiro de primeira viagem. In: ALMEIDA, H. **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. p. 35 – 45.

_____. **Poéticas em confronto**: Nove, novena e o novo romance. São Paulo: Hucitec; Brasília, INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

NUNES, B. Narração a muitas vozes. **OESP**, São Paulo, v. 11, n. 514, p. 29 – 30. Suplemento Literário.

OLIVEIRA, L. **Osman Lins**: vocação ética, criação estética. Recife: Bagaço, 2010.

OSTROWER, F. **Universo das artes**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PAZ, M. C. G. **Avalovara: leituras musicais**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2010. f. 131. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/.../000753612.pdf>? Acesso em: 12/08/2015

PEREIRA, E. R. Na biblioteca de Osman Lins: marginalia, intertextualidade e criação. In: XIII Encontro da ABRALIC, n. 13, Campina Grande/ PB. **Internacionalização do Regional**. Campina Grande: 2012. Anais. Campina Grande, PB, Editora Realize 2012. p. 1 – 8. Disponível em: http://editorarealize.com.br/revistas/abralic/trabalhos/829cab88f5385801a94ababd9adef27a_24_17_.pdf Acesso em 10/09/2013

PLAZ, M. **Literatura e artes visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAMOS, G. O olho torto de Alexandre. In: _____. **Alexandre e outros heróis**. São Paulo: Record, 1980. p. 19 – 25.

_____. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 2006.

ROSENFELD, A. O olho de vidro de “Nove, novena”. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 dez. 1970, Suplemento Literário. Ano 15, n. 700. Disponível em: www.osman.lins.nom.br/pdf/olhodevidro_2.pdf Acesso em 12/03/2014.

_____. Os processos narrativos de Osman Lins. In: _____. **Letras e leituras**. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 163 – 180.

SARTRE, J.-P. **O Existencialismo é um humanismo**. Tradução de Virgílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 3 – 32. (Os Pensadores).

SELIGMANN-SILVA, M. Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enérgeia e a tradição da *ut pictura poesis*. In: LESSING, G. E. **Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 9 – 73.

SILVA, T. C. **Dicionário de Fonética e Fonologia**. São Paulo: Contexto, 2011.

SIMONS, M. **As falas do silêncio e O fiel e a pedra de Osman Lins**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

SOARES, M. B. Retábulo de Santa Joana Carolina, o placo da palavra. In: ALMEIDA, H. **Osman Lins: O sopro na argila**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. p. 169 – 177.

SOURIAU, É. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo: Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

SPALDING, T. O. **Dicionário das mitologias europeias e orientais**. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 80.

STEIN, E. Apresentação. In: HEIDEGGER, M. Conferências e outros escritos filosóficos. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

SUNY ONEONTA, SCHOOL OF ARTS & HUMANITIES. *Gender and Social Construction in the Très riches heures*. Disponível em: https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth200/gender/tres_riches_heures.html acesso em 12/09/2015. Não paginado.

TELES, R. Tradição e modernidade em “Conto barroco ou unidade tripartita. In: FARIA, Z.; FERREIRA, E. **Osman Lins - 85 anos**. A harmonia de imponderáveis. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009. p. 227 – 246.

TOPIA, A. Contrapontos joyceanos. In: Intertextualidade. *Poétique*: revista de teoria e análise literárias, Coimbra, p. 171 – 208. 1979. n. 27.

USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. In: SCHNAIDERMNA, B. **Semiótica russa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 163 -218.

ZUMTHOR, P. A encruzilhada dos “*rhétoriciens*”: intertextualidade e retórica. In: Intertextualidade. *Poétique*: revista de teoria e análise literárias, Coimbra, p. 109 - 146. 1979. n. 27.

Filme:

LISBELA e o prisioneiro. Direção: Guel Arraes, Jorge Furtado, Pedro Cardoso. Produção: Natasha Filmes, Globo Filmes, Estúdios Mega e João Paulo Diniz. Intérpretes: Débora Falabela, Selton Mello, Virgínia Cavendish, Bruno Garcia, André Mattos, Lívia falcão, Tadeu Mello, Marco Nanini. Música: João Falcão e André Morais. Manaus: Sony do Brasil, 2013. 1 DVD (93 min), son., color. Produzido no Polo Industrial de Manaus.