



A afirmação pela recusa: em torno de Osman Lins

Lourival Holanda¹ (UFPE)

Resumo:

O artigo busca oferecer nova abordagem do lugar que ocupa Osman Lins na literatura brasileira moderna, permitindo ver Osman Lins na esteira de Manuel Bandeira e João Cabral.

Palavras-chave: Osman Lins, Crítica e criatividade, Modernidade.

Abstract:

The article seeks to offers a new approach of the place of Osman Lins's works in the modern literature in Brazil. Its allows reading Osman Lins in concern of the modernity open by Manuel Bandeira and João Cabral.

Keywords: Osman Lins, Critique and creativity, Modernity.

"A literatura nasce da calma, do trabalho persistente e lento de muitas recusas."

(*Osman Lins*)

Num tempo de produção literária quase frenética e espetacular, exigência da simbiose mercado e literatura, parece oportuno voltar a rever alguns nomes norteadores: o GPS cobre um espaço enorme, mas precisa de seguros pontos de referência. O mercado, com seu canibalismo ontológico, faz ser literatura tudo aquilo que possa ser vendido como; arrogância consensual de mercado; isso facilita, de um lado, o encobrimento de certa esterilidade de invenção; e de outro, a generalização do princípio do "vale, desde que venda". Passando o fervor dos ventos pós-modernos, com sua beatitude negativa do primeiro momento, é tempo de recompor a paisagem literária, inda que deslocando as

balizas. É preciso tomar certo recuo com relação às empolgações desconstrutivistas e ver, sem pressa, o unilateralismo com que foi lida aquela proposta. Alguns textos, algumas obras de arte resistem ao assédio facilitador e guardam em reserva residual sua energia. E seguem se impondo ao tempo justamente por se negarem a apenas seguir na direção de seu tempo. As considerações que seguem aqui, breves e circunstanciais, não cedem à síndrome comemorativa: o intuito seria servir de lembrete aos mais novos recolocando um nome como uma referência, na constelação dos nossos valores literários: Osman Lins.

Na moderna literatura brasileira, em pelo menos três momentos podemos tomar a renovação literária desde Pernambuco. Num primeiro momento, o gesto de Manuel Bandeira, junto com os de 22, **contra** o verso. Ou, ao menos, contra o uso abusivo que dele fez a escolástica parnasiana. Depois, num segundo momento, com João Cabral optando por um rigor formal para devolver ao verso seu vigor constitutivo. Temos um embate para fazer sobressair a poeticidade. Uma poeticidade indo além das amarras da convenção poética que pesava sobre ela. Por fim, quero chamar de **terceiro** momento a empresa de Osman Lins – que vai fazer o texto de prosa recompor com a poesia, tornando tênue, senão falsa, a fronteira entre ambas.

A poética de Osman Lins é de uma qualidade excepcional, a ombrear com Bandeira e Cabral, resultando num equilíbrio difícil e exemplar, em termos formais. Porque já sem o afã frenético da negação, própria ao Movimento de 22, e já fazendo com que a tradição se metamorfoseie em modernidade: a criação literária deixa patente que invenção supõe inventário. Certamente por isso a poética de Osman permanece referencial, e se reinventa no registro de outros suportes: vídeo, cinema, teatro. Aqui a incandescência residual da tradição surpreende na forma – a percepção que nasce depois de 22 – assim parece oportuno levantar alguns nomes que marcam de modo definidor a empresa literária. Tomamos então três momentos de particular felicidade em termos de renovação e novidade, na forma literária.

João Cabral é um desses nomes. Sua poética põe Pernambuco como ponta de lança de uma concepção nova de poesia. Poesia enquanto *cosa mentale*, para usar a expressão com que Valéry caracteriza a arte de Da Vinci. A poesia passa por um crivo de rigor que já a distingue da anterior: deixa de ser de cunho quase exclusivamente confessional e passa a ser de outra ordem – a da paixão do intelecto. Sua lucidez não sacrifica a poesia. Antes, depura-a com uma sobriedade, uma concentração que é como a frugalidade dos estoicos:

há, aqui, uma volúpia – que é reter o verbo em seu vigor. Quando retoma o tema da flor, lugar comuníssimo, aproxima-o da arte – e risco – do toureiro Manolete para

demonstrar aos poetas:
como domar a explosão
com mão serena e contida.

A arte é levada pelo rigor de um artífice, de um artesão consciencioso. Por isso, eleva sua exigência a um nível maior: resistência à facilidade; e concentração criativa. Há aqui como que um primado dos procedimentos de subtração para elevar a potência da linguagem. Para surpresa das cassandras que desconfiavam do futuro da literatura nas redes sociais, muita coisa se salva da avalanche de medianias; e é o princípio do *Twitter* que ali faz um *link* com a tradição de concisão – que vem desde o epigrama grego, passando pela concisão do conde de Orgaz ou por Baltasar Gracián: entre dois termos, o mais curto. Vale voltar a Valéry para ver como nossa novidade é antiga: “*le moderne se contente de peu*”. Alguns, muito jovens, recorrem a esse recurso e produzem coisas muito boas. É o caso de José Rezende Jr. (2010) e de Pedro Gabriel Anhorn (2013). Ou ainda essa segura Michelin Verunschik (2003): “palavra afiando palavras”. Há também muita juventude em Marina Colasanti: nos recentes contos curtos ela manifesta uma amestrada mão criativa. E há esse surpreendente Múcio Góis: *nos dois / dois nós*. Na contracorrente de um tempo que tende a tudo dispersar, neles **a atenção destila palavras maduras**.

Antes, e como reconhecido precursor de tudo, veio Bandeira. Bandeira é certamente o mais corrente dos nossos poetas. Ele conjuga o afã de renovação com a fidelidade ao essencial da poesia de qualquer tempo: o ritmo. A recuperação do verso dito livre se faz com o propósito de um artesão da palavra, assumindo a forma poética como uma responsabilidade – e um risco – do poeta moderno. Isso só corrobora o que T. S. Eliot, já em 1917, dizia do suposto verso “livre”: o que se chama “verso livre”, se de fato é bom, é tudo, menos “livre”. Bandeira fazia da poesia, aparentemente simples em sua forma, uma metafísica instantânea. Talvez isso se justifique por ser, o modo de Bandeira, o que para nós mais se aproxima da plenitude poética que bem poderia ser a conciliação entre coisas e consciência. Longe, pois, da pura tensão da razão que quer prender/apreender as coisas; assim como longe do desgaste despoetizador a que o regime da rotina submete as coisas. A

poesia de Bandeira abre um espaço de imprevisibilidade, um olhar de estranhamento, sobre o mundo miúdo do cotidiano. Sobretudo depois da postura altaneira do poetar parnasiano. Drummond dá conta disso quando louva em Bandeira essa assepsia, essa higiene, essa depuração operada pelo verso de agora sobre a adiposidade parnasiana:

Teu verso límpido, liberto
de todo sentimento falso;
[...]
teu seco, amargo, delicioso
verso de alumbramentos sábios
e nostalgias abissais,
hoje é nossa comum riqueza,
nosso pasto de sonho e cisma:
ele não te pertence mais.

Bandeira funde o registro da tradição mais culta com a temática do trivial. Seu verso, refrescado em uma forma renovada, restitui muito do quanto de nossos afetos fundos fica presa do diário, à superfície da vida. A poética de Bandeira é toda uma arqueologia, imantando com a energia remota da memória a carência de peso do nosso mundo imediato. No entanto, não cabe aqui maior desenvolvimento. A intenção é tão só relembrar Bandeira e Cabral enquanto notórios nomes referenciais da poética contemporânea. E, a eles, juntar o empreendimento poético de Osman Lins.

Tomo agora essa terceira vertente da poética moderna: Osman Lins. A prosa de grande densidade poética de Osman desfaz as fronteiras: porque seu sentido não se separa da musicalidade, de um certo ritmo, próprios da poesia, da melhor poesia. O período construído com a consciência e o cuidado da estruturação que torna o texto maior que se feito fosse no metro uniforme da poesia convencional. O projeto de 22, de romper com a retórica portuguesa, oscilava entre a imantação da vanguarda europeia e utilização do material local: as linguagens regionais e os mitos primevos da terra brasileira. Pouco tempo se passa e grande parte dessa promessa cumpre-se no chamado romance de 30, quando a ficção finca sobre o solo nordestino suas raízes. No entanto, era mais que um tempo o que separava *Macunaíma* de *Vidas secas*: era uma sensibilidade social que tomava a exigência de responder àquele momento. Como era mais que um tempo o que separava *Jubiabá*, de Jorge Amado, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Entre nós, quando surge *Nove*,

novena, de Osman Lins, é já sinal de um outro tempo, de uma outra forma de narração, ali inaugural, na estética literária.

O regionalismo ainda age em Osman Lins, sobretudo até *O fiel e a pedra*. Segue os modelares: de Flaubert a Graciliano Ramos, passando por Machado de Assis e Cervantes. A linguagem e o lugar testemunham uma região. Mas já se alça à promessa que cedo se veria cumprida. Já aqui começam os experimentos com a frase que se harmoniza em três partes, conferindo um ritmo todo especial, “flaubertiano” à narração: “Bernardo olhava as paredes, há muito pintadas de branco e já revestidas de uma tisna cinza”. Ou, logo em seguida: “Um homem se atanaza, revira meio mundo em busca de ajuda, não bate na porta certa” (LINS, 1979, p. 46). É ainda aqui que se encontra aquela bela retomada da consciência do amor na idade madura, quando Teresa repõe seu afeto a Bernardo, com uma intensidade que seria quase despudor revelar:

Há oito anos eu lhe jurei amizade. Mas aquele juramento era só um desejo e um propósito. O juramento eu faço agora vale mais e tem mais peso, porque eu sei o que digo, eu não conheço apenas a esperança, mas também o sofrimento, o perigo, a solidão e a morte. Hei de amá-lo sempre, sempre, com todo o amor que está em mim e de que sou capaz.

É de uma grande felicidade de forma a retomada do tema nesse capítulo xxxv. Osman põe uma luminosa epígrafe de Vieira – sinalizando ao leitor a tradição de onde foi municiar tamanho cuidado com a linguagem, com que ele vai surpreender a narração moderna.

A partir de *Nove, novena*, o regionalismo toma outra dimensão: escapa ao lugar-comum, à paroquialização, e assume o desafio contemporâneo de pretender ao universal sem sacrificar o específico. Hoje a literatura aponta a limitação do conceito de regionalismo em seu ponto fraco: impor uma imagem como signo imobilizado/imobilizador de uma cultura; quando contam, sobretudo, as expressões de suas dissidências, as variações que a compõem.

Osman Lins é, certo, um escritor regional – sem as peias. Regional é pertencer a um solo, não aos limites de uma fronteira. Com o cuidado de quem não confunde, tampouco, um valor universal e a atual globalização (sob cuja bandeira circulam muitos valores espúrios), impessoal e abstrata, levada pela lógica do capital. Em Recife ou em São Paulo está **antenado**, ligado a um fecundo largo leque de leituras. Aqui ainda, como em 22, há uma ponte com as vanguardas europeias: Sandra Nitrini (1987) mostrou magistralmente

esse processo em *Poéticas em confronto*. No entanto, o que ali funcionava com força de norteio, de imantação e fascínio, em Osman toma a forma de um diálogo. Talvez ainda seja melhor recorrer à imagem da antropofagia: há confluência de experimentações entre o *nouveau roman* e a poética de Osman. Tendo, a seu favor, um maior propósito na proposta poética. Os textos de Osman cedo “caem” em estado poético: o ritmo da frase se adensa, as metáforas implodem a narração e a estrutura da linguagem pretende um questionamento do sentido do mundo.

Por construir, a partir de elementos heterogêneos, um processo (é através da linguagem, é no modo como ele processa sua linguagem que um escritor faz o **processo** do mundo) que Osman Lins dilui o referencial, o enredo: na aventura – e no risco – da escritura. “Ele não conta: escreve”, como bem observa João Alexandre Barbosa. Porque o processo de escrita retira “um bloco de sensações” [Deleuze] do chão cotidiano, do que tanto escapa a nossas percepções corriqueiras.

A linguagem quer dizer o insólito de certas situações que só assim se deixam entrever. O leitor, num primeiro momento, queda desnorteado. Como quando o autor recorre ao processo de simultaneidade e mescla as formas de tempo e de espaço. Em “O pássaro transparente”, primeiro dos contos de *Nove, novena*, já o leitor depara com uma narração que se depura em poesia. “Indefinido, um rosto de oito anos. [...] Haverá, talvez, uma tristeza escondida em seus olhos e, nos lábios, traços de precoce resignação”. Não escapará ao leitor atento essa frase com tensão e ritmo poéticos. Ainda que talvez escape, num primeiro momento, a prolepse que já anuncia, num traço, **precoce resignação**, o delineamento de um caráter. Quando Guimarães Rosa vai dizer que o gato “descobriu o fulgor da monotonia”, Osman faz o menino sentir seu gato com a mesma qualidade de poesia: “Andas mansinho, és um silêncio andando”. A enunciação sofre um abalo poético que surpreende e cumula o leitor: a linguagem transfigura um mundo.

Ainda aqui, a narração desnorteia o leitor fundindo os tempos. Já no terceiro parágrafo, muda o foco temporal da narração: “Pulverizados o gato e seu perfil, é inútil buscar, na face desse homem, exausta, emoldurada pela janela do trem, os traços do menino”. É então que o leitor se dá conta de **quem** conta aqui. Sobretudo, do que mais conta aqui: o ritmo das frases, dando à realidade uma certa “irrealidade” que, enquanto faz refrações da realidade cotidiana, nos faz refletir sobre ela.

A linguagem de Osman Lins permite uma enorme versatilidade entre a referência (o argumento, a história narrada) e o poético. A linguagem vai construir a realidade (com o artifício com que um artesão constrói uma peça de arte) e vai dá-la como imagem. Um procedimento que lembra, em muito, e de modo magistral, o propósito que surpreendemos em Italo Calvino. O romance recente de Wellington de Melo (2013), *Estrangeiro no labirinto*, traz uma dicção narrativa de uma complexidade que atravessa a estrutura osmaniana e dá, no presente, um relato muito bem-sucedido.

Já em “Um ponto no círculo”, tanto quanto em “Achados e perdidos”, os cortes, os segmentos instalados no modo narrativo mostram uma vontade de dar conta de outras dimensões de espaço e de temporalidades simultâneas. A simultaneidade que essa estética tenta traduzir é sinal de um escritor atento com as concepções, as interrogações da física atual. Desde Einstein, Niels Bohr [ou antes mesmo, já com o conceito de tempo em Bergson], a simultaneidade supera a ideia tradicional de tempo linear. Depois, a técnica cinematográfica tornaria comum esse procedimento, filho de uma outra concepção de tempo, indo além da linearidade da descrição tradicional.

Em consequência, a noção de história mudaria, dando mais liberdade à narração. Hoje, a Física Quântica, as Teorias dos Fractais, das Dissipativas, do Caos recuperam parte do que ficou impensado pelo recorte “científico” anterior. Osman Lins recorre ao recurso das “versões” de um fato, tanto quanto ao **acaso** que faz pender, em certos momentos, o norteio de nossa vida. “Breve estação de um amor sem perguntas e indiferente a toda espécie de projetos.” Daí os espaços vazios na narração – a que o leitor deve responder, com seu imaginário assim convocado. O que ressalta daí é a concepção de que o real é inapreensível. Tal postulado põe a distância o programa que às pressas chamamos “realista”. Trata-se então de um outro modo de convocar o real – “contra a mentira da representação”, para dizer com Adorno. O desafio aqui é como deixar em liberdade a possibilidade de significação além-texto, sem no entanto recorrer, de partida, a qualquer transcendência do sentido. É pela forma, antes de mais nada, que o texto nos toca – e passa dos sentidos à instituição de uma interrogante; à convocação de um sentido; e da alegria da agudeza de espírito. Conjunção de invenção e vivência.

Osman Lins opera uma articulação versátil entre a referencialidade e a poeticidade. A relação com o real é mais que mimética – ela é poética. A imaginação poética reabilita o sensível. A metáfora cria um outro espaço onde o olho vê, pelo viés analógico, a realidade.

Uma realidade que é, simultaneamente, a mesma e já outra. Pelo que o arranjo verbal possibilitou, enquanto mudou o enfoque, mudou a visão: porque, sobre o objeto antepôs a poesia. E esse é, certamente, um dos pontos onde o texto de Osman Lins avança sobre o *nouveau roman* francês.

Quando uma personagem feminina fala da entrega de si, tema sutil, a narração escapa para o símile da ave-do-paraíso para dizer da singularidade desse momento intenso: “Parecem vir do mundo privilegiado em que de prata – e não fulvo – é o pelo dos leões, em que os peixes voam quando querem e onde a Lua, todas as noites, surge acompanhada por um deslumbrante cortejo de pavões que se acasalam em voo” (LINS, 1973). O narrador sabe o risco duplo que corre: descrever é beirar o lugar-comum num momento paradoxal; recorrer à metanarração não se faz sem o perigo de dispersar, mais que prender o leitor.

É, no entanto, um grande salto que aqui se dá. A **novidade** que a argúcia crítica de João Alexandre Barbosa acrescentava ao título – e a título de definição. Do naturalismo regionalista à experimentação em Osman Lins, vai toda outra exigência estética. Dos anos 30 aos 60, muda um mundo; e, antes de aludir a geração, melhor falar em outra sensibilidade quanto à linguagem. Portanto, uma outra sensibilidade, uma maneira de estar no mundo. E muda, portanto, um modo de dizê-lo. Já não se cogita a confluência de modos narrativos entre o *nouveau roman* e alguns escritores, daqui e dali. É evidente que, se não estão num mesmo espaço geográfico, estão num mesmo tempo. As experimentações de Robbe-Grillet ou Butor, com os quais dialoga Osman Lins, são filhas de um mesmo tempo. E de um tempo que Nietzsche via como deliberadamente “experimental”. A diferença é aqui uma **distinção** (no melhor de seu étimo): quando faz implodir a referencialidade linear, tradicional, é a favor de uma poeticidade intensa que alarga, desde então, o conceito de narração. Com muita lucidez sobre o fundamental da arte literária, em *Guerra sem testemunhas* está: “é mais importante **dizer como** [...] do que enunciar o fato” (LINS, 1974, p. 91). Milton Hatoum, Raduan ou Osman Lins: cada qual encontra um modo de dizer essa invariante do procedimento literário: o **modo** faz acontecer o texto; faz surgir uma percepção de mundo, que agora é acrescentada ao mundo; um avanço na percepção do real, que agora se acresce à realidade do leitor; um ganho real.

Mesmo o registro romântico toma outra configuração. Ganha em pudor e intensidade. “Quando transitas entre a multidão, ouço teu rosto, como se fosse um cântico, um solene e jubiloso cântico alçando-se da brutalidade. Em outro momento: Há inúmeras

maneiras de amar e eu jamais conseguiria dar-lhe uma ideia do modo como a amo, um amor mesclado com o inalcançável e a geometria” (LINS, 1973). Surpreenderá, por certo, o leitor, tal mescla de registro, entre o impulso romântico e a contensão quase clássica, como em João Cabral. Osman sabe – está dito e feito – seu desafio: “O que eu digo é algo falho e incompleto”. Contudo, essa consciência dos limites vai fazê-lo “criar” seu espaço de liberdade escritural. Desde *Différence et répétition*, Deleuze denuncia a deformação e o rebaixamento que é pretender dizer ou representar o real: isso sempre supõe redução.

Num dado momento, diz Octavio Paz que literatura é erotização da linguagem. Certo: quando alguém nos cita um bom texto, excita em nós um tipo de atenção expectante pelo impacto da linguagem. A concepção de literatura em Osman Lins é algo visceral, toca sempre a espessura do existencial. O ato de escrever se identifica com o ato de viver, de perceber. Daí a carga de poeticidade quando aflora o tema:

Tomo em minha mão seu sexo alteado, sinto pular a glândula acetinada e as veias. O sangue pulsa, pulsa no seu sexo, no coração do sexo – esse pássaro. [...] Afago-o, afago docemente este obelisco, este arpão ereto e elástico, com seu focinho de lobo. Sondo, com a ponta dos dedos, dentro da carne, o seu começo ou seu fim e não o encontro, ele continua para dentro, para dentro do ventre, por mais que eu cave com os dedos não o perco, ele continua (onde começa? onde?), impressão de que prossegue pelo corpo adentro, enreda-se, dá voltas, uma planta, arbusto rijo e vibrátil incrustado no corpo deste homem, com flores nas raízes, flores e frutos, flores de um verde carregado, fruto de um rubro semelhante ao dos figos. (LINS, 1973)

Em carta de 1972, Osman dizia temer que esse texto fosse lido como obsceno, quando nada nele é gratuito, mas carregado de implicações simbólicas. Em alguns momentos Micheliny Verunschik (2003) encontra a segurança desse tom: “sobre o branco puríssimo/ a rosa negra intumesce:/ seu caule espesso/ sua pétala áspera/ sua fúria intensa e violeta”.

Qualquer que seja o registro – político, erótico, existencial – dá a Osman o ensejo de laborar uma linguagem que traga o tema para além dos limites triviais e o deixe no limiar do poético. Sua visão de mundo terá sido sempre poética, talvez, porque desde a infância (com oito anos, escreve um poema: *O beduíno regenerado pela lua*; sua plateia, familiarizada com a convenção da rima romântica, não viu graça no ritmo da escritura daquele estreante), já Osman rabiscava os primeiros versos. Encontraria resistência. Diluiria sua poética ao longo de seus textos, vida afora. Como Euclides da Cunha, refreado em suas tentativas de versos,

guardaria o ritmo e o gosto das imagens surpreendentes com que iria neutralizar o peso do ideológico de seus textos. Poesia é, portanto, também uma técnica – e mais, muito mais, uma questão de **visão**.

Daí decorre, em Osman como em Clarice Lispector, a ambição de alargar a temática até a cosmogonia. Inúmeros momentos dão conta do recurso mitológico, das prefigurações ancestrais, por onde avança um narrador fazendo da escritura um gesto grave de perquirição. É quando à sensibilidade se soma a reflexão, a análise do mundo imediato – pela mediação da escritura. Escrever para tentar opor ao caos alguma ordem possível. A começar pela ordem da frase, que vai da dissidência com a linguagem rotineira à integração com o mundo.

Escrever, para esses que, como Kafka, Proust, Clarice, Flaubert, Osman, Guimarães Rosa, que (e)levam a literatura a uma espessura existencial, é um ofício de rigor – a serviço da vida. É, no dizer de Osman, “um empreendimento espiritual que poderá vir a ser – e espero firmemente que o seja – fecundo para os meus semelhantes” (escreveu isso num documento de 1966, em resposta ao Banco do Brasil, que não entenderia nunca a gravidade de um tal Projeto...). Quando um crítico louvou em Clarice Lispector **as frases, as palavras**, ela ficou desconcertada: havia escrito para **dizer** alguma coisa. As palavras não estavam ali como mero jogo verbal: “Nenhuma, mas nenhuma mesma, das palavras do livro foi – jogo. Cada uma delas quis essencialmente dizer alguma coisa” (numa crônica, no *Jornal do Brasil*, fevereiro de 1970). Era reduzir a mero verbalismo o intento maior (“chamar de verbalismo uma vontade dolorosa de aproximar ao mais possível as palavras do sentimento”); quando o que quer Clarice é “aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas”. Quando cria, Osman intui que pode desvelar alguma coisa de verdadeiro sobre o homem, sua condição, suas esperanças, suas possibilidades. Difícil não lembrar aqui aquele pungente dito de Kafka no Diário (20 de agosto de 1913): “Não tenho nenhum interesse por literatura”. Aqui o leitor se perde e desnorteia, até que Kafka arremate, num modo contundente, em defesa da literatura: “Eu sou feito de literatura; não sou mais nada nem posso ser nada mais do que isso”. Numa carta de outubro de 1974, Osman Lins diz não querer sequer ser um professor: “O que desejei e ainda ambiciono é, se puder, ser um grande escritor. Só. Se não puder, que seja um escritor. Já serve”. Diante de tal concepção de escritura como modo de **busca**, poderíamos entender o desabafo de Verlaine: “*et tout le reste est littérature*”. Longe dessa comédia *in litteris*, tão comum a nosso meio, quando

literatos hábeis e enganosos se creem representantes da cultura de um mundo em crise. Sobretudo quando seu sentido está sempre a ser reinventado.

Certamente, não é Osman Lins um autor de grande tiragem. Porque exige do leitor um exercício de inteligência, não de complacência consigo. Certamente o dominó tem lances mais previsíveis; e o jogo de xadrez é mais complexo. E menos popular. No entanto, o jogo de xadrez convoca o espírito a ser mais espírito. Convoca a inteligência a estar mais atenta. O texto de Osman é um exercício de inteligibilidade. Entre a coragem de conhecer e a ambição de inventar, para resguardar a alegria da vida. E, como necessitamos resistir ao pior do presente, é oportuno ter ainda em mãos um texto convocador. Que se contrapõe a uma certa vertente atual de desprestígio diluente no descuidar a linguagem; negligência letal como deixar aberto o gás; ameaça sempre aberta e humana, a que se há de contrapor textos tônicos – como os de Osman Lins: burilados com firmeza de rigor e resistência.

Referências bibliográficas

ANHORN, P. G. *Eu me chamo Antônio*. Rio: Intrínseca, 2013.

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

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

_____. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

MELO, W. de. *Estrangeiro no labirinto*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2013.

NITRINI, S. *Poéticas em confronto*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL 1987.

REZENDE JUNIOR, J. *Estórias mínimas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

VERUNSCHK, M. *Geografia íntima do desejo*. São Paulo: Landy, 2003.

¹ Lourival HOLANDA, Prof. Dr.
Universidade Federal de Pernambuco
lourivalholanda@yahoo.com.br