

POLICIAL, NOIR E FANTÁSTICO NA OBRA DE OSMAN LINS

Adriano Siqueira Ramalho Portela

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

reporterportela@gmail.com

RESUMO: Para este ensaio, três recortes da obra de Osman Lins foram escolhidos: “O Perseguido ou Conto Enigmático”, do livro de contos *Os Gestos* (1957) – de onde o autor teria extraído *O visitante*, romance intimista de estreia, premiado em 1955, antes mesmo do lançamento do livro de contos; “Conto Barroco ou unidade Tripartita”, de *Nove, novena* (1966), a obra foi considerada pela crítica especializada e também pelo próprio autor como uma fase literária de plenitude e maturidade. Lins fugiu à nomenclatura “conto”, fez questão de denominar as peças literárias ali reunidas como “narrativas”, pelo seu caráter deliberadamente experimental e inusitado. E o último texto “A ilha no espaço”, do livro *Casos Especiais de Osman Lins* (1978). A produção deste e de outros textos curtos para o suporte televisivo do “Caso Especial”, no entanto, obrigou-o a abandonar o sofisticado hermetismo estilístico, inspirado na escrita oulipiana francesa do volume de 1966 – absolutamente vedado ao horizonte de expectativas da recepção massificada prevista para o incipiente teleteatro nacional –, levando-o a explorar outros caminhos, mais próximos das soluções encontradas pelo mestre da literatura de mistério e suspense, Edgar Allan Poe.

PALAVRAS-CHAVE: Osman Lins; Literatura policial; Adaptação para a televisão.

ABSTRACT: For this essay, three excerpts from Osman Lins’ work were chosen: “The Persecuted or Enigmatic Tale” from the book *Os gestos* (1957) - from which the author would have extracted *O visitante*, an intimate debut novel, awarded in 1955, even before the release of the storybook; “Baroque Tale or Tripartite Unit”, by *Nove, novena* (1966), the work was considered by the specialized critic and also by the author himself as a literary phase of fullness and maturity. Lins fled the nomenclature “tale”, made a point of naming the literary pieces gathered there as “narratives”, for their deliberately experimental and unusual character. And the last text “The Island in Space”, from the book *Casos especiais de Osman Lins* (1978). The production of this and other short texts for the “Special Case” television support, however, forced him to abandon the sophisticated stylistic hermeticism, inspired by the 1966 volume of French Oulipian writing - absolutely forbidden to the expectation of mass reception expectations. planned for the fledgling national teleteatre - leading him to explore other paths, closer to the solutions found by the master of mystery and thriller literature, Edgar Allan Poe.

KEYWORDS: Osman Lins; Policial literature; Television series adaptation.

Para este ensaio, três recortes da obra de Osman Lins foram escolhidos: “O Perseguido ou Conto Enigmático”, do livro de contos *Os Gestos* (1957) – de onde o autor teria extraído *O visitante*, romance intimista de estreia, premiado em 1955, antes mesmo do lançamento do livro de contos; “Conto Barroco ou unidade Tripartita”, de *Nove, novena* (1966), a obra foi considerada pela crítica especializada e também pelo próprio autor como uma fase literária de plenitude e maturidade. Lins fugiu à nomenclatura “conto”, fez questão de denominar as peças literárias ali reunidas como “narrativas”, pelo seu caráter deliberadamente experimental e inusitado. E o último texto “A ilha no espaço”, do livro *Casos Especiais de Osman Lins* (1978). A produção deste e de outros textos curtos para o suporte televisivo do “Caso Especial”, no entanto, obrigou-o a abandonar o sofisticado hermetismo estilístico, inspirado na escrita oulipiana francesa do volume de 1966 – absolutamente vedado ao horizonte de expectativas da recepção massificada prevista para o incipiente teleteatro nacional –, levando-o a explorar outros caminhos, mais próximos das soluções encontradas pelo mestre da literatura de mistério e suspense, Edgar Allan Poe. Os contos de detetive de Poe, com o personagem C. Auguste Dupin, tornar-se-iam a base para as futuras histórias de detetive da literatura, o gênero de massa por excelência da modernidade.

Em seu ensaio *Guerra sem testemunhas* (1969), Osman Lins reúne uma série de reflexões e confissões sobre o ofício de escrever, que se amplia até abranger o problema da situação do escritor no mundo contemporâneo, num contexto geral que proclamava a morte do romance e numa realidade local dominada pela repressão política à criação e ao pensamento. Lins ataca a indústria editorial interessada nos lucros e desvinculada do contexto cultural. No que tange à censura, o autor argumenta: “Não temos força bastante para destruir a Besta, mas a inquietamos. Ela galoparia sobre o mundo com mais desembaraço – e talvez o devorasse – se não existíssemos.” (LINS, 1969, p. 237). Para Lins, uma sociedade tolhida pelas imposições da censura, por maiores que sejam seus avanços noutros campos, sofrerá uma esclerose precisamente nas fontes em que pode renovar-se.

Entretanto, não é à censura que o autor atribui o maior problema da perda de espaço da literatura no mundo: é à indiferença dos leitores, considerada “o principal óbice à criação literária”. “Uma indiferença que é a nossa morte” – afirma ele, preso na solidão de sua trincheira, na sua guerra sem testemunhas, movida por um incondicional amor à palavra. A instituição acadêmica, segundo ele, também concorre para o declínio da qualidade das produções culturais, encontrando-se os professores minados pelo tédio e pelo desencanto com o seu objeto. Apesar do quadro desanimador, Osman

Lins defende veementemente o escritor que se recusa à conquista do êxito no sentido mundano e materialista. Neste aspecto, alinha-se à tendência mais recentemente – anos 2000 – encabeçada pelo espanhol Enrique Vila-Matas, que vai buscar na pulsão negativa do personagem Bartleby, de Herman Melville – o copista que se recusa a copiar, causando uma reviravolta na vida de seu patrão, um advogado de Wall Street – inspiração para uma escrita em suspenso.

Como no texto de Jean de La Bruyère posto na epígrafe no seu livro *A síndrome de Bartleby* (2004), Vila-Matas defende que, enquanto “a glória ou o mérito de certos homens consiste em escrever *bem*, a de outros consiste em *não escrever*”. Levada ao extremo noutra de suas obras, *Suicídios exemplares* (2009), a negação, desta feita da própria vida, reitera a ideia da resistência: “a possibilidade do suicídio, essa faísca de mistério regozijante com a qual o projeto de um morrer original, ou tortuoso, ou sofisticado, ou cruel, acende uma vida apagada e a faz reviver, tornando-a tensa de energia, excepcional, apaixonante, como a corda de aço de onde os equilibristas nos fazem perder o fôlego.” (VILA-MATAS, 2009).

Os escritores desistentes ou suicidas elencados nessa obra são sempre fracassados, ou seja: não conseguem morrer. A ideia de não conseguirem se matar sugere incapacidade, fraqueza, impotência. E, no entanto, é justamente essa impossibilidade que coloca os personagens em ação, que os enche de inspiração, humor, ansiedade, adrenalina. Esses suicídios simbólicos jamais são frutos de uma desistência, mas o seu oposto. A insistência na qual se encarna a grande vontade que anima toda a ficção: *a vontade de viver uma vida diferente*. Essa vontade atravessa a história do personagem Cláudio Arantes Marinho – protagonista de “A ilha no espaço” –, bancário, casado, com quarenta e um anos de idade, desaparecido em setembro de 1958 do seu apartamento no 18º andar de um prédio de luxo construído na beira rio de Recife: o majestoso “Edifício Capibaribe”.

Escrito e reescrito por Osman Lins desde os anos 1960, o conto “A ilha no espaço” será o primeiro texto adaptado por ele para a televisão, num episódio da série “Caso Especial” da Rede Globo, levado ao ar em 1975 e em 1978, quando foi também publicado, na versão conto, pela editora Summus, que reuniu os três textos do autor transformados em noveletas televisivas. Neste conto, um dos poucos na carreira do autor voltado para o gênero de massa por excelência – o policial –, a frustração do personagem ecoa também a do autor, que ganhou a vida como funcionário público, como confessa no seu ensaio *Guerra Sem Testemunhas* (1969):

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

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

É bem verdade que o autor já visitara esse tipo de enredo em alguns momentos de sua carreira. Mas a sua escrita, nestes exercícios, deveria mais a um Jorge Luis Borges do que a um Edgar Allan Poe. Apesar de Borges ser devedor de Poe – como de resto o são todos os herdeiros do “Assassinatos na rua Morgue”, narrativa de ficção que deu origem ao gênero policial no século XIX, inaugurando a figura emblemática do detetive, o sr. Dupin –, o caminho seguido pelo argentino desvia-se num sentido erudito e filosófico da história de enigma, enquanto o caminho aberto pelo norteamericano vai francamente no sentido da ficção massificada de mistério, com todos os ingredientes de apelo e vulgaridade que depois inflamariam a literatura de grande consumo, o cinema *Noir* e os enlatados em série produzidos para a televisão.

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

A indústria cultural pode se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseira – da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a *diversão* da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a

confeção das mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente obriga cada marginal à falência ou a entrar na corporação, tanto mais se fez astuciosa e respeitável. ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 30)

A construção de “Dois caminhos que se bifurcam”, de Borges, por exemplo – com suas idas e vindas no labirinto de um crime anunciado e descrito com requintes especulativos e fantásticos –, difere completamente da estrutura dos contos do detetive Dupin. Como diz Lucas Antunes Oliveira (2016, p. 7), as narrativas policiais ditas *metafísicas*, como as de Borges e da maioria de seus herdeiros hispanoamericanos, de Julio Cortázar a Roberto Bolaño – e até ao Osman Lins dos contos e narrativas anteriores à experiência do roteiro televisivo – “subvertem o modelo formal da narrativa policial para tratar da ruína dos discursos ideológicos da modernidade, da experiência da vivência em um mundo no qual é impossível encontrar um sentido último e totalizante, e das diversas manifestações do Mal e do crime em nossa realidade, dando destaque à figura do intelectual como novo detetive”. (OLIVEIRA, 2016, p. 92)

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

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

Para Adorno e Horkheimer, a arte “leve” como tal, a distração, não é uma forma mórbida e degenerada, apesar do seu formato fútil. A

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

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

A arte séria foi negada àqueles a quem a necessidade e a pressão da existência tornam a seriedade uma farsa e que, necessariamente, se sentem felizes nas horas em que folgam da roda-viva. A arte “leve” acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela representa a má-consciência social da arte séria. ... A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. ...O prazer da violência contra o personagem transforma-se na violência contra o espectador, o divertimento converte-se em tensão. (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 35)

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

A comparação de três exemplos extraídos da produção osmaniana na categoria “conto” permite que se estabeleça como o autor dominava e manipulava a estrutura do gênero, e como revelava consciência de sua

necessária adaptação para o novo suporte midiático. Seu primeiro livro, *Os gestos*, publicado em 1957, reúne contos tradicionalmente concebidos, mostrando o conhecimento do autor das regras expostas para o gênero, de André Jolles (*Formas simples*) a Ricardo Piglia (*Formas breves*), que o italiano Ítalo Calvino subsume nas suas *Seis propostas para o próximo milênio*: “leveza”, “rapidez”, “exatidão”, “visibilidade”, “multiplicidade” e “consistência”. Embora escritas para falar da literatura em geral na era pós-moderna, os títulos desses capítulos – que foram as conferências ministradas pelo escritor na Universidade de Harvard às portas do ano 2000 – resumizam as características esperadas para a narrativa curta.

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

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

Toda a atmosfera do conto resgata o clima do cinema *Noir*, subgênero

de filme policial que teve seu ápice nos Estados Unidos, entre os anos 1939 e 1950. A expressão foi aplicada pela primeira vez a um filme pelo crítico francês Nino Frank em 1946, por analogia com os romances policiais da *Série Noire*, uma coleção criada pela Gallimard em 1945, cujos livros tinham capa preta. A expressão era desconhecida dos diretores e atores à época em que foram produzidos esses clássicos, tendo sido introduzida posteriormente pelos críticos de cinema. Os filmes eram rodados em preto e branco, segundo a estética cinematográfica do Expressionismo Alemão, afeita à tensão e aos jogos de luz e sombra, aliada ao clima da Grande Depressão americana da década de 1930. Apreciador confesso da sétima arte, não é de duvidar que Osman Lins tenha recorrido a algumas técnicas do filme *Noir* para compor esse breve e tenso conto policial “enigmático”.

Já em *Nove, novena*, de 1966 – coletânea de textos que faz questão de identificar como “narrativas”, fugindo à estética do conto tradicional –, o pernambucano reelabora, aos moldes do experimentalismo francês do *Nouveau Roman* e do cinema da *Nouvelle Vague* – movimento artístico do cinema francês que se insere nas atividades contestatórias próprio dos anos sessenta –, muitas de suas histórias publicadas uma década antes. Chama a atenção a fuga ao critério da concisão aplicado à narrativa curta. Tem-se, nessas peças literárias, um exercício de excesso, tanto na extensão do texto quanto no seu flagrante ornamentalismo decorativo. Analisaremos brevemente, aqui, uma dessas narrativas: “Conto barroco ou unidade tripartita”.

Das regras de Ítalo Calvino restam, neste texto, apenas a multiplicidade e a visibilidade, em detrimento da leveza, rapidez, exatidão e consistência. A palavra “barroco”, no título, não é casual. O enredo é o elemento menos importante, afundado numa escrita rebuscada, plástica e suntuosa, e fragmentado em três opções separadas pela conjunção “ou”, de modo a assinalar a indecisão do autor como uma característica determinante no processo da escritura. Não temos mais um demiurgo no controle da história, mas o agenciamento de perspectivas múltiplas sobre um fato, ou vários; o que, ao contrário de conduzir à verdade e à solução do enigma, mais se distanciam dessa possibilidade.

Neste aspecto, a narrativa implode o esquema corrente do conto policial, que tende a resolver-se na solução do mistério, na revelação do criminoso e na sua merecida punição, restabelecendo, assim, a ordem social rompida. Numa franca, deliberada e calculada guerra contra o sistema nivelador da cultura e da liberdade de pensamento, Osman Lins ataca frontalmente as estratégias da indústria, produzindo em suas “narrativas” a desautomatização dos “gestos”. Como diz Adorno e Horkheimer:

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

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

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

Quer fazendo transparecer estruturas pictóricas, quer desenvolvendo linhas de um verdadeiro atonalismo musical, as narrativas não são *dadas* ao leitor, mas, permitido o trocadilho, *dados*, conjuntos de sinais linguísticos ou tipográficos, por onde o leitor se sente escoar durante a leitura, como que fígado numa teia de construções superpostas. Novelos de significados. (BARBOSA, apud LINS, 1987, p. 4)

Nesta história, o crime ainda está por acontecer, ao contrário do que se observa no conto policial clássico, que trata da investigação retrospectiva de um evento passado, pela análise das “provas” e “pistas”. Não há, ainda, um cadáver – o que contraria ainda mais profundamente a regra policialesca: “Não há crime sem cadáver”. Viva, a vítima se desdobra e se multiplica ao longo da narrativa: há os duplos José Gervásio e José Pascásio, primos de grande semelhança. Há o velho pai de José Gervásio, que se oferece para morrer em seu lugar. Há as testemunhas de acusação, como a negra amante de José Gervásio e mãe do seu filho, morto recentemente, a quem ele negou reconhecimento e assistência, gerando grande ressentimento na mulher. E há o assassino, que não se oculta, antes se impõe abertamente, designando-se como “matador profissional”, contratado a soldo, hábil na sua função e destituído de quaisquer pruridos íntimos morais ou de consciência. Extremamente jovem, o assassino não tem nome, mas deita-se com a negra a quem encomenda a traição da vítima, valendo-se de sua dor. Deita-se na mesma cama onde morreu o filho enjeitado de José Gervásio, que motiva a vingança doída da negra desprezada e humilhada, descrita com grande beleza plástica e exuberância de cores.

O assassino guarda semelhanças com a vítima: também tem um filho morto a quem abandonou. A vítima ora é descrita como um ser implacável, homem desprezível que deseja desfazer-se da amante para casar-se com outra; ora como um ser explorado por pais desprezíveis, que lhe impunham como ganha-pão a tarefa de representar o imolado pelo interior da Bahia, repetidamente, ludibriando os incautos. As causas do assassinato são desconhecidas, assim como os mandantes do crime. O cenário principal é a cidade histórica de Ouro Preto, em Minas Gerais. Entretanto, há verdadeiras *ekphrasis* das obras do Aleijadinho dispostas no santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, sugerindo que a temática cristã impera no bojo desta história “policialesca” transplantada para a realidade moral, ética e estética do Brasil profundo, ignorante das leis e princípios urbanos, laicos e estrangeiros de outros territórios dominados pela ideologia maquinica do desenvolvimento industrial. Na realidade encenada, os aspectos psicológicos, afetivos, filosóficos e humanos é que estão em jogo, muito mais do que as considerações raasteiras e as intenções pedagogizantes do gênero policial, que versa sobre a natureza das regras de conduta social estabelecidas pelos homens, a investigação sobre os efeitos de sua eventual ruptura e a exemplaridade da condenação dos elementos desviantes.

Com sua riqueza ornamental e conteudística, o ilusionismo barroco confronta, nesta soberba narrativa erudita e popular, a indigência

do ilusionismo produzido pela estandardização das técnicas de produção da cultura de massa. Tal preciosismo, posto em prática no “Conto barroco ou unidade tripartita”, sofre profunda guinada na realização do roteiro para a televisão por Osman Lins, como se pode perceber pela análise do conto “A ilha no espaço”, exemplo de sua percepção da adequabilidade da forma ao meio.

Assim, encontramos no enredo desta obra um vínculo muito mais explícito ao conto policial de Edgar Allan Poe. Há, inclusive, uma citação oculta na cena principal do conto, por Osman Lins, que alude à cena emblemática descrita no “Assassinatos na rua Morgue”:

Quatro das testemunhas, tendo sido convocadas, depuseram que a porta do quarto em que foi encontrado o corpo de Mademoiselle L’Espanaye *estava trancada por dentro* quando o grupo chegou até lá. Tudo se encontrava agora em perfeito silêncio – não havia gemidos, nem ruídos de qualquer tipo. Ao forçarem a porta, não viram ninguém. As janelas, tanto da sala da frente como do quarto dos fundos, estavam com os postigos fechados e firmemente trancadas por dentro. Uma porta entre as duas peças estava fechada, porém não trancada. A porta que dava da sala da frente para o corredor de acesso estava trancada, com a chave do lado de dentro. (POE, 2002, p. 22)

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

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

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

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

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

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

Segundo o autor, a novela policial com enigmas se relaciona com o fantástico, mas é, ao mesmo tempo, seu oposto: nos textos fantásticos, inclinamo-nos, de todos os modos, pela explicação sobrenatural, enquanto na novela policial, uma vez concluída, não deixa dúvida alguma quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais. Por outro lado, esta comparação só é válida para um certo tipo de novela policial com enigmas (o local fechado) e um certo tipo de relato estranho (o sobrenatural explicado). Além disso, em um e outro gênero, o acento não recai sobre os mesmos elementos: na novela policial está posto sobre a solução do enigma; nos textos relacionados com o estranho (como

no conto fantástico), sobre as reações provocadas por esse enigma.

Tal é o que acontece com o enredo de “A ilha no espaço”: flerta-se com a dúvida crescente sobre as mortes que vão misteriosamente acometendo os moradores das torres gêmeas; depois, flerta-se com eventos inexplicáveis (toques de telefone, ruídos no elevador, lâmpadas acesas, canário que aparece morto) testemunhados pelo morador, o único que fica no prédio, atendendo à proposta dos proprietários que lhe oferecem o apartamento de graça caso lá permanecesse, atestando a improvável segurança do imóvel. Então, passa-se ao esclarecimento sobre a solução do enigma: o relato do procedimento de fuga do bancário, num plano mirabolante e inverossímil, fruto de um arriscado esquema para forjar o seu sumiço surreal; não dando margens, talvez, à vingança dos proprietários. Assegurava, assim, o patrimônio a uma família mesquinha e sem amor, da qual se desvencilhava com alívio e esperança de um recomeço.

Se a dúvida continua a persistir para os personagens do conto, ela absolutamente não existe para os leitores, que são plenamente esclarecidos. Sobre esta incursão num projeto tão distante de suas investidas anteriores e do seu conhecido engajamento à literatura de qualidade, ele confessa, em prefácio à publicação do texto pela editora Summus:

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

O que Osman Lins não confessa é a espécie de catarse que opera no âmbito dessa história, denunciando não só a aridez do trabalho burocrático imposto aos habitantes da cidade moderna, mas o esfacelamento das relações familiares, esgotadas nas questões financeiras; substituída a alegria de ser pela vaidade de ter, que é o verdadeiro “vírus” que se espalha nos corredores

do espigão, envenenando a alma das pessoas. As figuras dos capitalistas frios e calculistas, com sua proposta cínica e indecorosa, perdem em crueldade na comparação com as figuras dos familiares mais próximos do protagonista, que celebram a decisão sacrificial do marido e pai de permanecer no prédio condenado, arriscando a própria vida, apenas para garantir a propriedade do apartamento.

Assim, para além da pirotecnia de superfície, esse despretensioso conto não consegue ocultar a indiscutível marca da agudeza crítica osmaniana. Em sua simplicidade e absoluta falta de ornatos, em sua deliberada indigência, o texto é profundamente amargo e gravemente acusatório. Preferiria, como é do seu estilo, concluir na penumbra, com a discrição que lhe é peculiar. Os que optassem por acreditar nos falsetes das notícias inverídicas – que acusavam a presença de contaminações exóticas e outras histórias – que o fizessem. Mas aos bons entendedores, o verdadeiro lamento se faria ouvir: a *doença* que atingia os moradores do “Edifício Capibaribe” – monumento de ostentação e poder incrustado na acanhada e humilde realidade recifense – era de ordem ética e anímica. As mortes não eram tanto físicas como morais: o conto é uma fábula como a do “Lobo e o cordeiro”, de La Fontaine: exhibe os artifícios do capital no avanço sobre o espírito humano, suas formas de sedução e apropriação, sua alarmante frieza, a natureza e voracidade do bote final. Nenhum argumento do cordeiro, por mais sensível e legítimo, tem qualquer efeito. O cordeiro – assim como os moradores dos espigões, os moradores das cidades – já foi condenado.

Assim, compreende-se que o capítulo XII parecesse não só desnecessário, mais até insultuoso ao autor, na medida em que transformava o seu personagem num inadvertido cúmplice do crime perpetrado pelos seus algozes. Supostamente, conferia-se a Claudio Arantes *Marinho* – não escapando, aqui, a clara alusão ao sobrenome da família detentora do império global que se instalava no Brasil – o “poder” de vingar-se, simbolicamente, do assassino confesso. Além de ser obrigado a ouvir a confissão do golpe perpetrado pelo capitalista – que envenenava envelopes enviando-os a esmo para os moradores desavisados, provocando mortes seriadas até o esvaziamento dos prédios por ele cobiçados, os quais viria a adquirir pela metade do preço –, ainda o submetia ao ridículo de uma encenação vulgar, digna da arrogância dos poderosos convictos de que o público já não reage às provocações. É como o “riso ruim” de que falam Adorno e Horkheimer: “o riso ruim é o eco do poder como força inelutável. Ele vence o medo enfileirando-se com as instâncias que teme.”.

Osman Lins, no entanto, deixa bem estabelecido que “este final não

lhe dizia respeito”. Referia-se ele ao trecho em que *Marinho* (transformado, aqui, não mais num alter-ego do escritor “sabotador”, mas num agente do sistema, pago por ele e a ele submisso: daí, talvez, a partilha do sobrenome, incorporado que foi à “família”) pede ao *rico assassino* que sorria, e aperta *um botão de uma câmera*, estourando-lhe os miolos. O recurso, grosseiro demais para trazer a marca osmaniana, não passa de uma afirmação da impossibilidade de lutar. Talvez por isso, o *rico assassino* é cinicamente identificado, neste capítulo, como o “salvador” do ex-bancário: aquele que lhe permitiu evadir-se de uma vida monótona e triste, recomeçando em outro lugar. Ri-se, assim, mais uma vez, o *rico assassino* dos recursos fantasiosos e inúteis dos seus contraventores. Como afirmam Adorno e Horkheimer:

Na falsa sociedade, o riso golpeou a felicidade como uma doença, arrastando-a na sua totalidade insignificante. Rir de alguma coisa é sempre escarnecer; a vida que, segundo Bergson, rompe a crosta endurecida, passa a ser, na realidade, a irrupção da barbárie, a afirmação de si que, numa ocasião social, celebra a sua liberação de qualquer escrúpulo. *A coletividade dos que riem é a paródia da humanidade*. (ADORNO e HORKHEIMER, 2002, p. 39)

São por todos esses apontamentos, e por outros que ainda devem surgir, que a leitura de Osman Lins prova ser atual e necessária. Refletir e escrever sobre um autor do porte de Osman Lins é, no mínimo, inquietante; uma investigação sobre o poder da palavra e a potência que ela tem ao se transformar em imagens. E para quem achava que não existia: eis aqui o *Policia*, *Noir e Fantástico* na obra osmaniana.

REFERÊNCIAS

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

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2015.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo**

milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

GOTLIB, Nádida Batella. **Teoria do conto.** São Paulo: Ática, 2006.

HERMAN, Lewis. **A practical manual of screenwriting for theater and television films,** A Meridian Book. New York: New American Library, 1952.

LASSWELL, Harold D. **The structure and function of communication in society.** Sloan and Pearce, New York, 1948.

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

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

_____. **Os gestos.** São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. **Nove, novena.** São Paulo: Melhoramentos, 1974.

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

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o Espírito do Tempo,** Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. 01, 2011.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. **Labirinto sem Minotauro:** Roberto Bolaño e a narrativa policial na contemporaneidade. Tese de doutorado, UFPE, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17298>

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. **Assassinatos na Rua Morgue.** Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.

_____. **Ficção completa, poesia e ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Introdução à literatura fantástica.** São

Paulo: Perspectiva, 1981.

VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e companhia.**

São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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