



# **DECAPITADOS: HOMEM E ESTILO NO ROMANCE INACABADO DE OSMAN LINS**

Ermelinda Ferreira

Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. (...) Fazer arte rapidamente, ainda que bem, parece-me pouco. Devo à missão que me sinto uma perfeição absoluta no realizado, uma seriedade integral no escrito. Passou de mim a ambição grosseira de brilhar por brilhar, e essa outra, grosseiríssima, e de um plebeísmo artístico insuportável, de querer *épater*.

Fernando Pessoa

Sobre o seu corpo de equilíbrio – uivos d’horror! uivos d’horror! – cabriolante se elançara a teoria arrepiadora dos ângulos agudos, zombando estridentemente dos redemoinhos e das curvas... Gumes brutais, turbilhões silvantes, linhas quebradas destruidoras – tudo sulcavam! Tudo sugavam! ... E uma gaiola picaresca de losangos veio descendo guturalmente a desnudar-lhe a carne nua – de toda a cor, de todo o som, de todo o aroma, encerrando-a, a girar em volta dela numa vertigem monstruosa de círculos enclavinados, impossíveis!... Toda a beleza, em estilhaços, gritava-me que lha salvasse... E o meu olhar – que saudade! – não lhe podia valer.

Mário de Sá-Carneiro

As epígrafes acima, dos dois principais autores do primeiro modernismo português, traduzem o modo como suas obras complementares refletiram o espírito contraditório da modernidade em geral, dividida entre o peso do compromisso do artista com o desejo de transformação da sociedade e a leveza resultante da ruptura por ele imposta às formas acabadas da arte. Enquanto um utilizava a razão e o domínio da técnica para atingir os seus objetivos, o outro encontrava no delírio e na emoção meios mais livres e eficazes de expressão. O que Pessoa sentia, segundo ele, “estava pensan-

do”. Mário, porém, vertia seu espírito perturbado em palavras sem ordem, às vezes sem nexos, como nesta descrição que pretende ser a tradução literário-pictórica de um bailado, atravessada por referências geométricas. A dança em geral, e mais especificamente a dança dos véus, exercia um enorme fascínio sobre o poeta, que não raro evocou em sua obra a imagem de Salomé.

Sedutora por excelência dos escritores e pintores modernistas, esta personagem bíblica parece representar o triunfo do poder sensual sobre o poder racional, um fiel que fez a balança do modernismo oscilar perigosamente na direção que tomaria depois: a do abandono de todas as utopias reformadoras na arte. Diante do espetáculo da dança, oferecido ao deleite dos sentidos, Herodes não tem como recusar o terrível pedido da lasciva princesa: a cabeça de Iokanaan, nome pagão de São João Batista, o primeiro homem que ela avistou na vida e que lhe fez provar a dor do desejo contrariado. Se nas Escrituras a decapitação se origina da ordem materna - motivada pelo ódio que Heródias acalenta pelo profeta por este haver denunciado seu casamento criminoso com Herodes, em algumas interpretações literárias do tema, a execução decorre da paixão ardente, e repudiada, de Salomé pelo Batista.

Lúgubre e imóvel na salva, entre os restos do festim, a cabeça decepada anuncia muitas mortes. Entre elas, talvez, a do peso da imensa responsabilidade do santo, de dedo sempre em risco para denunciar o mal, enquanto fecha, por sua vez, o coração aos apelos deste mal que não pode, ou não quer, conhecer como um bem. O extremo peso da cabeça é ressaltado nas conhecidas versões da história escritas por Gustave Flaubert e Oscar Wilde, e o horror que causa a visão do objeto é comparado, estranhamente, à emoção vivida pelos presentes, poucos instantes antes, com o leve jogo dos véus através do qual Salomé oculta e revela o seu corpo. Erotismo e morte, portanto, se confundem nas versões modernas do episódio bíblico, e apontam para a forte tendência à “acefalia” que, aliada à negação da representação do “humano”, contaminaria a arte a partir das vanguardas.

O espetáculo da decapitação está no próprio cerne da era moderna. A visão de cabeças decepadas em nome da “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” entre os povos, durante a Revolução Francesa, tornou-se um símbolo da vitória da vontade popular sobre a tirania da nobreza. Criado por um médico com fins sanitários e democráticos, a fim de simplificar as execuções, o aparelho que recebeu o seu nome, a guilhotina, virou um estranho totem onde os avanços da ciência, que tornavam mais asséptica a morte, aliavam-se ao exibicionismo da tortura, tão caro ao gosto medieval.

Erotismo e morte persistiam no deleite do público diante da visão do corpo desmembrado que anunciava uma nova era.

Erotismo e morte percorrem a obra do escritor pernambucano Osman Lins. Embora seduzido pela tentação dos sentidos, a maioria dos seus textos parece traduzir uma compreensão muito pessoal da modernidade, sobretudo no que se refere ao entendimento missionário do papel do escritor no mundo. Como Iokanaan, o escritor, apesar de aguilhoado pela sedução da leveza, prefere assumir o compromisso do peso. Sua obra é, por isso, predominantemente crítica, tensa, indignada, instigante, inconformada com a passividade dos leitores e impermeável à facilidade da mera fruição. É uma obra, por definição e opção, “difícil”. Para alguns, “hermética”.

Em apresentação ao livro *O fiel e a pedra*, Massaud Moisés faz uma observação interessante sobre a literatura osmaniana: a de que ela padece de falta de humor. Ressalta ele, na obra do autor, a presença de uma “mundividência orientada pelo signo da comoção e por uma gravidade lírica, compassiva e *despida de humor*: a seriedade com que encarava a Vida e a Literatura, entrelaçadas e confundidas, e que obrigava o escritor a repudiá-las, desde o começo, o sorriso ou o ato inconsequente” (Moisés, 1979, p. 13).

Conhecido pela sobriedade do estilo de seus contos e romances, cujas histórias tendem quase sempre para o dramático e o trágico, e pelo esmero e controle impostos à narrativa, Osman Lins aventurou-se abertamente, uma única vez, no terreno da comédia. A peça *Lisbela e o prisioneiro* - obra que os críticos consideram “menor” no contexto de sua produção - foi encenada com grande sucesso em São Paulo, em 1962, pela companhia de Tônia Carreiro e Paulo Autran, e editada em 1964, repetindo o êxito quase quarenta anos depois, com as adaptações feitas por Guel Arraes para a televisão, o teatro e o cinema. Na esteira do sucesso, o texto foi reeditado pela editora Planeta, em 2003, e contribuiu para o recrudescimento do interesse pela obra do escritor.

Além desse exercício cômico no campo da dramaturgia, mais caricato que irônico e, portanto, mais leve que os demais textos que escreveu, não há realmente muito espaço para a inconsequência na literatura osmaniana. Em *Lisbela e o prisioneiro*, porém, sem perder a atmosfera lírica que caracteriza o seu texto, Osman Lins narra uma história de amor numa linguagem popular despojada do peso dos compromissos éticos e estéticos de seus demais trabalhos. Seu objetivo primordial - fazer rir e emocionar - foi muito bem captado e inteligentemente interpretado nas atualizações recentes da peça para meios tão diversos, atraindo a atenção de um público maior e mais diversificado do que o seu público habitual, em grande parte recru-

tado no meio intelectual e acadêmico. O envolvimento dos telespectadores e das plateias do teatro e do cinema com a delicadeza do romance, que sobrevive apesar da caricatura intencional, em nenhum momento maldosa, de tipos nordestinos, foi capaz de seduzir um grande número de jovens em todo o Brasil para um texto que poderia ser rejeitado, entre outras coisas, pela temática regionalista, tida como desgastada e fora de moda.

Apesar do sucesso inaugural de *Lisbela e o prisioneiro*, definida por ele como uma “comédia de caracteres”, Osman Lins não voltou a trabalhar o gênero, optando por um teatro intervencionista, e sobretudo pela narrativa, que desenvolveu através de contos, romances e crítica marcados pela severidade filosófica, pelo compromisso social e pelo rigor estrutural. Precocemente falecido, porém, não se sabe se o autor continuaria a seguir esta linha. A análise de seus livros mais recentes sugere que uma mudança se anunciava em fins dos anos 1970, no caráter irreverente de seu último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia*, de 1976, onde arrisca uma crítica bem-humorada à academia; e talvez até mesmo no título do romance que escrevia durante a doença que o levou à morte aos 54 anos, em 1978 - *A cabeça levada em triunfo* -, caso se entenda a “cabeça” como uma metáfora da razão.

Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, Osman Lins cria uma personagem esquizofrênica que contamina, com a alegria insana de sua condição, a sobriedade e a organização do enredo e da estrutura do romance. Enfatizando o lado cômico das personagens, pondo em questão uma quantidade de gêneros “sérios” e utilizando a paródia e a carnavalização como nunca, ele ensaia a implosão dos esquemas geométricos e dos cálculos matemáticos tão orgulhosamente exibidos em *Avalovara*, de 1973; romance herdeiro, em sua concepção estrutural, da linhagem da literatura clássica que trouxe para a arte o compromisso com uma inquestionável noção “do Belo, do Bom e do Verdadeiro”.

Já em *Avalovara*, porém, a criatividade revelava-se aprisionada. A fôrma constrangia e fazia explodir as formas em estilhaços, revelando um barroquismo febril e delirante. Mas o escritor - como Publius Ubonius, o comerciante romano que prometeu a liberdade ao escravo que descobrisse a frase mágica “Sator arepo tenet opera rotas” (reveladora da verdade sobre Deus, que mantém o mundo em sua órbita; e sobre o lavrador, que mantém a charrua nos sulcos) - insistia em manter, “com zelo e constância” (e uma inconfessável soberba), o domínio absoluto sobre o nascimento do livro, já que não poderia continuar a exercer esse domínio sobre os leitores: “os ca-

valos galopantes” que pisariam, não se sabe de que maneira, os sulcos das preciosas linhas por ele traçadas.

Essa criatividade prisioneira, ladra de estilos, privada de bens, ignorante de saberes, confessadamente acoçada pelo medo e pela dúvida, porém astuta e ladina como convém a uma sobrevivente em sua existência marginal, vira comicamente, no romance seguinte, uma “rainha”: *A rainha dos cárceres da Grécia*. Aqui já não encontramos a imagem severa e compenetrada do escritor como o habilidoso construtor das jaulas das frases aprisionadoras das feras do sentido, mas alguém mais humilde e mais à-vontade, mais próximo de Loreius, o escravo, que encontra sua liberdade na alegria de inventar, e acaba morrendo por uma traição de amor; e da própria rainha, a encarcerada, a que consegue existir apesar das prisões. O escritor muda de posição: já não o vemos lá fora, entre os domadores, o lavrador e o patrão, exibindo, com alguma vaidade, o seu talento e as suas habilidades; mas cá dentro, entre as feras, o escravo e a enjaulada, descobrindo, com um comovente espanto, o despojamento a que o obriga a natureza de sua sina.

Pudéssemos imaginar uma sentença para o autor do encarceramento da rainha e teríamos, talvez, o tema do romance seguinte: a decapitação. Embora sem intenção paródica ou cômica definida, presente-se, no que se conhece do romance inacabado, a tentativa de releitura de alguns *loci* clássicos de sua obra, e de alguns personagens surgidos de suas memórias mais pungentes de infância. Assim, pretendendo contar a história da cabeça degolada de um cangaceiro, Manuel Izidoro, que chega à pequena cidade de Palmares numa barrica, o narrador confessa a autorreferencialidade da imagem do decapitado:

De repente, já embriagado por essa espécie de exalação que a entrada da tropa espalha na cidade, vejo como se algum louco me entregasse – numa língua nova, informe, por ele imaginada, que nem o inventor alcançasse – um decreto ligado ao meu destino e que tanto pode ser minha sentença de morte como o início de fantástica arrancada, *vejo que a cabeça na barrica*, descontada a diferença de idade e o lábio leporino de Manuel Izidoro, que não tenho, *é a minha própria cabeça* e que Manuel Izidoro, degolado, osso jogado no lixo, brada uma ordem, não sei qual, mas que é preciso cumprir – e também não sei a quem ele brada, talvez à cidade, talvez a mim. (Lins, in: Ladeira, 1995, p. 233)

Essa “língua nova ditada por um louco” atuava diretamente no romance em formação pelo abandono de uma característica até então indissociável do processo de criação osmaniano: o planejamento criterioso e milimétrico da estrutura de suas obras, o que por si só já equivalia a uma “decapitação” estilística, a uma guinada de consequências imprevisíveis no rumo de sua escritura. Como diz Julieta de Godoy Ladeira, “ao contrário do que costumava fazer, Osman Lins não criou para este livro nenhum plano básico. Afirmou, mesmo, mais de uma vez, que esse romance seria escrito sem uma estrutura inicial. A estrutura iria se formando ao longo da obra” (Ladeira, 1995, p. 223). Em trecho do romance, o narrador comenta sobre essa intenção:

Morrerei sem encontrar o início da urdidura. Tudo se apresta para suceder mais uma vez, na ordem de sempre e com a mesma violência. Mas começa em que ponto? Na cilada? Na denúncia? Na chegada a Palmares? Não começa? (LINS. *A cabeça levada em triunfo*. Fragmento publicado em *O Estado de São Paulo*, n. 415, ano VII, de 2/7/1988, p. 5)

Para o autor-diretor de *Avalovara*, essa dúvida surpreende. Ao iniciar *Avalovara*, ele sabia exatamente quantos episódios teria o romance, quantas linhas haveria em cada episódio, e assim por diante. Em algumas entrevistas afirmou, em relação a *Avalovara* e a algumas de suas narrativas, que escrevia como se colocasse leões dentro de jaulas, isto é, aprisionando emoções em esquemas geométricos. O romance inacabado, portanto, sugere uma reformulação profunda de sua cosmovisão como escritor e como homem. A situação peculiar que vivia durante a concepção deste livro talvez contribuisse para isso, com o diagnóstico de um câncer em estado avançado, um melanoma maligno que fugia completamente ao seu domínio e ao domínio da ciência, e comprometia, a intervalos cada vez mais curtos, o controle que podia exercer sobre o seu próprio corpo, não obstante a vontade ferrenha da cura e a disposição, levada a cabo até o último instante, para o enfrentamento da luta pela vida. Como diz Julieta:

Algumas vezes imagino que o fato dele não ter feito um plano para este livro faz parte de um plano maior, não consciente, onde se sabe, sem diretamente saber, para onde vão nossos caminhos. Em plataforma menos transcendente, penso que a técnica de escrever dessa vez sem estrutura estabelecida correspondeu à inquietação

literária de Osman Lins, à sua necessidade de se renovar a cada romance, procurando sempre, para si mesmo, trilhas ainda não percorridas. Controlar leões soltos seria o novo desafio. (Ladeira, 1995, p. 223)

Talvez Osman Lins não desejasse nem mesmo controlá-los, mas deixá-los livres, simplesmente, como se o homem - aprisionado a uma condição que o subjugava para além de todas as situações de sujeição humana contra as quais ergueu sua voz indignada ao longo da existência - relaxasse, subitamente, a eterna tensão. Diante da sentença incompreensível, ele parece abandonar seus impulsos controladores, reformadores, programáticos, diagramáticos e dogmáticos, caminhando rumo a uma insuspeitada leveza, à aceitação serena de que a sua obra, como a sua vida, como toda a vida, enfim, estivesse destinada a isso: ao inacabamento, à imprecisão, à incerteza. Essa serenidade, ou esse desamparo<sup>1</sup>, surgem no riso que imprime a certas passagens do pequeno diário que escreveu durante a doença:

### 11 de maio de 1978

Hoje, saí da cama e de casa: passei boa parte da manhã tirando radiografias. Curiosamente, não senti alegria nenhuma de voltar “a ver o mundo”. É verdade que fiquei todo o tempo, ou quase todo, deitado, com uma máquina a girar em cima de mim e que me fazia lembrar outra, imaginária, inventada por mim em *Avalovara*, a que girava sobre o umbigo de ☺. À tarde, andei mexendo nos meus papéis, tentando alinhar um artigo para jornal, como venho fazendo todos os meses. De modo que abandonei meu posto de observação, pouco tendo o que dizer do céu. À noite, telefonou-me o Dr. D. V. Riu quando lhe perguntei se poderia tomar, para cortar os acessos de tosse, *Gotas Binelli*, remédio que lhe parece mais ou menos arqueológico. É que ele não conhece o meu repertório de remédios antigos para tosse. Que diria se eu lhe sugerisse, por ex., *Grindélia de Oliveira Jr.*, *Kusuk*, *Xarope de Alho do Mato e Urucu*, *Peitoral de Cereja do Dr. Ayer*, *Bromil*, *Xarope de S. João da Barra*, *Rum Creoso-*

<sup>1</sup> Que evocam o poema “A solidão e a porta”, do pernambucano Carlos Pena Filho: “Quando nada mais resistir que valha/a pena de viver e a dor de amar/e quando nada mais interessar/(nem o torpor do sono que se espalha)./Quando, pelo desuso da navalha./a barba livremente caminhar/e até Deus em silêncio se afastar/deixando-te sozinho na batalha/a arquitetar na sombra a despedida/do mundo que te foi contraditório./lembra-te de que afinal te resta a vida/com tudo que é insolvente e provisório/e de que ainda tens uma saída:/entrar no acaso e amar o transitório.”

*tado, Phymatosan*, para não falar na medicação por via venosa, as infalíveis injeções de *Godusan*? (LINS. “Fragmentos de um diário”, in: *Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo*, 2/7/1988)

A sensação que se tem diante das 138 páginas datilografadas, rasuradas e rabiscadas de *A cabeça levada em triunfo*, reunidas em capítulos sem uma sequência definida numa das pastas que abrigam parte do espólio do escritor na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, é semelhante à que nos comunica outro forte personagem desse romance, José Apolinário: uma sensação de desmoronamento, de ruína. Como se a corda de um instrumento, excessivamente esticada, subitamente se partisse. Como se o escritor implodisse o seu edifício, tão arduamente construído.

Numa provável versão decrépita do inquebrantável herói, com sobrenome de árvore de grande porte: Bernardo Vieira Cedro, de *O fiel e a pedra* - construído sobre a figura de Enéias, de *A Eneida*, de Virgílio -, José Apolinário anuncia o retorno de Osman Lins ao cenário do interior nordestino, ponto de partida de sua obra há muito abandonado pela visão urbana das metrópoles e de seus problemas; e à memória de seu próprio passado, fonte inesgotável de inspiração para a sua criação.

É sabido que Osman Lins atribuía ao tio Antônio Figueiredo um papel decisivo na sua opção pela atividade da escrita, e que teria moldado Bernardo à sua imagem e semelhança. Altivo e íntegro, Bernardo faz do orgulho um modo absolutamente heroico de ser. Sem jamais ceder aos apelos do mundo, que poderiam corromper a dignidade de seu espírito e de sua moral, Bernardo atravessa a história num estado de tensão permanente, até o desfecho catártico, onde os maus são castigados, restando aos bons um prêmio a Sísifo: a chance de recomeçar. No “Capítulo sem número, à maneira de remate”, o narrador resume em poucas linhas o destino do personagem, após o episódio restrito que constitui o enredo da história: “A seu lado, com muito ainda da antiga força, pequena fortuna e um grave clarrão interior (a vida lhe parece, em certas horas, um velho bicho selvagem, adormecido a seus pés), Bernardo Cedro começa a envelhecer” (Lins, 1979, p. 291).

Nada nesse envelhecimento, que se pretendia natural e tranquilo em 1961, poderia sugerir a visão devastadora que nos oferecerá Osman Lins da decadência física deste outro velho (de apenas cinquenta anos), protagonista de uma lendária trajetória não narrada, ídolo antigo daquele que o descreve em 1978 e que bem poderia ser o mesmo Bernardo, muito em-

bora, diante de um romance inacabado, qualquer aproximação seja mera especulação.

A entrada de José Apolinário no cenário dantesco da distribuição de alimentos a um populacho desvairado, em meio à seca, é, portanto, dramática:

Quando os caminhões pararam em Nova Descoberta, pensei que ia morrer ou que ia começar a chacina. O pessoal saiu de onde? Do chão? Estavam enfeitiçados? Só vi foi a poeira, aquele poeirão, nuvem raasteira e enrolada, os esfarrapados vinham em bolos, carentes de comida, mas fortes, ainda fortes das pernas e da goela, vinham por cima dos carros num alarido tão grande que nada mais se ouvia e ligeiros como nunca vi: meninos, homens feitos, velhos, mulheres grávidas, se acotovelando, tendo nas mãos pratos de estanho e latas vazias de querosene que batiam umas nas outras, vi aquelas pernas girando e tudo aquilo, de repente, me doeu na alma, foi igual uma faca, a uma verruma, foi como se meus pés, depois de anos, se mexessem, eu sentia compaixão e também raiva, vi os soldados apontarem as armas, só um desceu da viatura que levava os alimentos, atarantado, e foi este quem deu uma rajada curta, o pessoal correu ainda - dois? três passos? e estacou. Muitos riam, como se os disparos fossem uma brincadeira.

As lojas estavam fechadas, mas havia gente nas portas e janelas, dentro das casas, acompanhando o portento. - Façam coluna por um - gritava o cabo. Mas cada um tinha medo de avançar, com as bocas das armas abertas para eles, e vigiavam, quem pensava em ceder? Era gente acima da conta, muito couro de barriga quase colando nas costas e estava na cara que a esmola do governo - a farinha, a carne de charque, o moca, o açúcar mascavo - não dava para todos. A poeira levantada ia se espalhando em nossa direção. Eu olhava aquela cabroeira, o mulhero escuro, de panos amarrados na cabeça, as camisas abertas dos meninos, o triste mostruário de chapéus sombreando as caras quase invisíveis dos homens, os pés na terra dura, como é, gritou o cabo, entram em forma ou não entram? Engoli em seco para não vomitar e rezei a meu modo, sem fé e com blasfêmias, por uma tromba d'água que raspasse, zapt, esses fugitivos de uma seca-fantasma, por outros criada e real em seus efeitos, mas o sol se abriu de vez, o largo até ficou maior, mais descampado, mais árido.

Foi então que se abriu a porta de uma casa e um velho veio andando, um velho meio curvo e ainda esguio, ainda com um sinal invisível acima da cabeça branca, a mão esquerda em pala e a direita na barriga, como se estivesse com uma bala nas tripas, que diabo de homem seria aquele? A tensão afrouxava a cada passo que ele exigia do corpo, quem seria? Uma mulher veio atrás, entregou-lhe o chapéu, quis trazê-lo de volta, ele puxou o braço, pôs o chapéu na cabeça e pelo modo de cortar a ação da mulher, pelo chapéu, pelo jeito do chapéu, meio sobre a orelha direita, com a aba quebrada para cima, descobrindo a testa, os olhos, eu vi que era José Apolinário vindo para o seu último gesto inútil neste mundo, governado até o fim pela sua maneira de viver, de ser, sempre tomando as dores de alguém, sempre aparecendo onde não foi chamado, respondendo o que não perguntado, saldando o que não foi cobrado e nunca - também nisso - pesando as vantagens.

- Esse velho não dá mais nada - disse o motorista, olhando através do para-brisa. Vem meter-se aqui para quê? Via-se, mesmo à distância e sem que nada fosse dito, que Apolinário não vinha pedir nada. - Foi ele que eu vim visitar. Está ruim mesmo. Não tem seis meses de vida. Vi quando cambaleou, parecendo ofuscado. Ainda olhou em nossa direção e fez um gesto vago de apelo. Relutante, deu meia-volta e entrou de novo em casa, mais curvo do que antes. Sim, ele estava com os últimos dias contados, os recibos das contas já passados, mas devia restar-lhe ainda (o quê? autoridade? poder de conciliação? um fluido? o quê?) algum dom que eu não tenho, pois entre os canos das armas e os andrajos sobreveio uma espécie de ida e volta, um fluxo, uma troca, formou-se quase um compadrio entre os milicianos e a cambada, que agora ria solta (bons retirantes estes, brincando com a miséria) e quando entrei na casa dele a distribuição das rações já estava em curso, tudo na santa paz.

Foi a cadeira de rodas, antes de mais nada, que me identificou. Como reconheceria Apolinário no cinquentão estropiado que não sabia ainda o que dizer e abalroava nos móveis de pés finos, o moço a quem não via desde quando orçava ele mesmo pelo número de anos que agora eram os meus? Primeiro, olhou pasmo e não sem desconfiança, um tanto desamarrado da cara o queixo ainda nítido; passou a vista na cadeira e eu soube que ele estava lendo, na minha visita, o seu fim, eu valia por uma sentença de morte. - Você aqui?! Não era uma exclamação de alegria e sim de medo, agravada

pelo tom da voz, quase a de um mendigo, humilhada e pouco firme.  
(Lins, in: Ladeira, 1995, p. 229)

A personalidade de José Apolinário, tão semelhante à de Bernardo Vieira Cedro, é contestada amargamente pelo narrador neste romance. Bernardo era duro e inflexível. Preferia que a desgraça lhe invadisse a vida a fazer uma concessão que não julgasse justa. E isto incomodava os poderosos, como se revela no diálogo entre Miguel Benício, proprietário de terras e de gado na pequena cidade de Vitória de Santo Antão, e o rapaz, que acaba de perder o filho único por falta de dinheiro para um tratamento:

- Estou pensando em você. Quero ajudá-lo.

- Por quê?

- Você precisou de dinheiro. A quantos pediu? Quantos lhe emprestaram? Hein?

- O senhor andou examinando a minha vida?

- Bernardo, eu sei de coisas que você não sabe. Sei, por exemplo, o que todos os grandes de Vitória sentem por você, atualmente. Você sabe? Sabe?

Exaltara-se. A pele escura estivera-se, enchera-se de manchas cor de enxofre. Os grandes olhos pareciam arder, coléricos, sob uma névoa sombria.

- O que você fez foi estúpido. Não se deve fazer nada precipitadamente. Largar um emprego por capricho!

- Não foi por capricho. Nem foi precipitação.

- Desafiar um homem na hora que ele sobe, senhor! O Posto Fiscal não é propriedade de Agripa Coutinho. Não é propriedade do Prefeito. Não me responda agora, deixe-me falar. Você fez como poucos, entende? Você, a bem dizer, não era nada; e mandou para o diabo segurança e acomodação. Muita gente graúda, de arca abarrotada, era contra Coutinho e já está com ele. É isso que dá raiva, Bernardo. É por isso que lhe odeiam e têm inveja. Todos sentem, essa cambada, que você é maior do que eles. E pode ficar certo: por enquanto, você não tem oportunidade aqui. Eles têm de provar, esse pessoal de Vitória, que você está errado. Querem ver seu castigo, sua queda. E isso tem de vir, Bernardo, se você não mudar. Só então eles vão dormir sossegados. Um homem pode aguentar que você lhe roube tudo. O que ele não suporta é ver ninguém abandonar uma riqueza. Ou uma segurança. Nada no mundo enfurece mais. Eles devem ter

ficado contentes, com a morte do seu menino. (...) Eu mesmo - e sou dos melhores -, quando soube do que você havia feito... Tive raiva. Senti que não era homem para fazer o que você fez, entende? Mas isso já passou. Você vai morrer sem nada, seu desmedido orgulho vai acabar com você. (Lins, 1979, p. 44)

Falta ao narrador de *A cabeça levada em triunfo* - uma espécie de Ascânio crescido, inválido e decepcionado - o mesmo entusiasmo e admiração de Miguel Benício por essas qualidades. Tanto é que, na descrição de José Apolinário, tais qualidades, reduzidas por uma série de adjetivos depreciativos, revelam menos a hombridade do que a tacanhice do velho:

Cheguei minha cadeira para junto da sua - com um forro verde-claro de plástico - e dei-lhe um abraço, abracei aquela ruína que atendia, com que direito? pelo nome de José Apolinário e que talvez eu odiasse, por inalcançáveis, o desassombro burro, a fé estúpida, a insensata alegria de viver, o fervor sem motivo, a confiança teimosa de um varão de quem pouco se lembravam e que se chamava José Apolinário. Vagavam na sua mente, pois vagavam na minha, na sua mente onde tudo ia ficando duvidoso, frouxo, pescarias e caçadas, banhos de rio, cavalos chispando, um olhar maduro e plácido, punhais, armas de fogo, papagaios de papel, estradas de lama, bravatas. (Lins, in: Ladeira, 1995, p. 229)

Essa tacanhice é enfatizada pela retomada, neste trecho de *A cabeça levada em triunfo*, do assunto da doença do velho, que resiste ao internamento, e que evoca o episódio tratado no capítulo de abertura do romance *O fiel e a pedra*, quando o casal Bernardo e Teresa aparece velando o filho moribundo, e conversando sobre as duas difíceis decisões que tomaram juntos: a do abandono do emprego por Bernardo e a do abandono do tratamento do menino:

- Não tenho mais onde buscar dinheiro. Todos têm juízo, todos acham que pedi demissão porque quis e que ninguém tem nada com o que eu faço. Ninguém diz nada, mas eu sinto. Só mesmo sua mãe diz com franqueza o que pensa.

Ambos ficaram a olhar para o menino, fixos. A lâmpada imobilizara-se outra vez e pairava sobre o quarto. Inflexível. (...) Bernardo cerrou os dentes, cruzou as mãos. Sem se voltar, feriu com brutali-

dade o núcleo ardente e oculto, em torno do qual, desde a véspera, giravam todos os seus atos e palavras:

- Nós estamos loucos. Esta miséria! Como foi possível a gente ficar de acordo numa decisão como aquela?

Teresa começou a murmurar, os lábios trêmulos:

- Nós ficamos, Bernardo, nós ficamos...

Parecia castigada, supliciada pela evocação do diálogo, aquele surdo, incrível diálogo, ao fim do qual - havendo concordado, por falta de meios, em nada mais fazer pela criança - ambos haviam como que ruído sobre o leito, exaustos, cada um para seu lado e receando tocar-se, os braços em cruz, os olhos nas telhas vãs.

- Deixá-lo morrer! - continuava o homem. Seremos dois monstros? Como é que você pôde concordar?

Ela se levantou, ficou de costas:

- Não fale mais, Bernardo. Eu sabia!

- Que é que você sabia?

- Você tinha de terminar acusando-me. Não me acuse - suplicou.

(Lins, 1979, p. 22)

A extrema covardia de Bernardo, nunca mencionada abertamente, e que parece insinuar-se, à revelia das intenções do escritor, em passagens como esta - quando ele procura aliviar sua culpa transferindo a responsabilidade de seus atos para a mulher -, contraria a opinião da crítica em geral que, como se percebe pela opinião de Nelly Novaes Coelho, viu neste casal “algo de novo (e tão simples!) para a ficção brasileira: a presença das sóbrias e fundas relações entre marido e mulher, sem a saída fácil do adultério. Essa profunda comunhão a mostrar-nos dois seres que parecem integrar uma só realidade vital - forte, serena, abissal, é dos aspectos mais bem realizados no romance”. E, no entanto, uma leitura mais atenta aos implícitos da narrativa revela que essa suposta união dependia quase que inteiramente da submissão absoluta e silenciosa da mulher às exigências arrogantes e egoístas, quando não definitivamente cruéis, do homem a quem devotava uma dedicação doentia, na qual projetava a sua rebeldia e a sua tentativa de afirmação perante a autoridade da mãe, que desprezava Bernardo.

Essa dedicação de Teresa também não parece ser inteiramente correspondida. É suficiente que se considere o julgamento que Bernardo faz da mulher, quando a define como a “pedra” que o prende a uma situação estável que ele não deseja, e o modo quase indiferente como a trata em situações extremas. São diversas as passagens do romance nas quais ele se aproxima

da mulher não para ouvir a sua opinião, mas para consolar-se sob o seu amparo, que tem como certo. Também não são poucas as vezes em que ele, sob o pretexto de poupá-la, oculta informações importantes, arvorando-se o direito de decidir pelos dois.

Um dos episódios mais dramáticos a esse respeito é aquele em que Teresa, grávida, praticamente pede desculpas a Bernardo pela decisão de afastar-se dele, que insiste em manter sua posição e enfrentar os inimigos ao preço da própria vida, a fim de defender a sua tão proclamada “honra”. E, para ter coragem de ir embora, justifica-se com o impacto de um violento pesadelo, no qual o filho morto vem cobrar a sua responsabilidade para com o filho ainda não nascido, chamando os pais de “assassinos”. Pela primeira vez, a consciência de Teresa surge por inteira, desmembrada de sua total falta de autoestima, que tomava por amor a raasteira gratidão pelo homem que a “aceitara”. Pela primeira vez, ela consente em salvar a própria vida, em não compactuar com as decisões de Bernardo, e em não deixar morrer - como deixara o primeiro - o filho que carregava no ventre.

Mas nada disso é dito com clareza. É preciso ler nas entrelinhas o que há de mesquinho, despótico e pequeno neste personagem tão grandiosamente descrito. No ensaio *As falas do silêncio em O fiel e a pedra*, Marisa Simons, por exemplo, interpreta o instante em que Teresa acorda do pesadelo onde o “pequeno demônio” acusa os pais de “assassinos” como uma recusa da mulher em se reconhecer mãe da funesta criatura. (Simmons, 1999, p. 116). E, no entanto, é o sonho que opera como a desculpa inconsciente de que Teresa precisa, no exercício de sua submissão cotidiana, para compreender a sua culpa passada, e amadurecer a sua responsabilidade futura como mãe, deixando em segundo plano o papel de esposa obediente.

É natural que, passados quase vinte anos entre *O fiel e a pedra* e *A cabeça levada em triunfo*, desagradasse a Osman Lins o tom soberbo e grandiloquente de Bernardo, a pasmaceira débil de Teresa, bem como a cegueira do narrador, que tantas vezes revela-se entusiasmado por valores nem sempre tão íntegros como ele os descreve. No romance mais recente, porém, o escritor inverte a escandalosa situação do menino sacrificado, pondo, desta feita, na frágil situação do dependente, o provável duplo de Bernardo, agora velho, doente e vítima do abandono de duas mulheres, a esposa e a sobrinha, que decidem - por motivos declaradamente práticos - deixá-lo morrer sem tratamento:

As duas cataplasmas, a mulher e a sobrinha, fizeram as contas e verificaram que operação, ali, não adianta nada, que hospital só

faz roubar, que enfrentar uma doença como essa é jogar dinheiro fora e que, se não cuidarem da vida, quando ele fechar os olhos elas estão sem níquel e, ainda por cima, endividadas. No fundo, concordo com as duas. Acho que pensam bem. Salvar a pele, acima de tudo. Fazer o quê? Nada. Deixa morrer. De repente, eu, que nem sequer me movi quando os falsos flagelados estavam frente às bocas das armas, vi quanto errara me aventurando nos solavancos do mundo cá fora, para seguir um uso venerado por comadres, visitar um condenado às vésperas da morte e que, podia negar? eu não conhecia e não me conhecia. Foi quando ele se levantou e, apoiado na mulher, enquanto a sobrinha rabiscava na mesa com o indicador robusto, procurou o banheiro. Eu via os dois, ele com sandálias de couro cru - para o muito que haviam andado no mundo os pés até que eram bem formados -, ela com sapatos de lona e sola de borracha, um dos cordões desatado, ele com calças de zuarte, frouxas, a camisa para fora, ela com um vestido de bolinhas verdes, o cabelo tingido, meio pesadona, José Apolinário de cabeça branca, se apoiando na mulher e avançando precavido, a passo de equilibrista, um sujeito como ele, que nunca soube o que é ficar parado, um andarilho, um peregrino, um calcanhar de barro, um comedor de léguas, mas se todo o caso fosse este eu teria cumprido a obrigação, dava um abraço, você vai ficar bom, vai ser o mesmo homem, voltava no caminhão-pipa e pronto. Não degradingolava - como se me atirassem pela escadaria abaixo -, não degradingolava na esperança, na compaixão, na intromissão, essas dispendiosas armadilhas. Na sala de jantar, porém, junto à sobrinha, Apolinário parou - era tão difícil avançar? - e começou a chorar em silêncio, um menino. A mulher também, dizendo a ele, como se diz a um menino, não chore não, os dois ali imóveis, abraçados, o terçol da sobrinha pesando sobre o olho indiferente, o ancião José Apolinário e a esposa cujo nome eu ouvira sem guardar, deploráveis, expulsos sem remissão da alegria e do futuro, ele a um passo da cova e ela do luto. Então, sem mão para conter-me, esquecido do que sou e talvez por ser quem sou, *decidi fazer alguma coisa*, quer dizer, jogar água na sopa, mexer num abscesso em formação. Paciência, eu disse, um homem como ele, de poses, ficar entregue à atmosfera, hospital era para isto, a sobrinha ergueu a pálpebra e resmungou que esses médicos .., hospital é um sorvedouro, adiantou a velha, melhor tratar-se em casa, a pessoa nos seus cômodos. Apolinário, um trapo umedecido

em álcool à altura do fígado, quis saber de que tratávamos, a mulher resumiu olhando-o fixo: “Hospital! Palmares!” “Nada! Morro aqui mesmo.” “Ele não quer ir”, reforçou a sobrinha. O desgraçado ia na onda, convencendo-se de que o melhor para ele era morrer barato, na penúria, pagando a morte com sofrimentos. Passavam frente à porta alguns dos que haviam pegado as suas rações. Eu insistia em arrancá-lo ao conluio das duas carrascas domésticas, aquelas almas de carrapatos, ele agora ausente, mais surdo do que nunca, exposto à sarna da agonia como um cachorro sem dono, extraindo os últimos alentos como quem arranca sem anestesia os dentes furados, morre logo, traste, e de repente voltou-se para fora, eu vi os olhos dos seus tempos de homem, ele disse “pobre povo”, se enganando, eu acho, superior, o nu lamentando o esfarrapado, era medir o vento a palmo, fazer-se de cego. Gritei - por desaforo? não, tributo a algum remorso? não, mas porque descera a minha escada, abrira o meu portão, entrara no alçapão do mundo - gritei para que ele ouvisse, que eu fazia questão de arcar com o necessário, vivia folgado e não tinha herdeiros, a amizade paga imposto (eu queria dizer que impunha obrigações), a cidade de Palmares não mordida, o vento já levava todo o pó amaldiçoado, eu conhecia os médicos da Casa de Saúde (especialistas de nada, doutores rabo-de-cabra, incompetentes, ladrões, quadrilha de banco, açougueiros, isso eu não disse), se fosse preciso ele ia operar no Recife, que diabo, amigo é amigo. A casa iluminou-se, caíra um anjo das esferas altas, com dinheiro no bolso e besta, um aruá-do-brejo, comida de gavião, agora sim, estavam como queriam, o velho assistido, o pé-de-meia salvo e a consciência em paz.

- Não sei se ele quer - disse a mulher. Se ele aceita.

- Vocês aceitando é o bastante.

Era só a paixão que me atirava nesse lance? Que paixão, que nada! Eu estava embarcado, como se fica em alto mar eu me via em alto mundo, solevado nas vagas do orgulho e da tentação de fazer aquelas duas sujeitas botarem as cartas na mesa, que cartas? as cartas da avareza. Falsas protetoras. Vampiros familiares.

- Talvez seja melhor - cedeu a sobrinha. A inflamação do terço minava a cara de lua, a cara da malandra parecia uma pálpebra fechada, apóstemada, merecia um emplastro de mostarda.

Apolinário como quem de longe, de distantes fronteiras, o que via nele era um morto, menos, o retrato de um morto, tirado há muito

tempo, na inocência do que seja um sofrimento caprichado. (Lins, in: Ladeira, 1995, p. 229-230)

O gesto do narrador, que não procura alardear dignidade e nobreza, como os gestos de Bernardo, mas, ao contrário, mergulhar na tentação de denunciar a avareza dos familiares de José Apolinário, soa como uma espécie de redenção pessoal do escritor pelo crime do abandono, cometido contra a criança indefesa em *O fiel e a pedra*. Os mesmos adjetivos, atribuídos aos parentes do velho, poderiam servir para designar os pais do menino: “Falsos protetores”. “Vampiros familiares”. Aqui, destaca-se a intenção clara do narrador de “fazer alguma coisa”, mesmo que inútil, pelo velho, ainda que para evitar-lhe o “pagar a morte com sofrimentos”, dando-lhe algum conforto; exatamente o contrário da decisão do casal, no romance de 1961, que prefere “não fazer mais nada” além de assistir ao longo sofrimento do filho. No romance inacabado, o escritor realiza, portanto, uma releitura deste episódio fulcral - posto em segundo plano na obra anterior - que seria severa se não fosse cômica.

Cômica porque, apesar do gesto de nobreza, já não há, da parte do narrador, nenhuma credulidade inocente, nenhum maniqueísmo, nenhum intuito de *épater*. A realidade nordestina não é mais fantasiada. Apesar do grotesco da cena de distribuição de alimentos, os “pobres retirantes” são vistos como “falsos” e “espertalhões”. A piedade por eles, posta na boca de Apolinário, soa ridícula: “é o nu falando do esfarrapado”. Apesar de encaminhar o doente ao hospital, o narrador não tem a menor certeza do benefício que isto poderá representar, dado à incompetência dos médicos, à ignorância das enfermeiras, ao estado lamentável do velho. Mas todas essas constatações carecem do tom da denúncia (que ainda persiste na crítica ao sistema previdenciário em *A rainha dos cárceres da Grécia*) e já não parecem investidas de intenções reformadoras. O riso não é mais sarcástico, parece apenas melancólico. Veja-se a descrição do hospital e do homem que lá se encontra:

A Casa de Saúde São Francisco onde se encontra José Apolinário é animada, do lado esquerdo, pelo comércio de cavalos e, lá dentro a sonoplastia, o som de gafeira ou de buate da zona, as putas que morrem ali não estranham o ambiente, morrem alegres, rádio no pé do ouvido, “é melhor renunciar”, “sai do meu caminho”, música sertaneja, canções de gringos. As enfermeiras pegadas a laço, chucras, chegavam com água de coco, seringas, frasco de soro, falando

“piulas”, “argodão”, “sanitários”. Mas eram gente boa, vinham da peneira, do fogão, da foice, da lata na cabeça, do bilro, do barro, das grades, tinham levado do mundo toda sorte de porrada e isso não minara o algodão que eram, continuavam algodões no jeito de falar, de virar o doente na cama, só um puquinho, viu? não dói não. O tumulto da feira de cavalos, os relinchos, as patadas, os berros dos negociantes, tudo abafado pela cortina grossa, lanosa, da sala onde se encontra José Apolinário. Vi quando ele subiu na balança, os braços para trás, a mão direita sustentando o punho esquerdo, vi-o de costas, e onde estava o indomável, o rijo, o cabra danado? imprevisíveis da matéria, quem se pesava na balança gasta do hospital era um menino sem peso algum no coração e a vida inteira pela frente (com um câncer no fim, sim, mas tão longe que nada significava) o menino Apolinário, esqueleto ainda mal formado, observava um cantador de feira ou um jogo de pedras, ou uma briga de galos, ou a passagem de um andor, disponível, as mãos nas costas. Os animais que se agitavam na rua do outro lado da parede, me pareceram, a mim que sou homem de imaginários, todos os cavalos, guardados no curral do tempo, que o menino José Apolinário ainda havia de selar, montar, comprar, vender, tanger, trocar, domar, tomar de ladrões, estrompar, banhar no rio, marcar, soltar no pasto. (Lins, in: Ladeira, 1995, p. 231-232)

Analisando os trechos aqui transcritos, pode-se supor que, no enredo de *A cabeça levada em triunfo*, Osman Lins pretendia atacar, tardiamente, a celebração da fanfarronice do homem nordestino existente na maioria dos romances ditos regionalistas, à qual não se furtara em corroborar no enredo de *O fiel e a pedra*. Produto de um rebuscamento estilístico peculiar, a glamourização desta característica, produzindo uma empatia do leitor com o protagonista, acaba induzindo-o ao equívoco de aceitar a existência de um mocinho e de um bandido nesta história de bang-bang tupiniquim. À parte a suposta diferença entre o moralismo e o amoralismo de suas razões, Bernardo e Nestor partilham, na verdade, das mesmas fraquezas e dos mesmos crimes. São vaidosos, ambiciosos, egoístas, e sobre ambos paira a suspeita do assassinato. Nestor não é mais suspeito de haver provocado a morte do irmão Miguel, por ambição, do que Bernardo é suspeito de haver permitido a morte do filho José, por orgulho. À luz desta evidência, o sacrifício de Ubaldo, o jagunço que dá a vida, gratuitamente, por Bernardo, porque “um macho desse carece viver”, torna-se inútil. Nada, exatamente,

faz de Bernardo um sujeito melhor do que Nestor, além da admiração cega do narrador pelo seu comportamento.

Revestido por um halo de estoicismo, atingido em cheio pela transfiguração magistral do talento literário de Osman Lins, Bernardo atravessou mais de uma década sendo comparado a um herói imaculado, até que o próprio autor decidiu “decapitar” o seu tipo na figura do velho José Apolinário: “Apolinário como quem de longe, de distantes fronteiras, o que via nele era um morto, menos, o retrato de um morto, tirado há muito tempo, *na inocência do que seja um sofrimento caprichado*” (Lins, in: Ladeira, 1995, p. 231).

Com a “inocência de um sofrimento caprichado”, Osman Lins escreveu, na sua juventude, e ainda contaminado pelos valores tremendamente machistas de sua região, um romance belíssimo, poético, lírico, cujo acabamento estilístico primoroso encobre uma contradição ética básica, que se torna tanto mais patética quanto mais a sua história, digna de folhetim, é elevada à condição de saga. Talvez apenas a experiência real de um “sofrimento caprichado” - a doença terminal que precisou enfrentar na maturidade - tenha sido capaz de acordá-lo para essa contradição, cuja existência no cerne do romance *O fiel e a pedra* é certamente o seu elemento mais grandioso.

Atravessado do início ao fim pelo fantasma do menino abandonado à morte pelo pai turrão e pela mãe conivente, esse romance chora, em silêncio, a dor de Ascânio, o menino abandonado pela vida, pelo destino que lhe rouba os pais sem sequer dar-lhe a chance de os conhecer, e cuja tragédia, nunca enfatizada, é a maior e a mais pungente desta história. Não só porque é a mais verdadeira, baseada na biografia do autor, mas porque, diante da decisão do abandono à morte do seu próprio filho doente, que grandeza pode haver em qualquer gesto, em qualquer alma? Que grandeza pode haver no criador que abandona a criatura à própria sorte? O gradual afastamento do Ascânio adolescente de seus tios apenas espelha esta constatação, que prossegue, surda e indiferente aos eventos que se passam no Surrão. Assim, o caráter aventureiro do enredo distrai o leitor do drama maior, mais intimista, filosófico e profundo, vivido por Ascânio à margem da história.

Se há um herói em *O fiel e a pedra*, ele é, sem dúvida, o menino. É ele, em sua humildade, a figura mais generosa do drama, ao lado da avó, porque o heroísmo de ambos é de outra ordem, que se opõe ao abandonar e ao esquecer. O capítulo XLVIII (*Domingo de festa. A luta com o invisível e a migração dos ídolos. O menino decide o seu destino*) é o mais elucidativo da pertinência desta análise. Trata-se de um capítulo quase metalinguístico, que explica a gênese do romance e o nascimento do escritor. Distanciando-

-se do enredo e ressaltando a diferença de sua natureza enquanto personagem, Ascânio reconhece a queda da imagem heroica de Bernardo e Teresa a seus olhos, ao contrário do que vemos acontecer na história, e anuncia a necessária recriação poética de suas figuras:

Caminhava. Para onde fugir, onde abrigar-se? Era como nas histórias, quando alguém se perde na floresta. Mas os heróis nunca ficavam indefesos, tinham sempre uma espada invencível, uma palavra ou amuleto para resguardá-los do mal e ele não tinha nada, era só e frágil diante do mundo. Só e frágil. (...) Agora, as linhas do amar e do encantar-se não mais continuavam unidas. Com Teresa, com Bernardo, o amor durava mais que o encantamento e ele se compadecia de ambos, a quem tanto amara, a quem ainda amava e cujo fulgor se consumira. (...) Amava a dois mortos e certamente continuaria amando, dentro de alguns anos amaria a um universo apagado, povoado de objetos e de seres humanos sobrevividos ao próprio encantamento, pois as coisas se apagavam, as criaturas se apagavam (...). Tudo passava e a descoberta era cruel. Como viver num mundo tão mutável, onde nada ficava, nada mantinha a sua luz perene e mágica? (...) Estonteado, abriu caminho e viu com desgosto a sua sombra. Um vulto de cabeça baixa, humilhado, fugindo por desespero e temor. E sentiu uma espécie de revolta, que se confundia com um movimento de orgulho e raiva. E uma voz lhe disse que era preciso sofrer e que os encantos não morriam, apenas emigravam. Dos poderes de Bernardo para o ondular dos vestidos, dos retratos de veleiros para o que viesse depois. (Lins, 1979, p. 264)

Antes, porém, de fazer emigrar para o romance *A cabeça levada em triunfo* algo do cenário, dos personagens e da atmosfera de *O fiel e a pedra*, Osman Lins já o havia feito, com humor, na “comédia de caracteres” de 1962, publicada exatamente no ano seguinte à publicação do romance no qual elabora, por sua vez, a transfiguração poética de personagens e histórias de sua própria vida. É possível que o incômodo de Osman Lins com a natureza duvidosa do heroísmo em *O fiel e a pedra*, aqui discutido, ou com a compreensão duvidosa desse heroísmo por parte da crítica, se manifestasse logo a seguir em seu espírito, motivando-o a escrever a peça *Lisbela e o prisioneiro*. Ambientada no mesmo espaço, a peça ridiculariza exatamente a fanfarronice machista do nordestino - elevada à condição de tragédia no romance - nas figuras antológicas do assassino profissional Frederico

Evandro e de Leléu, o artista de circo mulherengo, sem prejuízo da sinceridade sobre a história de amor que é narrada. Com esta peça, Osman Lins apontava, já neste início de carreira, para o caminho da leveza e do humor que talvez viesse a recuperar numa fase tardia da sua produção.

Há situações em literatura que só o riso salva. Como diz Milan Kundera, apenas a insustentável leveza, ou um pouco de riso e de esquecimento podem salvar a poesia do risco das gafes históricas, políticas e ideológicas e do julgamento do futuro. Há algo mais no ato de escrever que ultrapassa a lógica, a coerência e a pertinência do sentido imediato, algo que não se comunica diretamente pela razão e que o tempo não consegue desgastar. Algo que, embora não permaneça o Mesmo, o evoca no Outro em que a obra se transforma pelas leituras sucessivas. Nos textos de grandes artistas, “o Belo, o Bom e o Verdadeiro” subsistem para além da necessidade de sua explicação e justificativa.

Por isso é que, sentindo-se próximo do fim de sua vida, Osman Lins, crítico de si mesmo, põe simbolicamente a cabeça a prêmio no seu romance inacabado, antecipando as decapitações futuras, os desmembramentos e esfacelamentos a que a sua obra estaria sujeita com a sua partida. Ele, que partira tantas vezes e de tão dolorosas maneiras, não poderia aspirar para o seu legado o peso da permanência. Mas o que nos legava era muito maior, era o legado de uma permanência de peso, essencial ainda que invisível para os olhos, cuja substância evoca a transparência do voo dos pássaros e cujo contato nos faz sentir, num lampejo, a emoção do gesto triunfante de Perseu, quando ergue, acima da própria cabeça, a cabeça da Medusa decepada.

## REFERÊNCIAS

- COELHO, Nelly Novaes Coelho. “O fiel e a pedra”, in: *O ensino da literatura*, FTD/SA.
- FLAUBERT, Gustave. “Herodias”, in: *Trois contes*. Paris: Gallimard, 1973.
- KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Risíveis amores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. “O novo desafio de Osman Lins. Apresentação de trechos do romance inacabado do escritor”, in: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*, n. 38, 1995, pp. 223-233.
- LINS, Osman. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- \_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A cabeça levada em triunfo*. Romance inacabado, originais no espólio de Osman Lins, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Dois fragmentos publicados por Julieta de Godoy Ladeira na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP*. São Paulo, n. 38, 1995; e um fragmento publicado no *Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo* (2/7/1988), n. 415, ano VII, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Diário escrito durante a doença. Original no Arquivo Osman Lins, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Trechos publicados: “Fragmentos de um diário”, in: *Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo* (2/7/1988), n. 415, ano VII.
- MOISÉS, Massaud. “O fiel e a pedra, hoje”, apresentação do romance *O fiel e a pedra*. São Paulo: Summus, 1979.
- MORAES, Eliane Robert. “O peso da cabeça”, in: *O corpo impossível. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PESSOA, Fernando. “Carta a Armando Cortes-Rodrigues (19/1/1915)”, in: *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 54.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. “*Além e Bailado*, de Petrus Ivanowitch Zagorianski (fragmentos)”, in: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SIMONS, Marisa. *As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman Lins*. São Paulo: Humanitas, 1999.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.