

OSMAN LINS: RESISTÊNCIA E RIGOR

Lourival Holanda



Para Lauro Oliveira, pela fraternidade osmaniana.

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

Osman Lins

Em pelo menos três momentos podemos tomar como marcos da renovação literária em Pernambuco. Num primeiro momento, a luta que Manuel Bandeira encampa com os de julho de 1922, *contra* o verso. Ou, ao menos, contra o uso e abuso que dele fez a escolástica parnasiana. Depois, num segundo momento, com João Cabral optando por um rigor formal para devolver ao verso seu vigor constitutivo. Temos um embate para fazer sobressair a poeticidade. Uma poeticidade indo além das amarras da convenção poética que pesava sobre ela. Por fim, quero chamar de terceiro momento à empresa de Osman Lins, que vai fazer o texto de prosa recompor com a poesia, tornando tênue, senão falsa, a fronteira entre ambas.

A poética de Osman Lins é da melhor qualidade, ombreando com Bandeira e Cabral, resultando num equilíbrio difícil e exemplar, em termos formais. Porque já sem o afã frenético da negação, própria à escola de 1922, e já fazendo com que a tradição se metamorfoseie em modernidade. Certamente por isso a poética de Osman permanece, suporta leituras variadas. Aqui a incandescência residual da tradição surpreende na forma imprevisível de seu arranjo arrojado.

Na moderna literatura brasileira – sobremodo a que nasce depois de 1922 – Pernambuco levanta alguns nomes que marcam de modo definidor a novação da empresa literária. Tomamos, para pontuar esse Encontro, três momentos de particular felicidade em termos de renovação e novidade, na forma literária.

João Cabral é um desses nomes. Sua poética põe Pernambuco como ponta de lança de uma concepção nova de poesia. Poesia enquanto *cosa mentale*, para usar a expressão com que Valéry caracteriza a arte de da Vinci. A poesia passa por um crivo de rigor que já a distingue da anterior: deixa de ser de cunho quase exclusivamente confessional e passa a ser de outra ordem – a da paixão do intelecto. Sua lucidez não sacrifica a poesia. Antes, depura-a com uma sobriedade, uma concentração que é como a frugalidade dos estóicos: há aqui, uma volúpia – que é reter o verbo em seu vigor. Quando retoma o tema da flor, lugar comuníssimo, aproxima-o da arte do toureiro Manolete para:

demonstrar aos poetas:
Como domar a explosão
Com mão serena e contida.

A arte é levada pelo rigor de um artífice, de um artesão. Por isso, elevada a um nível maior.

Antes, e como reconhecido precursor de tudo, veio Bandeira. Bandeira é certamente o mais corrente dos nossos poetas. Ele conjuga o afã de renovação com a fidelidade ao essencial da poesia de qualquer tempo: o ritmo. A recuperação do verso dito livre se faz com o propósito de um artesão da palavra, assumindo a forma poética como uma responsabilidade – e um risco – do poeta moderno. Isso só corrobora o que T. S. Eliot já em 1917, dizia do suposto verso “livre”: o que se chama “verso livre”, se de fato é bom, é tudo, menos “livre”. (*Reflexions on “vers libre”*).

Bandeira fazia da poesia, aparentemente simples em sua forma, uma metafísica instantânea. Talvez isso se justifique por ser, o modo de Bandeira, o que para nós, mais se aproxima da plenitude poética que bem poderia ser a conciliação entre coisas e consciência. Longe pois da pura tensão da razão que quer prender/apreender as coisas, assim como longe do desgaste despoetizador da rotina. A poesia de Bandeira abre um espaço de imprevisibilidade, um olhar diferente, sobre o mundo miúdo do cotidiano. Sobretudo depois da postura altaneira do poetar parnasiano.

Drummond dá conta disso louva em Bandeira essa assepsia, essa higiene, essa depuração operada pelo verso de agora sobre a adiposidade parnasiana:

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

Bandeira funde o registro da tradição mais culta com a temática do trivial. Seu verso, refrescado em uma forma renovada, restitui muito do quanto de nossos afetos fundos fica presa do diário, à superfície da vida. A poética de Bandeira é toda uma arqueologia, imantando com a energia remota da memória a carência de peso do nosso mundo imediato.

No entanto, não cabe aqui maior desenvolvimento. A intenção é tão só situar Bandeira e Cabral enquanto notórios nomes referenciais da poética em Pernambuco. E, a eles, juntar o empreendimento poético de Osman Lins.

Tomo agora essa terceira vertente da poética moderna local: Osman Lins. A prosa de grande densidade poética de Osman desfaz as fronteiras: porque seu sentido não se separa da musicalidade, de um certo ritmo, próprios da poesia, da melhor poesia. O período construído com a consciência e o cuidado da estruturação que torna o texto maior que se feito fosse no metro uniforme da poesia convencional.

O Projeto de 1922, de romper com a retórica portuguesa, oscilava entre a imantação da vanguarda europeia e utilização do material local: as linguagens regionais e os mitos primevos da terra brasileira. Pouco tempo se passa e grande parte dessa promessa cumpre-se no chamado romance de 1930, quando a ficção finca sobre o solo nordestino suas raízes. No entanto, era mais que um tempo o que separava *Macunaíma* de *Vidas Secas*: era uma sensibilidade social que tomava a exigência de responder àquele momento. Como era mais que um tempo o que separava *Jubiabá*, de Jorge Amado e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Entre nós, quando surge *Nove, novena*, de Osman Lins, é já sinal de um outro tempo, de uma outra forma de narração, ali inaugural, na estética literária.

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

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

(Lins, 1979, p. 46)

É de uma grande felicidade de forma a retomada do tema nesse capítulo XXXV. Osman põe uma luminosa epígrafe de Vieira – sinalizando

ao leitor a tradição de onde foi municiar um tal cuidado com a linguagem, com que ele vai surpreender a narração moderna.

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

Osman Lins é um escritor regional, sem as peias. Regional é pertencer a um solo, não aos limites de uma fronteira. Com o cuidado de quem não confunde, tampouco, um valor universal e a atual globalização (sob cuja bandeira circulam muitos valores espúrios), impessoal e abstrata, levada pela lógica do capital. Em Recife ou São Paulo está antenado, ligado um largo leque de leituras. Aqui ainda, como em 22, há uma ponte com as vanguardas europeias: Sandra Nitri (1987) mostrou magistralmente esse processo em *Poéticas em confronto*. No entanto, o que ali funcionava com força de norteio, de imantação e fascínio, em Osman toma a forma de um diálogo. Talvez ainda seja melhor recorrer à imagem da antropofagia: há confluência de experimentações entre o “nouveau roman” e a poética de Osman. Tendo, a seu favor, um maior propósito na proposta poética. Os textos de Osman cedo “caem” em estado poético: o ritmo da frase se adensa, as metáforas implodem a narração, a estrutura da linguagem é um questionamento do sentido do mundo.

Por construir, a partir de elementos heterogêneos, um processo (é através da linguagem, é no modo como ele processa sua linguagem que um escritor faz o *processo* do mundo) que Osman Lins dilui o referencial, o enredo, na aventura – e no risco – da escritura. “Ele não conta: escreve”, com bem observa João Alexandre Barbosa.

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

menino sentir seu gato com a mesma qualidade de poesia: “Andas mansinho, és um silêncio andando”. A enunciação sofre um abalo poético que surpreende e cumula o leitor: a linguagem recria seu mundo.

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

A linguagem de Osman Lins permite uma enorme versatilidade entre a referência (o argumento, a história narrada) e o poético. A linguagem vai construir a realidade (com o artifício com que um artesão constrói uma peça de arte) e vai dá-la como imagem. Um procedimento que lembra, em muito, o modo magistral de Ítalo Calvino. Cristina Almeida, em estudo editado neste volume, mostra com muita perspicácia crítica a semelhança de ambas as poéticas narrativas. Os cortes, os segmentos, as micronarrativas, são técnicas que nosso autor ousa em “Um ponto no círculo” ou ainda em “Achados e perdidos” onde a temática cosmogônica é evocada desde sua falta: os fragmentos acusam o cosmos ausente. Há sempre uma sutura, face à incongruência como o mundo se apresenta. Nomear é exorcizar o absurdo. Os acasos, as lacunas, as versões variadas – e o leitor é levado a preencher os vazios com uma imaginação ciosa de sentido. Atravessa o mundo e com suas alegrias, procura o amor, aguça com astúcia a gana de criar. A escritura de Osman é uma busca apaixonada de uma intensidade lúcida. Linguagem precisa, de firmeza leve – e grave.

Já em “Um ponto no círculo”, tanto quanto em “Achados e perdidos” os cortes, os segmentos instalados no modo narrativo mostram uma vontade de dar conta de outras dimensões de espaço e de temporalidades simultâneas. A simultaneidade que essa estética tenta traduzir é sinal de um escritor antenado com as concepções, as interrogações da física atual. Desde Einstein, Niels Bohr, ou antes, mesmo, já com o conceito de tempo em Bergson, a simultaneidade supera a ideia tradicional de tempo linear. A simultaneidade é filha de uma outra concepção de tempo. Depois, a técnica cinematográfica tornaria comum esse procedimento, filho de uma outra concepção de tempo, indo além da linearidade da descrição tradicional. Na prosa de Osman, a relação poética prima sobre a mimética. Chumbo e vidro. Sobretudo depois de *Nove, novena*, o movimento dramático cede à

escritura. Ao invés da extensão dos fatos, como na narrativa tradicional, Osman opta pela intensificação – e sua prosa se adensa em poesia.

Em consequência, a noção de história mudaria, dando mais liberdade à narração. Hoje, a Física quântica, as teorias dos fractais, das dissipativas, do caos, recuperam parte do que ficou impensado pelo recorte “científico” anterior. Osman Lins recorre ao recurso das “versões” de um fato, tanto quanto ao *acaso* que faz pender, em certos momentos, o norteio de nossa vida. Breve estação de um amor sem perguntas e indiferente a toda espécie de projetos. Daí os espaços vazios na narração – a que o leitor deve responder, com seu imaginário assim convocado. O que ressalta daí é a concepção de que o real é inapreensível. Tal postulado põe à distância o programa que às pressas chamávamos “realistas”. Trata-se aqui de uma outra ideia de convocar o real – contra a mentira da representação, para dizer com Adorno. Há aqui uma articulação versátil entre a referencialidade e a poeticidade que a acurada de Osman vai rastrear e dar em imagens.

Osman Lins opera uma articulação versátil entre a referencialidade e a poeticidade. A relação com o real não mais é mimética – ela é poética. A imaginação poética reabilita o sensível. A metáfora cria um outro espaço onde o olho vê, pelo viés analógico, a realidade. Uma realidade que é, simultaneamente, a mesma e já outra. Pelo que o arranjo verbal possibilitou, enquanto mudou o enfoque, mudou a visão: porque, sobre o objeto antepôs a poesia. E esse é, certamente, um dos pontos onde o texto de Osman Lins avança sobre o *nouveau roman* francês.

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

É no entanto, um grande salto que aqui se dá. A novidade que a argúcia crítica de João Alexandre Barbosa acrescentava ao título – e a título de definição. Do naturalismo regionalista à experimentação em Osman Lins, vai toda outra exigência estética. Dos anos 30 aos 60, muda um mundo, uma geração. Portanto, uma outra sensibilidade, uma maneira de estar no mundo. E muda, portanto, um modo de dizê-lo. Já não se cogita a confluência de modos narrativos entre o *nouveau roman* e alguns escritores, daqui e

dali. É evidente que, se não estão num mesmo espaço geográfico, estão num mesmo tempo. As experimentações de Robbe-Grillet ou Butor, e entre nós, Osman Lins são filhas de um mesmo tempo. E de um tempo que Nietzsche via como deliberadamente “experimental”. A diferença é aqui uma distinção (no melhor de seu étimo): quando faz implodir a referencialidade linear, tradicional, é a favor de uma poeticidade intensa que alarga, desde então, o conceito de narração. Com muita lucidez sobre o essencial da arte literária, em *Guerra sem testemunhas* (1974, p. 91) está: dizer como importa mais que só enunciar o fato.

O registo romântico toma outra configuração, ganha em pudor e intensidade. “Quando transitas entre a multidão, ouço teu rosto, como se fosse um cântico, um solene e jubiloso cântico alçando-se da brutalidade”. Em outro momento: “Há inúmeras maneiras de ama e eu jamais conseguiria dar-lhe uma ideia do modo como o amor, um amor mesclado com o inalcançável e a geometria”. Surpreenderá, por certo, o leitor, tal mescla de registo, entre o impulso romântico e a contensão quase clássica, como em João Cabral. Osman sabe – está dito e feito – seu desafio: “O que eu digo é algo falho e incompleto”. Contudo, essa consciência dos limites vai fazê-lo “criar” seu espaço de liberdade escritural.

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

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

deste homem, com flores nas raízes, flores e frutos, flores de um verde carregado, fruto de um rubro semelhante ao dos figos.¹

Qualquer que seja o registro – político, erótico, existencial – dá a Osman o ensejo de laborar uma linguagem que leva além dos limites triviais e o deixa no limiar do poético. Sua visão de mundo terá sido sempre poética, talvez, porque desde a infância (com 8 anos, escreve um poema: “O beduíno regenerado pela lua”; sua plateia, familiarizada com a convenção a rima romântica, não viu graça no ritmo da escritura daquele estreante) já Osman rabiscava os primeiros versos. Encontraria resistência. Diluiria sua poética ao longo de seus textos, vida afora. Como Euclides da Cunha, refreado em suas tentativas de versos, guardaria o gosto das imagens surpreendentes com que iria neutralizar o peso do ideológico de seus textos. Poesia é, portanto, menos uma técnica, e mais, muito mais uma questão de *visão*.

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

Escrever, para esses que, como Kafka, Proust, Clarice, Flaubert, Osman, Guimarães Rosa, levam a literatura a uma espessura existencial, é um ofício de rigor – a serviço da vida. É, no dizer de Osman, “um empreendimento espiritual que poderá vir a ser – e espero firmemente que o seja – fecundo para os meus semelhantes” (Escreveu isso num documento de 1966, em resposta ao Banco do Brasil, que não entenderia nunca a gravidade de um tal projeto...). Quando um crítico louvou em Clarice Lispector *as frases, as palavras*, ela ficou desconcertada: havia escrito para *dizer* alguma coisa. As palavras não estavam ali como mero jogo verbal: “Nenhuma, mas nenhuma mesma, das palavras do livro foi – jogo. Cada uma delas quis essencialmente dizer alguma coisa”.² Era reduzir a mero verbalismo (chamar de verbalismo uma vontade dolorosa de aproximar ao mais possível as

1 Em carta de 1972, Osman dizia temer que esse texto fosse lido como obsceno, quando nada nele é gratuito, mas carregado de implicações simbólicas.

2 Clarice Lispector, numa crônica no *Jornal do Brasil*, fevereiro de 1970.

palavras do sentimento) o intento maior, quando o que quer Clarice é aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas.

Difícil não lembrar aqui aquele pungente dito de Kafka no *Diário* (20 de agosto de 1913): “Não tenho nenhum interesse por literatura”. Aqui o leitor de perde e desnorteia, até que Kafka arremate, num modo contundente, em defesa da literatura: “Sou literatura, só sei ser literatura e não quero ser nada mais que isso”. (Cito de memória). Numa carta de outubro de 1974, Osman Lins não quer sequer ser um professor: “O que desejei e ainda ambiciono é, se puder, ser um grande escritor. Só. Se não puder, que seja um escritor. Já serve.”. Diante de tal concepção de escritura como modo de *busca*, poderíamos entender o desabafo de Verlaine: *et tout le reste est littérature*. Longe dessa comédia *in litteris*, tão comum a nosso meio, quando literatos hábeis e enganosos se creem representantes da cultura de um mundo em crise. E certos intelectuais cedem à tentação do cinismo. Sobretudo quando seu sentido está sempre a ser reinventado.

Certamente, não é Osman Lins um autor de grande tiragem. Porque exige do leitor um exercício de inteligência, não de complacência consigo. Certamente o dominó tem lances mais previsíveis e o jogo de xadrez é mais complexo. E menos popular. No entanto o jogo de xadrez convoca o espírito a ser mais espírito. Convoca a inteligência a estar mais atenta. O texto de Osman é um exercício de inteligibilidade. Entre a coragem de conhecer e a ambição de inventar o sentido, para resguardar a alegria da vida. E como necessitamos resistir ao pior do presente, um bom texto convoca à criação, esconjurando o desencanto com a alegria, a literatura de Osman será sempre um encontro tônico. Porque se contrapõe ao caos, sempre mais próximo, com resistência e rigor que há na alegria da criação.

Casa Forte, meados de maio de 2004.