



ANO IX > Nº 17 > 2024 > ISSN 2316-316X > ISBN 978-65-01-12143-7

intersemioserevista digital



COMO SE O TEMPO FOSSE UMA PAISAGEM

ENSAIOS SOBRE A OBRA DE OSMAN LINS
ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA









ANO IX > Nº 17 > 2024 > ISSN 2316-316X > ISBN 978-65-01-12143-7

intersemioserevista digital

COMO SE O TEMPO FOSSE UMA PAISAGEM

ENSAIOS SOBRE A OBRA DE OSMAN LINS

ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ferreira, Ermelinda Maria Araújo

Como se o tempo fosse uma paisagem [livro eletrônico] / Ermelinda Maria Araújo Ferreira. --

Recife, PE : Ed. da Autora, 2024.

PDF

ISBN 978-65-01-12143-7

1. Artigos - Coletâneas 2. Crítica literária

I. Título.

24-222577

CDD-801.95

Índices para catálogo sistemático:

1. Crítica literária 801.95

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415



CRÉDITOS

EDITORA GERAL

PROF^a DR^a ERMELINDA
MARIA ARAÚJO FERREIRA

PROJETO GRÁFICO

PEDRO ALB XAVIER

WEBDESIGNER

João Bosco

CAPA

Jasmine, William Morris,
188-, Birmingham Museums Trust





ANO IX > Nº 17 > 2024 > ISSN 2316-316X > ISBN 978-65-01-12143-7

intersemioserevista digital



COMO SE O TEMPO FOSSE UMA PAISAGEM

ENSAIOS SOBRE A OBRA DE OSMAN LINS

ERMELINDA MARIA ARAÚJO FERREIRA

Atravessa esta paisagem o meu
sonho dum porto infinito /
E a cor das flores é transparente
de as velas de grandes navios /
Que largam do cais arrastando
nas águas por sombra /
Os vultos ao sol daquelas árvores
antigas... /
Súbito toda a água do mar
do porto é transparente /
E vejo no fundo, *como uma*
estampa enorme que lá estivesse
desdobrada, /

Esta paisagem toda, renque
de árvore, estrada a arder
em aquele porto, /
E a sombra duma nau mais antiga
que o porto que passa /
Entre o meu sonho do porto
e o meu ver esta paisagem /
E chega ao pé de mim, e entra
por mim dentro, /
E passa para o outro lado
da minha alma...

Fernando Pessoa. *Chuva oblíqua*

su.má.rio

6

APRESENTAÇÃO

SOBRE NOVE, NOVENA

12

ILUMINURAS VERBAIS OSMANIANAS: O RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA

44

O CONTO ASSINA(LA)DO PELO PONTO

74

CHEIAS DE GRAÇA: AS POÉTICAS MAMBEMBES DE GUIMARÃES ROSA E OSMAN LINS

SOBRE AVALOVARA

96

A EKPHRISIS COMO TÉCNICA DE TRANSCRIÇÃO INTERSEMIÓTICA

116

A DAMA E O UNICÓRNIO: EXERCÍCIOS DE IMAGINAÇÃO

150

O RETRATO PERDIDO NA ORIGEM DA CRIAÇÃO DA PERSONAGEM OSMANIANA

176

COSMOFONIA OSMANIANA: ROOS E A ORQUESTRAÇÃO SONORA
SIMBÓLICA DO ROMANCE TROVADORESCO EM AVALOVARA

198

COSMOFONIA OSMANIANA: CECÍLIA E A ORQUESTRAÇÃO SONORA
SIMBÓLICA DO ROMANCE DE 1930 EM AVALOVARA

224

COSMOFONIA OSMANIANA: ☉ E A ORQUESTRAÇÃO SONORA
SIMBÓLICA DO ROMANCE REAL MARAVILHOSO EM AVALOVARA

SOBRE A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA

254

OSMAN LINS E JORGE LUIS BORGES: TESTAMENTOS LITERÁRIOS

276

BÁÇIRA: DA LOUCURA À SAGRAÇÃO LITERÁRIA EM OSMAN LINS

296

OSMAN LINS EDUCADOR

APRESENTAÇÃO

Prof^a Dr^a Ermelinda Maria Araújo Ferreira
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Conquanto a apreensão simultânea da imagem seja em grande parte ilusória, exigindo o que poderíamos chamar uma *leitura*, o certo é que o quadro, a sala, a paisagem, apresentam-se aos nossos sentidos como uma totalidade. Atenda-se ainda à circunstância de que toda contemplação é um fenômeno nada simples e infinitamente matizado: diante do quadro, só a visão é invocada, mas a intensidade da sua leitura vai depender do estado de espírito e do nível cultural do contemplador; a temperatura, o silêncio reinante ou os ruídos. A leitura da paisagem é incompleta se não se nota a ausência ou a intensidade do vento, o odor de resina ou de fumaça, o zumbir dos insetos.

Osman Lins

Por ocasião do centenário do escritor pernambucano Osman Lins reunimos nesta coletânea artigos de minha autoria publicados em periódicos diversos, em diferentes momentos, com o objetivo de disponibilizar este material crítico numa única publicação, como forma de homenagem. “Como se o tempo fosse uma paisagem”, título do livro, é uma citação de uma frase do próprio autor que parece contrariar a percepção clássica estudada por Lessing sobre as artes ditas irmãs, ainda que rivais: as “espaciais” e as “temporais”. Este tema, abordado academicamente desde a sua tese de doutorado, coincide com um dos maiores investimentos experimentalistas do autor na sua busca por uma renovação do gênero narrativo romanesco, na atmosfera de ameaça de sua sobrevivência numa era que já anunciava o predomínio das mídias eletrônicas sobre o suporte do livro impresso.

O imaginário interartístico da obra osmaniana é notório, convergindo para a sua criação referências a obras, estruturas, procedimentos e modos de recepção de outros registros além do literário: o pictórico, o iconográfico, o musical, o teatral, que dialogam todos, de múltiplas e inusitadas formas, no âmbito de uma surpreendente originalidade do fazer poético comprometido, engajado, mas sobretudo apaixonado: que ora prioriza a razão, o método e a objetividade, ora mergulha deliberadamente na beleza do ornamento e no encantamento da emoção.

O livro está dividido em três partes, refletindo sobretudo em questões comparativas e intersemióticas. Na primeira, abordamos a obra de narrativas Nove, novena (1966) em três capítulos: “Iluminuras verbais osmanianas: o *Retábulo de Santa Joana Carolina*”; “O conto assina(la)do pelo ponto”; e “Cheias de graça: as poéticas mambembes de Guimarães Rosa e Osman

Lins”. Na segunda, exploramos o romance *Avalovara* (1973) em seis capítulos: “A ekphrasis como técnica de transcrição intersemiótica”; “O retrato perdido na origem da criação da personagem osmaniana”; “A dama e o unicórnio: exercícios de imaginação”; “Cosmofonia osmaniana: Roos e a orquestração sonora simbólica do romance trovadoresco em *Avalovara*”; “Cosmofonia osmaniana: Cecília e a orquestração sonora simbólica do romance de 1930 em *Avalovara*”; e Cosmofonia osmaniana: ☉ e a orquestração sonora simbólica do romance real maravilhoso em *Avalovara*. Na terceira parte, estudamos o romance *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976) em três capítulos: “Osman Lins e Jorge Luis Borges: testamentos literários”; “Báçira: da loucura à sagração literária em Osman Lins”; e “Osman Lins educador”.

Desejamos que essas leituras possam contribuir como estímulo à reflexão crítica e à visitação sempre renovada e prazerosa da obra de Osman Lins.

Recife, 4 de agosto de 2024.



**SOBRE
NOVE,
NOVENA**



ILUMINURAS VERBAIS OSMANIANAS: *O RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA*

O brilho existente em certas obras humanas é duradouro,
permanecendo como um halo, ainda quando
já ninguém no mundo é capaz de reconstituí-las.
Osman Lins, “Retábulo de Santa Joana Carolina”

Resumo: A preservação de traços da cultura medieval na arte nordestina é evidente. Importada e transplantada pelos conquistadores no início da colonização brasileira, essa cultura entranhou-se no comportamento, na produção e no pensamento do homem do Nordeste, favorecendo-se de seu longo isolamento nos rincões de uma geografia árida e de uma história ainda mais inóspita. Osman Lins enfatiza e discute a peculiaridade desta influência em suas obras, mostrando como a pobreza da experiência resulta numa riqueza de símbolos. O preciosismo de seus textos, permeados de medievalismo, revelam de maneira crítica e criativa as particularidades regionalistas da cultura resultante desta influência, enquanto reciclam, à maneira contemporânea, elementos do próprio período medieval. Pode-se dizer que Osman Lins realiza em suas narrativas um exercício de copista numa oficina pós-moderna de recriação de temas e de técnicas medievais, fazendo convergir para a página escrita elementos tão díspares quanto vitrais, tapeçarias, retábulos e iluminuras, através de técnicas retóricas como a *Ekphrasis* e a Hipotipose.

Palavras-chave: Osman Lins; “Retábulo de Santa Joana Carolina”; Gêneros medievais; *Ekphrasis*; Hipotipose.

Abstract: The preservation of traces of medieval culture in northeastern art is evident. Imported and transplanted by the conquerors at the beginning of Brazilian colonization, this culture became ingrained in the behavior, production and thoughts of people from the Northeast, taking advantage of their long isolation in the corners of an arid geography and an even more inhospitable history. Osman Lins emphasizes and discusses the peculiarity of this influence in his works, showing how the poverty of experience results in a wealth of symbols. The preciousness of his texts, permeated by this medievalism, critically and creatively reveal the regionalist particularities of the culture resulting from this influence, while recycling, in a contemporary way, elements from the medieval period itself. It can be said that Osman Lins performs in his narratives an exercise as a copyist in a post-modern workshop recreating medieval themes and techniques, making elements as diverse as stained glass, tapestries, altarpieces and illuminations converge onto the written page, through techniques rhetorics such as *Ekphrasis* and *Hypotiposis*.

Keywords: Osman Lins; “Retábulo de Santa Joana Carolina”; Medieval genres; *Ekphrasis*; *Hypotiposis*.

ILUMINANDO O RETÁBULO: COMPOSIÇÕES EKPHRÁSTICAS

Tenho, ignorante que sou, uma sensação de agraciado, certo de que nessa jovem triplamente iluminada - pelo sol da tarde, pelas chamas das velas, pelo meu êxtase -, ligando-me a ela, aposso-me de grandezas que não entenderei e que nem sequer adivinho. Arpoado em minhas profundezas pelo seu olhar, ofereço-me com a máxima candura.

Osman Lins, “Retábulo de Santa Joana Carolina”

A obra de Osman Lins é eminentemente ornamental, sobretudo os três últimos livros de sua produção: *Nove, novena, Avalovara* e a *Rainha dos cárceres da Grécia*. Em *Nove, novena* encontramos alguns exemplos de reconstrução do estilo de antigos gêneros das artes plásticas que prosperaram na Europa medieval. Esta técnica se destaca sobretudo na narrativa “Retábulo de santa Joana Carolina”. Escrita em homenagem à avó paterna que o criou após o seu nascimento e a morte de sua mãe por ocasião do parto, a história traz o peso deste trauma advindo da biografia do autor: um biografema, pois, transfigurado por elementos estruturais diversos, com os quais ele ressignifica completamente a sua primeira tentativa de prestar um tributo à mulher no conto “A partida”, publicado na coletânea de sua juventude: *Os gestos*.

Enquanto em “A partida” o foco recai sobre o neto e seu dilema pessoal ao afastar-se de sua região natal, de sua casa, de sua família e sobretudo de sua avó idosa, em busca de novos horizontes; no “Retábulo” o foco migra para aquela mulher simples do povo, a avó deixada para trás, com a intenção de resgatar sua vida do nascimento à morte, a fim de consagrá-la poeticamente num texto que se constrói literalmente como um quadro. Esta confluência da palavra com a imagem caracteriza a narrativa em questão como portadora de um caráter eminentemente *ekphrástico*. Segundo James Heffernan em *Museu de palavras, ekphrasis* é a “representação verbal de uma representação visual”. Ao contrário do que ocorre com o processo mais comum de tradução intersemiótica - a passagem do texto escrito para o texto visual, como nas adaptações cinematográficas de obras literárias -, na *ekphrasis* traduz-se um texto visual num texto escrito.

Na sua leitura do *Laokoon*: sobre os limites da pintura e da poesia, W. J. T. Mitchell, observa a confusão que G. E. Lessing estabelece entre *genre* e *gender*. Em seu livro *Iconologia*: imagem, texto, ideologia, Mitchell rela-

ta as oposições que regulam o discurso do crítico alemão, concluindo que, para ele:

As pinturas, como as mulheres, são idealmente silenciosas, belas criaturas destinadas à gratificação do olhar, em contraste com a sublime eloquência da arte masculina da poesia. As pinturas estão confinadas à estreita esfera de exibição externa de seus corpos e do espaço que ornamentam, enquanto os poemas são livres para percorrer um reino infinito de ação e expressão potenciais, o domínio do tempo, do discurso e da história. (Mitchell, 1987, p. 110, tradução nossa)

Retomando Mitchell, Heffernan comenta que a *ekphrasis* poderia, sob este aspecto, ser considerada um modo de escrita no qual o discurso “masculino” responde confusamente a uma imagem tipicamente vista como “feminina”: uma imagem que excita tanto a “esperança *ekphrástica*” - o desejo de união - quanto o “medo *ekphrástico*” de ser silenciado, petrificado e até *emasculado* pelo efeito medusante do ornamento:

Profundamente ambivalente, a poesia *ekphrástica* celebra o poder da imagem mesmo quando tenta circunscrevê-la com a autoridade da palavra. O contraste é da ordem dos gêneros: a voz do discurso masculino tentando controlar a imagem feminina que, simultaneamente, seduz e ameaça; a pressão da narrativa masculina tentando anular o impacto obsessivo da beleza imobilizada no espaço. (Heffernan, 1993, p. 108, tradução nossa)

Umberto Eco, no item destinado ao estudo da *ekphrasis* no capítulo “Fazer ver”, de seu livro *Quase a mesma coisa*, comenta sobre o grande prestígio que o exercício gozava na Antiguidade, e menciona inclusive a importância deste exercício na preservação da memória de muitas obras desaparecidas. Exemplos insígnies são as *Imagines* de Filostrate e as *Descriptiones* de Callistrate. Segundo ele, hoje não se pratica mais a *ekphrasis* como exercício retórico, mas como instrumento de atração da atenção menos para o dispositivo verbal do que para a imagem que se pretende evocar ao utilizar a técnica. As análises detalhadas de quadros feitas por críticos de arte, por exemplo, como a descrição da pintura *As meninas*, de Velázquez, por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* é um exemplo disto. O escritor oulipiano Georges Pérec, por sua vez, concebeu uma novela eminentemente *ek-*

phrástica - “A coleção particular” - praticamente composta pelas descrições que os especialistas fazem das obras de arte adquiridas por um rico (porém rude) protagonista, para os catálogos de leilões onde eram postas à venda. Embora essas obras, provavelmente, fossem todas imaginárias, o processo retórico é exemplarmente utilizado, constituindo um dos principais argumentos da intenção autoral: mostrar como o discurso pode silenciar e até invisibilizar a imagem tornada mercadoria, simulando “traduzi-la”. O comentário de John Berger explica o processo *ekphrástico* da crítica de arte de propaganda, voltada para o comércio das obras:

Na linguagem da pintura a óleo, essas vagas referências históricas, poéticas ou morais estão sempre presentes. O fato de serem imprecisas e, em última análise, sem significado é uma vantagem: não convém que sejam inteligíveis, pois devem ser simples reminiscências de lições culturais semiaprendidas. (Berger, 1972, p. 144)

Eco também distingue a retórica *ekphrasis* clássica, *evidente*, segundo ele - ou seja, que exigia ser reconhecida como tal -, da *ekphrasis oculta*, de utilização mais moderna, quando o autor não menciona que o texto nasce da descrição de uma obra das artes plásticas:

Se a *ekphrasis evidente* queria ser julgada como tradução verbal de uma obra visual já conhecida (ou que pretendia se tornar conhecida), a *ekphrasis oculta* apresenta-se como dispositivo verbal que quer evocar na mente de quem lê uma visão, o mais precisa possível. Basta pensar nas descrições proustianas dos quadros de Elstir, para ver como o autor, fingindo descrever a obra de um pintor imaginário, inspirava-se efetivamente na obra ou obras de pintores de seu tempo. (Eco, 2007, p. 246)

Nesta narrativa, Osman Lins evoca a *ekphrasis* clássica ao designá-la desde o título como um “retábulo”, ou seja, uma obra das artes plásticas, de arquitetura ou marcenaria, que serve de moldura a um painel pintado, ocupando a face interior de uma capela, em geral atrás do altar de uma igreja. Ao tornar evidente a referência, assume sua intenção com os prováveis efeitos pretendidos a partir do espaço narrativo: em primeiro lugar, contar de forma resumida a trajetória da personagem a ser canonizada, em doze quadros chamados “Mistérios” onde serão tratados seus supostos milagres - à semelhança do que acontece com as vidas dos santos ilustradas nos re-

tábulo religiosos; e em segundo, produzir uma história até certo ponto estática como as pinturas, onde as cenas podem ser “vistas” em seu aspecto descritivo, mais do que “lidas”, a fim de eternizar o conto numa aura de sacralidade. Para isto, ele também utiliza na construção do tempo narrativo da história a alusão aos doze signos do zodíaco, o que não só exerce a função de inserir um lado profano no processo da canonização pretendida ao evocar o tema pagão; como também estabelece o espaço de um ano, limitado, portanto, a doze meses, em consonância com os doze quadros do retábulo, para narrar a história. Além disso, a astrologia, enquanto uma antiga gama de práticas divinatórias baseada na interpretação das posições relativas dos corpos celestes e suas influências sobre o ser humano e seu *habitat*, transfere para o processo de sacralização desta mulher uma amplitude cósmica, mística, que ultrapassa a dimensão cultural da canonização católica dos santos.

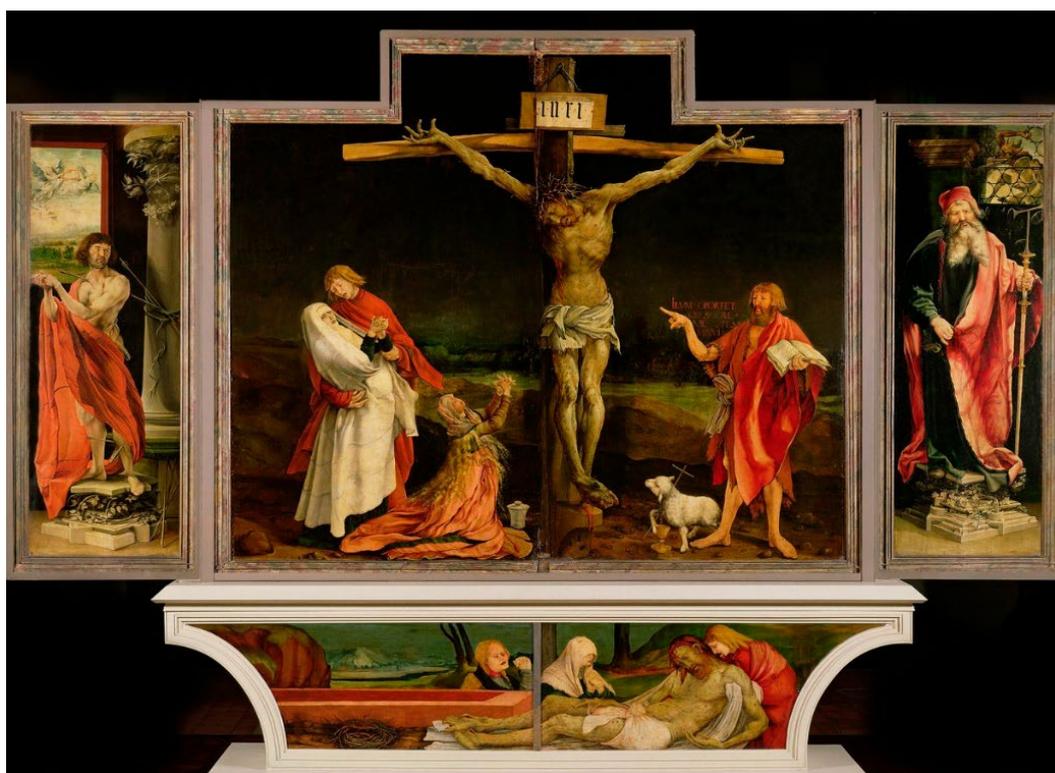


FIG. 1. MATTHIAS GRUNEWALD. RETÁBULO DE ISENHEIM

Apesar da evidência posta na objetividade do retábulo como referência para a construção da narrativa, Osman Lins não elabora uma *ekphrasis* perfeita por não identificar um retábulo específico como ponto de partida para a sua criação. Assim, entendemos que o conto é uma “representação verbal de uma representação visual”, como diz Heffernan, em termos do gênero plástico a ser imitado, claramente especificado, ainda que apenas

como a moldura do painel. Não se trata, portanto, de uma “tradução” literária de um qualquer conteúdo pictórico preexistente - como ocorreria numa *ekphrasis* clássica -, mas da criação de imagens originais que ocuparão os espaços deste suporte, o retábulo, em sua reconfiguração verbal. Isto, portanto, o aproximaria mais da *ekphrasis* oculta, segundo Umberto Eco, na qual se observa o desejo de provocar uma visão, o mais precisa possível, de cenas imaginadas ou lembradas, alusivas (ou não) a obras plásticas específicas não identificadas.

A plurivocidade dos narradores é muito curiosa nesta composição, pois estabelece uma ampla e generosa mundividência a respeito da hipótese central da história, que indaga - como caberia a um autêntico Advogado do Diabo - sobre a legitimidade da suposta santidade de Joana Carolina. Religiosa e laica, sagrada e profana, a mundividência que atravessa o conto inclui, assim, os depoimentos de familiares, amigos e inimigos (todos identificados por símbolos gráficos criados pelo autor), os quais testemunham, unanimemente, a respeito da singularidade daquele ser cuja imagem vai adquirindo contornos e se imprimindo no painel do retábulo à medida em que percorremos os doze quadros narrativos.

Estes, por sua vez, analisados individualmente um a um, recuperam a simbologia dos manuscritos iluminados ou iluminuras, produzidos principalmente nos conventos e abadias da Idade Média. A elaboração de iluminuras era um ofício refinado no contexto da arte do medievo, envolvendo um tipo de pintura decorativa com desenhos, arabescos, miniaturas e grafismos aplicada principalmente às letras capitulares e às margens dos códices de pergaminhos medievais. Supõe-se que o termo seja derivado de “iluminar” (do verbo latino *illuminare*), por alusão às cores vibrantes e ao uso de ouro e prata nos elementos decorativos, que se destacavam na página escrita. O estudo da pintura da Idade Média mostra que a iluminura precedeu muitos séculos a pintura de quadros. A essa indiscutível prioridade de tempo agregam-se ainda outras vantagens, como o número prodigioso de obras vindas à atualidade em excelente estado de conservação, além da variedade dos assuntos. Menos vigiado pelos teólogos, o iluminista medieval podia juntar aos temas religiosos tradicionais cenas familiares que se convertem em documentos valiosos para a história do mobiliário, trajes e costumes antigos, tornando esses pergaminhos um verdadeiro campo de experiências da pintura.

Na tentativa de sacralizar a pessoa de uma simples professora primária do interior do Nordeste, viúva com cinco filhos (um deles Teófanês, seu pai) - em meio a uma estrutura que mostra a quebra do vínculo entre

homem e natureza -, Osman Lins estabelece na página uma separação entre os “ornamentos” (lugar das revelações), e as “narrações” (lugar dos testemunhos). Os primeiros aparecem sob a forma de adivinhas, jogos de linguagem, poemas em prosa e poemas concretos, emoldurando o texto narrativo. Esta “guarnição” decorativa posta nas cercanias da história narrada evoca a estrutura das iluminuras medievais. Sua simbologia se inspira no mundo orgânico natural, como parte do ornamento - considerando as alusões aos elementos da natureza, água, fogo, terra, ar -, celebrando um humano em processo de extinção, que perde o contato com o meio ambiente e com suas origens, mas também com os valores da vida em sociedade: éticos, de afeto, solidariedade e justiça; passando a ser definido pelos imperativos de uma sociedade artificial, devotada à tecnologia, ao consumo e ao simulacro. Tendo como foco a possível busca de uma transcendência telúrica, fundamentada nos princípios de uma religiosidade pós-cristã, em consonância com o macrocosmo (o universo) e o microcosmo (a casa, a praça, a cidade, o campo), Osman Lins elabora um diálogo rico com a tradição antiga e medieval, convocando textos bíblicos e afins para redigir um texto poético, por assim dizer, “sagrado”.

Em seu livro *Poéticas em confronto*, Sandra Nitrini ressalta o domínio do código das artes visuais nas descrições ornamentais de Osman Lins, mostrando como o “Retábulo de Santa Joana Carolina” apresenta-se “dividido em duas partes”:

A primeira, caracterizada pela ausência de elementos que remetem à enunciação, pela apresentação sob forma tipográfica diferente (Mistérios VII e IX), pelo modelo discursivo da adivinha (Mistérios VI e XI) e pela predominância de lexemas nominais que se referem à natureza e a atividades técnicas, corresponde aos ornatos, elementos fundamentais da poética osmaniana. A segunda, emitida por um, dois ou vários eu narradores, encerra no seu interior uma verdadeira micronarrativa, correlacionada com uma fatia da vida de Joana Carolina. Sua organização discursiva interna funda-se, em geral, no jogo entre dois tipos de enunciados: os estáticos, com o verbo no presente, constituindo uma espécie de quadro figurativo; os dinâmicos, remetendo a acontecimentos que transcendem o quadro, situados anterior ou posteriormente aos nele fixados. (Nitrini, 1987, p. 104)

Além de visualmente instalada no espaço do “Retábulo”, a narrativa osmaniana, ao pretender recontar a vida de uma santa, também evoca um gênero literário praticado pela Igreja Católica: a Hagiografia. Basicamente, uma hagiografia é a biografia de um santo. A diferença é que, em vez de simplesmente descrever a história das vidas dos biografados, o grande intuito destas narrativas surgidas na Idade Média era enaltecer suas virtudes aos fiéis, tendo em vista a grande influência da religião — sobretudo o catolicismo — no cotidiano das pessoas naquele período. Suas vidas deveriam servir de modelo a quem almejasse a salvação divina, de acordo com o pensamento religioso medieval. Nas hagiografias, o santo é o herói que tem sua força medida pela sua capacidade de transmutação da realidade e de comunicação com o mundo sobrenatural (com o divino). De caráter exemplar, indica o caminho da virtude, ilustrando o modelo a ser seguido. Há, portanto, uma grande diferença entre uma obra hagiográfica e uma obra histórica ou biográfica. Numa obra hagiográfica, especialmente na medieval, não se pode procurar uma história completa da pessoa segundo os moldes de uma biografia moderna. O hagiógrafo medieval não estava interessado em fornecer a história da pessoa com o máximo de informações detalhadas, mas de selecionar os aspectos desta vida que poderiam se constituir num modelo de santidade aos fiéis.

Daí se entende, na construção desta história, a seleção de eventos específicos e pontuais na longa vida de Joana Carolina, a fim de compor os doze quadros exemplares contendo os Mistérios: 1. O milagre do nascimento de Joana, filha abençoada de Totônia, cuja natureza se destaca do caráter maligno do pai, herdado pelos irmãos: Suzana, atacada pela luxúria; João Sebastião, pela soberba; Filomena, pela avareza; e Lucina, pela ira; 2. O milagre da Caixa de Almas, no qual Joana, aos 11 anos, enfrenta escorpiões; 3. O milagre da cura de Joana, adolescente, e seu encontro na procissão com o futuro marido Jerônimo José; 4. O milagre do enfrentamento da primeira doença, as bexigas, que acomete a família e leva a primeira filha Maria do Carmo; 5. O milagre de Joana como amparo de sua mãe na vida adulta, e a dor da morte do marido; 6. O milagre da resistência, integridade e dignidade da viúva Joana frente ao seu perverso patrão e a todas as dificuldades por ele impostas; 7. O milagre da sobrevivência de Joana sozinha com seus filhos, como professora da escolinha do Engenho Serra Grande; 8. O milagre da concessão, pelo patrão cruel, do carro de bois para levar o corpo de Totônia ao cemitério, graças à autoridade de Joana; 9. O milagre da intercessão de Joana em defesa do casal de jovens apaixonados; 10. O milagre do salvamento do filho de Floripes, a dona do Engenho Queimadas, por Joana,

já idosa, que serrou as pernas do banco em que ele dormia, fazendo-o escapar de uma bala perdida; 11. O milagre da extrema-unção de Joana, quando o padre tem a visão de uma chama em seu rosto; 12. O milagre do cortejo fúnebre de Joana, para o qual convergem sequências de enumerações de nomes e sobrenomes diversos, destacando-se os que se originam dos nomes de árvores e flores, numa procissão panteísta, ecopoética, que desfaz a separação do lugar das revelações do lugar dos testemunhos, unindo-os num mesmo texto.

A MARGINÁLIA

Pela única vez em toda sua vida, ergueu o punho, um punho incrivelmente frágil, numa revolta breve contra aquelas estradas cento e oitenta vezes percorridas. “Sete anos, sete meses e sete dias morei neste inferno. Parece sentença escrita num livro”. Ergueu a mão espalmada e passou-a diante da paisagem, com o mesmo gesto que fazia ao quadro-negro, apagando o que já fora ensinado e aprendido.

Osman Lins, “Retábulo de Santa Joana Carolina”

A possível inspiração *ekphrástica* no modelo dos manuscritos medievais fica mais clara no ornamento do “Nono Mistério”, cujo caráter especular (em *mise en abyme*) duplica a estrutura espacial pensada para os doze quadros do *Retábulo*. Através de um curioso arranjo verticalizado das palavras escritas em letras maiúsculas, ao lado de pequeno texto dissertativo, em tipologias diferentes daquela usada no texto narrativo, a fim de demarcar bem os espaços e suas funções, Osman Lins simula (com palavras) o efeito decorativo que as iluminuras tradicionalmente exerciam às margens do texto manuscrito na Idade Média. Além da beleza da montagem em si, observa-se a clara separação entre os parágrafos-molduras e os parágrafos-motivos.



FIG. 2. FÓLIO DA BIBLIOTECA DOS JERÔNIMOS, CUJAS ILUMINURAS RESSALTAM O PAPEL DOS ESCRIBAS.

NONO MISTÉRIO

P A L A V Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do
R A C A P nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais
I T U L A sutil, fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o
R P A L I aparecimento do universo; mas quando a consciência do
M P S E S homem, nomeando o criado, recriando-o portanto, separou,
T O C A L ordenou, uniu. A palavra, porém, não é o símbolo ou re-
I G R A F flexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito,
I A H I E o sopro na argila. Uma coisa não existe realmente en-
R Ó G L I quanto não nomeada: então, investe-se da palavra que a
F O P L U ilumina e, logrando identidade, adquire igualmente estabi-
M A C Ó D lidade. Porque nenhum gêmeo é igual a outro; só o nome
I C E L I gêmeo é realmente idêntico ao nome gêmeo. Assim, gêmea
V R O P E inumerável de si mesma, a palavra é o que permanece,
R C A M I é o centro, é a invariante, não se contagiando da flutua-
N H O A L ção que a circunda e salvando o expresso das transforma-
F A B E T ções que acabariam por negá-lo. Evocadora a ponto de
O P A P E um lugar, um reino, jamais desaparecer de todo, enquanto
L P E D R subsistir o nome que os designou (Byblos, Carthago, Su-
A E S T I méria), a palavra, sendo o espírito do que — ainda que
L E T E I só imaginariamente — existe, permanece ainda, por incor-
L U M I N ruptível, como o esplendor do que foi, podendo, mesmo
U R A E S transmigrada, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua
C R I T A original clareza. Distingue, fixa, ordena e recria: et-la.

△ Nós dois de braços dados, as caras entran-
 çadas, parecemos olhar, ao mesmo tempo, um para
 o outro e os dois para a frente. As nossas costas,
 de flanco, os pescoços cruzados, uma cauda para a
 esquerda e outra para a direita, brancas, largas,
 arrastando no chão felto vestidos de noiva, nossos
 dois cavalos. Brilhando sobre nós, duas estrelas,
 grandes e rubras. △ Uma sobre a cabeça de Mi-
 guel; parece uma rosa. ○ Outra sobre a cabeça

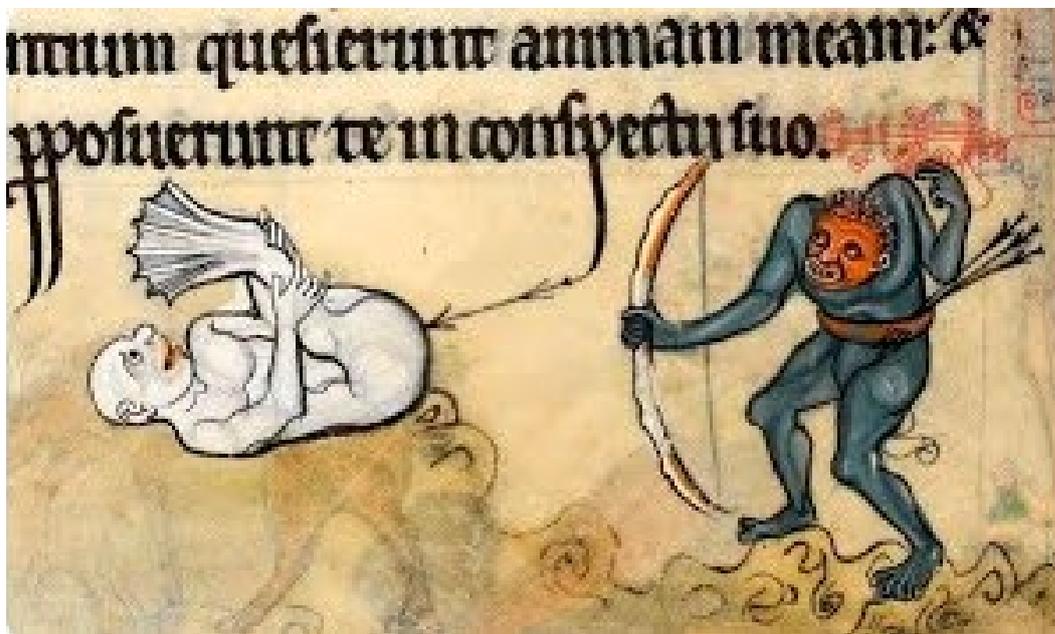
FIG. 3. PÁGINA DO "NONO MISTÉRIO" DO "RETÁBULO DE SANTA JOANA CAROLINA", DO LIVRO NOVE, NOVENA, DE OSMAN LINS

Reforçando a intenção autoral, o próprio conteúdo do texto reflete, de maneira icônica e metalinguística, sobre o processo utilizado. O tema da ilustração verbal, à semelhança do que acontecia com as iluminuras, remete ao tema do texto sério; incluindo, porém, uma interpretação livre, poética, lúdica. As palavras sobrepostas no texto-moldura são reveladoras da autorreferencialidade da proposta, remetendo todas a um mesmo repertório: “palavra, capitula, palimpsesto, caligrafia, hieróglifo, pluma, códice, livro, pergaminho, alfabeto, papel, pedra, estilete, iluminura, escrita”. A separação visualmente demarcada, na página, entre o texto que narra a história e o texto que a ornamenta, parece conferir a este último, como dissemos, o caráter de cercadura ou caixilho. Ora, uma tal construção não é invenção de Osman Lins, mas encontra seu modelo explícito nas iluminuras que envolvem o texto oficial dos manuscritos com desenhos coloridos, de aspecto decorativo. A circunstância de se colocar à margem do texto escrito, porém, aliada às características peculiares de que tais ilustrações se revestem, tornam essas molduras muito mais interessantes e significativas do que a princípio podem parecer.

Na verdade, manuscrito e iluminura - texto e imagem - travam uma batalha ferrenha no corpo da obra medieval. Relegada a uma posição marginal, colocada nas bordas da escritura, a imagem não parece conformada com a função meramente decorativa que lhe tentam atribuir. Por isso, quando a página do manuscrito deixou de ser um discurso linear direto, tornando-se uma matriz de signos visuais, o lugar da margem, antes reservado apenas à anotação e à suplementação, passou a ser também um espaço reservado à discordância e à justaposição de ideias: em outras palavras, ao que os escolásticos chamavam de *disputatio* (Camille, 1992, p. 21).



FIG. 4. GLOSSÁRIO DOS SALMOS, DE PETER LOMBARD. A ILUSTRAÇÃO REPRESENTA SANTO AGOSTINHO DISCORDANDO DO TEXTO. FIG.



5. O SALTÉRIO DE RUTLAND. A ILUSTRAÇÃO MOSTRA A INTERVENÇÃO DA PALAVRA NO "CORPO" DA IMAGEM.

É o que acontece nestes exemplos de manuscritos do século XIII, que apresentam o tipo de abordagem mencionado. No primeiro, uma página do *Glossário dos Salmos*, de Peter Lombard, a figura de Santo Agostinho aparece apontando uma seta para o comentário onde seu nome é citado,

enquanto segura um pergaminho já meio desenrolado onde se lê: “non ego”, como se afirmasse: “Eu não disse isso”. Em outro livro de Salmos da mesma época, *O Saltério de Rutland*, ocorre o contrário. Se, no primeiro exemplo, a imagem fala *contra* o texto, no segundo, o texto parece responder de volta, no modo como a letra *p* da palavra latina *conspēctu* (“ver ou penetrar visualmente”) penetra no ânus de um homem-peixe, confundindo-se com a seta lançada por um arqueiro no desenho à margem. Para Michael Camille, provavelmente o artista que ilustrou essa página terá feito esta brincadeira de modo a “sugerir ao escriba o que ele poderia fazer com a sua pena”.

Este antagonismo ou incompatibilidade entre o texto e a imagem deve-se, segundo Camille, a importantes mudanças ocorridas na produção do manuscrito. Enquanto no século XI o escritor e o iluminador de um texto eram a mesma pessoa, a partir do século XII essas atividades foram se especializando progressivamente, entre indivíduos ou grupos diferentes. Cabia ao iluminador seguir o escritor, um procedimento que relegava sua atividade a uma posição secundária, mas que, por outro lado, dava-lhe a chance de contradizer ou questionar a autoridade da palavra.

Para entendermos a relação entre texto e imagem nos manuscritos medievais, porém, é preciso voltar à ideia do carnaval. Diz Bakhtin em seu estudo, que os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas, a oficial e a carnavalesca; e de dois aspectos do mundo, um piedoso e sério e o outro cômico. O homem da Idade Média era perfeitamente capaz de conciliar a assistência piedosa à missa e a paródia ao culto oficial na praça pública:

Esses dois aspectos, portanto, coexistiam na sua consciência, e isso se reflete claramente nas páginas dos manuscritos dos séculos XIII e XIV, por exemplo, nas lendas que narram a vida dos santos. Na mesma página, encontram-se lado a lado iluminuras piedosas e austeras, ilustrando o texto, e toda uma série de desenhos quiméricos (misturas fantásticas de formas humanas, animais e vegetais) de inspiração livre, isto é, sem relação com o texto, diabretes cômicos, acrobatas realizando malabarismos, figuras mascaradas, enfim, imagens puramente grotescas. (Bakhtin, 1987, p. 83, grifos nossos)

No caso da narrativa osmaniana, o papel das margens ou dos ornamentos parece ser menos o de contestar o texto do que reforçar, numa dimensão a-histórica, lírica e sensorial, quiçá *feminina*, a percepção da in-

fluência abrangente, abraçada pela natureza e pela cultura nordestina, da santidade de Joana Carolina em sua posição emblemática de mulher, mãe e mestra num contexto de grande adversidade.

FIGURAS RETÓRICAS: LABORATÓRIO DE TROPOS

A superfície da página, assim como a consciência do homem da Idade Média, englobava os dois aspectos da vida e do mundo. No entanto, como enfatiza Bakhtin, “mesmo nas artes decorativas da Idade Média, uma fronteira interna clara delimita os dois aspectos: mesmo existindo paralelamente, eles não se confundem, não se misturam”. Copiando este processo, Osman Lins elabora uma página complexa e divertida que ora alude à composição dos manuscritos, ora tenta transcriar com palavras os efeitos paródicos, satíricos e críticos das imagens na dita marginalia dos textos medievais.

Quando os parágrafos ornamentais ou molduras são assinalados por impressão tipográfica diferente obtém-se um efeito visual mais acentuado, mais decorativo, como é o caso do Nono e do Sétimo Mistérios do “Retábulo”. Mas há parágrafos ornamentais que se estruturam como adivinhas, e funcionam como figuras metafóricas ou metonímicas. A exemplo do fogo, descrito metaforicamente como um animal selvagem:

O que é, o que é? Leão de invisíveis dentes, de dente é feito e morde pela juba, pela cauda, pelo corpo inteiro. Não faz sombra no chão; e as sombras fogem se ele está presente, embora sejam, de tudo o que existe, a só coisa que poupam sua ira e sua fome. A pele, mais quente que a dos ursos e camelos, e mesmo que a dos outros leões, aquece-nos de longe. Ao contrário dos outros animais, pode nascer sem pai, sem mãe: é filho, às vezes, de dois pedernais. Ainda que devore tudo, nada recusando a seus molares, caninos e incisivos, simboliza a vida. Domesticável se aprisionado, é irresistível quando solto e em bandos. nada o enfurece mais que o vento. (Lins, 1987, p. 129)

Ou da água, descrita metonimicamente como os seres que a habitam ou que dela são feitos:

A lenta rotação da água, em torno de sua vária natureza. Pode ser um bicho, peixe imenso, que tragou escuridões e abismos, com to-

das as conchas, anêmonas, delfins, baleias e tesouros naufragados. Desejaria ter, talvez, a definição das pedras; e nunca se define. Existem os ciclones, as trombas marinhas. E também as nuvens, frutos que, maduros, tombam em chuvas. O peixe as absorve e cresce. Então este peixe, verde e ramal, de prata e sal, dele próprio se nutre? Bebe a sua própria sede? Come sua fome? Nada em si mesmo? Não saberemos jamais sobre esse ente fugidio, lustral, obscuro, claro e avassalador. Tenho-o nos meus olhos, dentro das pupilas. Não sei, portanto, se o vejo; se é ele que se vê. (Lins, 1987, p. 96)

Tais descrições assemelham-se, em termos composicionais e temáticos, aos quadros de Giuseppe Arcimboldo, como os correspondentes *Fogo* (Fig. 6) e *Água* (Fig. 7), também concebidos como figuras retóricas, como diz Roland Barthes:

A retórica e suas figuras: desta maneira o Ocidente, durante mais de dois mil anos, meditou sobre a linguagem, surpreendendo-se sempre com o fato de haver, nas línguas, transferências de sentidos (metáboles), e com o fato destas poderem ser codificadas a ponto de serem classificadas e nomeadas. À sua maneira, Arcimboldo é um retórico: através de suas cabeças, lança no discurso da imagem um grande número de figuras da retórica: a tela se transforma em um verdadeiro laboratório de tropos. (Barthes, 1990, p. 123)



FIG. 6. FOGO, DE GIUSEPPE ARCIMBOLDO;



FIG. 7. ÁGUA, DE GIUSEPPE ARCIMBOLDO

Não sabemos até que ponto Osman Lins conheceu realmente as obras de Arcimboldo, mas é um fato que as suas descrições ornamentais muitas vezes assumem um caráter *ekphrástico* oculto, na acepção de Umberto Eco, como se procurassem aprisionar as imagens compósitas do pintor numa articulação linguística semelhante, capaz de produzir o mesmo impacto visual. Tal relação, contudo, se estabelece no plano da citação implícita e da homenagem, não havendo em nenhum momento uma referên-

cia direta ao pintor ou qualquer alusão explícita aos seus quadros, como aconteceria no caso de uma *ekphrasis* clássica. Na verdade, as criações linguísticas osmanianas não competem com a imagem plástica; elas buscam inspiração na pintura, no desenho e na geometria com o propósito de atingir uma plenitude expressiva textual essencialmente literária. A especularidade ou reversibilidade de ambas, porém, é inegável na página, onde o verbal remete ao visual e vice-versa.

Barthes (1990, p. 127) comenta que fabricar imagens reversíveis foi uma moda no período barroco: invertido, o quadro arcimboldesco do papa transforma-se em bode, por exemplo. Em retórica, esta figura chama-se *palíndromo*. Ora, o palíndromo *Sator Arepo Tenet Opera Rotas* é exatamente a construção linguística central na composição do grande romance *Avalovara*, que Osman Lins escreveu logo após seus exercícios narrativos experimentais, postos nos contos de *Nove, novena*. Barthes afirma que Arcimboldo não elabora palíndromos verdadeiros, porque as imagens revertidas nunca apontam para o Mesmo, mas para um Outro. Assim como nos palíndromos arcimboldescos, a literatura de Osman Lins também é construída sobre o princípio especular da inversão, garantindo possibilidades de leituras em várias direções. No entanto, a especularidade não comparece para afirmar que “tudo é sempre idêntico”, mas para concluir que “tudo pode tomar um sentido contrário”, isto é, tudo tem sempre um sentido, qualquer que seja o tipo de leitura, porém este sentido nunca poderá se afirmar como uma verdade única e imutável. Trata-se, por isso, de um efeito mais precisamente *enantiomorfo*, ou seja, criado a partir da simetria de dois objetos que não podem se sobrepor. Um exemplo simples de enantiomorfismo é a imagem de um objeto formada no espelho, ou a imagem invertida de um objeto na câmera escura da fotografia.

HIPOTIPOSES: INVENTÁRIOS DE COISAS

Joana, a professora, me afasta com a régua e a palmatória na mão, fazendo com os dois instrumentos uma espécie de compasso aberto; a outra protege os cinco filhos. Vinha, de dentro dela, uma serenidade como a que descobrimos nas imagens de santo, as mais grosseiras. ... Acabei achando que ela foi minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistério.

Osman Lins, “Retábulo de Santa Joana Carolina”

A busca por efeitos de atemporalidade é uma característica marcante na segunda fase da produção osmaniana, produzida através de um jogo narrativo que trata as histórias como já acontecidas, como imagens impressas em pergaminhos, tapeçarias ou vitrais eternizados no tempo da duração. Ao simular traduzir uma imagem ou um quadro, estas construções se assemelham ao que poderíamos chamar de “*ekphrasis* do invisível”, ou mais especificamente, a *hipotiposes*, uma vez que o efeito de plasticidade não se vincula a representações pré-existentes das artes visuais. Segundo Eco:

A hipotipose é o efeito retórico através do qual as palavras podem, justamente, tornar evidentes fenômenos visuais. Infelizmente, todas as definições da hipotipose são circulares, ou seja, definem como hipotipose aquela figura mediante a qual se apresentam ou se evocam experiências visuais através de procedimentos verbais (e isso em toda a tradição retórica). Existem hipotiposes por *denotação* (como quando se afirma que entre um lugar e outro há vinte quilômetros de distância), por *descrição detalhada* (como quando se diz de uma praça que tem uma igreja à direita e um palácio à esquerda, embora a técnica possa adquirir estágios de extrema minúcia e refinamento), por *listagem* (a exemplo do catálogo realmente bulímico dos objetos contidos na cozinha de Leopold Bloom no penúltimo capítulo do *Ulisses*), por *acúmulo de eventos ou de personagens*, que fazem nascer a visão do espaço onde tais coisas acontecem (excelentes exemplos podem ser encontrados em Rabelais). (Eco, 2007, p. 232)

Ao serem observadas, tais construções verbais produzem menos enunciados dinâmicos do que estáticos, como se o observador/narrador não pertencesse ao quadro e apenas pudesse emitir comentários baseados na memória das pessoas e eventos nelas retratados. Entretanto, todos os narradores são, de fato, personagens importantes das doze narrativas, participando ativamente, em algum momento, dos eventos descritos. Suas narrações, porém, acontecem através de articulações temporais como *analepses*, *prolepses*, *flashbacks* e *flashforwards*, que quebram a linearidade da narrativa realista sequencial produzindo uma impressão de inércia, de serenidade. Assim, a descrição das cenas migra do gerúndio para o participio e vice-versa, como se os envolvidos estivessem simultaneamente dentro e fora, perto e longe dos eventos narrados, ou como se fossem ora partícipes,

ora meros observadores dos quadros que se descortinam a partir de seus discursos.

Consideremos o trecho do “Sétimo Mistério” que narra as vicissitudes de Joana Carolina durante os “sete anos, sete meses e sete dias” em que viveu no Engenho Serra Grande com suas crianças, até o dia em que pode, afinal, partir para uma realidade menos sacrificada. A narração em primeira pessoa cabe à filha Laura, identificada por um símbolo:

Éramos sete correndo para nossa avó Totônia, aos berros, quando ela apontava, de chale, bata, saia comprida, pé firme, o falar descansado, como se viesse de perto e não de longe. Chegaria, uma vez, para adoecer e morrer com poucos dias, quando ainda vagava pela casa o cheiro das comidas que mamãe fizera para alegrar a sua vinda. Nesse tempo, éramos apenas eu, Téo e mamãe. Nô e Álvaro tinham ido embora, haviam conseguido emprego numa loja, começavam a vida; Maria do Carmo, Carminha, irmã querida, minha companhia verdadeira, porque mulher, morrera naquela doença cujo nome não soubemos. Nela é que mamãe está aplicando o cliêter, com a bexiga de boi na extremidade do canudo de carrapateira. Assemelha-se, minha irmãzinha, a um grotesco soprador de vidro. Sou eu a de tranças. Nô, Álvaro e Téo não aparecem. Mas estavam aí, amontoados conosco nessa peça, todos queimando de febre. (Lins, 1987, p. 110)

A complexidade desta narração é notória. Num mesmo parágrafo, vários momentos se entrelaçam num ir e vir que exige do leitor uma constante atividade de busca dos fios das histórias que se rompem e voltam a se ligar ao longo de uma espiral temporal. O que se conta no presente é o episódio de uma febre que acomete todos os filhos de Joana, levando à morte da caçula, a segunda Maria do Carmo. Laura, que não é nomeada como narradora embora exerça este papel, se identifica para o leitor com o distanciamento de alguém diante de uma fotografia: “Sou eu a de tranças. Nô, Álvaro e Téo não aparecem. Mas estavam aí...”. Não aparecem onde? No recorte da cena que Laura observa, de dentro e de fora, de perto e de longe: a de sua mãe aplicando um cliêter em sua irmã. Uma cena da qual as presenças dos irmãos escapam, resvalando para fora das molduras, mas sendo recuperadas pelo seu testemunho.

“Nesse tempo, éramos apenas eu, Téo e mamãe. Nô e Álvaro tinham ido embora”. A qual tempo Laura se refere agora? A um tempo futuro,

distante da cena da doença, o tempo da morte de sua avó Totônia, quando os filhos mais velhos haviam partido e a filha Carminha estava morta. Trata-se de um *flashforward* em que os dois episódios distantes estabelecem uma espécie de *enjambement* próprio da poesia, ou seja, o encavalgamento de uma unidade sintática que, rompida entre duas estrofes distintas, recupera sua unidade semântica na leitura. A unidade seria a cena do acampamento onde os cinco doentinhos ardem em febre, embora na descrição apareçam apenas as duas meninas, contaminada que está a narrativa pelas ausências antecipadas de Nô e Álvaro, vindas do futuro. Mas a complexidade do quadro não para por aí. Há um *flashback* sobre a referência à visita que levou à morte da avó, no qual se assiste a uma projeção rápida e feliz de crianças e animais correndo animadamente em direção à Totônia - tal como um refrão poético de risos, cheiros e sabores associados às suas frequentes chegadas ao Engenho ao longo dos anos.

Toda a narrativa deste mistério se constrói mediante esses estratagemas próprios do funcionamento natural das lembranças, sempre fragmentadas e superpostas, em que cenas aterradoras são contrabalançadas com curtos períodos de intenso prazer ligados a livramentos, pequenos alívios, cores e sabores, para se concluir com o resumo de Laura: “Tive saudade desses precários momentos. Avareza ou zelo da memória que, mesmo na adversidade, guarda em seus alforjes todo grão de bonança” (Lins, 1987, p. 112).

A impressão de que estamos diante de quadros estáticos ou verdadeiras pinturas se acentua em certas passagens, como no “Oitavo Mistério”, que narra a morte de Totônia, mãe de Joana Carolina, a partir da voz em primeira pessoa da mulher negra sem nome que acompanha a protagonista ao longo de toda sua vida, e que também é identificada por um símbolo:

Totônia deitada, pálpebras descidas, as mãos sobre o lençol. A cabeça do Touro, com suas aspas recurvas, ocupa quase todo o quadrado da janela. Conduzindo uma bacia de estanho, inclino-me para a doente. Ao pé da cama (as três formando uma espécie de cruz florenciada) Lucina de joelhos, vestida de branco, Suzana às suas costas, de azul, com os punhos levantados e, no reverso do grupo, também ajoelhada, Filomena, de quem só os braços abertos, com as fofas mangas vermelhas, são visíveis. À esquerda, Joana Carolina, prostrada, toca o soalho com a fronte e as palmas das mãos. Pela porta aberta, Laura espreita-nos. Através das paredes, brilhando sobre o campo, o dia claro de maio e ondulações de terra, sobrele-

vadas por grandes pássaros brancos, as amáveis cabeças guarnecidas com um chifre, a claridade pesando em suas asas. (Lins, 1987, p. 113)

Sobrepõe a imagem do velório uma figura: uma “cruz florenciada” construída com os corpos e vestes coloridas das filhas Lucina, Suzana, Filomena e Joana, capturadas imóveis como em uma pintura ou fotografia. Também conhecida como cruz de Florença ou cruz de Malta é um símbolo que tem uma longa história e uma variedade de significados em diferentes contextos. Com raízes na época das Cruzadas, uma série de campanhas militares cristãs empreendidas pelos cavaleiros templários entre os séculos XI e XIII, com o objetivo principal de recuperar a Terra Santa do controle muçulmano⁰¹, a cruz, pertencente à Ordem dos Hospitalários de São João de Jerusalém, é uma “cruz paté”, que tem extremidades semelhantes a pontas de lança ou folhas, com braços iguais e em proporções equilibradas. As extremidades dos braços podem ser lisas ou possuir pequenos ornamentos, como a flor de lis. Muitas vezes, é representada em vermelho sobre um fundo branco, mas também pode ser encontrada em outras cores e variações de *design*.

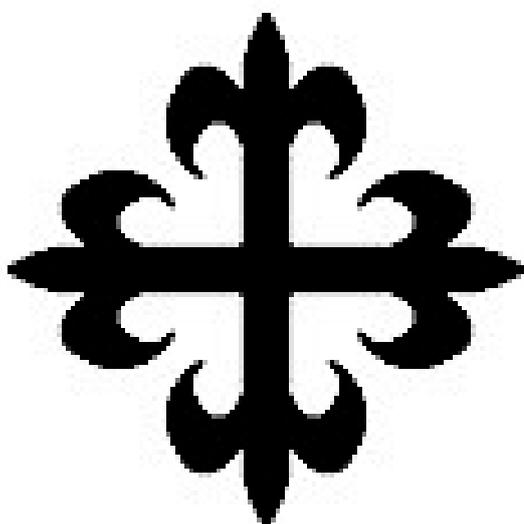


FIG. 8. CRUZ FLORENCIADA;

01 Apesar dessa referência à cruz florenciada dos Cruzados, é curiosa a posição em que Joana Carolina é capturada na cena, ajoelhada e com as mãos e a frente tocando o solo, algo que remete flagrantemente à posição que os muçulmanos assumem em suas orações, como símbolo de reverência e submissão a Alá.



FIG. 9. MELANCOLIA I, GRAVURA DE ALBRECHT DÜRER (1514). HÁ SUGESTÕES DE QUE ESTE TRABALHO FOI INFLUENCIADO PELO TRATADO *DE OCCULTA PHILOSOPHIA*, DE HEIRICH CORNELIUS AGRIPPA, POPULAR ENTRE OS HUMANISTAS DO RENASCIMENTO. NA OBRA, O AUTOR CLASSIFICA O QUE CHAMA DE "INSPIRAÇÕES MELANCÓLICAS" E AS RELACIONA COM O TRABALHO ARTÍSTICO. ENTRE ELAS VÊ-SE, ALÉM DO COMPASSO E OUTROS SÍMBOLOS, UM QUADRADO MÁGICO, MOTIVO USADO POR OSMAN LINS NA COMPOSIÇÃO DE SEU ROMANCE AVALOVARA.

Assim, além das alusões sagradas tradicionalmente cristãs evocadas por intermédio de uma espacialidade buscada aos gêneros representativos da Igreja Católica utilizados no conto, como retábulos, hagiografias e iluminuras; e da sugestão profana e contraditória, astrológica e panteísta, da temporalidade zodiacal da história, há ainda fortes indícios de uma intervenção esotérica no processo de sacralização de Joana Carolina por Osman Lins, muito evidente nesta citação explícita à "cruz florenciada" - conferindo, mais uma vez, um caráter *ekphrástico* a esta descrição. Tal simbologia, porém, aparece outras vezes na mesma narrativa, diluída

em objetos como, por exemplo, o "compasso" que Joana performatiza com a régua e a palmatória escolares empunhadas numa de suas mãos e brami-das contra o dono do Engenho - figura do opressor identificada no alfabeto retórico do autor pela imagem de um tridente diabólico. Encena-se, ali, uma verdadeira batalha entre o bem e o mal; entre a frágil mulher, porém destemida guerreira, armada com seus instrumentos de trabalho pela educação e defesa das crianças; e o covarde e monstruoso agressor, o patrão e senhor do Engenho, movido pela cupidez lúbrica e pelo embotamento espiritual, que aparece armado com um poder patriarcal abusivo que lhe confere a sua posição privilegiada naquele espaço, naquele tempo.

O compasso é um instrumento de desenho que faz arcos de circunferência e também serve para tomar e transferir medidas. É o símbolo do espírito, do pensamento nas diversas formas de raciocínio, e também do círculo (o relativo) dependente do ponto inicial (o absoluto). Os círculos traçados com o compasso representam as lojas na simbologia maçônica. Portanto, o símbolo mais básico alcançado pelo compasso é o círculo com um ponto no centro, que representa o sol - ☉ - e que aparece em destaque nas narrativas osmanianas (constituindo, inclusive, o título de uma delas no livro *Nove, novena*: "O ponto no círculo"). No "Retábulo", esta figura se faz presente identificando justamente a personagem narradora Totônia, mãe de Joana Carolina, no início dos parágrafos que demarcam as suas falas; e em *Avalovara* ela reaparece para designar uma das protagonistas da história: a mulher sem nome.

Na descrição acima, o homem tirano é evocado pela "cabeça do Touro⁰², com suas aspas recurvas", que "ocupa quase todo o quadrado da janela". Os chifres do animal pertencente ao patrão - cujo ataque foi responsável pelo derrame cerebral que matou Totônia neste episódio - são traduzidos no texto, literal e iconicamente, como sinais de pontuação, como as aspas

02 Numa alusão ao mês de Abril em que se passa a narrativa, o Touro em questão também remete ao horóscopo e à simbologia do Minotauro, que representa o indivíduo consumido por desejos e conflitos entre os lados humano e bestial. O monstro precisava ser preso e o rei mandou Dédalo construir o labirinto: um palácio complicado na Ilha de Creta, a fim de que não fosse invadido, e também um mosaico desenhado no chão onde se dançava em honra dos deuses da fertilidade. Até hoje, ambos existem em Creta. Então, o Minotauro, preso no labirinto, exigia carne humana de jovens atenienses para comer de nove em nove anos, representando o homem obcecado por um apetite animal, devorador e insaciável.

que assinalam uma "citação" no contexto. Ele, o assassino sombrio (não o animal, mas o seu dono a quem remete o touro aspeado), comparece à cena bloqueando a entrada do sol pela janela. Na outra extremidade, lembrando a posição do enigmático personagem ao fundo do quadro *As meninas*, de Velázquez, comparece a neta Laura, ainda criança, espreitando por uma porta aberta como uma promessa de luz na escuridão.

A SAGRAÇÃO TELÚRICA

Que morresse depois... e iria haver tempo para palavras como essa.
/O amanhã, o amanhã, outro amanhã./ Todos os nossos ontens
iluminaram para os tolos/A estrada da empoeirada morte./Fora!
apaga-te, candeia transitória!/A vida é vulto errante, é um pobre
ator/Que se exhibe por uma hora no palco,/e não mais se ouve. É
uma história/Contada por um idiota, cheia de som e fúria,/ Sem
sentido algum.⁰³

Shakespeare. *Macbeth*, Ato 5, Cena 5

Como vimos, este é, afinal, o efeito alcançado por Osman Lins em seus experimentos com a forma ou o espaço verbal, que procuram conscientizar o leitor de um duplo nível de apreensão de uma obra de arte, seja ela literária ou plástica: a percepção de um sentido sugerido ou imposto pelo código e por suas normas, e a percepção de um sentido construído pelo sujeito, a partir de seu acréscimo ao trabalho do artista, que, por sua vez, nunca cessa de se recompor enquanto se revela capaz de contribuir para a formação do próprio observador.

⁰³ “She should have died hereafter./There would have been a time for such a word./Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow/Creeps in this petty pace from day to day/To the last syllable of recorded time./And all our yesterdays have lighted fools/The way to dusty death. Out, out, brief candle./Life’s but a walking shadow, a poor player/That struts and frets his hour upon the stage,/And then is heard no more. It is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing.” (Shakespeare. *Macbeth*, Act 5, Scene 5)

Ao discutir a categoria da ambientação espacial em sua tese de doutorado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, escrita ao mesmo tempo em que redigia o romance *Avalovara*, Osman Lins oferece uma lúcida explicação sobre a sua intenção com a referencialidade medieval e *ekphrástica* em sua obra:

A visão não perspectívica, expansão e transfiguração do narrador onisciente, agora livre das limitações humanas e evocando uma espiritualização não muito diferente da que conhecia o artista medieval, insinua-se na ficção contemporânea. Anunciando um espaço como que sacralizado, oposto ao espaço profano do Renascimento, uma percepção mais profunda do mundo logo irá provocar recursos mais sutis de inserção do espaço. Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo e que os criadores do Renascimento erigem em dogma. (Lins, 1976, p. 94)

Assim como em *Avalovara* o plano da narrativa se confunde com o plano da representação plástica de um tapete ornamental que alude ao Paraíso (do *Gênesis* e da *Divina Comédia* de Dante Alighieri), também no “Retábulo” o plano da narrativa que tece a história de Joana Carolina se confunde com o plano da representação plástica do quadro de altar. Os amantes mortos no instante do júbilo e do êxtase sexual adquirem, subitamente, a natureza artificial, artesanal e manufaturada do bordado sobre o qual se amavam. Cessa o efeito realista e temporal da narrativa; o casal assume a natureza impassível de figuras de papel escritas no livro, e das figuras de lã bordadas no tapete. Já não é possível, portanto, *ler* a história, mas apenas apreciar a sua representação. Da mesma forma, no “Décimo Segundo Mistério” do “Retábulo”, o cortejo fúnebre de Joana Carolina promove um apagamento das fronteiras entre o lugar dos ornamentos e o lugar dos testemunhos, fazendo escorrer o encantamento e a graça do primeiro para o segundo, produzindo um efeito de hipotipose “por listagem”, como indica Umberto Eco.

Este último relato conduzido no coletivo, em primeira pessoa do plural representando “os ninguéns da cidade”, ocorre no mês de setembro que inunda a narrativa com o desabrochar vivificante da primavera. Nele, Osman Lins emprega a técnica da enumeração que lhe é tão cara, estabelecendo *listas*: de cenas, de pessoas, de frutas, de flores e de árvores, o que

aponta para a inutilidade dos verbos. Nada mais acontece, nada mais pode acontecer, talvez nada nunca tenha de fato acontecido. Joana está morta, foi canonizada e celebrada como santa: “Viveu seus anos com mansidão e justiça, humildade e firmeza, amor e consideração. Nunca de nunca a rapinagem alheia liberou ambições em seu espírito. Nunca o mal sofrido gerou em sua alma outras maldades. Morreu no fim do inverno. Nascerá outra igual na próxima estação?” (Lins, 1987, p. 137).

Como leitores, somos apresentados a um palíndromo visual, uma composição ambígua que promove a transmutação da cena tridimensional do cortejo humano em movimento para uma pintura bidimensional de pessoas-árvores imóveis, e vice-versa, a partir da enumeração de seus nomes e sobrenomes: “Cedros e Carvalhos, Nogueiras e Oliveiras, Jacarandás e Loureiros”, que nada mais são que palavras sobre a página em branco, palavras entretanto capazes de evocar a Cena 5 do Ato 5 da peça *Macbeth*, de Shakespeare, quando ele olha ao longe e pensa ver a Floresta de Birnam avançando firmemente para Dunsinane, no cumprimento da profecia do seu fim.

No “Retábulo” assistimos a uma igualmente fantástica passeata humana, animal e vegetal que se ergue silenciosamente contra os tiranos em torno da santa, ao mesmo tempo em que nos damos conta de que os manifestantes não estão na vertical, mas na horizontal. A cena se refere, na verdade, aos túmulos de um cemitério, ornamentados por suas lápides. Cada integrante da “passeata” jaz, portanto, inócuo em sua campa, em decomposição - cansados que estão de aguardar o Esperado (o Salvador?) que tarda a voltar, não desejando, talvez, se desprender das imagens retabulares das igrejas. Entretanto, conjurados pela força necromante da beleza das palavras no texto osmaniano, e pela magia dos elementos da natureza sugerida em seus nomes, este cortejo parece deslocar-se destemidamente em nossa direção como a floresta shakespeariana, para no momento seguinte adquirir a imobilidade de um *tableaux vivant* - que nada mais é que uma *ekphrasis* teatral (um grupo de atores ou modelos que simulam uma obra pictórica preexistente ou inédita):

Reunião estranha: todos de lábios cerrados, mãos cruzadas, cabeças descobertas, todos rígidos, pálpebras descidas e voltados na mesma direção, como expectantes, todos sozinhos, frente a um grande pórtico através do qual alguém estivesse para vir. ... Tarda o Esperado, e os pedaços desses mudos, desses imóveis convivas sem palavras vão sendo devorados. Humildemente, em silêncio, Joana Carolina toma seu lugar, as mãos unidas, entre Prados, Pu-

mas e Figueiras, entre Açucenas, Pereiras e Jacintos, entre Cordeiros, Gamboas e Amarílis, entre Rosas, Leões e Margaridas, entre Junqueiras, Gallos e Verônicas, entre Martas, Hortências, Artemísias, Valerianas, Veigas, Violetas, Cajazeiras, Gamas, Gencianas, entre Bezerras, e Peixes, e Narcisos, entre Salgueiros, e Falcões, e Campos, no vestido que era o das tardes de domingo e penetrada do silêncio com que ficava sozinha. (Lins, 1987, p. 138)

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1987.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- CAMILLE, Michael. *Image on the edge*. The margins of medieval art. London, Reaktion, 1992.
- CURTIUS, Ernst. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro, Ed. INL, 1957.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- HEFFERNAN, James. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo: um mágico maneirista*. Lisboa, Taschen, 1993.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva). São Paulo, Iluminuras, 1998.
- LINS, Osman. *Nove, novena*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
- _____. *Avalovara*. São Paulo, Melhoramentos, 1973.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1986.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. Brasília, Hucitec, 1987.
- PÉREC, George. *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- RANDALL, Lillian. *Images in the margins of gothic manuscripts*. Berkeley, 1966.
- TEIXEIRA, Igor Salomão (Org.). *História e historiografia sobre a hagiografia medieval*. São Leopoldo: Oikos, 2014.

**O CONTO
ASSINA(LA)DO
PELO PONTO**

Resumo: Este ensaio pretende realizar um breve levantamento das experiências narrativas do escritor pernambucano Osman Lins no gênero conto, reunidas nos livros *Os gestos*, *Nove, novena*, *Casos especiais* e *Domingo de Páscoa*, dando relevo ao geometrismo que as preside, à arquitetura simbólica e especular que as orienta e às implicações éticas e estéticas dessas produções; que comparamos, eventualmente, em nossa reflexão, a obras das artes plásticas utilitárias de recursos semelhantes.

Palavras-chave: Conto; Osman Lins; Geometrismo; Artes Plásticas; Antony Gormley.

Abstract: This essay intends to conduct a brief survey of Osman Lins' narrative experiences in the short story genre, collected in his books *Os gestos*, *Nove, novena*, *Casos especiais* and *Domingo de Páscoa*, highlighting some aspects as the geometrism, the symbolic and specular architecture of their structure, and the ethical and aesthetic implications of these productions. Eventually, we compare his stories with some plastic art works that use similar strategies.

Keywords: Short Story; Osman Lins; Geometrism; Plastic Arts; Antony Gormley.

EXPERIMENTALISMOS X ESTEREOGRAMAS

Um ponto que está no círculo/E que se põe no quadrado e no triângulo:/Conheces o ponto? Tudo vai bem./Não o conheces? Tudo está perdido.⁰¹

Lima de Freitas

De uma forma simples, é possível associar a Bauhütte aos signos usados como assinaturas, existentes nas construções góticas, signos identificadores de quem realizou tal obra. Estes signos eram elaborados no interior de um círculo e a partir do seu centro, onde se traçavam quadrados e triângulos, a partir dos quais era possível identificar o pedreiro.

Luís Manoel Canotilho

Tantas coisas mudavam - arquitetura, sistemas de governo, vestuário, modo de viver, formas da miséria e da rapacidade - tantas coisas mudavam e o hino era o mesmo.

Osman Lins

01 Quadra transmitida tradicionalmente aos membros da poderosa Bauhütte - federação ou associação autônoma e secreta que uniu as lojas de pedreiros e construtores do Santo Império Germânico, entalhadores de pedra da época gótica - citada por Matila C.Ghyka em seu livro *Le Nombre D'Or*. (Tradução de Almada Negreiros). Como os pedreiros viajavam de obra para obra, o “ponto da Bauhütte” servia de senha para identificar e creditar a competência do obreiro. (Freitas, 1990, p. 45)



FIG. 1. ROSARIUM PHILOSOPHORUM (1550)⁰²

02 Gravura da publicação *“Les symboles de la table d’Or”* (Frankfurt, 1617). *“Fac ex maré et foemina circulum, inde quadrangulum, hinc triangulum, fac circulum et habebis Lapidem Philosophorum”*. Tradução: “Do homem e da mulher faz um círculo, em seguida um quadrado, disso faz um triângulo, depois um círculo e terá a Pedra dos Filósofos”. O cânon dos alquimistas define a geometria como símbolo da criação e do saber.



FIG. 2. *EDGE* (2000), ANTONY GORMLEY

A obra de Osman Lins apresenta uma peculiaridade: inovadora, surpreendente e aberta às questões de seu tempo; revela-se, a um leitor mais demorado, antiga, grave e perturbadora. Parece partilhar a ideia de Roger Bacon, quando diz: “Na verdade, a Antiguidade é a juventude do mundo e, propriamente dito, é o nosso tempo que é a Antiguidade, visto que o mundo vai envelhecendo”. Amigo da engenharia e da arquitetura, o autor pernambucano empenhou sua vida na defesa da palavra; definindo, porém, a sua

obra como um *edifício*: “Digam o que disserem, façam o que fizerem, lá está ele, plantado no mundo, com suas portas abertas.” (Lins, 1979, p. 76).

A familiaridade do autor com a matemática e com a geometria são inegáveis. Símbolos extraídos dos repertórios destas ciências inundam sua ficção, muitas vezes substituindo os nomes próprios dos personagens, ou os sinais de travessão que indicam as vozes dos narradores. Profundo estudioso do romance, legou-nos ainda, em sua tese de doutoramento sobre Lima Barreto, uma elaborada teoria do espaço narrativo - ainda não devidamente explorada -, na qual reflete sobre as novas possibilidades de representação que viria a exercitar a partir da coletânea *Nove, novena* (1966), na qual retoma alguns temas de sua primeira publicação, *Os gestos* (1957), seleção de contos inspirada na contenção, na sugestão e no silêncio:

Quando escrevi os contos aqui reunidos, todos alusivos ao tema da impotência (ante os elementos, ante os olhos de um morto, ante a linguagem), minha ambição centrava-se em dois itens: *a) lograr uma frase tão límpida quanto possível; b) fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse*. A luta que, desde a adolescência, eu mantinha - sempre derrotado e às cegas - com a arte de narrar, encontrava finalmente um rumo. (Lins, 1975, p. 5)

Praticamente uma teorização do gênero “conto”, a breve introdução à reedição deste livro quase dez anos depois - que saiu, simultaneamente, com a primeira edição de *Nove, novena* -, intitulada “O outro gesto”, *é também uma confissão* da condescendência do autor para com o público, e de antecipação da recepção prevista para as duas obras. Dizendo “não amar e não admirar” as treze peças reunidas em *Os gestos* - que julga invadidas de “uma brandura” subtraída às nove narrativas posteriores: “infiltradas, estas, de veneno e de cólera” -; afirma compreender a eventual preferência do leitor pelas mais antigas, em detrimento das suas prediletas, frutos de seu amadurecimento:

Não sentimos nós, tantas vezes, depois de contemplar, por exemplo, as crispadas expressões da pintura mais identificada com o nosso tempo, certo prazer em mergulhar nas paisagens e rostos de uma arte mais pacífica - como a de Botticelli? Isto, não porque recusamos a verdade. E sim por pressentirmos que o homem tem direito a um gênero de vida diferente deste que nos cabe e onde a inocência,

em qualquer das suas formas, não viesse a converter-se numa espécie de crime. (Lins, 1975, p. 6)

Manifestando certa nostalgia pelo seu passado iniciático e um perfeito entendimento do gosto do público médio brasileiro - ainda um tanto alheio às questões da arte mimética e figurativa discutidas pelos modernistas europeus quase meio século antes -, Osman Lins nem tenta ensaiar com seus eventuais leitores uma “defesa” de *Nove, novena*, nos moldes da defesa de Ortega y Gasset para a arte abstrata, levada a cabo em seu famoso ensaio *A desumanização da arte*. Pespega-lhes, ao mesmo tempo, um conjunto mais palatável de textos da juventude; já prevendo, como o Brás Cubas de Machado de Assis, em seu prefácio às *Memórias póstumas*, o ruído que o novo livro causaria em seu entorno:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará, é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. *Acrece que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.* Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. ... A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (Assis, 2012, p. 12)

Evitando o piparote, Osman Lins prefere ofertar duas opções: uma para a gente mais “frívola” - não que *Os gestos* justifique inteiramente essa destinação -; e outra para a gente mais “grave”, aguardando o autor uma leitura confessadamente mais acadêmica e erudita de seus pares, pelo caráter definitivamente hermético e inusitado de seu novo livro, que abriria as veredas para a sua obra máxima, ancorada nestes exercícios preliminares: o romance *Avalovara*, lançado em 1973.

Talvez o esforço de angariar leitores para *Nove, novena* logo à saída lhe parecesse uma empresa dificultosíssima, sobre a qual não valeria a pena dissertar, como o faz Ortega y Gasset, sobre a necessidade de acomodação do olhar ao “vidro” da janela da obra de arte, e não ao “jardim” da realidade lá fora:

Imagine o leitor que estamos olhando um jardim atavés do vidro de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio da visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e folhas. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. *Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes.* (Ortega y Gasset, 1990, p. 27)

Escrito em 1925, o autor não podia prever que um raciocínio oposto seria viável meio século depois. Talvez nem Osman Lins imaginasse a existência dos estereogramas⁰³ criados em 1979, apenas seis anos após o lançamento de *Avalovara*, pelo norteamericano Christopher Tyler, e publicados com o nome *Olho mágico* numa série de livros da N. E. Thing Enterprises. Ao contrário dos quadros abstracionistas das vanguardas a que se referia Gasset - que “desumanizavam” a representação para aguçar o prazer “estético” advindo de sua contemplação -, essas criações plásticas computadorizadas, propagadas como meras curiosidades sem aspirações artísticas definidas, compunham-se de padrões repetidos horizontalmente.

03 Técnica de ilusão de óptica, onde a partir de duas imagens bidimensionais complementares é possível visualizar uma figura tridimensional, mediante determinada acomodação do olhar. Possível desdobramento de experimentos técnicos de criptografia de imagens por computador. Criptografia é um ramo da Matemática, parte da Criptologia, e consiste no estudo dos princípios e técnicas de ocultamento da informação, que se torna decodificável apenas mediante o uso de uma “chave”.

À primeira vista, sugeriam um borrão de cores. Mas a uma acomodação específica do olhar, uma figura em três dimensões saltava da tela, surpreendendo o observador e restaurando o reconhecimento do “lugar comum” da representação mimética, tão desagradável aos vanguardistas. Seu efeito era, portanto, contrário ao aspirado pela arte experimental em seu afastamento das figuras e paixões humanas: produzia um retorno ao reconhecível, causando a alegria “pacífica”, o entusiasmo “inocente” de que falava Osman Lins em seu prefácio. Um efeito de percepção intenso, mas efêmero, como o que se obtém num truque de prestidigitação.

Possível objeto de criação artística “maquínica”, o estereograma difere das propostas mais densas, menos utilitárias e certamente mais penosas da arte que Gasset reconhece como “desantropomorfizada”. Destituído da marca aurática, artesanal, que persiste mesmo nos ensaios pictóricos abstracionistas do início do século XX, traduz-se na estampa artificial de um protótipo sobre um suporte, com efeitos de recepção estabelecidos, previsíveis e calculados pela ciência óptica, mas destituídos da força que Walter Benjamin identificaria como própria dos investimentos *humanos*.



FIG. 3. WASSILY KANDINSKY. *ESBOÇO VII* (1913);

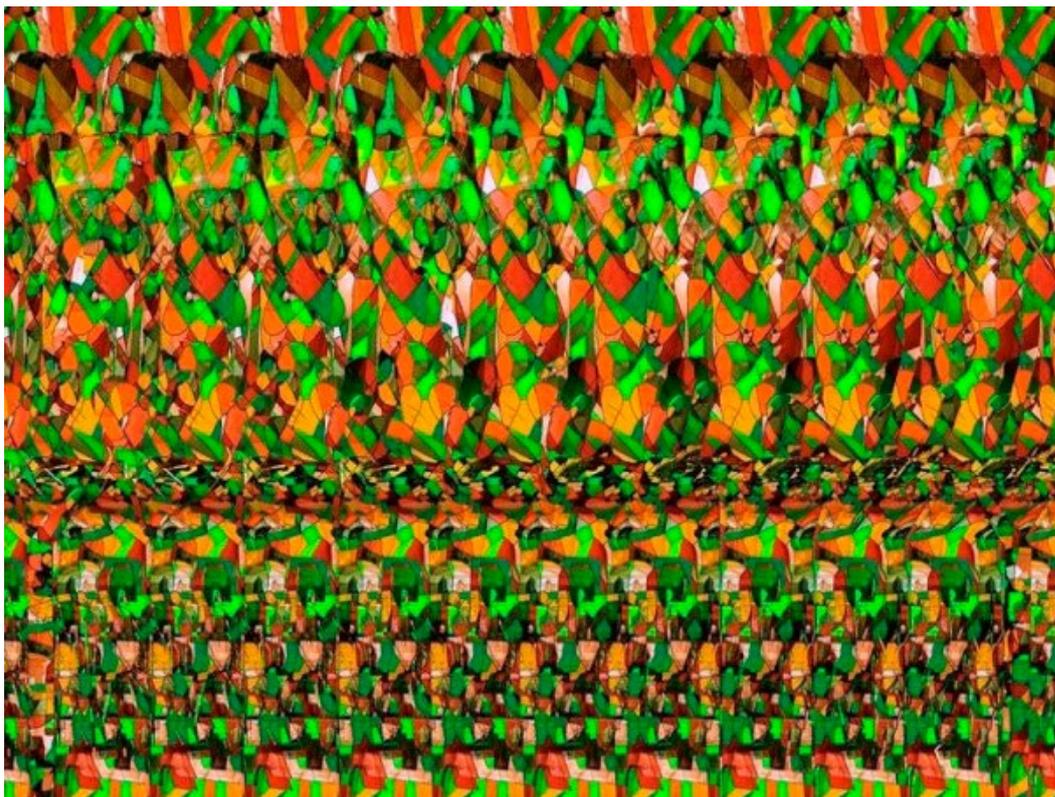


FIG. 4. ESTEREORAMA (COM A IMAGEM DOS “TRÊS MACACOS SÁBIOS” OCULTA NO PADRÃO)

Isto nos faz pensar que Gasset talvez estivesse equivocado ao definir a arte moderna, em seu impulso abstracionista, como “desumanizada”. Talvez a busca de uma percepção mais profunda das coisas tenha sido intensamente motivada pela reação dos pintores ao advento da tecnologia do olho mecânico da câmera fotográfica, capaz de sintetizar, num átimo de segundo e num gesto ínfimo, acessível a qualquer operador da máquina, a reprodução figurativista do real que tanto trabalho, tempo e aprendizado custavam ao artista mais hábil e talentoso do passado.

Talvez a guinada abstracionista pela impressão das marcas humanas nos objetos (a exploração das superfícies, texturas, traços e cores manipulados pela ação direta, e às vezes pela *performance* corporal e presencial do artista) - e não pela mera reprodução das aparências do real - significasse, de fato, um movimento por uma maior *humanização*, mediante a exploração de regiões da mente e de potencialidades dos afetos ainda desconhecidas dos humanos. Correntes do Transhumanismo surgidas em decorrência do vertiginoso avanço da tecnologia no século XXI provavelmente discordariam desta conclusão, afirmando que as “máquinas” nada mais são do que próteses visíveis e palpáveis do pensamento e do poder criativo do intelecto, e, portanto, extensões elas mesmas do “humano”.

Entretanto, o movimento atual no sentido da produção e recepção hegemônicas de uma arte tecnológica não parece avançar no aprimoramento humano - pelo menos não do humano “comum”, que constitui o grande público consumidor desses sistemas. Abdicando de uma imersão do sujeito em si mesmo e da expansão de sua consciência sobre o mundo exterior - ações suplantadas pelo encantamento superficial e instantâneo promovido por mecanismos cada vez mais elaborados de ilusionismo e de espetacularização do real - esse tipo de “arte” parece focar apenas no entretenimento e na distração. Sua linguagem, seus criadores e seus propósitos transitam num plano inacessível à maioria de seus usuários, que se contentam com a transiente e mesmerizante fruição de seus efeitos.

A frequência dessas obras parece reduzir o desejo de descoberta das potencialidades humanas desconhecidas, estimulando a conformidade com o reconhecível pacificador, com o circo hedonista e massificado da representação/repetição. O circo da mimesis, que apenas reforça a ideia da veracidade do referente do signo, tal como ele se nos apresenta. A natureza imediatamente acessível seria, assim, um *locus* inquestionavelmente verídico. Qualquer suposição de que não passasse de um pano de fundo para uma *encenação* seria eliminada, afastada para as regiões inofensivas da “ficção”, ou para as regiões ainda mais marginalizadas e silenciadas da “loucura”.

CENSURA E INDÚSTRIA CULTURAL

É inegável que a questão da *verdade* era tão mais espinhosa, tão mais agudamente sentida por Osman Lins em virtude de seu contexto histórico, o do regime ditatorial militar instaurado no país na década de 1960. Neste regime, uma versão “autorizada” e “pacífica” do real era legitimada através de uma política de propaganda ideológica midiática, mantendo sufocadas as versões alternativas pela instituição da censura e da tortura. Tal situação foi um constante motivo de angústia para o autor, traduzindo-se no gradual afastamento da representação mimética que operou a partir das narrativas de *Nove, novena*.

Mas Osman Lins pretendia ir mais longe. Seu propósito, confesso e iniciado em fins dos anos 1970, era o de ingressar na televisão, “infiltran-

do-se”, literalmente, como “sabotador” (sic) da Indústria cultural⁰⁴ - como se isto fosse possível. No prefácio ao livro da Editora Summus (1978) que reuniu três textos curtos de sua autoria - “contos” pré-concebidos para adaptação em meio audiovisual, especialmente escritos para a série dos “Casos especiais” da Rede Globo - ele evoca seu livro *Guerra sem testemunhas* (1969), libelo em defesa da literatura, para justificar esta nova e surpreendente empreitada:

O criador da literatura não se define, unicamente, por uma certa maneira de dizer; e sim, também, por uma certa maneira de ver. Inserido no mundo, ele pensa a sua condição e a dos seus semelhantes. Num país como o nosso, o escritor que lida com um material de fruição mais difícil, e, para muitos, inacessível, sofre na carne uma espécie de segregação. Há um abismo quase infranqueável entre ele e a imensa maioria do povo. Então, uma tentativa como esta, significa uma pausa em nosso angustiante isolamento. Uma realização que é, ao menos, mais sincera e mais honesta, vence a massa de produtos realizados com fins comerciais e sem qualquer respeito pelo público. E é possível que não só algumas preocupações temáticas do autor, mas também algo do seu envolvimento com as palavras, alcance os espectadores. Os quais, em sua maioria, não havendo chegado ao estágio de leitores, nunca tiveram e dificilmente terão nas mãos uma obra literária. (Lins, 1978, p. 8)

As concessões feitas por Osman Lins ao público globalizado foram intencionais, apelando para vários gêneros populares. Em “A ilha no espaço”, uma história policial - o final “drolático”, segundo o autor (embora repudiado por ele), não chegava a comprometer a ideia geral subjacente: a de representar o isolamento do escritor no último andar de um arranha-céu abandonado, escutando o fantasmagórico abrir e fechar das portas do elevador vazio. Em “Quem era Shirley Temple?”, história romântica com evidente apelo a uma atriz hollywoodiana de sucesso, teria como objetivo abordar “o problema da erosão causada pelas pequenas comunidades brasileiras na mentalidade e no comportamento de professores universitários”.

⁰⁴ Informação obtida nos documentos pesquisados no espólio de Osman Lins no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, pelo mestrando Adriano Portela, autor da dissertação *Escrita em movimento*: os “Casos Especiais” de Osman Lins para a televisão (Recife: UFPE, 2017).

E em “Marcha fúnebre”, uma história dramática, tencionava denunciar o vilipêndio humano pela indústria do erotismo e pela prática da tortura assentadas no Brasil da época. (Lins, 1978, p. 6-7)

Comentando que “nenhum dos textos constantes do volume foi aproveitado na íntegra”, Lins é particularmente enfático a respeito das mudanças feitas neste último, que considera um “poema sobre a glória do corpo”, onde o sepultamento de uma atriz, que deveria ser acompanhado por dezenas de ambulantes representando o povo, adquiriu ridículos ares de filme felliniano na adaptação levada a cabo pela Rede Globo, com atores portando trajes belíssimos e decorativos, e com a eliminação da referência a um estranho e não explicado caso (verídico) “da caveira de Casimiro de Abreu” (Lins, 1978, p. 6-7).

Morto neste mesmo ano, Osman Lins, infelizmente, não pôde levar a cabo sua empreitada como agente secreto voluntário nas agências do quarto poder no Brasil⁰⁵; tendo redigido, entretanto, um último e insólito conto: “Domingo de Páscoa”, publicado na revista *Status* (n. 47), em abril de 1978, no qual reproduz o cenário de um autêntico filme de espionagem. Numa praia famosa por suas areias monazíticas com alto nível de radioatividade natural, e esmagado entre os corpos condensados de “um ancião monstruoso, cujas idades somadas espantam, várias vezes milenar” (p. 19) e de um “assustador animal fragmentário, elástico, urrando, feito de rapazes e moças que latejam ao longo da praia testículos acesos e peitos duros” (p. 29), o protagonista Canoas afirma-se “vigiado” por uma entidade (“um

05 “A ideia de quarto poder surgiu a partir de meados do século XIX como recurso no meio de sociedades democráticas: um órgão responsável por fiscalizar os abusos dos três poderes originais (Legislativo, Executivo e Judiciário). Esse poder, representado pela imprensa, teria como dever denunciar violações dos direitos nesses regimes. Entretanto, o quarto poder, hoje, é orientado por um feixe de grupos econômicos e financeiros planetários e de empresas globais. A revolução midiática agrupa uma imprensa centralizadora e por vezes totalitária, que já possui autonomia e autoridade e controla o fazer jornalístico, cinematográfico, editorial, como um tentáculo sem fim, não representando mais o conceito de fiscalizar os poderes e nortear os cidadãos. Por ele agora passam filtros que são geridos por interesses particulares, amputando informações, direcionando olhares, minando o funcionamento intelectual em um simulacro de democracia.” (Carvalho Neto. O quarto poder e a censura democrática, in: *Observatório da imprensa*, ed. 922, 24/09/2013)

Acompanhante”^{o6}): “isto significa que eu já fui encontrado, que estou marcado, que nunca verei a Páscoa em Sevilha, mas que por enquanto ele me guarda” (Lins, 2013, p. 33).

Obra de impulso, surgida em decorrência de um passeio à praia de Guarapari no sudeste brasileiro, num feriado de 1977, quando ainda se encontrava saudável e “em plena posse de suas forças, perdidas algum tempo depois”, este conto foi, segundo sua esposa Julieta de Godoy Ladeira, “um verdadeiro acontecimento premonitório de sua própria morte”, terminando “dentro de um clima de temor, incerteza, o mar cor de aço e uma personagem dizendo do fundo musgoso de um paul: ‘-Agora é a sua vez’”. (Ladeira, in: Lins, 2013, p. 16-17).

Resta saber se seria “a vez de morrer”, ou de “renascer”, se considerarmos que o autor escolheu para a ambientação temporal do conto um domingo de Páscoa - festa de celebração da libertação dos hebreus da escravidão, no *Pessach* judaico, e de ressurreição de Cristo após a sua crucificação pelos romanos -; e para a ambientação espacial uma praia localizada na cidade curiosamente chamada de “Vitória do Espírito Santo”. A alegação de Julieta, no entanto, procede, sendo o casal na ficção recepcionado desde à entrada no hotel por um evento “anunciador”:

Soa o telefone na recepção: alguém está morrendo. Organiza-se um esquema clandestino, semelhante aos que preparam a fuga de prisioneiros e cujo fim é escamotear o morto, transferi-lo para fora dos limites do hotel, deste espaço onde se ingressa para fugir de todos os males. ... Abre-se a porta do elevador, surge o morto enrolado num lençol, vê-se apenas a calva e alguns cabelos brancos, parece leve e esvoaçante, rápida é a sua passagem no saguão pouco iluminado, a viúva segue-o indecisa, o olhar seco e violáceo, voltando-se para trás, como se algum pedaço do marido pudesse ter caído no chão. (Lins, 2013, p. 22)

o6 “- E o Acompanhante? Hein? Esse vigilante, quase sempre no andar superior ao nosso? Parece uma sentença de morte ou então o carrasco, o que traz o machado e a ordem de execução. Acordamos à noite e sabemos que ele está ali, deitado, dois ou três metros acima de nós, no escuro.” (Lins, 2013, p. 26)

O PONTO DA BAUHÜTTE: SIMBOLISMO E ESOTERISMO

A premonição, contudo, não era desconhecida de Osman Lins, revelando-se a sua escritura, de fato, um verdadeiro exercício desta habilidade. O romance *Avalovara*, por exemplo, desorganiza nos fragmentos identificados pelas letras do Palíndromo Sator, posto num Quadrado Mágico, a sua temporalidade. Sujeita à reconstrução pelo fio de Ariadne de uma espiral condutora, a técnica parece ocultar, talvez, do leitor, o modo como as personagens antecipam seus destinos, difarçando o reconhecimento de que a história já foi contada e de que cabe, a ele ou a ela, não acompanhar uma narração linear, mas juntar aleatoriamente os pedaços de um conhecido *puzzle* - ou os pontos de uma tapeçaria que contém a cena de uma velha história bordada e há muito esquecida.

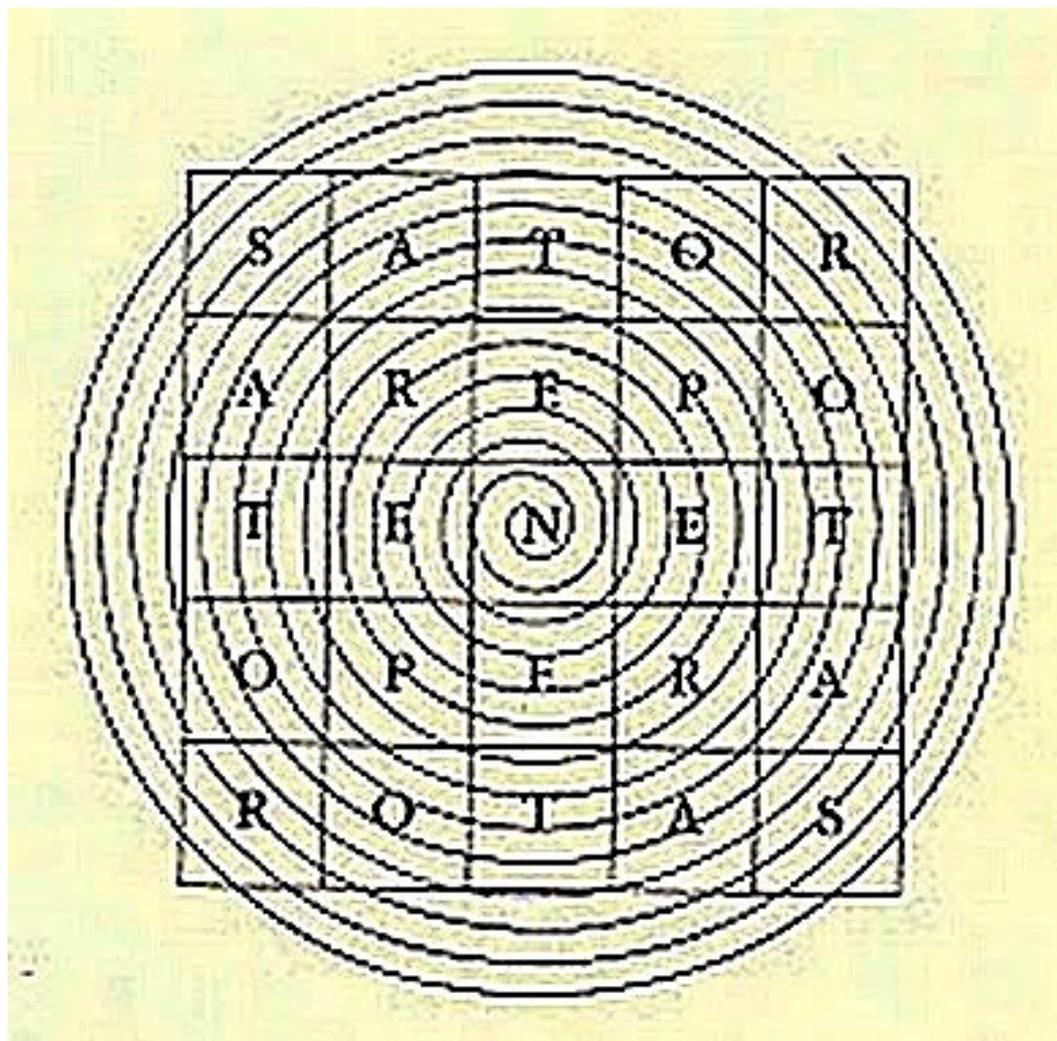


FIG. 5. MODELO DA ESPIRAL SOBRE O QUADRADO QUE PRESIDE A ARQUITETURA DE AVALOVARA.

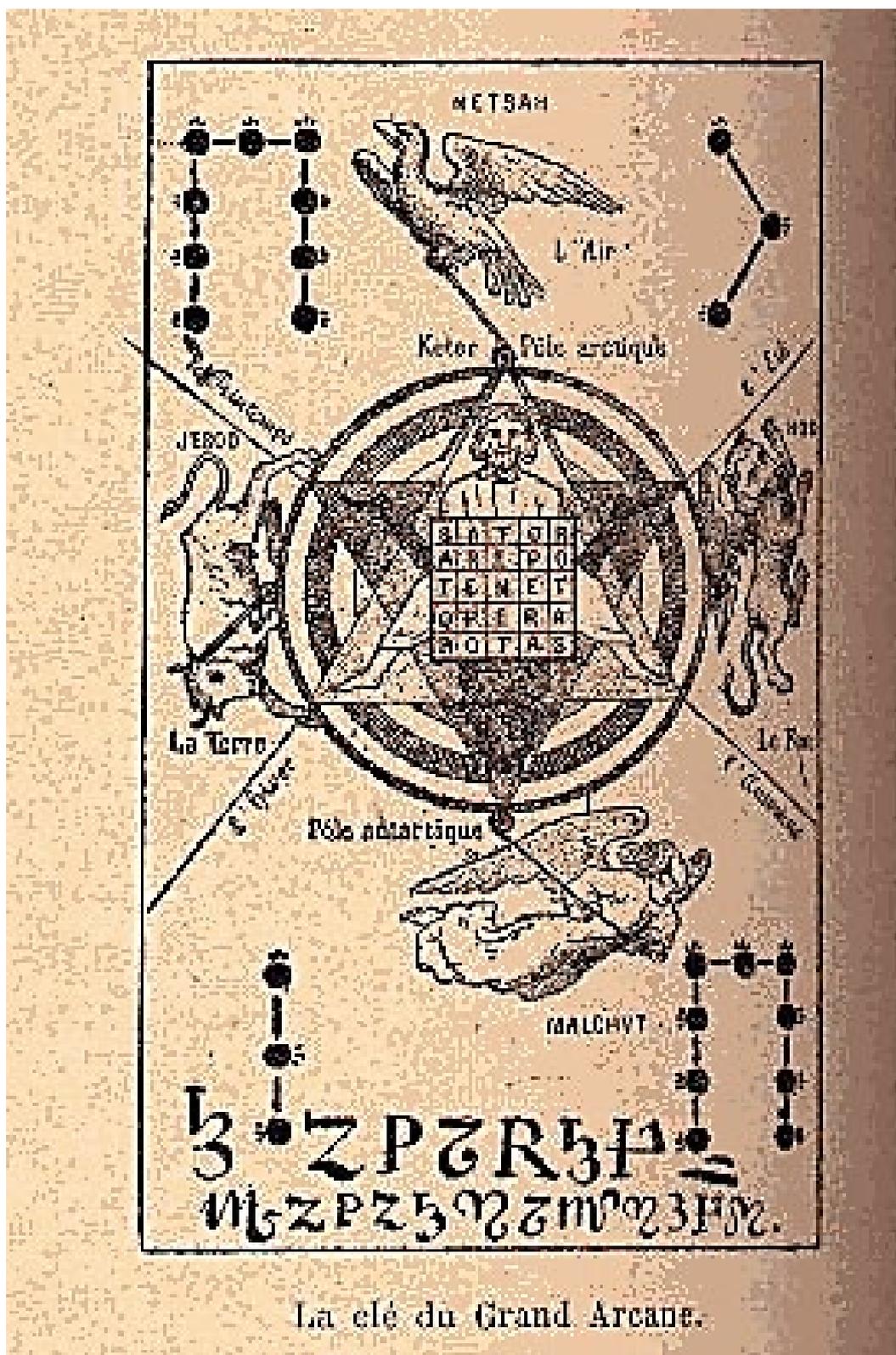


FIG. 6. O QUADRADO MÁGICO BASEADO NO PALÍNDROMO SATOR, SEGUNDO ELIPHAS LEVI EM A CHAVE DOS GRANDES MISTÉRIOS.

Assim é que Abel, o protagonista, reconhece haver antecipado a morte de sua amante Cecília muito antes, até, de conhecê-la; ainda na ado-

lescência, no momento de uma tentativa frustrada de suicídio, quando tentou jogar-se no fundo de um poço:

Prostrado no cimento úmido da cisterna, o nome estropiado que articulo é outro - não o de Ercília, a viúva de meu tio - e eu falo como de dentro da cegueira. Um cego, ainda. Só quando prendo em minhas mãos o rosto de Cecília, ferida de morte, só então vejo claro: é o seu nome, o seu e não o de Ercília, que desliza no tempo e faz-se audível aqui entre meus dentes cerrados: é a sua vida, a sua, não a minha, que recebe a sentença nesta noite; *sou eu que marco a sua hora - e também o lugar, e a circunstância - não me deixando colher, morrer, presa da minha rede.* (Lins, 2001, p. 77, grifos nossos)

Da mesma forma, considerado em sua totalidade, o enredo deste romance nada mais é do que a narração em retrospectiva, feita a duas vozes por um homem e uma mulher no instante de suas mortes. Presos numa sala fechada onde se encontram para o ato amoroso, são surpreendidos pelos disparos de Olavo Hayano, o marido traído. Neste instante de orgasmo e agonia, o casal reconhece, em cada evento pregresso de suas existências, a premonição daquele evento final que os imobiliza, que os imobilizará eternamente.

O fenômeno do pressentimento na obra osmaniana, porém, ultrapassa o enredo de seu magistral romance, manifestando-se numa relação intratextual, em *mise-en-abyme*, entre a obra mais extensa de 1973 e um conto anterior, de 1966, quando a personagem inominada se anuncia símbolo - ☉ -, identificando-se com o título de um dos contos de *Nove, novena*, o antecipador: “Um ponto no círculo”. O argumento “num claustrofóbico quarto de pensão um casal se encontra para praticar o amor” é retomado no enredo de *Avalovara*.

Neste conto, as vozes masculina e feminina são identificadas por símbolos: um quadrado e um triângulo invertido, respectivamente. O geometrismo da mulher é flagrante, e vai além da reprodução gráfica do símbolo ▼ no início de suas falas, detalhando o homem um triângulo invertido na ornamental e poética descrição que faz do corpo da amante: “Traçando-se entre as axilas e a sombra do umbigo duas linhas retas, ambas tocariam as rosetas dos peitos volumosos. Os caules invisíveis desses girassóis encontravam-se, ao pé do ventre, no pequeno jarro de seu púbis.” (Lins, 1999, p. 27).

Mas a mulher parece nutrir ambições ainda maiores, descrevendo-se noutra perspectiva:

Sou angulosa e alta; em mim se percebem, sustentando a carne, as linhas longas, flexíveis e firmes, linhas de florete. *Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os talhadores góticos de pedra, para quem se não alcançarmos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia.* Por isto exulto ao perceber que o homem, a quem pela primeira vez encaro, tem um olho de vidro. ... Os olhos de vidro são contempladores abstratos do eterno. (Lins, 1999, p. 22-23, grifos nossos)

As alusões ao “Ponto da Bauhütte”, portanto, são claras, e talvez deliberadas, se considerarmos que:

De uma forma simples, é possível associar a *Bauhütte* aos *signos usados como assinaturas*, existentes nas construções góticas, *signos identificadores de quem realizou tal obra*. Estes signos eram elaborados no interior de um círculo e a partir do seu centro, onde se traçavam quadrados e triângulos, a partir dos quais era possível *traçar a identificação individual do pedreiro*. A Bauhütte constituiu uma associação de caráter secreto, que unia as lojas de pedreiros e construtores do Sacro Império Germânico e dos países limítrofes como a Suíça. Segundo os estudos de Ghyka, teria sobrevivido até ao século XVIII, tendo sido a continuidade como organização, da dos antigos “colégios de construtores” anteriores à dissolução do Império Romano do Ocidente. O segredo da Bauhütte baseava-se na ciência do círculo e dos polígonos inscritos, comum à arquitetura das civilizações antigas, e que presidiu ao traçado dos mandala indo-tibetanos. (Canotilho, 2009, p. 70)

UM PONTO NO CÍRCULO: QUARTA PAREDE E HOLODECK

Texto deflagrador de um longo exercício experimental de criação literária que culminaria nos romances *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, o problema do espaço narrativo encenado em “Um ponto no cír-

culo” adquiriu um relevo inusitado em sua pesquisa. A conversão do *espaço globalizante* tradicional - que, à maneira do palco teatral, envolve os personagens fornecendo-lhes o pano de fundo da trama - em *espaço globalizado* pela personagem talvez represente uma das maiores contribuições de Osman Lins para a renovação do gênero romanesco. Isto ao lado da criação de um foco narrativo capaz, como afirma Julieta de Godoy Ladeira, “de ver, simultaneamente, como nos retábulos do século XIII, cenas de uma mesma existência ocorridas em épocas diferentes” (Ladeira, in: Lins, 2013, p. 15).

O encontro do casal, neste conto, apesar de resultar num ato corporal íntimo, sexual, caracteriza-se pela ausência de diálogo entre os parceiros: “Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas, para que tudo se cumprisse com justiça e em silêncio. Uma dança.” (Lins, 1999, p. 27). Este silêncio resulta do descompasso temporal da narração de suas falas, que estabelece um vácuo também espacial entre eles, uma vez que passam a ocupar blocos isolados de textos. A mulher▼, impedida de falar com o homem ■, preso noutra dimensão temporal, inscreverá no corpo do parceiro uma estranha frase feita de símbolos esotéricos que evocam um ritual mágico: “desenharei em sua espádua, com a ponta do seio, como se vertesse leite ou sangue, o sol, tranças espessas, triângulos perfeitos, chifres, o pentagrama, símbolo da vida” (Lins, 1999, p. 28).

Assistimos, enquanto leitores, à ação da mulher que entra no quarto, faz amor com o homem e vai embora; enquanto, de modo intercalado, ouvimos o relato da memória de seu parceiro sobre os mesmos instantes vividos num tempo anterior. Tudo se passa como se ambos ocupassem realidades paralelas: o evento é idêntico, mas deixa de ser o mesmo quando capturado simultaneamente por um olho capaz de abranger o presente e o passado na mesma narração: um olho curiosamente descrito como “de vidro”. Não um olho humano. Talvez a sugestão de um olho maquínico: de uma câmera fotográfica ou cinematográfica? Ou outro?: “Transformo-me, assim, numa entidade que, dual, é visível a um olho humano e resgatada por um olho mecânico em sua fria e lúcida agudeza. ... O olho verdadeiro colhe as minhas asperezas, minha imperfeição, o que sou de inacabado e, portanto, de contíguo à sua natureza. Enquanto isso, perante a outra pupila, apaga-se meu lado mortal” (Lins, 1999, p. 27).

Entre a cena acontecendo e a cena acontecida abre-se, portanto, um hiato intransponível: a divergência entre as perspectivas dos dois envolvidos, em si mesma já considerável, acentua-se pelo distanciamento temporal de um deles da cena. Este artifício é claramente exposto no comentário do homem: “Estaria eu interposto entre ela e um ser imaginário para quem,

com movimentos precisos, desprendera os cabelos”? (Lins, 1999, p. 22). Provavelmente sim. A “interposição” da narrativa de sua memória do encontro na narrativa do encontro relatada pela desconhecida duplica a sua própria existência, passando o narrador a perceber o seu eu como um outro, um personagem: o parceiro da moça na cena já acontecida, que ele contempla de um momento temporal diferente.

Mas o narrador masculino ainda vivencia esta impressão de desdobramento com relação ao espaço que habita, que também é percebido de maneira divergente:

Pela madrugada, saio do trabalho, lanço um olhar sobre o antigo bairro do Recife, ... atravesso a ponte Maurício de Nassau, cruzo a Rua Nova, a ponte Boa Vista, a rua da Imperatriz, *pisando o calçamento que era feito com granito vermelho ou seixos azulados da praia*, chego no meu quarto da Gervásio Pires com o dia amanhecendo. Tomo café, deito-me. Desço nas horas das refeições, converso um pouco na sala de jantar, *onde o chão era forrado de tapetes e as paredes cobertas de estampas inglesas, representando cenas de caçada. Em que lugar ficaria o piano Broadwood?* (Lins, 1999, p. 23, grifos nossos)

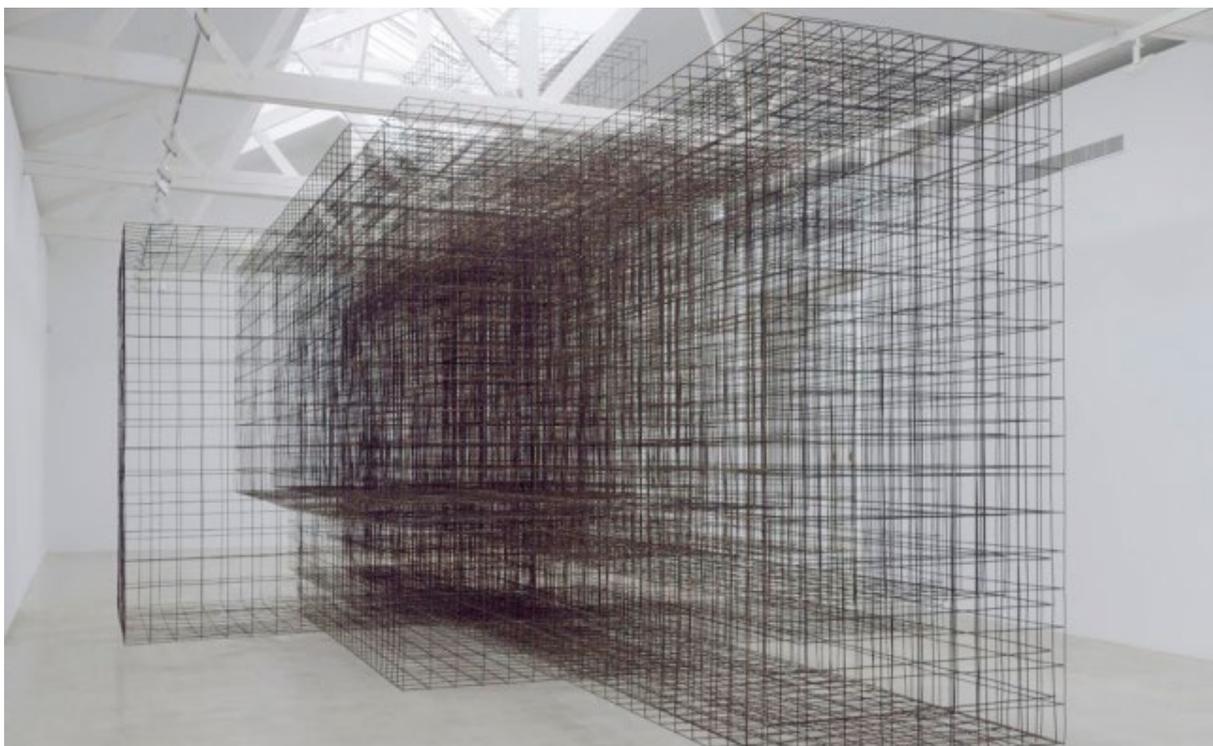


FIG. 7. ANTONY GORMLEY, MATRIX (2014);



FIG. 8. HOLODECK NO FILME 2001, UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO, DE STANLEY KUBRICK

Outro aspecto que chama a atenção em “Um ponto no círculo” é o fechamento do cenário central da história. O espaço é muito exíguo, e caracteriza-se por uma qualidade claustrofóbica que parece indicar um seccionamento radical entre o mundo empírico - referente da narrativa mimética de *espaço globalizante* -, e o da experiência pessoal - referente da narrativa osmaniana de *espaço globalizado*. Definido como um cubo sem janelas, o “quarto de pensão” onde se dá o encontro ilumina-se ao ser comparado com a figura tecnológica do *holodeck*, assim definida por Janet H. Murray:

Apresentado pela primeira vez em *Jornada nas estrelas: a nova geração*, em 1987, o holodeck consiste num cubo negro e vazio coberto por uma grade de linhas brancas sobre o qual um computador pode projetar elaboradas simulações, combinando holografia com “campos de força” magnéticos e conversão de energia em matéria. O resultado é um mundo ilusório que pode ser parado, iniciado e desligado à vontade, mas que se parece e se comporta como o mundo real. O holodeck de *Jornada nas estrelas* é uma *máquina de fantasia universal franqueada para programação individual*: uma visão do computador como uma espécie de gênio da lâmpada contador de histórias. Nas três séries em que o holodeck foi exibido, membros da tripulação adentraram mundos ricamente detalhados, incluindo o solar tribal da antiga saga inglesa *Beowulf*, uma rua londrina com seus lampiões de gás e uma casa de bebidas ilegais em São Francisco, a fim de participar de histórias que se modificavam ao redor deles, em resposta a suas ações. (Murray, 2003, p. 30)

Como nos holodecks, o espaço narrativo identificado como um “quarto de pensão” é anguloso e escuro, com uma porta que se abre para uma escada, e isola o ambiente quando fechada. Não há nenhuma janela. A única fonte de luz provém de “dois retângulos no teto, de vidro baço e glauco”, responsáveis por um foco luminoso que incide no centro do quarto, sobre o casal abraçado. Chove lá fora, o que diminui ainda mais a luz que provém das “clarabóias sujas” e que se derrama sobre o motivo central como um “verniz escuro”, conferindo às figuras um “tom sépia”. O leitor se vê diante da descrição de um quadro estático, mais do que no palco de uma narrativa dinâmica; alusão reforçada por uma *mise-en-abyme*: a menção ao “quadro” contemplado pela mulher ao entrar no recinto:

▼No décimo degrau, percebi que errara o endereço. Subi o resto da escada, entrei no quarto e não fechei a porta. O hóspede, na cama de madeira, espreita-me. Sem conceder atenção ao seu olhar desigual, inclino-me, braços nas costas, e analiso *o quadro na parede*. ... Para obter do desenho uma visão melhor, mais unitária, para desvendá-lo, afaço-me. *A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro*. ... Enquadrada em sua fosca moldura, de perfil, em trajes seiscentistas, lembrando Ana da Áustria no vestuário e nas linhas, sustenta uma flor aberta ao nível de seus olhos. (Lins, 1999, p. 21-22, grifos nossos)

Como numa holonovela, a ação pressuposta na cena estática é deflagrada pela leitura e se desenrola mediante a interatividade com o receptor. Por isso, o gesto simbólico do protagonista masculino ao “fechar a porta do quarto”, única via de acesso ao mundo exterior, representa mais do que a intenção de selar uma intimidade com a personagem feminina que acaba de entrar em cena: trata-se de estabelecer um pacto com o *voyeurismo* do leitor a quem ambas as vozes se dirigem, e para quem a página torna-se uma verdadeira “quarta parede” num palco (convenção dramática de atuação na qual uma parede imaginária invisível separa os atores do público). Não se trata, portanto, de um simples buraco de fechadura ou uma *jalousie*. A intenção autoral é romper o liame imaginário que separa os dois espaços, interrompendo o efeito ilusionista da cena e convidando o leitor a uma maior interação. Pois o leitor é o verdadeiro interlocutor dessas falas que nunca se encontram e que se lhe oferecem, na superfície do texto, como o quarto lado vazado do compartimento, cujo interior se desnuda despidoradamente para o público.

A inclusão do público na cena não deixa dúvidas: os leitores são duplicados na imagem do casal que aprecia um quadro na parede do quarto: “Lado a lado, *parecemos na sala de uma exposição*, quase a emitir juízos sobre o penteado ou as vestes do modelo”. E o quadro duplica o quarto (e o texto) de tal maneira que uma personagem denuncia: “A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro. Examino ainda a figura e me convenço: nossas mãos têm a mesma natureza”; enquanto a outra corrobora: “Senti-me dentro do quadro, abrangido pelo mesmo impulso de admiração com que ela se curvara, antes, sobre ele” (Lins, 1999, p. 21).

Ainda como numa holonovela, as possibilidades de argumentos são diversas: há a sugestão do romance histórico pela presença da personagem Ana de Áustria; do romance de época sugerido pela ambientação do século passado descrita para o quarto de pensão, que teria sido uma cozinha num solar do século XIX; do romance erótico; do romance musical; do romance de costumes. Há ambientações ainda mais inusitadas, que sugerem a possibilidade de histórias remotas no Egito antigo ou no Golfo do México no início do século XX. São argumentos superpostos de narrativas potenciais, que não chegam a se desenvolver, mas que subsistem como possibilidades confirmadas pelo próprio narrador: “Como os arqueólogos que pensam reconstituir, graças ao pedaço de asa encontrado numa rocha, aves novas e as curvas de seu vôo, poderia compor, para a desconhecida, todo um mundo a partir do fragmento deixado neste quarto” (Lins, 1999, p. 22).

De fato, é exatamente isso o que acontece no resgate dos vestígios deixados neste conto, que vão se transformar, pelo trabalho arqueológico de Osman Lins - que não deixa de guardar uma alusão futurista às atuais reconfigurações de corpos pelo DNA de partículas mínimas - nos volumosos e complexos romances por vir: *Avalovara*, com sua protagonista identificada pelo “ponto no círculo” literalmente arrancada a este conto; e *A rainha dos cárceres da Grécia*, com a figura de Ana de Áustria, de alguma maneira evocada na personagem Maria de França, comparada a uma certa “ladra” chamada “Ana”, de um certo lugar chamado “Grécia”: “Sempre a mudar de nome, mas conservando o nome de batismo, “Ana”, para honrar o que ela considera *sua marca*” (Lins, 1976, p. 201).

A PERSONAGEM ASSINA(LA)DA

Em *Avalovara*, como vimos, a cena principal também acontece num cubo hologramático⁰⁷: uma sala faustosamente ambientada, na penumbra, onde um casal pratica o ato amoroso, numa alusão explícita ao espaço e ao enredo do conto, incorporado abissalmente à história. Em lugar do “quadro” na parede, há um “tapete” no chão, como desdobramento plástico, ilustrativo, da narrativa. Tecido no tapete, na imobilidade das figuras de lã, está o casal emblemático. A introdução dos personagens no cenário é praticamente idêntica à do conto:

Surgem onde, realmente - vindos, como todos e tudo, do princípio das curvas -, esses dois personagens ainda larvares e contudo já trazendo o sinal do que são e do que lhes incumbe? A porta junto à qual se contemplam ou avaliam, face a face, rodeados de sons, cheiro de pó e obscuridade, é limiar de quê? Ingressam ambos na sala e talvez, ao mesmo tempo, no espaço mais amplo, conquanto igualmente limitado, do texto que os desvenda e cria. (Lins, 2001, segmento S1, p. 13)

No romance, a metáfora do espaço quadrangular é explícita:

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada - e evocadora, se possível, das janelas, das salas, dos tapetes e das folhas de papel, espaços com limites precisos nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. *A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz.* (Lins, 2001, segmento S4, p. 18, grifos nossos)

⁰⁷ “Um holograma é uma imagem em que cada ponto contém a quase totalidade da informação sobre o objeto representado. O princípio hologramático significa que não apenas a parte está num todo, mas que o todo está inscrito, de certa maneira, na parte. Assim como cada célula é uma parte de um todo - o organismo global -, a totalidade do patrimônio genético está presente em cada célula individual.”(Morin, 2003, p. 302).

Ainda de maneira similar ao conto, vários enredos ou narrativas intercaladas são entrelaçados neste holograma: a história do quadrado mágico criado por um comerciante de Pompeia, no ano 220 a.C.; a história do relógio musical de caixa criado por Julius Heckethorn na Alemanha nazista; uma cantiga trovadoresca; um romance regionalista; um folhetim político urbano engajado; um conto iniciático; uma história de amor.

Já em *A rainha dos cárceres da Grécia*, o cubo hologramático transforma-se deliberadamente no espaço igualmente quadrangular e fechado do livro-objeto. A metalinguagem própria da construção em abismo atinge o seu ápice num comentário do narrador - um professor de biologia que redige, à guisa de crítica literária amadora, um comentário ao romance inédito de sua amante Julia, falecida, no corpo de seu diário pessoal. Como se percebe, as histórias intercaladas ou potenciais dependem, aqui, de seus suportes: o romance experimental, a novela realista, o diário confessional, a contação oral de histórias, as cantigas populares, a narrativa radialista. No comentário do autor/narrador, em mais um flagrante exemplo de *mise en abyme*, as referências alquímicas são inegáveis:

Os densos objetos do poeta, fabricante de sínteses, atraem - hoje, mais do que nunca - inteligências analíticas. Armamo-nos de instrumentos separadores, para deslindar o que é emaranhado. Penso: o texto, uma vez decomposto (no sentido químico), decifrado - e se a decomposição integral seria viável e provável, como ambicionar à total decifração? -, de certa maneira se evola. ... Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquezim Enone e *A rainha dos cárceres da Grécia*, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia. (Lins, 1976, p. 47)

Evidentemente, o efeito retroativo deste comentário é inevitável. Se *alguém* - o autor - é capaz de criar mundos e seres inteligentes na ficção, não seria ele mesmo uma vítima especular de seu próprio sortilégio? A ficção científica trabalha assiduamente com esta hipótese nas últimas décadas (como nos filmes *Matrix*, das irmãs Wachowski), em desdobramentos imaginativos de pesquisas sérias provenientes de jovens filósofos como Nick Bostrom, sueco, professor da Universidade de Oxford, fundador do *Instituto para o Futuro da Humanidade* e autor do famoso ensaio “*Are you living in a computer*

simulation?” (“Você está vivendo em uma simulação de computador?”), que desenvolve a hipótese da simulação ou *simulismo*: a ideia de que a realidade é uma simulação, e aqueles que nela vivem não são conscientes disso.

Não só o cinema como as artes plásticas contemporâneas refletem reiteradamente sobre esta incrível possibilidade, também presente na obra do escritor pernambucano, que em sua febril busca pelo gótico “Ponto da Bauhütte” talvez tenha se visto fatalmente ferido pelo moderno gênio maligno de Descartes. O ceticismo presente no conceito do simulismo, afinal, é antigo: suas origens remontam ao início do século V antes de Cristo, na obra “O caminho da verdade”, parte do poema *Da Natureza*, onde o filósofo Parmênides argumenta que a percepção diária do mundo físico é errônea, e que a realidade é um todo imutante, não-gerado e indestrutível.

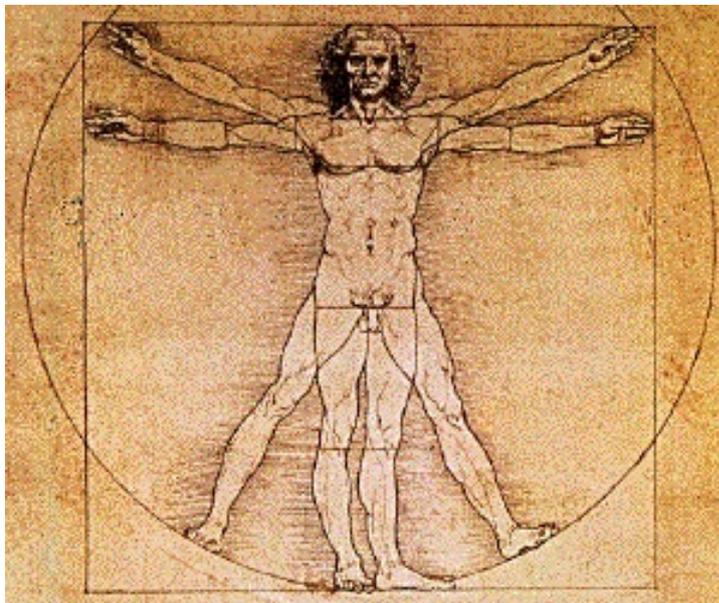


FIG. 9-. O *HOMEM VITRUVIANO*, DE LEONARDO DA VINCI (1492)⁰⁸

o8 O *Homem Vitruviano* é um desenho famoso que acompanhava as notas feitas pelo artista num dos seus diários. Descreve uma figura masculina nua separada e simultaneamente em duas posições sobrepostas com os braços inscritos num círculo e num quadrado. A cabeça é calculada como sendo um oitavo da altura total. Às vezes, o desenho e o texto são chamados de Cânone das Proporções. Examinando o desenho, pode ser notado que a combinação das posições dos braços e pernas formam quatro posturas diferentes. As posições com os braços em cruz e os pés são inscritas juntas no quadrado. Já a posição superior dos braços e das pernas é inscrita no círculo. Isto ilustra o princípio que na mudança entre as duas posições, o centro aparente da figura parece se mover, mas de fato o umbigo da figura, que é o verdadeiro centro de gravidade, permanece imóvel.



FIG. 10. *FIELD*, DE ANTONY GORMLEY (1984)

Platão, no sétimo livro de *A República*, descreve a alegoria da caverna, na qual um prisioneiro é acorrentado a uma parede numa caverna iluminada por uma fogueira, onde pode apenas vislumbrar vagas sombras na parede causadas pelos movimentos exteriores. A mente do prisioneiro interpreta tais sombras, atribuindo-lhes forma e estrutura, e isso é o que o prisioneiro encara como sendo a realidade. Quando o prisioneiro é liberto da caverna, começa a entender que as sombras na parede não eram a “realidade”, e vê que foi iludido:

A parede não é inteiramente branca e sim pintada com desenhos verdes, losangos do tamanho de ervilhas, riscos verticais e folhas. Isso tornava ainda mais atraentes, mais vivas, as sombras que alguém fazia com as mãos. Agitam-se as orelhas do assustado Coelho. O Cão sem língua abre muitas vezes a boca e late, mudo. Voa o Pássaro, voa. O Macaco: seu rígido perfil. Levanta-se, longa, a garganta da Ema, bico interrogativo. O limitado zoológico das sombras me diverte. Mas quem, quem, com luz, mãos e parede, me fez tão feliz? (Lins, 2013, p. 28)



FIGS. 11. ANTONY GORMLEY. *WHITE CUBE* (2000)



FIG. 12. CENA FINAL DO FILME *O SHOW DE TRUMAN*, DE ANDREW NICCOL E PETER WEIR (1998)

Como vemos nas imagens da exposição “O cubo branco” - holograma do artista inglês Antony Gormley, onde o corpo humano se debate nos ângulos agudos do angustiante espaço que lhe coube habitar, confundindo-se com as mesmas linhas e traçados do edifício - a arte no século XXI revisita febrilmente o clássico *O Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci. Ontem, como hoje, parece obsessiva e igualmente tensa relação entre o continente e o conteúdo, entre o corpo humano e a arquitetura, entre a necessidade do corpo de expressar sua liberdade pela exploração constante das possibilidades de extensão de si mesmo no espaço, e a compulsão arquitetônica de enquadrar esses anseios humanos, de conter essa expansão numa moldura.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- BOSTROM, Nick. Are you living in a computer simulation?, In: *Philosophical Quarterly* (2003), Vol. 53, No. 211, pp. 243x255. (First version: 2001).
Disponível em: <http://www.simulation-argument.com/simulation.pdf>
- CANOTILHO, Luis Manoel Leitão. *Do quadrado ao Ponto da Bauhütte*. Bragança: Instituto Politécnico, 2009.
- FREITAS, Lima de. *Almada e o número*. Lisboa: Ed. Soctip, 1987.
- GHYKA, Matila C. *The geometry of art and life*. New York: Dover, 1977.
- HUNTLEY, H. E. *The divine proportion*. A study in mathematical beauty. New York: Dover, 1970.
- LINS, Osman. *Os gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Casos especiais de Osman Lins*. São Paulo: Summus, 1978.
- _____. *Domingo de Páscoa*. Org. De Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- _____. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- MITCHELL, W. J. T. (Ed.). *Antony Gormley*. London: Thames and Hudson, 2007.
- MORIN, Edgar. *Da necessidade de um pensamento complexo*, in: MARTINS, Francisco e SILVA, Juremir (Orgs.). *Para navegar no século XXI: tecnologias do imaginário e cibercultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- MURRAY, Janet. H. *Hamlet no holodeck*. O futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: UNESP, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José de. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1990.
- PARMÊNIDES. *Da Natureza*. São Paulo: Loyola, 2002.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHEIAS
DE GRAÇA:
AS POÉTICAS
MAMBEMES
DE GUIMARÃES
ROSA E OSMAN
LINS

Resumo: Este ensaio discute a agraciada força das poéticas “menores” de dois grandes vates da literatura brasileira moderna: Guimarães Rosa e Osman Lins, através da análise do papel do riso e da comicidade na construção metalinguística de algumas de suas obras que refletem, cada uma a seu modo, uma visão de mundo curiosamente próxima - afeita aos princípios da carnavalização e do circo. A alegria é, para esses escritores, a pedra fundamental de uma estética do insignificante e do ínfimo; e de uma ética profundamente humana, de vida, morte e renovação.

Palavras-chave: Infância; Circo; Comédia; Fábula; Guimarães Rosa; Osman Lins.

Abstract: This essay discusses the blessed strength of the poetics of the “minor” literature of Guimaraes Rosa and Osman Lins, two big vates of modern Brazilian literature. We discuss the role of laughter and comedy in some metalinguistic constructions of their works that reflect, each in its way, a worldview curiously close and accustomed to the principles of carnivalization and circus. Joy is, for these writers, the cornerstone of an aesthetics of the small and the insignificant; and of a deeply human ethics of life, death and renewal.

Keywords: Infancy; Circus; Comedy; Fable; Guimarães Rosa; Osman Lins.

CHEIAS DE GRAÇA

Cheias de *graça* - tocadas pela dádiva divina que produz o gracejo *bom*, o atrativo *belo* e o dom *verdadeiro*: esta parece ser a trindade temperamental das poéticas mambembes de Guimarães Rosa e Osman Lins. Graves, inspiradas, iluminadas; mas também engraçadas, gratuitas, gratificantes. Pareceria um contrassenso atribuir às poéticas de escritores da estatura/envergadura desta dupla o adjetivo “mambembe” - sinônimo de ignóbil, reles, inferior, ínfimo, insignificante, banal -, não fosse a autorização que nos concedem alguns de seus textos, particularmente aqueles que refletem, genérica ou confessionalmente, sobre a infância; e que por isso vêm carregados de líricas conotações ao anódino e à simplicidade.

Tais textos costumam se referir, direta ou indiretamente, a um tipo de representação teatral surgida na Europa medieval, quando artistas nômades - malabarietas, equilibristas, ilusionistas, músicos e bufões -, fugindo da perseguição da Igreja, começaram a viajar em carroças apresentando seus espetáculos em troca de dinheiro, alimento e hospedagem. A palavra “mambembe” provavelmente vem de “zambembe” - “errante”, utilizada para essas trupes amadoras, que dispunham de poucos recursos e sobreviviam apenas de passar o chapéu, de cidade em cidade. Como eram essencialmente itinerantes, esses artistas não podiam cultivar posturas cênicas elaboradas, nem utilizar grandes cenários ou figurinos complicados, que demandassem manutenção dispendiosa. No Brasil, a expressão “mambembe” surgiu, provavelmente, entre os séculos XVII e XVIII, atribuída a grupos teatrais que apresentavam espetáculos popularescos, às vezes improvisados, artesanais e sem recursos tecnológicos.

Não há como não perceber a franca - conquanto elaborada - inclinação *mambembe* da poética rosiana, traduzida no enigmático título de sua última coletânea de contos, *Tutaméia* (Terceiras histórias), que veio a público poucos meses antes da morte do autor, em novembro de 1967; e que representa, segundo Walnice Nogueira Galvão, “o mais minimalista dos livros de Guimarães Rosa”. Constituído por quarenta narrativas de curta extensão (três a cinco páginas) e quatro prefácios de cunho metalinguístico, cujo ambicioso propósito é refletir sobre os pilares de sua obra - *mea omnia* -, *Tutaméia* representa uma espécie de mapa - *theatrum orbis terrarum* - da monumental e densa travessia literária deste autor. Surpreendentemente, porém, ele insiste em desmistificar a crítica, construindo para si uma irreverente autoanálise, saindo em defesa “da comicidade e do humorismo como catalisadores do alegórico espiritual e não-prosaico. Risada e meia?”:

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a história. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. ... Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Não será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural e de atrativo. ... *O livro pode valer muito pelo que nele não deveu caber.* (Rosa, “Aletria e hermenêutica”, 1967, p. 3)

No glossário inserido no derradeiro prefácio, “Sobre a escova e a dúvida”, o significado de “tutaméia” é elencado ao lado das definições jocosas de outros verbetes, nem todos presentes no livro: “tutaméia: nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (ROSA, 1967, p. 166). Há, portanto, neste livro, o diálogo entre dois Guimarães Rosa: o teórico dos prefácios e o ficcionista dos minicontos. O teórico dos prefácios, autor de sólida “crítica interna”, é responsável pela construção de um arcabouço erudito/explicativo de grande valor para o entendimento da proposta do livro e, por extensão, do vasto *orbis* que ele sintetiza. Mas a teorização que ele leva a cabo de sua prática criativa se faz através de textos que se assemelham e se somam à própria prática, e assim conseguem escapar ao pedantismo de que padece a crítica literária institucional, ao abrir espaço para as suas hermenêuticas sem nenhuma *aletria/alegria*.

Já o Guimarães Rosa ficcionista dos minicontos, aquele que deve pôr em prática a teoria dos prefácios em curtas estórias despojadas do “h” - seja o dos assuntos sérios da História documental; seja o dos assuntos supostamente destituídos de seriedade da ficção; seja, ainda, o da própria hermenêutica - é alguém que não prescinde da consciência do valor exemplar dessas narrativas, face aquilo que as move e as subordina, que é o sentido. Versando sobre a graça, a ignorância e o riso, esses prefácios incorporam o espírito indômito da criança; e não são raras, entre as suas narrativas, aquelas protagonizadas pelo *Menino* - quase sempre máscaras (autobiográficas?) de um adorável e recorrente *Miguilim* - de Miguel, o arcanjo, “aquele que é similar a Deus”, em hebraico; ou seja, “*ninguém*” - símbolo, portanto, da humildade perante o Criador, tornado ainda mais miúdo pelo recurso ao diminutivo carinhoso que nomeia este personagem.

Miguelito, Miguelinho - ou, simplesmente, *Miguilim*, no sotaque interiorano brasileiro - torna-se alguém afetuosamente próximo de nós. A sabedoria de *Tutaméia* parece fazer eco à resposta da mãe à pergunta incômoda do *Menino* de “Campo geral”: “- Mãe, mas por que é, então, para que

é que acontece tudo? - Miguilim, me abraça, meu filhinho, que eu te tenho tanto amor.” (ROSA, 1994, p. 541). É inegável o apreço de Rosa pelo olhar das crianças, voltado para os bichos e para a natureza, à maneira de Alberto Caeiro, que diz: “A Criança Eterna acompanha-me sempre/A *direção do meu olhar é o seu dedo apontando./O meu ouvido atento alegremente a todos os sons/São as cócegas que ela me faz, brincando, nas orelhas.*”.

Há, no livro *Ave, Palavra* - reunião de anotações, poemas, diários e meditações; publicado, postumamente, em 1970 -, em meio às descrições das inúmeras visitas que o autor fez aos grandes zoológicos e aquários do planeta, um curioso conto que menciona o circo, especificamente. Causa certa estranheza, pela temática absurda - ensaio insignificante do riso - que se distrai a descrever a vida dos insetos e suas peripécias sob uma verdadeira lente de aumento, arrancando do invisível e do imperceptível as aventuras e desventuras do mundo das criaturas mínimas: o “Circo do miudinho”.

O CIRCO DO MIUDINHO, DE GUIMARÃES ROSA

Sabe-se que os míopes têm essa inclinação para o detalhe, conseguindo enxergar melhor o que é menor e está mais perto, e tendo dificuldade para perceber as distâncias e a nitidez dos contornos. Miguilim é a história de uma criança que se descobre míope, uma criança que volta e meia reaparece, seja nas *Primeiras histórias*, como criança mesmo, seja noutra roupagem - a do representante simples do povo -, nas demais narrativas deste mineiro tão afeito à rude geografia do Brasil profundo. Através dos olhos de Miguilim, Guimarães Rosa transforma a sua severa miopia numa metáfora da nossa percepção, quando dependemos apenas do que os nossos olhos falhos podem captar, para traçar os nossos julgamentos neste mundo.

Besouro, louva-a-deus, grilo e cigarra: esta é a trupe de saltimbancos que se apresenta no picadeiro da história, provavelmente inspirada no conto infantil *Os músicos de Bremen*, de autoria dos Irmãos Grimm. Na fábula original, destinada ao público infantil, quatro animais domésticos - um burro, um cão, um gato e um galo -, já velhos e maltratados pelos patrões, fogem de casa para formar um grupo musical, e tentar a vida em liberdade, num lugar melhor.

A leitura adulta costuma aprofundar o sentido alegórico das fábulas, apontando suas implicações satíricas e políticas. Um bom exemplo é a narrativa de George Orwell, *A revolução dos bichos*, de 1945, que elabora uma dura crítica ao Totalitarismo, dialogando com *Os músicos de Bremen*

na sua contestação do sistema feudal opressor. Em Bremen, os animais que representam as diferentes classes sociais submissas: o burro, os agricultores; o galo, os operários; o cão, os militares e o gato, os artistas, conseguem sucesso na sua empreitada. Orwell, contudo, vai além do desfecho simples da fábula; mostrando que a corrupção e a traição subsistem mesmo entre os rebeldes. Seu objetivo é denunciar a política stalinista que teria traído os princípios da Revolução Russa de 1917.

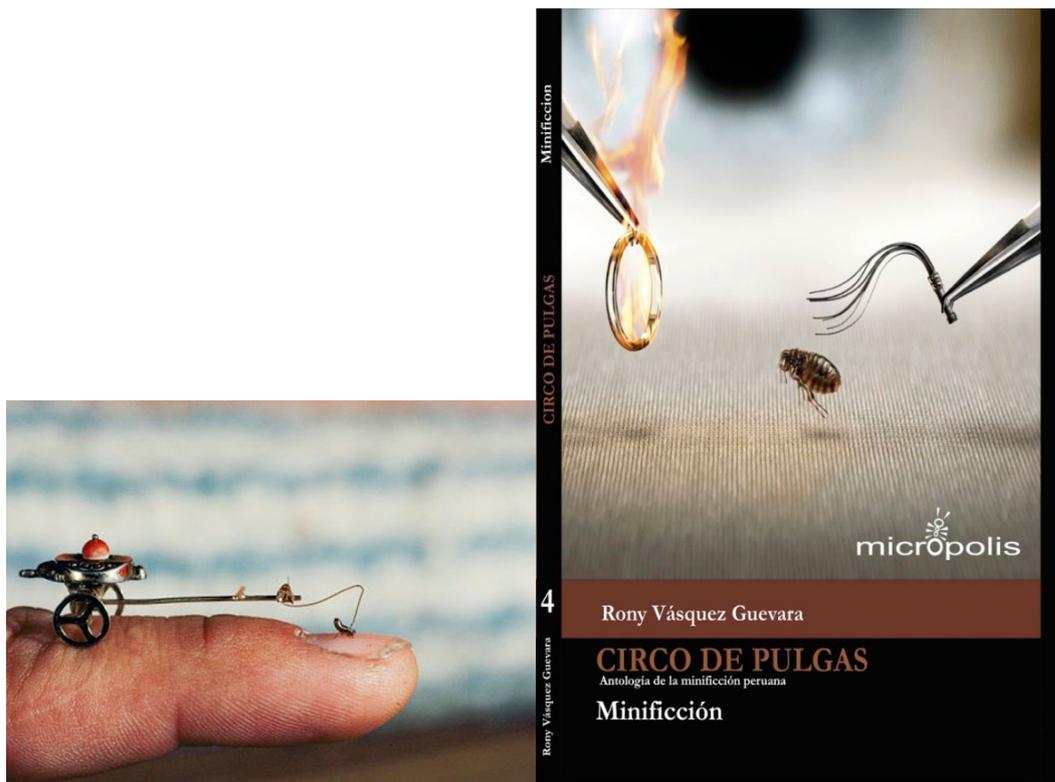
A revolta dos animais da fazenda contra os humanos opressores é liderada por dois porcos. Os animais tentam criar uma sociedade utópica, porém Napoleão, seduzido pelo poder, afasta Bola-de-Neve e estabelece uma ditadura tão corrupta quanto o sistema anterior. Assim, Orwell mostra que o problema da injustiça social resulta da natureza pecaminosa do próprio homem, capaz de corromper todos os ideais e converter todas as utopias numa mera “troca de cadeiras”. A fábula é uma reflexão amarga contra o idealismo, e fala da desesperança do sonho de um mundo mais justo, onde todos tenham direitos e deveres iguais e trabalhem juntos para o bem comum. A música, que na história de Bremen tem um papel de hino, assume em Orwell os acordes da canção propagandística, perdendo sua alegria e a graça que infunde força e ânimo à luta dos oprimidos em busca da liberdade através da arte.

Ao contrário das fábulas usuais, Guimarães Rosa parece avesso ao uso da metáfora animal, consciente de que ela representa um aprisionamento dos bichos como homens. Sob este aspecto, sua fábula parece discrepante das demais, ao procurar ver o bicho como tal, e não como máscara humana. Distante do tema da luta de classes, ele parece mais interessado no desaparecimento planetário de outras espécies, esmagadas sob a égide ditatorial do humano na terra. Segundo John Berger, em “Por que olhar os animais?”:

Os visitantes vêm ao zoológico para olhar os animais. Passam de jaula em jaula como visitantes de uma galeria de arte param na frente de um quadro, depois de outro e outro. ... Seja como for que se contemplem esses animais, mesmo se o animal se ergue contra as grades a menos de meio metro de nós, olhando para fora, para o público, estaremos olhando algo que se tornou absolutamente marginalizado, e toda a concentração que possamos exercer jamais será suficiente para torná-lo central. (Berger, 1980, p. 28)

É conhecida a inclinação de Guimarães Rosa pela natureza, seja em sua ficção que elabora verdadeiros documentos da fauna e flora regionais; seja em suas pequenas e despreziosas fábulas. Seu olhar é o do míope que, qual um cientista ao microscópio, precisa aproximar-se muito intimamente de seu objeto para poder percebê-lo; e no ato dessa aproximação acaba se despojando de preconceitos e molduras, descobrindo o imprevisível. Suas descrições das criaturas “miudinhas” - além do familiar diminutivo que revela a disposição afetiva de seu gesto, aproximando-as e acarinhando-as; divergindo, portanto, da frieza e objetividade especulativas da observação científica - são poéticas como quem precisa sondar mistérios ainda destituídos de palavras. Às vezes, buscam onomatopeias, ritmos, compassos, sonoridades, como se a música conferisse maior propriedade à percepção do que as palavras, produzindo sobre estas um estranhamento e fundando uma nova língua.

Seu “circo” foge, portanto, à fórmula habitual do “Circo de cavalinhos”, esquivando-se tanto do retrato dos grandes animais selvagens aprisionados e domados para o espetáculo, como do retrato dos animais domesticados para o uso consumista humano: de sua força, beleza, atributos físicos (pele, carne) ou psíquicos (companhia). Uma analogia possível seria com o “Circo de pulgas”, excentricidade cuja existência é relatada desde o século XVI, e refere-se a uma exótica atração, obra de relojoeiros, em que as pulgas aparecem ligadas a carrinhos em miniatura e outros itens, sendo postas a realizar *performances* dentro de uma pequena caixa.



O CIRCO DE PULGAS

Nada, porém, estaria tão distante do *Circo do miudinho* de Guimarães Rosa do que essas aberrações antropocêntricas, que apenas reproduzem, com os insetos, os procedimentos utilizados pelos adestradores dos bichos de maior porte, e que poderiam ser entendidos como pequenas lendas dos mecanismos de sujeição a que os homens, em geral, submetem os demais seres vivos que consideram “inferiores”. Processos que não hesitam em aplicar aos seus semelhantes, quando lhes interessa diferenciar uma etnia, classe ou gênero como “menores”. Por isso, John Berger (1980, p. 31) afirma que “todos os locais de marginalização forçada - guetos, favelas, prisões, hospícios, campos de concentração - têm algo em comum com zoológicos”.

No *Circo do miudinho* não há exposições, e o público humano, em geral, não comparece, porque não se interessa pelos eventos que se desenrolam diariamente ao seu redor. O seu picadeiro é o mundo ínfimo dos seres inatingíveis por um olhar afeito apenas às coisas “grandes”. Adentramos neste circo pelo cotidiano relato de um observador que raramente interfere nas ações desses seres; mas observa-as, buscando modos de capturá-las, nas palavras, sem violentar as suas breves existências.

Assim, no quarteto de Guimarães, cabe ao grilo o papel do cantor trovadoresco, ao lado da estridente cigarra. Acontece ao autor salvar uma

cigarra cega-rega da morte, abocanhada pela gata Xizinha. Por uns instantes, segura-a na mão, observando sua semelhança com o besouro. “Feia, bela, horrenda”: são adjetivos que buscam capturar a discrepância de seu corpo grosseiro dotado de asas impossíveis. “Era como as outras: a grossa cigarra de asas escritas, asas nervosas, as de cima mais compridas, manchas pretas nas costas, a cabeça larga, curta, vertical. Cigarra de ferro, re-nha cigarra. Trissílaba, frigideira, paroxística”. Nenhuma alusão - como se esperaria depois da fantasia do grilo - à cigarra mambembe da conhecida fábula, sinônimo do artista irresponsável e da arte como excesso e desperdício, num conceito utilitário da vida onde a formiga é exaltada por seu caráter diligente e pragmático.

E então, o *insight*, que atinge o observador imerso no sibilante ruído:

As cigarras se descascam, novinhas. E como que cantam, em hirta mentira, estridem. Longo tempo azucrinam, maquinazinhas; penteiam algo. *Eu tinha de ouvi-las, no consciencio*. Em crescendo. Em vários níveis. Tantos esses, no febril! Cada uma é um ponto de laminação carretel, vapor, fervor, orifício. Muitas se acertam, se acirram, insistidíssimas. Umas são mais secas. Calam-se a um tempo, repentinas. Cada uma despejou seu chio, parou, pôs-se a rolnha. ... Quando ela para, dói na gente. Vai-se até o coraçãozinho dela, dentro de um susto. (Rosa, 2001, p. 330)

A percepção afetiva que atinge o autor ao perceber o instante do silêncio da cigarra é capaz de conduzi-lo “até o coraçãozinho dela, dentro de um susto”. Mas não é o silêncio que o surpreende no inseto que salva das garras da gata. A cigarra ameaçada de morte por uma inesperada tragédia parece experimentar o desespero de ver interrompida a sua metamorfose. Não ia “evoluir”, ia morrer devorada:

E como ela guinchava, de horror, doida fortemente, estridulantérrima. Era um alarme terrível. Nenhum bicho se defende mais bravamente a brados, nem pede tão endiabrado socorro, quando nessas inóspitas e urgentes condições. Vem de sua notória longevidade esse medo frenético de morrer? ... Nem me agradeceu. Perguntei, compreendendo-a: - Por que você grita tão exagerada? E: - O senhor não acha que a vida mesma é que é um exagero? - foi sua terminante resposta. (Rosa, 2001, p. 330)

Há aqui, de fato, um esboço de releitura da conhecida fábula, ainda que por um viés impreciso. Neste caso, é o autor que ocupa o lugar do interlocutor da cigarra (a formiga?), embora não perceba o seu canto como “atividade artística”, e por isso não se sinta autorizado a bater-lhe a porta na cara quando ela lhe “pede ajuda no inverno”. Apesar de rogar um “endiabrado socorro” nas “inóspitas e urgentes condições” em que se encontra, a cigarra real nada parece ter a agradecer ao seu benfeitor - atitude que ele registra com certo despeito; exigindo, inclusive, retratação. Como já fizera uma vez em sua bela releitura da fábula *Chapeuzinho vermelho*, intitulada *Fita verde no cabelo*, onde muda o tema do medo da iniciação sexual para o medo da morte (que se insinua na figura da avó da menina); aqui também o assunto é a passagem para um outro estágio do ser.

O artrópode, em seu processo de metamorfose, abandona o seu revestimento externo, duro e resistente demais para deixá-lo crescer. O “corpo” que fica para trás, ressequido e vazio, serve à perfeição para esta bem-humorada e “miudinha” meditação sobre a morte. A certa altura da vida, a cigarra secreta uma nova cutícula, e depois de romper o antigo invólucro através de uma fenda, consegue escapar. A nova “pele” da cigarra é mole e expansível; a “casca” que deixa para trás é apenas o esqueleto velho de uma fase mais jovem. As larvas de cigarra vivem no solo, e quando estão prontas para se tornarem adultas, sobem pelos galhos e folhas, onde se prendem para passar pela muda, que é obrigatória ao seu crescimento.

Assim, dialogando mais com as informações científicas do que alegórico/sociológicas sobre este inseto, Guimarães Rosa elabora uma de suas microfábulas metafísicas, na qual reflete, com infinita graça - e desmanchando a moral da estória primeira -, que o dom artístico provavelmente não é uma escolha, mas um fenômeno da natureza; talvez a manifestação de uma etapa evolutiva da espécie. Por isso, o “canto” que distrai o artista da realidade empírica não é recusa arrogante ou leviana das obrigações mesquinhas que sujeitam os outros, mas o mero e inevitável cumprimento de uma destinação que lhe foi designada. Por isso, ao “cantar” não se deve associar apenas a manifestação de uma alegria irresponsável; há também dor e desarrazoado medo - um medo “*estridulantérrimo*” - preso no âmago do “coraçozinho” daquele que não pode senão cantar.

A “caridade” que se deve a um saltimbanco poeta, em resposta ao anúncio de um novo tempo que ele prega para nós, com as cores e os acordes de sua sensibilidade, é tão somente a nossa obrigação. Porque não é o artista o responsável pela missão que professa, mas a própria vida que o aprisiona nesta cutícula. Dessa forma, o interlocutor obtém a única resposta que po-

dia à sua inclemente indagação: não é a cigarra que é exagerada e excessiva, é a existência que é uma arte implacável, absurda e rebuscada. Exigente - em seu anseio de eternidade - como quem se debate na boca de um gato... ou de um cão.

O CIRCO DA PANDORGA, DE OSMAN LINS

Tanto faz ser saltimbanco como assaltar bancos, tanto um frade calçado como um fracassado. Lê-ô-lá! É noite e é dia, é aqui e é lá, sou e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans, vou indo e já cheguei. ...Lê-ô-lá, ela me dá o braço, somos uma vez, entramos por uma perna de pinto, saímos por uma perna de pato, vamos por aí, ela e eu, em direção aos impossíveis limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero, às portas abertíferas, ao bacorífero, ao eixo universífero, ao ir sem regressífero, ao amplífero, ao putaqueparífero, ao imensífero, ao ífero, ao Baçirabacífero.

Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*

Como todo menino de interior, Osman Lins - natural da cidade de Vitória de Santo Antão, na zona da mata pernambucana, onde as distrações eram poucas e a vida monótona - tinha grande fascínio pelo circo. Entretanto, percebe-se algo de melancólico na forma como este espaço de alegria e descontração é adaptado no cenário de suas narrativas. “Pentágono de Hahn”, da coletânea *Nove, novena* (1966), é um texto explicitamente dedicado ao tema, abrangendo, inclusive, uma estória anterior, publicada no livro *Os gestos* (1957), cujo título é exatamente este: “Conto de circo”. O que sobressai na obra é justamente a sofisticação de sua estrutura, que traduz as elaboradas preocupações estéticas osmanianas desta fase, voltadas para o experimentalismo narrativo e para as inovações composicionais.

Chama a atenção a transposição das formas do picadeiro, que do usual círculo - generosa e francamente acessível à visibilidade do público distribuído nas arquibancadas em volta - passa a ser um “pentágono”: polígono anguloso, com cinco lados que escondem cinco estórias diferentes e intercaladas, cuja visibilidade é dificultada ao leitor pela fragmentação e superposição dos enredos, introduzidos por símbolos que identificam as falas de diferentes “mestres de cerimônias”, ou narradores. E o título do conto, estrangeiro: *Hahn* - que em alemão significa “galo” - é tão mais enigmá-

tico quanto menos se refere à personagem que traz este nome: uma imensa e absurda elefanta, ponto central do pentágono que deveria ser círculo, para onde convergem todas as linhas narrativas.

Embora Osman Lins não tenha escrito para crianças, há duas histórias que compõem com a intenção de distrair esta faixa etária: a peça *O diabo na noite de Natal*, escrita a pedido de uma filha; e uma estorinha intitulada *Exercício de imaginação*, escrita a pedido da filha de um amigo, publicada na coletânea *Lições de casa*, organizada por Julieta de Godoy Ladeira. Foram as únicas concebidas intencionalmente pensando nos jovens, e são as criações osmanianas mais engraçadas - ao lado da comédia mambembe *Lisbela e o prisioneiro* (1962) -, que tanto sucesso alcançou nas telas do cinema e da televisão nos anos 1990.

Ambientada no espaço rural, a peça ridiculariza a fanfarronice do nordestino 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 a peça, Osman Lins já apontava, neste início de carreira, para o caminho da leveza e do humor que talvez viesse a recuperar numa fase tardia da sua produção. Esta tendência se anunciou com a irreverente *Maria de França* de seu último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976); que ao lado de um espantalho - o Báfica -, ataca desvairadamente, com ímpetos quixotescos, a crítica literária de seu tempo. E ameaçou vir à tona em toda a sua pujança com o desancado e desbocado José Apolinário, figura de seu romance inacabado, *A cabeça levada em triunfo*; no qual se anunciava uma possível e definitiva virada em sua poética.

Jamais saberemos, contudo, o que viria a fazer Osman Lins se não tivesse abandonado tão cedo o picadeiro deste mundo. O que podemos constatar é que, até a sua morte, tais composições ainda não haviam aberto plenamente uma vereda de alívio no íntimo do escritor, ainda conduzido pelo implacável dedo em rioste de um *Menino* triste e magoado, que se sentia sozinho e responsável pela morte de sua jovem mãe: “O traço fundamental da minha vida é que, dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. Fui criado pela minha avó, por outros parentes... Minha mãe não deixou fotografias, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim. Isso configura a minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe.”

É este o *Menino* que ele conserva na alma, concentrado a brincar gravemente com Deus as cinco pedrinhas no degrau da porta de casa, ao

anoitecer: “como se cada pedra fosse todo um universo/e fosse por isso um grande perigo para ele/deixá-la cair no chão”. Faltava-lhe, ainda, liberar a Criança Nova de que fala Alberto Caeiro; aquela que, dando uma mão ao poeta e outra a tudo que existe, conduz a tríade pelo caminho que houver: “saltando e cantando e rindo/e gozando o segredo comum/que é o de saber por toda a parte/que não há mistério no mundo/e que tudo vale a pena”.

Das narrativas do livro *Nove, novena*, cinco trabalham a imagem da criança, ou do adolescente na passagem para a vida adulta: “O pássaro transparente”, “Pentágono de Hahn”, “Retábulo de santa Joana Carolina”, “Conto barroco ou unidade tripartita” e “Perdidos e achados”. Em todas elas, encontram-se pinceladas autobiográficas e fragmentadas daquele *Menino*, esboçado com inteireza em Ascânio, personagem de seu primeiro romance de sucesso, *O fiel e a pedra* (1961). Estas pinceladas se insinuam com grande frequência em sua obra, assinalando a continuidade do mote da criança órfã ou da criança morta a conduzir o fio de suas estórias.

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 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 repudiar, desde o começo, o sorriso ou o ato inconsequente” (Moisés, 1979, p. 13).

Pentágono de Hahn, portanto, nem de longe se aparenta ao ignóbil cirquinho de interior, lindamente encenado no despretenso enredo de *Lisbela e o prisioneiro*, com seus palhaços, mágicos, equilibristas e malabarietas da vida, cumprindo seus papéis com muita graça e levando diversão e encantamento à plateia. Nem ao circo infantil da fábula natalina que articula vários gêneros, desde os clássicos europeus para crianças até os desenhos animados americanos e filmes do palhaço Carlitos, passando pelas lendas regionais do Negrinho do Pastoreio e do Amarelinho, e de folguedos populares como o Pastoril, todos reunidos no emblemático picadeiro do Sítio do Picapau Amarelo do brasileiro Lobato, o pai da literatura infantil nacional, para narrar a empedernida luta do menino Jesus, vulgo Pequeno Príncipe, e seus companheiros e companheiras contra o “Capeta”, “o cão do segundo livro”. Nem tampouco ao diálogo dos dois adoráveis e absurdos bichos, construídos num exercício escolar “de imaginação”, que vão ganhando vida na página a partir da decomposição e recomposição das palavras de seus nomes, como se surgissem diretamente da brincadeira *carroliana* de um *Menino* redator/redentor, na sua cartilha de primeiras letras:

O pássaro, a menina, a bola e o gato. O gato, a bola, a menina e o pássaro. O pássaro a bola o gato a menina. A menina o pássaro a bola e o gato. A Pastomenila e o Bonagásaro. Encontraram-se um dia, numa encruzilhada, a Pastomenila e o Bonagásaro. A Pastomenila: corpo de penas, asas de palheta, rabo curto de seda e longos dentes de vidro; o Bonagásaro talvez fosse feito de esponja (diminuía de volume, quando o apertavam), falava aos berros através do bico muito comprido e rubro, andava sem que ninguém lhe ouvisse as pisadas, e saltava para o alto, com facilidade, acionado por molas, quando contrariado. (Lins, in: Ladeira, 1979)

Não. As histórias circenses de Osman Lins não detêm esse ar leve e numinoso; são antes evocações sombrias e desamparadas, nas quais chora a sombra do menino órfão e do menino morto, que não se perdoou e, por isso, ainda não consegue perdoar. Semelhante ao “Pavão, com sua imponente guarda de leões”, esse implacável *Menino* traduz uma ideia de peso, qual a elefanta escanchada na praça central da história, que nenhuma leveza ou alegria é capaz de infundir às criaturas à sua volta. Todas convergem para ela com seus dramas e suas dores pessoais, sérias, sóbrias e excessivamente cômicas da monumentalidade de suas próprias tragédias.

Assim, acabam conduzindo mal os seus destinos: Helônia, a sonhadora virgem de setenta anos, ao perder seu último pretendente, comete o suicídio por enforcamento; a moça mal amada que habita um corpo considerado feio ou desarmonioso colhe migalhas de afeto, seduzindo um pré-adolescente; o irmão do meio de Oséas e Armando, celibatário, busca inutilmente o amor entre aquelas que o vendem por dinheiro; o rapaz desiludido com o casamento e com a mulher “que deixou de amar” revisita melancolicamente um passado que não pode reviver, junto a uma avó a quem esquece a maior parte do tempo. Dentre tantas criaturas mesquinhas e desagradáveis, comentarei brevemente a história do “menino das pandorgas”, que me parece o mais simpático.

Um tanto deslocado entre os demais moradores da horrível cidade à qual nem um circo consegue alegrar, esta criança divide-se entre a aspiração nascente do amor - *topos* geral do conto - e o sonho de ascender; escapar, talvez, no voo do pentágono de papel do brinquedo adorado (forma convencional da pipa), da torpe e doentia realidade em que se descobre existindo. (E que, diga-se de passagem, apenas reproduz um modo cansado de olhar para o circo do mundo, o mesmo circo no qual os saltimbancos se divertem por opção, quase como uma afronta à vida madrastra...).

O conto gira em torno das mirabolantes peripécias narrativas convocadas por Osman Lins para disfarçar o significado da descoberta do desejo, que no menino é despertado por Adélia, a vizinha mais velha e casada. “Pandorgas” que sobem para o céu, como “índios vermelhos”, manipuladas pelo garoto; abraços que são dados em troncos nodosos, onde se arrastam lagartas de fogo que queimam o rosto, que depois será beijado pela amada; aguaceiros que tombam do céu para molhar as vestes do casal, colando-se aos seus corpos e revelando suas formas íntimas... por aí seguem os jogos malabares do autor para falar de sexo, em lances que, de tão explícitos e descabidos - talvez inadvertidamente, e enfatizados pelo contraponto com a compungida seriedade geral da narrativa - conseguem ser realmente engraçados.

O que estabelece um diferencial nesta estória, em relação às demais, é a quase inconfessável irreverência da criança, a sua independência mesmo em face aos revezes da vida - quando rasgam seu brinquedo e perseguem-na, apedrejando-a -, e mesmo quando se percebe ainda distante da realização das alegrias que intui, não sem malícia, existir na vida sexual dos adultos (pois Adélia não o leva a sério, tratando-o como a criança que é). Há, no menino, uma insubordinação latente, que se verifica nos demais ensaios de liberdade e leveza aos quais se atreveu Osman Lins; e que falam, por exemplo, de seu apreço pelo aspecto mambembe da vida, apesar de seus esforços para revestir os seus textos de um rígido escafandro intelectual.

Transcrevo um belo trecho da narrativa em que o entusiasmo pela festa pastoril supera a triste exibição da elefanta importada: indicativo deste comichão interno em busca do *Menino* feliz que não raro acometia o autor; e que decerto teria vindo à tona, confortavelmente, numa poética da maturidade que ele não pôde viver. Livre de obrigações e penitências, vale pela promessa explícita de uma grande e terapêutica alegria, que nos contagia a todos:

Dentre os papagaios que, nos ares infestados de varíola, planam serenos, surgiu a Novidade, o Acontecimento. Um pastoril famoso divide com Hahn as atenções das pessoas. Num estrado alto, de madeira, as pastoras cantam, fortemente pintadas... A orquestra: um pífano, um banjo e um triângulo.). Ora o empresário, nos dias em que as dançarinas-cantoras se apresentam, *descobriu este modo festivo de anunciar ao povo o espetáculo: às quatro e meia, solta um papagaio azul, rubro e laranja, por ele construído e que não imita os outros, nenhum outro. É enorme, régio, rosnador, em mais*

de um plano, cheio de festões, parecido com um peixe, um gavião, um guarda-chuva, um porta-bibelôs, uma girândola. *Encanta-me. Decidi fazer um papagaio assim, formas novas, diferente dos outros e ainda mais alegre. Vou fazê-lo.* (Lins, 1999, p. 42, grifos nossos)

Tal veemência parece corroborar o desejo por uma narrativa capaz de se dissolver no riso que salva, no circo do miudinho, no terreiro de Lisboa. Uma narrativa capaz de gracejar do Prisioneiro ao vê-lo atacar, com suas razões de inseto, a enormidade da Lei, a implacabilidade da Sentença. O Processo nos ensina a rir de estilos, gêneros e movimentos literários, quando, mesmo pequenos, só têm um sonho: “preencher uma função maior da linguagem, fazer ofertas de serviço enquanto língua de Estado”. Como diz Deleuze e Guattari a respeito de Kafka, “é preciso cultivar o sonho contrário: saber criar um devir menor”:

A literatura é mais assunto do povo do que da história literária. ... A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. ... Estar-se na sua própria língua como um estrangeiro. Ainda que única, uma língua é sempre uma caldeirada, uma mistura esquizofrênica, um traje de Arlequim através do qual se exercem funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser e não ser dito. ... Só o menor é que é grande e revolucionário. (Deleuze e Guattari, 2003)

Para Bakhtin, o carnaval, que tem íntimas relações com o circo, não é só uma prática social específica, mas também uma reserva geral e ininterrupta de formas populares e rituais festivos, que promove a aproximação dos contrários - as *mésalliances* do sagrado e do profano, do alto e do baixo, da ordem e do caos. Ao longo da história, o riso foi perdendo seu elo essencial e renovador numa concepção demasiado severa do mundo, reduzindo-se ao domínio do particular e do típico:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetua-

ção, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto”. (Bakhtin, 1987, p. 9)

Por isso, é preciso que autores como Guimarães Rosa e Osman Lins surjam de tempos em tempos com suas propostas carnavalizadoras, trazendo para a cena, novamente, a explosão de alteridade que faz renascer a graça das cinzas. O espetáculo mambembe do circo derruba as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e de sexo, numa grande celebração da vida, cujo propósito é promover a reaproximação dos seres, a alegria das trocas, evocando as origens e a infância. Como diz Alberto Caeiro, que os poetas nos socorram e a vida nos ensine o aprendizado do *Menino*, para que a alegria não nos abandone jamais:

Quando eu morrer, filhinho,
Seja eu a criança, o mais pequeno,
Pega-me tu ao colo
E leva-me para dentro da tua casa.
Despe o meu ser cansado e humano
E deita-me na tua cama.
E conta-me histórias, caso eu acorde,
Para eu tornar a adormecer.
E dá-me sonhos teus para eu brincar
Até que nasça qualquer dia
Que tu sabes qual é.
(Fernando Pessoa, *Obra Poética*, 2005, p. 210)

REFERÊNCIAS

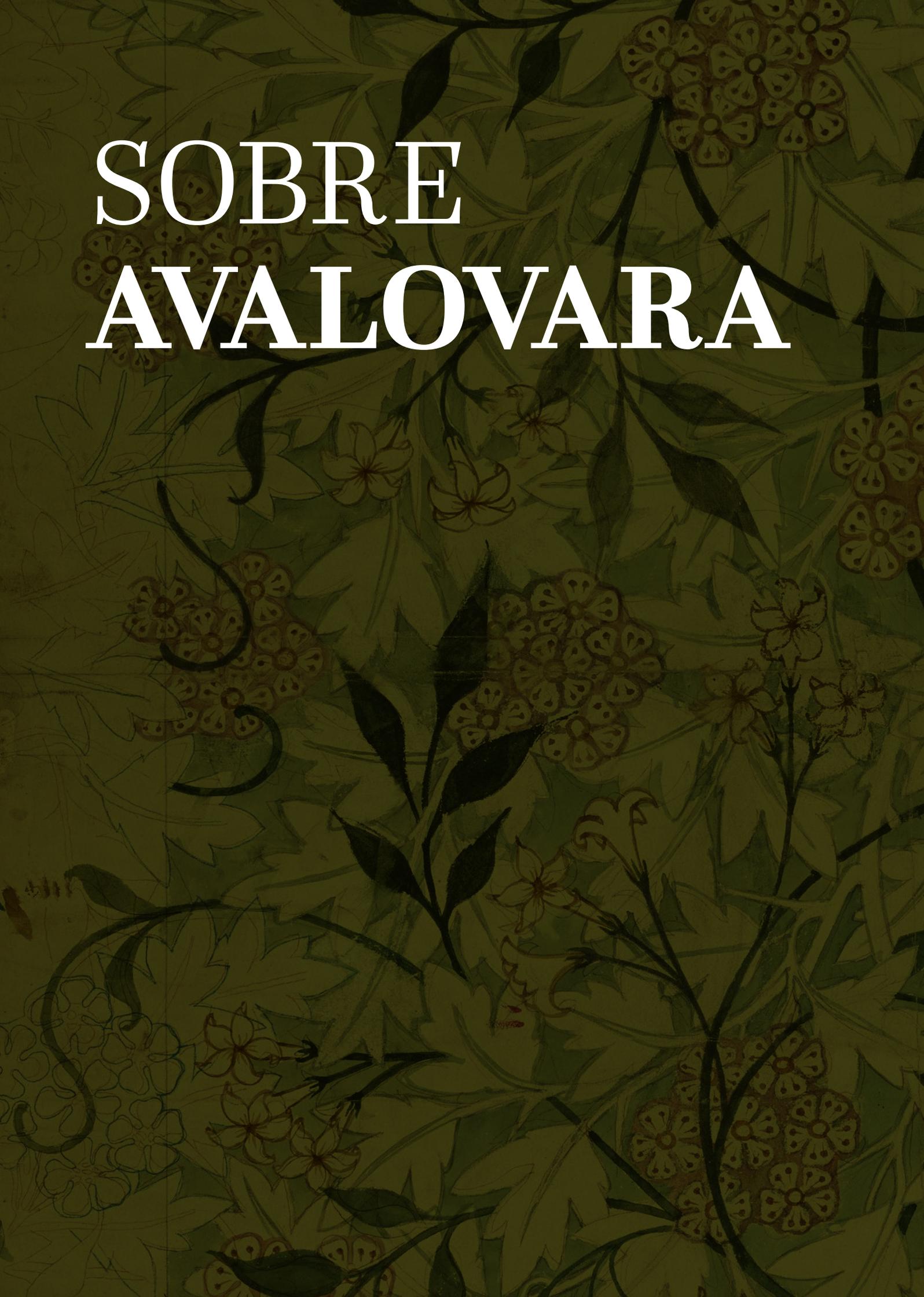
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BERGER, John. *Sobre o olhar*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- CAEIRO, Alberto. O guardador de rebanhos, in: PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- CURI, Simone. Ensaio insignificante do riso, in: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- FERREIRA, Ermelinda. Decapitados: homem e estilo no romance inacabado de Osman Lins, in: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Edufpe, 2004.
- GRIMM, Wilhelm. *Os músicos de Bremen*. São Paulo: Ática, 2012.
- LADEIRA, Julieta de Godoy (Org.). *Lições de casa - exercícios de imaginação*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.
- LINS, Osman. *Os gestos*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. *Nove, novena*. Narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Planeta, 2003.
- LISBOA, Adriana. O circo do miudinho: Guimarães Rosa e a poética do pequeno, in: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RAMOS, Jacqueline. *Risada e meia*. Comicidade em Tutaméia. São Paulo: Annablume, 2009.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. (Corpo de Baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.



SOBRE AVALOVARA



A EKPHRASIS
COMO TÉCNICA
DE TRANSCRIÇÃO
INTERSEMIÓTICA

Resumo: Nos últimos anos o estudo das relações entre literatura e artes visuais tem-se difundido significativamente, motivando pesquisas ora empiricamente direcionadas, que relacionam textos e telas específicos, ora teoricamente orientadas, que buscam desvendar a possibilidade de ler um texto literário como se observa uma pintura ou de decodificar semioticamente uma pintura como um texto literário. Os críticos que se dedicam a esse trabalho procuram ultrapassar as barreiras erguidas por Lessing entre a poesia e as artes visuais: entre a poesia como uma arte de signos arbitrários alinhados no tempo e a pintura como uma arte de signos “naturais” dispostos no espaço.

Palavras-chave: Literatura e pintura; Ekphrasis; Arcimboldo; Cesário Verde; Carlos Drummond de Andrade; Osman Lins

Abstract: In recent years, the study of the relationship between literature and visual arts has spread significantly, motivating research that is sometimes empirically oriented, which relates specific texts and screens, and sometimes theoretically oriented, which seeks to unveil the possibility of reading a literary text as one observes a painting, or to semiotically decode a painting as a literary text. Critics who dedicate themselves to this work seek to overcome the barriers erected by Lessing between poetry and the visual arts: between poetry as an art of arbitrary signs aligned in time and painting as an art of “natural” signs arranged in space.

Keywords: Literature and painting; Ekphrasis; Arcimboldo; Cesário Verde; Carlos Drummond de Andrade; Osman Lins

SOBRE A *EKPHRASIS*

Um dos enfoques mais interessantes neste campo de investigação foi traçado por W. J. T. Mitchell, que em seu livro *Iconology: image, text, ideology* trata da relação entre a palavra e a imagem como uma relação de disputa pelo poder:

A diferença mais fundamental entre palavras e imagens parece ser a fronteira física-sensível entre os domínios da experiência visual e auditiva. O que poderia ser mais básico do que a necessidade bruta da visão para a apreciação da pintura, e do sentido da audição para a compreensão da linguagem? Até o lendário fundador da tradição *ut pictura poesis*, Simonides de Ceos, reconhece que, na melhor das hipóteses, “pintura é poesia muda”. Pode aspirar à eloquência das palavras, mas só pode atingir o tipo de articulação disponível aos surdos e mudos, a linguagem dos gestos, dos sinais e expressões visíveis. A poesia, por outro lado, pode aspirar a tornar-se uma “pintura eloquente”, mas seria mais correto descrever a sua realização real nas palavras de Leonardo da Vinci, como uma espécie de “pintura cega”. As imagens da poesia podem falar, mas não podemos realmente vê-las. (Mitchell, 1987, p. 116)

Citando Mitchell, o crítico James Heffernan, em seu livro *Museu de palavras*, investiga esta relação através de um não menos curioso estudo sobre uma antiga técnica retórica - a *ekphrasis* - ou a representação verbal de uma representação visual. De acordo com este autor, a *ekphrasis* é fascinante por diversas razões: primeiro, porque evoca o poder da imagem silenciosa mesmo quando submetida à autoridade rival da linguagem. Segundo, porque é uma técnica que possibilita uma forte analogia com a disputa entre os gêneros, funcionando muitas vezes como a expressão de um duelo entre os olhares masculino e feminino, onde a voz intelectual do discurso tenta controlar, explicar ou reduzir o impacto sensorial da beleza que seduz e ameaça. Este aspecto revela o caráter profundamente ambivalente da *ekphrasis*, representando uma fusão da iconofilia com a iconofobia, e traduzindo a veneração e a ansiedade dos escritores de todos os tempos sobre a imagem. Terceiro, porque a relação entre as artes numa obra literária *ekphrástica* não é impressionista, mas tangível e manifesta, evidente pela própria natureza deste tipo de representação. E finalmente, porque se trata de uma técnica extraordinariamente fértil e duradoura no campo da criação literária, subsistindo até hoje, apesar

de suas origens remontarem a exemplos tão clássicos quanto o da descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero. Analisar o modo como a pintura e a escultura foram representadas ao longo da história da literatura ocidental é ver como nela se inscreve, paralelamente, uma história de sua perene e conflituosa resposta às artes visuais.

Umberto Eco, no item destinado ao estudo da *ekphrasis* no capítulo “Fazer ver”, de seu livro *Quase a mesma coisa*, comenta sobre o grande prestígio que o exercício gozava na Antiguidade, e menciona inclusive a importância deste exercício na preservação da memória de muitas obras desaparecidas. Exemplos insígnies são as *Imagines* de Filostrato e as *Descriptiones* de Callístrato. Segundo ele, hoje não se pratica mais a *ekphrasis* como exercício retórico, mas como instrumento de atração da atenção menos para o dispositivo verbal do que para a imagem que se pretende evocar ao utilizar a técnica. Se retomássemos o ponto de vista de Mitchell, seria como se o poder do discurso (“masculino”) estivesse sucumbindo definitivamente ao poder da imagem (“feminino”).

Eco distingue também a retórica *ekphrasis* clássica, *evidente*, segundo ele - ou seja, que exigia ser reconhecida como tal -, da *ekphrasis oculta*, de utilização mais moderna, quando o autor não menciona que o texto nasce da descrição de uma obra das artes plásticas: “Se a *ekphrasis* evidente queria ser julgada como tradução verbal de uma obra visual já conhecida (ou que pretendia se tornar conhecida), a *ekphrasis* oculta apresenta-se como dispositivo verbal que quer evocar na mente de quem lê uma visão, o mais precisa possível. Basta pensar nas descrições proustianas dos quadros de Elstir, para ver como o autor, fingindo descrever a obra de um pintor imaginário, inspirava-se efetivamente na obra ou obras de pintores de seu tempo.” O próprio Eco confessa ter-se deliciado com a prática desta técnica em inúmeras passagens de seus livros, como *O Nome da Rosa* e *O Pêndulo de Foucault*.

Em português, entre tantos outros, há o exemplo do capítulo de abertura do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, na verdade um exercício *ekphrástico* oculto de um quadro do pintor Albrecht Dürer. Esta técnica revela-se indubitavelmente útil na pena de um autor cujos romances - como o *Manual de pintura e caligrafia*, o *Ensaio sobre a cegueira* e *A caverna* - refletem claramente um misto de veneração e ansiedade sobre a imagem. O fato de estar ligada à questão dos gêneros - como o atestam as teorias de Leonardo da Vinci e o tratado de Lessing sobre o *paragone* ou a disputa entre as artes ditas “irmãs” ou “rivais”, a literatura e a pintura - também parece fazer da *ekphrasis* um recurso não apenas estrutural, mas profundamente simbólico no texto saramaguiano.

James Heffernan faz questão de distinguir, em seu estudo, a *ekphrasis* de outras técnicas de representação literária ligadas à imagem, como o pictorialismo e a iconicidade. Embora não sejam mutuamente excludentes, essas três técnicas diferem estruturalmente de modo bastante claro. Embora um poema *ekphrástico* possa usar técnicas ou alusões pictóricas para representar uma pintura ou possa ser impresso numa forma gráfica que se assemelhe à pintura ou ao objeto que ele verbalmente representa, a *ekphrasis* difere tanto do pictorialismo quanto da iconicidade pelo seu caráter metalinguístico: ou seja, por se constituir uma tentativa de representação, tradução ou transcrição de uma representação anterior, já realizada em outro meio. O caráter duplamente mimético do procedimento - o fato de representar a própria representação ou, mais especificamente, uma obra das artes plásticas - define e qualifica as obras *ekphrásticas* ao longo da história literária, diferenciando-as de experimentalismos pictorialistas com as palavras e de criações iconográficas, não necessariamente relacionadas à representação de uma obra anterior.

Quanto à relação espacial e temporal na linguagem, pode-se dizer que a *ekphrasis*, tendendo à espacialização do texto, frustra o movimento narrativo, não se submetendo a ele. Ela é o antagonista da narrativa, a digressão ornamental que, no entanto, se recusa a ser mero ornamento submisso à história. Oscilando entre a celebração do poder silencioso e demolidor da pintura, a *ekphrasis*, por outro lado, continua a afirmar o poder eloquente e fundador da palavra. Interrompendo o fluxo narrativo pela evidência descritiva, a *ekphrasis*, ou o texto que se quer imagem, revela a sua admiração pelas artes plásticas, expresso num desejo de con-fusão. Mas ao circunscrever a imagem, filtrando-a através de um olhar, registrando-a, explicando-a e historiando-a, a *ekphrasis* também a destrói enquanto tal. Portanto, embora frequentemente se assemelhe a uma forma de descrição estática, a *ekphrasis* oferece uma resposta negativa à imobilidade pictórica, resgatando o impulso de contar histórias que é próprio da literatura, tentando deixar explícitos os múltiplos enredos que as artes visuais implicam na imagem.

Partindo do princípio de que a *ekphrasis* é a representação verbal de uma representação visual, comentaremos a seguir alguns exemplos do emprego desta técnica na literatura, tomando como referência a obra do artista plástico italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), autor de várias séries de imagens ambíguas intituladas *Cabeças compostas*. Embora muito imitadas no âmbito da pintura de todas as épocas, o interesse por estas “cabeças” como motivo de representação literária também é notável, uma

vez que se assemelhariam a trocadilhos ou palíndromos visuais, aspecto enfatizado pelos surrealistas. A obra de Arcimboldo tem incendiado a imaginação de muitos escritores ao longo dos tempos, tornando-se, portanto, motivo de inspiração para muitas obras literárias. A seguir, consideraremos exemplos extraídos de poemas de Dom Gregório Comanini, Cesário Verde e Carlos Drummond de Andrade, e da narrativa de Osman Lins, a fim de discutir suas peculiaríssimas tentativas de transcrição intersemiótica a partir da pintura arcimboldesca.

A EKPHRISIS COMO DESCRIÇÃO

A fim de enaltecer a tela *Vertumnus*, de Giuseppe Arcimboldo, realização culminante de todas as obras executadas para a glória de Rodolfo II (1552-1612), Imperador da Áustria, o cônego Don Gregório Comanini, contemporâneo do pintor, escreve o seguinte poema:

Seja lá quem fores, ó tu, que assistes/Ao quadro raro, disforme, em
que consisto,/Na boca casquinadas estalando,/Zombaria nos olhos
tremulando,/Todo o rosto pelo riso arrepanhado,/Ao descobrires
algo importuno,/No que dá pelo nome de Vertumnus -/Pelos filhos
de Apolo assim chamado -/Pelos cantos dos antigos exalçado./A
menos, pois, que possas capturar/A fealdade com que me embele-
zar,/Não saberás que existe uma feiúra/Que transcende a própria
formosura./Pese, embora, o aspecto de unidade,/Também há em
mim diversidade./E é ela que fiel, e com razão,/Revela coisas vá-
rias, tais quais são.

*Fruto estival, o melão, vem enxergar/[]Observa-lhe agora, o ar sul-
cado/ Seu tegumento fero e enrugado,/Que vinca a forne e me asse-
melha/Ao velho do arado na montanha/[]Vê também como o pê-
sego e o pomo,/ Rotundos, tão rotundos como um domo,/Se unem
ambos pra criar um rosto/Só de vida e redondez composto./Aten-
ta bem nos meus olhos, embora,/Um seja uma cereja , outro uma
amora./E estas avelãs, quem tal diria?/Note bem como suas peles
ocas/Se emparelham sobre a minha boca:/O que não prestaria, dou-
tro modo,/Aqui constitui a dupla guia/De um esplêndido bigode./E,
para que sozinho não se avenha,/Há a casca escabrosa da casta-
nha/A pender-me do queixo, que me enfeita,/ Oh, gala varonil, mais
que perfeita!*

Como tenta persuadir Comanini através destes trechos de seu longo poema, o retrato maneirista do rei é simultaneamente fiel, caricato e alegórico. É para sempre a imagem indiscutível do rei; mas uma imagem flexível, móvel, onde o sentido trafega em muitas direções e não cessa de dialogar com o observador. A imagem de Rodolfo II, embora única, remete a muitos referentes: é ao mesmo tempo homem e compósito de vegetais, rosto e conglomerado de frutos, rei e metáfora da Natureza, natureza-morta e metáfora do Rei. É aparência e essência, diversidade e unidade. Não é possível apreciar a imagem do todo sem a concomitante percepção de suas partes, que são unidades em si: frutos, flores, etc. E o nome, mais um desdobramento deste rosto por si só já tão discursivo, apenas reforça o seu caráter alegórico: *Vertumnus*, deus dos jardins e dos pomares, que presidia o outono e tinha o privilégio de mudar de forma ao seu bel prazer.



GIUSEPPE ARCIMBOLDO. VERTUMNUS

Neste exemplo, percebe-se como o poeta, falando em primeira pessoa, incorpora o “espírito” do ser retratado e “se descreve” para o leitor, a quem invoca como o próprio observador do quadro de Arcimboldo. A figura do receptor funde-se, no poema, numa imagem híbrida de leitor das palavras e observador da imagem. Como a imagem original não está à vista, tem-se clara a pretensão do poeta de traduzi-la de modo inelutável, não como uma ilustração, mas como uma metalepse, uma espécie de transposição da figura no texto: o poema diz-se “quadro” e solicita ao receptor que o “assista”, o “observe”: não que o “leia”. Apesar da pretensão, o poema de Comanini resulta um tanto modesto em seus efeitos *ekphrásticos*: não fosse o recurso à incorporação do personagem do quadro - ou do próprio quadro

- como voz discursiva do texto, tratar-se-ia de uma mera descrição, minuciosa, crítica e erudita, é verdade, mas não tão eloquente a ponto de “substituir” a visualização do quadro, ou sequer de “traduzi-lo” para o universo da linguagem. Não há uma intenção de recriação literária das técnicas pictóricas; há apenas um comentário à representação, o que não se configura como uma meta-representação, como o seria uma autêntica *ekphrasis*. Ao verbalizar a imagem, Comanini na verdade a silencia. Fixa um significado, ainda que o reconheça vários e diversos. Se fôssemos refletir em termos de disputa de poder, teríamos neste caso um exemplo clássico do domínio do discurso sobre a imagem, que perde a sua virtualidade fecundante ao ser reduzida e concretizada numa interpretação.

O EXERCÍCIO PICTORIALISTA DA EKPHRASIS

Sem a pretensão de descrever a mesma tela, o *Vertumnus* de Arcimboldo; e sem sequer lhe fazer a mais discreta alusão, o poeta português dos fins do século XIX, Cesário Verde, autor de um único livro - *O Livro de Cesário Verde* - presta ao pintor maneirista uma homenagem bem mais convincente do que a do bem intencionado poema de Don Gregório Comanini. Exemplo de um exercício pictorialista da *ekphrasis*, esta transcrição intersemiótica revela como um quadro pode ser luminosamente evocado através das palavras, sem que nenhuma referência intelectual lhe seja feita, nenhuma interpretação aludida, nenhum comentário registado. O poema *ekphrástico* intitula-se *Num Bairro Moderno*.

Como já prenuncia o título, a paisagem a ser percorrida pelo poeta é a de um bairro rico, moderno, onde se destacam “casas apalaçadas”, jardins, escadas de mármore; e onde se adivinham, através das persianas, quartos estucados, papéis de parede, finas porcelanas reluzentes à mesa de refeições. O poema, datado de 1877, se constrói ao longo de vinte estrofes com cinco versos cada, divididas tematicamente de maneira ainda mais drástica por um episódio de “delírio”, ou de exótica acomodação visual, cuja natureza é fundamental para se compreender o movimento “paradoxal” da poesia de Cesário Verde. Nota-se que estes versos estão praticamente desabitados, talvez devido à hora escolhida, dez da manhã, quando a preguiçosa população burguesa ainda não despertou de todo, não obstante o dia se apresenta desde o princípio deslumbrante, sugerindo que tudo se passa num verão quente, colorido e acolhedor. Nada parece nublar a intensidade da luz, que jorra de palavras e expressões como *transparentes* matizes, *nascentes* estancadas pelos

jardins, *brancuras quentes* que ferem a vista. O brilho e a claridade são tais que o próprio poeta, receptor-emissor da cena retratada, se diz vitimado pela resplandescência do trajeto que descreve, a ponto de chegar ao seu destino, habitualmente, “com as tonturas duma apoplexia”.

Toda essa luz, porém, parece apenas servir de pano de fundo para destacar o motivo central do poema-pintura: a imagem de uma mulher que carrega um cesto com frutas e verduras para vender de porta em porta. Ela e o poeta são os únicos seres vivos sob o sol magnífico, e são ambos trabalhadores. A figura feminina, em si, não chama a atenção. Descrita como uma rapariga pequenina, azafamada, esguedelhada, feia, de bracinhos brancos, descolorida nas maçãs do rosto, sem quadris, magra e enfezadita, parece ser apenas o suporte acanhado de uma surpreendente exuberância cromática que, como se verá adiante, a recobre e a circunda. Nada há de especial nas suas vestes, não são ricas, paramentadas, elegantes ou distintas. No entanto, os adjetivos do poeta as revestem de uma estranha majestade, envolvendo a figura nas ramagens de uma saia, no azul de umas meias, e indo-se derramar sobre o cesto que carrega e que ajuda a compor a sua indumentária, irisando o seu conteúdo - “retalho de horta aglomerada” - a ponto de transformar a pobre mulher, em si mesma tosca e triste, numa forma “pitoresca e audaz” que rebrilha e seduz sobre o “xadrez marmóreo duma escada”.

Considerando-se que este núcleo de intensa cor repousa contra o fundo inacreditavelmente branco da luz ofuscante que inunda todos os espaços do poema, pode-se ter uma ideia da força do contraste que leva esta imagem aparentemente banal a atingir o imaginário do poeta, deflagrando a visão fantástica que constitui o clímax da descrição. Desafiando a luz do dia, da situação cotidiana e previsível, e tendo como cúmplice apenas a luz do sol, o poeta também comete o seu crime: assassina a fotografia em nome da fantasia, do delírio, da metáfora. Focalizando sua visão num detalhe da cena - o cesto de hortaliças - começa a ampliá-lo no contexto dos demais versos até metamorfosear todas as palavras acomodadas no cesto em seres abjetos, pedaços de um organismo gigantesco, ameaçador, que respira e pulsa, e ergue-se da cena, vivo:

Subitamente, - que visão de artista! -
 Se eu transformasse os simples vegetais,
 A luz do sol, o intenso colorista,
 Num ser humano que se mova e exista
 Cheio de belas proporções carnis?!
 E eu recompunha, por anatomia,

Um novo corpo orgânico, aos bocados.
 Achava os tons e as formas. Descobria
 Uma cabeça numa melancia,
 E nuns repolhos seios injetados.
 As azeitonas, que nos dão azeite,
 Negras e unidas, entre verdes folhos,
 São tranças dum cabelo que se ajeite;
 E os nabos - ossos nus, da cor do leite,
 E os cachos d'uvas - os rosários d'olhos.
 Há colos, ombros, bocas, um semblante
 Nas posições de certos frutos. E entre
 As hortaliças, tímido, fragrante,
 Como dalguém que tudo aquilo jante,
 Surge um melão, que me lembrou um ventre.
 E como um feto, enfim, que se dilate,
 Vi nos legumes carnes tentadoras,
 Sangue na ginja vívida, escarlate,
 Bons corações pulsando no tomate
 E dedos hirtos, rubros, nas cenouras.

O poema parece abandonar o plano bidimensional da pintura e avançar no universo tridimensional da escultura. Do interior do quadro realista, a figura grotesca, maravilhosa, delirante começa a se insurgir contra a superfície, projetando volumes e conferindo profundidades inesperadas ao texto. Assim, o poeta-escultor transforma o poema numa matéria-prima amorfa, onde o amontoado de palavras constitui o material de que se utiliza para moldar um ser arcimboldesco. Surgindo da aparente serenidade da paisagem, a criatura obscurece profundamente a claridade inicial, lançando sombras sobre os significados banais ao roubar-lhes os significantes e com eles construir uma estranha alegoria. Num jogo de aproximações e de recuos, percebe-se que, vista de longe, a cena da mulher com o cesto de hortaliças continua inalterada. Apenas o olhar do poeta, viajando sobre o detalhe da pintura, aproximando-se da superfície dos frutos, é que os transmuda na maciez e rubor da pele, na tepidez e volume dos órgãos, nas formas anatômicas que brotam de atitudes, ângulos inesperados, estranhos parentescos dos corpos vegetais com o corpo humano. O caráter fragmentário de tal montagem é patente. Aqui já não são feitas comparações. O ser criado não tem uma cabeça “parecida” com uma melancia; a melancia é a própria cabeça, ambiguidade muito ao gosto das pinturas maneiristas. Ins-

taura-se uma incômoda simultaneidade, uma coexistência perturbadora entre dois significantes que se interpenetram no poema, sem se excluir. O mesmo acontece quando o poeta utiliza a expressão “maçãs do rosto” para referir-se à mulher, e menciona as “faces duns alperces” para referir-se aos pêssegos. A permuta que se instala entre os reinos humano e vegetal, nesse orgânico intercâmbio, produz como efeito maior o apagamento do elemento essencialmente humano e a sua conversão, no texto, à condição de uma natureza-morta. As metáforas tornam-se literais, na medida em que abrem a possibilidade de a mulher retratada ser apenas uma montagem, cujo rosto pode ser literalmente composto pelas figuras das frutas. O tratamento dado ao tema do humano é flagrantemente, pictoricamente moderno.

Como analisa Roland Barthes em *O óbvio e o obtuso*, a época de Arcimboldo foi profícua na fabricação de imagens reversíveis. Jogos caricaturais em que, por exemplo, a figura do papa, invertida, transformava-se em bode, ou a figura de Calvino, de ponta-cabeça, em louco perigoso, eram frequentemente usadas pelos partidários ou adversários da Reforma. Arcimboldo compôs várias séries de imagens reversíveis, que Barthes identifica com “palíndromos visuais”. No entanto, talvez essa construção tenha mais a ver com o paradoxo do que com o palíndromo. Um palíndromo pode ser lido em várias direções sem alterar o sentido. Já um “falso palíndromo” é um paradoxo: parecendo que reforça o mesmo, ele apenas afirma-se como outro. Afirma para negar e vice-versa, centralizando o “caráter reversível” no sentido e não num jogo de palavras meramente formal. Talvez também seja assim que se possa entender o movimento “paradoxal” da poesia de Cesário Verde, que se abre tanto a uma leitura convencional do realismo quanto a uma leitura imprevisível, moderna. O recurso à pintura arcimboldesca, essencialmente pictorialista, como se viu, talvez guarde relação com essa proposta.

O EXERCÍCIO ICÔNICO DA *EKPHRASIS*

Assim como no poema de Cesário Verde, ainda que inegável, a alusão às *Cabeças compostas* de Arcimboldo parece circunstancial e não intencional ou reconhecida, também no poema *Um em quatro*, de Carlos Drummond de Andrade, encontramos uma montagem evocadora da obra, que pode ser estruturalmente a ela associada. Ao contrário de *Um bairro moderno*, porém, onde o que se destaca é o pictorialismo, a exuberância das cores buscada à pele dos frutos e flores artificialmente reproduzidos com as tintas do pintor, copiadas pelo poeta; aqui o que se reproduz é a estrutura da fusão, o princí-

Além do aspecto icônico, o poema se apresenta como uma equação matemática onde A é o cavaleiro Dom Quixote; B é Rocinante, cavalo de Quixote; Z é Sancho Pança, escudeiro de Quixote; y é o jumento de Sancho; A sobre b = Quixote montado em Rocinante; Z sobre y = Sancho montado no jumento; A&b é o conjunto cavaleiro/cavalo; Z&y é o conjunto escudeiro/jumento. Bela é a unidade do grupo AbyZ, insana irmandade humana e animal, quarteto que se move em busca de um sonho. Um em quatro torna-se também quatro em um, unificação representada graficamente por uma única palavra: *umcavaleiroumcavaloumjumentoumescudeiro*, ou seja: AbyZ.

Posto ao lado da pintura de Portinari, o poema não se relaciona com a sua estrutura. Texto e tela apenas evocam os personagens do livro, ou um sentimento geral obtido pela leitura da obra, sem estabelecer entre si uma relação dialógica composicional. Embora se relacionem com a obra de Cervantes, não se relacionam entre si. Posto ao lado de uma *Cabeça composta* arcimboldesca, porém, imediatamente identificamos o paralelo estrutural, uma mesma sintonia *original* - porque não explícita no texto cervantino - de leitura do *Dom Quixote*, que se expressa num processo semelhante de interpretação visual da obra homenageada, tanto com palavras quanto com imagens.

Seria, portanto, sugestiva a leitura do poema *Um em quatro* como um exercício *ekphrástico* intencional, a partir da cabeça arcimboldesca de autor desconhecido, na qual as imagens isoladas do Quixote, Rocinante, Sancho e o jumento fundem-se no retrato do escritor Cervantes, representando exatamente a fusão do quarteto cervantino tal como é proposto na equação literária de Drummond. Evidentemente, não há elementos para se supor que se trate de um efetivo exercício de transcrição intersemiótica, mesmo oculto. Contudo, colocando-se o poema ao lado da cabeça composta que da obra de Cervantes terá feito um dos seguidores do estilo de Arcimboldo, e imaginando-se que Drummond o pudesse ter escrito com esta inspiração, ter-se-ia um exemplo singular do exercício icônico da *ekphrasis*, que pretendemos discutir neste item. Perdoem-nos, pois, a especulação, em benefício da explanação da ideia.

A EKPHRASIS COMO EXERCÍCIO METALINGUÍSTICO

A auto referencialidade é uma característica das produções *ekphrásticas*, que põem em causa, duplamente, a representação artística. O

modo como o escritor Osman Lins elabora suas personagens sob o molde das *Cabeças compostas* de Arcimboldo enfatiza este aspecto. Sem jamais ter feito uma referência explícita às obras deste pintor, suas narrativas eminentemente plásticas e ornamentais são povoadas de verdadeiras transcrições verbais das alegorias visuais de Arcimboldo. Seres compósitos, ambíguos e palindrômicos, ou francamente paradoxais, invadem suas histórias, quando não a constituem. A função desses seres no texto é a de promover uma reflexão sobre o próprio texto. A título de exemplo, consideraremos a alegoria sobre a qual se constrói o romance *Avalovara*, cujo título remete ao nome de um personagem da narrativa: um pássaro feito de muitos pássaros, possível alusão ao quadro *Ar*, do pintor maneirista. Não exatamente ligada à história, essa criatura aparece e desaparece das cenas, sobrevoando os capítulos e aludindo tanto à estrutura fragmentária do romance, composto de enredos recortados e sobrepostos, quanto ao tipo de composição das três figuras femininas principais que sintetizam a concepção da personagem como espaço e do espaço como personagem.

O pássaro é uma metáfora importante e recorrente na obra osmaniana, aparecendo também nos seus contos e num dos poucos poemas que escreveu. À semelhança do pássaro, Osman Lins esboça nas figuras dessas mulheres a sua *teoria da animização do espaço*, que não consiste, como se poderia pensar, no processo comum às fábulas e narrativas fantásticas, em que se dá vida aos objetos, conferindo-lhes características humanas como voz e capacidade de percepção. A teoria de Osman Lins, ao contrário, consiste numa técnica peculiar de construção da personagem a partir de um aglomerado de objetos heterogêneos, que migram do espaço diegético ou discursivo para dentro dos seus corpos, constituindo-os. A intenção do autor é bastante clara: não se trata de estabelecer meras comparações entre a figura humana e outros materiais: “Que há de novo em comparar uma personagem a bichos repulsivos? O novo é *amalgamar* uma porção de pequenos animais e, com eles, construir uma mulher, objeto ilusório de uma paixão real”.



GIUSEPPE ARCIMBOLDO. AR

O efeito visual alcançado através deste processo encontra um curioso paralelo técnico no chamado *Efeito Arcimboldo*, identificado nos quadros do referido pintor, que enfrentava um desafio semelhante: construir, com os recursos da pintura, alegorias: imagens de efeito linguístico. As soluções

encontradas por ambos frequentemente coincidem em termos estruturais e conceituais

É Roland Barthes quem aponta o fundo linguístico da pintura de Arcimboldo, que, como um poeta barroco, explora as curiosidades da língua, joga com a sinonímia e com a homonímia; combina, permuta e desvia signos já existentes. Para Barthes, a estrutura da linguagem humana é duplamente articulada: a sequência do discurso pode ser recortada em palavras, e as palavras, por sua vez, podem ser recortadas em sons ou em letras. A grande diferença entre essas duas articulações é que a primeira possui unidades que já têm um sentido (são as palavras); enquanto a segunda produz unidades insignificantes (são os fonemas: os fonemas, em si, nada significam). Na sua opinião, as artes visuais não teriam essa mesma estrutura: “É perfeitamente possível decompor o “discurso” do quadro em formas (linhas e pontos), mas essas formas nada significam antes de estarem reunidas. A pintura, portanto, tem apenas uma articulação”. Para Barthes, isso permite compreender o paradoxo estrutural das composições arcimboldescas: “Arcimboldo transforma a pintura em uma verdadeira língua, dando-lhe dupla articulação”.

Observe-se o quadro *Ar*. Trata-se, como na maioria das obras deste pintor, de um perfil humano feito a partir de um compósito de elementos. Neste caso, a cabeça humana recorta-se, uma primeira vez, em formas que já são seres inteiros, nomeáveis - em outros termos, “palavras”: águia, pavão, coruja, galo, beija-flor. Esses seres, por sua vez, decompõem-se em formas, linhas e cores que nada significam: reencontra-se, assim, a dupla escala das palavras e dos sons. Antes de *Avalovara*, Osman Lins ensaia uma alegoria semelhante em *Nove, novena*, na personagem Z.I., de “Perdidos e achados”. Simultaneamente uma imagem de mulher e uma composição ornitológica, a surpresa que essa construção produz no leitor não só desmembra a idéia da “mulher” como faz retornar sua atenção para as palavras que, na página, constituem esse estranho ser:

Quando a ergo, dois vultos de mulher se distanciam, e uma é Z.I. Clamo por seu nome, sigo-a ferindo os pés, ambas começam a correr, avanço decidido, agarro-a pelo braço. “Eu te amo!” Volta-se, cospe-me no rosto. *Então vejo, vi, vejo então que ela é feita de bichos ajustados. Ouço um rumor frouxo, um ruflar de asas, Z.I. desfaz-se em pássaros noturnos, vespas, mariposas, besouros e morcegos.*

Nota-se a diferença entre este procedimento e o que é utilizado por James Joyce no plano do discurso. Em *Finnegans wake* encontra-se um trecho onde a similitude ornitológica brota de um jogo de deformações paronômicas com as palavras: “*Amengst menlike trees walking or trees like angels weeping nobirdy aviar soar anywing to eagle it!*”. Em português, na tradução de Haroldo de Campos, seria algo como “Entre árvores hominídeas andando ou árvores angelídeas chorando não haveria de voer-se nasa aguial”. Em ambos os casos, veicula-se uma *imagem*: a pintura por meio de palavras em que esteja ausente a analogia e a comparação. A imagem no texto fornece uma informação completa e literal, como uma pintura, uma fotografia, de objetos; enquanto a metáfora estabelece uma comparação entre objetos. Seja como for, tal procedimento limita-se, em Joyce, a um jogo de linguagem sem maiores implicações para a construção do espaço diegético, enquanto o objetivo dos experimentalismos narrativos de Osman Lins, que aproximam tão fortemente o seu trabalho das artes visuais, reside justamente na elaboração deste espaço. À “dupla articulação” do texto de Joyce escapa, como se percebe, a tridimensionalidade responsável pela plasticidade do efeito que é conseguido por Osman Lins. Como buscamos mostrar neste item, a *ekphrasis* é utilizada em seus textos como estratégia de reflexão sobre um princípio: o da unidade na diversidade. Assim, tanto a personagem quanto o romance, aqui mencionados, são metaforizados em pássaros arcimboldescos feitos de muitos pássaros, o que torna patente o caráter metalinguístico da proposta.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. As impurezas do branco, in: *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- BARTHES, Roland. Arcimboldo ou retórico e mágico, in: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- DOM QUIXOTE - CERVANTES/PORTINARI/DRUMMOND. 21 desenhos de Portinari e 21 poemas de Drummond. Editora Fontana, 1993.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.
- HEFFERNAN, James. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: the illusion of natural sign*. Baltimore, John Hopkins University, 1992.
- KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo: um mágico maneirista*. Lisboa: Teschen, 1993.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *Nove, novena*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália, s/d.

A DAMA E O UNICÓRNIO: EXERCÍCIOS DE IMAGINAÇÃO



Resumo: A tapeçaria funciona como uma espécie de *leitmotiv* no conjunto da obra de Osman Lins, sobretudo na segunda fase de sua produção. Filho de alfaiate, o autor ornamenta artesanalmente os seus livros com belas composições verbais e visuais destinadas a refletir sobre o ato da criação literária. A influência de *La dame a la licorne*, do século XV, na composição de *Avalovara*, é atestada pelo próprio escritor. A série de seis painéis realiza uma meditação sobre a poética dos sentidos, através da imagem da virgem e do cordeiro. Seus componentes éticos e estéticos têm servido de inspiração à literatura, como atestam os trabalhos de diversos escritores portugueses, também comentados neste ensaio.

Palavras-chave: Tapeçaria; Escrita feminina; Ornamento; *A dama e o unicórnio*; *Avalovara*; Osman Lins; *A poética dos sentidos*.

Abstract: The tapestry functions as a kind of leitmotif throughout Osman Lins' work, especially in the second phase of his production. Son of a tailor, the author handcrafts his books with beautiful verbal and visual compositions designed to reflect on the act of literary creation. The influence of *La dame a la licorne*, from the 15th century, on the composition of *Avalovara*, is attested by the writer himself. The series of six panels meditates on the poetics of the senses, through the image of the virgin and the lamb. Its ethical and aesthetic components have served as inspiration for literature, as evidenced by the works of several Portuguese writers, also discussed in this essay.

Keywords: Tapestry; Women writing; Ornament; *La dame a la licorne*; *Avalovara*; Osman Lins; *The poetics of the senses*.

A TAPEÇARIA A DAMA E O UNICÓRNIO



FIG. 1. LA DAME À LA LICORNE - O SEXTO SENTIDO (“À MON SEUL DÉsir”)

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.⁰¹
 Charles Baudelaire. *Correspondances*

Entre os papéis distribuídos pelas pastas de documentos do escritor Osman Lins, doados por sua esposa Julieta de Godoy Ladeira ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, encontram-se muitas curiosidades: recortes de jornais, artigos de revistas e trechos de livros selecionados pelo autor nas extensas pesqui-

01 “Como ecos longos que à distância se matizam/Numa vertiginosa e lúgubre unidade/Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade/Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.” (Baudelaire, 1985, p.115)

sas que realizava antes e durante a composição de suas obras ficcionais. Nos anexos referentes aos estudos sobre o romance *Avalovara* - publicado em São Paulo, em 1973, pela editora Melhoramentos -, entre uma infinidade de figuras - fotografias, desenhos e pinturas -, uma referência se destaca. Trata-se de uma pequena estampa, uma reprodução em cartão de um dos seis painéis que compõem a famosa tapeçaria intitulada *La dame à la licorne* (Fig. 1), sob a qual ele datilografou a seguinte legenda: “Detalhe da tapeçaria *A dama e o unicórnio*, século XV. Tema N - Abel: o Paraíso”. Já o “Dossiê *Avalovara*” - uma coletânea de recortes organizada por Julieta de Godoy Ladeira, que se encontra no arquivo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da USP - abre-se com duas imagens que reproduzem detalhes do tapete, ao lado de um comentário de Julieta a respeito. O texto, datilografado, diz o seguinte: “A arte da tapeçaria também influenciou a obra de Osman Lins, e esta, em especial, é citada em *Avalovara*. *A dama e o unicórnio*, Museu de Cluny, Paris. Personagens de *Avalovara* entram no tapete, passam a fazer parte dele.” (Ladeira. “Dossiê *Avalovara*”, in: Arquivo Osman Lins, IEB/USP).

A alusão é flagrante, e a uma simples observação do desenho os leitores de *Avalovara* serão capazes de identificar alguns dos temas desenvolvidos pelo autor não só no capítulo mencionado, mas ao longo de todo o romance, no qual o tapete é, aliás, um dos principais motivos. Apesar de suas cores um tanto esmaecidas nas reproduções, ainda é possível perceber o encantamento que brota dessas composições misteriosas, construídas em torno de uma figura feminina ladeada por animais poderosos ou fantásticos como o leão e o unicórnio, tendo por pano de fundo um cenário de encantadora vegetação que lembra um jardim.

Os detalhes do bordado desses tapetes evocam, ainda que indiretamente, a atmosfera presente em personagens, títulos de capítulos e enredos de algumas das muitas histórias que compõem *Avalovara*. Além disso, o contraponto entre o rigor geométrico do arcabouço narrativo e o ornamentalismo do estilo, tantas vezes identificado pelos críticos como uma das principais características da obra osmaniana, também parece encontrar um legítimo equivalente visual na estrutura dessas tapeçarias, embora - à parte as referências já citadas - eu não conheça nenhum estudo anterior que mencione o conjunto de *La dame à la licorne* como fonte de inspiração para a criação de *Avalovara*.

A tapeçaria data, segundo se afirma, do fim do século XV, mais precisamente entre os anos de 1484 e 1500, e o seu nome - *La dame à la licorne* - foi inventado no século XIX. A rigor, dever-se-ia chamar “A dama entre o

leão e o unicórnio”, já que ambos os animais aparecem nos seis painéis. Por alguma razão, no entanto, ficou conhecida apenas como “A dama e o unicórnio”. A autoria da obra permanece desconhecida, assim como o lugar onde teria sido produzida. Presume-se que foi encomendada por Jean Le Viſte para uma dama - Claude Le Viſte, sua filha -, como presente de casamento, quando noiva de Jean de Chabannes-Vendenesse, irmão do marechal de La Palisse, nomes sonoros da História da França. Teria sido assim? Não se tem certeza, embora a natureza dos trajés ali detalhados corresponda à época atribuída à sua origem.

Diz-se que, no seu conjunto, os painéis representam uma alegoria dos cinco sentidos, sendo sugestiva a existência de um sexto painel, cujo título é “*A mon seul désir*”. Seria possível pensar, modernamente, que o sexto painel correspondesse ao misterioso “sexto sentido”, popularmente conhecido como um atributo feminino, místico ou sobre-humano. Mas a análise dos especialistas revela uma outra interpretação. O sexto painel, introdutório ou conclusivo do conjunto, ilustraria a renúncia de todas as paixões, e a tapeçaria como um todo, para além de ser uma representação do poder e da força do nobre, seu proprietário, estaria revestida de um profundo conteúdo moral. O próprio tema não era desconhecido no contexto da produção artística europeia dos séculos XV e XVI, sendo comum a elaboração de alegorias aos sentidos com esse significado. Há o relato de pelo menos uma outra tapeçaria com esse tema, datada da mesma época e de propriedade do cardeal Erard de la Marck, de Liège, com o título *Los sentidos*, igualmente composta por seis painéis, um dos quais intitulado *Liberum arbitrium*, cujo significado é semelhante ao de “*A mon seul désir*”.

Segundo o curador do Museu de Cluny, Alain Erlande-Brandenburg, o significado do sexto painel permaneceu por muito tempo um mistério. Acreditava-se que a dama era representada retirando uma jóia do cofre nas mãos da pajem, e isso induziu à interpretação da tapeçaria como um presente de casamento. Observando-se, porém, que nos demais painéis a dama sempre aparece com um colar ao pescoço, percebeu-se que ela, na verdade, estaria devolvendo a jóia ao cofre no sexto painel, onde o seu colo aparece desnudo. A dama está, inclusive, envolvendo a jóia num lenço, como se pretendesse guardá-la. Associando a imagem ao título, chegou-se à interpretação de que, “por sua própria vontade”, ou no exercício de seu “livre arbítrio”, a dama se despoja, simbolicamente, das paixões materiais provocadas pelos cinco sentidos anteriormente aludidos.

No *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant comenta-se que:

Na sexta e última tapeçaria da célebre série do museu de Cluny, *A dama e o unicórnio*, a jovem mulher, que se despoja de suas jóias, está prestes a ser absorvida pela tenda, símbolo da presença divina e da vacuidade. A inscrição que encima a tenda, *um só desejo*, significa que o desejo da criatura se confunde com o da vontade que a dirige. Na medida em que nossa existência é um *jogo divino*, nosso papel torna-se livre e ativo, quando nos identificamos com o manipulador de marionetes que nos cria e dirige. Então o ser particular dissolve-se para dar lugar ao grande Ser, sob a tenda cósmica ligada à estrela polar.

Os seis painéis são muito semelhantes entre si. Apresentam o mesmo intenso colorido, com predomínio do vermelho e do azul. Há uma profusão de flores bordadas na ilha redonda, azul, no centro do quadro, e um inventário de flores e de pequenos animais bordados no fundo vermelho, ladeando sempre as mesmas personagens: uma dama e sua pajem (que só está ausente no primeiro painel), aparecendo um leão à esquerda e um unicórnio à direita do conjunto, cada um segurando (exceto no primeiro painel) uma bandeira vermelha com a imagem de três luas em quarto crescente, brancas, numa tarja azul, símbolo heráldico da família Le Vište.

As variações são mínimas, e lembram as das figuras das cartas de tarô, onde as imagens ora estão voltadas numa direção, ora noutra, ora olham para a frente, ora para os lados, cada uma dessas atitudes simbolizando uma interpretação ou mensagem diferente (Fig. 2). Pequenos objetos introduzidos em cada painel configuram-no como uma alegoria de um dos sentidos, alguns muito óbvios, outros nem tanto. Assim, um espelho alude à visão, um órgão à audição, o chifre do unicórnio na mão da moça ao tato, uma taça de frutas ao paladar, uma coroa de flores ao olfato, e um pequeno cofre aberto ao “sexto sentido” (Ver figuras 8 a 13, neste ensaio).

Há um estreito parentesco entre o aspecto das damas nestes painéis e a figura de Penélope, de uma tapeçaria homônima datada da mesma época, exposta no Museu de Boston nos Estados Unidos, de onde surgiu a suposição de que teriam sido produzidas pela mesma pessoa (Fig. 3). Em estado de conservação precário, e representando o ato de tecer, a tapeçaria revela a preocupação do artista com o seu próprio meio de expressão, sobre o qual reflete, embora para isso vá buscar inspiração na arte dita “irmã” ou “rival” da pintura: a literatura. Aludindo ao famoso episódio de *A Odisséia*, de Homero, o tapete retrata Penélope em sua longa e paciente atividade de espera, tecendo e destecendo, com fios de linha, lã ou seda, a teia de uma

história que é, simultaneamente, o seu refúgio e a sua condenação. Assim como na epopeia, no desenho da tapeçaria o tapete participa de dois universos: o diegético, como elemento da história ou da cena, e o metaficcional, como elemento que duplica a história ou a cena, espelhando-as.



FIG. 2. DETALHES DOS SEIS PAINÉIS DE LA DAME À LA LICORNE. DE CIMA PARA BAIXO: VISÃO, AUDIÇÃO, PALADAR, OLFATO, TATO E “A MON SEUL DÉsir”



FIG. 3. PENÉLOPE, DE AUTOR DESCONHECIDO. MUSEU DE BOSTON.

Além disso, tanto no caso de *La dame à la licorne* como no caso de *Penélope*, percebe-se que o artista da época está submetido a um rigoroso código de regras sociais, de âmbito moral, político e religioso. Como diz Márcio Seligmann-Silva (1998, p. 11), em sua introdução à tradução que fez para o português do tratado de Lessing, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de 1776, “a pintura, desde o Renascimento e sobretudo na era do Barroco e da Contra-Reforma, tornou-se, de certo modo, uma pintura de e sobre palavras, uma icono-logia. O seu fim também é promover o

(re)despertar no espectador das palavras que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentários; quer voltar a ser texto”.

As semelhanças do conjunto de *La dame à la licorne* com o tapete que Osman Lins descreve no romance não são muito evidentes, exceto talvez pela composição em “*mille-fleurs*”, técnica muito comum na pintura e na tapeçaria medievais, que aparece descrita nos textos explicativos como “verduras”. Neste tipo de composição, o espaço que envolve o desenho central é recoberto por um delicado e minucioso bordado que ornamenta a cena com uma profusão de flores e de pequenos animais, produzindo um efeito de exuberância decorativa de tirar o fôlego ao observador. Tanto a ilha redonda que constitui o piso do conjunto *La dame à la licorne* quanto o tapete que recobre o piso da sala na cena principal de *Avalovara* parecem seguir essa tradição. Outros paralelos muito instigantes podem ser traçados entre *La dame à la licorne* e *Avalovara*, os quais, além de evocarem a imagem do tapete no romance, também sugerem a imagem do romance como um tapete, uma construção artesanal aberta a uma leitura preponderantemente sinestésica.

Filho de um alfaiate, Osman Lins tinha fascínio pela urdidura, pela trama dos fios, pela tepidez e textura dos tecidos, talvez pela fecundidade de significações que o ato de tecer pode produzir quando comparado ao gesto de escrever. Em 1976, dedicou ao pai uma crônica emocionada lembrando o Dia do Alfaiate (6 de setembro) - “Um dia que se despede do calendário” -, publicada no livro póstumo *Evangelho na taba*, de 1979, onde comenta sobre suas impressões de infância no convívio com a profissão, e fala do prazer que sentia com o cheiro das fazendas e o brilho de suas cores, e até mesmo com a maciez do giz que o seu Teófanos usava para traçar os moldes das roupas, fazendo desenhos que pareciam, aos seus olhos de menino, meridianos e constelações (Lins, 1979, p. 115-118).

Pode-se dizer, portanto, que a tapeçaria funciona como uma espécie de *leitmotiv* mais amplo no conjunto de sua obra, sobretudo na segunda fase de sua produção. Com intenções metalinguísticas, Osman Lins tece, nas páginas de seus livros, belíssimas composições verbais e visuais destinadas a refletir sobre o ato da criação literária, assim como a ilustrar e a ornamentar os enredos de suas histórias. Bons exemplos disso encontram-se no livro *Nove, novena*, de 1966, sobretudo nos textos introdutórios aos capítulos ou “Mistérios” da narrativa “O Retábulo de santa Joana Carolina”.

O tema do “Sétimo Mistério” gira em torno da tapeçaria. Observando atentamente a pequena narrativa que abre este capítulo, percebe-se que as palavras em letras maiúsculas que entrecortam o texto a intervalos

evocam o movimento de ir e vir de um tear. Anatol Rosenfeld estabeleceu pela primeira vez esta comparação em seu ensaio “O olho de vidro”, publicado no suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1970. Em seu livro *Poéticas em confronto*, Sandra Nitrini também atenta para este detalhe, mostrando como “as palavras do campo semântico *tear* se tecem entre si nesta narrativa, ornando um desenho rigorosamente geométrico dentro do corpo do texto ornamental e metalinguístico”:

Jogando ordenadamente com as palavras -*fiandeira, carneiro, fuso, lâ, linho, casulo, algodão, tecedeira, urdidura, tear, trama, crochê, desenho, tapeceira, bastidor, roca, coser, agulha, capucho* - remissivas aos instrumentos, à matéria-prima, ao sujeito e à própria atividade criadora, o texto configura-se como um verdadeiro *tear*. Nele se entremeiam os fios do feixe léxico-semântico do *tear* e o discurso teórico-metalinguístico sobre a atividade criadora. Mas a disposição e a tipografia dessas palavras, que obedecem a um rigoroso sistema de organização entre si, marcam e ressaltam o desenho da trama e da urdidura dos fios que se tecem nesse trecho. O discurso teórico corresponde ao pano de fundo e o jogo dessas palavras ao desenho, ao crochê em relevo, isto é, ao ornamento do ornamento. (Nitrini, 1987, p. 136)

Os leitores de Osman Lins percebem que em *Nove, novena* o autor antecipa e exercita muitas das inovações estruturais mais tarde postas em prática em *Avalovara*. O tema do tapete é um exemplo disso. Lentamente elaborado ao longo das narrativas, ele aparece no romance em várias versões, do tapete como elemento da ambientação à tapeçaria como alegoria da criação literária. No segmento Eg, por exemplo, encontra-se uma longa e detalhada descrição de um tapete, verdadeira “construção em abismo” que reflete o cenário principal da história:

Enquadra o tapete, prolongado, nas bordas menos largas, por duas franjas pálidas, fina moldura sanguínea, cercando duas sequências florais, ambas com predomínio do azul, mas baseadas em distintos modelos. Segue-se uma barra bem mais larga, também florida e onde as flores, ligadas entre si por uma caligrafia de folhas, salientam-se, douradas e índigo, sobre fundo vermelho, evidentemente estilizadas e repetindo-se, rítmicas, com variações quase imperceptíveis. Repetem-se, então, as duas sequências das bordas, ago-

ra na ordem inversa. Esta quintupla demarcação isola no espaço o verdadeiro motivo da tapeçaria, o festivo retângulo onde avançamos talvez para o conhecimento. Nele viceja uma vegetação nascida de meditações felizes, estranhas à ideia de Mal - nem o mínimo vestígio de destruição, de violência, de morte - e sem que esta recusa (como saber, com segurança, se desconhecimento ou recusa?) redunde na invenção de um mundo sem força de verdade. Estamos abraçados sobre um quadro fantástico e engendrado na Beatitude, mas permanecem os liames que o associam ao mundo perecível e sem os quais corresponderiam apenas a frágeis idealizações esta vegetação imaginosa e a fauna que a povoa. Troncos retorcidos e curtos, obviamente sem raízes e apoiando-se em um dos lados do retângulo, procuram identificar esse lado com uma superfície sólida, convenção negada pela existência de outras árvores cujos troncos levitam, acrescentando ao espaço do jardim uma qualidade arbitrária e vagamente celeste. ... Paira em tudo um ar de imunidade e mesmo o olhar distraído depressa adivinha, não sem nostalgia, que os seres aqui tecidos são imortais. O tapete é o Paraíso e, com os sons da cidade, em torno da muralha constituída pela quintupla barra de motivos vegetais, ruge a morte. (Lins, 1973, p. 356)

Osman Lins menciona na sua descrição “duas sequências florais, com predomínio do azul, mas baseadas em distintos modelos”. Seria um dos modelos o da tapeçaria de Cluny, onde flores são tecidas sobre um fundo azul escuro? Mera especulação. Na verdade, o que interessa realmente é o modo como suas alegorias, não apenas plásticas, mas também literárias e musicais, entretecem-se à cena principal do enredo, onde os protagonistas Abel e  amam-se sobre um tapete, antes de serem assassinados por Olavo Hayano, o marido traído.

Através de uma série de alusões, diretas ou indiretas, a obras de naturezas diversas, como o poema *A divina comédia*, de Dante Alighieri; o ensaio *Literatura européia e Idade Média latina*, de E. R. Curtius; as sonatas para cravo de Domenico Scarlatti; a ópera *Carmina Burana*, modernamente composta por Carl Orff a partir do manuscrito original dos goliardos, clérigos vagantes medievais; a pintura religiosa de Tintoretto e Ticiano; a pintura profana de Giuseppe Arcimboldo e a tapeçaria de Cluny, por exemplo, obras do medievo, sobre o medievo ou de algum modo a ele relacionadas, Osman Lins transfere para a sua história uma atmosfera particular, algo

misteriosa, ubiquizando os cenários e conferindo ao texto significados mais profundos.

Trata-se, portanto, de um livro moderno num contexto evocativo de uma visão de mundo cujos valores são buscados a uma época muito específica, como afirma Regina Dalcastagné em *A garganta das coisas*: “a estrutura de *Avalovara* está, de alguma forma, vinculada à estética medieval”. Embora tenha privilegiado uma analogia arquitetônica como símbolo dessa estrutura - a catedral -, a autora comenta:

Aqui não se está falando simplesmente de um conjunto de arcos e nervuras que dão sustentação ao edifício gótico. Mas de toda uma maneira de pensar e exprimir o belo, que passa do interesse pelos números à estética da proporção, da harmonia, incluindo ainda o constante encanto exercido nos homens pela luz e pela cor. É essa combinação inteira que dá equilíbrio ao romance, que faz com que os fragmentos que o compõem - pedras polidas - não desmoronem, mas mantenham-se juntos formando uma obra compacta, uma, ainda que absolutamente múltipla. O *Avalovara*, “ser composto, feito de pássaros miúdos como abelhas” é expressão desse equilíbrio, metáfora dessa vontade. (Dalcastagné, 2000, p. 52)

Assim, através de múltiplos motivos alusivos ao medievalismo, Osman Lins narra uma história como o pedreiro-livre ou maçom construía um edifício, como o alquimista procurava a Pedra Filosofal e o cavaleiro andante o Santo Graal. Talvez, por isso, a identificação do escritor com o artesão também seja muito presente, e muito vinculada às raízes da cultura nordestina, como observa Ana Luiza Andrade em seu livro *Osman Lins: crítica e criação*, no qual discute o desdobramento da figura da tecedeira em várias personagens femininas de *Avalovara*. No capítulo “Cecília entre os leões” aparecem as duas velhas gêmeas, que tecem e tocam:

Expressões da cultura popular nordestina são as duas velhas representantes dessa tradição: Hermelinda e Hermenilda. Elas têm a função de tecer o romance de Abel e Cecília, lembrando os poetas cantadores de cordel, e ao mesmo tempo prenunciando o seu final. ‘A agulha, artefato perfurante, fere? Também ajuda a coser. Hermenilda, Hermelinda. Agulhas, nesta fábula fiada pela morte’ (*Avalovara*, p. 59). A artesanaria e o folclore popular representados na

costura e no canto das duas velhas são ainda revividos no pastoril, festa popular de celebração do Natal. (Andrade, 1987, p. 189)

A mesma função é transferida para Natividade, velha negra rendeira, no capítulo “História de O , Nascida e Nascida”:

Ainda quanto à penetração da crítica social de Abel por intermédio de Cecília, vimos que ela libera os seres oprimidos - os artesãos e os trabalhadores - desumanizados no anonimato do seu trabalho. No percurso literário de Abel esses seres vão emergir, representados em Natividade, a negra morta, ex-empregada de Olavo Hayano. O nome desta velha negra rendeira, como o de Nascida e Nascida, é simbólico de seu renascimento crítico pelas palavras por ela tecidas, a sua renda. Ela é, como Nascida e Nascida, a palavra emudecida que fala pelas mãos da rendeira: ‘Indispensáveis, à mestra rendeira - para que nasçam de seus dedos, na almofada, as malhas e desenhos rituais das rendas -, espírito inventivo, gosto, conhecimento dos pontos e juízo seguro sobre o valor dos efeitos’. (Andrade, 1987, p. 189)

Em sua tese de doutorado, Osman Lins oferece uma explicação para esta preferência pela visão de mundo medieval, quando fala sobre os efeitos que a perspectiva, surgida no Renascimento, exerceu sobre a arte, “subordinando a organização de um quadro a um sujeito-espectador fixo, central, ciclópico, único”. Não lhe parece destituído de significação o fato de que essa perspectiva tenha surgido paralelamente ao recuo da visão religiosa do mundo. “Nas épocas em que não se professa a crença renascentista na glória e no orgulho humanos contempla-se com a liberdade do espírito e não com a servidão da carne”, liberdade a que ele parece almejar na sua literatura. Segundo Osman Lins, o romance moderno revelaria uma certa preferência peloaperspectivismo medieval:

A visão não perspectivica, expansão e transfiguração do narrador onisciente, agora livre das limitações humanas e evocando uma espiritualização não muito diferente da que conhecia o artista medieval, insinua-se na ficção contemporânea. Anunciando um espaço como que sacralizado, oposto ao espaço profano do Renascimento, uma percepção mais profunda do mundo logo irá provocar recursos mais sutis de inserção do espaço. Não apenas no tempo,

mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo, e que os criadores do Renascimento erigem como dogma. (Lins, 1976, p. 94)

Não há como evitar a impressão de que o “romance contemporâneo” que melhor ilustra os comentários do autor é provavelmente aquele que ele mesmo se dedica a escrever. A questão religiosa e mística é importante quando se especula sobre o possível resgate da tapeçaria *La dame à la licorne* na criação de *Avalovara*, porque os significados simbólicos desta representação parecem reproduzir o espírito da obra, sobretudo no que diz respeito à presença do sagrado e do profano, traduzida em imagens e situações que entrelaçam o erotismo ao esoterismo. O unicórnio medieval, personagem tão marcante nessas imagens, é um símbolo do poder, mas também do luxo e da pureza:

O unicórnio simboliza, com seu chifre único no meio da frente, a flecha espiritual, o raio solar, a espada de Deus, a revelação divina, *a penetração do divino na criatura*. Representa, na iconografia cristã, a Virgem fecundada pelo Espírito Santo. Esse chifre único pode simbolizar uma etapa no caminho da diferenciação: da criação biológica (sexualidade) ao desenvolvimento psíquico (unidade assexuada) e à sublimação sexual. O chifre único frontal foi comparado a um falo psíquico: símbolo da fecundidade espiritual. Ele é também, ao mesmo tempo, o símbolo da virgindade psíquica. Alquimistas viam no unicórnio uma imagem do hermafrodita, o que parece ser um contra-senso: ao invés de reunir a dupla sexualidade, o unicórnio *transcende* a sexualidade. Torna-se, na Idade Média, o símbolo da encarnação do Verbo de Deus no seio da Virgem Maria. (Chevalier e Gheerbrandt, 1990, p. 919)



FIG. 4. O UNICÓRNIO É MORTO E LEVADO PARA O CASTELO. DETALHE DA TAPEÇARIA *THE CLOISTERS*, 1500, MUSEU METROPOLITANO DE NOVA YORK.

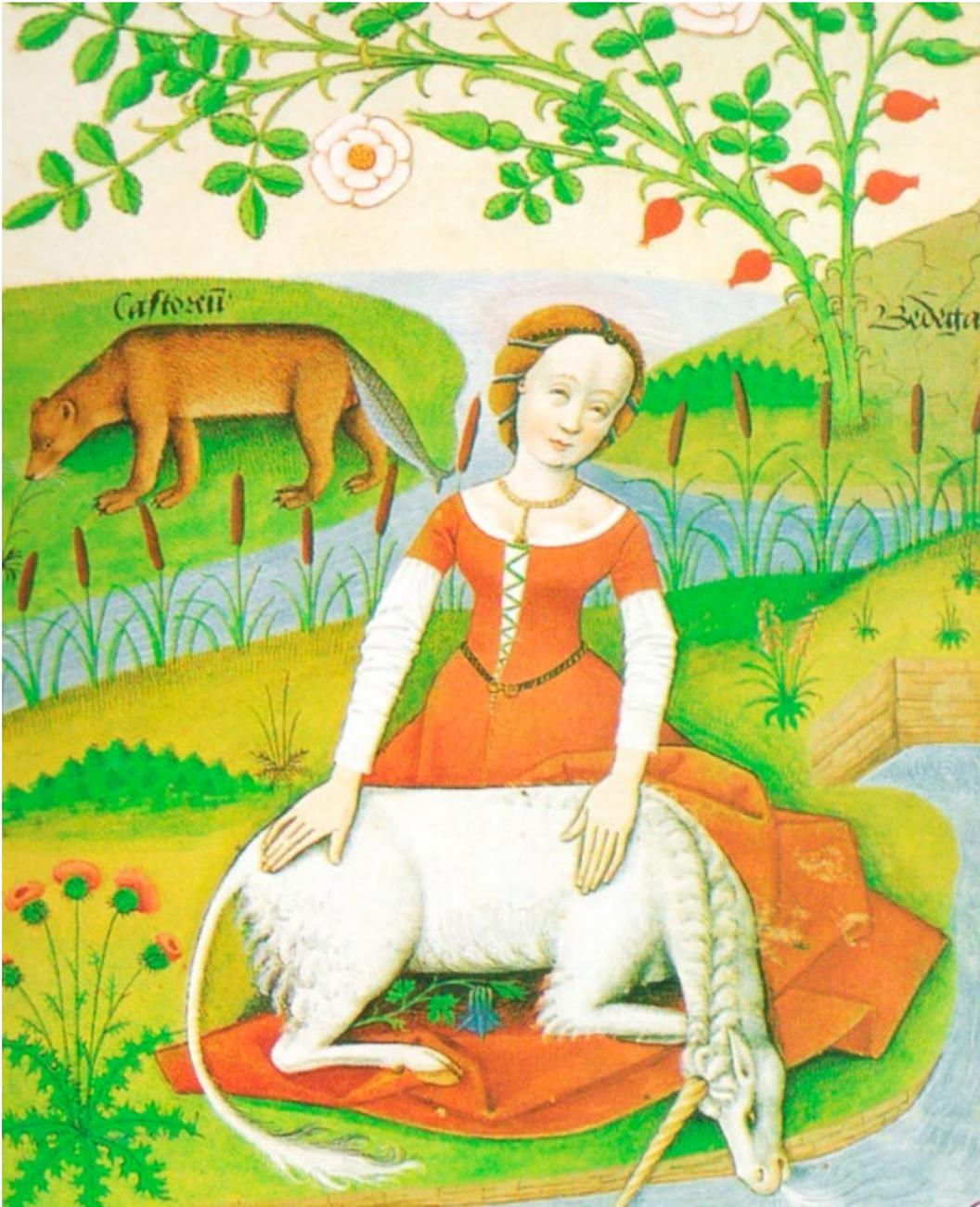


FIG. 5. A DAMA E O UNICÓRNIO, DE MATTEUS PLATEARIUS, *BOOK OF SIMPLE MEDICINES*, SÉC. XV, NATIONAL LIBRARY, ST. PETERSBURG.



FIG. 6. PIETÀ, DE COSIMO TURA, 1469-70, MUSEU CORRER, VENEZA.

Por isso, em muitas representações medievais, o unicórnio aparece como o símbolo de Cristo - fruto desta encarnação -, ao lado do cordeiro, animal destinado aos rituais de sacrifício. A própria imagem do unicórnio, muitas vezes, assemelha-se mais à de um bode do que à de um cavalo. Alvo de caçadas sangrentas em inúmeras tapeçarias da época (Fig. 4), ele parece, invariavelmente, encontrar a paz no regaço de uma figura feminina. Não por acaso, certos retratos de *A dama e o unicórnio* (Fig. 5) são especialmente semelhantes a reproduções da Virgem com o Cristo crucificado (Fig. 6).

A POÉTICA DOS CINCO SENTIDOS

Sabendo do envolvimento pessoal e até mesmo afetivo de Osman Lins com o tema do tapete, o pequeno achado daquela gravura de *La dame à la licorne* no seu espólio, respaldado pelo comentário de Julieta no “Dossiê *Avalovara*”, sugerem a imagem do jovem escritor, já no ano de 1961, durante a sua primeira viagem à Europa, estudando cuidadosamente as imagens e o trabalho artesanal da tapeçaria numa provável visita ao Museu de Cluny, em Paris, quando *Avalovara* seria, talvez, apenas uma ideia esboçada em seu espírito. Sugere também uma outra possibilidade: quem sabe se a inspiração para o romance não lhe teria surgido da própria visão da tapeçaria?

Se esta hipótese fosse verdadeira, o romancista pernambucano não teria sido o único a fruir a inspiração literária que parece emanar da tessitura daquelas imagens. De fato, deve-se a uma escritora, George Sand, a redescoberta da tapeçaria em 1844 no castelo de Boussac, uma cidadezinha obscura na região de Creuse, na França. Encantada com a beleza do conjunto, Sand mencionou-o no seu romance *Jeanne*, e num longo artigo publicado na revista *L'illustration*, em 1847, com reproduções das imagens da tapeçaria desenhadas por seu filho Maurice. Em 1882, o conjunto foi adquirido pelo Museu de Cluny, que desde então o expõe num hall circular especialmente concebido para envolver o visitante. A partir daí, *La dame à la licorne* popularizou-se rapidamente. Outros escritores renderam-lhe homenagens: Rilke, por exemplo, o retratou em versos e Jean Cocteau em prosa. (Cf. Erlande-Bradenburg, 1979, p. 63).

Em 1976, a pedido da Editora Bertrand de Portugal, a tapeçaria foi alvo de um “jogo de visões” empreendido por seis escritores portugueses, que resultou no volume intitulado *La dame à la licorne - poética dos cinco sentidos*, publicado em Lisboa. Os teóricos da literatura provavelmente identificariam essa experiência como um elaborado e refinado exercício ekphrástico, entendendo-se a *ekphrasis* como o termo dado ao texto criado a partir de uma imagem: uma pintura, uma escultura, uma tapeçaria. O livro reúne contos de Ana Haterly, Augusto Abelaira, Isabel da Nóbrega, José Saramago, Maria Velho da Costa e Nuno Bragança, cada um dedicado à “leitura” de um dos seis painéis expostos no Museu de Cluny.

Na introdução à coletânea portuguesa, o editor indaga:

Quantos milhares de pessoas terão até hoje visto *La dame à la licorne*, desde que, no ano de 1882, entrou no Museu de Cluny, em Paris? Tantos quantos esse lugar de peregrinação estética justifica,

isto é, um fluxo contínuo de gente vinda de todas as partes do globo. Se interrogássemos essas pessoas, uma por uma, quantas seriam as visões diferentes (e quais?) que desta obra incomparável teríamos? É um jogo que não podíamos jogar. É já bastante que a seis escritores tivéssemos pedido que vivessem e dissessem, cada um, da aventura de viajar pelo belo e misterioso universo da licorne, e aqui fizessem relato. Para que uma nova viagem - a do leitor - comece, por sua vez. Ou continue. (Haterly et alli, 1979, p. 9)

Experiências assim revelam-se extremamente criativas, resultando em textos imprevisivelmente densos e expressivos, onde um médium ilumina o outro, complementando-o, de maneira que tanto o observador das tapeçarias quanto o leitor dos contos sentem-se enriquecidos. Além disso, tais experiências parecem oferecer elementos importantes para uma investigação sobre a gênese plástica da literatura, um procedimento tão comum ao longo dos séculos quanto o seu correspondente, a gênese literária da pintura. Este clássico intercâmbio entre os meios encontra a sua mais famosa formulação na frase de Simônides de Ceos, registrada por Plutarco: “A pintura é poesia muda e a poesia é pintura eloquente”. No caso de Osman Lins, essa experiência adquire ainda um significado especial: transformar-se num recurso literário para a produção de efeitos de aperspectivismo narrativo comparáveis aos do aperspectivismo visual que ele tanto admirava na arte antiga.

Talvez por isso seja interessante constatar que o autor gostava de propor experiências semelhantes aos escritores seus amigos, como as releituras de um conto de Machado de Assis sob diferentes pontos de vista, reunidas no livro *Missa do galo* - variações sobre o mesmo tema, de 1977 (que reúne contos de Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Osman Lins, Nélide Piñon e Lygia Fagundes Teles) - com idênticos propósitos aos da Editora Bertrand; e os exercícios de criação por ele sugeridos a alguns escritores pouco antes de sua morte, reunidos num pequeno volume quase desconhecido do público. Segundo o depoimento de Julieta de Godoy Ladeira (1979):

Recordando cenas de infância, como toda a gente, Osman Lins e eu nos lembramos dos quadros colocados em cavaletes, nas salas de aula, que as professoras mostravam para descrição. Verificamos então que ele - na Vitória de Santo Antão -, e eu - no centro de São Paulo -, havíamos aprendido a redigir através do mesmo método,

desenvolvendo trabalhos sobre os mesmos quadros. Esses quadros nos atraíam. Falando com outras pessoas, amigos de diversas idades e com escritores, soubemos que todos, tendo estudado também em tão diferentes locais, recordavam os mesmos quadros. Pensamos, então, em criar este livro. Se, quando éramos crianças e a professora mandava, a gente escrevia sobre eles - hoje, o que faria cada um, o que dentro de nós despertariam essas imagens? Osman Lins deu o título: *Lições de casa*. Mas não fez a sua. Saiu da classe antes dos outros.

Publicado em 1979, o livro *Lições de casa* - exercícios de imaginação reúne contos dos escritores Affonso Romano de Sant'Anna, Antônio Callado, Ferreira Gullar, José J. Veiga, Julieta de Godoy Ladeira, Marina Colasanti e Ricardo Ramos. Através de estilos totalmente diversos e com recursos técnicos os mais interessantes, todos teriam concordado, com indiscutível sucesso, em se colocarem outra vez diante do desafio silencioso de “leitura” proposto por aqueles antigos quadros de infância, os quais lhes teriam aberto as primeiras portas para o imaginário na escrita: portas literalmente visuais.

Apesar de a visibilidade, como mostram tais experiências, exercer um papel decisivamente estimulante para a criação literária, há quem veja no imediatismo e na crescente proliferação das imagens pré-fabricadas da atualidade uma ameaça à criatividade e ao interesse pela leitura. Em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino comenta que, se incluiu a “Visibilidade” na sua lista de valores a preservar:

foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, autosuficiente, icástica. (Calvino, 1993, p. 107)

Embora por caminhos distintos, a “Pedagogia da imaginação” proposta por Calvino encontra-se muito estreitamente com os princípios das

“Lições de casa” sugeridas e postas em prática por Osman Lins, refletindo ambos uma preocupação com o leitor e com o destino da imaginação literária no mundo moderno. É bem verdade que Osman Lins ainda não via a necessidade de “fechar os olhos” para alcançá-la. Ao contrário, parecia preocupado em manter todos os sentidos em alerta, como se a afirmar que a ampla experiência física do sujeito com os elementos circundantes fosse o único manancial a que o escritor poderia recorrer para empreender a transformação alquímica do mundo sensível no mundo arbitrário e convencional da palavra.

Apesar de precocemente falecido, Osman Lins não ficou fora da classe, afinal. Sua lição, há muito concluída, acabou aparecendo, proveniente dos guardados de uma garotinha, Luiza Helena Lauretti, filha de um amigo seu. Certo dia de 1966, Luiza aproximou-se do autor com um álbum nas mãos, pedindo-lhe que escrevesse alguma coisa como lembrança. Na capa do álbum havia a reprodução de um daqueles quadros (Fig. 7). Baseando-se na figura, extremamente ingênua e pueril, aqui reproduzida, Lins escreveu, à mão, para a criança, o que chamou de “Exercício de Imaginação”: um pequeno e delicado conto, abaixo transcrito, no qual se percebem muitos dos jogos de linguagem que seriam desenvolvidos nas narrativas do livro *Nove, novena*, e nos romances *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*.



FIG. 7. CAPA DO ÁLBUM DA MENINA LUIZA HELENA LAURETTI

EXERCÍCIO DE IMAGINAÇÃO

O pássaro, a menina, a bola e o gato. O gato, a bola, a menina e o pássaro. O pássaro a bola o gato a menina. A menina o pássaro a bola e o gato. A menina o pássaro a bola e o gato. A menina o pássaro a bola e o gato.

Encontraram-se um dia, numa encruzilhada, a Pastomenila e o Bonagásaro. A Pastomenila: corpo de penas, asas de palheta, rabo curto de seda e longos dentes de vidro; o Bonagásaro talvez fosse feito de esponja (diminuía de volume, quando o apertavam), falava aos berros através do bico muito comprido e rubro, andava sem que ninguém lhe ouvisse as pisadas, e saltava para o alto, com facilidade, acionado por molas, quando contrariado.

A Pastomenila abriu as asas; o Bonagásaro pôs-se a andar em silêncio. Soprou entre eles um vento brando e morno.

- O verão está chegando - berrou o Bonagásaro.

- O inverno também - disse a Pastomenila, falando devagar, para que as palavras fizessem tilintar os cristais dos lustres de cristal.

- Ontem chegaram os peixes - foi o brado seguinte.

Fazendo ressoar melodiosamente os incisivos, a Pastomenila informou:

- E amanhã, às 10 horas, no máximo, chegam as aves.

- O Pavão também?

- Não.

O Bonagásaro mastigou a palavra “não”, engoliu-a e começou a saltar extremamente irritado. “Por que o Pavão não vem? Por que não vem o Pavão? O Pavão não vem por quê?” Seu bico vermelho parecia uma espada, enquanto ele explorava as possibilidades sintáticas da frase. Quando silenciou, disse a Pastomenila: - O Pavão chega hoje com os leões.

O Bonagásaro bradou: - Por quê? Quem deu ordem?

A Pastomenila começou a girar, tilintando a cristalina dentadura. Abriu de súbito as asas de palheta e enlaçou chorando o Bonagásaro, que ficou menor.

Nisto, o vento, antes suave, entrou a soprar forte. Receando serem arrebatados, o Bonagásaro e a Pastomenila uniram-se com desespero.

- Também está chegando o Outono - gritou ainda o pobre Bonagásaro.

- Também a Primavera - tilintou a outra.

Regiraram os dois, ouviu-se em meio àquele torvelinho, com um rumor de taça quebrada contra as pedras, a palavra ARPRIMEVA! Cessado o vento, eram outra vez, na página, o gato, a menina, a bola e o pássaro.

Não havia sinal de Paßtomenila nem de Bonagásaro. Cerrei os dentes e ergui a cabeça, à espera do Pavão, com sua imponente guarda de leões. (Lins, 1979)⁰²

A Paßtomenila e o Bonagásaro, neste texto, parecem ter a mesma natureza e exercer a mesma função dos muitos seres fantásticos que brotam das páginas de *Avalovara*. Seres compósitos: inexistentes, imperceptíveis, inaudíveis, inodoros, insípidos, impalpáveis, que se oferecem de repente à percepção de um sexto sentido, mais complexo, para o qual um somatório de visibilidade, sonoridade, perfume, sabor e textura é sugerido *in absentia*, através do poder evocativo da palavra.

Assim acontece na construção dos insólitos personagens híbridos que povoam a ficção osmaniana, sobretudo as mulheres, verdadeiras “dames à la licorne”, como tive ocasião de discutir num livro dedicado ao tema: *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins* (São Paulo: Edusp, 2005). Metáforas do tempo, do espaço, da palavra, evocativas dos sentidos como a dama dos tapetes, parecem resultar do depósito, por estratos sucessivos, de mil estilhaços onde o repertório das imagens produzidas pela experiência direta do sujeito confunde-se com o patrimônio das imagens a ele transmitidas pela cultura, traduzindo simultaneamente a ameaça da extinção - o caos - e a esperança da reconstrução - o cosmos. Mulheres entre o ser e o não-ser. Como os unicórnios. Jogos verbais, visuais, ou verbivocovisuais, elas coexistem, fragmentárias, no impreciso intervalo

02 Transcrição do texto datilografado, datado de 1/1/1966, incluído no espólio do autor no Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. O conto foi publicado no livro *Lições de casa - exercícios de imaginação* (Ficção e Poesia), pela Livraria Cultura Editora, em 1979, com prefácio de Julieta de Godoy Ladeira e reproduções de fotografias dos autores na infância, ao lado de suas biografias. Uma edição especial foi publicada em 1978 pela Empresa Novo Norte - Corretora de Valores Mobiliários e Câmbio Ltda., cujo diretor seria o pai da menina em cujo álbum Osman Lins escreveu o seu texto. Com uma tiragem limitada de mil e quinhentos exemplares, destinava-se a presentear funcionários e amigos por ocasião do Natal daquele ano.

entre a imagem e a palavra, oferecendo-se a uma recepção “palindrômica” que constantemente remete o visível ao invisível, o real ao imaginário e vice-versa, como nos quadros do pintor italiano do século XVI, Giuseppe Arcimboldo, mais tarde fonte de inspiração para os pintores surrealistas.

Extremamente pertinente, embora impossível no âmbito deste ensaio, seria fazer uma análise comparativa detalhada entre os contos portugueses e o romance *Avalovara*. O que mais me intrigou foi observar que, quando cotejados, os textos dos autores portugueses não se parecem entre si. No entanto, vistos em conjunto e contrapostos ao romance de Osman Lins, publicado três anos antes, revelam semelhanças tão espantosas que parecem ultrapassar o mero acaso, embora não se possa cogitar para esse mistério, pelo menos até o momento, mais do que a coincidência como explicação.

De fato, nas seis narrativas isoladas, produzidas sem prévias discussões entre os autores, encontram-se elementos temáticos e estilísticos profundamente relacionados àqueles postos em prática por Osman Lins em seu livro. Isso para não falar no pendor ornamental da escrita, tal como se revela em todos os textos, cuja plasticidade parece ser uma exigência mesma da muda eloquência do bordado.

No entanto, para além deste parentesco mais evidente e até esperado entre a tapeçaria e os textos, acontece o inusitado de os autores criarem, em seus exercícios ekphrásticos, figuras que *não existem* nas imagens. Já se disse aqui que as figuras praticamente não se alteram nos seis painéis. Mas nos contos aparecem personagens que, embora não sejam vistos nas tapeçarias, e embora não se repitam nas seis histórias separadamente, aparecem todos, estranhamente, em *Avalovara*. Tudo se passa como se cada autor tivesse inventado, ou “visto” esses seres no entremeio das linhas do quadro isolado que lhe coube interpretar; enquanto Osman Lins, analisando os seis painéis conjuntamente e deparando-se com os mesmos personagens ocultos na urdidura, os tivesse reunido e dado a todos corpo e voz no seu romance.

A suspeita sobre a existência destes seres, trafegando como duendes sob a trama da tapeçaria e absolutamente imperceptíveis para os cinco sentidos que alegorizam - e, quem sabe, ironizam -, foi relatada pelos surrealistas André Breton e Paul Éluard, a quem se atribui a frase, que eles, por sua vez, atribuem ironicamente à “Imaculada Conceição”: “Teme passar demasiado perto desta tapeçaria quando estiveres só e ouvires chamar por ti”. Aparentemente, os tapetes guardariam o poder de *abstrair* o observador da realidade, no sentido mais literal possível.

De fato, as semelhanças são tão estreitas e misteriosas que os textos dos portugueses parecem, em certos momentos, luminosas sínteses do romance *Avalovara*, ou, pelo menos, paráfrases; mas escritas por pessoas que provavelmente nem sequer conheciam o livro. Tão surpreendente constatação lançou-me num turbilhão de interrogações que me motivou a escrever o “exercício de imaginação” que é este ensaio. Afinal, de onde partiria o “sopro na argila” responsável pela criação? Estariam embutidas, em estado latente nas imagens, a história de Osman Lins e as histórias dos escritores portugueses, prontas para serem captadas em seus mínimos detalhes por espíritos sensíveis? Haveria, realmente, uma correspondência entre as artes, capaz de suscitar a possibilidade de uma tradução intersemiótica, como parecem ter acreditado veementemente grandes poetas como Goethe, Rimbaud e Baudelaire?

Coincidência ou não, o fato é que no livro *Poética dos cinco sentidos* da Editora Bertrand, o leitor se depara, por exemplo, com um personagem-narrador semelhante a Abel, o escritor-artesão de palavras de *Avalovara*, que aparece falando no mesmo tom, sobre o mesmo tema, e com a mesma ambiguidade do protagonista do romance, num trecho do conto homônimo de Augusto Abelaira dedicado ao painel “O olfato” (Fig. 8):

E agora, eu que a todos vos interrogo e que procuro a tua imagem no tapete... Não essa, visível, a fingir que vê e cheira. Não a outra, invisível, de quem segurou nas mãos os fios que te criaram. Esta, a que eu lá pus através da teia de palavras que no papel vou alinhando, palavras que não cheiram também, nem vêem, nem ouvem, nem sequer são de lã e de seda. Palavras que também nada significam, são somente para ser lidas. Por ninguém. (Abelaira, 1979, p. 33)



FIG. 8. O OLFATO (DETALHE)

De maneira igualmente intrigante, tecedeiras muito aparentadas com Hermelinda e Hermenilda, as duas velhas que tocam música enquanto uma das mulheres de Abel, Cecília, enreda-se entre as imagens do unicórnio e dos leões num dos capítulos de *Avalovara*, surgem no conto homônimo de Ana Hatherly dedicado ao painel “O tato”(Fig. 9):

As tecedeiras são agora pastores de fios. Grandes rebanhos de linhas avançam pelo tear. As tecedeiras cantam seus dedos correm pelos campos das coordenadas da trama. É tão acidentado como os montes. Tudo mutável regular. As tecedeiras trabalham. Das suas mãos surgem as mãos da Dama. A mão esquerda apóia-se no chifre cônico. A tapeçaria cresce. Surge o animal acorrentado. Outras árvores. O leão olha de frente. Está em cena. Olha o espectador. (Hatherly, 1979, p. 51)



FIG. 9. O TATO (DETALHE)

Já o conto de José Saramago, escrito a partir do painel “A audição” (Fig. 10), e com o mesmo título, desenvolve uma trama sonora algo parecida com a trama do capítulo “O relógio de Julius Heckethorn”, de *Avalovara*:

A trama cruzou-se com a urdidura: está nascida a tapeçaria. Todos os remates foram concluídos, dados os nós, o tecelão partiu com o seu salário. O órgão, pode, enfim, tocar. Suba o seu primeiro som, levante-se, alargue-se, expanda-se no espaço, preencha ao menos um pouco deste tempo esquivo. E venham mais os outros sons, música das mãos, quatro são, que correm sobre as teclas ou convocam do céu os ventos calmos. Falta apenas que uma destas mulheres cante, para que uma voz humana diga, por palavras nossas de hu-

manos, o que tão grandes coisas significam. E, tendo-o dito, olhe para nós em silêncio. (Saramago, 1979, p. 26)



FIG 10. A AUDIÇÃO (DETALHE)

Nuno Bragança, no conto dedicado ao painel “O paladar” (Fig. 11), aborda o erotismo tão presente na composição da mulher inominável, protagonista feminina do romance osmaniano, sobretudo no enredo do capítulo “☺ e Abel: o Paraíso”:

Foi aí que a boca me arrastou, a nunca mais largar a caça dos sabores que pressentia nela. E tantos que eles eram, chefe. Há coisas mesmo de danação. Ou serão receitas de anjo? A partir do primeiro abocanhar foi como se tomar os gostos dela fosse a minha incumbência única ao vir ao mundo. Também que apanhei um brinde: no desabar daquele segundo gritar dela, veio o morder: dela. Quase me desfiz de mim no que dei em remate. (Bragança, 1979, p. 40)



FIG. 11. O PALADAR (DETALHE)

Mas é no conto de Maria Velho da Costa sobre o painel “A visão” (Fig. 12) que surge a imagem do Paraíso propriamente dita, tão importante em *Avalovara*:

Exposta porém a tapeçaria dará sinal aos olhos vindouros do misterioso fulgor de todo o negativo percurso, a fixa razão de ser que sustenta os moradores tenebrosos na contemplação a um tempo deslumbrada e aúster a dum paraíso íntimo, possível. (Costa, 1979, p. 17)



FIG. 12. A VISÃO (DETALHE)

A paradisíaca visão repete-se no conto de Isabel da Nóbrega, dedicado ao “sexto sentido” (Fig. 13), quando diz:

Deslaçou-se em certo lugar da tapeçaria o ponto de cruzamento da liça e da trama, do linho e da lã. Nesse ponto ou nó, tão infinitamente pequeno que os sentidos humanos mal o alcançariam, estavam um homem e uma mulher enlaçados, entrelaçados, vivos. Afrouxaram o abraço para se fitarem. (*Foi quando alguém viu desatar-se neste lugar a tapeçaria*). (Nóbrega, 1979, p. 60)

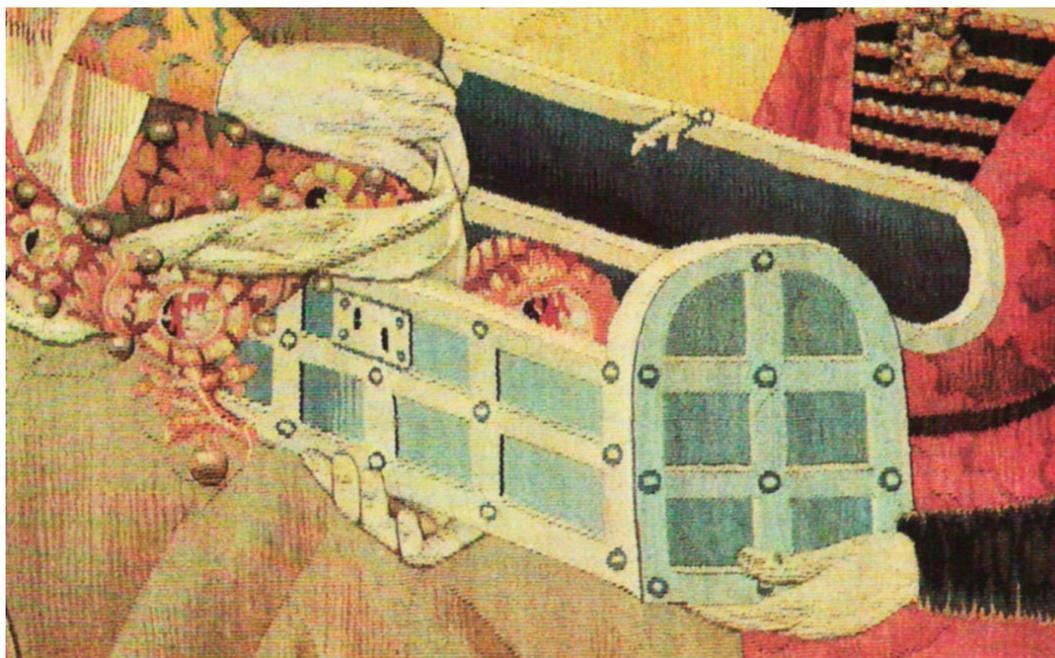


FIG. 13. "A MON SEUL DÉsir" (DETALHE)

Teria sido Osman Lins? No final de seu romance, puxando o fio da trama, o autor-artesão não apenas vai desfazendo os nós do enredo, como também vai, à maneira de Penélope, desmanchando literalmente a própria teia narrativa. Como quem salta os pontos de um bordado, ou os deixa escapar, vai imprimindo uma página repleta de vazios, hiatos que se insinuam entre os parágrafos, entre as frases, entre as palavras, pulverizando a temporalidade, espacializando a cena, destruindo o sentido e fazendo a linguagem gradativamente se recompor no plano beatífico da imagem pura, para o qual migram, enfim, os seus protagonistas - um homem e uma mulher -, captados, quem sabe, pelo mesmo "terceiro olho" que levou Isabel da Nóbrega a vislumbrá-los em algum ponto impreciso da tapeçaria *La dame à la licorne*, talvez o ponto mesmo de partida - e de chegada - de *Avalovara*:

e cruzamos um limite e nos integramos no tapete somos tecidos no tapete eu e eu margens de um rio claro murmurante povoado de peixes e de vozes nós e as mariposas nós e os girassóis nós e o pássaro benévolo mais e mais distantes latidos dos cachorros vem um silêncio novo e luminoso vem a paz e nada nos atinge, nada, passeamos, ditosos, enlaçados, entre os animais e plantas do Jardim. (Lins, 1973, p. 413)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CALVINO, Ítalo. “Visibilidade”, in: *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1990.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas*. Movimentos de Avalovara, de Osman Lins. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.
- ERLANDE-BRADENBURG, Alain (curador do Museu de Cluny). *The lady and the unicorn*. Taste, sight, smell, touch, hearing, A mon seul désir - a study. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1979.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.
- _____. “A dama e o unicórnio”, in: OLIVEIRA, Lauro de (org.). “O mundo das palavras. As palavras do mundo. Ensaaios e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos depois da sua morte”, in: *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco* (Ano XII, Maio/Junho de 1998).
- HATHERLY, Ana; ABELAIRA, Augusto; NÓBREGA, Isabel da; SARAMAGO, José; COSTA, Maria Velho da; BRAGANÇA, Nuno. *La dame à la licorne - poética dos cinco sentidos*. Lisboa: Bertrand, 1976.
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words*. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. “Um texto inédito de Osman Lins”, in: *Diário de Pernambuco*, 15/4/1979.

_____. “Dossiê *Avalovara*”. Arquivo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998.

LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Ed. Martins, 1966.

_____. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1973.

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Missa do galo - variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.

_____. “Um dia que se despede do calendário”, in: *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. “Exercício de imaginação”, in: LADEIRA et alli. *Lições de casa - exercícios de imaginação (Ficção e Poesia)*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.

LYALL, Sutherland. *The lady and the unicorn*. London: Parkstone Press Limited, 2000.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto. Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: Hucitec, 1987.

OLIVEIRA, Lauro de (org.). “O mundo das palavras. As palavras do mundo. Ensaio e depoimentos revisitam cosmos e linguagem de Osman Lins vinte anos depois da sua morte”, in: *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco* (Ano XII, Maio/Junho de 1998).

ROSENFELD, Anatol. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

**O RETRATO
PERDIDO
NA ORIGEM
DA CRIAÇÃO
DA PERSONAGEM
OSMANIANA**

Resumo: *Adélia, Albertina, Anita, Canária, Cecília, Celina, Ercília, Floripes, Giselda, Gorda, Helônia, Hermelinda, Hermenilda, Inês, Isabel, Joana Carolina, Julia, Lucina, Lucinda, Maria, Narcélia, Natividade, Roos, Teresa, Tyche, Totônia, Zilda, Z.I., Zerbina,* ☹ ... nomes de mulheres, mulheres-nomes, mulheres-palavras, mulheres-signos, mulheres-símbolos: labirintos. O corpo feminino é uma interrogação e um mistério que Osman Lins transforma em personagem, retrato de uma busca, busca de um retrato. Na sua tentativa de preencher o vazio de um rosto nunca visto, o silêncio de uma voz nunca escutada, o calor de um regaço nunca sentido, Lins acaba por encontrar uma escrita ornamental, cálida, cromática, musical, uma escrita da morte e do amor, má e terna - *materna* - com a qual descreve e na qual inscreve os seus múltiplos retratos de mulheres. Ao fazê-lo, põe em causa a linguagem, a imaginação, a representação. Compõe retábulos, molduras, telas, tapetes, enfim, quadros para ler. Cabeças compostas levadas em triunfo na superfície do corpo verbal, por meio das quais é possível entrever não uma imagem justa, mas justamente uma imagem: tênue, imprecisa, sugestiva, bela. Como um gesto.

Palavras-chave: Fotografia; Pintura; Estudo da personagem; Osman Lins; Giuseppe Arcimboldo; René Magritte.

Abstract: *Adélia, Albertina, Anita, Canária, Cecília, Celina, Ercília, Floripes, Giselda, Gorda, Helônia, Hermelinda, Hermenilda, Inês, Isabel, Joana Carolina, Julia, Lucina, Lucinda, Maria, Narcélia, Natividade, Roos, Teresa, Tyche, Totônia, Zilda, Z.I., Zerbina,* ☹ ... names of women, women-names, women-words, women-signs, women-symbols: labyrinths. The female body is an interrogation and a mystery that Osman Lins transforms into a character, a portrait of a search, a search for a portrait. In his attempt to fill the void of a face never seen, the silence of a voice never heard, the warmth of a lap never felt, Lins ends up finding an ornamental, warm, chromatic, musical writing, a writing of death and love, evil and tender - *maternal* - with which he describes and in which he inscribes his multiple portraits of women. In doing so, it calls into question language, imagination and representation. He composes altarpieces, frames, canvases, rugs, in short, pictures to read. Composite heads carried in triumph on the surface of the verbal body, through which it is possible to glimpse not a fair image, but precisely an image: tenuous, suggestive, beautiful. Like a gesture.

Keywords: Photography; Painting; Character study; Osman Lins; Giuseppe Arcimboldo; René Magritte.

Lá estou, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: “É gente ou é homem?”

Osman Lins

O que eu perdi não foi uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma qualidade (uma alma): não o indispensável, mas o insubstituível.

Roland Barthes

A relação do escritor Osman Lins com as artes visuais é um dos aspectos mais curiosos de sua obra. Pintura, escultura, tapeçaria, geometria e ornamentalismo são temas frequentes em seus textos, que se notabilizaram por explorar exaustivamente os limites entre a palavra e a imagem. De todas as artes que concorrem para o enriquecimento de sua narrativa, há uma que volta insistentemente, sob a forma de reiteradas alusões em meio às suas histórias: a fotografia. Não uma fotografia qualquer, mas uma fotografia desaparecida, que se inspira num episódio verídico de sua biografia:

O traço fundamental da minha vida é que, dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. Cumprida essa tarefa morreu, um ano depois de casada. Coisa estúpida. Sempre achei que isso me dava uma espécie de responsabilidade. Morreu aquela garota para que eu nascesse. Fui criado pela minha avó, por outros parentes. Não podia fazer da minha vida uma trouxa, um papel servido, jogá-la por aí. (Lins, 1979, p. 211)

O íntimo abalo do autor com este que deve ter sido o evento mais traumático de sua existência apareceria nas declarações prestadas em entrevistas, quando era solicitado a falar da mulher que “veio ao mundo, parece, com o único encargo de ser minha mãe”:

Osman Lins passou trinta anos procurando uma fotografia da mãe, que não chegou a conhecer. Quando, finalmente, uma tia escreveu dizendo que estava com a fotografia em casa e Osman foi até lá para apanhá-la, a fotografia já tinha sido devolvida à dona. E quando Osman chegou à casa da dona, ela tinha morrido, e todas as fotografias haviam sido distribuídas entre os parentes. Foi uma procura inútil: a fotografia nunca mais apareceu. (Lins, 1979, p. 174)

Dispondo apenas dos relatos verbais de conhecidos e familiares, e de um cartão, já muito danificado, por ela enviado à sogra Joana Carolina - no qual se vê a estampa de uma outra jovem sorridente envolta numa braceda de flores - é possível dizer que, desde a infância, Osman Lins preocupou-se em compor, no escuro, a imagem de uma figura feminina:

Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim. Nunca vi um retrato seu: ela não gostava de fotografias, embora conste que fosse bem bonita. Já tive oportunidade de dizer que isso configura a minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria construir com a imaginação um rosto que não existe. Isso talvez tenha me conduzido a suprir, de algum modo, através da imaginação, essa ausência. O tema aparece em *O fiel e a pedra*, em *Nove, novena* (na história “Perdidos e achados”) e o herói de *Avalovara* anda pelo mundo feito um doido, procurando o que não perdeu. (Lins, 1979, p 176)

Assim é que o relato da frustrante procura de uma suposta fotografia que dela teria restado entre os papéis da família acaba se tornando conto e entrando no enredo de seus romances. Ao longo do tempo, seus textos vão-se convertendo cada vez mais em histórias de busca, nas quais corpos e rostos de mulheres são esboçados, apagados, fragmentados, montados e remontados, em ensaios de grande plasticidade, como se o autor tentasse compor com as imagens femininas feitas pela pintura através dos séculos, a imagem nunca satisfatória daquele rosto perdido.

Na sua biografia de Osman Lins, Regina Igel comenta:

Seria de interesse inerente a este tipo de análise transliterária a averiguação que teve, na vida do escritor, a conscientização da perene ausência de sua mãe natural, a jovem que falecera pouco depois de ter-lhe dado nascimento. Não se poderia descartar, então, a hipótese de que um trauma psicológico resultante daquela perda prematura tenha influído na formação de suas personagens femininas. (Igel, 1988, p. 28)

Segundo esta autora, uma breve revisão da obra de Lins é suficiente para revelar que a personagem feminina é prefigurada pela imagem arquetípica da mãe e transfigurada em atributos pessoais, como, por exemplo,

a Celina, de *O visitante*, a Gorda e Cecília, de *Avalovara*, e Joana Carolina, de “Retábulo de Santa Joana Carolina”:

Ao se revelarem como figuras reiterativas de um arquétipo universal, as três primeiras mulheres lhe agregam uma particular característica comum, a frustração de cada qual: Celina, como mãe abortiva; a Gorda, mãe prolífica e desiludida, e Cecília, a quase-mãe na sua acepção genética. Sobressai-se, por sua afeição positiva excepcional, Joana Carolina, que poderia ser o símbolo da mãe-coragem. Em qualquer hipótese, este tema poderia ser desenvolvido sob um enfoque edipiano que enfatizaria as metamorfoses da mãe na conjuntura da obra ficcional de Lins. (Igel, 1988, p. 28)

Tal não é, contudo, a proposta deste ensaio, que não pretende investigar, com base nos conflitos existenciais do autor, a composição dos eventuais desdobramentos fictícios do arquétipo da mãe presentes em sua obra. Nosso objetivo é considerar a importância da ausência desta imagem feminina original como uma possível motivação para seus experimentos intersemióticos de criação literária, sobretudo nas suas três últimas obras: *Nove, novena, Avalovara e A rainha dos cárceres da Grécia*. Pois é fugindo aos modelos que o autor consegue escapar às determinações estereotipadas da concepção da mulher e de todos os elementos narrativos a ela relacionados, como o espaço e o ornamento. Obras anteriores, porém, como *O visitante, Os gestos e O fiel e a pedra*, ainda apresentam uma narrativa convencional e pouca inovação sobre a personagem, concebida segundo um padrão realista.

No entanto, as personagens femininas nos romances da segunda fase da obra osmaniana tornam-se veículos de uma poética que defende a impossibilidade da representação mimética na literatura. Assim, é possível dizer que seus três últimos livros, o primeiro um conjunto de narrativas que não se querem “contos”; o segundo, o romance-síntese de sua poética; e o terceiro, um ensaio bem-humorado sobre os percalços da teoria da literatura moderna são, em linhas gerais, histórias de mulheres, histórias de olhares e histórias de amor, onde os critérios de beleza e de poder travam uma acirrada e interessante disputa na página escrita.

Uma das mais importantes teorias da fotografia, *A câmara clara*, de Roland Barthes, também surgiu, segundo seu autor, de um trauma pessoal muito aproximado: a sua busca febril, em álbuns de família, da fotografia que lhe restituiria a sensação da presença querida de sua mãe, para

sempre roubada pela morte. Apesar de, contrariamente a Osman Lins, ter convivido estreitamente com ela por muitos anos, e de dispor de inúmeras imagens de vários períodos de sua vida, ele relata uma angústia similar na recomposição fragmentária de sua imagem: “Na Mãe, havia um núcleo radiante, irreduzível: *minha mãe*. Acham que sofro mais porque vivi toda minha vida com ela; mas minha dor provém de quem ela era; e é porque ela era quem ela era que vivi com ela. À Mãe como Bem, ela acrescentara essa graça de ser uma alma particular” (Barthes, 1984, p. 112). E, no entanto:

Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres e, no entanto, não a “reencontrava”. (Barthes, 1984, p. 99)

Barthes relata, afinal, haver se deparado com o objeto de sua busca numa imprevisível foto muito antiga de sua mãe, aos cinco anos, num Jardim de Inverno; reconhecimento este que o leva à teoria do *Punctum* - “o acaso que, numa foto, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)”. Sua teoria nascida de um biografema⁰¹, portanto, mostra que, sem a intervenção pessoal, subjetiva, do observador, que pode ver nela muito mais do que a impressão realista, ou a mensagem codificada (o *Studium*), a fotografia ficaria limitada ao registro documental. Graças ao *Punctum*, porém, uma foto pode se singularizar para um observador específico, revelando sensações não necessariamente partilhadas com os demais observadores. Por esta razão, Barthes guarda para si a imagem da criança que o tocou tão profundamente.

01 *Biografema* é um conceito forjado por Roland Barthes que se configura como a tomada de uma característica, um detalhe, um evento da vida de um sujeito como metonímia para a narração dessa vida. Longe de um retrato totalizante, o que o biografema oferece do biografado é sempre um olhar superficial, disperso e fragmentário: uma biografia em estado precário, em eterna construção. Da vida que está sendo escrita, só são capturados os detalhes, os traços que mais interessam e mais encantam o biógrafo.

Nem para Barthes, nem para Lins, a fotografia parece exercer um papel meramente histórico ou cultural, apesar de ser um registro mecânico, reproduzido com uma mínima intervenção humana. A recepção dessas imagens, para eles, é investida de *afeto*: sua percepção depende da captura daquele detalhe que pode tornar única, irrepetível, qualquer reprodução da realidade registrada pelo disparo da máquina: “Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais *qualquer*. Esta *alguma coisa* deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*” (Barthes, 1984, p. 77). Não há como negar o componente do imaginário que este “satori” pode determinar no sujeito, abrindo espaço, no ato de observar uma fotografia, para a atividade criativa e até mesmo narrativa.

Para Osman Lins, contudo, a realidade do *Punctum*, do reconhecimento, do resgate simbólico da pessoa através do afeto é vedada não só pela ausência do convívio, mas pela inexistência do registro. Por isso, o que ele busca incansavelmente neste vazio fotográfico parece ser algo que, contraditoriamente, é próprio da fotografia, mas que não é da mesma natureza daquilo que incomoda Barthes: a confirmação da *verdade*, que arrancaria a sua mãe do estado fantasmagórico em que teria sido lançada na sua experiência. Assim, ambos buscam uma *verdade* que se apresenta de maneiras distintas: o que para Barthes representa o reconhecimento pessoal e emocional de alguém, que escapa ao registro maquínico; para Lins representa a confirmação objetiva da veracidade do próprio referente, que o registro maquínico poderia proporcionar. Afinal,

Na fotografia a presença da coisa jamais é metafórica. ... Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo. Ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno. Mas ao deportar esse real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente *em carne e osso*, ou ainda *em pessoa*” (Barthes, 1984, p. 118).

Diante da decepção de não poder confirmar esta evidência, porém, Osman Lins dedica-se a investir imaginariamente, em suas experimentações ficcionais, na construção de um retrato igualmente afetivo/efetivo da

figura feminina para sempre impressa num suporte que nunca virá a ser revelado. Sua atividade criativa funciona não como a restituição do que foi abolido (pelo tempo, pela distância), mas como um exercício de meditação e especulação sobre a natureza do referente que existiu numa outra dimensão temporal. Algo que seria como a reconstituição legível de um hipotético *Punctum* de uma fotografia invisível. Uma *ekphrasis*⁰² oculta, talvez:

Pois o noema “isso foi” só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; *a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela*. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada. (Barthes, 1984, p. 121)

O “vínculo umbilical” com a verdade, proporcionado pela fotografia, transforma-se na obra osmaniana numa busca de substituições, suplementações e acréscimos artesanais para a construção de uma personagem feminina compósita, capaz de lhe restituir a alegria de um encontro. Demorando-se a registrar em sua escrita a natureza de sua aflição transfigurada nos relatos de falhas, ausências e fios perdidos, ele vai dando forma, a partir das sombras, ao ser nunca visto. Vejamos alguns exemplos.

No romance *O fiel e a pedra*, um menino de olhos azuis divaga sobre os espólios da figura paterna, e sobre a carência dos registros de sua

02 Segundo o *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, *Ekphrasis* é um termo grego que significa “descrição”, aparecendo em primeiro lugar na retórica de Dionisos de Halicarnasso. O *locus classicus* na literatura épica é a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero (*Ilíada*, 18, 483-608). Virgílio seguiu o mesmo modelo para a descrição do escudo de Eneias na *Eneida* (8, 626-731). O termo foi delimitado, por alguns estudiosos, à descrição verbal de objetos específicos, reconhecíveis, das artes visuais. Seria, portanto, um exercício de retórica que permitiria a vívida “tradução” de um *médium* em outro, funcionando como uma “ponte” entre duas esferas artísticas diferentes. Modernamente, Umberto Eco ampliou o conceito, admitindo como *ekphrasis* “evidente” o exercício descritivo de um referente real, e a como *ekphrasis* “oculta” a descrição expressiva, vivaz, de um referente imaginário (Eco, 2007, p. 245).

mãe. Não se trata apenas de fotografias, o menino sente que a falta de objetos, das coisas que ela teria usado ou que teriam entrado em contato com ela contribui para a ilusão de sua pessoa, a vacuidade de seu corpo:

Do pai, era certo, havia retratos no álbum: de chapéu de palhinha, paletó escuro e calças brancas, sentado e de pernas cruzadas, ou então de pé, com a mão no espaldar de uma cadeira, às vezes só, às vezes com um amigo, o rosto barbeado, fino. E restavam lembranças dele nos gavetões da avó: coletes e gravatas, cartas recebidas, chaves, livros de encadernação rajada, uma bengala, jornais. *Mas a mãe...* Por que as suas roupas e todos os seus pertences haviam desaparecido? Era como se, em vida, ela houvesse sido muito pobre, uma criatura sem bens de espécie alguma - e talvez invisível, transparente. (Lins, 1979, p. 64)

No romance *Avalovara*, um jovem de olhos azuis está na casa de sua namorada Cecília folheando um álbum de fotografias antigas, que lhe foi entregue pelas duas velhas e excêntricas tias da moça, Hermelinda e Hermenilda, tocadoras de banjolin. A moldura desse capítulo é dada pela própria descrição feita pelo rapaz a partir de suas impressões:

Dois meninos de joelhos, sérios, no dia da Primeira Comunhão. Homens de c éu e bengal lado a lado, uma pe na estendida e o o ar distante, como se a câmara os surpreendesse num escasso silêncio entre diálogos profundos; mulheres sentadas, otovel apoiado numa esa de és etorcidos; fechando graciosamente um leq entre as ãos; moças de meias n gras e longos vesti claros, grande ç branco nos cabelos, sustendo um livro com uma frol entre as páginas e os o os voltados para mim; outras em meio a pedras e almeiras reais refletidas no telão ao fundo; ao lado de cães; famí s reunidas, cada qual olhando numa direção: no centro do grupo, um casal de crianças com chapéus de al vestidos de mar , segurando um ar (Lins, 1986, p. 102).

O que chama visualmente a atenção neste texto são as suas falhas. Observa-se que a ordem gramatical e a ortográfica foram completamente alteradas: algumas letras são removidas das palavras, e palavras inteiras são removidas das frases. Abel, um escritor, tenciona certamente reproduzir no discurso o estado danificado dos retratos, onde o amarelamento do

papel e os danos das traças comprometeriam a percepção integral das imagens retratadas. O processo utilizado leva o leitor a compreender este fato não porque ele lhe foi dito, mas porque ele pode *vê-lo*, literalmente, no texto. Através de Abel, Osman Lins usa a *hipotipose* para dar mais expressão ao discurso. Assim, ao contrário de dizer que “havia uma flor amassada entre as páginas de um livro”, por exemplo, o autor literalmente “amassa” a palavra “flor”, ou seja, produz um *metaplasmo*: “frol”. Da mesma forma, em vez de explicar que “era impossível identificar quem estava ao lado dos cães, na fotografia”, o autor apenas substitui as palavras por um espaço em branco, e assim por diante. Como se percebe, a desorganização textual serve, neste caso, a um deslocamento da percepção temporal da história para uma percepção espacial da escrita, de modo a obter-se um efeito estilístico único. Trata-se de um dos muitos experimentalismos plásticos com a linguagem presentes nas narrativas de Osman Lins.

É interessante que um tal exercício simultaneamente verbal e visual tenha como ponto de partida o motivo da fotografia, através da emblemática busca de um retrato perdido. A fotografia não se presta como elemento de inspiração para criações plásticas e ornamentais com a linguagem, como a pintura. Ao contrário da pintura, presente no mundo em sua qualidade de objeto, a fotografia é sempre invisível em si mesma. Como diz Roland Barthes, “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, não é ela que vemos”. O referente adere à fotografia, de maneira que o que vemos, comumente, é o modelo, o objeto desejado, o corpo querido. O referente fotográfico não é uma coisa facultativamente real para a qual remete uma imagem ou um signo, mas uma coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem a ter visto; o discurso pode combinar signos com referentes quiméricos. Na fotografia, porém, não há como negar que a coisa *esteve lá*.

Para Walter Benjamin, esse culto da saudade, “consagrada aos amores ausentes ou defuntos”, é o que torna o rosto humano fotografado a “última trincheira” do valor de culto na arte. Cada vez mais emancipada do seu uso ritual na modernidade, e tendo alterada a sua própria natureza pela reprodutibilidade técnica, a arte sucumbe progressivamente ao valor de exposição:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto

humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. (Benjamin, 1987, p. 174)

No âmbito das artes plásticas, a poética de Osman Lins parece encontrar um paralelo à altura no quadro *A tentativa do impossível*, de René Magritte, que se autorretrata pintando no espaço um corpo de mulher, como se procurasse infundir-lhe vida, trazendo-a para a dimensão da realidade. Tanto quanto para o escritor, a busca da imagem feminina é uma constante na obra deste pintor. É interessante mencionar que Magritte também viveu na infância uma experiência trágica: o suicídio de sua mãe Regina, que se afogou num rio quando ele tinha treze anos. Mais do que a morte, porém, o que parece ter impressionado o menino para sempre foi o fato de sua mãe estar com o rosto coberto na ocasião, tema que se repete em muitas de suas pinturas.



FIG. 1. RENÉ MAGRITTE. A TENTATIVA DO IMPOSSÍVEL: O PINTOR TRAZ À REALIDADE UMA FIGURA DESNUDA, SUSPENSA ENTRE A EXISTÊNCIA E O NADA.



FIG. 2. MAGRITTE SE FAZ FOTOGRAFAR NO ATO DE PINTAR O QUADRO *A TENTATIVA DO IMPOSSÍVEL*, A PARTIR DE UMA MODELO REAL, REPLICANDO A CENA E CRIANDO UM EFEITO ABISSAL.



FIG. 3. UMA DAS MULHERES COM O ROSTO COBERTO, COMUNS NA OBRA DE MAGRITTE, QUE EVOCAM A ÚLTIMA VISÃO DE SUA MÃE MORTA.

A tentativa de resgate do real na representação é um marco na obra deste artista, cuja atenção não se volta para o universo onírico ou absurdo de seus contemporâneos, os surrealistas, mas para o universo habitual do cotidiano: o lugar onde se esconde e de onde nos espreita verdadeiramente o insólito e o surpreendente. Freud denominava tais acontecimentos como da ordem do “infamiliar” (*Das Unheimliche*), já que a inquietante estranheza seria a experiência psicológica de um evento ou indivíduo que não é simplesmente misterioso, mas sinistro exatamente pelo grau de familiaridade que conserva, apesar do contexto perturbador em que se insere.

No quadro em questão, embora o retrato seja tão perfeito quanto uma fotografia, o título funciona como um veredicto paradoxal, chave de sua estética que afirma a interdição à representação mimética na pintura. O incômodo talvez advenha do impulso “pigmaliónico”⁰³ do tema do duplo (*Doppelgänger*): réplica, sócia, cópia, e mais modernamente, *clone* de uma pessoa, por vezes retratado como um fenômeno fantasmagórico ou paranormal e geralmente visto como um prenúncio de má sorte. Os *doppelgängers* aparecem em várias obras literárias de ficção científica e literatura fantástica, nas quais são um tipo de metamorfismo que imita uma pessoa ou espécie específica.

O domínio do criador (masculino) sobre a criatura (feminina) é um dos aspectos da lenda de Pigmalião, que influenciou inúmeras adaptações literárias e cinematográficas, desde, por exemplo, o conto *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffman (1816), que apresenta na boneca Olímpia, amada por Natanael, a figura do autômato precursor dos andróides; passando pela peça de Bernard Shaw (1913), na qual um culto professor de fonética realiza um treinamento com uma simples vendedora de flores, transformando-a numa mulher da alta sociedade; até o es-crachado filme *A pele que habito* (2011), de Almodóvar, onde um conceituado cirurgião plástico vingá-se do suposto estuprador de sua filha convertendo-o, pela manipulação de seu corpo, num duplo de sua mulher falecida.

03 Segundo a lenda narrada por Ovídio em *Metamorfoses*, Pigmalião era um famoso escultor na Ilha de Chipre. Para se entregar inteiramente à sua arte e indignado com a prostituição das mulheres da cidade de Amatonte, onde se erguia um templo a Afrodite, resolveu viver em rigoroso celibato. A deusa do amor, sentindo-se ofendida com a atitude de Pigmalião, fê-lo apaixonar-se loucamente por uma estátua de marfim, prodígio de graça e de beleza saído do seu cinzel: Galateia. Comovida pelas súplicas do desventurado, acabou animando a estátua com o fogo da vida. O “Pigmalionismo” é uma parafilia, que consiste na atração sexual por estátuas. Pode ser considerado parte da Agalmatofilia, que estende o fetiche para bonecas, manequins e outros objetos figurativos semelhantes.



FIG. 4. RENÉ MAGRITTE. A VIOLAÇÃO (1934);



FIG. 5. A MULHER ESCONDIDA (1929)

A questão do domínio e manipulação do inventor sobre sua invenção é flagrante, aludindo à presença da mulher tanto na pintura como na literatura ocidental dos séculos XVIII e XIX como um objeto decorativo, uma musa submetida aos olhares e julgamentos masculinos. Esta atitude de representação é parodiada por René Magritte na fotomontagem *A mulher escondida*, capa do último número da revista *A revolução surrealista*, na qual uma mulher nua aparece no centro de uma moldura feita da colagem de fotografias dos surrealistas parisienses que se recusam a observar e a “consumir” a modelo em questão como o fazem os leitores da revista. A palavra “*femme*” (mulher) sequer é mencionada, sendo substituída pela imagem que completa a frase: “*Je ne vois pas la caché dans la forêt*”. A vulnerabilidade da figura é discutida por Fiona Bradley:

Nos retratos, os artistas recusam-se deliberadamente a ver a mulher, que no título está escondida, mas que surge com toda a nitidez para os leitores da revista, convidados a preencher a lacuna da inscrição feita no quadro. De olhos fechados, pode-se dizer que os homens estão em estado de transe ou dormindo, mais em comunicação com o seu interior individual do que em contato com os leitores. A mulher parece distante, e uma série de oposições se estabelece entre ela e os homens: eles são muitos, ela uma só; eles estão vestidos, ela está nua; eles são indivíduos reconhecíveis, ela é indiferenciada, uma mulher genérica. (Bradley, 2001, p. 46)

Como diz John Berger em *Modos de ver*:

Os homens agem, as mulheres aparecem. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas. Isto determina não só a maioria das relações entre homens e mulheres como também as relações das mulheres consigo mesmas. O vigilante da mulher dentro de si própria é masculino; a vigiada, feminina. Assim a mulher transforma-se a si mesma em objeto - e muito especialmente um objeto visual: *uma visão*. (Berger, s/d, p. 51)

No quadro *A violação*, inspirado numa cabeça arcimboldesca, Margritte denuncia ainda mais radicalmente a presença do nu feminino na tradição artística europeia através de uma figura compósita na qual o rosto de uma mulher é substituído pelo seu corpo: os olhos são os seios, o nariz o umbigo e a boca o púbis. Transfigurada na imagem de um objeto de posse sexual para o prazer masculino, a mulher perde sua identidade: sua face, seus órgãos perceptivos, sua voz, sujeita ao ato de extrema violência que dá título à obra.

O tema do retrato perdido, quase obsessivo nos textos osmanianos, parece voltado a ensaísmos experimentais de fuga deste mecanismo de representação abusiva do feminino na arte e na literatura. Z.I., personagem de “Perdidos e Achados”, de *Nove, novena*, cujo pai desaparecido no mar não teria chegado a ver o último filho, “nascido três semanas após a sua morte”, conta como vinte anos depois seu irmão:

compelido a fixar num rosto seu repentino amor pelo pai nunca visto, iniciaria uma procura atrás de uma fotografia que soubera existir em Serinhaém, Goiana e Flores do Indaiá, terras natais de

meu pai, onde meio século antes ele fizera a Primeira Comunhão, ao mesmo tempo que vários outros meninos. Desse acontecimento, havia uma pose em sépia, vinte e cinco rapazinhos de branco, hoje quase todos desaparecidos. (Lins, 1987, p. 211)

A mesma cena do romance *Avalovara* desdobra-se neste conto: o rapaz na sala de visitas, entre os velhos móveis de duas antigas beatas da cidade, Anita e Albertina, tocadoras de órgão e rabeca, interroga-as sobre o rosto do pai enquanto vasculha álbuns antigos à procura do retrato perdido:

Surgem descrições que se misturam, todas imprecisas... O resto são estampas coloridas, recortes de revistas, postais de aniversário. Congregadas marianas em torno do vigário, avisos de falecimento, Guy de Fontgalland, vestidos brancos, negros, botas de cano alto, cachos, bancos de vime, portões de ferro, cães, cadeiras, ramalhetes. As duas virgens de branco quase nada sabem, confundem nosso pai com outros meninos. (Lins, 1987, p. 216)

A impressão deste amontoado de imagens e mensagens na composição da figura invisível reproduz-se no texto na descrição de um objeto com o qual o namorado de Z.I. a presenteia em seu aniversário:

Um álbum com desenhos de rosas, no centro das enormes folhas de papel, sobrepostas às denominações latinas, *fusca superba, corona rubrorum, gemma rubra, omnium calendarum, glauca, virginalis, scandens, balearica, reclinata, rubra, hispida, sulphurea, corimbosa, mutabilis. Mutabilis*. (Lins, 1987, p. 226)

A mesma técnica da enumeração evoluirá finalmente para o que será a definição da própria personagem Z.I., figura de mulher e composição ornitológica: “Então vejo, vi, vejo que ela é feita de bichos ajustados. Ouço um rumor frouxo, um ruflar de asas, Z.I. *desfaz-se em pássaros noturnos, vespas, mariposas, besouros e morcegos*” (Lins, 1987, p. 195). Z.I. é, assim, a primeira de uma série de experimentos similares de colagens heterogêneas usadas na composição da figura feminina, semelhantes à técnica empregada pelo pintor maneirista Giuseppe Arcimboldo, famoso pela construção das suas pinturas intituladas *Cabeças compostas*, mais tarde fonte de inspiração para os pintores surrealistas. A cabeça “Flora”, por exemplo, com a sua enumeração visual de flores, tão bem retratadas individualmente que

quase se pode *ler* os seus nomes na imagem parece, ora simultânea, ora alternadamente, um exótico buquê e um retrato de mulher; para além de ser, provavelmente, uma alegoria à natureza como o título sugere. Da mesma forma, o quadro “Ar”, parte da série “Quatro Elementos”, mostra um conjunto de aves perfeitamente reconhecíveis que formam uma cabeça perfilada voltada para a direita, com destaque para a águia real e o pavão, entre diversos outros pássaros.

A imagem vazia do retrato perdido preenche-se, assim, com os reais legados resultantes da busca: palavras atropeladas por relatos, misturadas a objetos e fragmentos dispersos, *souvenirs* de uma saudade nunca exercitada no convívio - artificial, portanto, porque fundada na ausência da pessoa, no caso, da imagem arquetípica da mãe. Por isso, a fantástica galeria de mulheres que invade as páginas desses textos exerce múltiplas funções além daquelas designadas pelos seus papéis no âmbito da história. Suas figuras aparecem com frequência revestidas de plasticidade ou associadas de alguma maneira às artes plásticas, concebidas sobre o molde de formas femininas cultuadas pela pintura de diferentes épocas. O fascínio do autor, contudo, prende-se aos modelos extraídos de períodos artísticos anteriores ao Renascimento, como o estilo medieval; ou imediatamente posteriores e, portanto, questionadores da estética renascentista, como o estilo barroco, de ampla repercussão em algumas técnicas modernas, em particular as empregadas pelas obras surrealistas.



FIG. 6. GIUSEPPE ARCIMBOLDO. *FLORA* (1589)



FIG. 7. GIUSEPPE ARCIMBOLDO. AR (1566)

Estudioso de Arcimboldo, Roland Barthes aponta em seu livro *O óbvio e o obtuso* o fundo linguístico de sua pintura que, como um poeta barroco, explora as curiosidades da língua, joga com a sinonímia e a homonímia; combina, permuta e desvia signos já existentes:

Tudo se passa como se Arcimboldo rompesse a ordem do sistema pictórico, o desdobrasse abusivamente, hipertrofiasse sua virtualidade significante, analógica, criando assim uma espécie de monstro estrutural, fonte de sutil malestar (porque intelectual), ainda mais penetrante do que seria se o horror proviesse de um simples exagero ou de uma simples mistura de elementos: é porque nela tudo significa, em dois níveis, que a pintura de Arcimboldo funciona como a negação, de uma certa forma aterradora, da língua pictórica. (Barthes, 1990, p. 236)

A técnica de composição de Arcimboldo, aliás, imiscui-se com grande familiaridade nos processos de criação desses objetos fragmentários e especulares que são não apenas as personagens, mas também os espaços-tempo narrativos, os enredos e os próprios livros de Osman Lins, enquanto objetos. Todo o exotismo desta superposição de texto e tela na composição da figura da mulher nos romances osmanianos oferece uma novidade estética imprevisível e de grande riqueza composicional. Perseguindo técnicas de negação mimética, fugindo da verossimilhança da figura humana na história, seu objetivo parece ser mais o de produzir um efeito plástico, de formas, linhas e cores destituídas de significado, cujo estranhamento remeteria o leitor menos para a imagem de uma pessoa do que para a realidade física da palavra impressa no texto.

Utilizando este princípio, Lins construirá suas personagens recorrendo a elementos insólitos que se agrupam, mantendo atomisticamente as suas identidades. A intenção do autor é bastante clara: não se trata de estabelecer meras comparações entre a figura humana e outros materiais: “Que há de novo em comparar uma personagem a bichos repulsivos? O novo é “amalgamar” uma porção de pequenos animais e, com eles, construir uma mulher, objeto ilusório de uma paixão real”. (Lins, 1979, p. 252)

A mesma ressalva é feita por Massimo Cacciari em seu ensaio *Animarum Venator*, sobre a pintura de Giuseppe Arcimboldo. Diz ele:

O homem é uma criatura que transforma tudo em metáfora. Isto é expresso por Arcimboldo com perfeita clareza. Não se segue daí, como repetidamente dizem aqueles que não compreendem a tremenda seriedade deste jogo, que o rosto de um homem seja “substituído” por um composto de elementos ou animais (e esta abordagem crítica não é menos vulgar quando explica o que esses elementos ou animais representam). Não, segue-se que a face de qualquer coisa não pode ser nomeada exceto com algo diferente de si mesma; que nenhum rosto tem, para nós, nome próprio; que o nosso discurso nada mais é do que uma composição por meio das diferenças e das relações, por vínculos cada vez mais engenhosos, pela indústria de um processo de vinculação, do qual a natureza fugaz e efêmera e a tonalidade melancólica emergem cada vez com maior clareza. (Cacciari, 1987, p. 293, tradução nossa)

Para Cacciari, as “cabeças compostas” de Arcimboldo assinalam uma crise na arte de retratar, eliminando completamente qualquer suges-

tão de realismo histórico ou psicológico. Diz ele que, enquanto os grandes retratos feitos durante a Renascença e o Maneirismo eram inteiramente inspirados pela procura da subjetividade do modelo, seu caráter único e distintivo, a “monstruosa” arte de Arcimboldo renuncia exatamente a esse aspecto. Nada lhe parece imediatamente expressivo; cada aparência “natural” é vista na realidade como um resultado, um produto. Nomear o objeto já não o atinge, pelo contrário, estabelece um *pathos* de distância. Seus retratos aventuram-se ao longo de uma construção metafórica: aquela que o maravilhoso artifício pictórico é capaz de expressar, e que nunca se revela uma característica em si mesma.

Na opinião de Cacciari, o que a imaginação arcimboldesca conecta não são realmente objetos, mas simples nomes, signos desprovidos de qualquer força evocativa. Ao contrário do mágico, que possui o poder de nomear em função “da natureza” do objeto, Arcimboldo faz surgir uma nova forma de nomear, ou melhor, torna evidente a *aporia* do próprio ato de nomear. Pois não se pode nomear uma coisa exceto através de outra diferente dela mesma. Não se trata de um jogo, mas de uma necessidade. O nome guarda a desesperada tentativa de apreender a “coisa” por meios que já não são a coisa mesma. O estilo de Arcimboldo desenvolve uma consciente e madura “metaforização do ato de nomear”, que seria mais tarde compreendida e desenvolvida pela pintura surrealista.

Da mesma maneira, o que faz Osman Lins em seu romance não é simplesmente “substituir” o corpo de suas personagens por compósitos de elementos com intenções comparativas ou metafóricas - que pressupõem, sempre, um sentido óbvio subjacente - mas acentuar, através do efeito “obtuso” de estranhamento conseguido com o processo, a dificuldade e a arbitrariedade de todo o gesto artístico, sobretudo o mimético, na captação de uma realidade exterior ao meio que a veicula; no caso do romance, a arbitrariedade do signo linguístico. Para Barthes:

O sentido obtuso é um significante sem significado, daí a dificuldade para nomeá-lo. Se não se pode descrever o sentido obtuso é que, ao contrário do sentido óbvio, não copia nada: como descrever o que não representa nada? O “traduzir” pictórico das palavras é aqui impossível. O que o sentido obtuso perturba, esteriliza, é a metalinguagem (a crítica). Por algumas razões: inicialmente ele é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio. Em seguida, o significante mantém-se em perpétuo eretismo, nele o desejo não chega a esse espasmo do significado, que habitualmente mergulha

o sujeito voluptuosamente na paz das designações. Finalmente, pode ser visto como uma ênfase, a própria forma de uma emergência que marca o pesado manto das informações e das significações. (Barthes, 1990, p. 55)

Por isso, a questão do nome é tão importante nos romances osmanianos. Utilizando a seu favor essa dificuldade, Lins designa suas personagens por meio de figuras geométricas, introduzindo suas falas por símbolos, criando muitas vezes, poeticamente, uma associação obtusa, não obstante compreensível, entre o nome e o texto. Assim, não é a imagem da mulher, ou de uma mulher, que é metaforizada através das palavras ou da figura de uma personagem. Como no caso de Arcimboldo, é a própria figura feminina que é utilizada para metaforizar o ato de nomear, falando do seu limite, da sua impossibilidade. Assim seria, por exemplo, a mulher sem nome de *Avalovara*: ∩.

Qualquer que seja o motivo, enfim, todas as personagens osmanianas parecem fugir radicalmente à concepção da personagem naturalista, criada à imagem e semelhança da figura humana. As mulheres nos romances de Lins são criaturas excessivas, tanto na concepção de sua aparência humana - em geral marcada pela fartura de carnes e de formas, e por vestuários aberrantes - como na composição de seus corpos, modelados de maneira extremamente irregular e interrompida. Compostas por estilhaços de materiais diversos - besouros, cidades, pessoas, palavras - que se unem em corpos semelhantes a mosaicos, estas figuras fantásticas, algo monstruosas e grotescas, destacam-se por uma inusitada riqueza ornamental.

Nelas, o processo de “desumanização da arte” de que fala Ortega y Gasset, atinge o seu grau mais depurado. Para Lins, os seres ficcionais não são fantasmas nem homens, são artefatos, personagens, criações literárias, “menos reais que as letras de seus nomes”. A preocupação em criar-lhes uma verossimilhança humana, psicológica ou histórica apaga-se em seus textos face à intenção de explorar as possibilidades estilísticas, simbólicas e poéticas que se podem exercitar na confecção destes corpos narrativos - espaços, portanto - que são as personagens.

Julgamos encontrar nesta técnica a razão do obsessivo retorno de Osman Lins ao tema do retrato perdido ao longo de sua obra. Longe de assinalar apenas uma angústia existencial pela perda da mãe, aponta insistentemente para a motivação teórica primordial que preside a criação da personagem ficcional em seus romances. O desaparecimento da fotografia,

que agrava a dor conseqüente ao desaparecimento da própria pessoa - não por acaso suas narrativas são “fábulas fiadas pela morte” -, é a base de toda a sua poética, que se poderia considerar uma poética do *simulacro*, por se configurar como uma possibilidade de representação na ausência de um modelo.

O que torna Osman Lins um escritor tão especial é que, apesar de todas as considerações teóricas e técnicas que perpassam a sua obra e resultam na originalidade quase acadêmica de sua criação, ele jamais perde a gentileza. Sobre a questão do retrato perdido, não se pode escapar do sentimento de que a sua obra, apesar de tudo, continua a expressar algo semelhante ao que diz Roland Barthes (1980, p. 108), quando afirma não acreditar na crença usual de que o luto, com o seu trabalho progressivo, apague lentamente a dor: “Eu não podia nem posso acreditar nisso porque, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda, é tudo. Eu podia viver sem a Mãe (todos nós podemos, mais cedo ou mais tarde), mas a vida que me restava seria certamente a até ao fim *inqualificável*”.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CACCIARI, Massimo. *The Arcimboldo effect: transformations of the face from the sixteenth to the twentieth-century*. Milão: Bompiani, 1987.
- CAMILLE, Michel. *Image on the edge: the margins of medieval art*. London: Reaktion Books, 1992.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins*. São Paulo: Edusp, 2005.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. São Paulo: Autêntica, 2019.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1988.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *Guerra sem testemunhas*. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. *O fiel e a pedra*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Nove, novena*. São Paulo: Guanabara, 1987.
- ORTEGA Y GASSET. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.

**COSMOFONIA
OSMANIANA:
ROOS E A
ORQUESTRAÇÃO
SONORA
SIMBÓLICA
DO ROMANCE
TROVADORESCO
EM AVALOVARA**

Resumo: Este artigo contém o primeiro dos três itens previstos na pesquisa apoiada pela CAPES (Bolsa de Produtividade em Pesquisa) intitulada “Cosmofonia osmaniana: a orquestração sonora simbólica em *Avalovara*”, que busca analisar a relevância das três protagonistas femininas do referido romance na elaboração de uma poética eminentemente intersemiótica e musical. A ideia consiste em mostrar como os princípios básicos de consciência ecológica defendidos pelo *World Soundscape Project* de R. Murray Schafer subsistem no bojo do exercício de criação de ambientações muito específicas por Osman Lins no romance *Avalovara*, como uma peculiar apropriação e releitura de um ainda incipiente, nos anos 1970, discurso preservacionista da natureza, que aparece transformado na defesa da natureza de um discurso reiteradamente ameaçado de extinção no século XX: o romanesco. Este item foi publicado originalmente com o título “Ecologia acústica e ecologia literária: as propostas de R. Murray Schafer e Osman Lins” na coletânea intitulada *Osman Lins: 85 anos - a harmonia de imponderáveis*; livro que saiu em 2009 pela Editora Universitária da UFPE, sob minha organização, e trata do tema do “Romance da Rosa e a paisagem sonora da Europa medieval” no capítulo “Roos e as cidades”.

Palavras-chave: Artes temporais e espaciais; Paragone; Paisagem sonora; R. Murray Schafer; Osman Lins; *Avalovara*; “Roos e as cidades”.

Abstract: This article contains the first of the three items foreseen in the research supported by CAPES (Research Productivity Grant) entitled “Osmanian cosmophony: symbolic sound orchestration in *Avalovara*”, which seeks to analyze the relevance of the three female protagonists of the aforementioned novel in the elaboration of an eminently intersemiotic and musical poetics in this novel. The idea is to show how the basic principles of ecological awareness defended by R. Murray Schafer’s *World Soundscape Project* persist within the exercise of creating very specific environments by Osman Lins in the novel *Avalovara*, as a peculiar appropriation and reinterpretation of a still incipient, in the 1970s, nature preservationist discourse, which appears transformed into the defense of the nature of a discourse repeatedly threatened with extinction in the 20th century: the novelistic. This item was originally published with the title “Acoustic ecology and literary ecology: the proposals of R. Murray Schafer and Osman Lins” in the collection entitled *Osman Lins: 85 years - the harmony of imponderables*; book that came out in 2009 by the UFPE University Publishing House, under my organization, and deals with the theme of “Romance of the Rose and the soundscape of medieval Europe” in the chapter “Roos and cities”.

Keywords: Temporal and spatial arts; Paragone; Soundscape; R. Murray Schafer; Osman Lins; *Avalovara*; “Cecília among the lions”.

INTRODUÇÃO

Deve-se a Lessing, em seu clássico estudo *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de 1766, a distinção entre as artes espaciais, baseadas na ideia de coexistência no espaço; e as artes temporais, baseadas na ideia de consecutividade no tempo. Assim como a poesia, pode-se deduzir que a música também estaria em confronto com as artes espaciais, colocando-se ao lado da literatura como uma arte do tempo. Há quem estabeleça, por exemplo, o paralelo entre a pauta musical e o texto escrito como bases espaciais de artes que, no entanto, só se concretizariam na sua execução temporal e efêmera: seja a sonora, pelo intérprete com seu instrumento; seja a verbal, pelo leitor com suas habilidades decodificadoras da linguagem.

A questão do Paragone ou disputa entre as artes é antiga e complexa, e nos interessa aqui para tecer uma analogia com os trabalhos que pretendemos relacionar: a teoria sobre o espaço narrativo do escritor pernambucano Osman Lins e a teoria sobre o espaço musical do compositor canadense R. Murray Schafer, nas quais encontramos diversos pontos em comum, sobretudo no que diz respeito ao questionamento da clássica divisão das artes em “espaciais” e “temporais”, proposta por Lessing; e naquilo que identificaríamos como a presença de uma “consciência ecológica”, um termo ainda pouco habitual nos estudos sobre estética e literatura, mas que adquire cada vez mais relevância, constituindo inclusive o objeto das pesquisas da vertente da crítica cultural conhecida como Ecocrítica⁰¹.

Segundo Cheryll Glotfelty, organizadora do livro *The Ecocriticism reader*, o principal propósito da Ecocrítica é promover o estudo das relações entre a literatura e o meio ambiente. Estudiosos neste campo tendem a fazer as seguintes perguntas:

01 Do ponto de vista do mundo acadêmico, existe a Associação para o Estudo de Literatura e do Meio Ambiente, a ASLE (Association for the Study of Literature and the Environment), uma entidade profissional surgida nos Estados Unidos, que hoje tem importantes filiais no Reino Unido e no Japão, que se dedica ao estudo e promoção da Ecocrítica, organizando conferências sistemáticas e publicando um periódico com crítica literária, textos de ficção e artigos sobre educação e ativismo ambientais.

Como a natureza é representada neste soneto? Qual o papel do espaço físico no enredo desta novela? Os valores expressos neste texto são ecologicamente conscientes? Como as nossas metáforas sobre natureza influenciam o modo como nós a tratamos? Será possível classificar a escrita ecológica como um gênero? De que modo a própria cultura literária afetou a relação da humanidade com o mundo natural? Como o conceito de barbárie evoluiu ao longo do tempo? A escrita feminina difere da escrita masculina sobre a natureza? Que ideologia subjaz aos anúncios, propagandas comerciais e documentários sobre a natureza, e como a retórica utilizada nestes meios afeta o público? Estaria a ciência da ecologia interessada nos estudos literários? Como a própria ciência se abre à análise literária? Que diálogo se pode estabelecer entre os estudos literários e o discurso ambiental, em relação com outras disciplinas, como a história, a filosofia, a história da arte e a ética? (Glotfelty, 1996)

Trata-se, portanto, de uma nova área que, segundo Greg Garrard (2006, p. 254), “estaria atenta à justiça ambiental, mas sem descartar as reivindicações do comércio e da tecnologia; moldada pelo conhecimento e problemas ambientais de longo prazo, mas desconfiada do apocaliptismo; informada pela compreensão artística, mas também pelo discernimento ecológico científico; e comprometida com a preservação da diversidade do planeta para todos os seus habitantes”. Haveria uma possibilidade de se transpor os conceitos relativos às preocupações ecológicas com o meio ambiente para as preocupações “ecológicas” com a preservação das formas artísticas? Este ensaio arrisca-se a propor uma aproximação entre as obras de Osman Lins e R. Murray Schafer nesta linha, motivada pela essência que emana das próprias teorias postas em questão, que parecem demandar um olhar específico sobre o tema.

PAISAGEM SONORA E AMBIENTAÇÃO ESPACIAL

A Terra forma o corpo de um instrumento sobre o qual cordas são esticadas e afinadas por mão divina. É preciso reencontrar o segredo dessa afinação.

R. Murray Schafer

R. Murray Schafer, autor dos livros *O ouvido pensante* e *A afinação do mundo*, é responsável pela introdução do conceito de “paisagem sonora” nos estudos sobre música, um termo que contraria a imediata associação da música com as artes temporais, pela carga semântica que a vincula ao espaço. A palavra *soundscape* foi um neologismo introduzido por ele, que pretendia criar uma analogia com a palavra *landscape* (paisagem). A “paisagem sonora”, como o termo foi traduzido em português, poderia ser entendida como qualquer campo de estudo acústico, passível de ser isolado para análise do mesmo modo como podemos estudar as características de uma determinada paisagem visual. A paisagem sonora:

é o nosso ambiente sonoro, o sempre presente conjunto de sons, agradáveis e desagradáveis, fortes e fracos, ouvidos ou ignorados, com os quais vivemos. Do zumbido das abelhas ao ruído da explosão, esse vasto compêndio, sempre em mutação, de cantos de pássaros, britadeiras, música de câmara, gritos, apitos de trem, buzinas de automóveis e barulho de chuva tem feito parte da existência humana. (Schafer, 2001, p. 23)

Em meados da década de 1960, Schafer deflagrou um movimento na Simon Fraser University, no Canadá - o *Word Soundscape Project* - que se propunha a realizar uma análise de determinados ambientes acústicos a fim de compor um mapa sonoro das regiões estudadas, criando um catálogo dos sons característicos de cada região. Em decorrência desse estudo, surgiu a preocupação com as mudanças que estavam acontecendo nos ambientes acústicos geradas pela industrialização das sociedades, e a correspondente inserção do som contínuo ou repetitivo (sons com características morfológicas estáveis) na paisagem sonora desses ambientes, produzidos pelos maquinários da era industrial que não são encontrados na natureza. O livro *A afinação do mundo*, resultante deste projeto, é uma exploração pioneira da paisagem sonora, e uma tentativa de descobrir como ela era no passado, de analisar e criticar o modo como é hoje, e de imaginar como será no futuro.

Segundo as conclusões de Schafer, a paisagem sonora estaria atingindo o ápice da vulgaridade em nosso tempo, em escala planetária. Por isso, muitos especialistas já estariam anunciando a surdez universal como a última consequência desse fenômeno:

A maior parte dos sons que ouvimos nas cidades, hoje em dia, pertence a alguém e é utilizada retoricamente para atrair nossa atenção ou para nos vender alguma coisa. À medida que a guerra pela posse de nossos ouvidos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons, mas, ao mesmo tempo, a variedade de alguns deles decresce. Sons manufaturados são uniformes e, quanto mais eles dominam a paisagem sonora, mais homogênea ela se torna (Schafer, 2001, p. 12).

Já em 1938, o filósofo Theodor Adorno se manifestava a esse respeito em seu livro *Filosofia da nova música*, no qual pretendia expor a mudança da função da música atual, mostrando as transformações internas que os fenômenos musicais sofrem ao serem subordinados à produção comercializada em massa, e também determinar de que maneira certos deslocamentos ou modificações antropológicas da sociedade massificada penetram até na estrutura do ouvido musical. O que antes se entendia como um fenômeno sociológico, portanto, passa hoje a ser focalizado também sob a até então inusitada perspectiva ecológica, pela repercussão ambiental que a questão sonora adquire na atualidade. A própria definição de música vem sofrendo uma mudança radical nos últimos anos, indo além das previsões de Adorno e englobando um conceito expansivo de sonoridade. Como diz John Cage, “música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto”. Definir a música meramente como “sons” teria sido impensável alguns anos atrás, embora hoje as definições mais restritas sejam as que se têm revelado mais inaceitáveis. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições tradicionais de música foram caindo por terra em razão da abundante atividade dos próprios músicos. Vários fenômenos colaboram para essa transformação: a introdução de procedimentos aleatórios, o uso do silêncio, a inserção de sons ambientais na composição e a nova gama de sons musicais relacionados à tecnologia industrial e elétrica introduzida pela música eletrônica. Tudo isso contribuiria para a reconfiguração do que entendemos como “música”, aumentando a responsabilidade geral para com o que também aprendemos a reconhecer, na contemporaneidade, como “poluição sonora”:

A paisagem sonora do mundo está mudando. O homem moderno começa a habitar um mundo que tem um ambiente acústico radicalmente diverso de qualquer outro que tenha conhecido até aqui. Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles

do passado, têm alertado muitos pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana. A poluição sonora é hoje um problema mundial. ... A poluição sonora ocorre quando o homem não ouve cuidadosamente. Ruídos são os sons que aprendemos a ignorar. (Schafer, 2001, p. 256)

Para Schafer, a poluição sonora vem sendo combatida pela diminuição do ruído, o que para ele é uma abordagem negativa. Na sua opinião, é preciso procurar uma maneira de tornar a acústica ambiental um programa de estudos positivo, valorizando os sons que queremos preservar, encorajar e multiplicar. Schafer afirma que há muitas “espécies em extinção” na paisagem sonora atual; daí a sua preocupação com os modos possíveis de preservação de ambientes sonoros naturais ou fundamentais, e de minimização dos danos acústicos advindos dos ruídos da paisagem sonora pós-industrial.

Vários aspectos da teoria de R. Murray Schafer poderiam ser associados às idéias osmanianas. Pensadores contemporâneos, ambos teriam refletido de modo paralelo a respeito de questões importantes como a caracterização sonora dos espaços, sobretudo os espaços regionais; e a ameaça de descaracterização dessas paisagens pela contaminação acústica com os ruídos advindos das máquinas e dos aparelhos resultantes dos avanços tecnológicos, que tendem a nivelar, a agredir e a empobrecer a experiência sonora do cidadão na cidade moderna.

Em sua tese de doutorado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de 1973, Osman Lins introduz um conceito novo, o de “ambientação” narrativa, provavelmente de inspiração teatral. Lins faz questão de diferenciar o conceito do espaço físico como referência imediata (“a sala”, “o quarto”, “a casa”, “a rua”, “a paisagem”, “o jardim”), do conceito de “ambientação”, entendida como o conjunto das sensações evocadas ou provocadas por determinados elementos usados na composição do espaço. Embora o papel do ornamentalismo verbal usado pelo escritor para a produção de efeitos visuais na ambientação de suas narrativas tenha sido muito comentado, a utilização de um *ornamentalismo acústico*, presente na referência constante a peças musicais e à oralidade da fala, bem como na criação de metáforas sonoras, na utilização de ritmos poéticos e no frequente recurso à onomatopeia para a produção de efeitos auditivos, embora assinalado pelos críticos, ainda não foi devidamente explorado como um elemento importante da ambientação em seus romances.

O romance *Avalovara*, por exemplo, além de dialogar com as artes plásticas das mais diversas maneiras, faz um uso exemplar do ornamentalismo acústico, já sugerido na própria metáfora interna que duplica o romance na figura de um relógio musical. Verdadeiro objeto de encantamento, o relógio/romance é pensado como uma caixinha de música, um artefato forjado tanto para a marcação artificial e regular do tempo quanto para a emulação da poesia ao acaso, na dependência do acionamento de seu mecanismo pelo leitor. Não nos parece arbitrária a escolha do relógio como metáfora deste romance. Como diz Schafer:

Assim como o sino, o relógio constituiu uma invenção técnica de grande significado para a civilização europeia do século XVI. Juntos, eles se tornaram os sinais mais inevitáveis da paisagem sonora urbana porque, como o sino da igreja, e mesmo com mais implacável pontualidade, o relógio mede a passagem do tempo de forma audível. Por isso, ele difere de todos os instrumentos de contagem do tempo usados anteriormente: clepsidras, ampulhetas e quadrantes solares, que eram silenciosos. (Schafer, 2001, p. 88)

No romance de Osman Lins, o relógio não só emite sua tradicional batida, mas é acoplado a um mecanismo musical que enfatiza a importância da sonoridade na ambientação dessa história, cujos cinco principais temas estabelecem atmosferas muito específicas em função dos relatos de suas marcantes paisagens sonoras. Neste ensaio - fragmento de um estudo maior e mais completo - faremos uma breve análise sobre um dos temas de *Avalovara* segundo esta perspectiva.

Na definição de Osman Lins, o *espaço* no romance:

tem sido tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua a sua individualidade tendendo para zero. (Lins, 1976, p. 72)

Para diferenciar o espaço da ambientação, Lins comenta que “o estudo de uma determinada personagem será sempre incompleto se também não for investigada a sua caracterização. Isto é: os meios, os processos, a técnica empregada pelo ficcionista no sentido de dar existência à personagem. Pode-se dizer, a *grosso modo*, que a personagem existe no plano da

história e a caracterização no plano do discurso”. Para Osman Lins a *ambientação*, portanto, seria:

o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (Lins, 1976, p. 77)

A ambientação corresponderia ao trabalho discursivo de criação de uma “atmosfera” para um qualquer espaço físico definido. A *atmosfera* é outro conceito importante para Osman Lins, por ser o efeito direto da ambientação. Segundo ele:

a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato - de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (Lins, 1976, p. 76)

Cotejando as teorias de Schafer e Lins, julgamos encontrar os mesmos princípios básicos de consciência ecológica defendidos pelo *Word Soudscape Project* no bojo do exercício de criação de ambientações muito específicas por Osman Lins no romance *Avalovara*. Cada uma das cinco principais linhas temáticas desta obra elaboram paisagens sonoras evocativas de regiões espaço-temporais muito específicas, para cujas caracterizações as referências acústicas são fundamentais. Em todas elas, porém, ao lado de atmosferas esmeradamente criadas com o auxílio de referências à música, à poesia e a sons fundamentais da natureza, existe um contraponto sonoro que ameaça dissolvê-las: são ruídos metálicos; agressivos e altissonantes ou monótonos e repetitivos, que interferem no relato e no enredo, produzindo no leitor um efeito de choque e de ruptura do ilusionismo.

Assim acontece nas duas séries que explicam a estrutura do romance, S (*A espiral e o quadrado*) e P (*O relógio de Julius Heckethorn*); e nas três séries diegéticas que relatam o envolvimento amoroso do protagonista com as três mulheres importantes de sua vida: A (história de Abel e Roos,

que constrói uma paisagem sonora evocativa não só de um espaço físico, a Europa, mas de um espaço-tempo literário: o Trovadorismo medieval); T (história de Abel e Cecília, que constrói uma paisagem sonora evocativa tanto do espaço físico da região Nordeste do Brasil como do espaço-tempo literário da cultura popular nordestina, com seus Romanceiros e Cancioneiros); e na longa série das relações de Abel e , subdivididas nas séries O, R, E e N (cuja paisagem sonora evoca não só o espaço físico da metrópole urbana; no caso, a cidade de São Paulo, mas o próprio tecido do romance, que se escreve e se inscreve na modernidade, apesar de suas insistentes referências ao Medievo e ao Barroco).

Quase todas essas narrativas utilizam recursos acústicos, desde a mera alusão à música propriamente dita no plano da história, até ao emprego da música como parte estruturante da tessitura verbal no plano do discurso. A referência a personagens músicos, a instrumentos musicais e à oralidade incorporam o enredo dessas paisagens, e não é raro que se encontrem engenhosos exemplos do uso de recursos rítmicos e onomatopaicos próprios da poesia na produção de efeitos de sonoplastia conseguidos com a linguagem, que muito contribuem para a riqueza imagética desta obra.

Como dissemos, embora a caracterização desses ambientes narrativos prenda-se muito a uma pesquisa sobre o que poderíamos chamar de a paisagem sonora típica de cada uma dessas regiões - tanto espaciais quanto temporais num sentido histórico -, em todas elas há um incômodo *background* acústico que as nivela e impede a fruição ilusionista do enredo, dificultando, complicando ou desconstruindo as atmosferas pretendidas pelo autor. Este seria, talvez, o ruído da atualidade, que opera uma espécie de sutura sonoplástica na fragmentação do enredo, ao ressoar de modo constante e incessante ao longo de todos os fragmentos da história, embora quase sempre numa posição aparentemente secundária: desde sons manufaturados uniformes até barulhos de máquinas as mais diversas, motores, buzinas, telefone, rádio, vitrola, televisão, o ruído do disparo de armas de fogo e até composições musicais que rasgam a narrativa com seus acordes de ensurdecidora modernidade. Não há como negar que a percepção desses paralelos, forçados pela narrativa, produz no leitor um efeito de reflexão crítica, muitas vezes nostálgico pelo modo como parece encarar a perda da beleza e da serenidade dos sons próprios da natureza; e muitas vezes surpreendentemente entusiástico, pelo modo como se utiliza abundante e criativamente das referências sonoras agressivas e modernas para a criação da ambiência dominante deste romance, que é a de uma extrema e inescapável atualidade.

O ROMANCE DA ROSA E A PAISAGEM SONORA DA EUROPA MEDIEVAL

Vendo-a, encontrarei - e o verbo, neste caso, em si mesmo termina, é como se eu dissesse: cantarei. Canta-se uma ária, uma canção, disto não se pode fugir. Será preciso crescer, para que se compreenda o sentido do ato de cantar, o que se canta? O motivo condutor das nossas relações, como numa peça musical, acaba de ser-me apresentado.

Osman Lins



DANTE GABRIEL ROSSETTI. ROMANCE DA ROSA (1864)

O primeiro espaço de descrição no romance *Avalovara* envolvendo a trajetória do protagonista Abel é a Europa. Mas a impressão que se obtém

da narrativa é que a viagem de Abel transcorre menos no espaço do que no tempo. Embora sejam muitas as referências a espaços simples: cidades, ruas, prédios, casas, quartos, parques e jardins, além dos compartimentos de ônibus e de vagões de trem durante os muitos deslocamentos turísticos do personagem pelo continente europeu, a ambientação desses espaços, sobretudo a que contribui para a criação da atmosfera do romance com Anne-liese Roos, sugere uma viagem à época medieval, e mais especificamente, uma viagem ao cenário de um gênero literário: o Trovadorismo.

Para a produção deste efeito não contribui a descrição do cenário propriamente dito, uma vez que o autor parece ser geográfica e historicamente fiel em seus relatos ao aspecto físico da paisagem natural, das construções, dos monumentos históricos, da moda e dos comportamentos das cidades que visita nos anos 1960. Evidentemente, por se tratar de um cenário embebido em história, não escapa ao leitor a visita simbólica do personagem por épocas não descritas, mas sugeridas pela própria natureza dos objetos evocados no enredo. Não se trata, porém, da simulação de uma viagem no tempo, onde o personagem visitaria uma Europa passada. A Europa descrita é declaradamente moderna, mas seus traços de modernidade parecem rasgões no pano de fundo de uma ancestralidade que se impõe na mentalidade do personagem. Na verdade, o passado é que parece visitar psicologicamente Abel, pela qualidade da relação que ele estabelece com a mulher que encontra em Paris e que será seu primeiro amor.

Regina Igel aponta o episódio de Abel e Roos como uma metáfora do amor medieval cortês, mostrando como o casal “se move por ruas medievais, visita quadros renascentistas e passeia por jardins petrarqueanos” até a inevitável separação; observação não muito precisa, se considerarmos que a descrição dos cenários no romance é compatível com a realidade da Europa de meados do século XX. Os espaços simples são convenientemente descritos, mas o efeito que se obtém das referências das visitas aos monumentos do passado equivale ao de uma viagem pela aura benjaminiana dos objetos. É uma viagem nostálgica a um tempo para sempre perdido e impossível de ser resgatado. A alusão ao medievalismo, portanto, é um efeito direto não da percepção do espaço narrativo em si, mas do exercício de construção de uma *ambientação* específica, para a qual concorrem, com sucesso, diversos recursos de sugestão acústica.

Inicialmente, a ausência de sons é acentuada pela percepção psicológica da “cidade desabitada” que Abel identifica no corpo de Roos - um corpo do qual emana um silêncio profundo, advindo não só do mistério que cerca a moça, mas sobretudo da dificuldade de comunicação que os torna

reféns de uma “ilha lingüística”, como diz o autor, para além da qual ambos afundariam na incomunicabilidade. Além de não ser uma mulher prolixa, Roos não conhece o português, idioma nativo de Abel, assim como este não conhece a língua materna de Roos, o alemão. Os diálogos de ambos são dificultados pelo precário domínio do idioma francês que estão aprendendo numa escola em Paris. Estão sempre sujeitos, portanto, a conversas cerimoniais, favorecidas pelo francês “literário” e formal que ambos utilizam, o que reforça o distanciamento entre eles e a idealização de Abel pela mulher na qual simboliza a Europa inacessível, vazia e silenciosa, apesar de as cidades que visita estarem sempre cheias de gente.

A principal alusão à situação trovadoresca advém deste impedimento lingüístico, oral, e portanto também acústico, que poderia ser entendido como um primeiro impedimento físico, corporal: o silêncio de Roos. O silêncio que envolve a moça é como uma barreira intransponível ao assédio desesperado do rapaz. É deste silêncio fundamental que brota a reconstituição moderna da paixão não correspondida, cuja fermentação espiritual e literária luso-brasileira é de herança provençal. Daí também, talvez, as prováveis alusões anagramáticas, no nome de Roos, à literatura: seja ao *Romance da Rosa*, poema medieval francês escrito por Guillaume de Lorris e divulgado por Jean de Meun⁰²; seja a um poema não identificado de Anacreonte, citado pelo autor no segmento A6, num trecho que oferece um exemplo da intrincada articulação de uma variedade de referências acústicas usadas por Osman Lins na composição desta personagem e da ambientação deste capítulo:

02 Nessa alegoria, que influenciou profundamente a literatura européia, um jovem sonha com o amor ideal, e neste sonho a mulher que ele ama é simbolizada por um botão de rosa em um jardim, representando a vida cortês, imagem descrita de maneira extremamente plástica no segmento A6: “Nas espáduas um casaco azul-marinho que realça a alvura do seu colo e o amarelo-canário do suéter. A saia cinza atenua esse contraste de cores. Favorecida ainda pelos ondulantes verdes das elevações e o azul-desmaiado do céu na linha do horizonte, sustém Roos um ramalhete à altura do queixo, como se aspirasse o seu perfume, conquanto só a rosa, fresca e vermelha, tenha algum para mim. ... Receio perturbar, aproximando-me, a feliz junção de cores, linhas e volumes. Sobressai, no centro da paisagem ensolarada, a figura solitária de Anneliese Roos, como, nos museus, certas obras de preço, colocadas longe das demais, de modo a serem contempladas em sua integridade, sem dividir com outra, com nenhuma, o espanto do observador.”

Sigo-a e *com sintaxe escolar digo* não saber qual merece contemplação mais prolongada ou atenta: se ela ou a rosa que tem entre as mãos. *O vocabulário precioso torna a frase impessoal. Apenas deixando entrever que me ouve, e imitando, no seu andar vagaroso, a cadência dos versos, Anneliese Roos começa a declamar num tom de salmodia:*

La Rose est le charme des yeux.

C'est la Reine des fleurs dans les printemps écloses.

Vejo, num relance, sem neles prender a atenção, tetos cinza-rubros e noto *que um sino começa a bater*. Pensar que tantas vezes, à mesa do refeitório, *falamos* da questão de Suez e de como *chove* em Paris, quando ela é capaz de repetir sem erro versos de Anacreonte! Movido pelo interesse que de mim se apodera, evoco, eu também, outro fragmento do poeta, *proclamando* talvez a súmula deste curto instante, quando Anneliese Roos, distante, não reencontrável - aprisionada numa juventude imune aos carunchos do tempo -, *emitir*, sugerida num texto, o seu halo:

Sa vieillesse même est aimable,

Puis qu'elle y conserve toujours

La même odour qu'aux premiers jours.

Assim, a sombra de um lírico grego, vertido para uma língua que não é a de Goethe nem a de Camões por um tradutor do século XVIII, *lido por mim* numa edição de mil setecentos e tantos cheirando a fumo e a vestidos velhos, *em voz alta*, junto à cisterna do chalé, enquanto *soam apagados os risos* da Gorda e *as vozes* dos meus vários irmãos, *fala pelas nossas bocas* a dois milênios e meio de distância e estabelece entre nós um liame provisório, mas não frágil. (Lins, 2005, p. 47)

Não caberia no limite desta intervenção um comentário à altura de todas as implicações sonoras presentes neste belo trecho do capítulo *Roos e as cidades*. Resumidamente, porém, podemos perceber um trabalho deliberado com a oralidade, desde as alusões à dificuldade de expressão de ambos no idioma francês, responsável pelo silêncio dominante neste capítulo; até a superação momentânea deste silêncio pela literatura, através da comunicação indireta que se estabelece entre o casal durante a recitação do poema de Anacreonte, no tom monótono da recitação de salmos. O acompanhamento gestual da recitação pela mulher, cujos passos fazem a marcação de uma dança no ritmo da escansão dos versos, também remete à natureza cênica

e musical das cantigas trovadorescas. Se a declamação da moça é acompanhada pelas batidas de um sino, na declamação do rapaz quase são ouvidos os ecos cavernosos de sua voz, surgida do passado, declamando à beira de um poço arrancado a sua memória. Os ruídos do sino e do poço também são elementos acústicos da ambientação narrativa que contribuem para evocar a atmosfera antiga pretendida pelo autor. Talvez por isso os fragmentos de atualidade referidos de conversas banais - o canal de Suez, a chuva em Paris -; bem como os fragmentos de memória recente - “vozes da Gorda e dos irmãos”, referências à “paisagem sonora” pessoal de Abel, cenário específico do capítulo *Cecília entre os leões* - são arrastados para a margem da história, de maneira a não comprometer o clima medievalizante do relacionamento.

Há diversas outras sugestões ao ambiente cultural da poesia trovadoresca neste capítulo, algumas delas perpassadas de referências acústicas. Além do comportamento de vassalagem de Abel, a mulher amada é inacessível, presa a um casamento que deseja honrar. Há alguns lances declaradamente cavalheirescos no enredo, como quando Abel defende com o seu corpo uma suposta dama da agressão de seu companheiro no meio da rua, um gesto que resulta ridículo porque anacrônico; além de pelo menos duas referências a cenas de casamento nos moldes medievais: no segmento A5, aparece em meio a uma plantação, um trigal ainda verde, um casal de noivos cercados por dançarinos ao som de uma rabeça; e no segmento A16 menciona-se um “epitalâmio”, quando dois barcos se cruzam num passeio num lago: num deles segue o casal Abel e Roos “como num velório”; no outro, um casal de noivos felizes em meio à música festiva de um elenco de instrumentos mencionados - xilofone, flautas doces, uma corneta, pandeiro, bandolim. Da capela para onde se dirige o cortejo vem um som de órgão. Há um flagrante intercâmbio da música com a sonoplastia da natureza: “O vento e as ondas *rosnadoras* do lago misturam o *hino sacro* com a *música profana* executada no barco”.

No segmento A14 há um trecho muito significativo sobre a utilização do ornamentalismo acústico na ambientação do romance, desta feita com a referência expressa a uma peça musical:

Dezenas de pessoas seguem-nos, rápidas, entre as barracas dos vendedores de flores, haverá um concerto em Notre-Dame. ... Sentamo-nos, frente a frente, sob o toldo verde do café. Passam veículos quase sem cessar e *nem sempre consigo ouvir a voz de Roos*, que orienta a conversa num sentido ao mesmo tempo neutro e pessoal. ... A estátua de Carlos Magno, sob as luzes fortes da praça, parece

revestida numa armadura de aço e claridade. *Cessa um instante o desfile ruidoso dos veículos*, flui de Notre-Dame a abertura de não sei que marcha triunfal, os calos dos construtores dos órgãos deslizam pelos tubos. ... *As cem vozes do coro descem das ogivas sobre a rue du Cloître Notre-Dame, trituradas pelo barulho dos veículos*. Parecem, mesmo assim, envolver numa pátina de sonho as cadeiras amarelas do café, suas lâmpadas cônicas, as luzes da praça, Carlos Magno entre as árvores com a armadura úmida e do outro lado do rio o perfil dos velhos edifícios. ... *Um rumor confuso se levanta*, não sei onde, o rumor que vem de um grande forno aceso quando a tampa se abre. *Funde-se com as vozes do coro e com a orquestra, mais uma vez vencendo a trepidação sempre menos intensa dos veículos*. Conheço o que agora cantam: o salmo “*In convertendo dominus*”, de Campra. Colhe-se realmente entre canções quando em pranto jogamos as sementes? Notre-Dame, um navio ressoante entre os ruídos brutos da noite (Lins, 2005, p. 121).

Neste capítulo, o ornamentalismo acústico se entrelaça ao visual. As alusões sonoras quase sempre acompanham uma decoração floral: os personagens aparecem entre buquês, barracas de flores ou canteiros nos jardins. A serenidade da natureza é evocada num clima pastoral, e a beleza plástica das descrições não é silenciosa: tem o seu acompanhamento acústico. Assim acontece neste trecho, que cita expressamente o concerto de André Campra, um dos mais importantes compositores de música litúrgica do século XVIII e *Mâitre de musique* em Notre-Dame, sobre o salmo *In convertendo dominus*, literalmente “triturado” pelo barulho dos veículos na praça. Osman Lins soma à monumental execução musical do salmo pela orquestra e pelas cem vozes do coro da catedral um estranho e indeterminado “rumor”, menos auditivo que háptico, mas também emulado da natureza: o de um hipotético fogo proveniente de um forno aceso e aberto, provavelmente um forno a carvão. As chamas crepitantes colaboram com a música para a suplantação dos barulhos da modernidade, e conseqüentemente para o triunfo da atmosfera medievalizante que sublinha o encontro, aquecida pelo ardor da “coita”, do sofrimento pelo amor impossível.

Este fragmento denuncia o papel das referências acústicas nesta surpreendente construção sinestésica, mostrando como a sonoridade contribui, no texto osmaniano, para a transfiguração da ambientação moderna numa ambientação antiga. Assim, o coro das vozes se dilui nos interstícios das palavras do casal em seu entrecortado diálogo, preenchendo também

os vazios espaciais que se abrem na disposição da mobília do café, e alongando-se em círculos concêntricos que resvalam para o intervalo entre a “estátua de Carlos Magno” no meio da praça, devidamente rebrilhante em sua armadura medieval, e o “perfil dos velhos edifícios” do outro lado do rio. Abrangente, a paisagem sonora evocada pela orquestra e pelo rumor do fogo acaba sobrepondo-se à vulgaridade do encontro cotidiano de um acanhado casal de estrangeiros em Paris, que se vêem de repente alçados pelo texto aos papéis majestosos dos intérpretes de uma canção palaciana de vassalagem amorosa.

Se estes exemplos atestam o papel decisivo da sonoridade na criação de referências importantes para a ambientação teatral medievalizante e trovadoresca pretendida neste capítulo, há diversas outras passagens nas quais se encontram outros modos de utilização do ornamentalismo acústico com propósitos mais restritos. É o caso da curiosa metáfora acústica criada para assinalar a lentidão do tempo psicológico da espera, no trecho em que Abel aguarda ansiosamente um telefonema de Roos (segmento A13):

Escuto apodrecerem as laranjas e as maçãs, fugirem os pregos lentamente das tábuas, distenderem-se as molas do colchão, enrugar-se o lençol, estalar o assoalho, crescer-me a barba, as unhas e os cabelos, o óleo escorrer nas dobradiças da porta, o canivete perdendo o fio, meu sangue circulando e o ar mudando de posição no quarto. Ouço tudo, menos o telefone.

Uma capacidade auditiva extrema, capaz de apreender detalhes de sons quase inaudíveis ou indiferentes à percepção habitual é referida com o propósito de assinalar o estado de absoluta concentração do personagem num ambiente extremamente silencioso, colaborando para a produção de uma atmosfera de angústia. Embora este seja um exemplo de interpretação negativa do silêncio da qual somos acometidos no ambiente das grandes cidades, não nos parece ser esta a interpretação dominante do silêncio ao longo deste capítulo.

Diz Schafer que, assim como o homem necessita de tempo para dormir, reanimar-se e renovar suas energias vitais, precisa também de períodos de quietude para recobrar a tranqüilidade mental e espiritual. Em certas épocas, a calma era um precioso artigo, um código não-escrito de direitos humanos. O homem mantinha reservatórios de silêncio em sua vida para restaurar o metabolismo espiritual. Mesmo no coração das cidades havia as escuras e silenciosas abóbadas das igrejas e bibliotecas, ou a priva-

cidade da sala de visitas e do quarto de dormir. Fora do burburinho das cidades, o campo era acessível, com seus serenos sussurros de sons naturais. A modernidade teria afastado do homem essas oportunidades, identificando a ausência de som com a ausência de vida, e estabelecendo uma era onde vigora apenas a noção do caráter negativo e indesejável do silêncio.

Osman Lins refere diversas vezes um profundo incômodo com essa realidade ao longo deste capítulo, num texto que, do ponto de vista ecológico, poderia ser entendido como um longo manifesto pela reconquista do silêncio positivo, necessário à concentração, à comunhão com a natureza e mesmo ao resgate da prontidão auditiva, que é posta em alerta na ausência de som, e praticamente eliminada em meio ao ruído incessante. O trecho do segmento A8 ilustra exemplarmente o desespero do escritor para com a perda dos santuários emudecidos - um dos quais poderia ser identificado no próprio contexto espacial e temporal do Trovadorismo literário que norteia este capítulo -; regiões geográficas perdidas no tempo ou “regiões” textuais perdidas nos arquivos das estantes e da memória, onde ainda seria possível ouvir “um som de silêncio no ouvido sobressaltado”, palavras de Edgar Allan Poe em *Al Aaraf*. Diz Osman Lins:

após esse dia febril e abundante em imagens, ouço aproximar-se um ronco, um estrondo e me vejo envolvido pelos faróis de dezenas de motocicletas, conduzem-nas rapazes com blusões de couro, moças nos porta-bagagens, enlaçando-os, cruzam-se as máquinas em zigue-zague, os motoristas, todos de negro, gritam uns para os outros calcando os aceleradores, os faróis trespassam-se na noite, novos veículos chegam, ninguém desliga o motor, o trovão vindo do ar e da terra me rodeia, levanto os braços em meio ao turbilhão de pneus, luvas, rostos, canos de escape, guidons e jatos ofuscantes - e brado, *mãos nos ouvidos*, o nome de Roos, um grito longo, o mais longo que posso, no bojo do bramido provocado pelos setenta motores de explosão e com tal violência que enrouqueço. (Lins, 2005, p. 59)

A definição de “ruído” que se infere neste trecho se assemelha muito à definição de R. Murray Schafer para o termo:

O aumento de sons no mundo moderno originou uma mudança no significado da palavra *ruído* (*noise*). Etimologicamente o termo pode ser remetido ao francês arcaico *noyse* e às palavras proven-

çais do século XI *noysa*, *nosa* ou *nausa*, mas sua origem é incerta. A sugestão de que possa ter-se originado das palavras latinas *náusea* ou *noxia* tem sido rejeitada. *Ruído* tem variada nuance de significados, entre as quais as mais importantes são: som indesejado; som não-musical (composto de vibrações não periódicas); qualquer som forte; distúrbio em qualquer sistema de sinalização (em eletrônica e engenharia, ruído refere-se a perturbações que não façam parte do sinal, como a estática em um telefone ou o chuvisco na tela da televisão. (Schafer, 2001, p. 256).

Os sons da modernidade no romance *Avalovara* exercem o papel do “ruído” nos vários sentidos apontados por Schafer. São indesejados, não-musicais, fortes, e são sobretudo elementos de ambientação espacial que exercem um papel de interferência no sistema de sinalização poética, como a estática no telefone e o chuvisco na tela de televisão. Neste capítulo, o ruído de fundo complica e ameaça a existência do cenário de reverente silêncio da cantiga de amor trovadoresca, em si mesma um soberbo exercício de civilidade a partir da contenção do comportamento bárbaro dos homens guerreiros, levado a cabo em plena e sangrenta Europa medieval. O sentido da “cortesia” como educação sentimental masculina surge da prática da vassalagem ao *feminino*, uma vassalagem espiritualizada e sublimada, sexualmente desesperançada e voltada para a vivência da *coita* ou sofrimento amoroso: um exercício de reconhecimento da humildade e reverência necessárias ao nascimento da poesia verbal como corolária da Música das Esferas, esta paisagem sonora cósmica intuída por Johannes Kepler, que acreditou em um sistema que uniria a música à astronomia e representaria a perfeição eterna. Ao bradar o nome de Roos, anagrama de Rosa, ou Eros, o protagonista desta história resume a intenção do autor ao longo deste capítulo: a de fechar os ouvidos à feiúra dos ruídos de interferência, e disputar desesperadamente, ainda que seja aos gritos, um espaço para a percepção da beleza e do silêncio produtivo através da palavra.

Como diz Schafer em seu manifesto pelo resgate ecológico da paisagem sonora mundial, “se temos a esperança de melhorar a nossa *clariaudiência*, é preciso redescobrir o silêncio como um estado positivo em nossa vida. Silenciar o barulho da mente, como dizem os taoístas: tal é a primeira tarefa. Depois, tudo o mais virá a seu tempo”. Roos, de Osman Lins, é um instrumento do exercício deste silêncio em busca da clariaudiência poética. Sua musa, Rosa e Amor, Natureza e Música, é a Palavra, que ele persegue desesperadamente como um autêntico aspirante à nobreza da Poesia, cida-

de desabitada, alcançando-a diversas vezes na sua busca, como neste trecho do segmento A11, verdadeiro ensaio (escolar e sinestésico) de prosa poética, desconstrução narrativa de um gênero lírico - o acróstico -, com efeitos sonoros de ritmicidade e aliteração, e efeitos semânticos evocadores do caráter inebriante dos encontros sagrados pela Paixão:

Ela abriga, dentre todas as cidades ... a que procuro e entre cujos muros, quando menos supuser, ver-me-ei, solitário; ao mesmo tempo, flui da sua pele, como se muitas velas a iluminassem por dentro, um esplendor - talvez a expressão visível do que sonho encontrar na cidade, de maneira concreta, assim unindo a expressão e o seu objeto, tal como se durante anos eu houvesse lido, em palavras díspares - *vida, ave, uva, sonho, hoje, ver* -, as letras esparsas, ainda não unas, da palavra vinho, mais tarde a palavra *vinho*, antes que existisse o vinho - e um dia, de súbito, encontrasse o vinho, e o bebesse, e me embriagasse, e soubesse que vinho era o seu nome, e que nele também estavam os sonhos, o hoje, a vida, as aves, as uvas, o ver. (Lins, 2005, p. 92).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAZNOK, Yara Borges. *Entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2008.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Editora da UnB, 2006.
- GLOTFELTY, Cheryll e FROMM, Harold (orgs.). *The ecocriticism reader*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1966.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queirós; Brasília: INL, 1988.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LORRIS, Guillaume de e MEUN, Jean de. *O romance da rosa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2001.
- SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**COSMOFONIA
OSMANIANA:
CECÍLIA E A
ORQUESTRAÇÃO
SONORA
SIMBÓLICA DO
ROMANCE DE 1930
EM AVALOVARA**

Resumo: Este artigo contém o segundo dos três itens previstos na pesquisa apoiada pela CAPES (Bolsa de Produtividade em Pesquisa) intitulada “Cosmofonia osmaniana: a orquestração sonora simbólica em *Avalovara*”, que busca analisar a relevância das três protagonistas femininas do referido romance na elaboração de uma poética eminentemente intersemiótica e musical. A ideia consiste em mostrar como os princípios básicos de consciência ecológica defendidos pelo *World Soundscape Project* de R. Murray Schafer subsistem no bojo do exercício de criação de ambientações muito específicas por Osman Lins no romance *Avalovara*, como uma peculiar apropriação e releitura de um ainda incipiente, nos anos 1970, discurso preservacionista da natureza, que aparece transformado na defesa da natureza de um discurso reiteradamente ameaçado de extinção no século XX: o romanesco. Este item, publicado originalmente com o título “Cecília: uma surdez em mim” na Revista *Eutomia*, da UFPE, em 2014, trata do tema “Da Pastoral ao Pastoril: sonoplastia de um Regionalismo à Beira-mar”, e consiste num estudo sobre o capítulo “Cecília entre os leões”, de *Avalovara*.

Palavras-chave: Artes temporais e espaciais; Paragone; Paisagem sonora; R. Murray Schafer; Osman Lins; *Avalovara*; “Cecília entre os leões”.

Abstract: This article contains the second of the three items foreseen in the research supported by CAPES (Research Productivity Grant) entitled “Osmanian cosmophony: symbolic sound orchestration in *Avalovara*”, which seeks to analyze the relevance of the three female protagonists of the aforementioned novel in the elaboration of an eminently intersemiotic and musical poetics. The idea is to show how the basic principles of ecological awareness defended by R. Murray Schafer’s *World Soundscape Project* persist within the exercise of creating very specific environments by Osman Lins in *Avalovara*, as a peculiar appropriation and reinterpretation of a still incipient in the 1970s of a nature preservationist discourse, which appears transformed into the defense of the nature of a discourse repeatedly threatened with extinction in the 20th century: the novelistic. This item originally published with the title “Cecília: a deafness in me” in Revista *Eutomia* (UFPE, 2014) deals with the theme “From Pastoral to Pastoril: sonoplasty of a Regionalism by the sea”, and consists of a study on the chapter “Cecília among the lions”, by *Avalovara*.

Keywords: Temporal and spatial arts; Paragone; Soundscape; R. Murray Schafer; Osman Lins; *Avalovara*; “Cecília among the lions”.

CECÍLIA E O DIABO NA NOITE DE NATAL

“*Visita Interiorem Terrae, Rectificando, Invenies Occultum Lapidem*”
(VITRIOL)

Devo aceitar o meu estado de banido do Éden. Não inauguramos, eu e ela, um mundo. Mundo algum. Nenhum. Não estamos separados ou isentos do mal. O mal, quinhão e herança, faz parte de nós. Ao contrário, porém, dos afortunados solitários do Éden, estamos longe de ser protagonistas de alguma fábula de queda e expulsão: nascemos expulsos e caídos. Temos, com isto, a alternativa de aceitar a condição de degradados e realizar, em ações densas de generosidade e de cólera, a nostalgia do Jardim.

Osman Lins. *Avalovara*

A considerar o projeto de Murray Schafer sobre os sons em extinção a serem preservados por ações diretas; e a considerar a insistência de Osman Lins em resgatar algumas tradições populares em sua obra, reativando-as em novos contextos, cremos que a alusão ao pastoril em *Avalovara* não é gratuita. Trata-se de um folguedo ancorado à memória do povo ibérico, e fortemente arraigado à cultura da região Nordeste do Brasil. Em seu estudo sobre o tema, Mércia Pinto afirma que festividades conhecidas como pastoril, baile pastoril, lapinha, presépio, etc., remanescentes das formas do teatro religioso medieval, são ritos pouco pesquisados e de confusa classificação. Em *Danças dramáticas* (1934), por exemplo, Mário de Andrade relutou em incluir o folguedo, que lhe pareceu de menor relevância, por existir exclusivamente no Nordeste e misturar elementos da cultura erudita à popular. “Quanto mais se tentou definir e caracterizar o evento, mais ele fugiu”, diz a autora. “Isto acontece porque a celebração coexiste numa região fronteira com a superposição de períodos históricos e culturais, e com o convívio de forças seculares e religiosas. Sua heterogeneidade e a característica informal, extraoficial das fontes, dificulta uma visão clara de causa e efeito em seu desenvolvimento” (Pinto, 2002, p. 68).

Em linhas gerais, contudo, o pastoril revive a jornada dos pastores a caminho de Belém para louvar a Sagrada Família. Os pastores compõem, portanto, o cenário principal da lenda. Na forma e no estilo mais conhecidos, o pastoril emerge no século XIX como evento popular, acompanhando a diversificação dos grupos sociais resultantes do crescimento das cidades

costeiras do Nordeste do Brasil. Os pastores eram apresentados em casas de famílias abastadas, ao lado dos presépios montados nas salas de visitas. Grupos populares, compostos por músicos, empregados, escravos, viúvas e mães solteiras, em procissão, pediam licença para entrar nas casas, cantavam, dançavam e seguiam. Até seis de janeiro, quando havia a festa da queima das palhas da manjedoura, essas funções faziam parte das atividades de pequenas cidades e vilas. Diferentemente da desordenada e violenta caracterização do entrudo carnavalesco, a ambiência do pastoril era tranquila. Segundo Pinto (2002, p. 69), o predomínio da participação feminina mostrava que a *performance* das pastoras fazia parte de sua educação e era um lugar de exibição de seus dotes de mulher.

O pastoril representava os dois lados da hierarquia social da época. Durante a festa de Natal, emergia o mundo dividido entre ricos e pobres. A ideologia vigente no pastoril pregava que os subordinados ao poder deveriam aceitar a pobreza com resignação e alegria. A caridade, nunca a justiça, era a única saída para a miséria. No ideário religioso católico, os pobres deveriam se reconciliar com a vontade de Deus e aceitar o seu destino, enquanto os ricos deveriam cultivar as virtudes da empatia e da compaixão. O pastoril foi, assim, mensageiro do “novo tempo”, do nascimento do Deus que salvava do fogo do inferno, mas que legitimava a exploração da terra e do povo.

A ritualização do patriarcalismo nordestino no pastoril também exibiu a verdadeira natureza das relações familiares, oprimidas pelo poder masculino. As pastoras mostravam as duas faces da mulher nessa sociedade: a santa e a prostituta. Celebravam a Virgem Maria, mulher-mãe, reforçando os atributos dos papéis femininos como sinônimos do comportamento monogâmico dentro do casamento; mas as danças eram encenadas por mulheres simples, muitas descasadas, abandonadas e alijadas da proteção do homem, sendo sexualmente exploradas pelos mesmos patriarcas que presidiam as cerimônias domésticas.

Não surpreende que tais características tenham parecido a Osman Lins uma profícua alegoria dos propósitos críticos da história de Cecília, em *Avalovara*, já antecipados pela curiosa inserção do *maligno* na novela infantil *O diabo na noite de Natal*. Escrita a pedido de uma filha, a história se passa numa festa de Natal que ocorre numa casa de fazenda - possivelmente inspirada no *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, pela presença de “Lúcia” (a Narizinho, das *Reinações*) - e é palco de uma bizarra confluência de citações que convocam desde personagens dos quadrinhos americanos, como o Super-Homem, até figuras extraídas das lendas populares de diversas procedências, como o Amarelinho, do Norte, e o Negrinho do pastoreio, do Sul.

Não há lapinha, mas a virgem comparece como uma anônima acompanhante do personagem de Saint-Exupéry, o Pequeno Príncipe, que simboliza Jesus. O enredo consiste no embate das pastoras, estrelas da festa, com um demônio, que aparece sem ser convidado e tumultua a celebração. Osman Lins explica:

Veremos, aqui, uma porção de personagens, quase todas conhecidas. Vocês devem tê-las encontrado no cinema ou em outros livros. Há também um grupo de meninas que os leitores, se moram, por exemplo, em São Paulo ou no Amazonas decerto não conhecem: as pastorinhas. O pastoril, do qual elas fazem parte, é um brinquedo, um folguedo popular, muito conhecido no nordeste do nosso país e comum na época do Natal. Compõe-se de dois “cordões”: o encarnado e o azul. Usam as pastorinhas a cor do seu cordão. Dançam e cantam, batendo pandeiros, canções que ninguém sabe mais quem compôs. Essas canções ou loas são simples: algumas muito bonitas. Uma das figuras do pastoril veste-se de encarnado e de azul e pertence aos dois cordões: é a Diana. ... As pastorinhas começaram a cantar: ‘Meu São José/dai-me licença/para o pastoril entrar/Viemos/para adorar/Jesus nasceu para nos salvar’. (Lins, 2005, p. 5)

O papel das referências musicais na criação de uma paisagem sonora compatível com a ambientação pretendida no capítulo Cecília entre os leões, de *Avalovara*, é fundamental. Por isso, esse folguedo parece ser a base do plano literário-musical do enredo, traçando uma linha de continuidade com o capítulo anterior, Roos e as cidades - que evoca, por sua vez, a tradição do trovadorismo medieval, fonte do cancionero popular. Tanto a literatura de cordel quanto o auto de Natal foram trazidos para a região Nordeste do Brasil pelos portugueses, ali encontrando um solo fértil para o seu enraizamento e difusão ao longo do tempo. A estrutura híbrida do enredo do capítulo T - dividido entre o cordão vermelho da “esquerda”, que vivia a agitação das lutas pela posse das terras e em defesa dos trabalhadores; e o azul da “direita”, que tentava manter o padrão burguês nas cidades; confluindo, ambos, na imagem de Cecília, uma hermafrodita - acompanha a estrutura bipartida do folguedo em dois cordões rivais, com a Diana conciliando os contrários. Há, ainda, a figura de Abel, protagonista da história, cujo nome evoca a fábula bíblica do Gênesis, quando Deus manifesta a sua preferência pela oferta do pastor, em detrimento da oferta do agricultor, gerando a disputa que acaba com o assassinato de Abel por Caim. O homem violento destrói o homem de fé - oposição que se revela sugestiva ao enredo. O pastor, agradecido, aceita o

que recebe, enquanto o lavrador luta contra Deus, contra os homens e contra a natureza. A humildade e a simplicidade do pastor, que cuida das almas como de seu rebanho, contrapõe-se à rebeldia do lavrador.

A questão do feminino também parece fundamental, pois as famílias que protagonizam a história nada têm de “sagradas”, no sentido moralista: são falhas e humanas, e é desta humanidade que o autor parece retirar a sacralidade de suas vidas. A família de Abel, com doze irmãos, é composta do Tesoureiro, que retira a mãe de um prostíbulo, já com três filhos de vários pais, e tem com ela mais oito, criando ambos um nono, fruto de relação extraconjugal do marido. Apesar disso, a casa é iluminada e alegre, cheia de calor, abundância, música e festa. Mesmo depois, quando os filhos crescem e vão viver seus relacionamentos disfuncionais e problemáticos, repletos de traições, desencontros e até crime (uma das moças chega a assassinar os próprios filhos), é ainda no chalé que Abel e Cecília vão encontrar abrigo e proteção contra a perseguição da família da moça, que exige o casamento. A ex-mulher de Abel, inconformada com o abandono, persegue o ex-marido de todas as formas, e acaba cometendo o suicídio. Embora, com sua morte, os protagonistas tenham ficado livres para legitimar sua relação - recompondo, assim a imagem da “Sagrada Família” do presépio, hipocritamente homenageada nas celebrações natalinas pelo patriarcalismo em vigor -, o episódio causa um sentimento ambíguo em Abel:

A quem atinge, na verdade, o tiro? No fundo, Abel, deseja que eu morra. Pois bem, assim seja. Um balaço no ouvido. Estoura a voz da Gorda: ‘Matou-se porque quis’. Certo. Morta, porém, consegue provocar em mim esta alegria suja. Injeta para sempre um sentimento predatório, um pus, no sangue dos meus dias com Cecília. ... Eu desejava essa morte. Sim, isto. Mas estou ciente, enquanto assim decido, do quanto há de precário e duvidoso nesta solução absurdamente desejada e de súbito possível. Não é mais, porém, o que eu desejava. Assume agora a forma de um combate, raivoso e inútil, contra um ser intangível, situado além do círculo dos vivos e, portanto, imune. (Lins, 1986, T17, p. 308)

Como se percebe, a influência do folguedo no arcabouço estruturante desta história é fulcral. Daí, talvez, a homenagem de Osman Lins, que cita o nome de Modesto Francisco das Chagas Canabarro, um dos raros autores conhecidos dessas cantigas de Natal, e responsável pelos autos que acompanham o desfile das pastoras pela praia, nas suas duas aparições, no início e no final da história de Cecília:

Antes que mergulhem os pássaros, novo rumor se inicia, este em Cecília: soalhas de pandeiros. Respondem logo ao rumor, à direita, com um pouco mais de intensidade, outros tantos pandeiros, tangidos por meninas entre dez e treze anos. Eis-nos escoltados pelos dois cordões do pastoril, sete figuras de um lado, com longas saias vermelhas; sete de outro, com longas saias azuis, algumas desbotadas. *Entre os dois cordões e de tal modo que parte do seu corpo trespassa o de Cecília, vai a Diana, vestida de azul e vermelho, sinal de que pertence às duas alas.* No pandeiro redondo, maior que os das pastoras, e que ela faz soar com os braços levantados, também esvoaçam fitas vermelhas e azuis. Das mesmas cores é o grande laço que prende os seus cabelos crespos. *As pernas de Diana e as de Cecília, dançando as da primeira, andando as da segunda, trançam-se.* Nem todas as meninas trazem pandeiros. Duas conduzem uma cesta com jambos, laranjas e mangas-rosas; duas sobraçam dalias, lírios e açucenas. As pastoras iniciam uma loa, marcando o compasso da música com os pés e os pandeiros. A noite vem chegando. *Entre os dois cordões, um homem já idoso, de barba e cartola, metido num fraque sovado, grita agitando as mãos: “Sou Modesto Francisco das Chagas Canabarro. Sou conhecido nestas paragens!”* ... Com as pastorinhas, segue-nos, acompanhando a loa, uma pequena orquestra: clarinete, pistão, bombardino, bombo e um trombone rouco. No bombo está escrito “DEIXA FALAR”, seu portador, desdentado, ri com alegria, dançando ao compasso da jornada. Os músicos, de cor escura e vestidos pobremente, não têm sapatos. (Lins, 1986, T12, p. 212)

No Brasil, a tradição medieval ibérica dos trovadores deu origem aos cantadores-poetas populares que vão de região em região, com a viola nas costas, para cantar os seus versos. Eles apareceram nas formas da trova gaúcha do Rio Grande do Sul, do calango em Minas Gerais, do cururu em São Paulo, do samba de roda no Rio de Janeiro e do repente nordestino. Ao contrário dos outros, este último se caracteriza pelo improvisado - os cantadores fazem os versos “de repente”, como um desafio a outro cantador. Não importa a beleza da voz ou a afinação - o que vale é o ritmo e a agilidade mental que permita encurrular o oponente apenas com a força do discurso.

A métrica do repente varia, bem como a organização dos versos: existe a sextilha, a septilha, e variações mais complexas como o martelo, o martelo alagoano e o galope à beira-mar. O instrumental desses improvisos cantados também varia: daí que o gênero pode ser subdividido em embola-

da (na qual o cantador toca pandeiro ou ganzá), o aboio (apenas com a voz) e a cantoria de viola. O repente se insere na tradição literária nordestina do cordel, de histórias contadas em caudalosos versos e publicadas em pequenos folhetos, que eram vendidos nas feiras pelos próprios autores. Uma tradição que inspirou clássicos da literatura brasileira e outros famosos dramas nordestinos de inspiração natalina, a exemplo do conhecido auto de João Cabral de Melo Neto.

Se a intenção de Osman Lins, como a de outros autores nordestinos eruditos, era resgatar a tradição dos cantadores e repentistas regionais, por que não teria ele situado o episódio de Cecília numa cidade interiorana? Aventamos a hipótese de que o autor talvez estivesse optando por uma referência musical implícita a um gênero específico da literatura de cordel: o chamado “galope à beira-mar”. A história do segmento T é narrada por duas velhas tocadoras de bandolim, moradoras da cidade de Olinda, cujos discursos se embatem e se confundem à moda dos repentistas. Há uma associação entre o cantar e o tecer. O cenário é a praia, não por acaso designada “dos Milagres”, e o clímax - na verdade um anticlímax - acontece à beira-mar, num desfecho trágico que evoca literalmente um “galope”, uma vez que a personagem sofre um acidente fatal num cabriolé puxado por um cavalo desgovernado: “*Ouçõ, de permeio com o rumor das ondas, o bater surdo e ainda distante, mas não muito, das patas do cavalo*”. À morte de Cecília, segue-se o lamento de Abel, com termos pejorativos comuns à certa tradição de folhetos cordelistas, e com a menção à subsequente surdez dos ouvintes:

O mar devora o lugar onde Cecília morre. Então, fico de quatro pés, ponho a testa no chão, enfio os dedos nas beiradas do sedenho, e brado, cago, brado, clamo para o mundo, puto, soluçando, puto da vida, falo pelo rabo, entre os dentes do cu que a terra come, cago no chão com a boca, todo eu me transformo no esgoto do verbo, cagando palavras mortas, cascas de palavras, dentro da morta, nem eu próprio as reconheço, estranhas, *falar é nada e ninguém mais me ouve, eu não me ouço, ninguém mais, ninguém. O mar bate nas pedras*”. (Lins, 1986, T17, p. 314)

O galope à beira-mar, estilo de cordel em forma de décima de versos compridos, é considerado um belo e difícil gênero de improviso. Criado à beira da Praia de Iracema em Fortaleza, Ceará, pelo violeiro José Pretinho, e assim chamado por abordar temas praianos, o galope à beira-mar é constituído por estrofes de dez versos de onze sílabas, sempre constando no

final do estribilho a palavra “mar”. Não escapa ao leitor a observação de que o tema e a ambiência semântica do episódio de Cecília são fortemente alusivas ao gênero, e que a palavra “mar” pontua muitos parágrafos da história, como um estribilho.

O gênero se imiscuiu na MPB, sendo usado em trabalhos de artistas tão diversos quanto o cantador Elomar, o roqueiro Raul Seixas e o cantor paraibano Zé Ramalho. Zé Ramalho pertence a uma casta de poetas devedora e herdeira dos trovadores medievais. Seu estilo único, permeado de referências a imagens apocalípticas, profecias de beatos sertanejos e figuras mitológicas, tem um tom surrealista. É dele o *Galope à Beira-mar*:

*Eu entendo a noite como um oceano
Que banha de sombras o mundo de sol
Aurora que luta por um arrebol
Em cores vibrantes e ar soberano
Um olho que mira nunca o engano
Durante o instante que vou contemplar
(...)
E até que a morte eu sinta chegando
Prossigo cantando, beijando o espaço
Além do cabelo que desembaraço
Invoco as águas a vir inundando
Pessoas e coisas que vão se arrastando
Do meu pensamento já podem lavar
Ah! no peixe de asas eu quero voar
Sair do oceano de tez poluída
Cantar um galope fechando a ferida
Que só cicatriza na beira do mar
É na beira do mar*

Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Gilbert Durand fala de um regime diurno e um regime noturno das imagens, que vai aparecer nos textos regionalistas nordestinos, quando de seu mecanismo migratório do sertão para a capital, com o abandono do elemento “fogo”, presente na paisagem desértica do interior, e a busca do elemento “água”, abundante no litoral. *Morte e vida severina* é um texto emblemático dessa diáspora, acompanhando o percurso do sertanejo em busca de alívio e de futuro. O texto, porém, não tem nenhuma alegria, e segue o compasso de um réquiem. Até o nascimento da criança, que não ocorre nas águas limpas

do mar, mas à beira do mangue, na lama negra e viscosa da mesma miséria *severina*, carece de esperança.

A função deste auto, portanto, é mais legitimar do que reivindicar, celebrar do que contestar - através do personagem destituído de tudo - a cara do homem do Nordeste. Foi contra essa identidade que Osman Lins deliberadamente criou, na dúbia Cecília, a imagem de Jano, deus bifronte: contando uma história onde o medievalismo e o atávico fado deste povo ecoa, sim, mas sob uma nova face, grávida de amor, beleza, música, dança, brisa, força, mudança. É essa alegria, essa confiança, essa fé na imagem restaurada do nordestino - conquanto fadada, ainda, ao aniquilamento, pela devastadora força do imaginário vigente - que ele contrapõe à severa dureza dos textos de seus precursores.

Durand surpreende a presença, no regime diurno, da luta dos opostos, e estuda os símbolos nictomórficos (ligados à noite), teriomórficos (relativos a animais) e catamórficos (relativos ao fenômeno da queda). Este último estaria ligado ao mergulho e à aceitação do inconsciente, que precisa ser domado e usado a favor do homem, em lugar de ser negado por ele, ou visto como uma ameaça. Como no gênero cordelista do galope à beira-mar, que exige a tematização do mistério, o capítulo de Osman Lins também é orientado pelo signo da noite, em torno da qual gravitam as metáforas e os símbolos-chave do folgado pastoril. O mar simboliza o mundo fenomênico, o espaço primevo de transição entre o informal e o formal, entre o caos e o cosmos. As águas escuras do oceano são como o ventre da mãe natureza e o reino do inconsciente, e tudo isso se associa à noite, por oposição à lucidez da vigília-razão-claridade, solar e racional, posta em prática pela tradição da literatura *engajada*, em seus momentos de hegemonia nas décadas de 1930 e de 1970 no Brasil.

NOVELA DE CAVALARIA À BEIRA-MAR

A noite é para os olhos o que o silêncio é para os ouvidos.

Baltasar Gracián

Cecília vem do nome de família romano *Caecilius*, proveniente da palavra em latim *caecus*, que significa “cega”. Era um sobrenome possivelmente usado para homenagear um ancestral que era cego. Mas também era uma expressão associada à sabedoria, à capacidade de “enxergar”, num

nível mais profundo, o mundo e os homens. O nome ficou bastante popular na era medieval graças à legendária figura de Santa Cecília, considerada mais tarde a padroeira dos músicos e da música.

No capítulo “T: Cecília entre os leões”, de *Avalovara*, o autor adota uma perspectiva temporal inusitada, quebrando a expectativa do desfecho da história, que culmina com a morte da protagonista. Desde o princípio, sabemos que ela vai morrer. Como Tirésias, o profeta cego da mitologia grega⁰¹ - ou como um profeta bíblico apocalíptico - porém, o narrador vai desatando, retrospectivamente, num tom de aviso, a intrincada série de eventos que culmina com o acidente na Praia dos Milagres, como se buscasse desvendar para o leitor as causas do desenlace final. Há um sentimento de fatalidade e da inevitabilidade do destino, próprio das tragédias gregas, e o coro é perpetrado pelas vozes de Hermelinda/Hermenilda, “agulhas, nesta fábula fiada pela morte”:

Prostrado no cimento úmido da cisterna, o nome estropiado que articulo é outro - não o de Ercília, a viúva do meu tio - e eu falo como de dentro da cegueira. Um cego, ainda. Só quando prendo em minhas mãos o rosto de Cecília, ferida de morte, só então vejo claro: é o seu nome, o seu e não o de Ercília, que desliza no tempo e faz-se audível aqui entre os meus dentes cerrados: é a sua vida, a sua, não a minha, que recebe a sentença nesta noite; *sou eu que marco a sua hora - e também o lugar, e a circunstância - não me deixando colher, morrer, presa da minha rede. ... e no fundo do meu ser decomposto eu deploro não haver mergulhado, morrido afogado, enredado nos meus fios. Eu a salvaria, com isto, para tão outras manhãs!* (Lins, 1986, T4, p. 88)

01 Na mitologia grega, o cego Tirésias, de Tebas, ficou famoso por ter passado sete anos transformado em uma mulher. Certa vez, Tirésias encontrou um casal de cobras venenosas copulando, e ambas se voltaram contra ele. Ele matou a fêmea, e imediatamente tornou-se uma mulher. Anos depois, ao orar no mesmo monte, encontrou outro casal de cobras venenosas copulando. Matou o macho e tornou-se novamente um homem. Por Tirésias ter se tornado tão ciente a respeito de ambos os sexos, Zeus deu-lhe o dom da *mántis*, vidência ou previsão. Em *Édipo Rei*, de Sófocles, Tirésias afirma: “Como é terrível saber, quando o saber de nada serve a quem o possui”.

De todas as histórias de *Avalovara*, esta seria a que melhor resgata a ambiência dos romances regionalistas brasileiros. É bem verdade que, ao nomear Abel, o protagonista, como o pastor de ovelhas; irmão de Caim - o agricultor preterido no afeto divino -, Osman Lins evoca as principais atividades do campo, que implicam o domínio da natureza, com a domesticação da selva a serviço do homem. A escolha pelo nome Abel, o favorito, o assassinado, em lugar de Caim, importa pela natureza profética de sua oferta a Deus, o cordeiro, que antecipava o sacrifício de Jesus. Essa história é emblemática por conter o germen do mal, que subjaz à espécie humana desde os primórdios, e que se traduz nos enredos das disputas por terra e poder no campo, levados à ficção por escritores como Ariano Suassuna, entre tantos outros que reescreveram as novelas de cavalaria no sertão brasileiro. Mas, sobretudo, por conter também a esperança da redenção, no anúncio da boa nova que viria com a promessa do Cristo: “bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra”.

Há, em *Avalovara*, uma confessa homenagem ao gênero regionalista em geral, de Jorge Amado a Guimarães Rosa, merecendo aquele uma alusão à construção da personagem “Gorda”, mãe do protagonista Abel; e merecendo este uma referência à composição de Cecília como uma personagem hermafrodita, uma espécie de Diadorim às avessas. Mas enquanto Diadorim é uma revelação de inusitada e intocada feminilidade no cerne masculino de uma história de guerra e de cangaço, Cecília é uma revelação de virilidade guerreira no ambiente feminino de uma história de amor e de erotismo.

Se no capítulo “A: Roos e as cidades” enfatiza-se uma geografia física, fria e silenciosa, em T enfatiza-se uma geografia humana, movimentada e ruidosa. O trabalho engajado em causas sociais da protagonista Cecília, bem como as notícias sobre os movimentos das ligas camponesas trazidas pelo pai de Abel, o Tesoureiro, ornamentados no texto pela enumeração de figuras simples, do povo, cria uma atmosfera de realismo e calor humano. Os dramas existenciais vivenciados por essas personagens são intensos e verdadeiros, dramas de sobrevivência, de angústia, de dor, de alegria; de vida e de morte, enfim; muito diferentes da estilização artificial, eminentemente literária, do drama amoroso do capítulo A.

O título do capítulo T remete francamente ao episódio da Bíblia *Daniel na cova dos leões*. O livro de Daniel, no Antigo Testamento; assim como o Apocalipse, no Novo Testamento, pertencem a um tipo de literatura que floresceu entre 200 a.C. e 100 d.C., e que se caracterizava pela narração de visões e imagens simbólicas vagas, bizarras e sobrenaturais. Tratava de

catástrofes cósmicas e iminentes, mostrando as forças do bem vencendo as forças do mal. Daniel é, contudo, considerado um livro mais histórico do que profético na Bíblia hebraica, porque o seu personagem teria servido muito mais nas cortes dos reis gentílicos, como um estadista.

Para Daniel, era necessário empreender a construção de um mundo novo, a partir de alguns critérios: assumir a responsabilidade pelo fracasso histórico de um sistema que se corrompeu completamente, provocando a ruína de toda a nação; compreender que a simples reforma de um sistema corrompido não gera nenhuma sociedade nova, apenas reanima o velho sistema, que, cedo ou tarde, acabará sempre nos mesmos vícios; e converter-se a Javé, assumindo o seu projeto, e a partir daí construir uma sociedade justa e fraterna, voltada para a liberdade e para a vida. Só assim todos poderiam participar igualmente dos bens e decisões que constroem a relação social a partir da justiça.

Retirando a “conversão a Javé”, muitas dessas reflexões e preocupações coadunam-se com as que deflagraram os movimentos sociais que desembocaram no golpe militar de 1964 no Brasil, instaurando o regime ditatorial que durou vinte e um anos, e que adotou uma diretriz nacionalista, desenvolvimentista e de oposição ao comunismo. Apesar do repúdio da filosofia marxista e ateísta às religiões, é geralmente aceita a influência dos princípios cristãos no desenvolvimento inicial do comunismo.

De qualquer modo, é para o cenário dos pródromos do golpe militar, e para o ponto nevrálgico da luta campesina na região Nordeste do Brasil, que Osman Lins convoca a história bíblica de *Daniel na cova dos leões*, pondo a sua Cecília, deliberadamente, no lugar do profeta/estadista, num momento em que a sua flagrante fragilidade torna-se uma força. Vítima de uma intriga de seus desafetos, invejosos da estima que gozava do rei Dario da Babilônia, Daniel é condenado à morte pelo suplício de ser trucidado pelas feras. Embora contrariado, Dario cumpre a lei, e sela a cova de Daniel, esperando que a sua fé possa salvá-lo. De fato, Daniel escapa ileso, reforçando assim a primazia do seu credo, que foi promulgado a todos.

A personagem Cecília também é descrita como uma criatura simultaneamente forte e frágil. Híbrida de macho e fêmea, ela ora se apresenta doce, amorosa e sensual, livre de preconceitos e amarras, engravidando de um Abel, ainda casado, com quem vive um tórrido romance; ora é retratada como uma destemida militante política, independente e rebelde, leitora de livros “subversivos”, que trabalha na área da saúde e da previdência (tema que Osman Lins retomará no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*) e dedica seus dias às causas sociais.

Essa militância faz repercutir no texto a importância específica da palavra “leão” no vocabulário osmaniano, que é frequentemente utilizada como sinônimo de “fogo”. Não são raras as vezes em que ele recorre à associação, como mostra o elucidativo Décimo Primeiro Mistério da narrativa “O retábulo de santa Joana Carolina”, de *Nove, novena* - uma das doze introduções alegóricas deste texto -, construído como uma adivinhação na qual o paralelo se define:

O que é, o que é? Leão de invisíveis dentes, de dente é feito e morde pela juba, pela cauda, pelo corpo inteiro. Não faz sombra no chão; e as sombras fogem se ele está presente, embora sejam, de tudo que existe, a só coisa que poupam sua ira e sua fome. A pele, mais quente que a dos ursos e camelos, e mesmo que a dos outros leões, aquece-nos de longe. Ao contrário dos outros animais, pode nascer sem pai, sem mãe: é filho, às vezes, de dois pedernais. *Ainda que devore tudo, nada recusando a seus molares, caninos e incisivos, simboliza a vida. Domestícável se aprisionado, é irresistível quando solto e em bandos. Nada o enfurece mais que o vento.* (Lins, 1987, p. 129, grifos nossos).

O calor evocado pelas imagens do fogo é um elemento importante na ambientação de um texto “regionalista”, mesmo para Osman Lins, cuja proposta era buscar um regionalismo às escuras e sem sotaque, ou seja, distante do calor das disputas políticas e dos estereótipos literários que reeditavam e buscavam legitimar, nos anos 1970, o modelo do romance *engajado* de 1930 como um “lugar” privilegiado para a denúncia social em tempos de ditadura militar. A recusa do autor de se alinhar nestas hostes é clara, embora não baseada num qualquer projeto de indiferença ou alienação. Ao contrário:

Numa sociedade como a nossa, da qual, mais ou menos como os seus clientes do Hospital Pedro II, desconfio e que não me atrai, é, com *atritar as consciências - até que estas igualmente, façam-se em chamas e incendeiem o arcabouço velho* -, o que resta fazer. Ambas, vê-se bem, atividades mais ou menos gratuitas, e, em certo sentido, fora da lei. *Estou longe de ter as virtudes exigidas para incendiar as consciências, como faz, na zona canavieira, Francisco Julião.* Falta-me a energia cega dos reformadores; e com a minha tendência, talvez arcaica, para raciocinar com todos os dados dos

problemas, custaria muito a decidir-me sobre os valores que devem ser incinerados ou substituídos. *Nem, ao menos, sei dizer com segurança se a profissão que você exerce, fraterna e retificadora, é mesmo adequada à realidade que vivemos. Ela pode dar um sentido à sua vida. Mas, verdadeiramente, tem sentido hoje?* Não sou capaz de responder, Cecília. Resta-me, então, por este modo recusando todas as estúpidas formas oficiais de viver, isto que suponho ficar na minha alçada - *intentar maquinações com as palavras*. Projeto desesperado e enleante (Lins, 1986, A17, p. 211, grifos nossos).

Não obstante este capítulo se passe na cidade de Olinda, região urbana e litorânea, o tratamento dado aos cenários, personagens e enredo é marcadamente regionalista, se considerarmos o grande apelo conferido ao elemento folclórico e pitoresco de uma região ainda não “globalizada” na época. O fato de a história ocorrer à beira-mar, porém, acrescenta ao espaço narrativo o elemento eólico, seja como brisa revitalizante, seja como ventania⁰² - que acirra as chamas, enfurecendo-as; mas também agita as ondas do mar, produzindo as estrondosas ressacas que ressoam ao longo do capítulo. Assim, o *ar* (sopro, alento), na releitura do “regionalismo” literário por Osman Lins, parece ser uma condição de reavivamento simbólico do fogo (energia, criatividade, vontade) através da ênfase de sua ação sobre a água, enfraquecendo assim o poder do alegorismo ígneo da convenção, que parecia destinado a fazer arder eternamente, no velho cenário infernal da miséria, o povo nordestino e sua literatura.

Talvez a ressimbolização do calor neste episódio - tanto o da pele dos leões, que passa a ser sensual e acolhedora no corpo de Cecília; quanto o da energia solar, revitalizante, que surge como um elemento positivo, erótico; contrabalançado pela presença da noite, fria e oculta, e da influência lunar, percebida nas marés - seja uma tentativa de restituir ao nordestino representado em verbo o direito a uma maior densidade e riqueza existencial, que não esteja ligada apenas à miséria do corpo: à expectativa do dia

02 “O vento, com força crescente, sopra sobre mim vindo dos manguezais e infla-me, infla-me, eu cresço. Não só o vento: sou invadido pelo vento e pela rapidez. Infla-se o meu peito contra o vento como a vela do relevo, enfuna-o a rapidez - e de repente, colhida no ar, na velocidade, ocupa-o sem nele caber, feita de vento e de aceleração, a imagem de Cecília” (Lins, 1986, T13, p. 234).

sem aflição e do amanhã sem desespero. Uma tentativa de produzir um discurso que não se resuma, enfim, apenas ao “açulamento da virtude de *exigir* nos que aceitam por norma não ter direitos no mundo” (Lins, T17, p. 306).

A complexa simbologia terra/água/fogo/ar surge, por isso, ancorada à imagem do hermafrodita: a uma Cecília plena de paradoxos, mulher e homem, sagrada e profana, litorânea e interiorana, noturna e diurna; e à temática da história de um amor ardente, à qual o gênero romanesco se aferra desde as origens. É, portanto, pelo *amor* - seja o de Abel por Cecília, pessoal e erótico; seja o de Cecília pelo seu povo, coletivo e ágape, capaz de abranger em seu corpo todos os desvalidos e sofredores, e de morrer por eles em sacrifício - que Osman Lins elabora uma alternativa ao romance político engajado dos anos 1970.⁰³

A ambientação sonora contribui muito para a sugestão dessa alternativa. Toda a sonoplastia criada para o cenário da casa onde mora Cecília, por exemplo, “num bairro ainda sossegado de Recife, de nome denso e duro”, *Casa Forte* (choupana e castelo, simultaneamente) - e acompanhada das duas velhas tecedeiras e tocadoras de bandolim -; oscila entre os sons da natureza, de uma época idílica e natural que remonta às pastorais, e uma críptica sonoplastia de metais que acompanha a personagem. Por isso, a “*percussão* do som dos sapatos com *saltos de latão*, no piso do alpendre” transforma a aludida leveza de seus passos - “andar de lavadeira” - no andar de uma condenada, arrastando correntes nos pés. São muitas as alusões à sua condição de prisioneira, instaurada no momento de sua aparição na história, no portão da casa das velhas - “figura alada e plena de graças, sustentada por um impalpável *arcabouço de virilidade*” - quando é literalmente introduzida por uma “frase metálica”:

03 A posição de Abel, alterego de Osman Lins e também escritor na história, chega a ser repetitiva ao longo deste episódio: “A revolta nos engenhos talvez seja hoje, no Brasil, o único movimento que não constitui diversão e improvisação. Mas, por razões íntimas de que, para ser franco, desconfio, *nem sequer em espírito eu participo dessa luta*. Além disso, não sou um homem de agir, no sentido comum da palavra” (A 16, p. 176). Por isso, o conto que escreve ao longo deste capítulo narra a história de velhas octogenárias presas à sua decrepitude, e que desejam apenas, cada uma, testemunhar o fim de suas irmãs. O conteúdo alegórico é claramente assumido: “representação talvez do mundo que conheço e onde velhas vozes - *inclusive em mim* - buscam impor verdades cuja substância esgotou-se para sempre” (T17, p. 308).

Mas Cecília, a que não tem medo de leões - *as grades e a sombra vertical das grades barrando seu vestido amarelo* -, abre o portão. Inicia, abrindo-o, uma *frase metálica*: o tilintar da pulseira no antebraço frágil, com pequenos astros e moedinhas de *ouro*, o ranger do *ferro* nos gonzos não lubrificadas, o badalo de *bronze* na campainha de *cobre*, suspensa de um arco flexível de *aço*. Cai a aldrava no encaixe, pesada. *O mesmo ruído, o mesmo, de uma jaula cerrando-se*. Cecília, a Madona dos leões? (Lins, 1986, T5, p. 103, grifos nossos)

Dois cenários são simultaneamente visíveis, como os dois gêneros que se trespassam, em seu corpo híbrido - demarcando o enantiomorfismo que preside a estrutura deste romance, fundado na imagem especular de uma frase palindrômica.⁰⁴ Um, aparentemente inócuo, o da casa tranquila onde moram as velhas, cercadas de gatos - “bichos de ouvido fino” -, e do canto de pássaros - “ouvidos ocultos na plumagem” -, todos engaiolados (as velhas fabricam as gaiolas de junco): “*papa-campinas, xeúnas, ós, galos-de-capins, rios, curinás, caxéus, sabriás*” (papa-capins, graúnas, curiós, galos-de-campina, xexeús, sabiás), nomes que aparecem *feridos*, “cortados e cruzados”; e outro, o de um cárcere medieval, antecipado pelo cenário do chalé da família de Abel na Praia dos Milagres, na cena de seu suicídio frustrado aos dezesseis anos, quando pensara em se atirar no fundo de um poço.

Dezesseis anos depois, Abel encontraria Cecília. Mas na cena de abertura do capítulo, o rapaz está jogando a rede que aprisionará a moça

04 Enantiomorfismo ou imagem enantiomorfa consiste na simetria de dois objetos que não podem se sobrepor. Um exemplo simples é o das imagens formadas ao espelho, ou numa câmara escura, na qual aparecem invertidas. A base estrutural de *Avalovara* ancora-se num enantiomorfismo verbal: um palíndromo. O quadrado Sator designa uma estrutura composta por cinco palavras latinas: Sator, Arepo, Tenet, Opera, Rotas, que podem ser lidas indistintamente da esquerda para a direita e vice-versa, ou de cima para baixo, e vice-versa. No centro do quadrado, a palavra Tenet forma uma cruz. Algumas conjecturas sobre o significado desta frase propõem um duplo significado, que alude a práticas agrícolas e astrológicas: “O lavrador mantém a charrua nos sulcos” e “O Criador mantém o mundo em sua órbita”. No episódio em questão, o narrador se interroga: “Subsistirá ou não, dentro do mundo, o oposto do mundo? O universo: também um andrógino?” (T16, p. 289).

no futuro. A sonoplastia é semelhante à da casa de Cecília na Alameda das Ubaias: de um lado, o alarido feliz das vozes, dos cantos e dos instrumentos musicais que vêm do interior do chalé. De outro, o ruído soturno, medievalizante, da ambiência alegórica que caminha paralela ao relato realista, e para a qual o símbolo do poço exerce um forte efeito:

Só, sob a cobertura - *estalam as folhas de zinco*, nas noites mais quentes. ... Jogo outra vez a tarrafa, ouço o chapejar soturno dos *aneis de chumbo e dos fios encerados*. O peso dos anéis não está bem calibrado, a trama fecha-se lenta e os peixes - pouco numerosos - fogem a tempo. Assim escapa, entre as malhas da busca, o que procuro e cuja natureza desconheço. Mas cuidado, Abel. Atenção para a rede. Seguram-na? Não há, embaixo, *ganchos ou ferrolhos* em que possa ter-se emaranhado. Que, então, prende-a dentro da água escura, multiplicando por mil ou dez mil os seus pesos de chumbo? (Lins, 1986, T2, p. 68, grifos nossos)

A alusão medievalizante, que soa subliminarmente na história, é atualizada na paisagem sonora citadina, do cenário burocrático do emprego de Abel, na sucursal de um banco, dominado pelos ruídos da modernidade: “O som doméstico das xícaras vai atravessando os *gritos* dos caixas e da clientela, o *tilintar* dos telefones, o *bater* das máquinas, os *apelos* das campainhas, os *disparos* dos carimbos” (T7, p. 129); e às vezes surpreende os personagens no meio da rua: “No esmalte dos veículos refletem-se as lâmpadas, acesas prematuramente. Cerca-nos o tumulto urbano desta hora. *Rolam as portas de ferro* nas lojas, fecham-se com lentidão os *cofres-fortes*, os escritórios vão silenciando. Os elevadores chegam lotados aos andares térreos” (T9, p. 157).

Na superfície, porém, a natureza segue o seu curso, e os homens caminham mergulhados na inconsciência de seus destinos. Assim, os pássaros cantam em Recife, e as ondas explodem contra as pedras em Olinda. Certo dia, Cecília anuncia: “- Abel, eu estou grávida. Tenho um filho seu dentro de mim”. Segue-se a esta revelação uma série de agressões físicas e morais ao casal perpetradas pelos irmãos de Cecília, supostamente em obediência aos códigos medievais de honra, resistentes no Nordeste, que exigem a reparação do “erro” mediante o sacrifício da criança, pela impossibilidade do casamento de seus pais, uma vez que Abel não é livre. A Gorda oferece uma solução: que se recolham ao chalé de Olinda, sob sua proteção. A gravidez adquire o seu significado metafórico:

Forma-se, com o embrião no ventre de Cecília, outro embrião de gestação mais curta, um embrião que nos envolve, que nos faz luminosos, mais leves, ferozes, desdenhosos, maiores e sua plenitude tem de coincidir com o minuto preciso do desfecho. Como se chama? Aleluia? Glória? Exultação? Tem nome? (Lins, 1986, T17, p. 308)

Mas a morte vai colher Cecília num passeio na Praia dos Milagres, quando tudo parecia bem e “resolvido”, após o suicídio da primeira mulher de Abel. Aparentemente acidental, é agenciada por um cavalo, elemento fundamental no gênero precursor do romance regionalista: “O cavalo ergue a cabeça e nos conduz para o fim”. O cavalo que puxa o cabriolé onde passeiam os dois amantes, tropeça num rochedo e cai num precipício. A tentativa de fecundação do texto com a preservação de características do antigo *engajamento*, político e religioso - aspecto ao qual Cecília se aferra - é malograda, e fracassa. Ou já teria nascido sob o signo da condenação, daí os ecos das correntes e a sonoplastia metálica medieval que a acompanha desde o princípio. Tudo se ordena para culminar neste desfecho, ou seja, tudo já estava previsto pelo autor, cuja intenção era aniquilar Cecília, enquanto receptáculo da memória de um gênero, para liberar suas potencialidades para outras histórias.

O cortejo final, no cabriolé, é significativo, pois o cavalo segue por entre escombros, um espaço de ruínas e de um passado consumado:

Vamos pela praia dos Milagres e as rodas do cabriolé encontram a cada volta pedaços de paredes meio enterrados na areia, restos de portas ou de vigas, lajes quebradas, ferragens. As grandes pedras amontoadas ao longo da costa para deter o martelar constante e cada vez mais mordente das ondas vão sendo vencidas pelas águas. *Mas as águas são verdes sob a manhã e o céu azul já não entra pelas janelas dessas moradias destruídas: inunda, com sua luz, os cubos antes formados pelas paredes em pó* (Lins, 1986, T17, p. 311, grifos nossos).

A predominância do elemento água, da cor verde e do céu azul repaginam o descolorido e exaurido cenário regionalista: “cubos antes formados pelas paredes em pó”. É perfeitamente clara a alusão ao agente da aniquilação de tudo o que, em Cecília, incomoda o escritor: “A mão que vai tomar as rédeas do animal e fazê-lo recuar em direção ao acrive de pedras,

postas à ribamar para deter as águas, é a mesma - *pérfida e desta vez mais ativa* - que segura no fundo da cisterna a rede”. Tendemos a crer que seria a morte, porém “aquele” que segura a rede e induz o jovem Abel a mergulhar no poço, no início do capítulo, é também o que milagrosamente a libera, salvando-o - a ele e não a Cecília, “para tão novas manhãs”. A mão que salva Abel é, portanto, a que não erra nem titubeia ao eliminar Cecília, e pertence aquele a quem não interessa a contenção das águas para a preservação da seca. Mais ativa que a mão divina, que não impediu o assassinato do pastor pelo lavrador, Osman Lins desfere este golpe fatal, numa belíssima homenagem, mas indubitavelmente definitiva, à tradição regionalista:

De súbito, atravesso um pórtico, um limite (ouço as vozes dos irmãos, os sons dos seus instrumentos) - e aceito, fendido da cabeça ao calcanhar pela visão da minha fraqueza absoluta, aceito a verdade, resignado, *como os privados dos bens vagos e concretos da Terra*, amoldo-me à verdade, e começo a viver no mundo sem Cecília (Lins, 1986, T17, p. 313, grifos nossos).

Essa proposta é traduzida numa surpreendente alegoria que mobiliza todos os elementos da natureza quando da aparição apoteótica do objeto amado, no momento da consumação do encontro sexual de ambos, e durante a qual o discurso *engajado* da moça, que ainda se faz ouvir na paráfrase do narrador, é percebido como “um trecho impresso fora do lugar”. Pois o que está em andamento nas sucessivas descrições de atos sexuais ao longo deste livro é um grave trabalho de *fecundação*: transformação alquímica dos metais das palavras, pelo fogo do amor, na busca da *Pedra Filosofal (Lapis Philosophorum)*⁰⁵: marco fundador de um novo romance que *Avalovara* busca inaugurar, em meio às jaulas que o cercam:

Todo o ar da Terra já se move na sua direção, com insetos e pássaros, atraído pela voragem e talvez sigam-no as águas. Será por isto que o mar brame tão forte? ... Ouço o meu nome, pronunciado com

⁰⁵ “Nos códices alquímicos, um hermafrodita, imagem das núpcias entre o Sol e a Lua, morre e apodrece para renascer: dele se obtém a Pedra Branca, fermento para o Reinício. Um símile impõe-se, por tudo isto, entre o andrógino e Jano, deus bifronte... Minhas indagações estão escritas em Cecília?” (Lins, 1986, T15, p. 270).

voz cantante e levemente rouca. Volto-me: Cecília está de pé, nua, sob os fogos, com seus cabelos curtos e seu corpo de efebo guarnecido de seios, seguida por uma coorte de leões cujos pelos fulvos refletem ao mesmo tempo a lua e as chamas volantes. Sinto que o ar - e a vida com ele - é sugado de dentro do meu tronco. Descerro os dentes, sai o ar da boca, um vômito, vomito o ar que prendo na boca e onde leio, como traços de sangue, a palavra *fogo* e o nome de Cecília. Campo e céu apagam-se - e o vento esmaece. Cecília continua de pé à minha frente, o peso do corpo repousando sobre a perna esquerda, dominando os leões, sob o luar. ... *Suas palavras, em torno: fala de lutas, mas não sei o que diz. Ouço-a como se lê, perturbando o texto e crescendo certo mistério à leitura, o trecho impresso fora de lugar* (Lins, 1986, T14, p. 254, grifos nossos).

Apesar do realismo da história, e da natureza agressiva e vulgar da maioria dos diálogos⁰⁶ - a anos-luz das conversas elegantes, eruditas e literárias de Abel com a europeia Roos -, o texto resvala constantemente no universo do maravilhoso, seja o das grandiosas teofanias bíblicas baseadas em manifestações da natureza; seja o das histórias de trancoso⁰⁷, e do

06 Filho de uma ex-prostituta, retirada da vida pelo Tesoureiro, que também adotou seus três filhos de pais desconhecidos (entre eles, Abel), o personagem, um “homem de letras”, circula num ambiente ambíguo: apesar de alegre e refinadamente musical, com seus irmãos retratados como instrumentistas, as conversas são raasteiras e a linguagem, chula.

07

Em Portugal, no século XVI, fez sucesso entre os letrados lusitanos a obra “Contos de proveito e exemplo”, de Gonçalo Fernandes Trancoso. Neste livro, Trancoso reuniu histórias que compunham os relatos orais que o povo construía acerca de algumas figuras e fatos considerados marcantes na História ibérica. Desses relatos emergiram casos extraordinários, situações inverossímeis, levando muitos a associar as histórias de Trancoso - como ficaram conhecidas até hoje - a relatos fantasiosos, quicá mentirosos, comuns na tradição oral tanto em Portugal quanto no Brasil.

fantástico das lendas e mitos populares oriundos das novelas de cavalaria^{o8} que se integraram ao imaginário do sertanejo nordestino, incorporando-se à sua cultura do campo, e às revelações e temores populares traduzidos no universo dos romanceiros e da literatura de cordel.

Assim, o corpo de Cecília, namorado de perto pelo escritor, fecundado com sua própria e herética substância neste capítulo eminentemente nostálgico de *Avalovara*, finalmente desfaz-se em caos, liberando todo o ódio, toda a dor, toda a vergonha, toda a caridade, toda a compaixão, todos os entes miseráveis, enfim, que o habitavam e o sustinham. O discurso de Abel, varado de dor e frustração na história, ecoa em fúria no brado solitário de Osman Lins - não destituído de entusiasmo - que domina toda a cena. Blasfemo e pornográfico, o final do capítulo transforma-se na encenação patética de uma missa negra, que se rebela - algo ironicamente, algo luciferinamente - contra a tradição sagrada da literatura “regionalista”, trazendo para as aras os componentes sacrificiais da sacerdotisa e da criança não batizada (e não nascida), cujas imagens parecem extraídas de um quadro de Hieronymus Bosch:

Estou ajoelhado ante o corpo sem vida de Cecília (adeus, tardes felizes e filho que não tenho!) e sondo os seus arcanos, a sua prodigiosa substância. Um círculo de papas, nus, as mitras inclinadas sobre um poço, os sedenhos voltados para o Sol, vomitam no abis-

o8 As novelas de cavalaria são de origem medieval, e constituem uma das manifestações literárias de ficção em prosa mais ricas da literatura peninsular. Podemos considerá-las, sobretudo as da matéria da Bretanha (ligadas às aventuras da corte do rei Artur e da Távola Redonda), verdadeiros códigos de conduta medieval e cavaleiresca. Costumam agrupar-se em ciclos, isto é, conjuntos de novelas que giram à volta do mesmo assunto e movimentam as mesmas personagens. De carácter místico e simbólico, relatam aventuras penetradas de espiritualidade cristã e subordinam-se a um ideal místico, que sublima o amor profano. Na Península Ibérica, surge no século XIV o *Amadis de Gaula*, atribuído a João de Lobeira, mas cuja autoria é ainda incerta, dado que a primeira versão publicada, mais tardia, é em castelhano. Este romance oferece-nos o paradigma do perfeito cavaleiro, destruidor de monstros e malvados, amador constante e tímido de uma donzela, Oriana, a *Sem Par*, que se deixa possuir antes do casamento e está na origem do chamado ciclo de Amadis, um dos de maiores sucessos na literatura peninsular. Este novo desenvolvimento da matéria da Bretanha foi o ponto de partida para uma fecunda ramificação do género no século XVI, melhorada e ao mesmo tempo ridicularizada por Miguel de Cervantes em *Dom Quixote*.

mo. A vida: merda e breu. ... Freiras centenárias, de hábitos arregaçados, enfiam lixo e bofa nas tabacas sangrentas. Um velho, de cócoras, se esporra na mão. Mordo os ovos do engano e cuspo-os, mastigados. Porra! Santas velhas, de chifres nos peitos, os brancos pentelhos negrejando de chatos, trepam com jumentos, com bodes, urrando orações negras. As pastoras, enrugadas, sujas, batem pandeiros feitos com couro de culhões, as bocas arrolhadas com caralhos. Destino puto e amargo. Todos se vão ... (Lins, 1986, T17, p. 314).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.
- BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CAZNOK, Yara Borges. *Entre o audível e o visível*. **São Paulo: UNESP, 2008.**
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FERREIRA, Ermelinda. Ecologia acústica e ecologia literária: as propostas de R. Murray Schafer e Osman Lins. In: FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda. *Osman Lins: 85 anos. A harmonia de imponderáveis*. Recife: EDUFPE, 2009.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Editora da UNB, 2006.
- GLOTFELTY, C.; FROMM, H. (Orgs.) *The ecocriticism reader*. London: The University of Georgia Press, 1966.
- GRACIÁN, Baltasar. *A pocket mirror for heroes*. New York: Current Doubleday, 1996.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LINS, Osman. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. **São Paulo: Perspectiva, 1976.**
- _____. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *O diabo na noite de Natal*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.
- _____. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- _____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

MARTINS, Edson Soares. *O romance e seu direito ao grito: mimeses e representação em A hora da estrela e A rainha dos cárceres da Grécia*. 2010. 236 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

PINTO, Mércia. Pastoral: educação sentimental e construção do imaginário numa festa popular brasileira, in: *Linhas Críticas*. Brasília, v. 8, n. 14, jan/jun. 2002.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. **São Paulo**: UNESP, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

VASSALO, Ligia. *O sertão medieval*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COSMOFONIA

OSMANIANA:

☉ E A

ORQUESTRAÇÃO

SONORA

SIMBÓLICA DO

ROMANCE REAL

MARAVILHOSO

EM AVALOVARA

Resumo:

Este artigo contém o terceiro dos três itens previstos na pesquisa apoiada pela CAPES (Bolsa de Produtividade em Pesquisa) intitulada “Cosmofonia osmaniana: a orquestração sonora simbólica em Avalovara”, que busca analisar a relevância das três protagonistas femininas do referido romance na elaboração de uma poética eminentemente intersemiótica e musical. A ideia consiste em mostrar como os princípios básicos de consciência ecológica defendidos pelo World Soundscape Project de R. Murray Schafer subsistem no bojo do exercício de criação de ambientações muito específicas por Osman Lins no romance Avalovara, como uma peculiar apropriação e releitura de um ainda incipiente, nos anos 1970, discurso preservacionista da natureza, que aparece transformado na defesa da natureza de um discurso reiteradamente ameaçado de extinção no século XX: o romanesco. Neste item analisamos a composição das “paisagens sonoras” dos capítulos “P – O relógio de Julius Heckethorn”; “O - História de $\text{\textcircled{O}}$, nascida e nascida”; “R – $\text{\textcircled{O}}$ e Abel: encontros, percursos, revelações”; “E - $\text{\textcircled{O}}$ e Abel: ante o Paraíso”; e “N - $\text{\textcircled{O}}$ e Abel: o Paraíso”, conjunto de histórias relacionadas ao principal casal amoroso da obra que tematizam o cenário político da ditadura militar no Brasil dos anos 1970 pelo viés do Realismo Mágico ou Maravilhoso latino-americano.

Palavras-chave: Realismo Mágico ou Maravilhoso; Paisagem Sonora; Melopoética; Avalovara; Osman Lins

Abstract:

This article contains the third of the three items provided for in the research supported by CAPES (Research Productivity Grant) entitled “Osmanian cosmophony: symbolic sound orchestration in Avalovara”, which seeks to analyze the relevance of the three female protagonists of the aforementioned novel in the elaboration of an eminently intersemiotic and musical poetics. The idea is to show how the basic principles of ecological awareness defended by R. Murray Schafer's World Soundscape Project persist within the exercise of creating very specific environments by Osman Lins in the novel Avalovara. This peculiar appropriation and reinterpretation of a still incipient nature preservationist discourse in the 1970s appears transformed into the defense of the nature of a discourse repeatedly threatened with extinction in the 20th century: the novelistic. In this item, still unpublished, we analyze the composition of the “soundscapes” in chapters “P – The clock of Julius Heckethorn”; “O - History of $\text{\textcircled{O}}$, born and born”; “R – $\text{\textcircled{O}}$ and Abel: encounters, journeys, revelations”; “E - $\text{\textcircled{O}}$ and Abel: before Paradise”; and “N - $\text{\textcircled{O}}$ and Abel: Paradise”, a set of stories related to the main love couple of the work that thematizes the political scenario of the military dictatorship in Brazil in the 1970s through the lens of Latin American Magical or Wonderful Realism.

Keywords: Magic Realism; Soundscape; Melopoetic; Avalovara; Osman Lins

AVALOVARA E O REALISMO MÁGICO

Ruídos são os sons que aprendemos a ignorar. A poluição sonora vem sendo combatida pela diminuição do ruído. Essa é uma abordagem negativa. Precisamos procurar uma maneira de tornar a acústica ambiental um programa de estudos positivo. Que sons queremos preservar, encorajar, multiplicar? Quando soubermos responder a essa pergunta, os sons desagradáveis ou destrutivos predominarão a tal ponto que saberemos porque devemos eliminá-los. Clariaudiência e não ouvidos amortecidos: eis uma ideia da qual não desejo ter posse permanente.

R. Murray Schafer

Não sentimos nós, tantas vezes, depois de contemplar, por exemplo, as crispadas expressões da pintura mais identificada com o nosso tempo, certo prazer em mergulhar nas paisagens e rostos de uma arte mais pacífica? Isso, não porque recusemos a verdade. E sim, acho eu, por pressentirmos que o homem tem direito a um gênero de vida diferente deste que nos cabe e onde a inocência, em qualquer das suas formas, não viesse a converter-se numa espécie de crime.

Osman Lins

O romance *Avalovara* (1973), de Osman Lins, marcou época na cena literária da década de 1970 no Brasil, em plena ditadura militar, pelo seu vanguardismo e ousadia, propondo uma renovação do gênero a partir de múltiplos experimentalismos formais, que tentavam conciliar as novidades da literatura europeia, particularmente a francesa, articuladas na década anterior pelo *Nouveau Roman* e pelos escritores matemáticos ligados ao grupo *Oulipo*, bem como pelo Surrealismo nas artes, às transformações estéticas surgidas na América Latina, inauguradas pelo colombiano Gabriel Garcia Márquez em seu notável *Cem Anos de Solidão*. Em 1967, Márquez propunha um radical questionamento da naturalização do irreal levada a cabo pelo tradicional Fantástico europeu estudado por Tzvetan Todorov. Através de uma releitura nativa desse modo de escrita que suspende o real pela dúvida ou hesitação, a vertente do Realismo Mágico ou Maravilhoso expõe, pela sobrenaturalização do real, uma reação crítica aos regimes políticos ditatoriais na região; bem como ao cenário de complexas

relações entre a cultura da tecnologia de importação e a cultura de superstição autóctone.⁰¹

Assim, o racionalismo radical das sofisticadas práticas europeias revisionistas do romance soma-se, em alguns expoentes da ficção latino-americana, a abordagens peculiares e “exóticas”, buscadas à influência do modo de pensar e agir dos povos colonizados, a partir das quais funda-se um olhar de profundo estranhamento para com os hábitos e costumes dos colonizadores do hemisfério norte - até então responsáveis pela condução da literatura latino-americana, cujos cânones locais obedeciam aos parâmetros ditados pelo espelhamento e pela influência dos cânones estrangeiros consolidados. O real maravilhoso brota de uma inesperada alteração da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que atinge uma situação limite.

Pode-se dizer que essa fusão de vertentes no romance osmaniano dificulta a sua interpretação, à primeira vista, como um ícone do Realismo Mágico latino-americano, praticado sobretudo pelos escritores da América hispânica. A extrema, confessa e sublinhada racionalidade que preside a sua concepção - onde até o número de linhas parece ser alvo de cálculo -, no entanto, poderia por si só despertar dúvidas quanto à veracidade dessa proposta europeizante, exposta desde o início num capítulo metalinguístico do livro intitulado “A Espiral e o Quadrado”. Além disso, o mapa supostamente traçado com minúcia pelo autor aparece constantemente desviado pelo recurso a um excessivo ornamentalismo, buscado a referências plásticas e sonoras medievais e barrocas, responsáveis por um encantamento sensorial e sensual que escapa à fria lógica anunciada. Se, como diz Irlemar Chiampi (1980, p. 48), a definição do realismo maravilhoso “evidencia o extraordinário, o insólito, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano, o que contém a maravilha, enfim - do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*”,

01 A censura na ditadura militar brasileira apontou, entre 1964 e 1985, artistas e/ou obras como “subversivos”, “perigosos” ou “imorais” ao sistema político estabelecido pelo Golpe de 1964 ou ao que chamavam, inclusive no Decreto-Lei n. 1.077 de 1970, de “moral e bons costumes”. No Brasil, o Realismo Mágico desenvolveu-se, mas não de forma tão expressiva quanto em outros países da América Latina. Dois escritores sobressaem-se como grandes representantes desta vertente literária no país: José J. Veiga e Murilo Rubião, cujas obras apresentam um perfil claramente alegórico.

é possível que a alegação da estrutura sobredeterminada e totalmente sob o controle do autor funcionasse como o índice mais revelador de sua ironia perversa. O caráter demoníaco dessa escrita traz em seu bojo, portanto, a intenção dissimulada de *enganar*: ancorando-se, provavelmente de modo não intencional, à escrita inconfundível do argentino Jorge Luis Borges. E enganar a quem?

Salta aos olhos nos testemunhos de Osman Lins, postos em artigos reunidos no livro *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros* (São Paulo: Summus, 1977), seu feroz engajamento contra os rumos da educação superior no país, sobretudo na área de Humanas - que se reflete não só na sua decepção com a função docente, mais ancorada em apostilas que em livros -, como também na sua contrariedade com o pseudocientificismo da vertente importada do Estruturalismo, dominante na crítica literária da época. Pode-se dizer, portanto, que *Avalovara* foi escrito como *uma reação contra a sua inexistência como o texto possível ou desejado para a tese de doutoramento que escrevia paralelamente à criação do romance*. Sua tese, escrita na Universidade de São Paulo e orientada por Alfredo Bosi, intitula-se *Lima Barreto e o espaço romanesco* e foi defendida em 1973, ano do lançamento de seu escandaloso romance. Apesar de sua escolha deliberada pelo estudo de um escritor negro, tido como louco e marginalizado nos cânones, o texto de sua tese é convencional e atende aos ditames da academia, elaborando inclusive uma teoria própria para a categoria da “ambientação” romanesca, ancorada numa previsível bibliografia. Regularmente aprovada, a tese passou um tanto despercebida, contudo, ofuscada pela verdadeira comoção que causou o romance na comunidade dos teóricos, muito mais do que entre os leitores comuns, para os quais as radicais inovações foram consideradas por demais herméticas.

De fato, e a rigor, o que Osman Lins executa em *Avalovara* é uma demonstração prática do seu próprio conceito de “ambientação” narrativa, ao dividir a obra em três partes, em função do envolvimento do protagonista com três mulheres, criando histórias de amor que evocam o romance em épocas distintas: o medieval trovadoresco que inspira o Romantismo, o romance de 1930 nordestino de cunho Realista naturalista, e o Fantástico maravilhoso de cunho crítico e político. Embora dominantes nos três momentos, as características se imbricam na obra, de modo a conferir uma totalidade à narrativa.

A essa proposta irônica de *Avalovara* - enquanto antítese da tese possível - segue-se uma espécie de diário de criação da tese, também disfarçado de romance: *A rainha dos cárceres da Grécia*, publicado em 1976,

cuja proposta beira o sarcasmo. Nele, o autor Osman Lins duplica o título do seu romance no romance de uma escritora morta, amante do narrador, que é um crítico literário amador e anônimo, formado em *biologia*. O livro de Julia Marquezim Enone (cujo sobrenome palindrômico evoca a estrutura simbólica de *Avalovara*, ancorada na frase em latim “Sator Arepo Tenet Opera Rotas”) trata, como a tese de Lins, dos pensamentos e dissabores da miserável nordestina Maria de França, uma espécie de alterego do escritor Lima Barreto em sua peregrinação pelas instituições manicomiais e de previdência social do país. A crítica à Universidade permeia os interstícios do romance, nos quais o autor mimetiza os trejeitos analíticos de seu próprio orientador (identificado pelas iniciais A.B.) e de outros teóricos, além de caricaturizar impiedosamente vários autores canônicos de respeito. Ao final, o narrador se descobre tão ou mais louco que a personagem do livro invisível de sua amante desaparecida, concluindo pela inutilidade absoluta de seu esforço decifrador da escrita alheia, restando-lhe apenas observar o seu ego fulminado, fragmentado pelas páginas de um falso diário que pouco revela de si, e nada de Julia, de Maria ou de ninguém.

Essa articulação possível de textos e propostas de Osman Lins encontraria paralelo, talvez, no Fantástico borgiano concebido como um longo, inesgotável e inútil comentário aos textos de outros, na infinita biblioteca cuja direção lhe foi designada, ironicamente, quando estava cego. A biblioteca real de Buenos Aires, portanto, apenas duplica ou ilustra a biblioteca fictícia que ele constrói como sua obra autoral, na qual referências verdadeiras se somam a referências inventadas numa vertiginosa espiral. Aliás a espiral e o quadrado labiríntico são imagens que ambos partilham efetivamente em suas obras. O que une ou irmana essas propostas, talvez, seja o espírito do *trickster*, que impera na literatura borgiana, e que se ensaia na literatura brasileira desde o malandro macunaímico em luta contra o gigante Piaimã; passando pelo espírito do falso jagunço rosiano apaixonado pelo fruto proibido, em luta contra o gigante Hermógenes; até desaguar no farsesco diabo osmaniano na noite de Natal, em luta contra outro tipo de gigante: uma criança de macacão pardo e cachecol amarelo.

Observa-se em *O diabo na noite de Natal*, apresentado como um inocente livro infantil escrito para atender aos rogos de uma filha, o germen da jubilosa heresia satanista dos textos ditos fantásticos de Borges, nos quais ele se diverte desorientando acadêmicos e leitores com os seus quixotescos desvarios lúcidos. O enredo convoca para a cena principal de um festejo natalino promovido por uma boneca falante chamada Lúcia - numa citação implícita à boneca Emília, e explícita a um episódio do *Sítio do Pica-*

pau Amarelo, de Monteiro Lobato - uma série de personagens heterogêneos de fábulas e histórias infantis antigas e modernas. A ambiência natalina é dada pela discreta presença de Nossa Senhora, que acompanha a criança; e por um grupo de pastorinhas do folclore nordestino, lideradas pela Diana. O enredo, contudo, gira em torno da invasão de um surpreendente demônio e seu comparsa, um dragão, em meio ao folguedo, trazendo uma atmosfera de ameaça, medo e angústia nada condizentes com o espírito da época. Esta salada indigesta de referências descabidas orna um problema que é colocado para os leitores: a salvação do Natal viria de uma rosa azul que se alimenta de “juramentos quebrados”. Ou seja, de traições.

A traição é um dos temas prediletos de Borges, diretamente ligado ao processo de sua criação ancorada na superinterpretação de textos clássicos, os quais, submetidos ao seu escrutínio ou ao dos leitores em quem se disfarça, são reapresentados em novas versões, de modo a gerar um efeito de originalidade: o único possível na concepção de Borges, por um motivo que ele explicita no conto “Kafka e seus precursores”. Como, na sua opinião, não há senão leituras sucessivas e infinitas, o efeito do “novo” só poderia advir do princípio que elabora para explicar a tradição literária: “O fato é que cada escritor cria os seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação não importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (Borges, 1985, p. 109). Esta fórmula (segundo a qual se pode dizer que Aristóteles é kafkiano, e não apenas o contrário) atinge o ápice de seu desatino no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, no qual ele admite que “a história é a mãe da verdade”, e não o contrário; e que, portanto, não haveria outro Quixote, hoje, senão o de “Menard” - ou seja, o seu leitor mais recente e influente, cujo nome é *legião*. Daí que o hipócrita Menard, personagem do conto, descobre que não precisaria reescrever ou parodiar o *Quixote* de Cervantes, uma vez que o texto já estava escrito; e que, independentemente do que ele fizesse, este texto já seria “seu”. Por uma questão de traição temporal, os leitores de sua época não seriam capazes de entender o texto do século XVII, mas só a ideia que o século XX fazia do século XVII, o que orientaria qualquer interpretação inevitavelmente especulativa e ficcional que se pudesse fazer daquele passado.

No conto sobre os juramentos quebrados, Osman Lins elege como o herói que vence o diabo a figura do estranho menino escoltado por Nossa Senhora, que é identificado, graças a sua indumentária, como o personagem de Saint-Exupéry. Sagrado e profano se misturam nesta história carnavalesca, que fala da celebração máxima da cristandade aludindo de maneira paródica ao menino Jesus como o Pequeno Príncipe. Esta fábula, até certo

ponto iniciática, traz alguns símbolos gnósticos como a rosa, o poço e a serpente, culminando com um desfecho onde o Deus caído na terra solicita ao adversário (o traidor, Satã) o socorro para a sua libertação. Este seria o “segundo” nascimento, gnóstico, de Cristo, aludido tanto por Borges em suas releituras do personagem bíblico Judas Iscariotes; como por Saint-Exupéry, cujo personagem solicita ajuda a uma serpente, a fim de que possa morrer para este mundo e voltar para casa.

Osman Lins evoca este princípio em seu conto infantil que prefigura a natureza esotérica da personagem sem nome, “Nascida e Nascida”, protagonista do romance *Avalovara*. Identificada por um símbolo - ☺ - literalmente um “ponto no círculo”, esta personagem fantástica é nascida duas vezes. Numa delas, ainda criança, ela afunda no poço de um elevador, morrendo e renascendo sem que nenhuma explicação lógica seja fornecida para o fato. Sob o aspecto metalinguístico, porém, o símbolo que a identifica nomeia uma das narrativas da coletânea *Nove, novena* (1966), de Osman Lins, sugerindo que, de alguma maneira, toda a história do conto “Um Ponto no Círculo” é englobada pela figura da mulher que protagoniza o romance *Avalovara*, num exercício de intratextualidade que, ao produzir um efeito em *mise en abyme*, reforça a ideia da espiral, onde os temas se repetem com pequenos desvios impostos pelo deslocamento temporal. Na verdade, tal construção enfatiza sobretudo o aspecto autoreflexivo dominante na escrita osmaniana que, assim como na escrita borgiana, transforma qualquer impressão de realidade na percepção da literalidade da página, da palavra impressa. ☺, na verdade, é apenas um texto construído a partir de outros. Uma boneca de retalhos linguísticos, uma Emília movida pela energia (o “sopro de vida”) do seu criador.

Além de mencionar a rosa azul como definitiva para a salvação do Natal em seu conto infantil, Osman Lins recorre aos três símbolos gnósticos - a rosa, o poço e a serpente - na construção das três partes de *Avalovara*: a referência ao *Romance da Rosa* - poema medieval francês sobre o amor cortês - na história da coita amorosa do trovador Abel pela europeia inacessível Roos; ao poço, na história de Abel e da militante do campesinato, a nordestina Cecília, numa tentativa de alinhamento ao romance regionalista de 1930; e à serpente, na história de Abel e da mulher paulista sem nome, que são emancipados da vida terrena, como o Pequeno Príncipe, pela intervenção do personagem fantástico Íolipo, um militar. Este, por sua vez, atua como uma alegoria da força do sistema fascista em vigor na época em que Osman Lins escrevia o romance, associada à força do patriarcalismo que orienta o comportamento dominante e misógino do marido traído que

mata o casal. O enredo superficial da terceira parte de *Avalovara* é, portanto, banal: incorpora-se à tradição popularesca dos romances românticos de traição amorosa, com desfechos violentos de “lavagem da honra”.

A mulher “Nascida e Nascida” e seu marido, o monstro Iólipo, são seres bizarros, fluidos, que surgem na história em várias dimensões, e cujas figurações em camadas vão desde o mais insípido Realismo, passando pelo Fantástico estranho até o Maravilhoso alegórico e especulativo. Já o traidor, o escritor Abel, amante de ☺, carrega a ambiguidade no próprio nome, já que alude ao conflito relatado no Gênesis do Antigo Testamento bíblico sobre o assassinato de Abel pelo irmão Caim, preterido no amor de Deus. Seria Abel, o pastor de ovelhas, um guia confiável para o seu rebanho de leitores? E o Iólipo, que assassina o casal insurgente, seria uma versão de Caim, o lavrador, aquele a quem o Criador repudia?⁰²

O Iólipo, assim nomeado por ☺ - de cuja voz brota a sua descrição - é a imagem em negativo de um personagem de *Avalovara* identificado como “Olavo Hayano”. Produto de um duplo registro, ele ora é relatado como um ser humano, ora como um ser dotado de outra natureza, surreal ou alienígena, “fosforescente”: “uma variedade tão rara da espécie humana que em cada geração perfaz apenas seis no mundo” (Lins, 2001, p. 72). Sua versão calcada no plano da diegese é tratada, secundariamente, no capítulo “☺ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”: um texto estranhíssimo, atravessado pelo cortejo fúnebre de uma negra chamada “Natividade”. Seu imenso corpo ocupa um espaço em deslocamento, num féretro seguido por uma viatura do exército e por um Chrysler preto. Durante o percurso, fragmentos da história de Olavo surgem como peças de um quebra-cabeças.

Descobrimos que Natividade foi a ama deste personagem quando menino. Seu nome soa contraditório, quando se percebe que o ser de quem cuida é estéril e esteriliza tudo a sua volta. De sua vida, sabemos que não conhece os pais e muito menos os avós, não tem notícia de familiares, tra-

02 No capítulo “A Espiral e o Quadrado”, Osman Lins afirma que o sentido da frase latina “Sator Arepo Tenet Opera Rotas”, presente no Quadrado Mágico que simboliza a estrutura do romance, é ambíguo: “O *lavrador* mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” e “O *Lavrador* sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”. Apesar do protagonista da obra, Abel, ser nomeado a partir do pastor de ovelhas bíblico, é ao *lavrador* Caim, o traidor do irmão, que a obra revela, ainda que disfarçadamente, ancorar a sua gênese.

balha no campo e depois como doméstica, sendo internada num asilo de idosos perto do fim. Morre virgem, após uma existência de servidão.

Já da infância do Iólipo surgem *flashes*, como:

O que aterra no rosto fosforescente do Iólipo é ser quase sempre invisível. Também o modo como se revela: na obscuridade. Ele se oculta como um duende dentro do rosto diurno. Como um duende? Não. Como um estranho. Alguns são belos, lembram a face de um anjo, e mesmo assim amedrontam. Que sucede, então, quando além da sua mudez e da sua estranheza, esse rosto é disforme? Assim Olavo Hayano. Nele, o rosto oculto, fora do meu alcance, é de monstro. (Lins, 2001, p. 262)

Nota-se que a versão do Iólipo casada com a mulher sem nome é a pior possível, sem o benefício sequer da imagem falsamente angelical de alguns de sua espécie. No escuro, ele surge sem disfarces: sua face é a de um demônio oriundo das pinturas de Bosch ou Bruegel, feroz, animalesco e repulsivo. A descrição da personalidade desses seres é eminentemente não empática. São criaturas destituídas de sentimentos. Egocêntricos, narcisistas, frios, rígidos e arrogantes. Talvez a definição tão popular do “psicopata”, que nos dias de hoje parece deixar de ser uma “variedade rara da espécie humana” (um traço de personalidade invariável, portanto, e não uma “doença”), exibindo suas ações deletérias cada vez mais amiúde, não só nas páginas policiais, mas nas relações pessoais e profissionais mais cotidianas. Como suspeitava o autor na década de 1970: “A esterilidade dos iólipos parece comprovar sua natureza acidental ou *experimental*. Como se uma corrente negativa, ainda em formação, sondasse às cegas, através deles, a possibilidade de surgir em série e encerrar o ciclo humano” (Lins, 2001, p. 284).

O objetivo deste capítulo parece ser o de alertar para este risco iminente, reivindicando uma reação urgente de quem possa intervir no processo de “serialização” desta raça. O autor chega a invadir o plano da ficção especulativa, ao sugerir a possibilidade de que esses seres possam ter uma natureza “experimental” - ou seja, resultante de algum projeto mórbido de entidades ocultas, advindas da ciência humana ou de outras paragens “sobre-humanas”. O contraponto recai sobre o cadáver demasiadamente humano da mulher negra, cujo desfile pela Cidade se presta à memorização dos eventos de sua mesquinha existência, permeada, contudo, de uma

grandeza anímica capaz de demonstrar sensibilidade e solidariedade mesmo para com os seus algozes.

Saídos do Chrysler, o casal de patrões, pais do oficial Olavo Hayano, marcham de braços dados entre os renques de ciprestes, repetindo o “generoso” mantra sobre Natividade: “ótima empregada”, “sempre dócil”, “obediente”, “merece o túmulo da família”. Grotescamente descritos, acompanham o filho que reveza os seus soldados nas alças do caixão, com o olhar tenso e as espáduas rígidas. Sua mulher, ☹, sempre retraída, observa com repulsa o choro do marido e do sogro, trazendo na mão crispada um ramo de *malmequeres* como quem “traz uma pedra para atirar num cão”. Seu discurso silencioso sobressai a cena num protesto mudo, mas eloquente, ante a hipocrisia daquele teatro que sente como uma traição à morta e um chamamento àqueles que possam dar voz aos silenciados:

Alguém deve abster-se de chorar pela negra e desvalida, sepultada com honras de parenta no jazigo da família: ‘Nunca sentou-se à mesa com eles’, sim, alguém deve recusar o jogo magnânimo, circunstancial e vão, *ser o corpo de Natividade, assumir a sua raiva ou irar-se no seu lugar*, não ver quitação na condescendência, não incorrer no engano de medir um modo de ser pelos momentos em que é interrompido e substituído, como agora, por outro, ritual e passageiro. ‘A vida é pesada no dia a dia e esta hora não quita coisa alguma. Nada. Nada. Nada.’ (Lins, 2001, p. 332, grifos nossos)

“Não ver quitação na condescendência”. Esta é a mensagem de ☹, uma mulher branca, jovem e abastada, mas tão oprimida quanto a velha negra Natividade, seja pelos pais possivelmente abusivos, responsáveis pelo seu suposto suicídio na infância; seja pelos sogros e pelo marido militar, responsáveis por sua segunda tentativa de suicídio com arma de fogo, na idade adulta. No centro deste sofrimento, ☹ e Abel reúnem forças para a traição máxima a esta realidade infamante através do exercício do amor. A lenta e minuciosa descrição de um ato sexual que atravessa vários capítulos do livro é investida de fúria, revolta e dor, mas também de lirismo, beleza e erotismo, que transformam este texto no testamento literário de Osman Lins em defesa do comprometimento humano irrestrito e inegociável. Eternizado num grande romance que em 2023 completou meio século de existência, este compromisso parece reafirmar a sua atualidade no século XXI, num novo giro da espiral da História em que se percebe, mais uma vez, pairar sobre a Cidade o odor da pólvora, a ameaça do ódio e o retorno das sombras.

AS CONFLITANTES PAISAGENS SONORAS DA METRÓPOLE

As cidades já não precisam de relógios para os seus habitantes e o sentido como que sacral das horas (hálito do tempo) perdeu-se para os homens. As informações relacionadas com o sentido rítmico do tempo também caíram em desuso e agora o rádio assume a função dos campanários, informando a esmo a passagem das horas, em cutiladas - e não em obediência a um rito.

Osman Lins

Para as horas que se acumulam no tempo como hordas, marcadas por uma brutalidade cuja natureza ele ainda não entende com clareza, são inúteis relógios como este. Diz-lhe um sonho: os mostradores serão de pele humana; os pêndulos, balouço da Morte; sangue, em vez de azeite, lubrificará os eixos e os pinhões; e os *ponteiros vão girar para trás*.

Osman Lins

O modelo estrutural do Quadrado Mágico do espaço sobreposto por uma espiral do tempo insinua o *modus operandi* de uma técnica muito utilizada por Osman Lins em suas criações, sobretudo no romance *Avalovara*:

a narrativa de encaixe, responsável pelo efeito em *mise en abyme*.⁰³ O espelhamento com função metalinguística é o exemplo mais óbvio, ocorrendo a duplicação da figura do autor e do romance dentro da obra. Em *Avalovara*, por exemplo, o protagonista Abel é um aspirante a escritor, atravessando boa parte da história às voltas com um projeto intitulado *A Viagem e o Rio*: “- Abel! Este é o manuscrito do livro que você quer publicar? *A Viagem e o Rio*, ensaio⁰⁴. - Trata de que, Abel? - Do tempo mítico e de suas relações com a narrativa” (Lins, 1986, pp. 36; 182). A certa altura, porém, o personagem Abel descreve o processo de criação da ambientação de uma narrativa ficção com detalhes, focalizando num chalé que se confunde com aquele em

03 Segundo o *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia: “Na heráldica, o conceito designa o fenômeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral. A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenômeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais”.

04 “Como narrar a viagem e descrever o rio ao longo do qual - outro rio - existe a viagem, de tal modo que ressalte, no texto, a face mais recôndita e duradoura do evento, aquela onde o evento, sem começo e sem fim, nos desafia, imóvel e móvel? Vejo no mundo, na superfície do mundo, nas suas águas, um convexo e um côncavo.” (Lins, 1986, p. 354)

que habita com sua família no episódio “Cecília entre os leões”, criado pelo escritor Osman Lins:

Retiro da gaveta, na pensão, as páginas escritas da história que venho elaborando. (A gaveta exala um odor inexplicável e nunca dissipado de pólvora.) Começam a definir-se, no papel, os perfis das quatro irmãs, todas septuagenárias e cada uma ansiando por sobreviver às outras. Para quê? Não sabem. Vivem na mesma casa... mas o cenário onde se movem continua a desgostar-me. Tento, em vão, evocar o labirinto de quartos e alcovas, com roupa pendurada atrás das portas... Pinto de azul o forro de madeira, aqueço no fogão de pedra as panelas desmedidas e ladrilho o piso com mosaicos... Deixo de mencionar os instrumentos de música negligenciados nas gavetas, o piano East Coker... Faço ainda entrar o sol pelas bandeiras de vidro - *colorido no chalé real e branco no fictício*. (Lins, 1986, p. 116, grifos nossos)

Entretanto, há outros procedimentos de “engavetamento” narrativo menos explícitos. O reaparecimento e a transformação de temas e personagens em outros contextos, por exemplo, estabelece uma solução de continuidade entre histórias diversas, como se elementos heterogêneos trafegassem por espaços e tempos distintos, produzindo ecos imprevisíveis. (No âmbito da acústica e do processamento de sinal de áudio, um eco é uma reflexão sonora que chega ao ouvinte pouco tempo depois do som direto). Assim, alguns temas e personagens reverberam através do edifício da obra osmaniana, refletindo-se/ecoando mutuamente como imagens/sons especulares, com aparências e funções diversas da original.

Um exemplo já muito discutido é o de “Um ponto no círculo”, título de uma das narrativas da coletânea *Nove, novena*, que ora reaparece como um símbolo gráfico a demarcar no texto as falas de Totônia, mãe de Joana Carolina no conto “Retábulo”, ora como um objeto denominado “Disco de Feste” no romance *Avalovara*; para mais tarde adquirir um estatuto de personagem, representando a protagonista deste romance: a mulher sem nome que constitui o terceiro e definitivo amor de Abel. Curioso é que este símbolo, ao reaparecer no romance, vem “aspeado” como uma citação - ☺ - exatamente porque a composição desta mulher remete a textos e figuras anteriores, conduzida decerto pelos ponteiros de um relógio que “giram para trás”.

O próprio movimento espiralado da temporalidade prevista para o romance como um todo é efeito de pequenos deslocamentos do círculo

traçado em torno de um ponto fixo na letra N do quadrado SATOR: o centro da cruz formada pelas palavras TENET escritas na vertical e na horizontal. “TENET”, não por acaso, significa manter, sustentar, conservar, compreender, possuir, dominar. O centro da frase palindrômica coincide com o centro do círculo que dá origem ao movimento da espiral, que pode girar no sentido horário e anti-horário, reproduzindo os movimentos de leitura do enigma supostamente criado por um cidadão romano muitos anos atrás - suposição esta também ficcionalizada pelo autor no capítulo metalinguístico “S - A Espiral e o Quadrado”. Nele, a provocação do comerciante Publius Ubonius, de Pompeia, ao escravo Loreius, resulta na concepção da charada que determinaria a sua prometida liberdade. Osman Lins “aspeia” assim, simbolicamente, o palíndromo Sator Arepo Tenet Opera Rotas, cuja origem é historicamente determinada⁰⁵, associando a sua obra à invenção do escravo imaginário, como numa anunciação: “Preparam os dois homens, como se verá, e sem o saberem, o plano deste romance onde ressurgem e do qual são colaboradores. Contempla-os, com gratidão, o narrador, por sobre os dois mil anos que a eles o unem” (Lins, 1986, p. 24).

Um outro exemplo significativo, sem dúvida, é o da transformação de um dos oito temas de *Avalovara* identificados pelas letras do palíndromo - o tema P -, que consiste na história intercalada intitulada “O Relógio de Julius Heckethorn”, num objeto não só de decoração (importante para a criação da ambiência espacial da cena derradeira do romance, posta na sala de um apartamento no Edifício Martinelli em São Paulo), mas de agenciamento da ação que ali decorrerá, definitiva e como que traçada por um fado desconhecido e implacável. Sobre a sala:

05 O historiador Duncan Fishwick afirma que a composição de palíndromos, frequentemente gravados nas paredes, era um passatempo da nobreza romana. Um dos exemplos mais antigos, o Quadrado Sator, foi encontrado em Pompeia ao lado de mais de 70 outros grafites. Não é de se estranhar que existam tantas explicações para o seu significado. Afinal, o quadrado passou 19 séculos sendo reproduzido em papiros, tábuas de argila e livros. Ele foi transformado em amuleto, receitado como remédio e copiado em ossos, madeira, pão, telhas, portas e muros de monumentos com diversos estilos e propósitos, na Europa, Ásia, África e América. Apesar disso, o seu significado original se perdeu. Estudiosos tentam reencontrá-lo há 150 anos, sem chegar a nenhuma conclusão definitiva. (FISHWICK. *Cult places and cult personnel in the Roman Empire* (London: Routledge, 2014)).

O mobiliário de um velho casal com margem financeira, afeiçoado às coisas que possui e nem por isto menos inclinado a reforçar, com novas compras periódicas, a consciência da própria prosperidade. Porcelanas e objetos de prata, enfeitam alguns dos móveis. Fotografias de outros tempos animam, em delgadas molduras negras ou douradas, as paredes cor de limão - e não decerto porque representam pessoas muito amadas e ainda lembradas, mas porque conferem uma espécie de esplendor ao passado dos Barros Hayano, seus donos - duvidosos - quem sabe? - de existência real. Todos os ornatos parecem descorados ante a figura erguida de ☺, a ostentação evidente da sala empalidece e reduzem-se a bem pouco mesmo as suas dimensões. *Ela desarticula os limites físicos da peça, torna os móveis ocos, estiola as rosas dos festões, oxida as pratas, desgasta as porcelanas, apaga o que resta das imagens nas molduras. Só o tapete com ramagens ganha força e cor: colhe-as dos seus pés descalços.* (Lins, 1986, p. 336-337, grifos nossos)

Assim como o palíndromo SATOR migra da ficcionalização de sua origem na Antiguidade para o modelo de um romance na Modernidade; e o conto intitulado “Um Ponto no Círculo” migra para a definição de uma figura feminina, uma mulher, noutra história; aqui a história da feitura de um relógio é arrastada pelo próprio objeto para outra narrativa, na qual passa a figurar como uma caixa de ressonância do passado num presente que ecoa uma atmosfera similar de ameaça, medo, perseguição e morte. O fato deste objeto ser concebido como um relógio musical é muito importante, não só pelo papel que a música exerce no funcionamento da memória humana, mas pelo papel metafórico que exerce ao duplicar o romance no interior de sua própria diegese. *Avalovara* se reconhece, assim, na figura simbólica do relógio de Julius, como um representante da linhagem dos romances musicais; ao lado, por exemplo, do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann:

Para a área de estudos dedicados à iluminação recíproca entre a literatura e a música, Steven Paul Scher propõe a sugestiva designação de *Melopoética* - do grego *melos* (canto) e *poética*. ... Calvin Brown menciona três campos de estudo bastante abrangentes: a música na literatura; a literatura na música e música e literatura. Entre possíveis objetos de estudo do primeiro campo, menciona a figura do músico na literatura; as técnicas de estruturação literária semelhantes a formas musicais, como o emprego do contraponto e da forma sona-

ta na poesia e na ficção; e a referência à música como recurso dramático ou como metáfora literária. (Oliveira, 2002, p. 43)

A respeito das sucessivas repetições temáticas em formas artísticas, o neurologista Oliver Sacks comenta em seu livro *Alucinações Musicais*:

Obviamente, na própria música existem tendências inerentes à reiteração. Nossos poemas, baladas e canções são ricos em repetições. Cada obra de música clássica possui suas marcas para indicar as repetições ou variações sobre um tema, e os nossos maiores compositores são mestres da repetição; as rimas infantis e as cantigas que ensinamos às crianças pequenas têm coros e refrões. Somos atraídos pela repetição mesmo quando adultos; queremos o estímulo e a recompensa várias vezes, e a música nos dá. Por isso, talvez não devamos nos surpreender nem reclamar se a balança de vez em quando pender muito para o outro lado e nossa sensibilidade musical tornar-se uma vulnerabilidade. (Sacks, 2007, p. 60)

As paisagens⁰⁶ sonoras deste romance nos capítulos que relatam o encontro do casal principal da história: “O - História de ☺, Nascida e Nas-

06 Segundo Ilana Kyiotani: “O conceito de paisagem pensado desde a Modernidade, através do entendimento pelo senso comum, passou ao longo dos anos por várias reflexões e modificações. O termo que apareceu pela primeira vez em língua alemã (*Landschaft*) foi traduzido para várias línguas e ganhou o mundo, tornando-se um dos mais estudados entre várias ciências e profissões. Sempre designado como um recorte do espaço captado pelo olhar do observador, o conceito foi agregando com o tempo um olhar mais sensível; a paisagem deixou de ser apenas um fragmento do espaço físico para conceber-se como cultura, como a realidade de várias interrelações entre seres e meio visíveis ou não aos nossos olhos.” Em *A poética do espaço*, Gaston Bachelard se ocupa, tal como o geógrafo Yi-Fu Tuan em *Topofilia*, da paisagem na obra artística: “No presente livro pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz. Nesta perspectiva, nossas investigações mereceriam o nome de *Topofilia*” (Bachelard, 2008, p. 19). Tuan, por sua vez, escreve: “Topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal, a topofilia é o tema persistente deste livro” (Tuan, 1980, p. 5). Ambos os teóricos ocupam-se da psicologia espacial e do simbolismo, isto é, dos sentidos atribuídos a determinados espaços que se configuram como “paisagens”. (KYIOTANI. “O conceito de paisagem no tempo”, in: Revista *Geosul*, vol. 29, n. 57 (2014))

cida”; “R - ☺ e Abel: Encontros, Percursos, Revelações”; “E - ☺ e Abel: ante o Paraíso”; e “N - ☺ e Abel: o Paraíso” oscilam entre a memória e o desejo nostálgico de um tempo eternizado, estático, associado às sensações determinadas pela música do período barroco, a um tempo cuja sonoplastia é identificada por Sacks como um *brainworm* ou um *earworm* (vermes do cérebro ou do ouvido): “Às vezes a imaginação musical normal transpõe um limite e se torna, por assim dizer, patológica, como quando determinado fragmento de uma música se repete incessantemente por dias a fio e às vezes nos irrita” (Sacks, 2007, p. 53):

Embora sem dúvida existam *earworms* desde que nossos antepassados pela primeira vez tocaram notas em flautas de osso ou tamborilaram em troncos caídos, é significativo que o termo só tenha entrado para o uso comum em décadas recentes. Quando Mark Twain escrevia nos anos 1870, havia bastante música para ouvir, mas ela não era onipresente. Tudo isso mudou radicalmente com o advento das gravações, das transmissões radiofônicas e dos filmes. De repente, a música passou a estar por toda parte, e a magnitude dessa disponibilidade multiplicou-se muitas vezes nas duas últimas décadas. Hoje estamos cercados por um incessante bombardeio musical, queiramos ou não. Metade de nós vive plugada em *iPods*, 24 horas imersa em concertos com repertório da própria escolha, praticamente alheia ao ambiente. E para quem não está plugado há a música incessante, inevitável e muitas vezes ensurdecedora nos restaurantes, bares, lojas e academias. Essa barragem musical gera certa tensão em nosso sistema auditivo primorosamente sensível, o qual não pode ser sobrecarregado sem temíveis consequências. Uma delas é a grave perda de audição encontrada em parcelas cada vez maiores da população, mesmo entre os jovens e particularmente entre os músicos. (Sacks, 2007, p. 62)

Para R. Murray Schafer, autor do neologismo *soundscape* (paisagem sonora) para designar a noção do ambiente acústico como campo de pesquisa, já em 1975 era possível constatar a existência de muitas “espécies sonoras em extinção”, sobretudo sons da natureza dos quais as pessoas mais se alienam. À medida em que a guerra pela posse dos ouvidos humanos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons manufaturados uniformes e empobrecidos:

A associação entre ruído e poder nunca foi realmente desfeita na imaginação humana. Quando o poder do som é suficiente para criar um amplo perfil acústico, também podemos considerá-lo imperialista.... O aumento da intensidade da potência do som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada. De fato, o ruído é tão importante como meio de chamar a atenção que, se tivesse sido possível desenvolver a maquinaria silenciosa, o sucesso da industrialização poderia não ter sido tão complexo. Para maior ênfase, digamos isto de forma mais drástica: se os canhões fossem silenciosos, nunca teriam sido utilizados na guerra. (Schaffer, 2001, p. 115)

No interior do recinto onde o casal executa os gestos de sua dança amorosa competem, portanto, dois registros sonoros conflitantes: duas *paisagens*. Um, mais discreto, é quase imperceptível e advém do mecanismo artesanal pacientemente engendrado e calculadamente acionado, noutro registro histórico e geográfico, pelo craviata e artista plástico Julius Heckerthorn, assassinado pelos nazistas: “O rumor compassado do relógio ao lado do sofá ressalta o ritmo da respiração” (Lins, 1986, p. 332):

O relógio soa a nosso lado e nós nos desprendemos. Ouço claramente o carrilhão, descontínuo. Ela pergunta se as pancadas do relógio, na sua incongruência real ou aparente, me dizem alguma coisa. São estranhas, sim. Também minha voz não me obedece e eu não a reconheço enquanto admito que o magnífico relógio soa de modo bem diverso do que estou habituado a ouvir. Sempre, acrescenta ☺, dá horas de um modo incongruente e não se tem notícia de que alguém ouvisse toda a sequência de notas musicais, dispersas diz-se nos seus engenhos de som. (Lins, 1986, p. 336)

O outro registro, porém, muito mais evidente, vem de fora, imiscuindo-se nos personagens e leitores como *brainworms* ou *earworms*, memórias auditivas repetitivas de ansiedade e angústia: “Atravessa as cortinas, estridente, uma serra mecânica. A palavra *estridor* e todos os seus derivados, e as palavras serra, aço, dentes, brilho, azul, madeira, operário, mão, serragem ... cruzam o meu espírito e repercutem em nossas bocas” (Lins, 1986, p. 332). A própria descrição desta paisagem emprega a *hipotipose* para sugerir a agitação exterior da Cidade - a grande metrópole paulista,

cenário deste capítulo - que se reflete na agitação interior dos personagens. Tudo se passa como se as próprias frases tremulassem nos parágrafos, chacoalhadas pela ação das máquinas que parecem afetar até o equilíbrio do texto que as descreve (segmento R20):

Grupos de operários, com, amarelos e vermelhos, capacetes, vermelhos e amarelos, núcleo ruidoso de geradores móveis, perfuratrizes elétricas, lanternas, esburacam o asfalto, ferramentas e avisos de HOMENS TRABALHANDO, esburacam perto do Correio, do Correio, o estridor das máquinas, chão e paredes das lojas estremeçam, o estridor, abafam o estridor o ruído dos motores e as buzinas raivosas dos transportes que despejam, a cada dia útil, nesta área, quatro milhões e seiscentas mil pessoas, a cada dia útil, vindas de todas as nascentes, de todas as nascentes dos ventos e depois e depois arrastam-nas de volta, o asfalto, operários esburacam o chão. O Vale do Anhangabaú e os dois e os dois viadutos sobre ele, parte da Av. São João, a passagem de nível no encontro dessas duas artérias dilatadas e todas a ladeiras, todas, ruas, largos, travessas e alamedas, num raio que se amplia, HOMENS TRABALHANDO, vibram sob o peso dos veículos. Os pedestres entre os carros atravancam-se entre os carros, os pedestres, tensos, as caras fechadas, alguns, pedestres, correm, estugados por varas implacáveis, solo e paredes tremem, estridor. (Lins, 1986, p. 351)

Contrastando com a referência ao trabalho braçal submetido à ditadura do relógio de ponto - e aludindo, como diz César Fernandes Moreno (1979, p. 177) ao superego do *homo faber*, o ser-para-o-trabalho que aqui se enuncia impugnando o deleite, o desperdício e o prazer, ou seja, “o erotismo como atividade sempre puramente lúdica, não mais do que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo natural dos corpos” - encena-se, no interior da sala do edifício, um encontro sexual minuciosamente descrito. Neste ambiente, outra estridência reafirma a tensão da paisagem sonora da metrópole - a do som da moderna ópera *Carmina Burana*, que brota de um aparelho eletrônico, a vitrola: “Soam guizos em um ponto qualquer do edifício ou no *long playing* posto por ☺. Que significa essa música, ardorosa desde a abertura e destoando, com seu coro violento, seus timbales rebeldes, desta sala formada para exprimir aceitação e continuidade?... Os coros arcaicos e os versos latinos, nossas palavras gas-

tas e mesmo assim verdadeiras, beijos mudos, gritos contidos, tilintar das pulseiras nos seus braços” (Lins, 1986, p. 343-349).

Carmina Burana é uma cantata cênica composta por Carl Orff em 1935-1936 e estreada em 1937 na *Alte Oper* de Frankfurt, sob a direção de Bertil Wetzelsberger. O título completo, em latim, é “*Carmina Burana: cantiones profanæ, cantoribus et choris cantandæ, comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*”, que se pode traduzir como “Poemas cantados de Beuern: cantos profanos, para cantores solistas e coros, com acompanhamento instrumental e imagens mágicas”, e compõem-se de melodias simples, de apelo popular bem ao gosto do pensamento alemão daqueles dias de Ascensão do III Reich. A obra constitui parte dos *Trionfi*, uma trilogia musical que inclui ainda as cantatas *Catulli Carmina* (1943) e *Trionfo di Afrodite* (1953). O movimento mais célebre é o coro inicial e final “O Fortuna”, que foi incluído na ambientação sonora deste capítulo de *Avalovara*.

Os 24 textos da cantata, no entanto, foram selecionados da coletânea de manuscritos medievais homônima, os “*Carmina Burana*”, escritos pelos goliardos, clérigos vagantes egressos das Universidades. Desamparados pela Igreja, tornavam-se itinerantes, vagabundos, de espírito transgressivo e provocador, fazendo críticas mordazes às autoridades seculares e eclesiásticas, à hipocrisia e ao poder econômico da época, daí a função metalinguística que assumem no contexto da cena derradeira do romance osmaniano. A letra da trilha sonora escolhida para o ápice desta história alude, portanto, ao erotismo, onde a artificialidade, o cultural, manifesta-se no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está nele mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem - neste caso, a dos elementos reprodutores - mas o seu desperdício em função do prazer. “Como a retórica barroca, o erotismo apresenta-se como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem - somático -, como a perversão que implica toda metáfora, toda figura” (Moreno, 1979, p. 177). Uma dessas figuras é um símbolo da Antiguidade que emoldura a cantata e dialoga estreitamente com a proposta osmaniana neste romance: a Roda da Fortuna, eternamente girando, trazendo alternadamente boa e má sorte. É uma parábola da vida humana exposta a constantes mudanças - e ao Eterno Retorno que simula o movimento na imobilidade.

A presença do assassino do casal, Olavo Hayano, o Iólipo, o marido traído de ☺, é pressentida desde o início como parte desta ambientação acústica, minuciosamente articulada como uma cena teatral, na fala de Abel: “Posso ouvir, através das vozes da cantata e da grande bateria associada às vozes, a marcha do relógio, a serra elétrica e *murros numa porta*, des-

contínuos” (Lins, 1986, p. 362). Curiosamente, a atmosfera da ameaça fascista desta história acontecida no Brasil nos anos de chumbo da ditadura militar recupera, como uma volta no parafuso - ou na espiral do tempo (e guardadas as devidas proporções) -, aquela vivida por Julius Heckethorn por ocasião da invasão de Hitler à Holanda e o bombardeio da Luftwaffe a Rotterdam. Tanto Julius quanto Abel relatam os pródromos do terror que os colocará diante de uma morte violenta: o primeiro fuzilado como traidor após um julgamento de seis minutos e meio; o segundo também alvejado como traidor, num âmbito pessoal e sem direito a julgamento algum, por um militar ofendido em sua própria casa.

Abel nada sabe de seu antecessor Julius, nem desconfia da mensagem de desejada harmonia que o alcança às 17 horas do dia de sua morte nos anos 1970, vinda das hostes de um passado perdido e de um homem esquecido sob os escombros da guerra de 1940 na Europa, cujos cálculos e esboços para a construção de um relógio musical são incinerados pelos agressores “neste produtivo e destrutivo mundo onde só têm sentido os relógios de ponto e os cronômetros de precisão” (Lins, 1986, p. 375). Um laço de solidariedade se instaura assim, poeticamente, no reflexo especular do relógio no romance e vice-versa, intermediado pelo raro e imprevisível instante de encantamento em que soa, afinal, a introdução completa da Sonata de Scarlatti, instrumental e serena. Mortos, estes dois homens, Abel e Julius, que conduzem capítulos diferentes do romance em tempos e espaços tão diversos, como que se encontram neste instante, irmanados como vítimas eternizadas na força de sua resistência amorosa, artística e pacífica face ao avanço dos (sempre idênticos) principados e potestades.

Solange Ribeiro de Oliveira, no capítulo “A melopoética estrutural: a forma sonata e o texto literário” de seu livro *Literatura e Música*, afirma que a melopoética utiliza equivalências estruturais entre as artes para a análise de elementos literários como enredo e sequências temporais. Neste sentido, como modelo ou analogia para a estruturação do texto verbal, nenhuma forma musical compara-se à *sonata*, se considerarmos o número e o alcance dos trabalhos que tem inspirado:

Constituindo talvez a mais importante das configurações musicais eruditas, vem sendo usada continuamente desde Haydn e Mozart, embora a partir de 1900 venha recebendo um tratamento cada vez mais livre. ... Conscientemente ou não, romancistas e poetas têm-se deixado seduzir pela forma sonata - representação musical de um mundo *in parvo*, um microcosmo, que projeta a impressão de

um todo perfeitamente integrado -, usando-a como inspiração para a análise ou elaboração de textos com temas dispostos de modo a lembrar a composição musical. (Oliveira, 2002, p. 133)

É interessante comentar que, no início do séc. XVIII, a música em geral não era concebida sem palavras, não possuía sentido próprio. Mas em 1780, mesmo nas óperas, a música passou a não mais ser vista como acompanhamento, mas como uma nova dimensão do texto. Retirando elementos principalmente da ação dramática, porém, a forma-sonata⁰⁷ - cuja origem remonta ao século XVII, no período barroco - dava à música não só expressão e sentimento, mas um efeito narrativo de intriga e resolução. Isto conferia ao texto musical uma independência total das palavras, dava-lhe agora o “papel principal”. A força expressiva da sonata concentrava-se na sua estrutura, na sua larga escala de modulações e na transformação dos temas em novos personagens. As modulações, as cadências, toda a sua montagem estrutural conduzia a um efeito dramático capaz de dar à música um significado independente de recursos verbais. Era, portanto, o triunfo da música instrumental, sendo significativa a seleção deste gênero para compor o mecanismo sonoro interno do relógio em *Avalovara*, ao lado da ambientação plástica posta na referência ao silencioso e decorativo Jardim

⁰⁷ “O termo *sonata* tem um duplo sentido. A palavra pode referir-se a composições complexas para um único instrumento - como uma sonata para piano, geralmente com três movimentos - mas também a uma forma de construção presente, por exemplo, no primeiro movimento de uma sinfonia. Neste último sentido, a sonata é também chamada de sonata-*allegro*, forma sonata, ou forma de primeiro movimento. Em sua estruturação clássica, a sonata consiste em uma introdução opcional, uma exposição de material básico (que muitas vezes é repetida), um desenvolvimento desse material e uma recapitulação, ocasionalmente seguida por uma coda. Para alguns musicólogos, a principal característica da forma sonata é a presença de dois temas contrastantes. No desenvolvimento, os dois temas entram em conflito, sendo retrabalhados de forma a criar uma tensão, que é resolvida na recapitulação. Para outros, a questão central é o conflito, não de temas, mas entre áreas tonais. Nesse caso, a forma sonata não se caracteriza tanto pelo tema apresentado na exposição e posteriormente desenvolvido, mas por uma instabilidade inicial, sob a forma de duas áreas tonais conflitantes. Essa tensão acentua-se durante o desenvolvimento, que não apenas entrelaça os temas, mas, sobretudo, aventura-se por áreas harmônicas mais distanciadas. A recapitulação resolve essas tensões eliminando o conflito de tonalidades. (Oliveira, 2002, p. 132)

do Éden bordado no magnífico tapete da sala onde o casal protagonista ingressa no início da história, para desaparecer num final apoteótico.

Jorge Luís Borges diria que aquilo que *Avalovara* engendra ao longo de suas páginas fragmentárias num ritmo descontínuo é um *Aleph*. Não há, neste conto do argentino, uma imagem que não esteja inserida no instante da observação, isto é: Borges não vê, no *Aleph*, imagens do passado ou do futuro. Todas as visões estão no presente e o espanto vem do fato de que são percebidas simultaneamente. Portanto, não podemos supor que os momentos convergem no *Aleph*, mas apenas que ele contém todo o espaço ou que é uma parte que contém todas as partes, uma parte que é o todo. O desafio é o da relação entre as partes e o todo: a multiplicidade só se justifica ontologicamente se cada uma de suas partes - ou ao menos uma de suas partes - contiver o todo. Se admitirmos que cada coisa é essencialmente diversa de cada uma das outras, não podemos postular que possuam uma origem comum, então o universo torna-se injustificável. A origem comum, o sentido do universo, depende da unidade das coisas.

O *Aleph* não é a verdade do universo, apenas sobrepõe tudo o que está no presente. O *Aleph* não explica nada, apenas mostra. O narrador apenas vê. O *Aleph* mostra também que tudo o que há existe em um pequeno ponto do que há. O eterno aqui não é um ponto alheio à linha sequencial do tempo: é o instante. Está inserido no tempo, mas é como uma dimensão paralela que permite a observação de todo esse momento do tempo como se estivesse fora do tempo. No *Aleph* tudo é visto ao mesmo tempo; é como a contemplação do tempo em estado puro, um presente pleno, sem a sucessividade das mudanças espaciais. O *Aleph* seria, talvez, como o *Ponto no Círculo* - símbolo da estrutura espacial e temporal da narrativa osmaniana -, uma evocação do *Brahman*⁰⁸ descrito nos *Upanishads*:

Aquilo que não pode ser expresso em palavras, mas pelo qual a língua fala - sabeis que é Brahman. Bramhan não é o ser que é adorado pelos homens./ Aquilo que não é compreendido pela mente, mas pelo qual a mente compreende - sabeis que é Brahman. Bramhan não é o ser que é adorado pelos homens./ Aquilo que não é visto

⁰⁸ Bramã (em sânscrito: Brahman, forma masculina e neutra de ब्रह्म, brahma) é um conceito do hinduísmo, semelhante ao conceito de absoluto presente em outras religiões. O termo designa o princípio divino, não personalizado e neutro do bramanismo e da teosofia.

pelo olho, mas pelo qual o olho vê - sapei que é Brahman. Bramhan não é o ser que é adorado pelos homens./ Aquilo que não é ouvido pelo ouvido, mas pelo qual o ouvido ouve - sapei que é Brahman. Bramhan não é o ser que é adorado pelos homens./ Aquilo que não é trazido pelo sopro vital, mas pelo qual o sopro vital é trazido, sapei que é Brahman. Brahman não é o ser que é adorado pelos homens. (Swami Prabhavananda, *Upanishads*)

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”, in: *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

_____. “Pierre Menard, autor do Quixote”, in: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHIAMPI, Irlomar. *O Realismo Maravilhoso*. Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LINS, Osman. *Avalovara*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Nove, Novena*. Narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Do Ideal e da Glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.

_____. *O Diabo na Noite de Natal*. São Paulo: Pioneira, 1977.

MORENO, César Fernandes (Coord.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. Modulações Pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais*. Relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

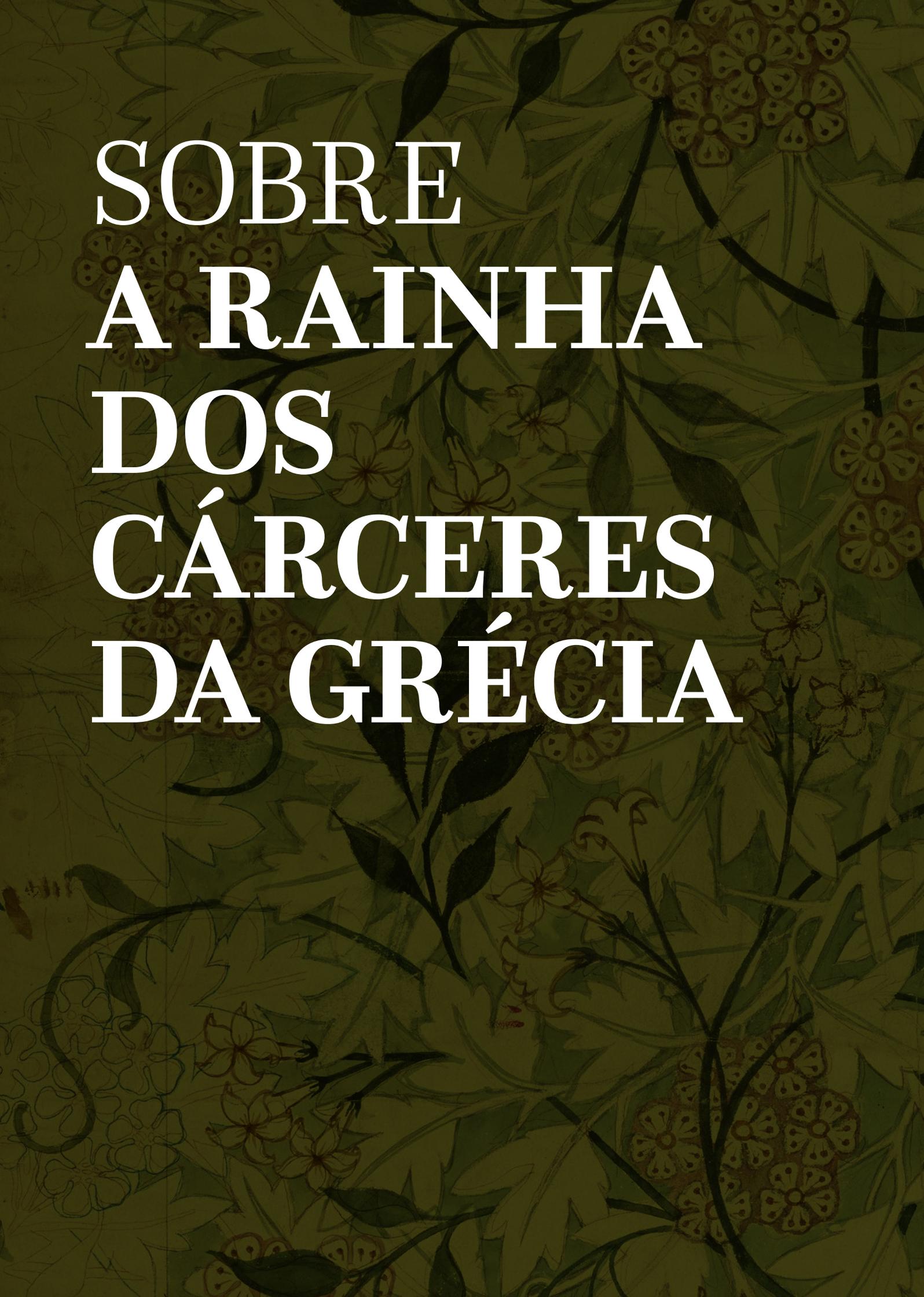
SCHAFFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. *A Afinação do Mundo*. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Unesp, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

WOODCOCK, George. A ditadura do relógio, in: *Os Grandes Escritos Anarquistas*. Porto Alegre: L&PM, 1998.



SOBRE
A RAINHA
DOS
CÁRCERES
DA GRÉCIA



**OSMAN LINS
E JORGE LUIS
BORGES:
TESTAMENTOS
LITERÁRIOS**

Resumo: Refutar a passagem do tempo foi a matéria do Realismo Mágico de Jorge Luis Borges e de Osman Lins: um divertimento febril e uma grave incursão no real, intrigante e desconhecido mistério da existência. Este ensaio analisa detalhadamente a possível influência que o conto de Borges, “Pierre Menard, autor do *Quixote*” teria exercido sobre Lins na criação de seu último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Palavras-chave: Osman Lins; *A rainha dos cárceres da Grécia*; “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, Jorge Luis Borges.

Abstract: Refuting the passage of time was the stuff of Jorge Luis Borges and Osman Lins’ magical realism: feverish fun and a serious foray into the real, intriguing and unknown mystery of existence. This essay analyses in detail the possible influence of Jorge Luis Borges’s short story “Pierre Menard, the *Quixote*’s author” upon Osman Lins’s creation of his last published novel, *The queen of the prisons of Greece*.

Keywords: Osman Lins; *The queen of the prisons of Greece*; Jorge Luis Borges; “Pierre Menard, author of *Quixote*”.

Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquezim Enone e *A rainha dos cárceres da Grécia*, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia.

Osman Lins

Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Jorge Luis Borges

Embora a obra de Osman Lins tenha sido comparada, algumas vezes, às obras do realismo mágico latino-americano, sendo mesmo frequente a citação ao escritor Julio Cortázar, autor do *Jogo da amarelinha* - livro cujas inovações estruturais costumam ser associadas às do romance *Avalovara* -, são realmente poucos os estudos que se dedicam profundamente à exploração dessas relações. Em artigo publicado na *Revista de Cultura Brasileña*, intitulado “Sobre *Avalovara* de Osman Lins”, Joaquín Marco (1976, p. 115) comenta: “Poderíamos incluso señalar que *Avalovara* deriva del movimiento renovador iniciado por la “nueva novela latinoamericana” y principalmente por las experiencias de “novela abierta” del argentino Julio Cortázar em *Rayuela*. Pero esencialmente *Avalovara* poco tiene que ver com *Rayuela*. Y algo que ver, en cambio, com la esencialidad narrativa de Jorge Luis Borges”.

O mesmo percebe Graciella Cariello, professora argentina, autora da tese de doutoramento *Jorge Luis Borges - Osman Lins, poética da leitura*. Em ensaio escrito para o livro *Osman Lins: o sopro na argila* (2004) ela comenta: “Osman Lins foi um leitor de Borges. A afirmativa, a estas alturas, não pode surpreender, porque todos os escritores latinoamericanos somos leitores de Borges. O que para nós tem de mais importante a constatação dessa verdade é que a sua leitura de Borges foi crítica e produtora de escritura.”

No seu prefácio a *Avalovara*, “A espiral e o quadrado”, Antonio Candido (1995, p. 9-11) também menciona a relação produtiva entre os textos desses autores, encontrando no modelo do romance pernambucano sobre

um poema místico em latim, do qual se conserva apenas a versão grega na hipotética Biblioteca Marciana de Veneza, ecos dos relatos do escritor argentino. Regina Dalcastagné (2000, p. 123), em seu livro *A garganta das coisas*, também aproxima a temporalidade sonhada por Borges no conto “El aleph” à de *Avalovara*, mostrando como a espacialização almejada por um na imaginação é alvo de tentativas efetivamente materiais de expressar o simultâneo através da linguagem pelo outro, e lembrando, inclusive, a presença de um “Avalovara” no texto borgesiano, na figura de “um persa que fala de um pássaro que de algum modo é todos os pássaros” (Borges, 1986, p. 132).

A título de curiosidade, os críticos costumam ver, no plano estrutural deste conto de Borges, o poema *A divina comédia*, de Dante Alighieri, igualmente utilizado por Osman Lins na composição de *Avalovara*. Segundo ele afirmou em várias entrevistas, *Avalovara* manteria a estrutura trifásica do poema de Dante, ocorrendo em três momentos, em espaços diferentes, onde o protagonista é guiado por três mulheres. O último espaço é identificado, explicitamente, com o “Paraíso”.

Mas não é só em *Avalovara* que se percebe a presença do texto de Borges. Massaud Moisés (1989), em *História da Literatura Brasileira*, comenta que *A rainha dos cárceres da Grécia* “é um romance a Borges, mesclando erudição autêntica e erudição imaginária”. Hugo Almeida (1990), em “O cultor e a rainha”, desnuda citações ocultas e revela como Osman Lins reverencia dois de seus mestres, Borges e Lima Barreto, numa curiosa passagem em que põe o seu personagem, cego como o escritor argentino, a ouvir os conselhos de uma personagem vinda diretamente do “espírito” da obra do escritor carioca.

À parte outras relações intertextuais inconfessas que dizem respeito ao tempo, como a que existe entre o conto “O jardim de caminhos que se bifurcam”, de Borges, e o “Conto barroco ou unidade tripartita”, de Osman, é o próprio Osman Lins quem sugere o parentesco de seus textos com os do argentino no seu último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), quando menciona, no trecho escrito no dia 3 de junho do ano de 1974, o famoso conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, do livro *Ficções* (1944). A importância desta citação é disfarçada no texto, no qual aparece como mais um item bibliográfico, dentre os inúmeros selecionados por Osman Lins para a defesa explícita, que realiza no romance, da importância do autor para os estudos literários. Ora, o *autor* tornava-se uma figura cada vez mais relegada pela crítica estruturalista em voga nos anos 60 e 70, e é natural que Osman Lins, um escritor autobiográfico confesso, além de

professor e crítico literário, se sentisse desconfortável com essa tendência, transformando o seu livro, entre outras coisas, num bem-humorado e emocionado libelo em defesa do autor. Mas se dedicarmos uma atenção maior à citação sobre “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, veremos que o conto de Borges exerce um papel muito mais amplo, tanto do ponto de vista teórico como prático, na estruturação do enredo.

Apresentando-se como um ensaio - como toda a ficção borgesiana, na qual Osman Lins poderia certamente ter-se espelhado ao se decidir pelo modelo do ensaio-diário de um professor -, o conto é escrito pelo suposto amigo de Pierre Menard, escritor recentemente falecido, outra semelhança flagrante com o romance, que apenas transforma, bem ao estilo osmaniano, uma relação de dedicação entre amigos numa relação de amor de um casal: o professor e sua amante, a escritora Julia Marquezim Enone, recentemente falecida.

No conto de Borges, o objetivo do ensaio do amigo seria corrigir as informações contidas num catálogo das obras do morto, elaborado postumamente, que conteria apenas os dados referentes a uma parte de sua produção: a “visível”, ignorando a outra, “invisível” - “a subterrânea, a interminavelmente heróica, a ímpar, e inconclusa”, que consistiria no projeto de escrever o *D. Quixote*, de Cervantes, palavra por palavra e linha por linha; livro que o crítico, ao contrário de Menard, não admirava nem amava.

No romance de Osman, o objetivo do diário do professor é dedicar um estudo ao “livro quase lendário de Julia Marquezim Enone”, um livro não publicado, sobre o qual o crítico guarda apontamentos “nem sempre inteligíveis” e um “diálogo nosso, gravado”, e afirma tê-lo copiado sessenta e cinco vezes numa obsoleta máquina a álcool, distribuindo essa versão a algumas dezenas de amigos. Como no conto de Borges, o objeto da análise do estudioso, anônimo em ambos os casos, é um texto invisível, provavelmente inexistente, ou, no mínimo, de existência altamente duvidosa.

Partindo de um narrador não-confiável, que utiliza documentos tão suspeitos quanto os do narrador de Osman Lins - as cartas supostamente trocadas entre ele e Pierre Menard, que ele não publica, nas quais o autor revelaria o seu projeto; os capítulos 9 e 38 e um fragmento do capítulo 22 da primeira parte do *D. Quixote*, encontrados em seu espólio, e a suposta confissão do autor de que teria queimado o restante dos manuscritos -, Borges parece falar, com ironia, sobre a dificuldade real com que se depara o crítico e o historiador da literatura, que nem sempre dispõem de documentação verídica para basear suas suspeitas teóricas, incidindo muitas vezes no perigo de elocubrações desmedidas e de conclusões que acabam

por dever mais à imaginação do que à realidade. O narrador de Osman Lins é ainda menos confiável que o de Borges, pois além dos documentos suspeitos, também apresenta o seu estudo sob a forma muito pessoal de um diário, e confessa a sua paixão real e inconsolável pela escritora, motivo por si só suficiente para que se duvide da isenção de seus comentários.

Nesse ponto, embora ponha em questão, com a mesma fina ironia borgesiana, a pertinência ontológica da crítica literária no mundo, Osman desvia-se num sentido não comum a Borges: o da paixão. Enquanto o argentino ri, intelectualmente, de quem escreve sobre quem escreve (e o faz na voz de um analista frio, que afirma desprezar o texto analisado), o brasileiro encontra no amor a resposta a esse riso melancólico. Escrevemos sobre quem escreve por um motivo inexplicável: a paixão pela escrita, que se confunde com a paixão pelo ato de escrever e acaba se enredando numa confusa paixão pelo escritor, quase sempre não aquele real, mas aquele potencial, aquele que reconhecemos ou pensamos reconhecer no espelho terrível do texto alheio que poderia ser nosso. Escrevemos sobre quem escreve por que a paixão que nos arrebatava precisa dizer-se; é uma forma de desejo e de sofrimento, é uma ânsia de transbordamento que transforma qualquer texto sobre outro texto num texto sobre nós mesmos:

Além de comentário e, parcialmente, substituto de obra ainda inacessível ao público, este livro talvez seja, quem sabe?, não o testemunho de quem conheceu a romancista (modo de reatar, ilusoriamente, a convivência interrompida), mas, ao contrário, a tentativa de conhecê-la, sim, de desvendar, mediante o aprofundamento do seu texto, o ser que amei e amo ainda - como se pode amar uma sombra. Possível, também, que esta inquirição não conduza a nenhuma verdade - nenhuma - e que eu apenas construa, sobre o romance da minha amiga, outro romance, outra amiga, à imagem de modelos que ignoro e, mesmo assim, governam-me. *Ou o que procuro iluminar é o meu próprio rosto*, como o velho Montaigne (“sou eu quem eu retrato”), meu rosto, sim, mas de ângulo diverso e com diverso ânimo, pois desde muito (desde sempre?) sinto-me fugir de dentro de mim mesmo e pergunto sem resposta: “Quem sou?” (Lins, 1976, p. 185)

A crítica literária é um terrível confessionário, tanto mais patético quanto mais dissimula não ser. A paixão do professor por Julia é como a paixão de Menard por Cervantes: um desejo de fusão que beira a aniquila-

ção, um desejo de expressão que beira a apropriação e acaba sempre silenciando o outro, de alguma maneira, para falar de si. Quando não se reconhece homicida é que a crítica literária é ridícula. Este é o mérito de Borges e de Osman com seus textos-testemunhos: denunciar a natureza perversa e criminosa dessa nobre atividade, sobre a qual erigem-se instituições, realizam-se congressos, concedem-se diplomas e povoam-se bibliotecas.

Os escritores-alvo desses textos não aparecem mortos por acaso. Cervantes está morto há séculos, e o *D. Quixote*, de tão enterrado nas malhas do passado, só pode existir anacronicamente, cavalgando o seu Rocinante em Wall Street ou em outro lugar qualquer do planeta, menos na Mancha do século XVII - como diz Borges -, que nunca existiu senão na ficção, como todo e qualquer passado está condenado a existir. Só as leituras muito assassinas, por mais bem intencionadas que sejam, podem fazê-lo reviver nos dias de hoje, mas sempre como o monstro do dr. Frankenstein: costura grosseira de retalhos de cadáveres, estranha figura animada por uma energia alheia, a energia de seus leitores e críticos inconsoláveis com o fato de não serem Cervantes eles mesmos.

Morre Alonso Quijano no leito, na segunda parte do *D. Quixote*, numa infrutífera tentativa de Cervantes de roubá-lo para si à apropriação do tempo, empresa não de todo quixotesca, à época, porque motivada pela usurpação contemporânea e próxima de seu rival, Alonso Fernandez de Avellaneda, autor do primeiro *D. Quixote* apócrifo da história. Sua apropriação já deveria, no entanto, ter servido a Cervantes de “exemplo e aviso do presente, advertência do futuro”, como ele próprio teria posto na boca do seu personagem a definir “a história, mãe da verdade”, no trecho ressuscitado por Borges em “Pierre Menard”.

Daí o protagonista não-confiável de Borges. Morto e enterrado, Pierre Menard não pode se manifestar, não pode sequer contestar as afirmações de seu biógrafo de que era um mentiroso: “tinha o hábito resignado ou irônico de propagar ideias que eram o estrito reverso das preferidas por ele” (Borges, 1989, p. 36). Tudo o que deveras escreveu nos é apresentado pelo crítico como admiravelmente medíocre: em 39 anos, teria composto 19 textos, entre monografias e apontamentos para monografias, um ciclo de sonetos laudatórios a uma dama da sociedade e uma obra pretensamente filosófica. Para o crítico, como todo homem de bom gosto, Menard era discreto: “detestava esses carnavais inúteis” dos modernismos e das inovações. Mas como, segundo o crítico, costumava propagar ideias opostas aos seus pensamentos, teria acalentado o projeto de escrever o *D. Quixote*. “Verdadeiro disparate” à primeira vista, essa obra inconclusa de Menard seria,

para o crítico, “a mais significativa de nosso tempo”, daí o seu propósito de redigir o ensaio no qual pretende justificar esse “disparate” (Borges, 1989, p. 32).

Algo semelhante ocorre no romance de Osman. Suicida - pois nenhum ato é tão suicida quanto o de pretender-se um autor, como bem o descobre o professor ao longo de sua tentativa -, Julia não pode contestar as opiniões do crítico, que a apresenta como uma pessoa “discreta, não contaminada pela feroz necessidade de espantar que aflige a maior parte dos artistas atuais, cultivando um gênero não muito difundido de elegância, uma elegância íntima, invisível, cheia de pudor, que recusava qualquer ostentação - no seu conceito uma prova flagrante de soberba. As originalidades evidentes feriam-na. Era honesta como alguém privado de imaginação.” Seu romance, *A rainha dos cárceres da Grécia*, é definido como revolucionário exatamente por ser convencional, “contrariando deliberadamente”, segundo o crítico, “o mais difundido e respeitado dogma da ficção moderna, que condena o enredo” (Lins, 1976, p. 9).

Assim como as reflexões contidas no ensaio do crítico de Menard elaboram o que há de espantoso na obra dispartada do escritor, que nem se sabe se existiu realmente, o mesmo vai acontecer no ensaio-diário do professor amante de Julia. Seu romance “só na aparência contíguo a modelos do passado, empenha-se em dissimular incríveis achados”, exatamente aqueles que o crítico redige, e não ela, com o pretexto de desvendá-los: “descobrir nele o que há de elaborado e pessoal será o objetivo principal do meu ensaio ou que outro nome tenha” (Lins, 1976, p. 9). Construir o que há de invulgar na suposta obra de Julia é, na verdade, a tarefa a que se dedica o crítico, a começar pela estratégia de interpretar como “inovação” a opção de ser convencional, e como “elegância” o que bem poderia ser uma mal disfarçada falta de criatividade.

Assiste-se, assim, nos dois casos, ao assassinato dos originais pelos ensaios, ou ao seu paradoxal nascimento, já que são os ensaios que os iluminam, arrancando-os do ostracismo e da mediania, para não dizer que - no limite - acabam mesmo por engendrará-los. Se, com isso, os escritores Borges e Osman queriam elaborar um elogio ou um ataque à atividade crítica, não há como precisar. Seus textos são de uma irrevogável ambiguidade, e a ironia que os atravessa é mordaz, voltando-se quase sempre contra eles mesmos. Não há como negar que o processo de revivescência do *D. Quixote* proposto por Borges através de Menard é uma estratégia brilhante do seu raciocínio crítico e teórico, uma profunda reflexão sobre a estética da recepção expressa de maneira lúcida e criativa em apenas cinco páginas. Mas

a sua conclusão padece de alguma tristeza. Não há como ler, nos dias de hoje, o *D. Quixote* de Cervantes, que estaria condenado a ser lido como o de Menard. E, no entanto, também não há como negar que a crítica de Borges salva tanto o *D. Quixote* de Cervantes da ilegibilidade quanto o *D. Quixote* de Menard da estupidez absoluta. E faz mais: estabelece os princípios de uma nova e revolucionária técnica que incrementaria “a arte retardada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas.” Essa técnica, segundo Borges, povoaria de aventura os mais plácidos livros. “Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não é suficiente renovação dessas tênues advertências espirituais?” (Borges, 1989, p. 38).

Parece-me significativo que Osman Lins transcreva no diário do seu narrador exatamente essa passagem do conto de Borges. Significativo e revelador daquilo que decide fazer: pôr em prática a técnica do anacronismo deliberado, oferecendo a sua versão do *D. Quixote* brasileiro moderno, travestido na imagem de Maria de França, cuja natureza, sem dúvida, é a mesma do protagonista de Cervantes: a dos *locos cuerdos*, a dos idiotas lúcidos, a dos bobos sábios, aqueles inocentes que povoam muitas das páginas mais inteligentes que a história da humanidade já produziu, e cujo papel é o de exercer uma crítica social, que o próprio autor revela num impulso:

E eu, quem eu seja, quero ver nos loucos do romance, na clausura dos loucos, principalmente, o lado negro e cru do ofício de escrever, a condição do escritor em algum país onde só se tolera o seu ato essencial quando esvaziado de sentido e onde, se admitido à convivência dos sãos, é sob vigilância e em caráter provisório, como esses retardados que vêm passar em casa o Natal. (Lins, 1976, p. 185)

Herdeira da metáfora quixotesca com que Cervantes elogia, e lamenta, o patético heroísmo dos idealistas nos tempos modernos, escritores ou não, Maria de França é a versão feminina, nordestina, analfabeta e miserável desse heroísmo. A sua aventura contra os moinhos de vento das repartições públicas brasileiras do INSS não poderia ser mais legitimamente reveladora dessa herança, por anacrônica e descontextualizada que possa parecer à primeira vista.

Para se manter fiel à sugestão de Borges, Osman Lins executa ainda a técnica das atribuições errôneas: autor do único romance *A rainha dos cárceres da Grécia* verdadeiramente escrito, atribui a sua autoria implícita a uma mulher, Julia Marquezim Enone, e explícita ao professor anônimo

que o analisa, o suposto redator do texto, reflexo de um espantalho de nome sonoro que aparece no livro analisado: o *Báçira*.

Criado por Maria de França para espantar os pássaros gigantes que a agridem em seus delírios insanos, o *Báçira* também é descrito como uma criatura frankensteïniana: reunião mal alinhavada de fragmentos heterogêneos, que, no caso, poderiam ser entendidos como o amontoado de referências que compõem a suposta peça oratória de Maria de França, na qual mesclam-se “frases sem sentido, canções anônimas, anexins, parábolas, quadras, parlendas, enigmas, profecias e indagações metafísicas” (Lins, 1976, p. 147), alegoria em linguagem e cultura popular dos fragmentos eruditos das teorias que o professor alinhava no seu próprio discurso contido e formal, e que estariam, ainda, personificados no enredo da própria história de Julia, num vertiginoso jogo de espelhos:

Só então revela-se o propósito das aquisições, ou dos raptos, ou das mutilações, os pés, os braços pouco musculosos, a orelha “cheia de voltinhas”, esses olhos “de ver inundações e estrondos”, fragmentos dispersos em vinte e sete personagens do livro e que vão reunir-se no espantalho de Maria de França, protetor fantástico, sucessivamente chamado pela criadora a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Sušto Deles, o Lá, o Homem, o *Báçira*. (Lins, 1976, p. 145)

O discurso crítico do professor, ao mesmo tempo protetor e usurpador, “sumidouro onde se abriga a paca quando perseguida pelos cães”, só se liberta quando ele se reconhece personagem e migra para o discurso insano e delirante de Maria de França, com o qual se funde:

Era uma vez? Me eis: desfeito e refeito. Onde estou e quem fui, eu quem sou? No mundo acho, no mundo deixo. ... Era uma vez um homem. Foi com um desejo, voltou com dois queijos; foi com dois pães, voltou com três irmãs; foi com três primas, voltou com quatro rimas; foi com quatro versos, voltou com cinco berços; foi com cinco canções para ninar criança, voltou com seis donas mais pretas do que brancas; e quando quis parar com esse varejo, levou tudo que tinha e só voltou com o desejo. Lê-ô lê-ô-lá, ela me dá o braço, somos uma vez, entramos, entramos por uma perna de pinto, saímos, saímos por uma perna de pato, vamos por aí, ela e eu, o *Báçira*, em direção aos impossíveis limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero,

às portas abertíferas, ao bacorífero, ao eixo universífero, ao ir sem regressífero, ao amplífero, ao putaqueparífero, ao imensífero, ao ífero, ao Baçirabacífero. (Lins, 1976, p. 218)

Despojando-se das teorias, o crítico desiste de continuar a sua análise, confessando-se perdido nas malhas de seu próprio diário: “Teu livro, Julia, começa lentamente a fechar-se para mim. Sei e tu sabias tão ilimitadas serem as obras quanto limitado o nosso alcance” (Lins, 1976, p. 211), confissão humilde que o narrador do conto de Borges também insinua, quando diz:

Não há exercício intelectual que não resulte ao fim inútil. Uma doutrina filosófica é no princípio uma descrição verossímil do universo; os anos giram e é um simples capítulo - quando não um parágrafo - da história da filosofia. Na literatura, essa caducidade final é ainda mais notória. O *Quixote* - disse-me Menard - foi antes de tudo um livro agradável; agora é uma ocasião de brindes patrióticos, de soberba gramatical, de obscenas edições de luxo. A glória é uma incompreensão, e talvez a pior. (Borges, 1989, p. 37)

Uma observação semelhante de Osman Lins é posta na fala de Julia, numa patética e comovente oração, que explicaria talvez a sua reserva no mundo das letras, sentimento compartilhado pelo Menard de Borges:

Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de júris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas culturais, de capelas, de frases de espírito. Livrai-me do fascínio que tantos dos nossos autores, hoje, têm pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagens e hotel pagos. Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever. (Lins, 1976, p. 46)

Como se não bastassem tantas alusões ao conto de Borges, Osman acrescenta ainda um detalhe, o da cegueira do professor, que evoca toda a tradição dos personagens cegos da literatura, para não falar na famosa cegueira real do escritor argentino, que confessava, no “Poema de los dones”: “Nadie rebaje a lágrima o reproche/esta declaración de la maestría/de Dios que com magnífica ironia/me díó a la vez los libros y la noche.” (Borges,

1992, p. 147). Esses dois dons que se contradizem: os muitos livros e a noite, a incapacidade de lê-los. Na visão borgesiana, essa incapacidade é menos física do que existencial e temporal, e está intrinsecamente ligada aos pressupostos do conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, com os quais Osman Lins dialoga tão intensamente:

Duvido muito que seja casual a cegueira interior de tantas personagens, desde o rei Édipo a Riobaldo. A circunstância de estar ao alcance da personagem obumbrada a verdade que nunca - ou bem tarde - chega a ver, torna esse fenômeno mais instigante. O herói convive com a revelação e não a reconhece. A que se deve a espantosa incidência do motivo? Ao fato de evocar a nossa própria cegueira ante os hieróglifos que nos cercam. (Lins, 1976, p. 155)

Ao contrário do que o autor induz o leitor a pensar, este não é (apenas) um romance metalinguístico, que reflete sobre a atividade da escrita e da leitura, sob o pretexto de fazer uma crítica à sociedade, nem vice-versa, um romance que reflete sobre a sociedade, sob o pretexto de fazer uma crítica à academia. A crítica à sociedade quem a faz é Maria de França, pelas mãos de Julia Marquezim Enone; a crítica à academia quem a faz é o professor. “Quanto ao “meu” livro” - interroga-se o autor - “qual será o seu assunto?” (Lins, 1976, p. 59).

O *tempo*, eu diria. O tempo é o verdadeiro assunto deste e dos demais livros de Osman Lins, assim como é o verdadeiro assunto dos contos de Borges. Deve-se a uma preocupação com o tempo todo o argumento da história de “Pierre Menard”, assim como deve-se a uma preocupação com o tempo o próprio título do livro de Julia.

Pierre Menard deseja escrever o *D. Quixote*, e para isso tenta proceder como Cervantes: “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e 1918, ser Miguel de Cervantes” (Borges, 1989, p. 33). Diante da impossibilidade dessa empresa, decide continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* através de suas próprias experiências. E embora tenha conseguido escrever alguns capítulos, segundo o seu crítico, não conseguiu ser *lido* como Cervantes: “Compor o *Quixote* no início do século dezessete era uma empresa razoável, necessária, quem sabe fatal; nos princípios do vinte, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para citar um apenas: o próprio *Quixote*” (Borges, 1989, p. 35). Esses fatos alteram irreversivel-

mente a interpretação da obra, impossibilitando que ela seja resgatada e compreendida como em sua recepção original, por maior que seja o esforço e o critério de seu leitor.

A tentativa de Menard assemelha-se, tecnicamente, à do professor quando tenta analisar uma fotografia, no romance de Osman Lins:

Que fotografia é esta? Homens e mulheres, uma menina, de pé ou sentados, vestidos como se fossem a passeio, vestidos para a fotografia, iluminados por uma luz que unifica ainda mais os seus rostos (que indefinível traço insinua em todas essas pessoas sorridentes um ar de família?), reunidos num quintal de subúrbio ou do interior, o roseiral ao fundo e um pedaço de muro, antiga tarde de domingo, quente e clara. Quem são? Certeza de os conhecer, como certas faces que encontramos e não chegamos a identificar, mas aqui é todo um grupo que me desafia, nesse quintal e nessa hora onde talvez soasse, juvenil, a minha voz. E se um desses rostos for o meu? Insisto em reconhecer os que vejo, em rasgar a membrana que me impede de chegar ao grupo e ouvir as suas vozes, o ranger dos seus sapatos. Tudo que consigo: fingir recordar o jardim e o muro que já então segregam, solerte, o odor de cartão envelhecido, peculiar às fotografias desde muito esquecidas nos armários. (Lins, 1976, p. 210)

A inacessibilidade ao passado, a impossibilidade de decifrar os signos que pretensamente o registram, a condenação do sujeito à segregação na sua atualidade temporal e no seu isolamento espacial são os temas deste romance, que analisa essa peculiaridade da existência em dois níveis: o social e o filosófico, encarnando-os, respectivamente, nas parábolas sobre duas personagens, a gata Mimosina e a ladra Ana, “A rainha dos cárceres da Grécia”.

Do ponto de vista social, condena e rebela-se contra “o fenômeno de que romance e mundo estão impregnados, a geral obliteração da memória”, que conspira contra a própria ordem cósmica: “Recordar é um ato essencial, ligado intensamente à Terra e aos astros que a envolvem. Implantam-se, nele, a Criação, o Entendimento e a Direção, o Rumo” (Lins, 1976, p. 193), afirmação que Borges corrobora, acrescentando: “Sabe-se que a identidade pessoal reside na memória e que a anulação dessa faculdade comporta a idiotice. Cumpre pensar o mesmo do universo. Sem uma eternidade, sem um espelho delicado e secreto do que passou pelas almas, a história univer-

sal é tempo perdido, e nela nossa história pessoal - o que incomodamente nos torna fantasmas” (Borges, 1996, p. 27).

O “esfacelamento coletivo da memória”, sintoma da modernidade em suas várias manifestações e tema sobre o qual Osman Lins escreveu apaixonadamente ao longo de sua obra, traz consequências devastadoras para a sociedade, respaldando a crescente indiferença entre os seres e destes para com o meio ambiente e o planeta, obnubilando a compreensão, roubando o sentido à ética, fazendo reviver a estupidez crônica da espécie, impedindo a evolução e o progresso. O caráter patológico e irreparável do esquecimento na sociedade, “enfermidade metafísica que precipita o homem e suas obras na insânia e na sem-razão” (Lins, 1976, p. 193), leva à esterilidade e à permissividade dos atos, que o autor estampa numa personagem: a gata de Maria de França.

Mimosina ou Memosina, desfiguração “cultu e sem halo emotivo” do nome *Mnemósina*, a Memória, é um animal estéril porque não reconhece os de sua espécie, “como se perdido o olfato e cega” (Lins, 1976, p. 191). Destituída do impulso erótico, ou vital, vai-se dispersando progressivamente no impulso oposto, o de *tanathos*, ou mortal: “Erra de casa em casa, esquecida da sua, deixa de atender pelo nome, pára de miar, tenta comer farelo e grãos de milho, briga com o gato, mata-o, quer devorá-lo e, finalmente, sua cor de girassol virando para um tom cinzento, passa a andar cada vez mais estranha junto ao rodapé, põe-se um dia a chiar, mete a cabeça num buraco, morre assim” (Lins, 1976, p. 192). Mimosina morre como um rato, como uma metáfora do homem contemporâneo e de sua indiferença crescente para com o semelhante, que reflete uma indiferença para consigo mesmo e para com as atividades que o simbolizam: a história, a cultura, os rituais, a arte, a literatura.

A compreensão de Osman Lins sobre a memória é ampla:

Ninguém suponha que a memória hoje perdida é esta, pessoal, com que fixamos nossa vida - couro esticado entre varas. *Posso viver e vivo enquanto morrem em mim os traços e, ainda mais efêmeros, as frases dos meus mortos e o peso, na pele, das mãos deles.* Mas se não reconheço a minha espécie? Se ignoro para quê? Se esqueci o motivo? Se perco o segredo? Sei, sei que não se vive por simples decisão e que a morte ronda, ronda, sei que nada posso contra. Talvez um homem pense, como os que acabam de perder o braço, acreditar mover a mão cortada. (Lins, 1976, p. 195);

e é surpreendentemente semelhante àquela expressa por Borges:

Os indivíduos e as coisas existem na medida em que participam da espécie que os inclui, que é sua realidade permanente. Procuo o exemplo mais conveniente: o de um pássaro. O hábito de andar em bandos, a pequenez, a identidade de traços, a antiga ligação com os dois crepúsculos, o do princípio dos dias e o de seu término, a circunstância de serem mais frequentes ao ouvido do que à visão - tudo isso nos incita a admitir a primazia da espécie e a quase perfeita nulidade dos indivíduos. (Borges, 1993, p. 17)

Mas esse conceito, se é bem aceito no que se refere à eternidade dos pássaros, ou dos gatos (como sugere a doença de Mimosina), é rejeitado veementemente no que se refere à eterna Humanidade, pelo menos no presente estágio de egocentrismo infantil em que a mesma se encontra: “sei que o nosso eu o repele, e que prefere derramá-lo sem medo sobre o eu dos outros. Mau sinal”, diz Borges.

Recordar, para Borges e Osman, não envolve a suposição de que o recordado seja verdadeiro. Importa que a obstinação da dúvida permaneça como dínamo da busca, que o incômodo diante do desconhecido não seja substituído pela passividade, que ainda haja disposição para a indignação face ao *status quo*. Tudo, menos essa entrega miserável do sujeito à atualidade e à indiferença; tudo, menos esse suicídio do coletivo no cárcere do individual:

Quem ou o que nos salva do esquecimento? Antes, ainda os mais incientes dentre nós, sabíamos “por quê”. Quando não sabíamos, necessidade alguma de justificar, de construir explicações que substituíssem, em nós, o conhecimento ou, em seu lugar, a certeza. Não que soubéssemos tudo. Quem, jamais, soube? Não saber, porém, era um gênero de alegria, a nós próprios dizíamos ignorar e íamos à caça, tentar prender, tentar saber - e às vezes trazíamos, em nossas redes de caçadores, presas que inventávamos (elas grunhiam na armadilha) e que viviam cem mil anos. Qual a importância fossem ou não reais? Acreditávamos nelas e isto ia formando em nossas almas informes uma ordenação geométrica, gerava-se um sistema, um acordo entre nós - e o quê? Entre nós e Algo. Um jogo complexo e infinitamente arriscado. E sem embargo, não descansávamos: insistir era um ato que implicava na sua

própria continuidade. Absoluta, nesse tempo, a nitidez das coisas incompreensíveis. (Lins, 1976, p. 194)

Tão absoluta esta nitidez antiga quanto nos parecem, hoje, vagas e transitórias as nossas arrogantes e insofismáveis certezas. Porém a crítica a esse modo nocivo de ser na contemporaneidade, que se percebe na estruturação geral da obra de Osman Lins, ela mesma um *Báçira* - espantelho anacrônico num campo árido, que se sabe não semeado e não produtivo, simulando espantar pássaros inexistentes como o homem que acredita poder mover a mão cortada -; essa crítica cede lugar à evidência da entropia, à consciência do movimento inevitável da erosão, expresso na fábula de Ana, a rainha dos cárceres da Grécia, que dá nome ao livro (ou aos livros), e à confissão sutil do autor sobre a razão de toda a sua história: “O que tenho escondido debaixo dos meus olhos é medo. Medo de saber de que modo o tempo passa.” (Lins, 1976, p. 202)

Maria de França é receptiva à palavra impressa. Lembra Macabéa, de Clarice Lispector (*A hora da estrela*), “em trânsito num mundo que não entende, indagando incansavelmente a infinidade de escritos que a submergem” (Lins, 1976, p. 200), mas que não difere muito do homem urbano, alfabetizado e bem situado, que tenta dar sentido ao mundo em que vive a partir da leitura de jornais. Maria de França, na sua recepção ainda mais fragmentária e anacrônica deste mundo ao qual não pertence inteiramente, encontra certo dia, no jornal, uma notícia sobre Ana, uma ladra que há anos vagueia pelas prisões da Grécia. Vulgar comentário passageiro, destinado a desaparecer no dia seguinte, a história de Ana seduz Maria de França a tal ponto que ela a transforma num ideal de vida.

Mas a história dessa ladra - que se sabe verídica - seduz ainda mais intensamente o próprio Osman Lins, que vê na notícia de Ana da Grécia um significado duplamente totêmico, capaz de concentrar os dois níveis de sua longa reflexão, o social e o filosófico, e por isso prestar-se ao papel de título enigmático do seu livro. Através de Julia Marquezim Enone, faz Maria de França, em “sua coerência chã, colada ao episódico e à visão ordinária do real”, perceber na ladra a imagem da ruptura com o mundo do trabalho que escraviza e humilha, e com a sua ordem, que marginaliza e exclui. O que a encanta não é propriamente o fato de Ana ser uma ladra, mas de ser astuta e capaz de sobreviver no impenetrável mundo burocrático, metáfora kafkiana do mundo real. Através do professor, porém, Osman faz essa metáfora se aprofundar, voltando-se para as questões da temporalidade nar-

rativa que aborda ao longo de sua obra teórica e ficcional, e que refletem a sua visão filosófica da temporalidade como uma expressão da eternidade.

Para não saber de que modo o tempo passa, Ana da Grécia foge dos espelhos, dos outros, da estabilidade, da visão das estações, dos compromissos regulares, de qualquer circunstância que a faça perceber o curso inexorável do tempo, mas acaba atirada nas prisões, para sentir nessa imobilidade o viajar do tempo e então desesperar. “Mas acaso não ama de algum modo os interiores dos presídios exatamente porque a imutável nudez aí reinante simula a eternidade e volta o dorso ao tempo? Neste caso, por que foge? Teria sempre fugido no momento em que, em alguma oliveira vicejando no pátio ou no modo como o vento passava a soprar nas muralhas, pressentia o perigo de entender?” (Lins, 1976, p. 204).

Não com a mesma consciência, Maria de França padece de uma incapacidade, a confusão das referências temporais, que a leva ao mesmo resultado:

Amanhã, no seu espírito, é uma noção impenetrável e nunca se transforma em *hoje*, em *ontem*. *Cedo e tarde* se anulam na mesma vaga concepção, assim como *depois*, que, simultaneamente, também é sempre *antes*. Esta anomalia impede que se cristalizem em sua mente as úteis noções segundo as quais nós e o tempo fingimos uma espécie de mobilidade: lá eu vou correndo para algum momento futuro, que se aproxima e faz-se passado, distancia-se. Maria de França não nomeia essas alterações de perspectiva entre o eu e certas configurações do tempo - e como que flutua numa extensão sem fim, propensa à imobilidade, sim, oposta a qualquer imagem fluvial, uma extensão, sim. (Lins, 1976, p. 205)

Semelhante ao tapete onde se congela a cena principal de *Avalovara*, e a tantos outros emblemas dispersos ao longo de sua obra, a negação da passagem do tempo foi uma preocupação constante para Osman Lins, que abordou na sua tese de doutorado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, onde procurou estabelecer os princípios de uma percepção temporal indissociada da percepção espacial. Daí as referências ao *Laocoon*, de Lessing e às suas especulações sobre as artes temporais e espaciais, e aos estudos sobre a espacialização na narrativa moderna, de Joseph Frank, até a elaboração de uma teorização própria, na qual desenvolve o conceito de “ambientação” e propõe técnicas narrativas insólitas, como a suspensão da percepção da passagem do tempo, no texto, pela superposição de espaços pretéritos num

tempo presente, e o espaço globalizado pelo personagem. Essas são algumas das técnicas que utiliza nos seus textos ficcionais, sobretudo nas narrativas experimentais de *Nove, novena* e *Avalovara*, nas quais se percebe uma opção clara por motivos pictóricos e medievais, contribuindo - pela referência à visualidade, à plasticidade e ao ornamento, e pela insistente alusão à estética aperspectívica - para a criação de um universo ficcional imóvel e absoluto como a eternidade.

“O tempo é um problema para nós, um terrível e exigente problema, talvez o mais vital da metafísica; a eternidade, um jogo ou uma cansada esperança”, diz Borges no texto em que se propõe a historiar a imagem da eternidade, “essa palavra tosca enriquecida pelas discórdias humanas” (Borges, 1993, p. 13). Refutar a passagem do tempo foi a matéria do realismo mágico de Borges e de Osman: um divertimento febril e uma grave incursão no real, intrigante e desconhecido mistério da existência. Mistério que atingiu Osman Lins de maneira trágica, no auge de sua vitalidade e produtividade, e que o levou a abrir, pela primeira vez, um diário verdadeiro, num pequeno e humilde bloco de papel que preencheu com a sua caligrafia firme, a sua mente lúcida e o seu coração desatinado ao longo das últimas semanas que antecederam a sua morte. Nele mesclam-se, concentradas e tensas, porém simples - como é assustadoramente simples o ato de viver e de morrer -, toda a poesia de Julia, toda a razão do professor e toda a loucura de Maria de França, em passagens como “Olhando as folhas ainda em branco do caderno, pergunto a mim mesmo: - Que me acontecerá até lá? As folhas não escritas se confundem com o futuro”. Para o autor, as folhas não escritas também se confundiam com a liberdade, pois, como fazia questão de ditar: “O homem diante de uma página em branco é o homem mais livre do mundo” (Lins, 1979, p. 203).

A eternidade de Osman Lins - aquela na qual somos inscritos à medida em que escrevemos, e que ele procurou registrar em seus livros repletos de especulações metalinguísticas e metafísicas - parece encontrar uma explicação interessante num parágrafo de Borges:

Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1883, Carlyle observó que *la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben*. (Borges, 1985, p. 55)

De repente, em meio a uma página qualquer do seu diário, a última frase que escreveu: “Do mundo da doença tudo é alijado: só resta a vontade da cura” parece mergulhar no enorme silêncio e na escuridão das folhas seguintes, não escritas (não muitas, porque o bloco escolhido - propositalmente? - era fino). Provocativas, essas folhas nos angustiam com a dúvida sobre o que estaria a escrever este homem se ainda vivesse, mas também nos tranquilizam com a ideia de que este homem, destinado a viver na eternidade em que acreditou, continua a escrever através de outros homens e mulheres que, aguilhoados por sua luz, insistem em decifrá-lo às cegas - como tentei fazer neste trabalho -, apenas para retornar ao ponto de partida, onde a obra auto-explicativa se decifra sozinha, e avança para decifrar a história de seu próprio criador. Surpreendentemente, o que ele diz de Julia, em certas passagens do romance, parece antecipar profeticamente o seu próprio destino:

Transforma-se em certeza a suspeita que sempre trouxe em mim, a de que Julia Enone quis dizer, de um modo terrível, algo tão grave que só o ato de morrer estaria na altura de expressar ... Tua vida, Julia, foi uma extensa vigília e tudo preparava o teu livro, termo da peregrinação. Ele era o ouro do teu ser, o que resta do que os anos queimam, nada em ti valeria o que ele pudesse valer - e como expressares convicção tão grave, senão com o teu sacrifício? ... Que tivesses amor e inspirasses paixão, que estivesses no vigor da idade e o amor (o de quem te ama e o teu) em plenitude, seria a tua retórica, dando mais realce ao que - de maneira encoberta, segundo preferias - resolveras dizer com a tua morte. Árdua decisão, na qual desprendimento e crueldade se fundem. Mas não tem sempre algo de mutilador dizer o que nos é essencial? Morreste porque morrer era difícil. (Lins, 1976, p. 215)

Significado da literatura para Osman Lins: ouro do seu ser, o que resta do que os anos queimam, termo de uma peregrinação que só o ato de morrer estaria à altura de expressar. Em seu prefácio à edição francesa do romance, a tradutora Maryvonne Lapouge define *A rainha dos cárceres da Grécia* como a “ilustração premonitória de um gênero, o *testamento literário*”. Olhando, hoje, a sua obra, compreendo que, para além de todos os experimentalismos e inovações formais, o amor em plenitude foi a sua retórica.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- _____. “O cultor e a rainha”, publicado com o título “Segredos dos cárceres da Grécia”, in: *Suplemento Cultura de O Estado de São Paulo* (17/03/1990).
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, in: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. *História da eternidade*. São Paulo: Globo, 1993.
- _____. *O aleph*. Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- _____. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- _____. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____. *Discussão*. São Paulo: Difel, 1986.
- CANDIDO, Antonio. “A espiral e o quadrado”. Apresentação do romance *Avalovara*, de Osman Lins. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 9-11.
- CARIELLO, Graciela. “Osman Lins - Jorge Luis Borges, encruzilhadas e bifurcações”, in: Hugo Almeida (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo, Nankin Editorial, 2004.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. “Osman Lins e Jorge Luis Borges: da literatura como retórica do amor”, in: SEDYCIAS, João (Org.). *A América hispânica no imaginário literário Brasileiro*. Recife: Edufpe, 2005.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *Do ideal e da glória. Problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- _____. *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Diário de Osman Lins*. Arquivo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Trechos do diário foram publicados no *Suplemento Cultura de O Estado de São Paulo* (17/03/1990).

_____. Carta ao *Jornal do Brasil* (16/01/1977).

MARCO, Joaquín. “Sobre *Avalovara* de Osman Lins”, in: *Revista de Cultura Brasileira*, n. 41 (Janeiro, 1976): 115-122.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira - Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1989.

MONEGAL, Emir. “Carnaval/Antropofagia/Parodia”, in: *Revista Iberoamericana*, v. 5, nº 108-109 (Julho-Dezembro 1979): 401-412.

***BÁÇIRA: DA
LOUCURA À
SAGRAÇÃO
LITERÁRIA EM
OSMAN LINS***

Resumo: Estranha figura no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, o espantalho “Báçira” é uma alegoria da clarividência e do *insight*. Seu nome evoca uma palavra originária do árabe, *Baçīrah*: capacidade do homem de perceber a verdade (*istibçär*) que o torna moralmente responsável pelos seus atos e, portanto, pelo seu fracasso em resistir aos seus próprios impulsos do mal. A analogia interessava a Osman Lins na época em que escreveu esse romance - uma declarada homenagem a Lima Barreto, a quem o pernambucano admirava como ao *Dom Quixote* de Cervantes, e a quem definia como um “defensor dos pobres e ofendidos, e nem sequer lhe faltaram o celibato e a loucura”. Provável reação ao fracasso da empreitada acadêmica de Lins nos anos 1970 - quando escreveu uma tese de doutorado, concebeu o romance *Avalovara* e tornou-se professor universitário -, *A rainha* é a sua capitulação; quase uma *purgação*: o desvelamento irônico de sua percepção da Academia e a reafirmação comovida de sua profissão de fé na Literatura.

Palavras-chave: Osman Lins; *A rainha dos cárceres da Grécia*; Báçira; Lima Barreto; Ciência; Loucura.

Abstract: A strange figure in the novel *The queen of Greek prisons*, the scarecrow “Báçira” is an allegory of clairvoyance and insight. Its name evokes a word originating from Arabic, *Baçīrah*: man’s ability to perceive the truth (*istibçär*) which makes him morally responsible for his actions and, therefore, for his failure to resist his own evil impulses. The analogy interested Osman Lins at the time he wrote this novel - a declared tribute to Lima Barreto, whom the author admired like Cervantes’ *Don Quixote*, and whom he defined as a “defender of the poor and offended, and not even celibacy and madness were missing.” A probable reaction to the failure of Lins’ academic endeavor in the 1970s - when he wrote a doctoral thesis, conceived the novel *Avalovara* and became a university professor -, *The queen* is his capitulation; almost a *purgation*: the ironic unveiling of his perception of the Academy and the moved reaffirmation of his profession of faith in Literature.

Keywords: Osman Lins; *A rainha dos cárceres da Grécia*; Báçira; Lima Barreto; Science; Madness.

UM RELATÓRIO A UMA ACADEMIA

Pode ser que, ao homenagear, com a sistemática assimilação de tantos dentre eles, os nossos compositores populares, porta-vozes do humor, do sentimento e da filosofia das ruas, em livro onde a figura central é uma mulher do povo - à qual, além do mais, atribui-se a emissão do discurso, problema que há dois meses absorve este diário -, queira a romancista, por tabela, marcar sua repulsa ao exasperado intelectualismo reinante em setores específicos da sociedade, isolacionistas a ponto de engendrarem, mediante não sei que mecanismo, códigos privativos, vedados totalmente aos intrusos.

Osman Lins. *A rainha dos cárceres da Grécia*

Em pequeno volume da Coleção Primeiros Passos, da Editora Brasileira, o professor do Instituto de Psicologia da USP, João Frayze-Pereira responde à interrogação que dá título à obra: *O que é loucura?* da seguinte maneira:

Dada a questão “o que é loucura”, imaginei inicialmente um livro em que a própria loucura tivesse expressão. Um livro escrito na primeira pessoa, em que o autor desse a palavra à sua loucura, sugerindo ao leitor a igual tarefa de procurar em si mesmo respostas concretas para essa questão difícil. Mas aí teríamos uma obra de elaboração sofrida e significação imediata pouco compreensível ou totalmente incompreensível. Um livro louco cujo melhor leitor possivelmente seria o próprio autor: um trabalho quase sonho de alguém em delírio. (Frayze-Pereira, 2006, p. 7)

Ora, este livro existe e foi publicado pelo escritor pernambucano Osman Lins em 1976: *A rainha dos cárceres da Grécia*. Um “livro louco”, que termina com o seguinte texto delirante do protagonista em crise, um convencional professor de biologia (nunca nomeado) que fracassa ao tentar realizar em seu diário a crítica literária do livro nunca publicado de sua amada morta, Julia Marquezim Enone. De repente, ele se acredita um espantalho de nome estranho - o “Báçira” - e sai escrevendo:

Lê-olê! Alô! É fogo, mana! ... Me eis: desfeito e refeito. Onde estou e quem fui, eu, quem sou? ... Era uma vez um homem. Foi com um desejo, voltou com dois queijos; foi com dois pães, voltou com três irmãs; foi com três primas, voltou com quatro rimas; foi com quatro versos, voltou com cinco berços; foi com cinco canções para ninar criança, voltou com seis donas mais pretas do que brancas; e quando quis parar com esse varejo, levou tudo que tinha e só voltou com o desejo. Lê-o-lá! ... Tanto faz ser saltimbanco como assaltar bancos, tanto um frade calçado como um fracassado. Igual. Minha camisa parece casca de alho. E onde achaste, doutor, paletó tão escrotélico. ... Alô! Meus óculos são dois fundos de garrafa. Mas vejo no futuro. ... Lê-o-lá! Ela me dá o braço, somos uma vez, entramos por uma perna de pinto, saímos por uma perna de pato, vamos por aí, ela e eu, o Báçira, em direção aos impossíveis limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero, às portas abertíveras, ao bacorífero, ao eixo universífero, ao ir sem regressífero, ao amplífero, ao putaqueparífero, ao imensífero, ao ífero, ao Baçirabacífero. (Lins, 1976, p. 218)

Em 1973, Osman Lins defendeu, na Universidade de São Paulo, uma tese de doutorado sobre o escritor carioca Afonso Henriques de Lima Barreto: *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Vivia, na época, um período acadêmico: tentou atuar como professor na Faculdade de Marília em São Paulo, mas desistiu; e por diversas vezes manifestou seu incômodo com os currículos escolares e universitários, com o descaso da cultura brasileira para com a literatura, com a precariedade dos “Manuais de Língua Portuguesa” escritos para o ensino fundamental e médio, e com o uso indiscriminado de “apostilas” no ensino superior. Considerava um verdadeiro acinte que um aluno de graduação em Letras não dispusesse de uma boa biblioteca universitária, nem de condições para ir formando a sua própria biblioteca ao longo do curso. Como estudar uma matéria sem o seu objeto? Estudar Letras sem livros era o mesmo que estudar Anatomia sem corpos:

Todos os brasileiros que ultrapassam os primeiros anos de escola passam anos às voltas com os seus manuais de Comunicação e Expressão; e dificilmente, vê-se pela amostra, terão a sorte de estudar em compêndios feitos com inteligência, sensibilidade, respeito, zelo e, principalmente, por mestres que conheçam e amem a nossa literatura. Note-se que, para a imensa maioria dos alunos são esses

textos os primeiros e até, às vezes, os únicos que vêm a conhecer. Pode ser, não discuto, que esses livros ensinem Português com eficiência. Mas os que neles estudam, fatalmente, a não ser por um milagre, passarão a considerar a literatura, esse importante produto do espírito humano, como algo desprezível e secundário. E se tal situação não for modificada, seremos, até o fim dos tempos, um povo avesso à leitura, continuando a ignorar, como ignora, os seus próprios escritores. Um povo surdo à sua própria alma. (Lins. “Escolha um animal qualquer”, 1977)

Sua revolta foi tanta que desistiu da empreitada acadêmica, preferindo consumir sua vida num trabalho burocrático num banco, escrevendo nas horas vagas. E de sua angústia, de sua impotência diante da situação, e do sofrimento que a experiência acadêmica produziu em seu espírito, fez nascer aquele que seria o seu último romance publicado, um jogo de encaixes onde uma história vive dentro de uma história que vive dentro de outra história. A história de base narra a vida de Maria de França, moradora do Recife, criatura destituída de bens e de afetos de qualquer sorte, e diagnosticada - como o escritor de sua admiração a quem dedicou o seu maior investimento teórico - como doente mental: uma “esquizofrênica”.

A temática da loucura e da *via-crucis* de Maria de França pelas repartições do antigo INPS em busca de uma pensão por invalidez parece ter sido útil a Osman Lins para ironizar a “insanidade” do ensino universitário e a burocratização das instituições acadêmicas, cada vez menos comprometidas com a literatura. Isso o atingia de perto, pois a literatura era indubitavelmente a razão de sua vida. Além disso, as décadas de 1960 e 1970 assinalaram a época de um pretense científico nos cursos de Letras, voltados para a prática estruturalista de dissecação das obras, com o intuito maior de exibir a competência de teorias mirabolantes do que de promover uma real aproximação do texto literário, quase sempre posto em segundo plano.

Foi neste período que o francês Roland Barthes decretou a “morte do autor”, o italiano Umberto Eco teorizou sobre a *obra aberta* e o alemão Hans Robert Jauss propôs a “estética da recepção”, afirmando o direito dos leitores sobre a interpretação necessariamente variável e historicamente determinada do texto literário, desferindo o golpe final na hermenêutica e na possibilidade da prática exegética. Embora esses críticos tenham vindo a público, posteriormente, para relativizar o radicalismo de suas teorias, o espaço dado à leitura do texto literário na academia já fora demasiadamen-

te comprometido e desacreditado. Para desespero dos “Báçiras”⁰¹ (palavra árabe que significa, no *Alcorão*, “clarividência”): os escritores-espantalhos que, no imaginário delirante de Osman Lins, defendem com seus frágeis corpos “de algodão e madapolão” os campos de trigo da invasão do joio e do voo rasante dos “pássaros gigantes” que os ameaçam.

Continua, a respeito da loucura, João Frayze-Pereira:

A crermos em muitos pensadores contemporâneos, a loucura não é um fenômeno fundamentalmente oposto ao da chamada racionalidade ou normalidade. A loucura é interior à razão - eis uma suspeita notável muitas vezes posta sob suspeita, tão espantosa que se resiste a aceitar. Se a loucura é algo com que convivemos, paradoxalmente é algo difícil de se falar na primeira pessoa. Fácil é falar do outro, da loucura alheia. Da loucura do outro? Na fala cotidiana (ou no discurso científico), são-lhe emprestadas tantas vestes que ela se mostra a nós disfarçada de certa maneira. Essa aparência da loucura é a visão que se tem do louco. (Frayze-Pereira, 2006, p. 8)

Inteiramente de acordo com a opinião do psicanalista, Osman Lins, dando voz a um mestre de biologia que realiza o estudo crítico do livro de sua amada, *A rainha dos cárceres da Grécia*, redige no diário de seu narrador, no dia 17 de janeiro (parafraseando o linguajar das teses acadêmicas), o hilariante comentário que transcrevemos a seguir:

Este, o momento de anotar o que também já observei: a locução de Maria de França (requintada, segundo vimos, conquanto aparente naturalidade e mesmo ingenuidade), deixa-se impregnar de variados campos semânticos, de acordo com as áreas temáticas invadi-

01 “Assim, o Islã estaria presente em cada homem num estado virtual. Ele se manifestaria na percepção da óbvia natureza transcendental do espírito humano e das aspirações que o animam. É esta percepção que o *Alcorão* chama de *Báçira* ou clarividência. O Islã afirmar-se-ia, portanto, no esforço humano de consciência, um esforço recompensado pela inspiração ou revelação divina. Confirmação da obra religiosa da humanidade e particularmente da abordagem profética judaico-cristã. O *Alcorão* coroaria assim as previsões do *Evangelho* e os muçulmanos assimilariam a revelação do Livro ao Paráclito da tradição cristã”. Michel Jobert. *L’Islam et sa modernité*, in: *Revue Tiers Monde*, n. 92, v. 23, 1982, pp 773-784.

das pela personagem. Quando em contato com médicos, sua “transmissão” é afetada por um jargão entre árido e grotesco, extraído de livros científicos, de rótulos de remédios e do que a linguísta Dora Paulo Paes, num ensaio cheio de humor (coisa espantosa entre os especialistas, sempre enfatizados), denomina a “estilística das bulas”, fazendo aproximações muito divertidas e pertinentes entre as bulas de calmantes e as bulas papais.

“Abre-se a porta e avanço pelo centro, cara terapêutica esse alguém de quem falo, olhos sedativos, voz de beladona, manda sentar-se a paciente, tudo bem com você?, que acha a ouvinte?, se estivesse tudo bem eu aqui? Aqui?

- Respira. Abra a boca. Cristais ausentes. Agora, gemer. Abra os olhos. Esclerótica e retina.

- Doutor! A passiflora responde pelo epitélio mucoso?

- Completamente. Do reto à árvore pulmonar. Respire. Abra a bunda. Parasitas presentes e cromatina uniforme. Volte outro dia.”

Ver ainda este exemplo, onde a segurança do psiquiatra (meio louco?) contrasta com a angústia da operária examinada:

“- Eu sou um doutor muito bom e competente. Veja os meus diplomas na parede. O meu retrato de formatura. O meu anel na falange e o meu botão de rotariano. Vou casar com moça hígida. Que vê neste cartão?

Mais uma vez os cartões, manchas, sempre as mesmas, encarnadas e pretas, que me perseguem e que não decifrarei. ... Dispnéia. Tremedeira. Taquicardia. O sistema nervoso. Posologia.

- Vejo nesse cartão... nesse cartão...

- Blu ê. Volte daqui a uma semana”. (Lins, 1976, p. 90)

A descrição deste arremedo de anamnese mais parece o cenário de um teste, ou de um julgamento, ou de algo ainda mais grotesco, que lembra uma citação de Elizabeth Costello - a crítica literária e militante ecológica imaginária do escritor J. M. Coetzee -, a respeito de uma estação fundada pela Academia Prussiana de Ciências na ilha de Tenerife, que teria funcionado de 1912 a 1920 dedicando-se à experimentação da capacidade mental dos chimpanzés. O trabalho de um de seus psicólogos, Wolfgang Köhler, teria influenciado o texto de Franz Kafka “Um relato a uma academia”, de

1917, no qual o autor põe um macaco a proferir uma conferência para os acadêmicos.⁰² Costello descreve:

Permitam-me que lhes relate o que alguns dos macacos de Tenerife aprendiam com seu mestre Wolfgang Köhler, particularmente Sultão, o melhor de seus alunos, em certo sentido um protótipo do Pedro Rubro de Kafka. Sultão está sozinho em seu cercado. Está com fome: a comida, que costumava chegar com regularidade, inexplicavelmente deixou de vir. O homem que costumava alimentá-lo e que agora parou de fazê-lo, estica um fio acima do chão de seu cercado e nele pendura uma penca de bananas. Arrasta para dentro do cercado três caixotes de madeira. Depois desaparece, fechando o portão, mas permanecendo nas proximidades. Sultão sabe: agora é preciso pensar. Por isso as bananas estão ali no alto. As bananas estão ali para fazer pensar, para empurrar o sujeito até os limites do pensamento. Mas o que se deve pensar? Algo como: por que ele está me deixando passar fome? Ou: o que foi que eu fiz? Ou ainda: por que ele não quer mais esses caixotes? Mas nenhum desses é o pensamento correto. Até um pensamento mais complicado - por exemplo: qual é o problema dele, que conceito errado ele faz de mim que o leva a acreditar que é mais fácil para mim chegar até uma penca de bananas

⁰² “Eminentes senhores da Academia: Se abranjo com o olhar minha evolução e sua meta até agora, nem me queixo nem me vejo satisfeito. As mãos nos bolsos das calças, a garrafa de vinho em cima da mesa, estou metade deitado, metade sentado na cadeira de balanço e olho pela janela. Se chego em casa tarde da noite, vindo de banquetes, sociedades científicas, reuniões agradáveis, está me esperando uma pequena chimpanzé semiamestrada e eu me permito passar bem com ela à maneira dos macacos. Durante o dia não quero vê-la, pois ela tem no olhar a loucura do perturbado animal amestrado; isso só eu reconheço e não consigo suportá-lo. Seja como for, no conjunto eu alcanço o que queria alcançar. Não se diga que o esforço não valeu a pena.” Franz Kafka. “Um relatório para a Academia” (1999, p. 72). Elizabeth Costello comenta que: “Não sabemos o que realmente acontece nesse conto: se é um homem falando a homens, ou um macaco falando a macacos, ou um macaco falando a homens, ou um homem falando a macacos. Houve um tempo em que sabíamos. Mas isso tudo terminou. O espelho-palavra se quebrou, irreparavelmente ao que parece. Seu palpite é tão bom quanto o meu sobre o que está realmente acontecendo no salão de conferências. O próprio salão de conferências pode não ser nada mais que um zoológico. As palavras na página não mais se levantarão nem serão levadas em conta, cada uma proclamando ‘significo o que significo!’.” (Coetzee, 2004, p. 25)

pendurada num fio do que pegar as bananas no chão? -, até isso está errado. O pensamento certo é: como usar os caixotes para chegar às bananas? ... Embora toda a sua história, desde o momento em que sua mãe foi morta e ele foi capturado, passando pela viagem numa jaula até a prisão nesse campo, e os jogos sádicos que ali se realizam com a comida, tudo o leva a questionar a justiça do universo e o lugar que nele ocupa essa colônia penal, na qual um regime psicológico cuidadosamente planejado o leva para longe da ética e da metafísica em direção ao humilde domínio da razão prática. Wolfgang Köhler provavelmente era um bom homem. *Um bom homem, mas não um poeta*. Um poeta teria entendido alguma coisa ao ver os chimpanzés cativos girando em círculo no recinto, em tudo semelhantes a uma banda militar. (Coetzee, 2004, p. 84)

A crítica em geral aponta, na arena da escritura osmaniana, a existência de uma luta entre os polos opostos do *discurso* - considerado masculino, científico, intelectual; e do *ornamento* - considerado feminino, intuitivo, poético. Neste romance essa disputa surge incorporada nas figuras de seus dois personagens: o crítico literário e biógrafo amador e a miserável alucinada saída das páginas do romance de uma escritora falecida. Enquadrados pelas reiteradas preocupações formais e pelas justificativas teóricas do texto do professor, fragmentos da divertida e delirante prosa de Julia Marquês Enone, nunca inteiramente revelada, vêm à tona, mostrando ângulos dispersos de sua personagem Maria de França, pobre e analfabeta, que só depende da oralidade para se expressar. Presa nas camisas de força - os “cárceres” - da burocracia em sua história e do discurso sobre a sua história, necessariamente nivelados em sua experiência, Maria de França poderia talvez ser compreendida como uma dessas curiosas figuras que se dependuram nos marginais dos manuscritos medievais, parafraseando ou parodiando os trejeitos da literatura séria e oficial que põe de parte a ilustração, excluindo-a.

Segundo Joana Antunes, em “Babuinare: o macaco nos marginalia do século XIV em Portugal”, a abundante presença do macaco na arte e literatura medievais inscreve-se num *continuum* que a própria historiografia ilustra, uma vez que um dos primeiros estudos iconográficos dedicados a este animal, *The Ape in Antiquity* de William C. McDermott (1938), lida com a sua presença “*in art, as a pet, as a source of humour, and as an evil beast*” no Mediterrâneo da Antiguidade. Depois deste, o estudo seminal de H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance* (1952)

virá transportar o macaco para o restante espaço europeu e para os séculos que deram continuidade - cronológica mas também artística, cultural e até ideológica -, ao legado clássico, mantendo-se até hoje uma referência incontornável para os muitos trabalhos que, alicerçados no interesse pelos marginalia e pelas imagens marginais, se têm visto na necessidade de rever, de forma mais ou menos tangencial, o papel deste protagonismo simiesco:

Parte de uma vastíssima família de símios que pululam pelas margens dos manuscritos dos séculos XIII e XIV, mas também em exemplares obras quatrocentistas (livros de horas e missais, sobretudo), o macaco inscreve-se também numa ampla categoria de animais médicos, sobretudo símios, eleitos para satirizar os profissionais da medicina de então. Quase sempre representados sentados sobre verdadeiras cátedras, que sublinham a sua superioridade (e poder) face ao paciente, estes macacos são por vezes representados totalmente nus, mas mais frequentemente envergam uma peça que se remete não ao exercício prático da medicina, mas ao estatuto e conforto econômico que lhe correspondia. Capas, capuzes ou chapéus são, assim, as peças preferenciais, com estes últimos a aproximarem-se com alguma frequência do chapéu típico dos judeus, eles próprios particularmente hábeis no domínio das ciências médicas. (Antunes, in: *Medievalista*, n. 35, 2024. Disp.: <https://journals.openedition.org/medievalista/7741>)



ROMANCES ARTURIANOS (DETALHE), (1275-1300), GENERAL COLLECTION, BEINECKE RARE BOOK AND MANUSCRIPT LIBRARY. OBSERVA-SE NO DETALHE DA FIGURA SIMIESCA AO ESPELHO A EXUBERÂNCIA ORNAMENTAL DA ILUSTRAÇÃO. NA OUTRA FIGURA, A PROTUBERÂNCIA DOS TRAÇOS FACIAIS COMO VESTÍGIO DE UMA FACE PROGNATA, TAMBÉM ALUDE À METÁFORA DO SÍMIO. A MÃO PERDIDA ESTARIA MUITO PROVAVELMENTE ERGUIDA, APONTANDO PARA O FRASCO OU INDICANDO O ATO DE PROFERIR O DIAGNÓSTICO. A PERNA CRUZADA, GESTO DE AUTORIDADE TANTAS VEZES ASSOCIADO A FIGURAS DE PODER, COMO OS PRÓPRIOS MONARCAS, SUBLINHA A AUCTORITAS DOUTORAL E, COM ELA, O POTENCIAL PARÓDICO DA FIGURA.



SALTÉRIO, c. 1300-1325, BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO, MS. 623, FL. 172R (DETALHE). JUNTO DO VERSO SALMÍSTICO "INTELLEXISTI COGITATIONES MEAS DE LONGE: SEMITAM MEAM, ET FUNICULUM MEUM INVESTIGASTI", A PALAVRA INVESTIGASTI É ACOMPANHADA PELA IMAGEM DE UM MACACO QUE, TOMANDO DE EMPRÉSTIMO UM DOS MAIS CONHECIDOS MÉTODOS DE DIAGNÓSTICO DA MEDICINA MEDIEVAL, A UROSCOPIA, ERGUE UM FRASCO DE URINA EM DIREÇÃO AO TEXTO, PARA O QUAL APONTA COM O DEDO INDICADOR, INDICIANDO OS RESULTADOS DA SUA INVESTIGAÇÃO. ESTA OPÇÃO ESCATOLÓGICA ESTÁ EM CONSONÂNCIA COM O PAPEL DESEMPENHADO PELOS MACACOS NA MARGEM DOS MANUSCRITOS: CONHECIDO PELO IMPULSO DE PERSCRUTAR TATILMENTE OS ORIFÍCIOS DO SEU CORPO, O MACACO É O ESPECIALISTA INDICADO PARA GLOSAR HUMORISTICAMENTE A EXPRESSÃO "FUNICULUM MEUM INVESTIGASTI", SERVINDO O TERMO FUNICULUM COMO INDICADOR DO ÂMAGO PROFUNDO, UMBILICAL DO SALMISTA QUE DEUS PASSOU A CONHECER. (ANTUNES, IN: *MEDIEVALISTA*, N. 35, 2024. DISP.: [HTTPS://JOURNALS.OPENEDITION.ORG/MEDIEVALISTA/7741](https://journals.openedition.org/medievalista/7741))

De maneira muito similar ao que vemos nos marginalia medievais, e procedendo como se fosse uma locutora de rádio - "Alô, ouvintes!" -, Maria de França invade a história de Julia imitando ironicamente o jargão médico, por ser o que mais a atinge em sua inacessibilidade, embora o mais necessário à solução de seu problema imediato de sobrevivência: a obtenção de uma pensão por incapacidade mental. Os médicos, entretanto, procedem como entidades superiores que nada podem fazer por ela, ainda que investidos desta função de prestadores de serviço público. Além disso, Maria de França também parodia o discurso jurídico, que se torna uma demanda igualmente inútil para contestar a ineficiência do médico; e o discurso da cultura, igualmente esotérico e totalmente sem razão de ser para ela. Daí, talvez, a sua mímica dos trejeitos (físicos e literários) dos escritores da literatura brasileira. Ao provocar o constrangimento no leitor, Maria de França ri da própria sorte em seus delírios insanos, pulando de galho em galho das repartições públicas para os hospitais psiquiátricos do Recife, à espera de um auxílio por invalidez que nunca virá a receber.

Em seu estudo sobre a arte medieval, Michael Camille diz que as figuras de macacos (*babewyns* ou *baboons-like*), tão frequentes nas iluminuras medievais, servia para advertir sobre o perigo do gesto da mímese e do ilusionismo na ordem das coisas criadas por Deus:

Que o termo *babewyn* apareça para designar toda a sorte de criaturas compósitas, e não apenas macacos, é significativo. Isidore de Seville, uma autoridade em etimologia da Idade Média, aponta a derivação de *símio* de *similitude*, observando que o macaco gosta de imitar tudo o que vê. Criado pelos artistas para o entretenimento e pela nobreza como bicho de estimação, o macaco passou a representar, nos textos medievais, o *status dúbio da própria representação, le singe*, tornando-se um anagrama de *le signe* - o signo. (Camille, 1992, p. 12)

A visão que se tem do animal, ou a visão que se tem do louco, ou a visão que se tem do que quer que seja é só isto: uma visão. Um conceito. A ciência trabalha com conceitos. Mas só a poesia trabalha com a *clarividência*: uma visão que vai além dos conceitos prévios, que incorpora o paradoxo e brinca com suas próprias premissas fazendo-as delirar, desconstruindo a ordem habitual das coisas e confundindo a rotina dos seres de modo a fazê-los vislumbrar algo que transcende a moldura em seus olhos. Como diz Mircea Eliade tantas vezes citado por Osman Lins: “uma criação implica superabundância de realidade, uma irrupção do sagrado no mundo”. A convivência com o sagrado a que obriga a prática do poeta, do artista criador, a ele ou a ela confere um talento pouco usual entre os seres humanos, mesmo os “bons”: o talento de ver mais e melhor, de ver além da obviedade, de ver com o coração, uma capacidade que os árabes definem como “Báçira”, e cuja expressão às vezes parece, aos olhos do mundo, semelhante aos arroubos e às idiosincrasias da “loucura”.

A rainha dos cárceres da Grécia é, portanto, o lamento deste espantoso alegórico: um professor de ciências decepcionado com sua profissão, com a universidade, com a sociedade; e um aspirante a crítico literário decepcionado com a teoria, com seus pares, com a falta de lógica do mundo. O lamento de um homem enlouquecido de dor pela morte da mulher amada; pela ameaça de morte do romance desta mulher amada; pela ameaça de morte da palavra neste romance amado - enfim, pela ameaça de morte do *romance*, na literatura como na vida. Em carta publicada no *Jornal do Brasil*

(16/01/1977), comentando a resenha de uma professora sobre *A rainha dos cárceres da Grécia*, Osman Lins esclarece a questão:

Bem, os referidos equívocos de L.H., e ainda há outros, evidentemente, não têm grande importância. Há, porém, um que acho desnecessário desfazer o quanto antes. Ei-la (sic): “Além de parodiar, ironizar, questionar a narrativa romanesca, Osman Lins...”. Mil vezes não! O que tento parodiar e ironizar em *A rainha dos cárceres da Grécia* não é o romance. É, justamente, outro gênero, o ensaio. Daí, por derrisão, criações de nível inferior como a da revista *Reader's Digest* e do *Almanaque do Pensamento*, o tema do pedantismo, as referências literárias errôneas, deslocadas ou falsas - e, por fim, a metamorfose do analista (do pseudoautor de meu livro) em personagem do próprio romance que analisava - recurso este que envolve, aí sim, um tratamento muito delicado e incomum do “eu” narrador. Essa metamorfose, clímax da obra e sua coroação, quer representar - coisa a meu ver muito clara - ao contrário do que viu L.H., o triunfo do imaginário sobre o real. O triunfo do romanesco, da ficção. E o meu livro, faço questão de acentuar, é todo ele uma exaltação do romance - gênero ante o qual não morre o meu fascínio - e, mais ainda, a essa entidade em geral pouco reverenciada e criadora a seu modo: o leitor de romances.

“O PROBLEMA DAS REPERCUSSÕES BIOGRÁFICAS NA OBRA”



AFONSO HENRIQUES DE LIMA BARRETO NASCEU NO RIO DE JANEIRO, EM 1881, E AÍ FALECEU EM 1922. FICOU ÓRFÃO DE MÃE AOS SEIS ANOS, QUANDO PASSOU A SER CRIADO PELO PAI, UM TIPÓGRAFO. DEVIDO À INFLUÊNCIA DO PADRINHO RICO, CONSEGUIU ESTUDAR NO LICEU POPULAR NITEROIENSE E NO COLÉGIO PEDRO II. CURSOU ENGENHARIA E INGRESSOU NA SECRETARIA DA GUERRA, ONDE TRABALHOU COMO ESCRIVENTE. EM 1905, COMEÇOU A COLABORAR NA IMPRENSA CARIOCA. POR DIVERSOS PROBLEMAS DE SAÚDE, LIMA BARRETO ENTROU EM LICENÇAS DE TRABALHO, SENDO INTERNADO ALGUMAS VEZES. EM 1909, PUBLICOU SEU PRIMEIRO ROMANCE, *RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA*, QUE FALA SOBRE PRECONCEITO RACIAL. EM AGOSTO DE 1911 O *JORNAL DO COMMERCIO* INICIOU A PUBLICAÇÃO, EM FOLHETINS, DE *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA*.

Retiramos o título acima do primeiro capítulo da tese de doutoramento de Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, no qual - em pleno auge da crítica estruturalista e em pleno exercício concomitante de criação de uma das obras mais experimentais da literatura brasileira, *Avalovara* - ele se debruça sobre um assunto absolutamente desagradável às expectativas acadêmicas: a espinhosa abordagem *biográfica* da obra literária, contra a qual se insurgiam as vozes “cientificistas” de seu tempo. Fala das escritas confessionais e do gênero memorialista, a partir da leitura afetuosa que realiza do *Diário íntimo* do escritor que elegeu como alvo de suas preocupações intelectuais; um gênero que, em três anos, viria a eleger também como o arcabouço de seu próprio romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, verdadeira e cifrada homenagem a Lima Barreto - à integridade, dignidade, generosidade e competência de um homem que ele define como:

Um homem do povo, um homem que carrega para a nossa prosa - inflada pela imoderação de Coelho Neto e sujeita, por outro lado, à apurada, à exigente disciplina de Machado de Assis - um à vontade vigilante, um sopro de energia, uma vibração humana e uma solidez que só o encontro, sempre raro, da inteligência e de certas forças primitivas e elementares, pode engendrar. (Lins, 1976, p. 20)

É indiscutível a admiração de Osman Lins pelo esquecido escritor carioca que acaba seus dias como indigente no Hospício Nacional de Alienados, aos 41 anos, com quatro importantes obras publicadas e “sem que se registre em seu favor um movimento coletivo de solidariedade, sendo também rara a presença de amigos”. Natural, diz ele, que algo de uma vida tão cercada de pressões (a morte prematura da mãe, a loucura do pai, a pobreza, a escravidão ao serviço burocrático que despreza, a ausência quase absoluta de reconhecimento pela obra que publica com dificuldade, às vezes mediante empréstimos a juros) se refletisse na sua obra:

Mas o grau de egotismo que nos seus escritos observamos está longe do que se projeta, por exemplo, no *Diário íntimo* de Amiel. Seu egotismo, em outro grau, recorda o que diz Montaigne abrindo a primeira edição de seus *Ensaaios*: ‘Quero, porém, que aqui me vejam à minha moda simples, natural e ordinária, sem estudo nem artifício; pois sou eu quem eu retrato’. Encontraremos, em suas páginas íntimas, expressões de desalento, não de autocomiseração. Mesmo as alusões constantes ao problema da cor ou à adoração nacional pelos doutores, embora ligadas a experiências pessoais, voltam-se para fora, para a sociedade que conhece e sobre a qual testemunha. Lima Barreto não combate em seu próprio benefício; os preconceitos e as injustiças despertam a sua ira pelo que são, e não pelo fato de atingirem *a ele*.” (Lins, 1976, p. 29)

Provavelmente enfiado da hipocrisia, arrogância, superficialidade e artificialismo do meio acadêmico que frequentou no período, certamente penoso, de redação concomitante de uma tese de doutorado e de um romance construído, em grande parte, com o propósito de *épater le bourgeois*; além da tentativa frustrada de se tornar um professor e crítico literário ele mesmo, Osman Lins parece ir buscar em Lima Barreto um refrigerio de verdade, uma referência serena e segura de um homem destituído de tudo aquilo que ele mesmo perseguia com tanto afincamento na construção de sua

carreira profissional como “escritor”: e que o obrigava, certamente, ao exercício daquelas concessões pessoais, intelectuais, emocionais e sociais tão sedutoras quanto corruptoras e destruidoras do “Báçira”. O canto da sereia.

Neste contexto, *A rainha dos cárceres da Grécia* surge como uma antítese (*antítese*) em que o próprio Osman Lins se coloca, pateticamente, no lugar do “professor” (atente-se para o pacto autobiográfico suposto na confusão que se estabelece entre os títulos do livro encaixado e do livro de encaixe, e do nome do autor posto na capa do diário do professor sem nome), tentando apreender a verdade de seu “texto” (enquanto o que faz é controlá-lo, uma vez que a autora, morta, já não pode falar; e a personagem, louca, já não pode ser ouvida). Purgação, limpeza, paródia ao mundo de *Maya* (ilusão) da Universidade pelo mergulho na “vida real”, aqui Osman Lins parece ser verdadeiramente guiado pelo espírito combativo, pela idoneidade e solidão do criador de Policarpo Quaresma, cujo “modelo era o Dom Quixote, defensor dos pobres e ofendidos, leitor exaltado, sonhador de perfeições, franco no falar e no agir, ingênuo, vilipendiado - e nem sequer lhe faltaram, aproximando-o ainda mais do modelo, o celibato e a loucura” (Lins, 1976, p.15).

A ação do principal romance de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma* transcorre no final do século XIX, época da chamada Primeira República, e a figura central é o major reformado Policarpo Quaresma, um nacionalista fanático que, conhecendo o Brasil apenas por intermédio dos livros, sonha em poder ajudar o país a se transformar numa grande potência. Seu patriotismo exagerado leva-o a envolver-se em três projetos, que constituem o conteúdo das três partes em que se divide o livro. Inicialmente, Quaresma mergulha no estudo das tradições brasileiras. Estuda violão com Ricardo Coração dos Outros, um compositor de modinhas populares que, para o major, eram a nossa autêntica expressão musical. Dedicase também à pesquisa do nosso folclore e ao estudo da língua tupi e dos costumes dos nossos indígenas. Obcecado por essas ideias, chega a fazer um requerimento à Câmara pedindo a oficialização do tupi como língua nacional. Tal ato o torna objeto de chacota e ele passa a ser ridicularizado na repartição onde trabalha e nos jornais.

Quaresma fica tão abalado por essas ofensas que acaba sendo internado num hospital para doentes mentais, de onde sai para dedicar-se a outro projeto nacionalista: o trabalho agrícola. Compra o Sítio Sossego e resolve pôr em prática as orientações científicas que encontrava nos livros. Mas as terras não se revelam tão férteis como diziam os livros, as pragas são terríveis, há muitas dificuldades na comercialização dos produtos - enfim, nada que compense o grande sacrifício do trabalho no campo. Apesar da enorme

extensão territorial, o Brasil não se desenvolve como potência agrícola e Quaresma começa a perceber que o problema, na verdade, está na corrupção dos políticos, que não fazem leis que ajudem esse desenvolvimento.

Dedica-se, então, a seu terceiro projeto: a reforma política. A oportunidade para isso surge por ocasião da Revolta da Armada. Quaresma vai ao Rio de Janeiro, engaja-se voluntariamente nas tropas do marechal Floriano Peixoto e luta pelos ideais republicanos. Vê em Floriano o reformador enérgico e patriota que sonhara e entrega-lhe um documento em que expõe seus planos de salvação do país. Mas o marechal responde-lhe secamente: “Você, Quaresma, é um visionário”. Desilude-se mais uma vez. Compreende então que não há patriotismo, e que os governantes só estão preocupados com seus interesses pessoais. Ao denunciar as atrocidades cometidas contra os prisioneiros, acaba sendo preso pelo mesmo governo ao qual se aliou voluntariamente. Na prisão, espera seu “triste fim”.

É este o material bruto, que com respeito e reverência é extraído do enredo deste romance ingênuo e bem intencionado, que Osman Lins utiliza para construir as duas figuras femininas de seu romance: a intelectual batalhadora Julia Marquezim Enone, que jamais publicou os livros que escreveu; e sua pobre personagem, nordestina, analfabeta, louca e perdida (como o carioca Lima Barreto) nos labirintos das ruas da cidade, nas repartições públicas da cidade, nos corredores dos hospitais psiquiátricos da cidade: a locutora de rádio Maria de França.

Se o poeta Fernando Pessoa, na busca do seu “Báçira”, inventou o esquizofrênico António Mora e o internou na *Casa de Saúde de Cascais* para ser o mestre de seus próprios mestres, o mentor de Alberto Caeiro - pastor simples e sem formação cultural, mas dotado do olhar “limpo como um girassol” que constitui a base de toda a heteronímia -, Osman Lins vai encontrar o seu mestre na figura de Lima Barreto, cuja história verídica, como sói acontecer com a vida, supera toda a ficção. Osman Lins se interroga inclusive sobre se a loucura de Lima estaria mesmo ligada à dipsomania, como costuma ser referido nos prontuários dos médicos - “classe cuja fatuidade esse louco e dipsômano vergasta com frequência em suas crônicas”. Não teriam suas crises origem num conflito anterior, violento e sem esperança com o mundo, ou precisamente, com o país onde nasceu, onde vive e onde vai morrer mais ou menos obscuro?

Não estaria isto, no amor desse homem à arte de escrever - e na injusta ausência de reconhecimento público - a causa dos seus distúrbios mentais? Ele próprio, comentando esse infortúnio, tem

para o fato uma explicação pouco comum. Lembra-se de haver lido *O crime e a loucura*, de Maudsley; e, de Dostoiévsky, *Recordações da casa dos mortos*. ‘Pensei amarguradamente que, se tivesse seguido os conselhos do primeiro e não tivesse lido o segundo, talvez não chegasse até ali; e, por aquela hora, estaria a indagar, na Rua do Ouvidor, quem seria o novo ministro da Guerra, a fim de ser promovido na primeira vaga.’ Atribui - não por ironia - sua insanidade e desamparo à Arte Literária, de que são símbolo as memórias de prisão do grande russo. Mas é evidente que, à sanidade sem relevo espiritual, prefere estar desamparado e louco. Preço algum será demasiadamente alto para a decisão que assumiu de consagrar às letras toda a sua vida. (Lins, 1976, p. 16)

Não surpreende, pois, a herética opção, em seu último livro publicado, por um gênero confessional demonizado à época, como o diário pessoal, que finge ser um ensaio de crítica literária com todos os seus vícios; e a postura amadorística que assume como teórico da literatura, originário da área de saúde, além de ser a antítese do sujeito isento ao se definir como o amante da autora do livro objeto de sua investigação.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Joana. “Babuinare: o macaco nos *marginalias* do século XIV em Portugal”, in: *Medievalista* (Revista online), n. 35, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/medievalista.7741>
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- BARRETO, Lima. *Diário do hospício e cemitério dos vivos*. Organização e notas de Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CAMILLE, Michael.
- COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *The role of the reader*. Explorations in the semiotics of texts. London: Hutchinson, 1987.
- FISH, Stanley. “Como reconhecer um poema ao vê-lo”, in: *PaLavra*. Revista da PUC-Rio, Departamento de Letras, n. 1, 1993.
- _____. *Is there a text in this class?* Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- FRAYZE-PEREIRA, João. *O que é loucura?* São Paulo: Brasiliense, 2006.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HELMINSKI, Kabir. *The book of language*. Exploring the spiritual vocabulary of Islam. California and Bristol: The Book Foundation, 2006
- JOBERT, Michel. L’Islam et sa modernité, in: *Revue Tiers Monde*, n. 92, v. 23, 1982, p. 773-784.
- KAFKA, Franz. Um relatório para uma academia, in: *Um médico rural*. Pequenas narrativas. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

_____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.

PESSOA, Fernando. *Obras de António Mora*. Edição e estudo de Luís Filipe B. Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002.

OSMAN LINS

EDUCADOR

Resumo: Neste artigo discute-se a postura de Osman Lins como educador, comparando-a à de Monteiro Lobato, e analisa-se a sua breve incursão no terreno da Literatura Infantil, com a peça, tornada conto, *O diabo na noite de Natal*, na qual presta uma homenagem ao mestre brasileiro do gênero.

Palavras-chave: Osman Lins; Monteiro Lobato; Educação; Ensino superior; Literatura infantil

Abstract: This essay presents Osman Lins' ideas on education, comparing them to Monteiro Lobato's ones, and analyzing Lins' incursion on the field of Children Literature, with his play, rewritten as a novel, *The devil in Christmas night*, in which he renders homage to the Brazilian master in this genre.

Keywords: Osman Lins; Monteiro Lobato; Education; University teaching; Children literature

Quem lê as cartas de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, reunidas no livro *A barca de Gleyre*, e a série de artigos escritos por Osman Lins para jornais e periódicos, reunidos sobretudo no volume *Do ideal e da glória*: problemas inculturais brasileiros percebe que, apesar da distância que os separa no tempo (Monteiro Lobato viveu entre 1882 e 1948; Osman Lins entre 1924 e 1978), são escritores da mesma cepa. Uma cepa rara, apaixonada e combativa, com fôlego e inspiração para criar uma vasta obra projetada em torno de suas próprias utopias reformadoras da humanidade, e para lançar sua indignação aos quatro ventos, com a fé dos fanáticos ou com a ingenuidade das crianças, mostrando ao mundo que o rei está nu.

Quem lê esses textos, percebe ainda que o “fanatismo” dos dois escritores não é de ordem religiosa ou política, embora adquira muitas vezes os contornos de um misticismo pessoal ou de uma militância individual. Ambos partilham de uma mesma causa, à qual dedicam, com todas as fibras de seu ser, o seu talento e a sua vida: a literatura. É impossível não ser atingido, de alguma maneira, pelo ímpeto do amor de Monteiro Lobato e de Osman Lins pela literatura, expresso nessas páginas de intervenção, e não usufruir do encantamento que a emanção desse amor produz nas suas páginas de criação. Monteiro Lobato e Osman Lins trabalham intensamente no sentido de ampliar e estender o alcance da literatura, contagiando a sociedade com os seus projetos, coletivizando o ato solitário da escrita e transformando-o num gesto de solidariedade humana, numa causa pública.

Esta causa confunde-se com uma constante preocupação com os rumos do país, que se entrelaça às questões postas pela modernidade: a busca de uma identidade nacional sem nacionalismos ufaniístas, o resgate do regionalismo sem perder de vista o universal, o interesse ora entusiasta ora cauteloso pela tecnologia e pelos avanços da ciência, e, sobretudo, a valorização da educação. Embora o nome de Monteiro Lobato seja rapidamente associado à literatura infantil, à luta em favor da nacionalização do petróleo e às campanhas sanitárias lideradas pelo personagem Jeca Tatu, pouco se conhece efetivamente sobre o seu pensamento a respeito da arte e da cultura brasileiras. Algo semelhante acontece com Osman Lins. Embora na primeira década do século XXI tenha-se observado um surto de popularidade em torno de sua obra - em parte graças às adaptações de sua peça *Lisbela e o prisioneiro* para a televisão, o teatro e o cinema, que demandaram o interesse do público -, Osman Lins é tido como um escritor difícil e hermético, e praticamente não se conhece a sua obra nem as suas ideias fora do circuito acadêmico.

No que diz respeito a Lobato, o processo de sua desautorização como intelectual brasileiro do Modernismo, iniciado pelos escritores Menotti Del Picchia e Mário de Andrade a partir do malfadado artigo “À propósito da exposição Malfatti”, e perpetuado por historiadores engajados na construção de uma história ideal do Modernismo, acabou cristalizando-se em preconceito. Apesar do surgimento de estudos que repensam o caso de um ângulo menos comprometido com o Modernismo, como afirma Tadeu Chiarelli - ele mesmo autor de um desses estudos -, o preconceito ainda permanece intocado. Servindo de arma para os modernistas da Semana de 1922 criticarem a competência de Lobato no campo das artes plásticas, o imbróglio assumiu proporções injustificadas, responsabilizando o crítico pela desistência de Malfatti da pintura de vanguarda e pelo “declínio” de sua produção.

A atitude dos modernistas e de seus seguidores contribuiu definitivamente para o esquecimento da crítica lobatiana em sua especificidade, enquanto fração inicial de um projeto nacionalista para o Brasil, que o autor posteriormente tentaria expandir para as diversas áreas da vida brasileira. Aparentemente, Lobato não levou a disputa muito a sério. Como ironizou mais tarde em depoimento a Amadeu Amaral Júnior, no *Jornal da Manhã*, o principal mérito da Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922, foi o de divertir Oswald de Andrade durante sete dias. Para Wilson Martins, contudo, é de se lamentar esta ausência de Monteiro Lobato em um acontecimento que teria nele um chefe natural: “Sabe-se que, por um mal-entendido inexplicável do destino, os jovens turcos de 1922, em busca de respeitabilidade, foram bater à porta de Graça Aranha, que nada tinha com o assunto, em vez de procurar Monteiro Lobato.” Isto, para Martins, “criou entre eles o abismo fatal que jamais se pôde transpor, malgrado o fato de Monteiro Lobato ter sido, no campo da ação e das ideias sociais, econômicas e políticas, o praticante mais sistemático e característico do programa modernista.”

Mas não apenas nestes campos. Considerando o seu projeto absolutamente revolucionário de uma literatura infantil brasileira, Monteiro Lobato terá sido um dos mais eficientes praticantes das propostas modernistas, também nos campos cultural e literário. Segundo Ana Maria Machado:

Como fino exemplo da antropofagia cultural que os modernistas da Semana de 1922 pregavam e ele conscientemente combateu, o criador do Sítio do Picapau Amarelo nunca hesitou em traçar e deglutir tudo o que lhe ocorresse, originário das criações alheias,

para alimentar a sua própria, viesse de onde viesse. Com a maior sem-cerimônia, por exemplo, pegou o pó-das-fadas que J. M. Barrie inventou para fazer Peter Pan voar, batizou-o com o som da fada Sininho e criou o pó-de-pirlimpimpim, mudando apenas o modo de usar. Aproveitou outro achado genial de Barrie, o “de-mentirinha”, e desenvolveu o recurso do faz-de-conta para resolver as grandes dificuldades intransponíveis que de vez em quando ameaçassem emperrar a história. Inspirou-se na popularíssima e sem-graça boneca de trapo norte-americana “Raggedy Ann” (por sua vez, provavelmente inspirada no maltrapilho inglês “Raggedy Dick”), e a metamorfoseou por completo na boneca Emília, a mais fascinante personagem da literatura infantil brasileira, com sua irreverência demolidora, sua ética exigente e rigorosa, sua independência indomável.”

Quando Monteiro Lobato entra em cena, o modelo europeu de um “projeto educativo e ideológico que via no texto infantil e na escola aliados imprescindíveis para a formação de cidadãos” havia sido apropriado por vários escritores e educadores e adaptado à realidade brasileira. Com a industrialização, algumas crianças pobres puderam passar a frequentar escolas. Porém, como comenta Bignotto, a literatura infantil da época, se pudesse ser traduzida em forma de brinquedo, seria muito mais parecida com a boneca loira do que com Emília. “Basta lembrar o sucesso dos livros *Le tour de France par deux garçons* (1877), de G. Bruno, e *Cuore* (1886), de Edmundo de Amicis. Em 1901, Afonso Celso publicaria *Por que me ufano de meu país*, proclamando em português o patriotismo tematizado pelos escritores europeus. Em 1930, quando Narizinho e Emília já eram sucesso, *Cuore* continuava um best-seller no Brasil.”

É importante assinalar que o subtítulo do primeiro livro de Lobato para crianças, *Narizinho arrebitado*, é “segundo livro de leitura para uso das escolas primárias”. Embora procurasse atingir as crianças em geral, dirigia-se aos “escolares” em particular. Se o seu interesse pelo tema surgiu de uma preocupação pessoal - pois, como queixava-se a Godofredo Rangel: “Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil que nada acho para a iniciação de meus filhos...” - ao inaugurar a literatura infantil brasileira, Monteiro Lobato transformou essa preocupação num ambicioso projeto pedagógico e artístico. Um projeto que justifica a sua frase tornada clichê “Um país se faz com homens e livros” -, e no qual, como diz Marisa Lajolo: “as críticas à escola

tradicional são frequentes e impiedosas, mas nem por isso comprometem - antes reforçam - o valor formativo da obra infantil lobatiana. Se seus livros têm alguma grande lição, esta é a da irreverência, da ironia, da leitura crítica e do questionamento, da independência e do absurdo”.

É neste aspecto, provavelmente, que residem as semelhanças mais estreitas nas atitudes e nos pensamentos do escritor paulista e de Osman Lins. A preocupação do escritor pernambucano com o modo como o livro didático de “Comunicação e Expressão em Língua Portuguesa” prestava um desserviço à formação cultural dos nossos jovens é notória e rendeu duas séries de ensaios bombásticos publicados originalmente em *O Estado de S. Paulo*, o *Jornal do Brasil* e o *Jornal da Tarde*. A primeira delas, contendo artigos de 1965, foi reunida no plaquete *Um mundo estagnado* (Imprensa Universitária de Pernambuco, 1966), com um adendo de Ricardo Ramos, “Tremebrilhos e Singelezas”; e reeditada, juntamente com a segunda série, contendo artigos de 1976, no livro *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros* (São Paulo: Summus, 1977). Além de artigos sobre os livros didáticos adotados nas escolas de ensino médio, Osman Lins apresenta ainda uma série de ensaios sobre “O ensino universitário”, escritas após o seu afastamento da Universidade, onde lecionou por algum tempo - “decisão a que não terá sido alheio o meu compromisso com a literatura” -, atacando, entre outras coisas, o uso das apostilas nos cursos de Letras.

O tom combativo desses ensaios, que às vezes torna-se pensativo e melancólico, é semelhante ao que emana das cartas de Monteiro Lobato a Godofredo Rangel, e revela a natureza desses grandes autores que não se conformaram com a atividade isolada da escrita e fizeram numerosas incursões no mundo dos homens práticos. Tomo de empréstimo as palavras de Cassiano Nunes sobre Lobato e estendo-as a Lins: “suas preocupações foram as de brasileiros que não se resignavam ao conservantismo imobilista nem ao atraso ou primitivismo que às vezes marcam a nossa História. Essas arremetidas para a vida exterior, provindas de homens tão bem-dotados para criar uma obra literária - a quem ficaria bem, com frequência, a solidão do gabinete - fazem com que ainda hoje os procuremos, em busca de conselhos ou sugestões, diante de velhas dificuldades ainda não resolvidas”.

A indignação osmaniana é semelhante à lobatiana no que concerne ao descaso das instituições de ensino para com a literatura:

Todos os brasileiros que ultrapassam os primeiros anos de escola passam anos às voltas com os seus manuais de Comunicação e Expressão; e dificilmente, vê-se pela amostra, terão a sorte de estu-

dar em compêndios feitos com inteligência, sensibilidade, respeito, zelo e, principalmente, por mestres que conheçam e amem a nossa literatura. Note-se que, para a imensa maioria dos alunos são esses textos os primeiros e até, às vezes, os únicos que vêm a conhecer. Pode ser, não discuto, que esses livros ensinem Português com eficiência. Mas os que neles estudam, fatalmente, a não ser por um milagre, passarão a considerar a literatura, esse importante produto do espírito humano, como algo desprezível e secundário. E se tal situação não for modificada, seremos, até o fim dos tempos, um povo avesso à leitura, continuando a ignorar, como ignora, os seus próprios escritores. Um povo surdo à sua própria alma.

Nesses artigos, Osman Lins empreende, em momentos distintos, um cuidadoso levantamento dos textos literários citados nesses compêndios de ensino de Português, fazendo denúncias estarrecedoras sobre o processo irresponsável, quando não desonesto, de organização das antologias, que revelam o modo como seus autores encaram a literatura como coisa morta e sem nexos com o real. Como diz Ricardo Ramos ao comentar os ensaios de Osman Lins, o patriotismo que os autores dos livros didáticos revelam “não é aquele sentimento de que testemunham os versos de Drummond - ‘que lembrança darei ao país que me deu tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?’ -, será antes o velho ritmo de saudação à bandeira, que um desses professores realiza num acendrado poema em prosa de sua autoria, que imodestamente inclui no livro, e assim começa: ‘Verde e amarelo e azul! Pobre algodão ou rica seda, tremebrilhos de ouro ou singela alvura.’”

Num de seus ensaios, Osman Lins cita um documento elaborado pela Divisão de Assistência Pedagógica da Coordenadoria do Ensino Básico e Normal de São Paulo, com a colaboração de 42 professores, que recomenda, na sua introdução: “Não se quer ênfase para textos literários, mas sim equilíbrio entre estes e outros tipos de textos”, contra o qual lança a sua pena arguta e revoltada:

Discordo das 42 sumidades e da Coordenadoria, por uma razão muito simples: os “outros tipos de textos” o aluno já recebe e busca fora da classe, durante todas as outras horas do dia e nos períodos de férias. Dever-se-ia buscar o equilíbrio, justamente, procurando intensificar, na escola, o convívio dos alunos com os textos literários. Incrementar o ingresso, nas poucas horas de aulas de Comunicação e Expressão, de “outros tipos de textos”, é reduzir pratica-

mente a zero as possibilidades de convívio - e, em consequência, de compreensão da literatura.

Para Osman Lins, a breve recomendação expressa, com a força e o poder que se irradia de um documento oficial, a incapacidade que as instituições têm revelado de alcançar a importância do convívio com a literatura, e que se projeta, embora sem a mesma intensidade, na atitude daqueles que seriam, em princípio, seus divulgadores naturais: os mestres de Português. Mestres que, em sua maioria, ignoravam completamente a obra lobatiana nas suas citações de textos literários considerados “exemplares” para o público infantil e juvenil, tanto na seleção de 1965 como na de 1976.

Pode-se dizer que, enquanto Osman Lins se lançou com bravura na defesa do ensino da literatura nas escolas e nas faculdades, insistindo na necessidade de reformas, que começariam pela revisão urgente dos manuais, Monteiro Lobato partiu, com igual bravura, para a redação, ele mesmo, de seus próprios “manuais”:

Tornou-se amado pelas crianças, com elas se correspondia, visitava-as em escolas e bibliotecas, quando submergia em abraços e perguntas. Mas sua obra infantil foi proibida em bibliotecas, banida de escolas públicas, queimada em colégios religiosos. A marca de escritor infantil maldito foi ficando tão forte, que Monteiro Lobato acabou transferindo seus títulos da Companhia Editora Nacional para a Editora Brasiliense; Octales Marcondes, proprietário da Companhia Editora Nacional temia que a campanha sistemática contra os livros de seu ex-sócio afetasse a venda dos outros livros da casa.

A preocupação de Osman Lins, contudo, não era a de criar uma literatura especificamente para crianças, como a do notável visionário Lobato, mas a de tornar acessível aos jovens o que de melhor a poesia e a narrativa brasileiras tinham a oferecer aos leitores, independente de sua faixa etária; e com a formação de um público exigente e capacitado desde cedo. É possível que nutrisse, inclusive, um certo preconceito pelo gênero infanto-juvenil, ainda encarado pela crítica dos anos 1960 e 1970 como secundário, como atestam algumas de suas observações:

Claro, não é apenas a crônica que atrai os professores: também os autores de histórias infantis. Essa a razão por que Orígenes Lessa,

que em 1966 nem sequer era nomeado, é agora um dos nomes mais cotados: nos últimos anos passou a escrever livros para crianças. Não alcança ainda a marca de Monteiro Lobato, mas segue-o de perto. Pelo mesmo motivo, por ser o criador de Tibicuera, e não por ser um dos mais fecundos romancistas brasileiros, é que Érico Veríssimo compete com Millôr Fernandes. Assim, se o escritor nacional, no momento, aspira ingressar nesses compêndios, tem duas vias a seguir: ou escrever crônicas em jornal ou escrever para a infância. Esta é a regra de ouro, e, fora disso, a não ser por milagre ou acaso, ele está condenado, não importa a obra que realize.

Como explica Nelly Novaes Coelho, “a valorização da literatura infantil como fenômeno significativo e de amplo alcance na formação das mentes infantis e juvenis, bem como dentro da vida cultural das sociedades, é conquista recente. Vulgarmente, a expressão “literatura infantil” sugere de imediato a ideia de belos livros coloridos destinados à distração e ao prazer das crianças em lê-los, folheá-los ou ouvir suas histórias contadas por alguém. Devido a esta função básica, até bem pouco tempo, a literatura infantil foi minimizada como criação literária e tratada pela cultura oficial como um gênero menor.”

Talvez por isso Osman Lins, que enveredou pelo conto, romance, teatro, crônica e crítica, não tenha se aventurado, também, no campo da literatura destinada especificamente a crianças. Mas é possível que haja outros motivos. Se escrever para crianças foi uma saída positiva encontrada por Monteiro Lobato para superar a sua amargura e decepção com o público adulto, escrever *sobre* crianças foi para Osman Lins um processo quase sempre sofrido e angustiado, perpassado por uma culpa atroz e sem alívio. Não há em seus contos e romances muitas crianças felizes, e o convívio constante, ameaçador e pouco natural dessa fase tão tenra da vida com a realidade crua e final da morte infunde às suas narrativas um sentimento de desesperança, quando não de desespero. Se a figura do *menino* na literatura funciona em geral como uma metáfora de renovação, a figura do *menino morto*, frequente na obra osmaniana, avoluma-se como um *topos* negativo, um lugar mórbido do qual o autor não consegue ou não deseja se libertar.

Não surpreende, pois, que nas duas vezes em que se dirigiu a outras crianças que não àquela amargurada que conservava em seu coração, o tenha feito a pedido das próprias crianças. O pequeno texto “Exercício de Imaginação”, sobre dois personagens imaginários, a Paštomenila e o Bona-

gásaro, que lhe foi solicitado pela filha de um amigo, Luiza Helena Lauretti, e o pequeno conto “O Diabo na Noite de Natal”, que escreveu para atender ao pedido da própria filha Letícia, quando criança, são talvez os únicos exemplares desse tímido ensaio osmaniano no campo da literatura infantil.

Tímido, mas não menos significativo. Sobre o primeiro, tive a oportunidade de comentar anteriormente no ensaio “A Dama e o Unicórnio: exercícios de imaginação”, mostrando a importância deste texto para a discussão sobre a gênese plástica da narrativa osmaniana. Construído a partir da ilustração de um caderno de escola, e publicado com outros exercícios do gênero no livro *Lições de casa*, uma coletânea sugerida por ele, o texto antecipa muitas de suas experimentações com a palavra, que ele levaria a cabo em seus romances. O segundo, *O diabo na noite de Natal*, publicado em 1977, embora escrito muitos anos antes, é um texto mais bem acabado, onde os dois temas recorrentes de sua obra, o da mãe e o do menino morto, têm a oportunidade de se reunir, simbolicamente, na sugestão oferecida pela ocasião das festas natalinas. É até mesmo possível que Osman Lins tenha encontrado neste pedido de sua filha uma oportunidade de redimir o seu amargurado menino interior, escrevendo alegremente, e pela primeira vez, para as suas três meninas, Litânia, Letícia e Ângela, às quais dedica a obra, estendendo posteriormente a dedicatória aos netos que chegavam, Alexandre e a “nova” Joana Carolina.

Concebido inicialmente como peça de teatro, o conto “O Diabo na Noite de Natal” narra como Nossa Senhora e o Menino Jesus aparecem, disfarçados, numa excêntrica festa de Natal, para salvar um grupo de amigos da presença indesejada do diabo. O próprio título já incomoda, pois o “diabo” não é exatamente um personagem que se espera encontrar num conto natalino, sobretudo dirigido ao público infantil, e o próprio Osman Lins atenta para este fato no prefácio que escreve para a peça.

Apesar deste imprevisível personagem, a história como um todo pode ser considerada uma homenagem explícita a Monteiro Lobato, pois é concebida como uma paráfrase ou recriação de um capítulo bastante conhecido das *Reinações de Narizinho*, intitulado “Cara de coruja”, o que nos permitiria incluir Osman Lins na lista dos inúmeros “Filhos de Lobato”, título do livro em que José Whitaker Penteado - num dos raros trabalhos brasileiros de pesquisa empírica de leitura - investiga a presença da obra lobatiana na memória de seus leitores.

Escrito entre 1927 e 1929 em Nova Iorque, este capítulo apresenta muitas inovações, entre as quais se destaca uma verdadeira promiscuidade intertextual ocorrendo num cenário de carnavalização. O carnaval de

Lobato põe em prática as estratégias de celebração e desmoronamento dos gêneros, discutidas por Bakhtin quando da aplicação do termo aos estudos literários, misturando personagens de histórias clássicas e modernas, provenientes não apenas da literatura, mas também do cinema de animação, com o qual Lobato se encontrava absolutamente encantado na época.

Embora não fale em carnaval, a história narra uma inusitada festa, como as muitas que ocorrem ao longo deste livro, organizada por iniciativa das crianças. A idéia é reunir às figuras lobatianas de D. Benta, Tia Nastácia, Pedrinho, Narizinho, Emília e o Visconde, os protagonistas de histórias infantis mais queridos de todos os tempos e lugares, na grande e generosa praça pública que é o Sítio do Picapau Amarelo.

Chapeuzinho Vermelho, João e Maria, o Pequeno Polegar, as princesas Cinderela, Branca de Neve e a Bela Adormecida, o Barba Azul, o Soldadinho de Chumbo, o Gato de Botas, Peter Pan, Alice no País das Maravilhas, Sherazade, Aladim da Lâmpada Maravilhosa, Sindbad, o marujo, Ali Babá e os quarenta ladrões, Teseu e o Minotauro, o Saci Pererê, a Cuca e o Gato Félix, criaturas arrancadas de lugares tão imprevisíveis como o universo das fábulas européias de Esopo, La Fontaine, Grimm e Andersen, os modernos livros ingleses para crianças, as histórias das *Mil e uma Noites* orientais, a Mitologia greco-romana, as lendas populares brasileiras e os desenhos de Walt Disney para o cinema, chegam ao lugar agregador, apaziguador e ecumênico por excelência que é o texto lobatiano, onde o futuro e o passado, a realidade e a ficção expressas em vários idiomas provenientes de culturas, raças e credos os mais diversos reúnem-se para tomar o café e comer os bolinhos de Tia Nastácia.

Inspirado por esta proposta altamente vanguardista de *entrelugar* físico, social e cultural criada por Monteiro Lobato ainda nos primórdios do século XX, Osman Lins também sugere, para as suas crianças, uma festa especial onde o sagrado natalino funde-se ao profano carnavalesco. Osman Lins gostava de fazer referências à temática litúrgica cristã da morte e do renascimento. Além da referência ao Natal neste conto infantil, escreveu também um conto intitulado “Domingo de Páscoa”, no qual aparece uma menina, uma “negrinha”. É possível que o Natal, como a Páscoa, por serem datas simbólicas de cunho positivo, aludissem ao nascimento, ou ao renascimento desejado pelo autor para aquele menino morto tão presente em seu coração. No entanto, a religiosidade osmaniana é certamente o aspecto que faz o conto do escritor pernambucano entrar em choque com as histórias do escritor paulista.

Monteiro Lobato evitava francamente o tema da religião em sua obra infantil. No Sítio do Picapau Amarelo não há lugar para práticas religiosas ou alusões à fé, exceto, esporadicamente, alusões pitorescas, como a menção a São Jorge, que aparece em aventuras com o dragão na lua, em *Viagem ao céu*, concebido muito mais como lenda popular; ou ao “anjinho da asa quebrada”, que é capturado por Emília na sua viagem à Via Láctea, no mesmo livro, e descrito como uma deliciosa curiosidade e um símbolo pagão da inocência, mais parecido com um pequeno Eros da mitologia grega ou com os anjinhos decorativos das igrejas barrocas do que com as imagens dos severos anjos anunciadores da Bíblia.

As histórias de Lobato, embora profundamente éticas, escapam, portanto, ao sentido pedagógico do moralismo religioso cristão, revelando os princípios do humanismo científico que professava o autor. Já Osman Lins não abdica de sua formação religiosa, embora questione alguns princípios da Igreja Católica e pareça buscar um credo mais ecumênico através da citação constante a outras filosofias e crenças, sobretudo orientais, e à astrologia, à quiromancia, à numerologia, à cartomancia, práticas adivinhatórias absolutamente inconcebíveis para o pragmático Monteiro Lobato. Daí a atmosfera mística e espiritual que envolve a obra osmaniana, e que também se reflete nesta pequena fábula infantil, provocando um forte estranhamento no contraste que estabelece com a filosofia lobatiana.

O espaço convocado para a história de Osman Lins, contudo, parece ser o próprio Sítio do Picapau Amarelo, já que a festa é organizada por uma “boneca falante” chamada “Lúcia”, verdadeiro nome de Narizinho, que convida para a sua comemoração de Natal os mais diversos personagens do universo infantil. Apesar desta referência explícita, o primeiro convidado a chegar, o Capitão Gancho, que vem acompanhado de Chapeuzinho Vermelho, entra em choque com a anfitriã ao identificar o espaço do encontro como um “albergue”: “hospedaria, mas também lugar onde se recolhe alguém por caridade”. Lúcia, indignada, diz que se trata de uma “casa de família”.

Apesar da temática natalina, aqui também assistimos a uma concepção carnalizadora da festa, através de uma promiscuidade de gêneros, épocas e lugares semelhante à da história de Lobato, embora com atores diferentes, pois, como o escritor anuncia, serão convidados os personagens “de sua predileção”, alguns coincidentes com os de Lobato, outros não.

Fazem parte da biblioteca infantil de Osman Lins, além dos clássicos de Grimm, Andersen e La Fontaine, e do próprio Monteiro Lobato, personagens do folclore brasileiro, como o gaúcho Negrinho do Pastoreio,

citado por Lobato; mas também o “Amarelinho”, cantado em versos nos folhetos de cordel, e as Pastorinhas, personagens do Pastoril, folguedo popular natalino comum no norte e nordeste do país, não mencionados pelo escritor paulista em seus livros. Osman Lins convoca ainda a figura de Mangaba, um Palhaço, lembrando o lugar significativo que o circo ocupa em sua obra. Quanto aos estrangeiros, Osman Lins prefere o Capitão Gancho a Peter Pan, menino que fascinava Lobato; e dentre as figuras do cinema americano prefere o Super-Homem ao Gato Félix, para ridicularizá-lo; e Carlitos, para exaltá-lo, numa aparição que homenageia Charles Chaplin ao lado do menino de seu filme mais pungente, *O garoto*.

Já os personagens religiosos são transfigurados em personagens literários. O diabo, que não foi convidado para a festa, aparece ao lado do dragão, e exerce a função tradicional do lobo ou da bruxa, caricaturas do Mal comuns ao repertório maniqueísta dos contos infantis. Na história de Lobato, a festa também é ameaçada por convidados indesejados, primeiro o Barba Azul, assassino das esposas, que é expulso pelo “Pé-de-Vento” da Emília; e finalmente o Lobo da história de Chapeuzinho Vermelho, que é expulso a vassouradas por Tia Nastácia. As mulheres assumem a defesa da festa, na ausência dos heróis masculinos, Pedrinho e os Príncipes, que “minutos antes haviam saído para o terreiro”.

Na história de Osman Lins, o Mal aparece como um “sujeito de chifres com bengalinha na mão” e tem muitos nomes: o Não-sei-que-diga, o Fute, o Maleva, o Belzebu, o Satanás, o Cão do Segundo Livro, o Tinhoso, o Canhoto. Anuncia que está ali para dar uma “lição de moral” no grupo, em represália ao fato de não haver recebido convite, um expediente comum aos contos de fadas, como a história da bruxa que lança uma maldição sobre a criança recém-nascida, por não haver sido convidada para o batizado.

Nossa Senhora também aparece de surpresa na festa, acompanhada do filho: “A Mulher, que era linda, trazia um longo vestido azul, de algodão”. É uma mulher suave, mas também corajosa, e não se espanta com a bravura do filho, que acaba se revelando o verdadeiro herói da história: “Não temos medo de feras”, diz ela. Já a descrição do Menino Jesus confunde-se com a do Pequeno Príncipe, de Saint-Exupéry: “A Criança, num macacão pardo, lourinha, calçava sapatos roxos e trazia, ao pescoço, um cachecol amarelo.”

Na história de Lobato, a festa tem como propósito exibir a insurreição dos personagens dos contos de fadas, ou *Contos da Carochinha*, do universo de seus enredos. Liderados pelo Pequeno Polegar, inúmeras figuras da fantasia estrangeira invadem o Sítio do Picapau Amarelo trazendo

para perto das crianças brasileiras toda a sua magia milenar com um sabor peculiar de atualização e de ambientalização, que fazia parte da proposta educativa revolucionária do autor. Sem abdicar das histórias tradicionais, Lobato faz seus personagens dialogarem com essas figuras clássicas, discutindo pontos duvidosos e passagens incongruentes de suas histórias, atualizando seus enredos face às expectativas do público infantil brasileiro da época, misturando-as umas às outras e fazendo-as valorizar as histórias do Sítio no mesmo patamar, reconhecendo para sua obra um lugar de destaque na tradição da literatura infantil universal.

Ciente deste projeto, Osman Lins o homenageia em seu conto, recuperando o espírito intertextual e modernizador de Lobato, mas inserindo na sua festa um propósito moralizador, mais ao estilo das fábulas ortodoxas do que da ideologia vigente no Sítio. O enredo é simples, e mistura referências de várias origens: o diabo, revoltado por não poder participar da festa natalina, faz uma ameaça aos personagens. Ou eles se decidem, até a meia-noite, entre o fogo do inferno ou as chamas do dragão, ou o próprio diabo e o dragão se encarregarão da tarefa de condená-los.

Em meio às divertidas intervenções do palhaço e de Carlitos, e às cômicas demonstrações de vergonhosa covardia do Super-Homem e do Capitão Gancho, surge a solução através da encomenda trazida num cofre pelas pastorinhas, num encontro com São Francisco. O cofre contém a semente da Rosa Azul, que se alimenta de “juramentos quebrados”. O dragão deseja essa rosa acima de tudo, para controlar a mulher, que “jura” fazer todo o serviço doméstico na sua ausência, mas não cumpre o juramento, inventando desculpas para a sua preguiça.

Analisar a questão feminina na ótica de Monteiro Lobato e de Osman Lins seria tema para uma tese. É verdade que, como estuda Karina Klinke em “Um faz-de-conta das meninas de Lobato”, o escritor paulista reproduz, nas histórias de *Reinações de Narizinho*, um dos sonhos cultivados pelas “meninas” da história, Narizinho e Emília, que reproduz, por sua vez, o das meninas de sua época e o das princesas dos contos de fadas: o casamento com um príncipe encantado. Também é importante ressaltar que os “meninos” da história, Pedrinho e o Visconde, jamais sonham em casar. Preferem ser aventureiros ou cientistas.

Apesar disso, em *Reinações de Narizinho*, a instituição do casamento é frequentemente apresentada sob um enfoque crítico, através do qual o divórcio - inexistente no Brasil na época em que os livros foram publicados - é apresentado como socialmente aceitável e até necessário. Assim, desgostosa do marido “porco” (Rabicó) e da imposição de sua “mãe” Narizinho,

Emília se divorcia e passa a cobiçar abertamente outros pretendentes mais interessantes, atentando sempre para questões práticas, como a posição social e financeira que ocupam, e para as vantagens que poderia obter com um novo casamento. Na festa à qual me refiro, Emília fica seduzida pelo Pequeno Polegar, e contrariando as suas regras, oferece a ele o único presente que jamais deu a alguém em sua vida, o pito de Tia Nastácia, ficando depois a lamentar para sempre aquele impulso de generosidade.

Em sua obra “adulta”, povoada de fortes personagens femininas, Osman Lins revela uma posição extremamente sensível na captação da alma, dos desejos e do discurso da mulher. Muitas vezes, porém, essa posição “literária” entra em choque com uma posição ideológica incompatível, que revela a presença concomitante, em seus textos, de uma voz masculina autoritária e impositiva, real ou imaginária, que se comporta como o “dragão” de sua história infantil. O dragão exige, portanto, a roseira florida, para melhor controlar a mulher em casa, e isso dá ensejo a uma divertida disputa entre o diabo e os convidados da festa, que o desafiam a fazer juramentos, antecipando que, por sua própria natureza, os quebraria, contribuindo assim para o florescimento da roseira.

A história termina com a simbólica e vitoriosa luta do Menino Jesus, vulgo Pequeno Príncipe, contra o Mal, ou o diabo, restituindo assim a alegria à festa natalina. Ele e a mãe deixam a casa de Lúcia após o evento, pois o Menino precisava estar presente às Missas do Galo, “e em todo lugar onde houver um coração amedrontado, ou alguém precisando de auxílio e de esperanças”.

Apesar desta homenagem a Monteiro Lobato, onde se percebe o reconhecimento e a admiração de Osman Lins pelo pai da literatura infantil brasileira, é possível que o autor pernambucano não compartilhasse algumas de suas opiniões sobre pedagogia, como se percebe na sua descrição de uma “escola ideal”.

A pedagogia lobatiana, fundada no princípio da liberdade e do estímulo à participação crítica da criança no processo de produção do conhecimento, é exercida num ambiente rural, profundamente enraizado na realidade cultural brasileira. O Sítio do Picapau Amarelo - metáfora do Brasil? - é um território livre, onde tudo é permitido. É um local amplo, seguro e acolhedor, de onde é possível partir para muitas viagens, através das quais espaço rural de origem é transposto e transfigurado pelos personagens. Assim, a “escola ideal” de Lobato nasce nas terras de Dona Benta, no interior, onde o Brasil arcaico de Tia Nastácia, de Tio Barnabé e do coronel Teodoro, de lendas populares como as do Saci Pererê e da Cuca, e de bichos da

mata, naturais ou importados, como a onça e o rinoceronte, funde-se com o Brasil moderno que encontra petróleo, fala ao telefone e viaja à Lua.

Lobato concebe o ensino das principais disciplinas através de constantes passeios a lugares desconhecidos, e de não menos constantes visitas de lugares desconhecidos ao Sítio: assim, a turma viaja no lombo de Quindim para o país da Gramática; e é visitada pelo país da Aritmética, que viaja para o Sítio com o objetivo de se apresentar no picadeiro de um circo montado especialmente para este fim. Nas aulas de Ciência, as crianças viajam para o céu, a fim de aprender astronomia; ou são visitadas por monstros produzidos por suas próprias experiências genéticas, realizadas no laboratório do Visconde ou no quintal da vaca Mocha. Nas aulas de Geografia, as crianças viajam na leitura de D. Benta, e nas aulas de História viajam num navio para a Grécia moderna, invadindo a antiga através do pó-de-pirlimpimpim. Enquanto as crianças visitam o Olimpo com seus deuses, em busca de Tia Nastácia, presa no labirinto do Minotauro; filósofos e escultores gregos antigos visitam o barco de D. Benta, num proveitoso intercâmbio de encantamento onde o passado influencia o presente, mas também é por ele influenciado.

A “escola ideal” de Osman Lins, ao contrário, é descrita de maneira muito mais pragmática e pontual, num artigo de título surpreendente: “Por uma escola sem verde e sem quintal”, publicado no livro *Evangelho na taba* - outros problemas inculturais brasileiros (São Paulo: Summus, 1979). Num flagrante contraponto à modernizadora ideia de Lobato, que pensa a sua pedagogia lúdica numa escola rural, cercada de árvores e de animais, e plena de deslocamentos, Osman Lins defende uma pedagogia rigorosa, baseada no aprendizado e no exercício de regras de convívio social, orientada pela severidade dos horários e das obrigações, a ocorrer nos estreitos e bem delimitados espaços de um “arranha-céu”, mais condizente com a vida nas cidades grandes. Daí à crítica à pedagogia moderna:

O sonho metropolitano do retorno (ou da busca) a tipos de vida com características campestres gera toda uma indústria: são as granjas, as casas de praia, o turismo. Um dos aspectos dessa indústria que me intriga bastante liga-se à educação. Gente de posse, residente na capital e que sonha com paragens mais amenas, convence-se de que seus filhos necessitam de ar puro, de contato com a natureza. Ora, as crianças não podem viver passeando, precisam frequentar a escola. Surge, com isto, a solução fatal: escolas campestres, escolas ecológicas, com gramado e árvores, em lugares afastados,

longe do fumaceiro da cidade e onde, em certos casos, os alunos até fazem jardinagem, plantam alface, etc.

Essa quase descrição do Sítio do Picapau Amarelo parece a Osman Lins uma opção nada inteligente nem saudável, porque completamente desvinculada da realidade da vida numa metrópole, onde, apesar de todos os sonhos paradisíacos, a tendência de moradia dominante para a maioria da população é o prédio de apartamentos. Estudar numa escola com verde e com quintal, portanto, seria alienante e profundamente negativo para as crianças urbanas, pois não ofereceria o treinamento necessário para a convivência social no sistema de habitação coletiva. “Que proporia então?”, indaga ele. E responde:

Que, desde criança, em vez de sair de manhã cedo para uma escola rodeada de árvores, onde se respira um ar muito mais puro, deva, para acostumar-se, estudar em escolas semelhantes a um apartamento. Acho muito mais certo e mais educativo do que essa ficção das escolas campestres. Como seria a minha escola? Um edifício de quinze ou vinte andares. Um ou dois andares funcionariam como ponto de reunião dos professores e ali ficaria a administração. O resto seriam salas de aula. Claro que esse edifício não seria construído como um edifício qualquer de apartamentos ou de escritórios, nem deveria ser adaptado de um prédio já existente. O projeto levaria em conta a atividade a que se destinaria a construção. Grande número de elevadores, vários sanitários, etc. Um complexo escolar como este deveria ser construído em área ampla, com parques de recreio e talvez até uma ou duas piscinas. As horas de recreio poderiam ser alternadas. Não precisaria o prédio em peso descer para o recreio às dez horas, por exemplo.

E se justifica:

Estariam as crianças, desse modo, fazendo a mais urgente e necessária das aprendizagens. Pois, embora a vida em apartamento seja coisa comum nas grandes cidades, não é comum encontrarmos pessoas que saibam viver em apartamentos. Estamos ainda totalmente deseducados para esse tipo de vida. Quem vive em apartamento sabe que, até hoje, há gente que passa por educada e não sabe usar nem a lixeira: põe os sacos de lixo no elevador de serviço. ...

Com a minha escola-apartamento, os alunos talvez não respirassem tão bem como nas escolas campestres. Mas seriam, mais tarde, melhores vizinhos e melhores cidadãos. Ou, na pior das hipóteses, melhores condôminos.

Claro está que a preocupação do autor com esse curto e despretenhoso artigo é muito mais criticar o mau comportamento dos moradores dos prédios do que efetivamente propor, a sério, um modelo pedagógico específico ou pensar amplamente na formação educacional da criança, como se percebe no projeto literário de Monteiro Lobato.

Mas é possível que Osman Lins, involuntariamente, tenha vislumbrado com mais precisão o futuro arquitetônico das escolas nos espaços cada vez mais restritos e verticalizados das cidades, e intuído que o excesso de liberdade da pedagogia moderna acabaria conduzindo à ameaça da permissividade, que hoje se transforma num grande problema para pais e professores envolvidos com a educação de jovens; exigindo, portanto, o treinamento de regras de civilidade específicas como uma atitude imprescindível de cidadania. Ao denunciar, ironicamente, em seu modelo futurista de escola urbana, o presente cada vez mais árido reservado à vida das crianças modernas, o estreitamento dos horizontes, a passividade em frente às telas da informação, que transformam os deslocamentos reais em viagens virtuais, Osman Lins parece apontar com veemência para a urgência de releitura das propostas lobatianas por uma escola da abertura e da trajetividade - do aqui até o além e de um até o outro -; apelando, talvez, para a necessidade de se instaurar, como diz Paul Virilio, ao lado da ecologia *verde*, uma ecologia *cinza*, capaz de livrar nossas crianças “de uma sedentarização terminal e definitiva”, de uma “civilização do esquecimento”, e de uma “sociedade de um *ao vivo* sem futuro e sem passado, posto que sem extensão”.



SOBRE A AUTORA

Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Bacharel em Medicina e Letras, Mestre em Teoria da Literatura pela UFPE, Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com estágio na Universidade de Lisboa; Pós-Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Nova de Lisboa; Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE; Líder do Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose (NELI/CNPq); Editora da *Intersemiose Revista Digital*; autora dos livros *Dois estudos pessoais; Leituras: autores portugueses revisitados, A mensagem e a imagem: literatura e pintura no modernismo português, Cabeças compostas: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins, De Musa à Medusa: presença do feminino na Literatura e nas Artes Plásticas*; organizadora das coletâneas *Vitral ao Sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins; Osman Lins, 85 anos: A Harmonia de Imponderáveis; Narrações da Violência Biótica; Medicina e Literatura.*





