

ASSIONARA MEDEIROS DE SOUZA

VITRAL, TABLEAUX, RETÁBULO:  
OSMAN LINS, MÍMESE E VISUALIDADE

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-graduação em Letras, área de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Astor Soethe.

Curitiba  
2006

Dedico este trabalho à memória de  
minha avó Severina Oliveira de Medeiros.  
E à minha mãe Antonieta Oliveira de  
Medeiros.

No princípio, criou Deus os céus e a terra.  
A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas  
sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por  
sobre as águas.  
Disse Deus: Haja luz; e houve luz.  
E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz  
e as trevas. (Gênesis)

## Agradecimentos

À minha Família. Aos Amigos: Kátia Klassen, Julio Paulo Calvo Marcondes, Ricardo Bergamo, Emerson Juarez de Moraes. Aos professores Paulo Astor Soethe e Luci Collin Lavallo.

## SUMÁRIO

Resumo.....	VI
Introdução.....	02
<b>Capítulo I – Fundamentação teórica</b>	
1. Mimesis e recriação.....	05
1.2 Fronteiras.....	07
1.3 Mudez e eloquência.....	13
1.4 Assim como o pintor o escritor.....	17
1.5 Trânsitos.....	21
1.6 Lins, Lessing e Klee.....	25
<b>Capítulo II – Fragmentos de um vitral</b>	
2. Tempo e Espaço em Osman Lins.....	36
2.1 O vitral.....	40
2.2 O olhar do escritor.....	50
2.3 Tableaux contemporâneos.....	57
<b>Capítulo III – Novas lentes, outros olhares</b>	
3. O retábulo e suas perspectivas.....	62
3.1 Preâmbulos e parábolas.....	71
3.2 Aperspectivismo: olhando o álbum de Joana Carolina.....	79
3.3 Tecedor e mundo tecido.....	84
Anexos.....	90
Conclusão.....	104
Bibliografia geral.....	106

## **RESUMO**

A apropriação na literatura de referenciais próprios das artes visuais ganha expressividade no aperspectivismo e descronologização presentes na estrutura funcional de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins. A partir do conceito de *mimesis* como simulação, ou efeito de recriação do real artificializado pelo meio expressivo de domínio do artista, visamos nesse presente trabalho acompanhar, em algumas obras representativas desse autor, o gradativo aperfeiçoamento técnico-formal conquistado em sua literatura.

## **ABSTRACT**

The appropriation, in literature, of elements which originally belong to the visual arts gains expression in the aperspectivism and dis-chronologicalization present in the functional structure of “Retábulo of Santa Joana Carolina”, by Osman Lins. Starting from the concept of *mimesis* as simulation, or effect of re-creation of the real - artificialized by the expressive means mastered by the artist - the present research intends to trace, in some significant works of this author, the gradual technical and formal improvement achieved by his literary production.

## INTRODUÇÃO

Osman Lins, incansável estudioso, dedicou sua vida ao aperfeiçoamento e domínio consciente de técnicas que pudessem conformar sua ficção à condição de uma arte que traduzisse com força de verdade o seu tempo.

Sem jamais desprezar a tradição, Lins incorporou conceitos que, além de assegurar a perenidade histórico-literária ao seu trabalho, possibilitaram o alcance de um sofisticado virtuosismo na manipulação de referenciais alheios ao potencial imediato do signo lingüístico, como a construção da espacialidade na Literatura, arte predominantemente associada à categoria temporal.

A pesquisa que ora se apresenta intenciona, ao contrário de encontrar conclusões definitivas, sugerir outras perspectivas de vislumbrar o trabalho artesanal que Osman Lins emprega à construção narrativa. Buscamos recuperar o conceito de mimesis como recriação, a partir de um meio expressivo, que embora simule uma realidade não deixa de revelar em sua estrutura mais densa a técnica ou o proceder técnico em que tal realidade foi criada.

No Capítulo I, a intenção é revisitar o sentido de mimesis como “simulação”, e o modo com esta é operada em seus diversos meios, enfatizando-se a mimesis que se constrói a partir do signo lingüístico. Ao agregar conceitos e procedimentos próprios de outros meios, pela via da

simulação, o signo lingüístico aproxima-se de resultados peculiares a outras artes, como as artes plásticas, por exemplo. Tal empreendimento acaba por estreitar o diálogo intergenérico: este que já havia sido demarcado pelo *Ut pictura poesis* horaciano; e ainda tomou fôlego no *Laocoonte*, de Lessing, que estabelecia fronteiras rijas entre as artes ditas temporais (como a literatura) e as artes espaciais (como a pintura).

No Capítulo II, analisaremos trabalhos de Osman Lins (como o conto “O Vitral”, do livro *Os gestos*, que será analisado com mais minuciosidade; e o quadro “A moça”, presente na obra *Marinheiro de primeira viagem*, em que apontaremos brevemente algumas sutilezas que viriam mais tarde ganhar expressão em obras maduras do autor). Desse modo, acompanharemos a trajetória do aperfeiçoamento desse autor na busca de soluções técnicas sofisticadas da representação do espaço ficcional atingindo uma arte aperspectívica e descronologizada.

O III Capítulo será dedicado à análise da sétima parte (ou Mistério) da obra “Retábulo de Santa Joana Carolina”, representativa de um alcance formal radical na concepção de arte literária moderna. Veremos, na análise desse Mistério, como o trabalho do escritor se camufla metaforicamente em outras camadas da história que está sendo contada. Ainda observaremos também que a polimorfia estrutural da narrativa osmaniana dialoga com inovações técnicas próprias não só da literatura, como também das artes plásticas. Ao dilatar os modos de apreensão da superfície textual, Lins, ao mesmo tempo que resguarda o artifício de tecer,

ao modo do artesão, um mundo recriado pela palavra, aproxima sua narrativa à linguagem de novas tecnologias que mudaram paradigmas perceptivos, como a fotografia, o cinema, a pintura moderna, a arquitetura.

Pretendemos evidenciar também neste Sétimo Mistério de *Retábulo de Santa Joana Carolina*, assim como foi procedido na análise do conto “O Vitral”, a aproximação metafórica de uma obra que auto-referencia ao próprio fazer literário. Tecedor e mundo tecido, obra de arte como parábola da criação.

Ao final do trabalho, foram anexados trechos da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina” para possíveis conferências com fragmentos referenciados ao longo do capítulo. O “Sétimo Mistério” (ou sétima parte da narrativa, que se compõe de doze módulos), por exemplo, encontra-se integralmente, de modo a exemplificar uma célula da estrutura maior.

## **Capítulo I**

### **Fundamentação Teórica**

#### 1. Mimesis e Recriação

A superfície da escritura de Osman Lins<sup>1</sup>, de tão bem ordenada em seus mecanismos internos, não deixa transparecer a um leitor descuidado o virtuosismo literário alcançado por esse autor. Sua preocupação com o planejamento necessário à realização da obra de arte levou-o à busca de modos de manipular a linguagem que renovassem a composição literária. Sendo este, segundo Lins, o único meio de que dispunha para “abrir uma clareira nas trevas que o cercavam” (LINS. 1979, p.170), não aceitava que o método aplicado em uma obra se mostrasse caduco à produção de um novo livro. E por não abrir mão de expressar sua experiência pela via da palavra, assentia: “O verdadeiro mérito da obra, contudo, nela própria reside. Mais ainda: nos seus processos.” (LINS. 1979, p. 79)

O refinamento dessa conduta encontra seu virtuosismo quando lançada, em 1966, *Nove, Novena*. A evidência de um domínio técnico na composição da poética narrativa na obra consagra-a como marco instaurador de novas vertentes formais no conjunto da produção desse autor (elegendo-o à categoria de referencial importante na tradição literária

---

<sup>1</sup> A partir daqui adotaremos “Lins” para referirmo-nos ao autor.

brasileira) como também, por trazer a marca da novidade, amplia as formas de modelagem da construção narrativa de modo geral.

Tal expressão assinala inclusive o inventivo título do prefácio do crítico João Alexandre Barbosa: “Nove Novena Novidade”, que testemunha ao público a garantia de atualização presente nesse “novo” lançamento do escritor pernambucano. Bastante elucidativa à interpretação dessa obra ainda hoje, a crítica de João Alexandre Barbosa encaminha seu objetivo com a seguinte afirmação enfática:

Digo mais: somente agora [1966] é que se começa a dar importância devida à idéia da obra de arte literária enquanto **forma construída a partir de elementos heterogêneos que se resolvem através de um processo específico de elaboração.** E esta perspectiva parece hoje extrapolar as considerações apenas “poéticas” **para atingir os diferentes gêneros, derrubando fronteiras anteriormente rijas, esfumando características tradicionais** [grifos nossos].(BARBOSA. In. LINS. 1975, p. 7)

Apesar de o crítico festejar na época a importância dada aos estudos que promovessem novas conceitualizações do fazer literário, percebemos que ainda hoje a *novidade* formal presente nas novelas que compõem o *Nove, Novena* (especificamente em “Retábulo de Santa Joana Carolina”) e em outras obras osmanianas não esteja esgotada; mas mostra-se ainda bastante vertente à descoberta de minúcias que continuem certificando a grandiosidade desse autor e, mais ainda, que atenuem intensamente os contornos fronteirios entre os gêneros.

Pretendemos nesta pesquisa adensar a constatação sinalizada por João Alexandre Barbosa justamente no que diz respeito a quais sejam e como se processa a operação de tais *elementos heterogêneos* na novela “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Antes, no entanto, faz-se necessário resgatar algumas fronteiras edificadas pela tradição e, a partir delas, observar em que medida a apuração formal de Lins evoluiu a ponto de, como diz o crítico João Alexandre Barbosa, extrapolar as considerações apenas poéticas.

A confissão do prefaciador – de que “parece difícil uma análise crítica capaz de incorporar, do modo mais amplo possível, todas as significações da obra” – de certa maneira minimiza a infração de deixar de lado algum detalhe que possa melhor fundamentar nossa análise.

## 1.2. Fronteiras

Em sua *Poética*, Aristóteles expande a interpretação do termo poesia como sendo toda arte que, de modo geral, vem a ser imitação de caracteres, paixões ou ações. Quanto aos meios dispostos à realização dessa imitação, diferenciam-se de acordo com a exigência inerente a cada obra:

A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou

objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma. (...) Assim como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte, outros à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes; todas elas efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra, e pela melodia, quer separados, quer combinados. (ARISTÓTELES.1997, p. 19)

O termo *imitação* atinge, no conjunto da obra de Aristóteles, muitos desdobramentos. Em seu estudo sobre a *mimesis* em Aristóteles, o helenista Cláudio Veloso observa que, embora a derivação do substantivo *mimesis* venha do verbo *mimeómai*, tendo este o significado de “simular” (parecer com), emular (fazer como) e identificar (ser e fazer como), o substantivo *mimesis* é empregado como sendo *simulação*:

Aristóteles emprega o verbo *mimeómai* com o sentido de emulação e simulação, mas emprega o substantivo *mimesis* somente com o sentido de simulação, porém esta última não significa dissimulação, logro e engano – como era o caso da imitação em Platão –, e *sim* indica uma semelhança, uma parecença, uma analogia que faz com que um ser se comporte *como se fosse um outro, parecendo-se com outro* (VELOSO. 2002, p. 405)

Vale considerar que, ainda que a similaridade se enuncie (e aqui entramos no campo da verossimilhança, ou seja, é preciso haver elementos internos à obra que sustentem uma aparência de verdade e correlação com o mundo conhecido), não ocorre uma coincidência plena entre o parecer e ser: o “parecido criado” se porta como “diferente”.

Recorrendo ao crítico Luiz Costa Lima, temos que:

A experiência da *mimesis* é histórica e culturalmente variável, porquanto a primeira sensação que ela provoca, a sensação de semelhança, deriva da correspondência com os quadros de referência e as expectativas daí resultantes, quadros e expectativas histórica e culturalmente variáveis. Contudo a “correspondência” e seu corolário imediato – a sensação de semelhança – não esgotam a experiência da *mimesis* literária. (...) Ou seja, a *mimesis* literária supõe

a sensação de semelhança, a que logo se acrescenta a sensação de diferença. (COSTA LIMA. 1989, p. 68)

Portanto, a escolha consciente e decidida por um meio de expressão e não outro concede a Lins autoridade para que ele, fiel a esse suporte, possa investigar as diferentes maneiras de singularizar em sua obra impressões do mundo:

(...) jogo sobre a mesa, o que pode ser-me decisivo, aquilo para o que tenho feito verter a minha vida, o ato de escrever. Ato que sempre enfrentei, desde os anos mais verdes, com um certo sentido festivo e ao mesmo tempo com gravidade, como se alguém que me houvesse incumbido de aperfeiçoá-lo, e a quem eu devesse obediência, a cada instante estivesse para surgir e pedir-me contas do trabalho. (LINS, 1975, p. 22)

Percebemos nessa confissão a conduta obstinada de um artista em constante aperfeiçoamento de sua técnica. Usando para isso o utilitário de que dispunha: a palavra. Arma com que enfrenta o embate do mundo que o intriga: “Quase tudo no mundo, para mim, é sombrio; o véu se entreabre – só um pouco, e nem sempre, logo se fechando – nos breves momentos em que procuro escrever (LINS. 1974. p. 21)”. É justamente o constrangimento diante do mundo e seu mistério que provoca a aproximação entre o artista e o meio com que converter essa impressão em arte. Segundo Bakhtin, a relação do artista com a palavra caracteriza-se por ser secundária, funcional, condicionada por sua vez a uma relação primária com o conteúdo, isto é, com o dado imediato da vida em sua tensão ético-cognitiva.

A iniciativa do artista em recriar esse mundo contemplado que o afeta impele-o a encontrar a forma que suportará tal recriação. Se Lins elege a escrita como seu modo de “abrir uma clareira nas trevas” que o cercam, tal eleição comporta toda a responsabilidade dos obstáculos que devem ser enfrentados para que essa palavra, renovada, atinja o outro: “O artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e para tanto a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo”.(BAKHTIN. 2000, p. 208)

Entendemos portanto que a simulação de que se serve a mimesis, para tornar-se expressão renovada do mundo, consiste no manejo do meio com que se fabrica a aparência de realidade materializada no objeto de arte. Se o artista dispõe da palavra para representar o real, cabe a ele desdobrá-la condicionando-a a reconfigurar-se em novidade. É no território formal, processual, que a palavra pode ser, como diz Bakhtin, “superada de forma imanente”.

Envolto pelos mesmos problemas que atingem seus semelhantes, a intensidade com que um homem de arte apreende o real será refletida no meio de expressão por ele escolhido:

Quem conhece os pósteros? Repetiremos com Sartre não querer “contemplar o mundo com olhos futuros, o que seria a maneira mais certa de matá-lo, mas com os nossos olhos de carne, com nossos verdadeiros olhos percíveis”. É para os homens do meu tempo e talvez para os do meu país que eu escrevo. Ultrapassar o tempo e as fronteiras, sejam elas geográficas ou lingüísticas, constitui um acidente. Não há obras escritas para o mundo, nem para a eternidade. (LINS. 1974, p. 30).

A defesa sustentada por Lins pode, ainda em Luiz Costa Lima, encontrar respaldo:

O único antecedente que nos parece legítimo postular quanto à *mimesis* consiste em afirmar, com M. Mauss e É. Durkheim, que toda sociedade humana se caracteriza pelo distinto recorte que faz da realidade, i.e., pelo estabelecimento de uma rede de classificações com que identifica seres e coisas, tornando-as passíveis de entrar na linguagem, i.e., de serem nomeadas, conhecidas e divulgadas. Ao ser internalizada, essa rede se atualiza, nos membros da sociedade considerada ou ainda nos grupos e classes que a compõem, em um conjunto diversificado de representações, i.e., em um filtro que aloca valores sobre os fenômenos. As representações, portanto, são o lado positivo, a *parole* com que a *langue* das classificações sociais se torna falada. (COSTA LIMA. 1988, p. 359)

Se a escolha osmaniana foi expressar-se pela palavra, não vale atestar que o conteúdo apreendido guarde em si supremacia da escuta em detrimento do visto. O pintor, assim como o escritor, dispostos no mundo, impregnados do mundo, compartilham do mesmo aparato sensorial para perceber manifestações que lhes chegam aos sentidos. As formas de responder a tais afetações, embora distintas, guardam similaridades que merecem ser investigadas; são estas que dão conta de nos revelar os bastidores dessa luta íntima, a exemplo do que diz João Alexandre Barbosa, se não para *derrubar fronteiras rijas, pelo menos para esfumaçar características tradicionais* que impediriam trânsitos interartísticos.

Interessante nos atermos à observação feita por Bakhtin de que manter-se dentro dos limites determinados pelo meio de expressão não impede o artista de gerar combinações e formas que, em contrapartida, servirão para renovar esse instrumento expressivo e renovar também

posturas receptivas aptas a reconhecer o conteúdo novo que lhes é oferecido:

O autor encontrou a língua literária e as formas literárias – o mundo da literatura e nada mais – e é esse o terreno onde nascerão sua inspiração, o ímpeto criado que o leva a iniciar novas combinações e formas nesse mundo da literatura, sem sair dos seus limites. (...) O autor supera a resistência puramente literária que lhe opõem as formas antiquadas puramente literárias, os costumes e as tradições (o que, incontestavelmente, ocorre) (...), com isso, seu objetivo é criar uma nova combinação literária habitual; em outras palavras, sem que tampouco ele necessite sair dos limites do contexto de valores e de sentido da literatura entendida como realidade material. (BAKHTIN. 2000, p. 210).

O objeto material que se sobressai na conclusão da obra não causa estranhamento a ponto de ser completamente recebido como um outro gênero. Ainda se trata de um quadro; ainda se trata de um livro. O resultado desse arranjo é a incorporação de novos modos de configurar os elementos aderentes à obra; capaz de surpreender e intrigar aqueles que a contemplam:

Embora o escritor deva empregar todos os seus esforços para clarificá-la [a obra], tem que estar preparado para a perplexidade dos que não viveram sua obra com intensidade igual a dele. Importante na obra de arte literária, e em toda obra de arte, essa faculdade de intrigar seus contempladores, de desafiá-los. Quanto à ineficácia da linguagem, sempre que pedi um copo d'água trouxeram-me um copo d'água, nunca um punhal.(LINS. 1974, p. 34).

A convicção que Lins tem a respeito da dificuldade de a obra chegar a um intérprete sem defasagem do trabalho desprendido em sua realização evidencia barreiras entre a obra elaborada de maneira engenhosa e a expectativa pouco exigente de um público que não quer fazer esforço em vivenciá-la com a mesma intensidade do autor. Não somente propriedade

da arte literária, mas das diversas expressões artísticas que se realizam a partir de elaborada pesquisa estético-formal, o artista plástico Paul Klee também previa esse tipo de desvinculamento entre público e obra, mas nem por isso abria mão de sofisticar seus esforços na busca da elaboração conceitual de suas obras:

Enquanto o artista ainda está dedicando todos os seus esforços a agrupar da maneira mais pura e lógica os elementos formais, de modo que cada um seja necessário em seu lugar e nenhum prejudique o outro, um observador leigo pronuncia palavras devastadoras: “Não parece nem um pouco com o meu tio!” O pintor, se tiver os nervos disciplinados, permanece em silêncio e pensa: “O tio não importa! Só tenho que continuar construindo...” (KLEE. 2001, p. 59)

Eis o credo de artistas que mudaram paradigmas e revitalizaram sobremaneira os modos perceptivos não somente de apreciar uma obra de arte, mas, e principalmente, de reconhecer nestas simulacros de um mundo em transformação a exigir novas posturas e valores na prática cotidiana consigo próprio e com o mundo.

### 1.3. Mudez e eloquência

Especialmente pelo fato de que em sua origem a poesia não estava completamente desvinculada da música, relacioná-la a esta arte não representou para a tradição crítica grandes dificuldades. No entanto, a tendência a separar, em blocos distintos, expressões mediadas por “cores e

traços” (artes visuais) daquelas que derivassem da palavra, do ritmo e da melodia (artes acústicas) gera dissidência de opiniões. Os que defendem proximidades entre essas artes remontam a Antigüidade: “Quanto à ligação [da poesia] com a imagem, isto é, com a forma visual, o pressuposto dessa ligação se inicia na Antigüidade greco-latina e atravessa toda a história da literatura, para desaguar na poesia visual moderna.” (OLIVEIRA. 1999, p. 11).

É esse também o pensamento de João Alexandre Barbosa em 1994, por ocasião de crítica feita ao livro de ensaios, de Aguinaldo José Gonçalves, *Laokoon Revisitado*: “Nós, pós-modernos, sabemos que a poesia não é apenas texto e que a pintura não se reduz à representação de imagens. Mas essa sabedoria tem uma longa história e traçar o seu roteiro seria acompanhar a própria história da poesia e da pintura e das reflexões sobre as duas artes.” (BARBOSA. 1994, pp. 11-12).

Não pretendemos acompanhar a longa história que reconstitui as reflexões sobre a poesia e a pintura, mas nos determos especificamente em alguns momentos privilegiados dessa tradição em que o cotejamento entre as duas artes surtiu considerações críticas que ora as viam como irmanadas, ora as distanciavam como pertencentes a diferentes categorias representativas.

O ponto de partida dessas especulações vem da afirmação, recuperada por Plutarco, do poeta lírico grego Simônides de Cós: “A pintura é poesia muda e a poesia uma pintura falante.”<sup>2</sup>

Do modo como está posto, se analisarmos o valor do predicativo para cada um desses sujeitos, certamente o saldo mais positivo será da poesia, uma vez que esta desperta, de suas muitas camadas, também imagens. Nesse sentido, o que Bakhtin, em sua obra *Estética da criação verbal*, chama de *relação secundária* (aquela que se trava entre o artista e a palavra) parece atingir uma plenitude quando essa palavra transformada em poesia é capaz de recuperar; invocar; trazer à realidade; fazer-se presentificar; nomear o conteúdo da vida e do mundo da vida. Se a *pintura é poesia muda*, o que provoca ainda não se fez linguagem. A imagem apreendida na pintura reverbera um estado latente de poesia no espírito daquele que a observa. Potencialmente, a pintura proporciona ao fruidor intuição desse âmbito secundário da palavra poética promotora de conversões do que é vulgar em singularidades. Munido dessa potência de poesia, a camada dos sentidos se renova, renovando o visto, fazendo com que este signifique poeticamente.

Na obra, *A caminho da linguagem*, que consideramos um verdadeiro elogio da poesia, Heidegger demonstra essa característica peculiar da palavra em resgatar para perto o distante:

---

<sup>2</sup> *Muta poesis, eloquens pictura*: “sentença de Simônides, celebrizada por Plutarco (*De Gloria Atheniensium* 3, 346F ss) ao elogiar a capacidade de os poetas e pintores imitarem com vivacidade afetos e personagens” MUHANA, Adma, 2002, p. 12)

Que convocação é feita [na poesia]? (...) Convoca coisas, chama para vir. Vir para onde? Não para vigorarem como coisas simplesmente existentes. A mesa nomeada no poema não vem e passa a existir juntamente com os assentos ocupados por vocês. O lugar de chegada convocado na evocação é uma vigência que se abriga na ausência. Nessa chegada, a evocação nomeadora chama as coisas para que elas venham até nós. Chamar é convidar. A evocação convida as coisas de maneira que estas possam, como coisas, concernir aos homens.(HEIDEGGER. 2003. p. 16).

A pintura abre uma ausência na mudez poética direcionada ao fruidor; um estado de poesia que convoca o faltante familiar. Não mais aquela imagem que o quadro mostra, mas uma imagem particular, subjetiva. Na poesia, a convocação é operada diretamente pelo signo lingüístico. Eis a vantagem desta arte perante a imagem materializada: assegurar uma *presença* mesmo quando não dispomos imediatamente do objeto invocado ou de um objeto (o quadro) que estimule a reconstrução do ausente que interessa. Ali está, na palavra poética, seu residir:

O poema não diz, porém, onde e quando aconteceu [tal coisa]. Ele não retrata uma tarde de inverno que existiu. (...) O poema tece imagens poéticas mesmo quando parece descrever alguma coisa. Poetizando, o poeta imagina algo que poderia existir realmente. Ao poetizar, o poema representa numa imagem o que imaginou. É a imaginação poética que se exprime na fala do poema. (...) Nomear é evocar para a palavra. Nomear evoca. Nomear aproxima o que se evoca. Mas essa aproximação não cria o que se evoca no intuito de firmá-lo e submetê-lo ao âmbito imediato das coisas vigentes. A evocação convoca. Desse modo, traz para uma proximidade uma vigência do que antes não havia sido convocado. Convocando, a evocação já provocou o que se evoca. Provocou em que sentido? No sentido da distância onde o evocado se recolhe como ausência. (HEIDEGGER. 2003. p. 13).

Por mais que se presentifique uma realidade, a coisa presentificada com palavras jamais substituirá o real existente no sentido concreto. Mas convocará à imaginação a verdade dessa existência. Assim se constrói a

verossimilhança, e é ela, portanto, que atestará a validade da mimesis. Esta trabalha para construir aquela.

#### 1.4. Assim como o pintor, o escritor

Na *Ars Poética* ou *Epistula ad Pisones* a homologia entre as artes recebe definitivamente o seu lema: o “*Ut pictura poesis...*” horaciano. Tal emblema encontra muitos ecos na vertente que recupera a tradição clássica pelo Renascimento – interessado em vivificar e iluminar sob vários focos a mimesis aristotélica. Muitas vezes ancoradas a pressupostos sinalizados na *Poética* de Aristóteles, as analogias interartísticas invocadas pelo *ut pictura poesis* ou pelo dístico *muta poesis, eloquens pictura* são revigoradas:

Com efeito, todos os paralelos entre a pintura e a poesia traçados pelas preceptivas a partir da metade do século XVI baseiam-se nos que são apontados pela *Poética* de Aristóteles que, embora inclua entre as artes miméticas também a música, a dança e a mímica, correspondências estabelece apenas entre a poesia e a pintura. (MUHANA. In: ALMEIDA. 2002. p. 13)

O *Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida: Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* ilustra bem esse paradigma. Datado de 1633, a obra resgata preceitos centrais da *Poética* de Aristóteles quanto aos meios, objetos e maneiras de imitação. Ao pontuar seus argumentos na defesa do

trânsito entre a pintura e a poesia<sup>3</sup>, o autor resgata seis passagens da *Poética* em que Aristóteles estabelece aproximações entre essas duas artes.

Vale observar que de saída Almeida vê-se obrigado a lidar com a distinção feita por Aristóteles quanto aos meios de produção das obras. Defendendo que a pintura não é somente uma medida correlacionada à poesia (como esta à outra), mas sim uma medida de identidade e semelhança, Almeida desconsidera a característica diferencial apontada por Aristóteles – mesmo regendo-se por ela: “Se para Aristóteles a matéria tem tão grande importância na aceitação da forma, co-participando da atividade poética, aqui é essa matéria em ação que possibilita estabelecer as similitudes entre a tinta e a cor, a pena e o pincel”. (MUHANA. In: ALMEIDA. 2002, p. 17). Ou seja, sob a perspectiva do utensílio usado no processo de confecção dessas artes, o estudioso projeta homologias não no resultado final, na obra pronta, mas principalmente no trajeto processual pelo qual ambas passam:

Grandes são as proporções, grandes as semelhanças, concordâncias, ou simpatias, que têm **a tinta, e a cor, a pena, e o pincel** (...). E tanto se parecem entre si que escassamente se vê sua diversidade (...). Simbolizam entre si como irmãs gêmeas, e parecem-se tanto, que quando se escreve se pinta, e quando se pinta, se escreve.(ALMEIDA. 2002, p. 70).

---

<sup>3</sup> Podemos dizer que Almeida radicaliza o que em Horácio é apenas sugestão; uma vez que afirma que a poesia não é como pintura, é pintura. Adma Muhana, que prefacia esta obra, observa: “No que as preceptivas, pictóricas e poéticas, enfocavam proporção, o autor [Almeida] conhece transitividade; e no que se partia de comparação, reconhece indistinção: poesia não é como pintura: e vice-versa. (MUHANA, In: ALMEIDA. 2002, p. 12)

Mais de um século depois, em 1766, aponta no panorama dessa discussão um tratado de estética que se tornou tópico imprescindível para percorrer as evoluções do *Ut pictura poesis*.

Ao contrário da radicalidade com que Manuel Pires de Almeida defende o estreitamento entre pintura e poesia, o dramaturgo e ensaísta alemão Gottfried Ephraim Lessing, com o seu *Laocoonte: ou sobre as fronteiras entre a poesia e a pintura*, debruça-se minuciosamente sobre a questão para reforçar os limites existentes entre essas artes.

A obra vem à tona com o interesse objetivo, ao recuperar o lema *Ut pictura poesis*, em “registrar a dicotomia das artes do espaço e das artes do tempo”.(OLIVEIRA. 1999, p. 15). Partindo da observação do bloco escultórico *Laocoonte* (séc. 50 a.C.), Lessing desconstrói posicionamentos de alguns críticos de sua época (especialmente J.J. Winckelmann) e aponta questões relacionadas ao campo da poesia e da pintura, algumas até hoje pertinentes ao debate <sup>4</sup>:

[Em] *Laocoon, ou os Limites da Pintura e da Poesia*, (...) se deslocava a discussão das relações entre as duas artes para a questão de artes espaciais e artes temporais, criando-se deste modo, a possibilidade de pensar as duas artes a partir do uso diferenciado de meios de expressão através dos quais seria possível comunicar a apreensão de imagens e de aspectos da realidade. A obra de Lessing teve enorme repercussão: não apenas porque, por assim dizer, resumia um debate de muitos séculos e apontava para a sua continuidade, como ainda porque estabelecia o cânone através do qual o tópico seria considerado pelas reflexões neoclássicas e românticas. Por isso mesmo, transformou-se em obra de leitura obrigatória. (BARBOSA. In: GONÇALVES. 1994, p. 12).

---

<sup>4</sup> O crítico Anatol Rosenfeld, embora confirme a relevância do estudioso alemão, defende que não se pode “atribuir validade absoluta” às teses contidas no *Laocoonte* ou sobre os limites da Pintura e da Poesia. (In: OLIVEIRA, 1999, p. 13)

A excelente leitura da obra de Lessing feita por Aguinaldo José Gonçalves, em seu *Laokoon Revisitado*, traz à ordem do dia questões que revitalizam sobremaneira a discussão a respeito de trânsitos interartísticos. Gonçalves, sem deixar de coroar muitas das argumentações precisas do tratado, denuncia contradições internas no texto de Lessing que servem como suporte para o vislumbre de novos percursos ao *Ut Pictura Poesis*. Apesar da inflexibilidade em atestar a divisão entre a pintura e a poesia, Gonçalves observa que o crítico alemão não dispensa de toda aproximações referenciais (também de ordem imitativa)<sup>5</sup> de uma arte a outra, permitindo o compartilhamento de técnicas ajustadas efetivamente ao meio material que conformará esta arte:

É nesse lugar que se coloca Lessing e aí está o seu grande mérito: a constatação da necessidade de divisão das artes, e dos gêneros dentro de cada arte, bem como o reconhecimento da existência de limites para tal divisão. **No caso das artes plásticas e da poesia, reconhece que as primeiras podem ajudar a segunda e vice-versa.** [grifos nossos]. (GONÇALVES. 1994, p. 35)

Acertada a consideração feita pelo crítico no que diz respeito à questão dos limites a serem respeitados de modo a não degenerar o resultado final da obra de arte. Quanto à ajuda mútua entre poesia e pintura, entendemos referir-se ao compartilhamento de técnicas ou referenciais próprios a cada gênero que poderão ser simulados de uma para outra.

---

<sup>5</sup> Nesse caso, Lessing, como também mais tarde Bakhtin afirmaria, não dispensa os limites entre as artes; no entanto acata simulações de um processo a outro que permitem recuperar no meio com o qual o artista lida efeitos característicos de outras artes.

## 1.5. Trânsitos

Importante entendermos a advertência de Lessing quanto à existência de limites entre as diversas artes. São inclusive esses limites que impelem os artistas à dedicação de uma pesquisa incessante em busca de processos que ampliem o alcance de efeito de suas obras. O mérito do artista consistirá em, não se desvinculando de seu meio de expressão, propor soluções que permitam à obra criada um diálogo profícuo com as estruturas midiáticas disponíveis em seu tempo. É esse pacto cooperativo que Lessing reconhece existir entre a pintura e a poesia; para isso, não desconsidera a grande flexibilidade do signo lingüístico quando trata de se aproximar do signo icônico:

(...) a poesia deve tentar elevar os seus sinais arbitrários à categoria de sinais naturais: é assim que ela difere da prosa e se torna poesia. Os meios pelos quais isto se consegue são o tom das palavras, a posição dos termos, métrica, figuras e tropos, símiles etc. Tudo isto faz os sinais arbitrários assemelharem-se mais a sinais naturais, mas não os transforma de fato em sinais naturais. (GONÇALVES. 1994, p.42)

Cabe aqui, retomarmos Bakhtin, uma vez que encontramos neste crítico muitas similaridades com a postura de Lessing no que se refere às potencialidades do texto literário quanto ao compartilhamento de outros referenciais. Para Bakhtin, o contexto de valores que caracterizam um objeto como pertencente a determinada categoria de gênero permanece em seu caráter material. Porém, alguns artificios na manipulação da matéria

permitem simular trânsitos entre as artes. As novas combinações devem ser enfrentadas; experimentalismos que revigorem velhas formas são aceitos:

Poderíamos dizer que são as formas da visão artística e do processo de acabamento do mundo que determinam os procedimentos literários externos, e não o inverso, é a arquitetônica do mundo artístico que determina a composição da obra (a ordem, a disposição, o acabamento, a combinação das massas verbais), e não o inverso. E cumpre lutar contra as formas literárias, velhas ou menos velhas, utilizá-las em combinações novas, superar-lhes a resistência ou encontrar nelas um suporte, mas na base desse empreendimento, está, determinante, a *primeira luta artística* contra a orientação ético-cognitiva da vida e contra sua tenacidade significativa; é este o ponto de maior tensão do ato criador (tudo o mais sendo apenas meios) de todo artista, se este é seriamente o *primeiro artista*, ou seja, se combate de frente as forças inorgânicas em estado bruto da vida ético-cognitiva, o caos (caos do ponto de vista estético), e apenas tal enfrentamento fará surgir a centelha artística.(BAKHTIN. 2000, p. 210).

A fidelidade que, no embate com a vida, o autor dedica a seu meio de expressão protege-o, inclusive, de cair na rede oportunista de filões circunstanciais que esvaziam a obra de qualquer reflexão eficiente capaz de autenticá-la como representante de uma época. Experimentalismos na arte, e nisso Lins sempre pareceu muito cuidadoso, não excluem um amplo conhecimento do legado tradicional. O advento não almeja permanecer continuamente como novidade, mas encontrar lugar na tradição ou atuar como reconfigurador de estruturas enrigecidas de modo a permitir uma mirada inaugural ao mesmo mundo de sempre.

Reger-se pela casualidade, que alguns pretendem contribuinte importante no produzir uma obra de arte, não serve como método eficiente na produção da escritura de Lins. O casual para ele é condição do mundo.

Tudo está disposto. Porém, para ser aceito ou não, deve passar pelo crivo avaliativo do autor:

As modificações, as retificações de rumo, se decorrem às vezes de processos inconscientes, podendo inclusive surgir em sonhos, respondem a exigências internas da obra, que não podem ser alcançadas *a priori* pelas limitações da inteligência. Perderiam, acaso o tivessem, seu caráter sobrenatural desde que as submeto ao crivo de minha avaliação, só então incluindo-as – ou não – em minha obra, dirigindo portanto o processo de recusa ou de inclusão, pelo qual continuo responsável. (...) do que escrevo está banido o acaso.(LINS. 1974, p. 17).

Seriedade sempre foi marca registrada desse escritor que dispensava facilidades ou interferências que o desviassem de um projeto previamente traçado. É com a publicação de *Nove, Novena* que o interesse permanente em conquistar o apuramento técnico de suas obras, como dissemos antes, encontra seu corolário:

*Nove, Novena* – livro composto de nove narrativas – representou o marco da ruptura de Osman Lins com o fazer literário ancorado nas estruturas narrativas tradicionais. Dentro do conjunto da obra narrativa osmaniana, esta mudança radical pode ser considerada como o produto de um processo de transformação de um escritor sério que concebe a literatura como um trabalho grave. (NITRINI. 1987. p. 17).

Talvez por considerar a literatura um trabalho grave e sério (como afirma Sandra Nitrini), Lins tenha esperado também do público que receberia sua obra atitude semelhante. No entanto, essa resposta não viria imediatamente, como é próprio dos lançamentos de ocasião, que arrastam uma grande massa num vertiginoso delírio consumista.<sup>6</sup> Afora a crítica

---

<sup>6</sup> Esse assunto é explorado no texto *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, de Walter Benjamin; que será mais adiante citado quando atingirmos outros pontos da discussão. Quanto à atitude do público em relação à recepção de sua obra, confessou Lins: “O público, infelizmente muito viciado com fórmulas superadas, está percebendo com muita lentidão que o romance não é bombom, algo para ser sugado

especializada, que o recebeu com festejos reconhecendo no projeto da obra singularidades de um escritor incomum, Lins foi alvo de comentários que o denunciavam como um autor afastado de seu público, como na formulação da pergunta a seguir por um entrevistador (LINS. 1979. p. 137): “Um livro mais fácil, realizado dentro de ‘caminhos já conhecidos’, tem muito mais probabilidades de atingir o público que um livro inovador como o seu. Acha que isso não tem importância?”

Em defesa própria e de sua obra, na resposta, Lins comunica o porquê de não “facilitar” a compreensão do texto para que este atinja mais imediatamente o público:

- Do ponto de vista comercial, sim. Não do ponto de vista literário; nem do ponto de vista da responsabilidade do escritor. Em todas as fases de minha vida, o livro que escrevi foi sempre o melhor que me era dado realizar no momento. Se este último, *Nove, Novena*, abrange mais áreas de pesquisa, é que meu espírito permite agora essa aventura. Caso sua penetração seja rápida, tanto melhor. Jamais desdenhei a apreciação do público. Mas se, por acaso, essa penetração for mais lenta, não tem importância. Como escritor, tenho de arrostar esse risco.

Reconhecer a condução interna de uma obra inovadora exige do receptor uma empresa ou uma entrega pouco ou nada superficial. Lins espera do seu semelhante um envolvimento profundo. Somente assim o *que há de mais puro, mais original e mais grave* nesse espírito que se doa plenamente pode ser resgatado.

---

distraidamente. A maioria dos leitores brasileiros de ficção, ainda andam, enquanto leitores, de anquinhas e redingore. Talvez seja por isso que apreciam tanto as novelas de época da TV” (LINS. 1979, p. 265)

Porém, a profundidade dessa experiência, para ser reconhecida, demanda posturas dedicadas a recuperar, além da aparência de caos, a ordem e clareza transpostas pelo espírito criador.

O ajuste de verdade e semelhança que reconstitui o mundo fundado pela obra no mundo circundante do qual ela é originada não aceita uma intervenção de fora para dentro. É a partir da obra e da potência de verdade inerente a ela que será possível o resgate de sua luminosidade.

Se o artista, como é o caso de Lins, simulou, ou seja, tentou se aproximar de vários modos de produção próprios de outros gêneros na confecção da obra de arte literária, é preciso, portanto, investigar as nervuras em que as homologias se fazem denunciar.

#### 1.6. Lins, Lessing e Klee

A despeito das dificuldades que uma obra inovadora encontra para atingir seu público, a atualização formal é comando imperativo ao artista que de fato quer registrar o seu tempo. Renovar componentes internos na feitura da obra, além de possibilitar que ela represente a imagem do mundo em que surge, nos adverte para o fato de que não podemos exigir que o olhar crítico tenha um alcance absoluto, pronto a servir como molde exato de julgamento. Deste modo, entendemos que revisitar a tradição crítica também não signifique incorporá-la incondicionalmente, sem

observar o faltante de renovação para que ela sirva como instrumental eficiente ao nosso lugar de observação.

A normatização determinada por Lessing (a respeito dos limites existentes entre os gêneros) sentencia o artista a adotar tratamentos específicos dependendo do campo em que atue. Em seu estudo, as correspondências entre pintura e poesia são cuidadosamente analisadas. Porém resultam, em muitos aspectos, já ultrapassados em relação aos novos referenciais de domínio do artista moderno.

O que fica como herança principal de seu legado é a demarcação, assim como o fez Aristóteles, de limites que de certo modo especificam determinado produto artístico e asseguram a permanência material dessa arte em nosso tempo.

Ao determinar que a visão é dos sentidos o que melhor e com mais rapidez resgata os elementos (partes) do todo configurando-os num quadro único, enquanto que nas artes literárias a apreensão desses elementos (audição) é de tal modo lenta e comprometida pela deficiência da memória em reter tantas informações seqüenciadas que a nitidez desse quadro "pintado por palavras" vai se perdendo gradativamente, Lessing instiga os artistas a investigarem meios que simulem o rompimento dessas fronteiras que enquadram em categorias espaciais as representações que chegam pela visão e em categorias temporais as obras que atingem o intérprete pela palavra:

Como nós atingimos uma representação distinta de uma coisa no espaço? Primeiramente nós observamos as partes singulares dela, depois a ligação dessas partes e, finalmente, o todo. Nossos sentidos fazem essas diferentes operações com uma velocidade tão impressionante que elas parecem ser para nós apenas uma; e essa velocidade é indispensável e necessária se nós devemos receber um conceito do todo, que não é mais do que o resultado dos conceitos das partes e das suas ligações. Suponhamos agora que o poeta nos conduza, dentro da mais bela ordem, de uma parte do objeto para outra; suponhamos que ele também saiba tornar igualmente tão clara a ligação dessas partes: quanto tempo ele precisa para isso? (...) Ao olho as partes observadas permanecem constantemente presentes; ele pode sempre novamente trilhá-las; para a audição, pelo contrário, as partes ouvidas se perdem se elas não são retidas na memória. E se elas ficam de fato detidas aí: que fadiga, que esforço custa para renovar as suas impressões na ordem correta e de modo vivaz, pensá-las de uma vez, mesmo numa velocidade moderada, para atingir um eventual conceito do todo. (LESSING. 1988, pp. 203 – 204).

Embora Lessing esteja afirmando questões que se relacionavam ao texto dramático, podemos pensar a narrativa literária a partir dos parâmetros por ele determinados. Nesse caso teremos o resgate de elementos constitutivos do texto não somente pelo artifício da memória como também pela retomada de partes que permanecem à disposição do leitor na estrutura da página. Ainda assim, Luiz Costa Lima confere a exigência de uma atenção do receptor seja do texto literário lido ou ouvido:

(...) ao passo que a narrativa cotidiana é prezada enquanto completa – i.e., enquanto perfaz uma informação plena e coerente – a narrativa literária exige de seu receptor mais do que a mera capacidade verbal de *decodificar* o que lê ou escuta. Como seus segmentos constitutivos não têm o caráter de fluência, da boa concatenação da narrativa cotidiana, científica ou filosófica, como, com freqüência, estes segmentos se chocam e se contradizem, criam-se vazios, como diz Wolfgang Iser, que impõem a interpretação do leitor. (COSTA LIMA. 1989, p. 69).

Daí porque não se constitui tarefa simples o enfrentamento do texto literário. Ainda mais se ao produtor da obra coube toda uma investigação técnica no arranjo criativo do produto que chega ao público. Também deve, este receptor, desprender um esforço na interpretação da obra:

A intervenção do leitor não se limita a explicitar o que o texto já traria de forma implícita, pois quem assim afirma postula a existência, pelo menos ideal, de uma única interpretação correta. Esta intervenção é, ao contrário, pluralizadora, pois que depende da atividade do imaginário do receptor. A mimesis é assim um processo que se concretiza na forma da ficção. No cotidiano, a ficção é sinônimo de embuste, fabricação, falsidade, fantasia, ou fingimento. É só na experiência literária que ela encontra o desideratum necessário do processo da mimesis. Processo que então não se confunde com o da expressão do eu, mas, ao contrário, a vivência do desdobramento. (COSTA LIMA. 1989. p. 69)

Enfrentar uma obra de arte literária até o ponto em que o binômio obra/leitor se acomode pressupõe caminhos de exaustiva tensão entre continuar ou interromper o ato de leitura. Fadiga que se denuncia; esforço exigido para que o leitor efetue o pacto que o fará transcender ao universo ficcional a ponto de aderir no imaginário deste fruitor o conteúdo sugerido pela palavra do autor; tudo isso contribui para o desvinculamento e abandono da empresa. (Cf. KIRSCH, 1998).

Sendo o escritor um leitor por excelência da obra que produz, exige do receptor uma postura semelhante à desprendida por ele no momento do ato criativo. Ordenar as linhas que fundamentam o processo construtivo de uma obra não é trabalho da noite para o dia. Como também reconhecer a justeza das coordenadas traçadas pelo autor demanda tempo e representa, no dizer de Lins, uma conquista árdua:

Só há uma dissociação que um autor deve temer: é a dissociação entre si próprio e o público. E o caminho certo para essa dissociação é precisamente o academismo: o uso de fórmulas estereotipadas, que não o ajudam a captar o real e a nada conduzem. Em literatura, toda conquista árdua atinge o público, mais cedo ou mais tarde. E são essas conquistas que enriquecem o leitor, não os caminhos já conhecidos. (LINS. 1979, p. 137)

Atuar como estudioso da literatura, permitiu a Lins um lugar privilegiado de onde pudesse compreender com autoridade a arquitetura processual da arte literária. Por isso, o virtuosismo com que atinge os campos tangenciais a essa arte não é aleatório. Dominar a técnica garante ao criador uma interferência radical nas concepções normativas.

Se Lessing considera prerrogativa das artes plásticas resgatar imediatamente o todo quando se queira, Lins confessa ser sua maior ambição atingir, pela via da palavra, essa idéia de unidade.

Quando escrevi os contos aqui reunidos, todos alusivos ao tema da impotência (ante os elementos, ante os olhos de um morto, ante a linguagem etc.), minha ambição centrava-se em dois itens: a) lograr uma frase tão límpida quanto possível; b) não alheio à voz de Aristóteles, fundir num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se todo o passado ali se adensasse. (LINS. 1975, p. 5).

Detendo-nos aos *temas da impotência* selecionados por Lins, é sintomático que o autor faça alusão ao tema da impotência ante a linguagem. Quanto às suas ambições, entre elas está a de limpar a frase de impurezas que pudessem impedir o adensamento do tempo num instante único. Desafio que parece pretender a interpolação máxima entre as condições expressivas dispostas ao artista em seu tempo. Desafio que, assim como o crítico João Alexandre Barbosa sinaliza, volta-se contra alicerces (quase) inabaláveis da tradição que legitima a literatura como arte sucessiva. As advertências demarcadas por Lessing compreendem um valioso canal especulativo na busca de simulações compensatórias de determinadas impotências inerentes a cada meio:

Eis aqui o meu raciocínio: se é verdade que a pintura se vale, para suas imitações, de meios ou signos totalmente diferentes dos da poesia, visto que os seus são formas e cores cujo domínio é o espaço, e os da poesia, sons articulados cujo domínio é o tempo; se é indiscutível que os signos devem ter com o objeto a **relação conveniente** ao significado, é evidente que os signos, dispostos uns ao lado dos outros no espaço, só podem representar objetos ou suas partes que existam uns ao lado dos outros; e, do mesmo modo que os signos que se sucedem no tempo, só podem expressar objetos sucessivos ou objetos de partes sucessivas. [grifo nosso]. (LESSING. 1988, p. 193).

De certo modo, a *conveniência* exigida por Lessing e resguardada quando Lins busca essa conectividade entre si próprio e o mundo pode equivaler, nos parece, ao conceito de verossimilhança. É ela que garante uma interlocução entre autor e público. Identificar o verossímil é mostrar-se apto a, como leitor, construir uma lógica interpretativa que justifique o condicionamento interno de uma composição.

Nisso muito contribui o efeito artístico pretendido pelo criador. E que o impele a dedicar, em muitos casos, toda uma vida, na busca de encontrar o ponto ótimo de refletir seu sentimento do mundo na construção de um objeto de arte. Ainda que não evidente para o olhar desavisado, os elementos significantes selecionados por Lins, em sua obra, estabelecem uma estreita relação com a finalidade da obra. A displicência cabe ser comandada pela disciplina; obedecendo à lição de Aristóteles: “Quando se está construindo e enformando a fábula com o texto, é preciso ter a cena o mais possível diante dos olhos; vendo, assim, as ações com a máxima clareza, como se assistisse ao seu desenrolar, o poeta pode

descobrir o que convém, passando despercebido o menor número possível de contradições”.(ARISTÓTELES. 1997, p. 37).

Dez anos depois de publicada a obra *Nove, Novena*, Lins, em texto desenvolvido para processo de doutoramento, analisa a obra de Lima Barreto expondo ao leitor um minucioso estudo sobre o espaço romanesco. Nesse trabalho, Lins se entrega à investigação de recursos processuais que possibilitem ao escritor contornar os limites da sucessividade (condição da arte literária) de modo a atingir – como ele próprio já havia confessado ser sua grande ambição – uma abertura que pudesse *adensar todo o passado num instante único*.

Entre as muitas referências que fundamentam a argumentação de Lins, a respeito desse grande desafio da arte literária, é dedicado a Lessing um longo parágrafo. Neste, embora Lins reafirme questões do tratado ainda pertinentes até o momento daquele estudo (1976), anuncia novas estratégias desafiadoras do imperativo determinado pelo estudioso alemão:

O texto, ao contrário, em virtude da sua linearidade, defronta, se aspira a certo grau de eficiência, este problema básico: as coisas são, ao passo que a linguagem flui, havendo, portanto, entre elas, certa incompatibilidade. *Laocoonte*, o clássico estudo de Lessing, desenvolve precisamente essa idéia, muitas de suas proposições sobre a poesia e movimento continuando válidas. Devido à natureza das transformações ocorridas desde o século XVIII no campo das artes plásticas, algo do que diz sobre escultura e pintura envelheceu: “Os objetos que, eles ou suas partes – escreve o fino erudito alemão -, existem simultaneamente, chamam-se corpos. Por conseguinte, também as ações são o objeto próprio da poesia”. Demonstra Lessing, leitor admirável e contemplador iluminado de obras de arte, manipulando, com penetração e ciência, exemplos variados, este pensamento. Aristóteles, na *Arte Retórica*, ensinando os meios de tornar o estilo pitoresco, reporta-se ao “processo usado freqüentemente por Homero e que consiste em animar o inanimado, pela metáfora”. Lessing, vendo de outro ângulo os métodos do grande rapsodo, sublinha a sua inclinação pela história dos objetos, mais que pela sua aparência. Apresenta-nos Homero muitos dos seus “corpos – refere Lessing – em uma sucessão de instantes”. Tal solução revela a consciência, nada

surpreendente nele [Lessing], do conflito entre linguagem e descrição, sensível – mais do que em qualquer outro campo – no poema épico e, mais tarde, no romance, gêneros que representam indivíduos em ação (objetos que se sucedem), por isso distinguindo-se como especialmente favoráveis à linearidade da linguagem. Entretanto, lê-se em Leon Surmelian, não pode existir “pure action in a vacuum”: “a moderna história realista é ação e cenários”. Ou seja: alternam-se ou mesclam-se, nos relatos, ação e descrição, aplicada esta última ao gênero de objetos que, “eles ou suas partes, existem simultaneamente”.(LINS. 1976, pp. 78 – 79).

Percebemos a partir dessa constatação de Lins – que compartilha da opinião do crítico Leon Surmelian, de que “a moderna história realista é ação e cenários” – uma necessidade em investigar mais profundamente a construção do espaço em que a ação narrada é subjacente. Se as obras analisadas por Lessing não dispunham, a seu tempo, de recursos aptos a alternar ou mesclar de modo eficiente ação e descrição, caberia, portanto ao artista moderno perscrutar formas de vencer essa deficiência.

Um forte aliado que Lins encontra para borrar as fronteiras entre poesia e pintura determinadas por Lessing é o artista plástico Paul Klee. Intrigado com a convicção de Lessing a respeito dessas questões, Klee renova a discussão em seu ensaio *Confissão criadora* no qual chega a considerar a proposta de Lessing como sendo mera "divagação erudita". Indo mais longe, o pintor acaba por conceber o espaço como uma categoria não desvinculada do tempo: “No Laocoonte de Lessing, no qual em algum momento desperdiçamos nossos esforços de pensamento juvenil, uma grande importância é atribuída à diferença entre a arte temporal e a arte espacial. Mas, examinando o assunto com mais cuidado, isso não passa de

uma divagação erudita. Pois o espaço também é um conceito temporal.”  
(KLEE. 2001, p. 46).

Sendo um artista extremamente preocupado em refletir sobre a arte e seus processos, assim como Osman Lins, Klee vê na conceitualização de Lessing uma lacuna por este desconsiderar também na pintura a fase que antecede à finalização da obra. Deste modo, Klee não se coloca como um intérprete comum da obra visual, impõe-se antes como produtor; portanto, como conhecedor sofisticado da elaboração de uma peça artística. Por isso, Klee ilustra como postura adequada de um observador das artes plásticas o depoimento do artista alemão Anselm Feuerbach – que dizia ser necessária uma cadeira para o entendimento e apreciação completa de um quadro; impedindo que desse modo o cansaço das pernas não atrapalhasse o espírito em virtude da demora na apreciação da obra.

A preocupação de Klee encontra eco na persistência de Lins em não tratar o público como rudimentar e incompetente, impelindo-o também a uma sofisticação conceitual que para ser atingida precisa enfrentar todas as dificuldades da interpretação, e principalmente um despojamento de conceitos enrijecidos por obras pouco ou nada inovadoras.

A despeito de enxergarmos uma disputa conceitual entre Lessing e Klee, entendemos que as análises antes se complementam em vez de se afastar. Lessing confere à confecção de uma imagem poética [a descrição do escudo de Aquiles] o mesmo caráter que Klee (na condição de produtor

da obra) testemunha no encaminhamento de feitura de uma tela, um quadro. Em Klee temos a afirmação de que “Quando um ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços”(KLEE. 2001, p. 46). Lessing, por sua vez, adota um olhar que recupera esse mesmo pensamento de Klee para analisar o processo narrativo de Homero, na descrição do escudo de Aquiles:

Homero, nomeadamente, pinta o escudo não como algo pronto, perfeito, mas antes como um escudo sendo feito. Portanto, ele lançou mão também aqui do enaltecido artifício de transformar o coexistente do seu objeto em consecutivo e fazer desse modo da pintura monótona de um corpo, a pintura vivaz de uma ação. Nós não vemos o escudo, mas sim o mestre divino, como ele produziu o escudo. Ele avança com o martelo e com o alicate para a sua bigorna e, depois de ter forjado as lâminas a partir do metal grosseiro, sob os seus golpes sutis brotam do bronze, uma após a outra, diante dos nossos olhos, as imagens que ele destinara para a sua ornamentação. Nós não o perderemos de vista até tudo estar terminado. Agora ele está pronto e nós nos assombamos com a obra, mas com o assombro crente da testemunha ocular que viu a confecção. (LESSING. 1998, p. 214).

A lição de Lessing é dirigida aos artistas de seu tempo que de certo modo não se atinham a esse aspecto já vislumbrado em Homero: mesclar descrição e ação de modo a impedir suspensões da narrativa responsáveis por cansar o leitor e destituí-lo de atingir o conceito do todo.

Não à toa, Lins ressalta, em sua obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, a importância dessa precisa dosagem entre ação e descrição ao resgatar considerações propostas por Philippe Hamon, a respeito de processos narrativos na obra de Zola. Aqui resgatamos trecho em que Lins avalia a importância de técnicas narrativas bem-sucedidas nesse intento:

(...) um leitor minucioso de Zola, Philippe Hamon procura sistematizar os processos descritivos no Naturalismo e, em particular, no romancista de *Germinal*. Distingue uma série de motivos – janelas abertas, passeios, chegadas a um lugar desconhecido, olhar maquinal, curiosidade etc. “– cuja função é antes de tudo evitar um certo hiato entre descrição e narração, de preencher os interstícios da narrativa, tornando verossímeis as interrupções.” “Todo problema do autor realista será então transformar essa temática vazia em uma temática plena.” Quer dizer: em compensar, dentro do possível, ao inserir no texto ficcional uma unidade descritiva (vazia), a reduzida eficácia da linguagem para a reprodução do estático, mesclado à descrição elementos dinâmicos (plenos).(LINS. 1976. P. 81).

O que se comprova neste trecho e em muitos que serão acrescentados a essa pesquisa é a interação de Lins a respeito de questões concernentes ao trabalho artístico. Pretendemos, além de constatar em algumas de suas obras a validação de freqüente pesquisa técnica, também buscar reverberações de sua formação e de seu pensamento em modelos fixados na tradição poética de um modo geral (a preocupação com a questão da verossimilhança, por exemplo) bem como uma reflexão atualizada a respeito da apreensão do tempo e espaço e a sedimentação desses referenciais na concepção moderna de arte e percepção.

## Capítulo II

### Fragmentos de um vitral

#### 2. Tempo e Espaço em Osman Lins

O que costumava intrigar o escritor Osman Lins parece ter sido sobremaneira a problemática do espaço e a relação deste com o tempo. Como presentificar determinada imagem, prolongá-la, e então evitar que, após a coincidência dessas duas dimensões (tempo/espaço), inicie-se o distanciamento, a separação, a perda? A angústia desse questionamento acompanhou o escritor por toda sua vida. Tendo perdido a mãe poucos dias de nascido, nunca pudera vê-la a ponto de registrar em sua memória uma imagem. Dela não havia ficado uma única fotografia. Em entrevistas, Lins afirmava que “a busca desse rosto não conhecido talvez o tivesse tornado escritor”.(GODOY. 1991, p. 16).

Em suas impressões de viajante presentes na obra *Marinheiro de primeira viagem* (1963), Lins afirma uma posição de luta pelo resgate do que pode ser apagado com o tempo: “Certos rostos, certas vozes – as vozes mais necessárias, os rostos mais amados – recusavam-se a admitir que o tempo interposto entre aquelas horas e o instante dos adeuses fosse contaminado pela extensão do espaço que os separava.” (LINS. 1963, p. 28). Para evitar essa contaminação, o autor via a necessidade de

conformar esses rostos (que não se achavam mais no agora) em seu cotidiano mais trivial: “Pessoas a quem, quase todos os dias, encontrava desapareceram como se jamais houvessem existido e seria impossível recordar-se da existência delas se, voltando, não as reencontrasse, fiéis à sua vida que nenhum acontecimento perturbara, usando as mesmas roupas, as mesmas anedotas, as mesmas expressões, o mesmo riso”. (LINS. 1963, p. 27).

Essa constatação de Lins motiva exatamente ao exercício da prática literária. O modo de retirar do esquecimento a experiência vivenciada com o outro e registrá-la em obra de arte consiste em luta interminável contra o tempo. A partir da história que se constrói, tem-se esse espaço de convivência mútua como motor para o resgate de uma presença do mundo não mais passível de ser apreendida objetivamente, quando a palavra se faz carne para que se dê a presentificação do ausente.

(...) o *continuum* do tempo depende da continuidade de nossa vida cotidiana; e o conjunto das ocupações que formam a vida cotidiana é sempre espacialmente condicionado e determinado (...). **Graças a essa penetrante especialidade da nossa vida cotidiana é que podemos falar com plausibilidade do tempo usando categorias espaciais;** é que o passado pode aparecer como algo que se encontra "atrás" de nós e o futuro como algo que se encontra "à frente". (...) A lacuna entre passado e futuro só se abre na reflexão, cujo tema é aquilo mesmo que está ausente – ou porque já desapareceu ou porque ainda não apareceu. A reflexão traz essas "regiões" ausentes à presença do espírito; dessa perspectiva, a atividade de pensar pode ser entendida como uma luta contra o próprio tempo. (grifos nossos).(ARENDT. 2000. p. 156).

O que diz Hanna Arendt complementa o pensamento de Osman Lins a respeito de como se efetua o resgate de elementos que já não se

encontram presentes. Embora haja uma continuidade de ações que permitam mensurarmos convencionalmente o tempo, o enquadramento dessas ações está sempre condicionado a um espaço que se vai paulatinamente modificando. A evocação de “regiões ausentes à presença do espírito” também pode se dar pela via da palavra. Esse é o modo como Osman Lins luta contra o tempo.

O grande desafio é fazer que a reconstrução desse tempo passado pareça verossímil. Assim como a memória tem essa faculdade de recuperar as cores, os sons, de um tempo ausente, cabe ao escritor buscar meios que envernizem esse passado e promovam uma suspensão em que o espaço se edifique aos olhos do observador.

Se já a segunda obra de Lins<sup>7</sup> trazia uma confissão da tentativa de superar a linguagem, ou romper impedimentos impostos por ela, fundindo “num instante único, privilegiado, os fios de cada breve composição, como se o passado ali se adensasse” (LINS. 1975, p. 5), cabe observar de que modo se deu a pesquisa formal que o conduziria a expressões mais sofisticadas no “Retábulo de Santa Joana Carolina”, do volume *Nove, Novena*.

Lins considerava irresponsabilidade grave “e talvez imperdoável (...) ocupar-se alguém do espaço dissociando-o do tempo” (LINS. 1976, p. 63).

---

<sup>7</sup> Apesar de o volume de contos *Os Gestos* ter sido publicado posteriormente à publicação do romance *O Visitante*, Lins comprova ser esses textos, inicialmente, parte de um único projeto: “Fazem parte da breve coletânea algumas das primeiras páginas que, após mais de dez anos de exercício constante, atingiam certo equilíbrio. Embora não seja o meu livro de estréia, a maior parte dos trabalhos nele presentes já existiam quando publicado **O Visitante**, na origem um conto a mais do volume e que, para espanto do autor, avultou e se definiu como romance.” (LINS. 1975, p. 5).

Desse modo, toda pesquisa que empreendeu associava-se à tarefa de, sem jamais desconsiderar o tempo narrativo<sup>8</sup>, erigir estruturas espaciais que dialogassem de forma enriquecedora com a história a ser narrada. Este o grande desafio de Lins que o leva a admitir uma maior fusão espaço-temporal que corroborasse o apagamento de fronteiras inter-genéricas.

Antes de analisarmos a obra “Retábulo de Santa Joana Carolina”, é importante que investiguemos trabalhos anteriores em que já se pronuncie o exercício composicional da lida com o tempo e o espaço na ficção osmaniana. Lembrando sempre, como Lins costumava enfatizar, que quando nos reportarmos a essas duas categorias, estaremos tratando de elementos subjacentes ao universo literário: “Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir nossa visão das coisas.” (LINS. 1976, p. 64).

Eis aqui mais uma vez o sentido de mimesis como pretendemos tratar. Uma simulação cujo fundamento está não em imitar a realidade, mas, sob coordenadas sugeridas por esta, revelar outras visões.

Por entendermos serem exemplares do método osmaniano de lidar com referenciais espaço-temporais na operação da matéria ficcional é que nos deteremos a analisar o conto “O vitral”, de *Os gestos*, e o fragmento

---

<sup>8</sup> É importante frisar que Osman Lins em momento algum desconsiderou a narrativa como arte atrelada ao tempo. Foi a consciência de tal aspecto, aliás, que o fez adensar a pesquisa formal capaz de contornar esse impedimento: “Decerto, há correlações muito claras entre o tempo e a Literatura, arte temporal, especialmente no recinto da arte narrativa, onde tanta importância assumem os conceitos de crescendo, adiamento, salto, ritmo, anticlímax, troca de tempo, retrospecto e vidência, todos ligados estreitamente à ação (...)”. In: LINS, op. cit., 1976, p. 64.

intitulado “A moça”, da obra *Marinheiro de primeira viagem*. (Cf. NITRINI. 2004, p. 35). As obras em questão, de certo modo, encontram íntima correspondência com alguns aspectos construtivos do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, pois simulam técnicas pictóricas conformadas pela palavra que estreitam o diálogo entre poesia e pintura.

Para emprendermos o estudo das estruturas formais correspondentes a tempo e espaço na ficção é preciso desenlaçar os fios que se entrecruzam para formar o tecido compacto da narrativa.<sup>9</sup>: “Nesse sentido é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão de *seu* espaço ou do *seu* tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador. Note-se ainda que o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo”. (LINS. 1976, p. 64).

## 2.1 O Vitral

Atendo-nos à recomendação de Lins quanto aos métodos para aprofundar a compreensão de processos narrativos, começaremos por analisar o conto “O vitral” com a finalidade de investigar a função, importância e tratamento dado pelo autor ao espaço e ao tempo. A escolha

---

<sup>9</sup> A respeito de como proceder ao estudar processos narrativos, sugere Osman Lins: “Não só espaço e tempo, quando nos debruçamos sobre a narrativa, são indissociáveis. A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo.”. (LINS. 1976, p. 64).

do texto para análise deve-se ao alcance das dimensões espacial e visual em sua estrutura narrativa, conforme evidencia o título que o autor lhe atribui. Os quadros descritivos perpassam o enredo sem provocar a suspensão do fluxo narrativo; ao contrário, integram-se a ele e acentuam-lhe o caráter estético. Nesse ponto encontramos nivelamentos na estrutura textual que nos permitem analisar de que modo o autor, à frente de elementos formais, manipula a matéria textual de maneira que ela sirva a seu intento.

Ao intitular a narrativa de “O Vitral”, Lins desvela uma condição inicial presente nessa alegoria. A obra literária simulará, pelos seus processos, a mesma especificidade de um vitral, sua natureza clara, límpida, translúcida, atravessada pela luz colorida de seus fragmentos combinados em imagens.

A história que se conta, resultado da colagem desses pequenos fragmentos que formam a figura principal, também pode ser compreendida como alegoria. Dois velhos, sem filhos, decidem no aniversário de vinte anos de casamento registrar a data com um retrato. O retrato não chega propriamente a existir, mas o contorno dessas duas personagens finaliza-se muito bem traçado, a ponto de percebermos, nesse desvelamento do que está obscuro, uma imagem. A figura no vitral.

O narrador, já no primeiro parágrafo, nos participa a extensão temporal que o texto compreenderá: “Desde muito, ela sabia que o aniversário, este ano, seria num domingo. Mas só quando faltavam quatro

ou seis semanas, começara a ver na coincidência uma promessa de alegrias incomuns e convidara o esposo a tirarem um retrato. Acreditava que este haveria de apreender seu júbilo, do mesmo modo que o da Primeira Comunhão retivera para sempre os cânticos”. (LINS. 1975. p. 127).

Temos, portanto, já de início, a moldura temporal previamente estabelecida. Suporte da imagem, ela se caracteriza no entanto por apreender júbilo e cânticos, sentimento e sonoridade. O enquadramento no qual está inserida a trajetória das personagens já está demarcado. O retrato, começando a ser construído.

A partir da determinação temporal, o autor começa a pincelar, por contraposição de atitudes, traços característicos do casal. Enquanto a esposa, dominada por uma expectativa futura, pretende marcar a data do aniversário com um registro fotográfico dos dois, o marido, cético e preso à rigidez de um presente opaco de esperanças, estéril de futuro, reluta em aceitar que o momento se eternize em um retrato. Não vê motivo para isso: “\_ Ora, temos tantos... – respondera o homem. Se tivéssemos filhos... Aí, bem. Mas nós dois! Para que retratos? Dois velhos!” (LINS. 1975, p.127)

Dois velhos. O personagem insiste na afirmação como se esta quisesse significar um crescente esvaziamento de existência. Como uma presença completando seu estar no mundo, sem condição alguma de perpetuar-se, uma vez que não se houvessem deixado filhos a quem o retrato servisse como referencial.

Como contraponto, a esposa é fecundada por uma alegria ao mesmo tempo que represada no intervalo da espera, dispersada aos poucos pela certeza da realização do desejo: “Na véspera do aniversário, ao deitar-se, ela ainda lembrara essas palavras [o que dissera o marido: ‘Um retrato ameno e primaveril como nós.']; mas purificara-se da ironia e as repetira em segredo, sentindo-se reconduzida ao estado de espírito que lhe advinha na infância, em noites semelhantes: um oscilar entre a espera de alegrias e o receio de não as obter”. (LINS. 1975, p. 128).

O retrato representava uma atitude com relação ao que se esvairia com a continuidade do tempo – uma caixa de lembranças que, ao ser invocada, despertaria caras sensações adormecidas pelo tempo.

O dia bem determinado para a realização desse retrato – “Em setembro, dissera. No dia vinte e quatro de setembro.” (LINS. 1975, p. 128) – traz uma peculiaridade que de certa maneira torna rarefeita a exatidão da data: “Cai num domingo”. Nesse dia da semana justamente o tempo é distendido e os elementos nele dispostos tendem a ficar flutuantes.

Quando o tão esperado domingo chega, o advérbio escolhido pelo autor para abrir o parágrafo tem a função de marcar o tempo presente, em que as coisas e os seres estão fixados, e sucede-lhe já outro, que destaca a fixação espacial: “Agora, ali estava o domingo, claro e tépido, com réstias de sol no mosaico, no leito (...)” (LINS. 1963, p. 128). A inserção de elementos descritivos é justificada por esse tempo presente. Formalmente, a menção desse tão esperado momento instaura a necessidade de uma

desaceleração no ritmo da narrativa. A trajetória previamente demarcada havia atingido o seu fim. Os personagens estavam habitando o tempo. Sem expectativas futuras ou nostalgia de um remoto passado. Nesse ponto da narrativa é mais do que concedida a instalação de estruturas espaciais, compassadas por breves referências temporais que garantem o prosseguimento da narrativa:

Abriu a porta, saíram. Flutuavam raras nuvens brancas; as folhas das aglaias tinham brilho fosco. Ela deu o braço ao marido e sentiu, com espanto, uma anunciação de alegrias no ar, como se algo em seu íntimo aguardasse aquele gesto.  
Seguiram. Soprou um vento brusco, uma janelase abriu, o sol flamejou nos vidros. Uma voz forte de mulher principiou a cantar, extinguiu-se, a música de um acordeão despontou indecisa, cresceu. E quando o sino da Matriz começou a vibrar, com uma paz inabalável e sóbria, ela verificou exultante, que o retrato não ficaria vazio: a insubstancial riqueza daqueles minutos o animaria para sempre. (LINS. 1975, pp 128 – 129).

Lins, ao tratar da recomendação de Lessing a respeito da temporalidade da arte literária, enfatiza a importância de que sejam alternadas ação e descrição como técnica processual apta a preservar a continuidade do tempo narrativo sem deixar de eleger eventos espaciais na trama que se desenvolve. Essa técnica, aliás, segundo Lins, garantiria um condensamento de tempo capaz de promover a sensação de se ter apreendido simultaneamente a imagem que vai sendo formada em sucessivos quadros descritivos: “Vai, tal alternância ou mescla [entre descrição e ação], para dissimular o contraste que a narrativa oferece entre motivos dinâmicos e motivos estáticos (...), exigir uma série de recursos, mediante os quais seja possível, sem comprometer o fluxo dos eventos,

introduzir o cenário, o campo onde atuam as personagens”. (LINS. 1976, p.79).

Observamos que o espaço que envolve a personagem é pleno de uma luminosidade prismática que adere às substâncias (nuvens brancas, folhas com brilho fosco, sol flamejando nos vidros da janela que se abre) e ao mesmo tempo temos também o arejamento desse espaço por elementos contaminados de transitoriedade (sopra um vento brusco, uma voz forte de mulher principia a cantar e se extingue, a música de um acordeão desponta indecisa e cresce, o sino da Matriz vibra).

Ainda na obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Lins provoca o leitor com dois questionamentos: “Ora, como deveremos entender, numa narrativa, o espaço? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o espaço?” Ao que ele próprio responde: “A separação começa a apresentar dificuldade quando nos ocorre que mesmo a *personagem é espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos de *espaço psicológico*.” (LINS. 1976, p. 69).

É preciso, nos parece, um certo cuidado ao lidar com essas considerações osmanianas, principalmente quando o autor afirma que mesmo a *personagem é espaço*. A respeito deste, Lins observa: “Podemos dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – 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 a sua individualidade tendendo para zero”.(LINS. 1976, p. 72).

Sucede, portanto, que o centro referencial para onde e por quem convergem os elementos do espaço é a personagem. O grau de importância que determinado elemento narrativo agrega na trama justifica sua presença nesta como personagem ou espaço. Daí Lins considerar que até mesmo figuras humanas, quando coisificadas (posta a serviço da caracterização de outro elemento) tornam-se parte integrante do sistema espacial que envolve determinada personagem. As coisas saem de sua nulidade para relevar-se pela relação que se estabelece com esse outro circunjacente a quem o espaço se erige, ou seja, que o espaço para uma personagem específica, erige-se à condição de outro circunjacente, pela concretude material das coisas que cercam essa personagem. Não queremos, no entanto, fixar como imutável esse ponto referencial (uma única personagem). Em narrativas longas, há obviamente muitas permutações desse elemento agregador de espaços. Não queremos dizer também que somente um único personagem pode estabelecer esse vínculo relacional. Em alguns enredos a relação que se estabelece entre personagens é tão intensa que tendemos a delinear esse sistema como um todo e autorizá-lo como “personagem”, em sentido amplo, ou seja, como sujeito atuante na trama da narrativa.

Vejamos como essa questão se exemplifica no conto “O Vitral”.

Determinamos de antemão que a perspectiva que valida a evocação de elementos espaciais é a da esposa. A partir da percepção que ela tem do entorno entretece-se a estrutura textual. Na intenção de destacar essa personagem e sua percepção do mundo as coisas são chamadas a participar da história. Para o marido, os elementos espaciais que habitam o espaço narrativo têm significância nula. As interferências dele têm na trama a função de caracterizar a figura dela. É imprescindível que recuperemos aqui o trecho do conto em que ela própria reconhece essa condição:

– Manhã linda! – murmurou. Hoje eu queria ser menina.

– Você é.

A afirmativa podia ser uma censura, mas foi como um descobrimento que Matilde a aceitou. Seu coração bateu forte, ela sentiu-se capaz de rir muito, de extensas caminhadas, e lamentou que o marido, circunspecto, mudo, estivesse alheio à sua exultação. Guardaria, assim, através dos anos, uma alegria solitária, da qual Antônio para sempre estaria ausente.

Mas quem poderia assegurar, refletiu, que ele era, não um participante de seu júbilo, mas a causa mesma de tudo o que naquele instante sentia; e que, sem ele, o mundo e suas belezas não teriam sentido? (LINS. 1975, p. 130).

O mais audacioso nesse conto é compreendermos a personagem da esposa como uma metáfora da própria construção narrativa osmaniana. O desejo que essa personagem tem de ver sua imagem perpetuada em um retrato, uma imagem, um elemento espacial, portanto, é frustrado pelo imperativo temporal que a arrasta, à medida que sua ação se delinea:

– Aproveite – aconselhou ele. Isso passa.

– Passa. Mas qualquer coisa disto ficará no retrato. Eu sei.

As duas sombras, juntas, resvalavam no muro e na calçada, sobre a qual ressoavam seus passos.

– Não é possível guardar a mínima alegria – disse ele. Em coisa alguma. Nenhum vitral retém a claridade. (LINS. 1975, p. 130)

Interessante nos determos ao trecho intercalado entre os diálogos: *“as duas sombras, juntas, resvalam no muro e na calçada, sobre a qual ressoavam seus passos”*. Temos nesse fragmento uma transmutação do que antes se autorizava autônomo em relação ao espaço circundante (casal passeando num dia de domingo) e que agora compõe, ainda que transitoriamente, a dinâmica desse espaço. Duas sombras que se amalgamam à matéria concreta, o muro e a calçada, compassada pelo soar de passos. Simbiose efetiva entre o tempo e o espaço (o correr das sombras pela matéria concreta e o soar dos passos). Jogo de luzes e sons se complementam na constatação a que se chega nesse ponto da narrativa: de que tudo é transitório.

Eis a deixa para que, mais uma vez, o espaço domine a estrutura narrativa. De modo pertinente e assertivo o autor inclui um parágrafo que deflagra a transitoriedade como se um fecho de luz intercruzasse a narrativa: *“Cinco meninas apareceram na esquina, os vestidos de cambraia parecendo lhes comunicar sua leveza, ruidosas, perseguindo-se, entregues à infância e ao domingo, que fluíam com força através delas. Atravessaram a rua, abriram um portão, desapareceram”*. (LINS. 1975, p. 130).

A cena externa da visão súbita das meninas trespassadas pela luz serve para antecipar um crescendo de transitoriedade, quando temos a repetição e fixação desse recurso em relação à protagonista, ou seja, ela

própria (personagem metaforizada) confunde-se com o espaço, experienciando assim uma compreensão profunda do transitório. O que ocorre é uma diluição dessa personagem direcionada à suspensão da narrativa no ponto em que o privilégio do espaço ganha autenticidade. Tudo se funde, o corpo encontra extensão junto às coisas que o cercam:

Ela apertou o braço do marido e sorriu, a sentir que um júbilo quase angustioso jorrava de seu íntimo. Compreendera que tudo aquilo era inapreensível: enganara-se ou subestimara o instante ao julgar que poderia guardá-lo. “Que esse momento me possua, me ilumine e desapareça – pensava. Eu o vivi. Eu o estou vivendo.”

Sentia que a luz do sol a trespassava, como a um vitral. (LINS. 1975. p. 130).

Se já tínhamos sinalizada, ao longo da narrativa, uma percepção do espaço pela ótica da personagem da esposa, temos nesse final uma coincidência entre esse sentir o mundo a sua volta e compreender-se parte impermanente dele. O específico momento da compreensão coincide com o momento da entrega à fluxo. Não mais distanciada das coisas que recorrem ao seu chamado, a sua necessidade, mas participando inteiramente, fazendo-se ela própria também espaço. Espaço trespassável de luz.

## 2.2 O olhar do escritor

Em 1961, após ter finalizado o romance *O fiel e a pedra*, obra a qual o escritor considerou “plataforma de chegada e partida”, Lins, então com

36 anos, empreende sua primeira viagem à Europa, com bolsa da Aliança Francesa. Sem dúvida, ano importante, se considerarmos que com *O fiel e a pedra* Lins encerraria uma fase de produção conformada em tradição realista e partiria em busca de outras formas de representações ficcionais que se confirmariam em obras como *Nove*, *Novena* e *Avalovara*.

A lacuna entre esta primeira fase de produção de Lins e a segunda viria a ser preenchida por um exemplar intitulado *Marinheiro de primeira viagem*: “literalmente fragmentada, essa narrativa de viagem prenuncia a composição descontínua de *Nove*, *Novena* e *Avalovara* e seu parentesco mais chegado à arte do retábulo e da pintura.” (NITRINI, 2004, p. 36).

Considerando o que afirma Marshal McLuhan, em sua obra *O espaço na poesia e na pintura*, que: “os valores visuais perderam seu poder de eliminar os limites e as formas de espaço próprios de outros sentidos” (MCLUHAN. 1975, p.3); ou seja, que a massificação do ver ou o domínio do visual desincumbiu o homem moderno de confrontar experiências visuais com outros sentidos, podemos, assim, argumentar que a viagem permitiria a Lins uma redescoberta do espaço, uma sensibilização maior dos modos de ver sem que estes estivessem desvinculados de uma representação verbal.

O que se constata nesses fragmentos de viagem é o flagrante de um artista que se permitiu experimentar o real plasticamente. O exercício estético ao qual se entregou teria fixação imediata em seu diário de bordo, onde registrou sensações que seriam mais tarde trabalhadas e comporiam

a obra *Marinheiro de primeira viagem*. Essa aplicação de um olhar estético sobre o real lutava sempre e tensamente com a cotidianidade, uma vez que a automatização perceptiva provocada por tal rotina impedia o vislumbre do extraordinário dissolvido no vulgar. Como constatamos em quadro de *Marinheiro de primeira viagem*, intitulado “Advertência”:

Não se creia que este livro reflita, exatamente e sempre, o que foi sentido na viagem. Pois é escrito ao longe, sob uma perspectiva que o passar dos dias modifica. Assim, incidentes banais, aos quais mal se prestou atenção, surgem agora carrados de sentido; enquanto se afiguram, não propriamente insignificantes, mas mortas, não oferecendo ao ato de escrever nenhum estímulo, visitas demoradas e até minuciosas, como a feita ao Alcazar de Granada, da qual só uma coisa restou: a claridade da sala de banhos, uma claridade de bosque de verão. (LINS. 1963, p.153).

Sendo o fracasso em perpetuar a beleza flagrada sempre inevitável, o viajante via-se compelido a conformar esses “instantâneos” em literatura. Assim como no conto “O vitral”, o presente sempre modificado atravessava o observador e desmanchava-se, perdia sua instalação cômoda, mobilizando-se em outras realidades. Abandonado à experiência estética, o escritor viajante converte cenas prosaicas em peças literárias que mais tarde ganham apreciação sem propriamente vincular-se a uma situação particular, mas coletivas, universais:

Não resta mais a relação de continuidade da cena realista (...), os fios narrativos se partem mais facilmente com a intensificação de um olhar nômade, mais veloz, além de geométrico, como se derivasse agora de fios aperspectivos, urbanos, industriais e até cinematográficos, fios a que se poderia chamar de eletrizantes. Anunciando a estética do *tableux*, detonando a cena isolada em pedaços, Osman Lins a transforma em coletiva e serial. (ANDRADE. 2004, p. 95).

Daí a confirmação do que diz Nitrini a respeito de Lins ter se aproximado da arte do retábulo e da pintura. Estamos diante de um viajante que, não dispondo de uma câmera para registrar um momento que lhe pareceu singular, guarda em sua memória a luminosidade desse momento e a imprime em palavras: “Nosso modo de justapor uma poesia a uma pintura se propõe iluminar o mundo do espaço verbal por intermédio de um entendimento de espaços tal como foram definidos e explorados pelas artes plásticas.” (MCLUHAN. 1975, p. 1). Interesse freqüente da poética osmaniana, ultrapassar impedimentos que o impeçam de espacializar com precisão a cena narrativa.

Enquanto no diário de bordo do escritor registra-se quase com certa objetividade o encontro que despertou em si uma suscetibilidade à contemplação do objeto, nos quadros de *Marinheiro de primeira viagem*, que podemos dizer derivados desses registros, temos a conversão do que se queria relato em um desvelamento da trajetória do ver:

O quadro – Salto em Vierzon, estação da correspondência. Toma o trem uma jovem loura. Tem os cabelos de um louro carregado, mal penteados, caindo sobre a testa. Qualquer coisa no seu perfil, o nariz pontudo, os lábios grossos, faz lembrar um quadro de Van Gogh, cujo nome esqueço. O sol bate em seu rosto, mas é o lado sombreado que eu vejo. Um perfil de Madona Renascentista? A transparência da pele, a imobilidade, atitude, as cores. O queixo é uma cor verde-claro que atenua o seu desenho um tanto destoante. Além, estende-se a paisagem ensolarada e sem folhas, endurecida pelo Inverno, paisagem que ela não olha. E esta indiferença, esta concentração na leitura, tem qualquer coisa de simbólico: é como se, para esta juventude exuberante, o inverno não existisse. E a paisagem além, semelhante a estas que compõem o quadro <sup>10</sup> e tantos quadros renascentistas, acaba de compor, com a luz, o quadro. Mas ela desce em Marmagne e, sem a sua moldura e sem a iluminação, que lhe oferecia o sol, ela perde todo o seu encanto. No lugar desocupado, vem sentar-se uma senhora de negro. Tem a mesma

---

<sup>10</sup> Aqui não parece muito claro a que está relacionado o “quadro 1”, se à cena que Lins descreve ou ao primeiro quadro (Van Gogh) posto em comparação com a imagem da moça.

qualidade da pele, enrugada porém. Os mesmo olhos claros e a mesma cor de cabelo. Tenho a impressão de que, como nessas lendas nas quais contemplando o Paraíso passam-se anos sem que o bem-aventurado sinta a passagem do tempo, 50 anos se passaram e é a mesma jovem que aí está, mas que Paraíso haverei contemplado? (LINS. In: NITRINI. 2004, p. 42).

Nesse fragmento do diário de bordo, com exceção de poucas intervenções de um narrador em primeira pessoa, temos o recorte de uma imagem que interfere na situação cotidiana em que se acha inserido o escritor. Este é despertado de sua distração para uma apreensão estética excepcional.

O relato dessa experiência nos faz perceber certas concepções artísticas às quais Lins se vê filiado. Buscando no quadro uma “presença familiar” (PONTY. 1969, p. 8), estabelece-se a comunicação tácita entre aquele que olha e aquele que é olhado. O objeto visto participa do jogo estético quando e se associado a referenciais artísticos (Van Gogh, quadros renascentistas). Temos nessas anotações do diário um esboço do desenho que iria se construir mais tarde. Suportes fundamentais são registrados. Coordenadas composicionais da posição do artista em relação ao quadro (*o sol bate em seu rosto, mas é o lado sombreado que eu vejo*) estabelece a perspectiva que condiciona o jogo de luz e sombra. Pontos de densidade (*o queixo um pouco pesado*) são amenizados pela distribuição da luminosidade (*felizmente, o sol batendo na gola de sua blusa faz refletir uma cor verde-claro que atenua o seu desenho [do queixo] um pouco destoante*).

Para autenticar a configuração renascentista tomada pelo quadro, o escritor-pintor registra o pano de fundo. Ao contrário de este fundir-se à figura central (a moça), serve mais ainda para decalcá-la da tela.

No entanto, ao contrário da pintura, em que ocorre uma fixação mais garantida da imagem, presa ao suporte material da tela, a fragilidade da instalação erigida no tempo fatalmente se denuncia e o quadro tende a se desfazer. Quando se marca verbalmente por um “mas” o limiar dessa desinstalação: “Mas ela desce em Marmagne, e sem a sua moldura e sem a iluminação, ela perde todo o encanto.” Denuncia-se, portanto, a impermanência.

Eis o escritor mais uma vez diante de tão incontornável dilema. Na experiência natural, assim como na literatura, arte temporal, os quadros são impermanentes. O que parece válido acompanhar é justamente a descrição dessa experiência temporal. O mundo-imagem que se coloca diante dos olhos do observador é constantemente modificado. A gravação de um quadro na memória e seu registro em palavras resulta de uma luta intensa contra esse desmoronar-se. Porém, uma luta que, em vez de desvincular-se do elemento temporal, mais ainda o comprova, uma vez que o que está registrado não garante fixidez e também se vê perspassado de tempo. Temos, portanto, a deflagração da impermanência. Sua própria experiência. Registrar em palavras uma imagem é denunciar a mutabilidade das coisas. A ilusão de perenidade é desfeita e dá-se o movimento.

Dentro dessa exposição sucessiva de imagens, algumas ganham destaque em relação a outras. Para tanto, o olhar do observador, sua disposição em flagrar tais quadros, é que vai reconstruí-los: “Pode-se experimentar esteticamente todo objeto, seja ele natural ou feito pelo homem. (...) Só aquele que se abandona simples e totalmente ao objeto de sua percepção poderá experimentá-lo esteticamente. (...) Ora, quando nos defrontamos com um objeto natural, a decisão de experimentá-lo é questão exclusivamente pessoal”. (PANOFSKY. 1991, p. 31).

Por não dispor do aparato técnico (a câmera fotográfica) com que registrar as imagens que lhe chegam, o viajante simula em quadros literários a fixação dessa imagem: “Há um deliberado e constante retorno às artes plásticas, cujo parentesco estético – seu meio de produção manufaturada – à arte do escritor arma-se em contrapartida às artes industriais de uma era de reprodutibilidade técnica. Artes industriais destituídas de aura artística que se desenvolvem com o aperfeiçoamento técnico do aparelho ótico desde o século XIX e se destacam, por um lado centrado no olhar, em seu potencial artístico, com a força visual da fotografia e do cinema. (...) Osman Lins busca uma refuncionalização dos meios de produção entre artes plásticas e industriais. (ANDRADE. 2004, p. 81).

Na obra *Sobre Fotografia*, Susan Sontag afirma: “O ethos da fotografia parece mais próximo do ethos da poesia moderna do que do ethos da pintura. Enquanto a pintura tornou-se cada vez mais conceitual,

a poesia definiu-se como uma atividade mais ligada ao visual.” (SONTAG, 2004, p. 112).

Arriscamo-nos aqui a incluir o diálogo, por vezes indireto, que a literatura trava com essa manifestação estética contemporânea, a fotografia. Também o escritor viajante, assim como o fotógrafo flagra o cotidiano sem que para isso seja necessário deslocá-lo de sua situacionalidade, ou seja, a cena é vislumbrada em seu locus. Não há, como é necessário para a pintura, instalação de cenários que possibilitem a restauração do que está acontecendo. O artista participa como observador atento desse quadro.

A atitude do fotógrafo pode ser associada a do *flaneur*. O artista, anônimo em meio à multidão, secciona imagens a partir da dispersividade: “Ninguém discute que a fotografia deu um tremendo impulso às pretensões cognitivas da visão, porque – mediante o *close* e a sondagem à distância – ampliou enormemente o reino do visível” (SONTAG, 2004, p. 132).

A atmosfera da modernidade teve sua tradução nos *tableaux*<sup>11</sup> do século XIX responsáveis por registrar flagrantes cotidianos, emoldurando o que é genuinamente novo em referenciais universais, deslocando desse modo uma imagem individual prosaica em uma memória coletiva. Walter Benjamin observa que essa técnica de distanciamento, que sacraliza o quadro vulgar em um gesto épico, promove a refuncionalização de formas

---

<sup>11</sup> Quadros que podem se mostrar em forma de teatro ou versos, no caso dos ‘*Tableaux parisiens*’, de *Baudelaire*, ou se tratar de fragmentos escritos em prosa-poética, no caso de *tableaux* em *Infância em Berlim*, *Rua de mão única* e *Imagens-pensamento* de Walter Benjamin. (Cf. ANDRADE, 2004, p. 90.)

antigas em formas novas: “ as formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema (fotografia)”. (BENJAMIN. 1996, p. 82).

### 2.3 *Tableaux* contemporâneos

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(BAUDELAIRE. 1985, p. 345)

Publicado em 1860, no periódico *L'artiste*, o soneto de Charles Baudelaire traduz a atmosfera da modernidade. A fugacidade e o anonimato dos rostos complementam o *frenético alarido*. O poeta é aquele que observa a multidão com olhar atento e curiosidade apaixonada. Sua percepção resgata da implacabilidade do tempo um exemplar. Ela, uma passante, beleza movente e provisória que desperta a alma do esteta. Porém, a forma em que essa imagem é capturada se auto-denuncia fracassada em perpetuar-se: “*Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste*”. O

quadro não é fixo, porque a própria realidade sugere uma perpétua descontinuidade.

É essa atitude de *flaneur* moderno que acompanha o viajante da obra de Lins que passeia em um trem, na França, ocupado por desconhecidos. O registro de suas impressões é relatado em seu diário de bordo, como uma forma de marcar o momento: “*O quadro – Salto em Vierzon, estação da correspondência. Toma o trem uma jovem loura*”. (NITRINI. 2004, p. 42)”.

O narrador observa e participa desse momento enquadrado em seu registro. O quadro se vai construindo a partir de uma série de elementos que vão sendo evocados. Porém, a estabilidade é quebrada pela inserção de um dado novo marcado por uma conjunção adversativa: “*Mas ela desce em Marmagne.*” Nisso, toda construção se reorienta para uma outra realidade: “*No lugar desocupado vem sentar uma senhora de negro.*”

Em *Marinheiro de Primeira Viagem* a narrativa assume outro arranjo. O trabalho de *mimesis*, desta vez, não quer meramente sedimentar as impressões imediatas do observador. É preciso que esse observador seja observado. Colocando-se como narrador em terceira pessoa da cena, a narrativa ampara-se de outra perspectiva. Vejamos:

A Moça:

*Vierzon.* À sua esquerda, na janela oposta, uma jovem sentou-se. Há, em seu perfil, no pontudo nariz, nos lábios grossos, qualquer coisa do *Gamin au képi*. Também seu queixo, como no quadro de Vincent Van Gogh, era pesado. E havia ainda, entre ela e o modelo que o seu rosto evocava, uma relação que só mais tarde viria a ser surpreendida: em ambos o peso do queixo era atenuado por um reflexo verde, cor da sua blusa, que no triste menino de Vincent Van Gogh é azul.

Se havia, em seus traços, semelhanças com *Le Collégien*, nem assim era ao mundo de Van Gogh que ela pertencia – e sim, pelos cabelos cor de mel, em desalinho, caindo sobre a testa, pela finura e transparência da pele, por qualquer coisa de odoroso e frutal que a envolvia, ao de Renoir. *La fillete a la gerbe*, aos 17 anos, e de olhos azuis.

A cabeça inclinada, lia com atenção. O sol iluminava em cheio as páginas do livro, suas mãos, parte da blusa, o rosto, a cabeleira. Ele contemplava, orlada por um fio de luz que era o gume daquele perfil, a face sombreada; esta, porém, parecia esplendente como se fora de vidro, recortada contra a janela do vagão, através da qual ele via o campo nu, ensolarado e frio, com seus ramos secos. Era como nesses quadros pré-renascentistas, quando os pintores, alegres com a própria maestria, possuindo por igual os meios de representar a figura e a paisagem, abriam ante suas Madonas uma janela festiva onde pintavam o céu, a flora, as ondulações da Úmbria ou da Toscana. E havia, no contraste entre a mudez invernal da paisagem e o frescor primaveril da jovem, qualquer coisa de um símbolo e de uma advertência. Atenta à leitura, ela não olhava os campos desolados. Para esta juventude sólida, orgulhosa, que levava em si os verdes, o calor e as rosas do verão, não existia o inverno. Tal engano, o espírito do homem o aceitava. Possuído por esta ilusão de eternidade que sempre nos assalta ante a suprema beleza, ele esquecera o tempo. Nem um instante pensou que o trem haveria de deter-se, que um incidente qualquer viria interromper aquele acordo, aquela confluência de valores, quebrá-los, transformá-los. Mas o trem parou numa estação cujo nome era *Marmagne* – e a moça, fechando seu livro, levantou-se. Sem a paisagem ao fundo, sem a luz do sol nos seus cabelos, perdera o encanto. Nada apresentava de mágico, de transcendente. E mesmo seus liames com Renoir e Van Gogh pareceram falsos ou, pelo menos, transitórios, rompidos para sempre.

No seu lugar, vem sentar-se uma senhora de negro. Seus olhos, como os olhos da moça que se foi, são claros. E tem os mesmos cabelos cor de mel, o mesmo tipo de pele: enrugada, porém. Como em certo tipo de história edificante, na qual, contemplando o Paraíso, passam-se muitos anos, sem que o bem-aventurado, embebido no sobrenatural, veja o curso do tempo, quarenta anos decorreram, ou mais, sem que o homem se desse conta disso. Pensa, então, que esta mulher envelhecida é a mesma jovem que desceu – quando? – naquela mesma estação. Mas, em todos esses anos, através dos quais ela sofreu e envelheceu, que Paraíso ele terá contemplado? (LINS. 1963, p. 4).

Ao fazer-se leitor primário da cena participada por ele, cria-se o distanciamento crítico: o personagem que sabemos tratar-se do narrador vivenciando-se em terceira pessoa torna-se “leitor-espectador, por causa de uma leitura dupla (de um narrador-leitor que traduz os gestos que lê, o que se enfatiza no próprio ato de leitura). Daí abrir-se a distância estética entre o que se lê e o que se vê, entre o texto escrito e a imagem do quadro”. (ANDRADE. 2004, pp. 89-90).

A descrição das impressões do viajante (esse espectador que lê o visto), que para nós demanda um tempo até que possamos assimilar todos os elementos e gradativamente traçar os limites da figura que se desenha, segue um ritmo lento, de um tempo que se quer retardar ao não movimento. A um não tempo. O mesmo da mudez invernal que emoldurava a juventude sólida e febril da jovem leitora. O tempo antes do depois; sustentado pela confluência de valores que edificava aquele quadro vivo. Até que o trem pára. E tudo se dissolve. Sem que se possa impedir esse esvaziamento da beleza, convertida novamente em vulgaridade.

O exercício que observamos da verossimilhança não deixa de atestar essa inconsistência. Principalmente porque o esforço do artista está em vivenciar essa inconsistência para poder domá-la. Entendemos que essa técnica do *tableux*, ou imagem enquadrada, sinalizada nos fragmentos de *Marinheiro de primeira viagem*, representou sem dúvida uma apuração do domínio da técnica osmaniana.

## Capítulo III

### Novas lentes, outros olhares

#### 3. O Retábulo e suas perspectivas

No ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*, Anatol Rosenfeld, depois de discorrer a respeito de “alterações profundas verificadas na pintura”, referindo-se aqui às vanguardas européias do séc. XX, acrescenta que tais mudanças: “(...) devem, de um ou outro modo, manifestar-se também no romance, embora neste campo seja bem menor o número de pessoas que se deram conta de modificações semelhantes àquelas que na pintura provocaram verdadeiros escândalos”. (ROSENFELD. 1969, p. 77).

Interessante observar a proximidade entre a publicação desse ensaio de Rosenfeld (1969) e a narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina” (1966). Três anos depois de publicada esta obra de Lins, o crítico, de certa maneira, clamava por um olhar mais atento às mudanças “escandalosas” sofridas na pintura e suas correspondências com o romance moderno.

O que parece tornar ainda mais significativo o propósito dessa nossa análise é que a advertência que Rosenfeld faz em relação à escassez de

trabalhos nesse campo parece não ter sido eliminada<sup>12</sup>. Essa realidade encontra eco na constatação a que Rosenfeld chega, nesse mesmo ensaio, para explicar a carência de tais aproximações: “De fato, as alterações ocorridas no romance não dão muito na vista como as de uma arte visual. Além disso, o mercado de romances é abastecido em escala maior por obras de tipo tradicional”. (ROSENFELD. 1969, p. 78).

Nos parece que a insistência do crítico Anatol Rosenfeld está não propriamente em atestar a validade artística dos romances que fogem à regra tradicional de construção literária, mas antes em tentar compreender o porquê de essas obras não constituírem parte da disseminação dos modos perceptivos evidenciados nas artes visuais. A ineficiência decorrente do “ não dar na vista”, longe de estar condicionada à originalidade técnica da obra, vincula-se a essa massa de espectadores modernos afeitos à multiplicidade dos aparatos visuais característicos de sua época, porém incapazes de participar da nova emblemática do olhar incorporada à literatura. A posição de Lins reforça o argumento, por sua insistência nos desafios que a literatura impõe ao leitor:

Nenhuma, dentre as artes conhecidas, exige do apreciador mais que a literatura. Todas, para serem retamente julgadas, implicam certa preparação: informes sobre a história da arte e evolução dos estilos, experiências anteriores, sensibilidade exercitada, noção dos cânones. Tais obras, porém, se oferecem: não solicitam, do público, um pacto dinâmico. (LINS. 1974, pp. 153-154).

---

<sup>12</sup> Vale o destaque para o trabalho de Luiz Ernani Fritoli, que concluiu, em 2004, na Universidade de São Paulo, sob a orientação da Professora Doutora Sandra Nitrini, o mestrado com a tese: *Do ideal de da obra: visualidade e conformação do espaço literário em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins*, privilegiando desse modo aspectos da poética osmaniana que evidenciam essa correspondência entre literatura e visualidade de que fala Rosenfeld. Sem dúvida um grande apoio para a pesquisa que aqui se apresenta.

Feito o pacto<sup>13</sup> entre obra e leitor, há que se defrontar ainda com algumas dificuldades que o intérprete possa vir a encontrar no confronto com a obra. Tais impedimentos entendemos residir na inabilidade desse leitor em reconhecer, ou processar, a mimesis, que comprova o domínio do artista sobre as novas técnicas, a que se referia Rosenfeld, e seu potencial para manipulá-las. Não há versatilidade de leitura suficiente para que a técnica se acomode e o resultado final, que dialoga com estruturas presentes no mundo empírico, possa ser reconhecido de maneira adequada. A ineficiência do observador em estabelecer conversões miméticas condicionam-no a um aprisionamento perceptivo que, por sua vez, o torna refém de padronizações mercadológicas<sup>14</sup>. Não se enxerga o que se pode ver, mas o que previamente é determinado que seja visto.

A arte busca fugir desse poder de manipulação e enrijecimento perceptivo que a técnica, ao se popularizar, costuma infringir no espectador. Em contrapartida, retira-se do alcance daqueles que se abstêm de investir uma especialização do alcance perceptivo.

Pensemos, mais uma vez, na fotografia: “Ninguém discute que a fotografia deu um tremendo impulso às pretensões cognitivas da visão porque – mediante o *close* e a sondagem à distância – ampliou

---

<sup>13</sup> O que Lins chama de “pacto dinâmico” entendemos tratar-se da constante renovação do “estar disposto à obra”, que a literatura solicita do leitor: a abstração e entrega exigida na apreciação de uma obra literária difere, por exemplo, da apreciação de uma obra arquitetônica, em que o observador se vê fisicamente envolvido com o objeto que lhe chega aos sentidos.

<sup>14</sup> A respeito dessa rigidez perceptiva de que falamos e dos constantes efeitos da indústria cultural manipuladora, ver BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: o ensaio sobre a arte na era da reprodutibilidade técnica reconsiderado”, in *Travessia* – revista de pós-graduação da UFSC 33, *Estética do Fragmento*, ago-dez, 1996.

enormemente o reino do visível”. (SONTAG. 2004, p. 132). Sem dúvida, a onipresença da fotografia favoreceu um imperialismo da imagem em detrimento de outros meios de apreensão do real. O advento dessa técnica foi saudado como uma forma de trazer alívio à obrigação de acumular mais e mais informações e impressões sensoriais. Não se deve desconsiderar, além disso, o grande aprimoramento didático da percepção em diversos campos artísticos, que também passou a exercer contra-influência nas técnicas fotográficas:

A reivindicação de muitos fotógrafos profissionais de que fazem algo totalmente distinto de simplesmente registrar a realidade é o sinal mais claro da imensa contra-influência que a pintura exerceu sobre a fotografia. Mas, por mais que os fotógrafos tenham passado a partilhar algumas idéias sobre o valor intrínseco da percepção pela percepção e sobre a (relativa) insignificância do tema que dominaram a pintura avançada durante mais de um século, suas aplicações dessas idéias não podem repetir as aplicações da pintura. Pois é da natureza de uma foto não poder nunca transcender completamente seu tema, como pode uma pintura.” (SONTAG. 2004, p. 111).

É exatamente essa trajetória do olhar que o crítico Anatol Rosenfeld percorre em seu ensaio “Reflexões sobre o Romance Moderno” para tentar compreender as novas lentes de que o artista moderno dispõe, e que lhe permitem (ao artista) ver e fazer ver a realidade de um modo renovado:

É evidente que a visão perspectivica seria impossível na Idade Média. Como a Terra é imóvel, fixa no centro do mundo, assim o homem tem uma posição fixa no mundo e não uma posição em face dele. A ordem depende da mente divina e não da humana. Não cabe ao homem projetar a partir de si um mundo cuja constituição não depende das formas subjetivas da sua consciência. No momento em que a Terra começa a mover-se, essa ordem parece fadada à dissolução. A reviravolta copernicana é seguida de outra, no dizer de Kant: Já não é o mundo que prescreve as leis à nossa consciência, é esta que prescreve as leis ao mundo. Antes de tudo, prescreve-lhe as perspectivas de espaço e tempo, formas subjetivas

da nossa consciência, mercê das quais projeta a realidade sensível dos fenômenos. (ROSENFELD. 1969, p. 76).

As várias formas de vislumbrar um único quadro, ou seja, a relativização do olhar, e o diálogo com diversas aquisições das artes visuais para o aprimoramento da percepção, estão contempladas na estruturação da obra “Retábulo de Santa Joana Carolina”. Composta de doze partes ou “mistérios”, temos, nessa narrativa, a relativização da personagem central a partir do olhar de múltiplos narradores. A problematização do narrador possibilita, polifonicamente, a construção do humano representado pela figura da personagem central. Como sugere Rosenfeld, em seu estudo teórico, elimina-se “(...) o centro pessoal ou a enfocação coerente e sucessiva” (ROSENFELD. 1969, p. 82) presente em obras com um único narrador. Assim, no caso do texto de Lins, temos Joana Carolina sendo-nos exposta sob vários ângulos, cada um dos olhares narrativos que compõem um único quadro capaz de resgatar a essência do todo.

Esse salto formal evidente no livro *Nove, novena*, no qual se insere “Retábulo de Santa Joana Carolina”, motivou Lins a denominar os escritos desta obra como sendo “narrativas”, fugindo da classificação tradicional de contos ou novelas. Talvez pelo fato de o próprio autor antipatizar com rotulações rigidamente estabelecidas a respeito da construção literária e especificamente de sua obra.<sup>15</sup> Para Lins, essa obra representaria um

---

<sup>15</sup> Por ocasião da publicação de *Nove, novena* na França, Leyla Perrone-Moisés escreveu no prefácio da edição: “Algumas pesquisas técnicas de Osman Lins aproximam-no do Novo Romance Francês, sobre o qual

amadurecimento de seu processo como escritor, uma marca legitimamente pessoal e original:

(...) um livro realmente novo, não apenas em relação à minha obra anterior, mas em relação à própria literatura brasileira, segundo vêm assinalando – espero que com justiça – as notas e comentários publicados a respeito. Não renego, em absoluto, meus livros anteriores. Através deles pude chegar a este último, que assimila e ultrapassa toda experiência passada. Mas o *Nove, Novena* inaugura uma fase de maturidade, talvez de plenitude, em minha vida de escritor. Com ele (no momento em que alcanço a quarentena), suponho haver resolvido problemas literários que há anos me perseguiram, e conquistado uma expressão pessoal. Quero dizer, métodos de concepção e execução que devem relativamente pouco a obras alheias. (LINS. 1979, p. 141).

Luiz Ernani Fritoli ressalta a dificuldade em enquadrar Lins, depois de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, como sendo um autor realista:

Evoluindo de uma fase que poderíamos sem grandes contradições chamar de realista, para uma fase pós-realista de difícil definição, a literatura de Osman Lins parece seguir uma expansão espiral, em que, acompanhando os espaços, os temas tornam-se mais amplos, ao mesmo tempo em que o movimento do texto privilegia e direciona uma interpretação do universo escrito como artificialidade, como realidade criada pela palavra, e não permite vê-lo como imitação (mas sim reflexão) da realidade extra-textual, nova reordenação do caos pela nomeação das coisas. (FRITOLI. 2004, p. 27).

Essa “realidade criada pela palavra” não deixa de usufruir de uma artificialização (ou refuncionalização) de outras expressões artísticas que não a literária. Por isso, além do destaque à dificuldade de classificação, cabe interpretar adequadamente o que Luis Ernani Fritoli diz nesse contexto a respeito do trabalho de Lins não se tratar de uma mera “imitação (...) da realidade extra-textual”. A observação de Fritoli, antes de

---

ele foi se informando pouco a pouco, na medida em que essas coincidências lhe eram assinaladas.(...)”. Tendo discordado de tal visão de sua obra, Lins rebate de forma veemente: “O prefácio de Leyla Perrone-Moysés é interessante. Só que um pouco como os especialistas no campo médico, que sempre encontram, nos doentes que examinam, uma relação qualquer com a sua especialidade, ela carrega um pouco na aproximação com o Nouveau Roman (assunto que conhece bem)”. (In: NITRINI. 1987, p. 20).

fugir do que defendemos aqui, serve mais ainda para efetivar o conceito de mimesis não como simples repetição de um modelo, mas como recriação. Afinal, poderíamos dizer, é por ver-se senhor dos mecanismos e recursos de mimesis literária que Lins se permite considerar em uma “fase de maturidade, talvez de plenitude”, em sua vida de escritor.

Uma vez que o interesse aqui consiste em investigar de que modo Lins lida com referenciais espaciais operando com um meio (literatura) tipicamente temporal em sua construção e apreciação estética, recorreremos a alguns conceitos das artes plásticas que servem a aplicações presentes no texto desse autor. Algumas sugestões ressaltadas por Paul Klee, em seus ensaios sobre a Arte Moderna, parecem atender a esse propósito. O modo como o pintor buscava seus referenciais artísticos parece coincidir com a postura de Lins. Ambos se colocavam diante do mundo, do qual se originam seus motivos criativos, buscando neste um estado de constante construir-se; isso permitia uma acuidade maior no trabalho de feitura da obra de arte.

A respeito de Paul Klee, o crítico Günther Regel afirmou:

(...) ele não pretendia simplesmente seguir um axioma; o que conseguiu foi muito mais chegar à sua concepção autêntica, sobretudo por meio da própria experiência e do conhecimento adquirido graças à sua incrível sensibilidade, que o capacitava a reagir intuitivamente ao visível, no reconhecimento dos diversos efeitos da forma. Ele reconheceu e presenciou em toda parte “uma estrutura de movimentos... de estados de crescimento... de funções reunidas para o repouso”. Tanto na contemplação da realidade quanto no processo plástico e na obra de arte realizada, que era para ele um cosmo formal que demonstra sua semelhança com a grande criação. (REGEL. 2000, p.10)

Entendendo que o que se constata na obra “Retábulo de Santa Joana Carolina” é justamente esse desdobramento formal que propõe, a partir dos textos de abertura das partes (ou “Mistérios”) componentes da obra, uma similaridade entre criação ficcional e o todo cósmico componente do mundo, investigaremos a forma como Lins trabalha a mimesis que conduz o leitor à apreensão do quadro que se constrói com palavras.

A despeito do que muitos afirmam sobre obras de arte visual não dependerem do tempo para que o intérprete as vislumbre – ao passo que a apreensão da narrativa estaria atrelada à seqüência temporal de fatos que, encadeados, resultariam na totalidade da obra – Paul Klee afirma que nada está desvinculado do movimento, este “é a base de todo devir”. (KLEE. 2000, p. 79).

Na estrutura da obra “Retábulo de Santa Joana Carolina” temos um tempo primitivo que se contrai e se expande como a própria pulsação que cria mundos. É o movimento de que fala o artista Paul Klee.

A partir dessa múltipla dinâmica é que o retábulo vai se construindo. Da dialética entre espaço e tempo, de que tratamos no capítulo anterior, promove-se a aproximação entre o texto literário e as artes visuais. Compete ao intérprete investigar a correspondência da conformação do espaço no plano físico da tela (anteparo concreto da imagem) e a conformação do espaço no plano discursivo (retábulo

construído pela palavra). Tarefa um tanto dificultosa, na opinião do crítico

Anatol Rosenfeld:

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura e de romance [modernos] decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com esse mundo empírico das “aparências”; isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se do desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos. (ROSENFELD. 1969. p. 69).

O que não difere da opinião de Paul Klee:

Antigamente retratavam-se coisas que podiam ser vistas na Terra, coisas que as pessoas gostavam de ver, ou coisas que elas teriam gostado de ver. Agora, tornou-se evidente a relatividade das coisas visíveis, e desse modo ganha expressão a crença de que o visível não passa de um exemplo isolado, em relação ao universo todo, e de que outras verdades, latentes, encontram-se em maior número”. (KLEE. 2000, p. 47).

Com a intenção de promovermos uma leitura didática da novela quanto ao modo como foi produzida a construção mimética com parâmetros de leitura das artes visuais, tentaremos revelar o percurso composicional que, longe de intencionar afastar-se do leitor contemporâneo, compartilha com ele de formas amplamente disseminadas de apreensão do real. Assim, ao exercitar a leitura da mimesis do real em sua particularidade de estar em movimento construtivo, teremos uma relativização do que é visto, à guisa de receber como absoluta verdade a aparência epidérmica das imagens.

### 3.1 Preâmbulos e Parábolas

A respeito da natureza do método de concepção e execução original professado pelo autor, será feita a análise de alguns textos modulares da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”<sup>16</sup> componentes do organismo mais complexo, com a intenção de investigar de que maneira é construída essa estrutura narrativa e quais objetos nela se relacionam.

Os doze módulos que compõem o “Retábulo de Santa Joana Carolina” não poderiam ser denominados “capítulos”, uma vez que se iria entender tratar-se de uma estrutura textual convencional. Ao contrário, a engenharia da construção dessa obra instiga o seu intérprete, já de início, a encontrar um modo novo de observar os quadros doze vezes edificadas<sup>17</sup> que dão conta de nos retratar nascimento, vida e morte de Joana Carolina.

Remontando aos formatos medievais que adotavam o termo “mistério” para representação de um quadro<sup>18</sup> que encerrava cada uma

---

<sup>16</sup> Serão analisados os textos de abertura do Primeiro e Sétimo mistérios, bem como trechos da parte narrativa que exemplifiquem a construção literária de Lins ao lidar com tempo e espaço.

<sup>17</sup> Com exceção do décimo segundo mistério, os demais são divididos em duas partes, sendo a primeira marcada pela ausência de elementos narrativos, alguns diferindo ícones tipográficos (VII e IX), outros apresentam-se em forma de adivinhas (VI e XI); predominam como temática dos ornamentos referências à natureza e o domínio desta pela mão do homem através de atividades técnicas. (Cf. Anexos).

<sup>18</sup> Vale a pena acrescentar aqui o que Ana Luiza Andrade, em seu ensaio “Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico”, diz sobre os quadros do “Retábulo de Santa Joana Carolina”: “Os quadros ou *tableaux* do retábulo medieval alternam-se nas cenas nordestinas que lembram mesmo um processo industrial antecipado com a via-crúcis de casas em série pelas quais passa a cana na dura extração de açúcar de engenho. Porém, Osman Lins interrompe o trajeto linear de uma a outra casa, assim como a das cenas do retábulo. Ao tomarem vida, libertam a antiga forma de leitura das antigas catedrais, na moderna, cinemática, quando nelas ocorre esta moderna fusão dos materiais da memória individual com a coletiva. Encenados os quadros como tais, culturalmente passam a ser a ponta moderna que nos remete aos quadros dos antigos mistérios dos retábulos em sua origem” (ANDRADE. 2004, pp. 95 – 96).

das seqüências da paixão de Cristo ou da vida de um santo, também os “mistérios” do Retábulo de Santa Joana Carolina se nos interpõem autonomamente; os vínculos de correspondência por vezes se evidenciam no enredo que encerram (todos reforçam um interesse em presentificar a existência de Joana Carolina) ou no formato recorrente (título, texto de abertura – tal iluminuras que enquadram graciosamente os textos medievais – e história contada pelos seus respectivos narradores).

A uma obra literária que se intitula como “Retábulo” interpõe-se o grande desafio em propor equivalências discursivas que simulem procedimentos próprios da linguagem visual. Desse modo, Lins inicia a regência gradativa de coordenadas geométricas que visam sustentar a composição de uma imagem. Os preâmbulos, ou ornamentos, nos parecem servir como molduras da ordem do universal que enquadram cada uma das cenas individuais da vida de Joana Carolina.

José Paulo Paes, atento a isso, sinaliza um aspecto importante representativo da poética de Lins, relativo ao modo como o autor compreende o mundo:

O correlacionamento do macrocosmo do mundo natural com o microcosmo do ser humano individual e a intersecção do presente imediato ou mediato da ação dramática com passados remotos da história e da pré-história (...) são menos sibilinos, em “Retábulo de Santa Joana Carolina”, na abertura de cada um dos mistérios em que está dividido. (...) Pela convizinhança simbólica do cósmico e do divino, o destino humano se engrandece, em vez de abismar-se em sua insignificância ante a imensurabilidade do Universo. (PAES. 1994, p. 209).

Nos textos que precedem a narrativa que cobre a saga de Joana Carolina de seu nascimento até a morte, há uma resposta, diríamos, a

essa prática universalizante de observação do mundo e do homem. O embate do homem com a natureza se traduz sob muitas formas. Em quatro, dos onze preâmbulos<sup>19</sup>, Lins, ao descrever movimentos imensuráveis do mundo natural, promove indiretamente o espelhamento de manifestações formais componentes do fazer artístico. Também esse mundo construído pelo artista necessita ser domado.

Nesse sentido, temos uma aproximação de referenciais gráficos sugeridos por lexemas que nos remetem às representações visuais. Ocorre algo semelhante ao que esclarece Klee no ensaio “Confissão criadora”: “Os elementos formais das artes gráficas são: pontos, energias lineares, energias planas e energias espaciais. Um exemplo de elemento plano que não se decompõe em subdivisões é o de uma energia com ou sem modulação, obtida com um lápis de ponta grossa. Um exemplo de elemento espacial é o de uma mancha difusa, como uma nuvem, feita com um pincel cheio de tinta variando a intensidade.” (KLEE. 2001. p. 43).

A série de ornamentos que nos mistérios sugerem metaforicamente essa luta do homem com as forças primitivas da natureza pode ser traduzida como um embate inicial que o artista empreende ao compor sua obra com os artificios mais elementares que o auxiliam no trabalho de mimesis. O texto de abertura do “Primeiro Mistério” é um exemplo disso. Temos o resgate de formas gráficas primitivas (o ponto, a linha, o plano) que convocam o leitor a abstrair-se ao universo visual:

---

<sup>19</sup> Referimo-nos ao Primeiro, Quarto, Quinto e Décimo Mistérios. Ver anexos.

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pela invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números. (LINS. 1994, p.72).

Primeiro uma sugestão do elemento gráfico mais elementar: o ponto (as estrelas) que unidos podem vir a formar a linha (risco de estrela ou *“cometas que atravessam o espaço”*); a extensão desse componente, por sua vez, gera o plano (*“o espaço desdobrado, as amplidões”*). Seguindo-se desses elementos preliminares, dá-se a composição dos sistemas: *“o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases”*. Dentro desse sistema fechado e nomeado, todo um aparato técnico começa a ser convocado (*“tudo medido pela invisível balança, (...) que regula com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números”*).

O engenho do uso de ornamentos está no fato de estes conferirem ao conjunto uma amplitude tal que permite unir a vida de um personagem individual (comum a uma classe de seres que como ele próprio sofre com o enfrentamento do desconhecido – a natureza ou um outro superior) ao cosmos circundante e muitas vezes caótico, que exige desse ser individual um posicionamento, uma ação de embate; mesmo que esta luta pareça vã. No “Sétimo Mistério”, temos a ordem de toda espécie de fiadores. Na disposição do texto, Lins entrecruza uma trama que pode ser seguida em dois fios textuais. Ora percorrendo uma seqüência de palavras que

apresentam uma estrutura sintática linear; ora retornando à fonte, ao fio que alimenta o tecido que está sendo construído neste tear produtor da tessitura, do texto.

Os que fiam-se unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ linhagem dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das LÃ LINHO CASULO ALGODÃO LÃ invenções destinadas a estender os fios e cruzá-los, o algodão, TECEDEIRA URDIDURA TEAR LÃ a seda, era como se ainda estivessem imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apelo à ordem que os traz à claridade, transforma-os em obras, portanto em objetos LÃ TRAMA CROCHÊ DESENHO LÃ humanos, iluminados pelo espírito do homem. Não é por ser-nos úteis que o burel ou o linho representam uma vitória TAPECEIRA BASTIDOR ROCA LÃ do nosso engenho; sim por serem tecidos, por cantar neles uma ordem, o sereno, o firme e rigoroso enlace da LÃ COSER AGULHA CAPUCHO LÃ urdidura, das linhas enredadas. Assim é que suas expressões FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ mais nobres são aquelas em que, com ainda maior disciplina, floresce o ornamento: no crochê, no tapete, no brocado. LÃ TRAMA CASULO CAPUCHO LÃ Então, é como se por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica, algodoads e carneiros, casulos, campos de linho novamente surgissem, com uma vida menos rebelde, porém mais perdurável. (LINS. 1994, pp. 88 – 89).

*“Os que fiam-se unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma (...)”*; aqui interrompe-se a trama, que se vem tecendo, para realimentar-se o fiador de mais fio: “FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ”; e depois prosseguir com o seu trajeto: *“linhagem dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das”*; quando ocorre nova interrupção: “LÃ LINHO CASULO ALGODÃO LÃ” para novamente se poder marcar, no correr do trabalho, outros pontos do bordado.<sup>20</sup> Em suma, o Sétimo Mistério explora de modo específico a linha, “desenhada” e materializada

---

<sup>20</sup> Curioso notar as referências implícitas (Cf. FRITOLI) ao longo da narrativa em que temos alusões aos doze signos do zodíaco – a começar por Libra, regente de Joana, nascida em outubro; até Virgem, em setembro, mês de sua morte. O “Sétimo Mistério” incide justamente em abril, mês de Áries.

pelo traçado do fio que se tece pela narração e constitui formas complexas. Como no caso do escudo que serve de exemplo a Lessing, também aqui o objeto no espaço (o fio) vai se materializando pela narrativa “linear” (linha) de sua própria feitura. Em Lins, no entanto, o recurso é muito mais sutil, porque o objeto pretensamente concreto (o fio) está para o constituinte abstrato da forma visual (a linha), ela mesma metáfora por excelência do desenrolar “linear” do tempo.

Vislumbrando a tessitura completa, temos:

Os que fiam-se unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma linhagem dos geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das invenções destinadas a estender os fios e cruzá-los, o algodão, a seda, era como se ainda estivessem imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apelo à ordem que os traz à claridade, transforma-os em obras, portanto em objetos humanos, iluminados pelo espírito do homem. Não é por ser-nos úteis que o burel ou o linho representam uma vitória do nosso engenho; sim por serem tecidos, por cantar neles uma ordem, o sereno, o firme e rigoroso enlace da urdidura, das linhas enredadas. Assim é que suas expressões mais nobres são aquelas em que, com ainda maior disciplina, floresce o ornamento: no crochê, no tapete, no brocado. Então, é como se por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica, algodoads e carneiros, casulos, campos de linho novamente surgissem, com uma vida menos rebelde, porém mais perdurável.

Se forem observados um por um os textos de abertura dos mistérios, veremos sob a sofisticada construção poetológica uma referência recorrente à interação do homem e elementos da natureza (em sua forma primitiva ou dela retirados para servir ao homem; por exemplo, no “Sétimo Mistério”, os fios, as lãs, donde a marca do trabalho humano se impõe à desordem e hostilidade do mundo:

Assim, uma das idéias centrais que enforma a poética osmaniana – a obra de arte como produto de um fazer ordenador e consciente do homem, que, à maneira das fiandeiras, tecedeiras, dos geômetras e alquimistas tecem *materiais dispersos*,

dando-lhes unidade e transformando-os em *obras*, em *objetos humanos* – constitui a linha mestra do ornamento do sétimo mistério. E ainda também é explicitada a idéia de que o fazer ordenador e rigorosamente urdidor do artista encontra sua mais nobre expressão justamente no ornato, que torna possível o ressurgimento de uma “vida menos rebelde, porém, mais perdurável”. (NITRINI. 1987, p. 136).

O que interessa principalmente é, a maneira pela qual o próprio texto reconhece o caráter igualitário de valor adquirido por esse trabalho, que é construído com a iluminação do espírito humano fazendo perdurar a frágil presença do homem no mundo natural de tempos infindos. Igualmente nobres, portanto, são o linho e o burel, assim como o crochê; antes de estar encerrada uma utilidade, representam em si mesmos uma vitória contra o desuno, o caótico; revelam, aos olhos dos homens mais simples, o mistério do espírito humano transformado em trabalho. Nisso reside um grande mérito da obra de Lins: considerar que o seu trabalho de tecer com palavras não se desvincula da obra do artesão. Não é assim, com essa dedicação espiritual, que se tece uma manhã?

E se encorpando em tela, entre todos,  
Se erguendo tenda, onde entrem todos,  
Se entretendendo para todos, no toldo  
(a manhã), toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: balão luz.

(NETO. 1997, p. 15)

Conveniente a lembrança de seu contemporâneo e conterrâneo João Cabral de Melo Neto, geômetra perito em ajustar a disforme palavra de modo que, orientada a prumo – medido o susto e o custo – esta se erga como muralha de defesa a toda a sorte de injustiça a que estão expostos os que não têm a palavra, por não a dominarem em sua forma rara,

conformada em papel escrito ou em padrão de poucos. É desse modo que para Lins e autores como Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto (para ficarmos com alguns poucos), a obra de arte deve se colocar como edificação cuidadosamente elaborada e poderosa vigilante dos problemas de seu tempo, contemplada pelos que se dispõem a encará-la: “O Retábulo de Santa Joana Carolina é uma narrativa ao meu ver política, e altamente violenta, enquanto a maioria das pessoas tende a ver naquele texto uma narrativa quase religiosa, a partir inclusive do título, mas ela é a narrativa de um protesto violento contra o modo de como o pobre é tratado no meu país”. (LINS. 1979, p. 220).

A exemplo do poema “Tecendo a Manhã”, Lins, assim como João Cabral de Melo Neto, filia-se a uma proposta compromissada com a construção de um futuro digno e justo para todos. Consciência de quem presenciou diretamente em sua trajetória biográfica a luta silenciosa do homem comum, que vive da força do trabalho habilmente executado: “Meu interesse pelos alfaiates, admito, nasce da consciência de um certo paralelo entre o trabalho de escrever e o deles. Mas tem ainda outras raízes, mais pessoais e mais fortes: meu pai era alfaiate. Conhecida, na cidade pernambucana de Santo Antão, a Alfaiataria Lins”. (*apud* ANDRADE. 1987, P.20)

O ícone que acompanha o preâmbulo do Sétimo Mistério nos faz lembrar o buraco de uma agulha. Objeto de agudez de espinho, ferramenta de quem tece; assim como o cinzel e a pena, ferramenta de ofício do

escritor: “As artes manuais de rendeiras, ceramistas, entalhadores de madeira, escultores de pedra ou de ferro, por exemplo, que figuram na obra de Osman Lins, não só voltam às origens dos próprios meios de produção manufaturados em que se desdobrariam as artes plásticas e a arte de narrar, mas essa volta se faz em função de contrariar as hierarquias artísticas institucionalizadas (...)”. (ANDRADE. 2004, p. 99).

Quem nos tece diretamente o fio narrativo desse quadro é Laura, filha de Joana Carolina e muitas vezes sua companheira nos momentos duros em que a rudeza da vida no sertão nordestino lhes testava os ânimos.

### 3.3 Aperspectivismo: olhando o álbum de Joana Carolina

As micronarrativas correspondentes à segunda parte de cada mistério são construídas a partir de uma estrutura interna semelhante; cada uma delas apresenta “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 posterior aos nele fixados” (NITRINI. 1987, p.104)

Entendendo a concepção retabular da estrutura narrativa, na segunda parte de cada um dos mistérios temos um quadro principal (descronologização, aperspectivismo) que é contemplado pelo narrador e no qual ele próprio se vê representado. A partir desse referencial, o narrador

se desloca na coordenada temporal tanto para trás (em direção ao passado), como para frente (em direção ao futuro); orientando-se sempre por esse ponto presentificado (o quadro principal): *“Minha mãe, curvada, nos dá clister de pimenta d’água, com bexiga de boi e carrapateira untado com banha de porco. (...) Sou eu a de tranças. Nô, Álvaro e Téo não aparecem mas estavam aí, amontoados nessa peça, todos queimando de febre”*. (LINS. 1994, p.92).

Em nossa experiência cotidiana, experimentamos tal potencialidade narrativa ao vislumbrarmos fotografias. Imagens encerradas, elas contam um momento único do qual se podem apurar fatos anteriores ou posteriores. A respeito dessa técnica que tanto intrigava Lins as referências são muitas, como por exemplo, no trecho a seguir, retirado do conto “Tempo”, de seu segundo livro, *Os Gestos*: *“Antes não inventassem a fotografia e o espelho, coisas semelhantes e, mesmo assim, tão diversas. O tempo deslizava no reflexo, variável; ficava empoçado, hirto, no retrato. Mas ambos lhe traziam imagens de seu rosto, com uma indiferença cruel, inexistente na memória ou no tato”*. (LINS.1975 , p. 62).

É desse modo que a categoria temporal será tratada no Sétimo Mistério e nos demais quadros narrativos. Tal como se folheássemos um álbum fotográfico, e seguindo a trilha dirigida por narradores diversos, vamos sendo conduzidos a vislumbrar passagens da vida de Joana Carolina. Técnica que bem exemplifica um dos ideais de representação almejado por Lins: “Eu gostaria, por exemplo, de não mover jamais os

meus personagens. De apresentá-los sempre em quadros fixos e sucessivos como numa fotonovela de grandes proporções. E, sempre que posso, faço isto. Mas não posso sempre. O máximo que consigo é fazer com que a organização das cenas tenda para isso, para essa imobilidade.” (LINS. 1979, p. 178).

De fato, cada uma das partes apresenta o seu nó pendular, preso ao qual o narrador se afasta e se aproxima; o que nos incita, de certo modo, a estabelecer associações deste quadro específico a outros já vistos.

Essa espécie de fotografia em Braille que se nos dispõe será o motivo, o ponto, o “puncto” (Cf. BARTHES) de onde se verterão muitas lembranças e confissões do personagem narrador. Sabemos, a exemplo do quadro exposto no Sétimo Mistério, que Joana Carolina teve cinco filhos: Laura (a narradora), Maria do Carmo (*irmã querida, minha companhia verdadeira, porque mulher*), Nô, Álvaro e Téo. Sabemos também da figura da avó Totônia, das visitas que costumava fazer a casa de Joana. E do ofício que Joana ocupava: professora.

Com respeito à Maria do Carmo, Laura nos revela uma lembrança passada (que antecede, deste modo, o quadro principal): “*Alegria e fartura só conhecíamos quando minha avó Totônia vinha da cidade, para uns dias. (...) Mamãe fazia bolos, doces, não precisava mandar que fôssemos para os coqueiros dar boas-vindas. Íamos os cinco, os meninos a pé, eu no carneiro. Maria do Carmo na ovelha*”. E complementa informações sobre a morte da irmã: “*morrera daquela doença cujo nome não soubemos. (...) Lá mesmo [na*

casa da mata – engenho de Serra Grande] *entre as árvores, Carminha foi enterrada. Ouvi, em minha febre, mamãe fazer a cova.*” (Cf. anexos)<sup>21</sup>.

No Quarto Mistério, cujo narrador é Álvaro, teremos alguns retalhos a juntar à colcha. O quadro principal que será iluminado pela sua presentificação é: *“Por agora somos dois meninos [Nô e Álvaro], deitados em folhas de bananeira, nossa mãe curvada sobre nós, atiçando o fogareiro com alfazema. Maria do Carmo, nossa única irmã, morreu há dois dias, o décimo do ano.* (LINS. 1994, p. 78).

Álvaro, o narrador, afirma serem somente três os filhos de Joana Carolina. De fato, no quadro narrado, nem Laura, nem a Maria do Carmo que aparecem no Sétimo Mistério haviam ainda nascido. A filha de nome “Maria do Carmo”, a que Álvaro se refere, não é a mesma do Sétimo Mistério. Isso se revelará no Sexto Mistério: *“Joana, a professora, me afasta com a régua e a palmatória na mão, fazendo com os dois instrumentos uma espécie de compasso aberto; o outro braço protege os cinco filhos. Nô, o vivaz; Álvaro, o inteligente; Teófanês, o conformado; Laura, a concentrada; Maria do Carmo, a segunda com esse nome, e que também há de morrer criança.*” (LINS. 1994, p. 85).

Do mesmo modo como esses pontos que apresentamos encontram correspondências com os de outros quadros e com o todo, os demais quadros funcionam como rede de referências que serão compreendidas

---

<sup>21</sup> O Sétimo Mistério está integralmente anexado ao final deste trabalho. Portanto não serão acrescentadas referências aos trechos que aparecerem.

com a leitura do todo e tendo a figura de Joana Carolina como elemento encadeador entre as partes:

A desdramatização e a descronologização das estruturas narrativas em *Nove, Novena* concretizam-se graças à fragmentação da sintagmática narrativa, recurso básico da poética osmaniana, que se realiza plenamente na configuração do retábulo (...). Para isso contribui não apenas a descontinuidade sintagmática, (...), mas também o fato de cada mistério compreender micronarrativa bem delineada e independente, de maneira que em “Retábulo de Santa Joana Carolina” pululam várias micronarrativas cujo elemento alinhavador é Joana Carolina. (NITRINI, 1987, p. 104)

O álbum que se folheia conta a história de Joana Carolina, mas há vários narradores autorizados a construir a saga dessa mulher. Laura, a filha dita pelo narrador do Sexto Mistério como sendo “a concentrada”, resguarda também, no Sétimo Mistério, a função de expor-nos o sacrifício mudo de Joana pela sobrevivência num contexto de grande necessidade (“*os rios cheios nem sempre davam passagem. E às vezes não davam e nós passávamos, que grande era a necessidade*”). Testemunha, aliás, não só observadora desse sacrifício, mas também vivencial. Ela, a filha. Também mulher. Não menos poupada em tempos, que eram todos os tempos, de sofrimento. Sempre à mercê de alguma ameaça maior, muito maior do que sua infância (“*Alguns dizem: ‘o tempo da infância é um abril’. O meu foi um agosto ventoso e atormentado*”): a fome, o medo, o abandono, a doença arranjada com remédio caseiro e fê absurda, porque sem isso não se escapava. Uma vida pela metade. Sendo a outra metade a expectativa do fim; a morte certa; a emboscada.

Joana, a professora. A que abalou com os filhos para onde havia jeito de sobreviver: O engenho de Serra Grande, inferno a que por sete anos, sete meses e sete dias sobreviveu, trabalhando das sete às duas da tarde, de segunda a sábado. Quando não era essa a função, havia os trabalhos de agulha que fazia para juntar outros trocados com que matasse, nem que pela metade, as fomes, a Fome.

Entendendo que refuncionalização exige, em contrapartida, um ajuste do olhar para vislumbrar o objeto, o que aqui sugerimos parece simplório diante da versatilidade técnica de Lins. No entanto, o didatismo de aplicar uma prática narrativa-visual costumeira na apreensão de obra literária caleidoscópica que é o “Retábulo de Santa Joana Carolina” parece bem vindo. Se o autor não poupou recursos para sofisticar a forma poética de modo a multiplicar também a percepção do texto narrativo, não descartamos qualquer possibilidade de contribuir para o vislumbre, ainda que parcial, desse tamanha imagem que se constrói com palavras.

### 3.4 Tecedor e mundo tecido

Voltemos o ponto do bordado ao tema do ornamento do Sétimo Mistério, sobre o ato de tecer. Joana é a que tece fios concretos e abstratos. Seus bordados; seus ensinamentos de professora, mesmo que nem parecesse haver esperança alguma nisso: *“Ela viajava seis léguas por mês, três de ida e outras três de volta, para receber o ordenado. Quanta*

*gente miserável nesse mundo! Largar-se da sua casa, com uma feira de filhos, para ensinar de sete às duas da tarde, sem comer um biscoito, metendo letras e Algarismos em trinta e tantas cabeças de quartaus. Para, no fim, um deles escrever no quadro-negro a paga, a recompensa: ‘A professora é uma cachorra’”*

A obstinação também é marca do ofício de escritor trilhado por Lins. Também queria com a sua literatura, assim como Joana Carolina com a sua luta, garantir a outra metade da vida. Ela, livrando quem fosse, um homem qualquer, da fome, do medo, do abandono, de todo e qualquer tipo de privação, cansaço, perigo. Bom exemplo, no Oitavo Mistério, é o diálogo entre Joana e a negra parteira (narradora deste e do Primeiro Mistério), quando da morte de Totônia, mãe de Joana Carolina:

Joana disse: “Vamos levar nossa mãe. Ela vai descansar onde queria”. “Por sua mãe você fez o que pôde e o que não pôde.” Desaconselhei quando mandou buscar remédios na cidade. “Não perca o dinheiro, esse mal é sem cura”. “Como você sabe?” “É feito conhecer mulher da vida, ou homem que foi padre: um porbaixo, que a gente mais ouve do que vê”. “Também acho que ela não escapa. Mas é lei minha agir sempre como se o impossível não fosse”. (LINS. 1994, p. 97)

E mesmo sendo impossível, mesmo sendo uma luta vã, regida pela lei daquilo que não se esgota em si mesmo, porque obra do espírito – o fazer artístico –, Lins não se esquivava de seu ofício, porque via na palavra o seu material de salvação:

O verdadeiro trabalho de ficção reflete, sempre, com profundidade, os problemas mais íntimos do autor, suas angústias, suas alegrias, suas preocupações, sua vida. Não é necessário que os acontecimentos narrados sejam transposições de acontecimentos vividos pelo próprio autor. Mas, no mínimo, são símbolos desses

acontecimentos. Símbolos de tudo que preocupa o escritor. (...) Ora, nos trabalhos reunidos em *Nove, novena*, reflete-se a minha verdade. O que sou, o que vejo, o que sinto. Assim, os métodos que empreguei vão refletir, com o máximo de precisão exatamente isso. (LINS. 1979, p. 134)

Incansável pesquisador de métodos inovadores na construção literária, Lins se encoraja a deslocar do mundo concreto, visível, o modo de configuração dos retábulos medievais, aproximando-se de uma tradição artística que não encontrava coordenadas diretas com a sua função de escritor: a arquitetura e a escultura. Os retábulos são “estruturas ornamentais em pedra ou talha de madeira que se eleva na parte posterior de um altar. Dependendo da fase a que pertence a igreja e, portanto, do estilo, o retábulo pode representar colunas ou pilastras, coroamento em arco, revestimento em talha dourada e policromia, ornamentos fitomórficos (cachos de uva, folhas de parreira), figuras de anjos” (HOUAISS. 2001, p.2243). Assim como vitrais medievais, os retábulos, compostos em suas múltiplas partes, relacionam-se como o universo supramundano, mítico, religioso, eterno. Testemunho da aliança estabelecida entre o humano e o divino. Evidência de iluminação, traduzida em obra, concedida pelo Criador à criatura. Do resultado dessa iluminação, a própria obra reconstrói o mito cosmogônico, apresentando o artista como criador: “Existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência do mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isso está ordenado, é um cosmos. Diante da página branca, o escritor está diante do caos do

mundo e do caos da palavra que ele vai ordenar. Vai haver uma nova passagem do caos ao cosmos”<sup>22</sup>

Para o artista plástico Paul Klee, a arte se ajusta perfeitamente como parábola da criação: “A partir de elementos formais abstratos, indo além de sua união para compor seres concretos ou coisas abstratas como números e letras, por fim é criado um cosmos formal que demonstra tal semelhança com a grande Criação que basta um sopro para transformar em ato a impressão do religioso ou a religião”(KLEE. 2000, p. 48)

Percebemos, portanto, o traço de modernidade presente na obra de Lins. Sem se desvincular da tradição, instala sua obra numa estrutura que suporta a inserção de múltiplas vozes narrativas visando a alcançar uma realidade mais próxima da experiência perceptiva real: “Os novos romancistas pretendem dar conta da realidade em termos de subjetividade, procurando, como os fenomenólogos, ultrapassar a dicotomia sujeito-objeto: o mundo real é o que vemos e é descrito do ponto de vista subjetivo-objetivo de uma consciência humana. A consciência da personagem domina o romance e o mundo só existe na medida em que é refletido por ela” (NITRINI. 1987, p. 45)

Embora Lins não se vinculasse diretamente a movimentos artísticos correntes em sua época, muitas vezes viu seu trabalho associado ao *nouveau roman*, sua obra compartilhava da concepção bergsoniana de tempo, opondo-se ao cronologismo e revitalizando o conceito de

---

<sup>22</sup> Lins - Revista Escrita no. 13. São Paulo, 1976.

simultaneidade ao espacializar elementos temporais. Esse advento, no entanto, já havia sido assinalado pelo crítico Erich Auerbach, em sua obra *Mimesis*, como marca referencial de modernidade presente na obra de Virginia Woolf, sendo portanto bem anterior ao *nouveau roman*: “A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisto fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar e que só considera válida a sua visão da realidade”. (AUERBACH. 2002, p. 483).

Os vários narradores de “Retábulo de Santa Joana Carolina” bem como o sistema textual idealizado por Lins cumprem o projeto literário que o autor se propôs a concretizar. A movimentação funcional do espaço narrativo como representação e simulação do real é um dos elementos que confere à literatura um caráter singular entre as artes:

Na área ficcional, renegando a inconsciência, ou seja, insurgindo-nos contra a má consciência, haveremos de governar dentro do possível a obra em geral, e, particular, os personagens. Negar-lhes-emos, honestamente, qualquer parcela de vontade. Cada um será assim porque nos pareceu, quase sempre, ao cabo de cálculos e ensaios, acréscimos e cortes, que assim devia ser; e está no relato porque foi necessário, porque julgamos oportuno dar-lhe uma função, ainda que fosse a de parecer disponível. Nem uma palavra lhes será atribuída sem licença e aprovação. Ainda que alguns dos seus remotos modelos possam existir fora de nós, só existem a partir do momento em que nossas palavras o efetivam. Não são fantasmas nem homens, são personagens, criações literárias, menos reais que as letras de seu nome e fora do texto nenhum existe, nem pode existir. (LINS. 1974, p. 16).

A consciência de ser o personagem resultado de uma força criativa, e suporte de toda uma estrutura simuladora de um mundo concreto, exige do escritor uma atenção constante ao bordado que tece ponto a ponto, paciente. Em nenhum momento pode o autor esquecer-se de que tudo não passa de uma ilusão configurada pela palavra. O mais absurdo disso, é quando os próprios personagens, absorvidos em sua natureza de criaturas, assumem também essa consciência de serem servos do criador, que “nada mais é que o demiurgo da narrativa, verdadeira cosmogonia literária” (NITRINI. 1987, p. 141). Como demonstra o trecho a seguir, de “Um ponto no círculo”, narrativa de *Nove, Novena*:

“Sem o saber, sem o querer, viera ao meu encontro e aqui estava, submissa à própria determinação como a um destino. Sentado, a cabeça baixa, as duas mãos crispadas no lençol, vi que se desfizera das sandálias. Uma aranha invisível, urdidora diligente, unia-nos. Não falaríamos, disso estava certo. Éramos, ambos, servos de leis que ignorávamos e tínhamos as línguas cortadas, para que tudo se cumprisse com justeza e em silêncio.” (LINS. 1994, p. 31).

Essa aranha invisível arrisca-se ao enfrentamento de uma representação que, além de expor, em quais tintas e modos forem, os elementos do mundo empírico para quem ousar vislumbrá-lo, revela uma verdade somente ao alcance de poucos. De fato, como advertia Platão, no livro X da República, figura muito perigosa o imitador.

## **ANEXOS**

a) Preâmbulos:

### **PRIMEIRO MISTÉRIO**

As estrelas cadentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude, as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases, tudo medido pelo invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números. (LINS. 1994, p. 72)

### **SEGUNDO MISTÉRIO**

A casa, Com a árvore e o sol, o primeiro e o mais freqüente desenho das crianças. É onde ficam a mesa, a cama e o fogão. As paredes externas e o teto nos resguardam, para que não nos dissolvamos na vastidão da Terra; e as paredes internas, ao passo que facultam o isolamento, estabelecem ritos, definidas relações entre lugar e ato, demarcando a sala para as refeições e evitando que engendremos filhos sobre a toalha do almoço. Através das portas, temos acesso ao resto do Universo e dele regressamos; através das janelas, o contemplamos. um bando de homens faz uma horda, um exército, um acampamento ou uma expedição, sempre alguma coisa de nostálgico e errante; um agrupamento de casas faz uma cidade, um marco, um ponto fixo, um aqui, de onde partem caminhos, para onde convergem estradas e ambições, que estaciona ou cresce segundo as próprias forças, e será talvez destruída, soterrada, e mesmo assim poderá esplender de sob a terra, em silêncio, das trevas, por vias do seu nome. (LINS. 1994, p. 74)

### **TERCEIRO MISTÉRIO**

A praça, o templo. Lugar de encontro. Os homens reunidos para a discussão, para o divertimento, para as rezas. perguntas e perguntas, respostas, diálogos com Deus, passeatas, sermões, discursos, procissões, bandas de música, circos, mafuás, andores carregados, mastros e bandeiras, carrosséis, barracas, badalar de sinos, girândolas e

fogos de artifício lançados para o alto, ampliando, na direção das torres, o espaço horizontal da praça. (LINS. 1994, p. 76)

#### QUARTO MISTÉRIO

Verdor das folhagens, sol das artérias, manto invisível da terra. Atiçador de incêndios, voz dos moinhos, remo de veleiros algumas vezes quebrado pelas calmarias, caminho sem princípio nem margem de todos os bichos voantes \_ morcegos, mariposas, mariposas, aves de pequena ou grande envergadura. Revolvedor de oceanos, cólera dos redemunhos, dos furacões, dos vendavais dos tornados. Zagal de mastodontes, de dinossauros, de renas gigantescas, guiados em bandos sobre pastagens azuis e cujos ossos, cujo couro e chifres se convertem em chuva, em arco-íris. (LINS. 1994, pp 77 - 78)

#### QUINTO MISTÉRIO

A lenta rotação da água, em torno de sua vária natureza. Sua oscilação entre a paz dos copos e as inundações. Talvez seja um mineral; ou um ser mitológico; ou uma planta, um liame, enredando continentes, ilhas. Pode ser um bicho, peixe imenso, que tragou escuridões e abismos, com todas as conchas, anêmonas, delfins, baleias e tesouros naufragados. Desejaria ter, talvez, a definição das pedras; e nunca se define. Invisível. Visível. Trespessável. Dura. Inimiga. Amiga. Existem os ciclones, as trombas marinhas. Golpes de barbatanas? 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. 1994, pp. 79 - 80)

#### SEXTO MISTÉRIO

- \_ Que faz o homem, em sua necessidade?
- \_ Vara e dilacera. Mata as onças na água, os gaviões na mata, as baleias no ar.
- \_ Que inventa e usa, em tais impossíveis?
- \_ Artimanha e olho, braço e baração, trompas e cavalos, gavião, silêncio, aço, cautela, matilha e explosão.
- \_ Não tem compaixão?
- \_ Não. Tem majestade.
- \_ Com necessidade?

\_É a sua condição.

\_ Acha sempre a caça? A pesca? Com sua rede escura, sua flecha clara, seu anzol de fogo, seu duro arcabuz, descobre sempre o animal no vôo, na sombra, no abismo?

\_ Não todas as vezes. E no fim lhe sucede ser executado.

\_Por qual maior algoz ?

\_ A morte, que devora, com seu frio dente, pesca e pescadores, caça e caçadores. (LINS. 1994, pp. 84 - 85)

## SÉTIMO MISTÉRIO

Os que fiam-se e tecem unem e ordenam materiais dispersos que, de outro modo, seriam vãos ou quase. Pertencem à mesma linhagem dos **FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ** geômetras, estabelecem leis e pontos de união para o desuno. Antes do fuso, da roca, do tear, das **LÃ LINHO CASULO ALGODÃO LÃ** invenções destinadas a estender os fios e cruzá-los, o algodão, **TECEDEIRA URDIDURA TEAR LÃ** a seda, era como se ainda estivessem imersos no limbo, nas trevas do informe. É o apelo à ordem que os traz à claridade, transforma-os em obras, portanto em objetos **LÃ TRAMA CROCHÊ DESENHO LÃ** humanos, iluminados pelo espírito do homem. Não é por ser-nos úteis que o burel ou o linho representam uma vitória **TAPEÇARIA BASTIDOR ROCA LÃ** do nosso engenho; sim por serem tecidos, por cantar neles uma ordem, o sereno, o firme e rigoroso enlace da **LÃ COSER AGULHA CAPUCHO LÃ** urdidura, das linhas enredadas. Assim é que suas expressões **FIANDEIRA CARNEIRO FUSO LÃ** mais nobres são aquelas em que, com ainda maior disciplina, floresce o ornamento: no crochê, no tapete, no brocado. **LÃ TRAMA CASULO CAPUCHO LÃ** Então, é como se por uma espécie de alquimia, de álgebra, de mágica, algodoais e carneiros, casulos, campos de linho novamente surgissem, com uma vida menos rebelde, porém mais perdurável. (LINS. 1994, pp. 88 - 89)

## OITAVO MISTÉRIO

O massapê, a cana, a caiana, a roxa, a demerara, a fita, o engenho, a bica, o mel, a taxa, o alambique, a aguardente, o açúcar, o eito, o cassaco, o feitor, o cabo, o senhor, a soca, a rossoca, a planta, a replanta, o ancinho, o arado, o boi, o cavalo, o carro, o carreiro, a charrua, o sulco, o enxerto, o buraco, o inverno, o verão, a enchente, a seca, o estrume, o bagaço, o fogo, a capinação, a foice, o corte, o machado, o facão, a moagem, a moenda, a conta, o barracão, a cerca, o açude, a enxada, o rifle, a ajuda, o cambão, o cabra, o padrinho, o mandado, o mandão. (LINS. 1994, p. 94)

## NONO MISTÉRIO

P A L A V    Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada  
R A C A P    para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil,  
I T U L A    fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o apa-  
R P A L I    recimento do universo; mas quando a consciência do ho-  
M P S E S    mem, 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 G 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    substituir o nome que os designou (Byblos, Carthago, Sumé-  
A E S T I    ria), 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: ei-la.

(LINS. 1994, p. 98)

## DÉCIMO MISTÉRIO

As calotas polares, as áreas temperadas e o aro equatorial, exalando ainda o bafo das bigornas. Continentes e ilhas, acerados picos, planícies, cordilheiras, vales, dunas, falésias, promontórios. O que repousa, invisível, sob nossos passos: colunas, deuses esquecidos, pórticos, tábias ancestrais, minérios, fósseis, impérios em silêncio. terremotos, vulcões. O lodo, a relva, as flores, os arbustos, as árvores segrais, madeiras e frutos, a sombra das ramagens. Os bichos do chão. O rolar das estações, dentro de uma estação mais ampla, civilizações inteiras florescendo e morrendo em um só Outono gigantesco, em um só Inverno de milênios. (LINS. 1994, p. 105)

## DÉCIMO PRIMEIRO MISTÉRIO

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. Domesticável se aprisionado, é irresistível quando solto e em bandos. Nada o enfurece mais que o vento. (LINS. 1994, pp. 109 - 110)

## MISTÉRIO FINAL

O casario, as cruces, aves e árvores, vacas e cavalos, a estrada, os cata-ventos, nós levando Joana para o cemitério. Nós, Montes-Arcos, Agostinhos, Ambrósios, Lucas, Atanásios, Ciprianos, mesateus, Jerônimos, Joões Crisóstomos, Joões Orestes, nós. Chapéus na mão, rostos duros, mãos ásperas, roupas de brim, alpercatas de couro, nós, hortelões, feireiros, marchantes, carpinteiros, intermediários do negócio de gado, seleiros, vendedores de frutas e de pássaros, homens de meio de vida incerto e sem futuro, vamos conduzindo Joana para o cemitério, nós, os ninguéns da cidade, que sempre a ignoraram os outros, gente do dinheiro e do poder. Joana, com seu melhor vestido (madressilvas brancas e folhagem sobre fundo cinza), os sapatos antigos mas ainda novos (andaram tão pouco), as meias frouxas nas pernas, o rosário com que rezou a vida inteira pelos que amou e pelos que a perseguiam. Ruas e telhados, muros, cruces, árvores, cercas de avelós, barro vermelho. O mundo que foi seu e para o qual voltamos, de onde dentre nós alguns jamais saíram, terra onde comemos, fornicamos, praguejamos, suamos, somos destruídos, pensando em ir embora e sempre não indo, quem sabe lá por quê. Mulheres à janela, velhos nas calçadas, moças de braços dados, rapazes nas esquinas, crianças na praça (Áureos e Marias, Beneditos e Neusas, Chicos e Ofélias, Dalvas e Pedros, Elzas e Quintinos) vêem o enterro passar entre as casas de frontões azuis, verdes, vermelhos e amarelos. A manhã é a dos começos de setembro, fim de inverno, as árvores no auge do enfolhamento, e o céu dividido em duas estações, as nuvens brancas de um lado, nimbo do outro, um rio azul e manso entre essas margens. Para terminar seus dias onde quase tudo, como para nós, foi parco, tornou-se muito difícil a Joana Carolina beber fosse o que fosse. Sonhava com fontes e bicas, e toda sua ambição nestes últimos dias reduziu-se a poder tomar um jarro d'água, sorvendo cada gole.

Conformava-se em molhar os beijos e as gengivas com pedaços de cinza que usava nas tardes de domingo, e envolvida no silêncio com que ficava sozinha, vamos levando-a para o cemitério. Não é o primeiro caixão que vai conosco, nem será o último, na alça de muitos já seguramos, mortos importantes ou pobres como nós, de Lagos a Ribeiros, de Rochas a Pedreiras, de Montes a Serras, de Barros a Berilos, porém nunca tivemos a impressão tão viva e tão perturbadora de que esta é a arca do Próximo Dilúvio, que as novas águas vingativas tombarão sobre nós quarenta dias e quarenta noites, afogando até as cobras e as traíras, e que somente Joana sobreviverá, para depois gerar com um gesto os seres que lhe aprouver: plantas, bichos, Javãs, Magogs, Togarmas, Asquenazes. Quantas vezes o mundo, para ela, foi estéril e cegante, uma cidade de sal, com casas de sal, fontes salgadas e avenidas de sal? Quantas vezes dar um passo à frente, viver mais um ano, um dia, um instante, foi como avançar sobre afiadas lâminas de faca? Quantas sua vida pareceu um rio nas primeiras chuvas, cheio de árvores arrancadas, de baronesas vindas de açudes e remansos, lançando pés e mãos, entrando pela boca? E sempre conseguiu entrever afinal por entre as malhas de cegueira, fincar os pés sobre o aço cortante, desenredar-se das águas, dos enleios. Vamos conduzindo-a para o cemitério, através dos grasnados e latidos, dos cantos de galo, roncões de porcos, mugidos, relinchos, vento nas mangueiras, aboio de meninos, gritos, cantar de lavadeiras. Perguntou à filha: “Em que mês estamos?” Desaparecera seu medo de morrer. Isto significava que a morte preparava o salto. “Em que setembro? Então não está longe.” Contou que duas moças muito semelhantes, vestidas de branco, descalças, suspensas no ar, ambas com o pé direito estendido, haviam-na chamado. Do pé, nascia longo caule vertical, com um lírio na ponta, enorme, boiando à altura de seus rostos. Entregaram-lhe um ramo de oliveira e um grande anzol de chumbo. “Vem, seremos três.” Puseram um manto de arminho nos seus ombros. Rasgou o manto, plantou o ramo, ignorava o que fizera do anzol. Saíram as três correndo, através de túneis pedregosos. As moças eram leves, Joana mais pesada. Viram-se, de súbito, junto de um fogão. De pé, olhando-o em silêncio, os braços pendidos, Totônia parecia meditar. A dois palmos de sua velha cabeça, um pouco à esquerda e como que suspenso por fios, pendia um disco de ferro. De ferro, dizemos. Joana rezava, tomou-o entre os dedos. Mas tudo na terra perdera o peso. Tudo. Menos seu corpo. Assombrada, gritou pela mãe, não ouviu o grito, a mãe não se voltou, ela correu para fora e deu de cara com a lua, em pleno dia, cortada por uma faixa escura, atravessando o espaço rápida. Lua doida. As partes iluminadas, quando cruzavam com nuvens, ficavam mais brilhantes, um clarão aceso e ofuscador. A terra estava branca, chão e plantas, as sombras no chão, tudo era branco, terra imaculada. Desapareceu a lua no horizonte. E todos viram ser a brancura do mundo apenas uma crosta, pele que se rompia, que se rompeu, desfez-se, revelou o esplendor e o sujo do arvoredo, do chão, a cor do mundo. Jambos, magas-rosas, cajus, goiabas, romãs, tudo pendia dos ramos, era

uma fartura, um pomar generoso e pesado de cheiros. Joana e as duas moças puseram-se a correr, agora na campina, de mãos dadas. Um pasto verde, cheio de marrãs e árvores com sombras. De repente, seus mortos, invisíveis começaram a chamar. Álvaro gritava por Nô, Nô por Maria do Carmo, esta pela irmã, a irmã por Totônia, Totônia por Jerônimo, Jerônimo por Nô, Nô por Filomena, Filomena por Lucina, Lucina por Floripes, Floripes por Jerônimo, Jerônimo por Suzana, Suzana por Totônia, Totônia chamava Ogano. “Não sei quem era Ogano. Mas senti orgulho de ser mãe dos mortos e viúva, de não morrer virgem, de ter parido vocês. “Estamos em setembro?” “Sim”. “A hora está próxima. Sinto um cheiro de cal, de cimento, de musgo. Setembro, você disse?” “Sim.” Vamos carregando Joana para o cemitério, atravessando a cidade e seu odor de estábulos, de cera virgem, de leite derramado, de suor, de frutas, de árvores cortadas, de muros úmidos, entre Floras e Ruis, Glórias e Sávios, Hélios e Teresas, Isabéis e Ulisses, Josés e Veras, Luíças e Xerxes, Zebinas e Áureos. Viveu seus anos com mansidão e justiça, humildade e firmeza, amor e comisseração. Morreu com mínimos bens e reduzidos amigos. 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? O branco, o verde, o gris. Alvos muros, ciprestes, lousas sombrias. Sob a terra, sob o gesso, sob as lagartixas, sob o mato, perfilam-se os convivas sem palavras. Cedros e Carvalhos, Nogueira e Oliveiras, jacarandás e Loureiros, Puseram-lhes – por que inútil generosidade? – o terno festivo, o mais fino vestido, a melhor gravata, os sapatos mais novos. 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. Um julgador, um almirante, um harpista, um garçom com bandejas. Trazendo o quê? Sal, cinzas, absinto? Dentes, mofo, limo? 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, Pumas 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. 1994, pp. 113 – 117)

b) Texto integral

## SÉTIMO MISTÉRIO

Não tínhamos sequer regador. Minha mãe, curvada, nos dá um clister de pimenta d'água, com bexiga de boi e canudo de carrapateira, untado com banha de porco. A doença era febre, o corpo cheio de manchas. Comíamos pouco, sempre estávamos propensos a cair de cama. Antes, foi tosse convulsa. Tossíamos todos, o couro de Álvaro estourou abaixo do ouvido. Foi quem mais sofreu. Tomou duas almotolias de óleo de fígado, duas colheres por dia, meia laranja após a colherada. Gostava de laranjas, queria chupar uma inteira, mamãe não deixava; saía muito caro. Tudo era pela metade. Meia laranja, meio pão, meia banana, meio copo de leite, meio ovo, um sapato no pé e outro guardado. Só calçávamos os dois quando ela nos levava à cidade, para receber seu ordenado, três léguas para ir e três para voltar. Esse caminho durante quase oito anos, jamais a cavalo ou em carro de boi, ou num jumento. Todas as vezes a pé. No princípio, falava com as pessoas de influência. Dessem-lhe uma cadeira menos afastada. Era longe demais e sem condução. Não podia vir com os cinco filhos, trazia um, ou dois, ou três, os outros ficavam lá, isto lhe dava cuidados. Franziam a testa, mexiam com os ombros. Tivesse paciência. Quando fosse possível... Nunca foi possível. Mamãe levou uns três anos sem insistir no pedido, indo todos os meses à cidade. Muitas ladeiras,

trechos desertos; pedaços onde não se escutava nem mesmo um latido de cão; estiradas de areia, que fatigavam mais do que as ladeiras; uma extensão cheia de pedrinhas rolantes, brilhando à flor do solo e que feriam os pés. Cobríamos, no verão, as cabeças com chapéus de palha. Que braço agüentaria sustentar aquele tempo todo uma sombrinha, por leve que fosse? Os chapéus só evitavam que nos queimássemos demais na cara e no pescoço. E que nossos miolos não fervessem. Subia do chão – da areia, das pedrinhas – um bafo ardente, difícil de engolir e que fazia indecisas as distâncias. Vagava por toda parte uma poeira torrada, parecendo de sal, tanta era a sede. E em certos quilômetros as árvores fugiam, debandavam, as únicas sombras sendo as de nossos chapéus. Ainda pior quando o inverno chegava. Os rios cheios nem sempre davam passagem. E às vezes não davam e nós passávamos, que grande era a necessidade. Ou os cruzávamos por sobre pontes desconjuntadas, com a água rugindo, lambendo nossos pés. Nô, um dia, quase foi chifrado por um touro, vindo na correnteza. Por assim dizer, tudo virava lama. A madeira das pontes ficava enlameada, as árvores, os rios eram massas barrentas que avançavam, e até as pedrinhas como se dissolviam, transformavam-se em lama. Então – havia outro jeito? – levávamos guarda-chuvas, segurávamos o cabo com as duas mãos trançadas, ficávamos de braços mortos. A ventania chegava na segunda metade dos invernos, plantaço de crescimento rápido, brotando com as primeiras pancadas d'água. Rolava sem termo naquelas paragens. Doía nos ouvidos, entortava as varetas das

sombrinhas, levar o pé adiante passava a ser difícil, coisa trabalhosa, todo caminho se inclinava em ladeira. E nunca sucedia encontrarmos homens de bem nas estradas: só nos deparávamos com bêbados. Mamãe tinha medo, estou certa de quê. Tinha de ser medo, sei. Nunca demonstrou, salvo uma vez. Tínhamos ido apenas eu e ela. Chegáramos, como em geral, ao cair da noite. Mamãe dormiu, recebeu seu dinheiro, vendeu uns trabalhos de agulha; quando cuidou em si, já era tarde para voltar. Decidiu ficar mais uma noite, partir pela madrugada. Enganou-se nas horas e sinais, pensou que a lua era a manhã chegando, despertou-me, tocamos para casa. Fora da cidade, vimos que um homem nos seguia. “Vai amanhecer”. Não amanhecia. Por cima do ombro, mamãe observava o caminhante e apertava o passo: ele também; diminuía a passada: o desconhecido amolecia a sua; mamãe parava nas imediações de um sítio, de um estábulo, sempre de olho no vulto, fingindo que a viagem acabara: o seguidor imobilizava-se; descemos quase correndo uma ladeira: quando olhamos, vimos que a distância entre ele e nós duas pouco se alterara. Ela dizia: “Enganei-me de hora”. Como quem diz: “Bebi do poço envenenado”. Estávamos com o veneno da noite em nossos corpos, sem poder vomitá-lo, um veneno de erro, de abandono, de desproteção – Não encontrávamos ninguém na estrada – e o sujeito em nossos calcanhares. Assim todo o caminho, até chegarmos no engenho. Então, me tomou nos braços e abalou. Gritava pelos filhos, com ânimo, como quem brande uma arma: eram nomes de homem. As primeiras claridades do dia assomavam nos

serrotes. Nô veio abrir de candeeiro na mão, ela entrou com tal ímpeto que o atropelou, a manga de vidro saltou entre nós três, fez-se em pedaços no chão. Fechada a porta, sentou-se, pediu um copo d`água. Tremia da cabeça aos pés. Alegria e fartura só conhecíamos quando minha avó Totônia vinha da cidade, para uns dias. Não que fosse alegre. Severa, poucas palavras, contados sorrisos, a fronte meio baixa, com um jeito de bode que prepara a marrada. Que outro acontecimento, porém, haveríamos nós de festejar? Mamãe fazia bolos, doces, não precisava mandar que fôssemos para os coqueiros, dar as boas vindas. Íamos os cinco, os meninos a pé, ou no carneiro. Maria do Carmo na ovelha. Quase nossos irmãos, esses dois bichos: falávamos com eles, vivíamos juntos e, quando o frio mais cru, dormiam em nossas camas. Éramos sete correndo para nossa avó Totônia, aos berros, quando ela apontava, de xale, 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 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 clister, 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. Tínhamos sido obrigados a deixar a casa onde morávamos, ir para essa na mata: aí se isolavam os bexigentos. Não tínhamos bexigas. Mas estávamos de cama, todos, com doença forte e que podia alastrar-se. Fôssemos. Fomos. Lá mesmo, entre as árvores, Carminha foi enterrada. Ouvi, em minha febre, mamãe fazer a cova. Os carneiros baliram muito tempo, um balir diferente, pesaroso – tive pesadelos nos quais eles baliem há sete anos. Nossa comida, durante todo o tempo da doença, foram bananas compridas com café. Havia na cidade um surto de bubônica, interdito ir lá, de modo que as lavagens de pimenta d'água foram toda nossa medicina. Vencida essa quadra, mamãe voltou a pedir um lugar mais perto da cidade, a ouvir as mesmas negativas. E assim outros anos se passaram, mês depois de mês, verões, invernos, um mês, depois outros, um ano, outros ainda, debaixo do sol, sob a ventania, mamãe cruzando com bêbados, correndo de cães doidos, de bois brabos fugidos do cercado, três léguas da ida, três léguas da volta, para receber a paga do trabalho feito durante um mês inteiro, de sete às duas, todos os dias, fora somente apenas os domingos. Alguns dizem: *O tempo da infância é um abril*. O meu foi um agosto ventoso e atormentado, que terminou quando veio, certo anoitecer, um negro com o rosto cheio de verrugas, trazendo uma carta. “A filha do senhor do Engenho Queimadas, depois de tanto tempo se lembrou de mim. Vão abrir uma escola, a mãe quer que eu vá ser a professora. Têm procurador na cidade, não preciso ir buscar meus

vencimentos.” As lágrimas saltavam dos cansados olhos de mamãe, moídos de fazer, todos aqueles anos, toalhas de crochê a luz do candeeiro, para vender na cidade. Só então confessou: “Eu tinha tanto medo de ir por essas sendas! E depois, cada vez me sinto mais cansada. Por mais que eu procure ser forte, as pernas já não querem. Parece mentira, não ter que fazer essas viagens”. 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. Como pudera esconder, tantos anos durante, seu pavor? O mesmo negro da cara verrugosa nos conduziu para o Engenho das Queimadas. Fomos a cavalo, Téo num ruço, vibrando de alegria, eu e mãe num alazão. Nos limites do Engenho Serra grande, num cabeço, ela se voltou. Abrangíamos, dali, canaviais e casa, o bueiro de engenho, a roda-d’água, gente, burros, bodes, galinhas e cavalos, um pedaço da estrada tantas vezes refeita. Ouço-a dizer: “Sete anos, sete meses e sete dias morei nesse inferno. Sete anos, sete meses e sete dias. 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. Para mim, tinham sido anos ímpios. Mas naquele instante, percebendo o fim de um ciclo e de um mundo, veio-me do fundo das lembranças, uma pena. Era ladeando o cemitério que entrávamos na cidade. Chegávamos aí, quase sempre, às seis, às sete horas. Eu tinha medo das cruzes e vinha com fome. Fechava os olhos, para não ver os túmulos, os fogos-fátuos, ia como um cego; e

sentia, com o inteiro ser, o cheiro de café e pão que envolvia os casebres, e que também era para mim um cheiro e repouso, de trégua, de ruas, de segurança. Tive saudade desses precários momentos. Avareza ou zelo da memória que, mesmo na adversidade, guarda em seus alforjes todo grão de bonança. (LINS. 1994, pp. 88 – 94).

## CONCLUSÃO

Mais do que realizar um trabalho acadêmico, aproximar-se da obra de Osman Lins significa comprovar que o compromisso sério com a Literatura representa o engajamento com uma forma de luta muito poderosa. Ainda que muitas vezes sem testemunhas.

Sempre nos ocorre a impressão de termos feito muito pouco diante da dedicação missionária que esse autor demonstrou ter com o ofício pobre de onde provém tanta riqueza humana; palavras dele: “Na simplicidade mesma dos instrumentos necessários à escrita, que à primeira vista sugerem pobreza e inadequação ao nosso mundo complexo, de soberbos e imensos capitais, residem nossa força, nossa liberdade e o júbilo de nosso ofício” (LINS. 1974, p. 36).

Subjacente a toda sua obra, um trabalho minucioso de domínio técnico se pronuncia. Em luta constante contra o acaso, dedicou estudo vigilante aos modos de manipular a matéria narrativa em busca de representações que dessem conta de novos paradigmas perceptivos.

Ao propormos o estudo da mimesis como recriação, resgatamos uma linha teórica tradicional não desprezada pela vasta erudição de Osman Lins. Nada que buscasse como pesquisa estava desvinculado de aplicações técnicas na produção de uma obra. Por isso, nos pareceu conveniente a associação da arte como parábola da criação. Na superfície da obra, um reflexo do mundo regido pelo criador se denunciava.

Atento às novas concepções perceptivas trazidas pelas linguagens visuais, Lins operacionalizou na literatura novos modos de apreensão da realidade criada pela palavra, conseguindo superar impedimentos que vinculavam a narrativa a uma arte temporal e linear. Deste modo, foi um exímio promotor dos trânsitos intergenéricos, com o aperspectivismo (termo que adotamos aqui por constar na pesquisa desenvolvida por estudiosos e comentadores da obra de Osman Lins, como Sandra Nitrini e José Paulo Paes) bem como a descronologização da narrativa.

Reconhecemos faltar à pesquisa o devido apuramento histórico-literário contemporâneo à produção de Osman Lins. Assim como o aprofundamento de algumas questões que podem suscitar incoerências por não estarem devidamente categorizadas (como a questão do Tempo e Espaço). Trabalho que pede continuidade e novo fôlego de pesquisa.

À parte tais deficiências, pudemos constatar, pela pesquisa, que Osman Lins, esse homem e artista incomum, ao mesmo tempo que depurava a forma de narrar, jamais se absteve de apresentar uma grave denúncia de uma realidade político-social massacrante em que o indivíduo se vê privado, muitas vezes, de sua condição de humano, mas resguarda pelo trabalho e fé inabalável no real, uma essência espiritual capaz de vencer o próprio tempo e erigir ao mundo a sua face, a face de sua obra, que nem um gesto é capaz de abalar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Manuel Pires de. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*. São Paulo: Edusp, 2002.

ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo, Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. *Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações de um gesto épico*. In: *Osman Lins: O sobre na argila*. Org. Hugo Almeida. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

ARENDT, Hanna. *A vida do espírito*. Tradução: Antônio Abranches, César Augusto R. De Almeida, Helena Martins. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará. 4 ed. 2000.

ARISTÓTELES. *A poética Clássica (384 – 322 a. C.)*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAHKTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBOSA, João Alexadre. *Nove, Novena Novidade*. in. *Nove, Novena*, São Paulo, Melhoramentos, 2ª edição, 1975.

\_\_\_\_\_. “Nove, Novena Novidade”, in: OSMAN, Lins: *Nove, Novena, narrativas*. São Paulo, Melhoramentos, 1975.

\_\_\_\_\_. “Prefácio”, in: GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon evisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BARTHES: Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica: o ensaio sobre a arte na era da reprodutibilidade técnica reconsiderado”, in *Travessia – revista de pós-graduação da UFSC* 33, *Estética do Fragmento*, ago-dez, 1996.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *O fingidor e o censor. No ancién regime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

\_\_\_\_\_. *O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1989.

ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FOUCAULT, Michel . *Q que é um autor?* Lisboa: Editora Passagens, S/D.

\_\_\_\_\_. *Estética e Pintura, música e cinema*. São Paulo: Nova Forense, 2001.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Q que é um autor?* – Lisboa, Editora Passagens, 4ª edição, S/D.

FRITOLI, Luis Ernani. *Do ideal e da obra: visualidade e conformação do espaço literário em “Retábulo de Santa Joana Carolina”*. Dissertação de Mestrado - USP, 2004.

GODOY, Julieta. Retábulos, cenas, revelações, p. xvi. In: OSMAN, Lins: *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Giordano, 1991.

GONÇALVES, Aguinaldo José: *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 1994.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa (Col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea): Ed. 70, 1992.

\_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

KIRSCH, Gaby Friess: *Poética da tradução e recepção estética de Nove, Novena na França e na Alemanha*. Apresentada junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da faculdade de Filosofia, Letras e

Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Professora Dra. Sandra Nitrini. Dissertação de Mestrado. USP, 1988.

KLEE, Paul. *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

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

LIMA, Luiz Costa – *O Controle do Imaginário, Razão e Imaginação nos Tempos Modernos*, Rio de Janeiro, editora Forense universitária, 2ª edição, 1989.

LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963

\_\_\_\_\_. *Um mundo estagnado*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

\_\_\_\_\_. *Capa verde e o natal*. São Paulo: Conselho Est. Cultura, 1967.

\_\_\_\_\_. *Guerra do cansa- cavalo*. Petrópolis: Vozes, 1967.

\_\_\_\_\_. *O Visitante*. Rio de Janeiro: Ed. Martins S.A. 1970. \_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social, ensaio*, São Paulo: Ática, 1974.

\_\_\_\_\_. *Santa, automóvel e soldado*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

\_\_\_\_\_. *Os gestos*. Rio de Janeiro: Melhoramentos. 1975

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

\_\_\_\_\_. *Do ideal e da glória – problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Ed. Summus, 1977.

\_\_\_\_\_. *La Paz existe?* em parceria com Julieta Godoy Ldeira. São Paulo: Summus, 1977.

\_\_\_\_\_. *Missa do Galo – Variações sobre o mesmo tema*, organização e participação. São Paulo: Summus, 1977.

\_\_\_\_\_. *Casos Especiais de Osman Lins*. São Paulo: Summus, 1978.

\_\_\_\_\_. *Evangelho na taba. Problemas inculturais brasileiros II*, com apresentação de Julieta Godoy Ladeira. São Paulo: Summus, 1979.

\_\_\_\_\_. *O Fiel e a pedra*. Rio de Janeiro: Summus Editorial, 1979

\_\_\_\_\_. *Nove, novena*, narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Lisbela e o prisioneiro*. Rio de Janeiro: Scipione, 1994.

\_\_\_\_\_. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

\_\_\_\_\_. *Domingo de Páscoa*. in. Revista de Literatura Travessia, UFSC, n. 33, dez/1996.

LUCAS, Fabio . *Osman Lins e a Renovação do Conto*. Rio de Janeiro, in: A Face Visível, José Olympio, 1973.

MCLUHAN, Marshal. *O espaço na poesia e na pintura através dos pontos de fuga*. São Paulo: Hemus. 1975.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e Antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Prosa do Mundo*. São Paulo: editora Cosac e Naify, 2002.

MONEGAL, Antonio. *Literatura y pintura*. Madrid: Lecturas, 2000.

MOISÉS, Massaud – *A Literatura Através dos Textos*, São Paulo, editora Cultrix, 1971.

MUHANA, Adma. In: ALMEIDA, Manuel Pires de: *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto: Nove novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

\_\_\_\_\_. *Um singular contador de histórias*. São Paulo. in: *Melhores Contos de Osman Lins*: Global, 2003.

\_\_\_\_\_. *O tempo na arte, a arte no tempo: uma leitura de Marinheiro de Primeira Viagem*. In: Osman Lins: O sopro na argila. Org. Hugo Almeida. São Paulo: Nanquim Editorial, 2004.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura. Um diálogo em três dimensões*. São

OSTROWER, Fayga – *Acasos e Percepção Artística* – Rio de Janeiro, editora Campus, 1990.

PAES, José Paulo e MOISÉS, Massaud – *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, São Paulo, editora Cultrix, 1967.

\_\_\_\_\_. posfácio *Palavra Feita Vida*, apud. Nove, Novena: Narrativas, São Paulo, editora Companhia das Letras, 4ª edição, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PONTES, Joel – *Os Contrastes no Conto de Osman Lins*, apud. O Aprendiz de Crítica, I.N.L., Rio de Janeiro, 1960.

ROSENFELD, Anatol. *The Creative Narratives Process of Osman Lins, Studies in Short Fiction*. South Carolina: Newberry College, Newberry, Vol III, no. 1, 1971.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto. Ensaios*, 7. São Paulo: Perspectiva, 1969.

REGEL, Günther. O fenômeno Paul Klee. In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

VELOSO, Cláudio. Apud. CHAUI, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos à Aristóteles*, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.