

OSMAN LINS: PRIMEIROS MOVIMENTOS DE UMA POÉTICA

Odalice de Castro Silva (UFC)¹

RESUMO

De textos escritos para serem lidos e “representados” através do rádio, às narrativas mais complexas, romance e conto, *O Visitante* (1955) e *Os Gestos* (1957), Osman Lins (1924-1978) dá início à sua inserção no espaço literário brasileiro, vinte e cinco anos depois da década que marcou grandes conquistas no cenário da inteligência e das Letras no Brasil. As duas obras iniciais antecederam sua mudança para São Paulo e conduziam, já, as raízes formais de uma escrita que se caracteriza por uma obstinada decisão de imprimir, à linguagem literária em Língua Portuguesa, as marcas do *estilo* e da *escritura* de um escritor e autor de ficções de perspectivas abertas para muitas frentes. As contingências da vida, seus medos, sua angústia, suas perguntas, seus mistérios, a ansiedade diante de um momento da História voltado para a desilusão e a incerteza são temas que ganham uma estilização raramente alcançada, como projeção da inteligência e da sensibilidade artística de um fazedor de ficções, para melhor apontar as lacunas do dia-a-dia de cada um de nós, seus personagens. Este trabalho propõe-se a fazer uma leitura destes primeiros movimentos.

Palavras-Chave: Espaço Literário – Ficção – Estilo – Escritura - Contingência

¹ Professora Associado III, de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade Federal do Ceará – Brasil.

OSMAN LINS: THE FIRST MOVEMENTS OF A POETICS

ABSTRACT

From texts written to be read and “performed” on the radio to more complex narratives, novel and short story, *O Visitante* (1955) e *Os Gestos* (1975), Osman Lins (1924v-v1978) inserts himself in the brazilian literary space twenty-five years after the decade characterized by great conquests in the scenery of intelligentsia and Arts in Brazil. Both of his first works appeared before his moving to São Paulo city, already conducting the formal basis of a writing characterized by an obstinated decision of imprinting on Portuguese Language the stamps of the *style* and the *writing* of a writer and author of fictions with open perspectives that point out to many directions. Life contingencies, his fears, his anguishes, his questions and his mysteries as also the anxiety before a moment in History turned to disillusion and uncertainty are themes developed in a diction rarely reached as a projection of the intelligence and the artistic sensibility of a fiction writer for better pointing out the daily gaps that are in each one of us, his characters. So, this work aims a reading on these first movements.

Keywords: Literary Space – Fiction – Style – Writing - Contingency

OSMAN LINS: PRIMEIROS MOVIMENTOS DE UMA POÉTICA

“Uma obra Poética (precisar repetir isto a escritores!) é uma aventura total, exaustiva, dramática, profunda, arriscada, nada simples – e tanto a sua eficácia como a sua direção não podem ser determinadas de fora. Uma obra literária não tem nada que ver com palavras de ordem.” (Osman Lins)

1. OS ANOS DE APRENDIZAGEM

As especulações dos leitores comuns e mais ainda dos críticos literários sobre a formação literária e intelectual de seus escritores preferidos podem ser aceitas como parte dos mitos que, aos poucos, vão sendo construídos em torno dos mesmos.

Inventando máscaras e disfarces, eles desenham personagens; inventando histórias e tramas para temas da vida e da morte, eles renovam a arte da ficção, esse jogo ao qual poderíamos associar as brincadeiras de esconde-esconde das crianças.

No jogo das crianças, o esboço das figuras com as quais os fazedores de ficção mostram e escondem a verossimilhança das metáforas. Tal associação entre revelar parecenças entre extremos impossíveis de se transferirem qualidades ou substâncias, para José Paulo Paes, em *Perigos da Poesia*, pode ser entrevista como uma das chaves para uma “pedagogia da metáfora”. Para dizer de outro modo e dentro das especificidades deste exercício crítico, a “pedagogia da metáfora” osmaniana pode ser interpretada como possível chave para entrarmos para o jogo de recriação da realidade, ou das escolhas e decisões entre Vida e Arte.

Se o mundo foi descoberto pela palavra escrita por volta dos dez anos, através das leituras de fruição, a etapa de fascínio ter-se-ia estendido até 1944 e Osman estaria com vinte anos. Começaria, então, uma fase mais atenta para as formas de contar histórias, mas sobretudo para a linguagem que gerava situações, personagens, criava tensões e conflitos.

Continuando a especulação, entre 1944 e 1954, considerando os cinco anos mais recuados, como período de amadurecimento de leituras, de decisões para sua própria vida, o lustro seguinte foi de labor com a palavra para criar sua própria forma de expressão.

O espaço literário no Brasil, considerando algumas cidades do nordeste, do sudeste, em especial, nos primeiros anos da década de 1940, tanto discutia mudanças nos “programas” de renovação artística, quanto avaliava as conquistas do Modernismo de 22, embora as contribuições oriundas de movimentos europeus e norte-americanos na prosa e na poesia ainda dessem ensejo a iniciativas no teatro, no cinema e, sobretudo, na linguagem em verso, agora, atenta às riquezas dos signos de variada ordem.

Osman Lins, na percepção de que, preparando-se no amadurecimento de leituras e no exercício da escrita, preparava-se para “uma atividade independente”, como o afirmara em entrevista ao Diário de Pernambuco, de 30 de maio de 1954, logo após receber a notícia de

que ganhara o Prêmio Fábio Prado, revela nome e obras da literatura estrangeira que teriam sido fundamentais para o período de formação:

“Ainda preciso ler muito. Há diversas obras importantes que ainda não conheço. *Madame Bovary* me deixou uma impressão profunda. Creio, porém, que o mais bem concebido, o que apresenta uma harmonia estrutural mais perfeita, é *As Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos. É diabolicamente bem feito. Pretendo agora ler a obra de Proust e o *Ulisses*.” (LINS: 1979, p. 128)

A afirmação acima, em relação às falas contidas na entrevista referida, além de destacar as obras reconhecidas como balizas da Literatura européia, sobretudo francesa e que serão importantes para a discussão pretendida na segunda parte deste exercício crítico, apresenta uma nítida inclinação formal. Tanto o romance de Gustave Flaubert, de 1857, quanto o que o antecede, de 1764, são organizados a partir de um projeto narrativo que reordena o processo de representação da realidade sob orientação realista, desfazendo as ilusões de uma mimese simplista, quanto o romance do século XVIII provoca, tanto nos leitores, quanto nos fazedores de ficção à época de sua publicação, quanto em ambos, ao longo das últimas centúrias, uma visão complexa nas formas de apreender os movimentos temporais e espaciais. Isto é, *As Ligações Perigosas* lembra aos interessados que um romance, todo tecido em cartas que se cruzam através dos correios e dos leitores e dos missivistas, é uma forma de apreender tensões e conflitos, idéias, jogos de poder e de sedução entre pessoas da casta representada pelos personagens criados por Laclos.

A “impressão profunda” proporcionada por *Madame Bovary* alerta os leitores de Osman Lins para os temas e as personagens femininas desde *O Visitante*. A vida, repartida entre sonho e realidade, entre dominação egoísta e a submissão servil, não promete “happy end”. A atmosfera do romance de estréia supera as expectativas que o leitor Osman Lins possa ter encontrado em leituras mais amenas, como aquelas em que lugares e paisagens, interiores, são compostos como locais em que as ações se desenvolvem. Os lugares ganham a designação de cenário ou pano de fundo, algo estáticos, imunes às paixões que envolvem e tomam conta dos personagens.

O Professor, Rosa e Celina são banhados pelo ácido que lentamente devorou as formas de Emma Bovary. O narrador não prometeu um idílio, desde os paratextos que em epígrafes que abrem cada Caderno e que remetem a textos de temática exortatória em contextos de aflição, de sentimento de perseguição e impossibilidade de ocultamento de fraquezas e hesitações.

Os personagens são elementos enredados aos lugares e objetos, sujeitos às variações da luz, ora movimentam-se entre sombras, encobertos por desvãos mal iluminados, outras vezes expostos aos seus próprios medos e disfarces, envoltos nos simulacros que escondem as faces que compõem seus rostos recortados em pedaços desconjuntados.

A “impressão profunda” do romance de Flaubert relê e reescreve a tradição realista e orienta Osman Lins a recriar, para sua própria poética, outras modulações para o ato de escrever ficção.

Osman Lins refere-se à história do Visconde de Valmont, de Madame de Merteuil e da Presidente de Tourvel como um romance “o mais bem concebido”, e “harmonia estrutural mais perfeita” e “diabolicamente bem feito”. Destacam-se “concepção”, “estrutura” e “leitura”, portanto, etapas que compreendem o projeto de composição de *As Ligações Perigosas*: o desenho do romance em cartas, através das quais o leitor tece as “ligações perigosas” armadas por Valmont e Merteuil. O tecido resultante dos fios que atingirão “inocentes” desencaminhados pelos “vilões” apresenta-se ao intérprete que caminhará entre as cartas tão atordoado quanto aqueles que serão diretamente atingidos pelos planos dos antigos amigos, como aqueles que indiretamente atacados pelas ciladas e artimanhas constatarão, posteriormente, as perdas e os infortúnios resultantes das ações premeditadas pela maldade e pela astúcia de inconstantes, bem ao modo dos contos libertinos do século XVIII.

Como estas leituras, a constatar-se pela data da entrevista citada anteriormente, precederam a concepção e a composição de *O Visitante*, Osman Lins apresenta-se à época, 1954, como um jovem escritor seguro das escolhas formais, reescrevendo em meados do século XX, sob forte “impressão” de obras canônicas da Literatura Ocidental. O leitor não se ressentido de nenhum tom de angústia ou insegurança ao examinar as leituras declaradas e as soluções definidas para seu romance de estréia.

A segurança na estrutura formal de *O Visitante*, em harmonia com o tratamento inclinado aos tons sombrios da solidão, do vazio, da frustração, da incapacidade de autoafirmação, os quais são, em geral, nascedouros da infelicidade, da desolação e da morte, deixa-se constatar na alta densidade psicológica de seu enredo.

O intruso que invade a vida de Celina, fazendo-se de infeliz e incompreendido, de solitário e de vítima da desarmonia conjugal, da natureza agressiva de Leonor, sua mulher, não deixa de assemelhar-se a um “tentador” que se insinua “diabolicamente”, recorrendo à etimologia da palavra, divide, no sentido de quebrar, o andamento de sua existência aceita com resignação.

A morte de Celina, como resultado da ação do tentador, do intruso ou do visitante, aquele que de modo subreptício abre brechas nas certezas e princípios da personagem, simboliza a passagem sofrida para o renascimento de outra dentro de si mesma, como uma ressurreição depois do erro, entrevisto, não obstante, antes de ser vencida por seus argumentos:

“Não, que havia no estranho que pudesse tentá-la? Não as mãos: eram moles e envelhecidas. Nem o rosto, feio, com os olhos fundos demais e os lábios finos, informes, como se lhe faltassem os dentes. A voz, igualmente, não poderia atraí-la: alteava-se ou ficava abafada sem motivo, era pouco expressiva, tinha vibrações metálicas, sombras inexplicáveis, e nem a leitura lhe infundira emoção. Também espiritualmente, não parecia ser possível admirá-lo. Havia qualquer coisa na alma dele que desconcertava e aterrorizava. Dava a impressão de uma via escura, com grandes cavernas, onde seria impossível caminhar com segurança. Muitas vezes, como um rumor suspeito que se ouve alta noite, tinha ele o poder de sobressaltá-la, subsistindo, por muitas horas, um resquício de pânico que só lentamente a abandonava.” (*O Visitante*, p. 28-29)

“Qualquer coisa”, elemento entrevisto, pressentido, mas não tomado em consideração como importante para advertir Celina de que seus instintos e percepções anunciavam infelicidade e perdição, desde o romance inicial, ainda não nomeado vai, aos poucos, nas narrativas de *Os Gestos* (1957), instalar-se como uma presença sutil, mas concreta, na percepção das personagens, como leitura e interpretações de atitudes, do caráter, do comportamento e da vida secreta de elementos que as rodeiam.

As mãos, os olhos, o rosto, os lábios, os dentes como que escondidos, a voz, são inteiramente percebidos na caracterização de Artur, o Professor, como incapazes de despertar atração ou suscitar interesse. São elementos associados ao asco e ao nojo, à feiúra, à repulsa, apresentados como definidores de sua alma.

O realismo como procedimento poético no romance *O Visitante* e em vários contos de *Os Gestos* afasta-se daquele praticado por grandes criadores do século XIX e aproxima-se das experiências de Flaubert e Laclos.

A realidade, entrevista em silêncio, na surdina de quatro paredes ganha em dimensões. Apenas descritas, as realidades, em superfície, ficariam invisíveis as réstias e as sombras, impedindo que o terror e o pânico se deixassem entrever, insinuando-se na atmosfera perturbadora motivada pela presença de uma alma marcada por elementos inexplicáveis.

Através das leituras citadas por Osman Lins, a técnica flaubertiana de entrever nuances e nesgas da realidade, invisíveis ao realismo convencional e ilusório, bem como a atmosfera de corrupção e maldade de espectro letal do romance famoso de Laclos, aparecem ao leitor osmaniano, não como dívidas, mas como legítima superação, renovação do romance dito de introspecção psicológica em outros moldes.

O grotesco, o feio, como um “cão acorrentado”, insinuam-se na percepção de Celina para a incoerência de suas atitudes, acentua-se a certeza de modificações externas, na aparência de sua pessoa e ressonâncias interiores, indicando transformações negativas, que correspondiam a degradação moral:

“Supunha estar desfigurada, irreconhecível; e reencontrar a mesma face – a face retilínea, comprida, um pouco gasta, quase máscula – foi-lhe deliciosamente grato. Até que, atentando melhor, começou a descobrir mudanças. Não era bonita; estava, mesmo, longe de o ser. Mas, em geral, sentia luz e vida – e até bondade - na alta fronte, a que duas leves rugas entre os supercílios davam um toque de calmo, de resignado amargor; e na fragilidade do rosto, (Rosa dissera) do rosto que resumava doçura, havia sempre qualquer coisa de soberano, de impassível.” (Id. p.60)

O delineamento do rosto de Celina compõe um retrato bem distante das imagens de camafeus ou dos quadros realistas em que a moldura e a tela harmonizam aparência e essência. O alongamento dos traços em figura “quase máscula” confere a Celina uma geometrização muito próxima às mulheres de Modigliani (1884 – 1920), “nome com ressonâncias de melodia elegíaca (...) um nome perfeito para um personagem de romance, poético e trágico.” (KRISTOF: 2000, p. 7).

O pintor de “A Judia”, de 1909 e de “Nudo Dolente”, de 1908, marcou com traços duros a face sombria, pálida, com manchas brancas, a expressão de sofrida e dolorosa tragicidade de suas mulheres. Os anos da primeira década do século XX são sofregamente interiorizados, como uma orquestração de arena sangrenta como os campos de guerra que se tornavam a dura realidade de um tempo que cantava o progresso.

O realismo das sombras e das arestas aproxima o pintor italiano e o romancista do nordeste brasileiro: “Aquilo que procuro não é o real nem o irreal, e sim o inconsciente, o mistério do que há de instintivo na raça humana” (MODIGLIANI, apud, KRISTOF, id, orelha direita).

O diálogo com as formas cubistas, traduzido na composição do rosto de Celina, procurando ela mesma indícios de mudança em sua aparência que revelassem a queda moral,

está representado nos ângulos duros e quase frios da descrição, sublinhado pelas trocas estilísticas de uma época de tantos cruzamentos poéticos.

Por uma certa percepção instintiva, Celina procurava o mistério que vela sua transformação:

“Agora, os olhos estavam pisados, fitavam seu reflexo com um ar desvairado, a fronte lhe parecia violácea e seus cabelos em desalinho imprimiam às feições um quê de apreensiva aflição; sim, e todo o rosto fora tocado de um halo, um vago esplendor, que o faria a um tempo extasiado e sinistro. Não sou a mesma.”
(Idem, p. 60)

O realismo de Osman Lins, utilizado como recurso de renovação da composição romanesca, alia notas que sabem ao mistério, ao oculto, à sensação de terror, instalando, no centro da trama, uma visão sinistra do que se esconde por trás da aparência, nas relações humanas.

Estas aproximações entre leituras de Osman Lins e tendências que se entrecruzam no cenário das artes nas décadas iniciais do século XX procuram, no processo de escrita que observamos nos inícios de seu trabalho de escritor, formas de dialogar e de superar os legados da tradição literária no Ocidente.

Em chave de leitura a Harold Bloom (1973), angústia da tradição transparece na obstinação com que seu projeto literário, ao desenhar as linhas primeiras de um traçado que duraria mais de vinte anos de produção febril e ininterrupta, não em sofrimento diante de uma humilde consciência do trabalho a que se destinava, fazendo desta decisão uma maneira de partilhar os começos de escritores como Clarice Lispector (1920 – 1977) e Guimarães Rosa (1908 – 1967).

Os árduos e difíceis anos de aprendizagem proporcionam a Osman Lins uma consciência: “A Literatura nasce da calma, do trabalho persistente e lento de muitas recusas. Uma simples frase, a frase certa, final, pode exigir um dia de esforço ou mais. Pode consumir páginas de papel.” (LINS: 1979, p. 128)

Na continuação da entrevista citada, Osman Lins comenta que ainda trabalhava no texto de *O Visitante*, “fazendo modificações”. Insatisfeito, em constante luta pelo que poderia ser feito de melhor “apesar do prêmio, reconheço que tem vários defeitos e estou procurando melhorá-lo” (Id. p.128), observamos que o espírito de inquietação formal que mudara o cenário literário no Brasil, a partir dos modernistas, persistia em sua determinação de impedir

a acomodação e o conformismo. Para Mário de Andrade (1893 – 1945), estes eram os caminhos da mediocridade (*O artista e o artesão*, 1942, p. 28) e da morte da poesia:

“É porque realmente, em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um medíocre.” (ANDRADE, p.28)

2. O CAMINHANTE FAZENDO O CAMINHO AO CAMINHAR

“As pedras que usamos, nós os escritores, são as palavras. Quando as colhemos com as mãos – tentando intuir a maneira como cada uma se conecta às outras, contemplando-as às vezes de longe, às vezes quase chegando a acariciá-las com os dedos e a ponta da caneta, sopesando-as, virando-as de um lado para o outro, ano após ano, sempre com paciência e esperança -, criamos novos mundos.”

“O segredo do escritor não é a inspiração pois nunca fica claro de onde ela vem -, mas a sua teimosia, a sua paciência.”.
(PAMUK: 2007, p. 455)

Na segunda parte deste exercício que tenta colocar-ser entre o fazedor (o poeta) e a sua obra (o poema), para usarmos uma terminologia devida a Aristóteles (*poiesis*, como o fazer), destacamos algumas sementes que morreram no ato da escrita do jovem Osman Lins e vivificaram com a nova feição na experiência de *O Visitante*.

No primeiro plano do romance está uma visão complexa da disposição da articulação das coisas, das pessoas, dos comportamentos, dos sentimentos, dos instintos. A visão que tenta captar e dar uma certa ordem aos elementos intuídos e inspirados na vida para *O Visitante* começa a perceber que não há caminho pré-construído, a não ser os já trilhados que só interessam porque ainda podem deixar um pouco de pólen dos sonhos que animaram as paixões de seus personagens.

Entre as conquistas que se fizeram caminho e a busca por novas estradas, articula-se uma consciência da complexidade da linguagem artística, a qual só se rende nos sulcos dos que operam com os materiais e instrumentos de construir ficções.

No conceito de obra literária operado por Osman Lins desde seu primeiro romance, o leitor observa um ir além de convenções cristalizadas, e aceitas por alguns críticos apegados à letra da lei, que remetem o intérprete à complexidade do fazer literário segundo Osman Lins.

Como “aventura total”, o talento e a técnica não caracterizam a obra literária como algo simples. As forças do espírito mobilizam-se na consecução de um plano, para o qual observação do caráter humano, assolado pelas paixões da alma, toma a dianteira em empreitada desta natureza.

Em *O Visitante*, o plano da obra alcança o filosófico, para negar a suficiência que flutua na superfície das coisas. Para dizer com Jayme Paviani que:

“Questão como o sentido da vida, da morte, da angústia, do amor, da guerra, do poder, do ser, do nada, do divino, do bem, da justiça, da persuasão, do conhecer, do pensar, do dizer, do tempo, do espaço, da história, etc., não são ao mesmo tempo literárias e filosóficas?” (2009, p. 69)

Não são as leis que pretensamente governariam a existência humana e suas paixões o objeto de Osman Lins, mas a decisão de iniciar uma reflexão em dupla chave: pesar, consciente de que “os resultados das suas reflexões serão sempre provisórios”, na compreensão de Douve W. Fokkema (s.d., p. 28), ao examinar, nas tendências ideológicas dos discursos ficcionais de extração modernista, a oscilação no “caráter” das falas do narrador. Daí o caráter reflexivo-reiterativo de Celina, projetada em parceria narrativa, lançado ao leitor, em incansável questionamento autojustificável, o que ora é considerado falta e culpa, ora passa a ser interpretado como desfrute e satisfação.

A composição de *O Visitante* faz-se em tríptico de queda, morte e renascimento, ou “folhas encasadas”, rejuntadas como peças do dia-a-dia, inscritas com as contingências da condição em que a linguagem recria imagens e expõe o autor da linguagem. A composição guarda certa vinculação, no processo narrativo, por uma voz que, em silêncio, faz-se como um guia de Celina, quando esta, “no meio do caminho”, penetra a “selva escura”, dividida entre a solidão e o abismo.

Esta perspectiva tripartida, como uma estrutura recorrente, reaparecerá nas “narrativas” posteriores, como a maneira barroca de narrar suas histórias, foi igualmente observada por Marisa Simons, em *As falas do Silêncio* (1999, p. 57):

“... nos três “cadernos” da composição, o ponto nodal para o desvelamento da obra: no primeiro, a queda da heroína; no segundo, sua “morte”; e no terceiro, a “ressurreição”.”

A composição “exaustiva”, como segundo elemento conceitual de obra literária, associa o romance inicial de Osman Lins aos códigos modernistas em que a incerteza e o provisório concorrem para o método de hipóteses reexaminadas até serem saturadas de perguntas:

“Insistia em procurar no fundo de si mesma os sentimentos que julgava dever possuir naquele instante, condenava-se, maldizia o momento em que o Professor batera pela primeira vez à sua porta, mas nada continha a progressiva serenidade que a envolvia. Tocava-a, mesmo, uma ponta de orgulho que, por tentar reprimir, não podia ignorar. Seria louca se se orgulhasse do que acontecera – repetia. Mas não podia evitá-lo e vi, com assombro, tomá-la uma embriaguez exaltada que não tardou a crescer em exultação. (...) Mas fora atingida mortalmente – insistia.” (Id. p. 61)

Os conflitos de Celina, divididos entre a aceitação e a recusa, movimentos que fazem a personagem experimentar aparentemente sentimentos contraditórios, são os mesmos que levam-na a tocar o vazio, a negação de uma profundidade onde sua alma estaria ao abrigo da diabólica invasão em sua vida. Para experimentar a liberdade de transgredir, a personagem ultrapassa os limites das coerções que alimentaram uma vida conduzida por convenções sociais e por tácitos impedimentos domésticos que alimentavam suas regas de vida.

Osman Lins, com os experimentos de *O Visitante*, opera um enredo de linhas tão tênues, de tão provisórias situações, que o leitor tem a impressão, algumas vezes, de que a intriga não sustentará o tema da sedução e da vítima por mais de uma dezena de páginas. O enredo avança, até cruzar o número planejado de mais de cento e sessenta páginas, em equilíbrio formal, caracterizado, nas convenções modernistas de esgarçamento da ação principal do romance, como “dúvida epistemológica”, de acordo com a análise de Douve W. Fokkema.

Para FOKKEMA, na maneira modernista de narrar, sob pressão fenomenológica, “não existia pretensão de que o texto descreva efectivamente o mundo que procura descrever, nem de que as explicações que dá sejam mais que uma aproximação da verdade.” (Id. Id., p. 31).

As implicações imediatas das tendências consideradas acima nos códigos linguístico e discursivo-poético acontecem na “preferência pelo fluxo contínuo da corrente de consciência, que não aspira a um resultado definitivo e menos ainda a uma validade universal.” (Id. Id., p. 31).

A sensação constante de que o texto nunca se completa, de que está em constante processo de reelaboração, ou de que o narrador contamina o leitor com o mal-estar de que a narração se mostra como em labor doloroso e que pode a qualquer momento ser refeito ou quase abandonado pela insatisfação da instância da narratividade traduzem o precário, o transitório, a percepção de incompletude das coisas no fluxo da vida.

O enredo de *O Visitante*, para leitoras como Regina Igel (1988) quanto para Ana Luiza Andrade (1987), não ultrapassa os elementos de um tema conhecido; ou seja, o tema do Visitante que altera a vida de pessoas das quais se aproxima, aproveitando-se das contingências que cercam suas vidas, para, ao final, trazer-lhes a ruína e a morte.

O mundo é um estar-aí e o texto um devir em reiterativos movimentos, ou dito de outro modo, a única possibilidade de narrar ficção acontece em crise, ou dizendo melhor, ou a menos distante das impossibilidades da Literatura faz-se pela hesitação do pensamento reflexivo.

Os três Cadernos, para além da intenção irônica, se Osman Lins valeu-se dessa estratégia, para contrapor as etapas da trajetória que transtornou a vida de Celina e de Rosa, constroem, também uma significação simbólica de folhas como os dias, os tempos de sedução, ruína e tentativa de renascimento. Como folhas, os dias são passados diante das personagens, como que imobilizadas pela dificuldade de se reconhecerem como fantoches manipulados pela diabolía de Artur. Diabolía na significação de divisão e morte da vontade de poder de reação.

Embora o leitor constate que a trama, baseada em núcleo aparentemente simples e de andamento linear, apresente-se motivada por um circuito de cerceamento e de silêncio, arrasta-o para especulações e acompanha as intrigas do “visitante”. O leitor percebe também os frágeis disfarces de que se vale para impedir a comunicação entre Rosa e Celina, para desta forma anular uma, e depois a outra.

O plano, em si, é ingênuo e não se sustentaria se a verossimilhança não atraísse o leitor para uma perigosa aproximação com a vida. O talento do escritor desvia a sensação de “trama conhecida” e de desfecho esperado, ao operar com o drama do dia-a-dia, reunindo uma história de vidas comuns a argumentos, os de Artur, como ainda capazes e suficientes para convencerem uma mulher, embora os mesmos argumentos e artimanhas fossem todos, a rigor, contra ele: desde a marcante feiura e sua desagradável presença até a mediocridade e, apesar dela, convertida em infelicidade e solidão.

Esses elementos que submetem a personagem feminina através de uma dominação de asco e vergonha tomam a reclusão e o silêncio como formas de consecução dos planos de sedução. Não falta, à caracterização de Artur, nem mesmo o argumento de que o objetivo da “visita” é a necessidade de encontrar um lugar, uma pessoa escondida, calada e sozinha, para neles exercer seu egoísmo.

O planejamento do romance orienta-se pela tópica do “tentador”, como encontramos na Literatura de muitas culturas. O tentador subverte o aparente estado de ordem e de placidez com que, em geral, as pessoas se resguardam de expor suas frustrações. A insatisfação, mantida sob o controle das coerções sociais, não está ligada a uma crise histórica e específica, mas pode ser lida como inerente à condição humana.

Osman Lins lança-se a uma aventura “dramática” e “nada simples” ao tomar de um tema universal e atemporal para seu primeiro romance, ao fazer de um motivo concentrado, inicialmente, numa narrativa curta, o núcleo de uma narrativa marcada pela complexidade, não do exótico ou do distante, mas do que ronda e cerca e circula e invade a vida das personagens como um halo, uma sombra insidiosa e letal: a corrosiva banalidade dos movimentos praticamente invisíveis e insensíveis que se misturam à rotina das obrigações pela sobrevivência.

Embora, à altura dos inícios de 1950, algumas ideologias do pós-segunda guerra fossem divulgadas como “respostas” à perplexidade dos que se perguntavam: e agora, o que faremos, o que ainda podemos esperar, nós que presenciamos o que não pode ser dito, porque não foram ainda inventadas formas para reinventar o horror em uma pluralidade de feições que convençam as pessoas, os leitores, de que o que eles leem transubstancia em terrível expectativa de medo e de pânico, as manchetes e dos jornais e as considerações dos pensadores?

Os pensadores denominarão de angústia a horrível expectativa da vida em iminência de morte. Os acontecimentos muito recentes que marcaram a primeira metade do século XX não marcariam a “eficácia” nem a “direção” de grandes obras literárias escritas no Ocidente, mas, os intérpretes da “dissolução” que desnorteava uma impressão de conforto, de certeza e de estabilidade com que em alguns estágios de compreensão da vida, que grupos de pessoas delineavam sua humanidade, buscavam nas figuras da linguagem poética, desenhos que os orientassem. Os poetas, apesar da desconfiança de alguns, entre eles o autor de *O que é Literatura* (1948), voltavam a ser os intérpretes, os pensadores não apenas do “mundo”, mas da vida e de suas contingências. Reflexões importantes, ligadas às ideologias de 1950 perguntavam sobre o sentido da vida, num momento marcado pela discussão da liberdade do homem.

Para Benedito Nunes, o sentimento de liberdade caracterizava os romances de Clarice Lispector (1920 – 1977) desde as primeiras experiências com a ficção, como um ensaio constante com o mal-estar da angústia de viver:

“Diferente do medo, o mal-estar da angústia provem da insegurança de nossa condição, como possibilidade originária (...) Abandonado, entregue a si mesmo, livre, o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar torna-se-lhe estranho, inóspito. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio (...) A angústia nos desnuda, reduzindo-nos àquilo que somos: consciências indigentes, com a maldição e o privilégio que a liberdade nos dá. (...) Vivemos, afinal, num mundo puramente humano, onde a consciência é a única realidade transcendente.” (1969, p. 95)

Os personagens osmanianos são movidos dentro de um “mundo puramente humano”, em que a “consciência”, como “única realidade transcendente” é uma antessala de onde elas podem saltar para outros espaços, onde tentarão um encontro com algo para além da condição contingente em que foram lançados pela liberdade que as aprisionou entre convenções e tradições engendradas pelos homens.

O que vem de fora, em *O Visitante*, esbate-se contra escudos e armaduras e pelas frestas e arestas insinua-se e arruína-se a liberdade de dizer não.

O risco de *O Visitante*, com a tópica do tentador, expõe seu autor à prova do que podemos considerar, através dos livros que perfazem uma trajetória de mais de duas décadas, interrompida pela morte aos cinquenta e quatro anos, uma estreita ligação entre Literatura e Pensamento, fazendo-se, Osman Lins, pela índole de seu discurso, um poeta-pensador. No dizer de Aduino Novaes, trata-se de descaracterizar qualquer espécie de menosprezo pelo pertencimento do escritor às funcionalidades político-ideológicas da linguagem, ou seja, sua responsabilidade formal e moral com a escrita, como uma fala em profundidade:

“Ora, basta ver que todos os grandes poetas, a exemplo dos grandes pensadores, lidam com a mesma matéria e trabalham para o mesmo fim: poesia e pensamento são formas de interrogar o mundo, uma espécie de "ciência" das coisas e do homem no mundo - não no sentido de uma sociologia do saber, mas no sentido de invenção, de experiências sensíveis por intermédio do movimento, do entendimento e da relação entre as palavras.” (2005, p.9)

As palavras movimentam-se e entendem-se entre si para interrogarem sobre a vida e o homem no mundo: estas são as únicas orientações sensíveis em *O Visitante*. Naturalmente que as relações com a tradição literária são tensas. Mas, as escolhas estão no corpo

linguístico, performando um tecido que buscamos em zigue-zague reflexivo, desafiando o conforto, mas desmascarando a impossibilidade da percepção narrativo-ficcional em linha reta. A artificialidade, no sentido técnico da palavra que aqui equilibra a composição poética, atesta a determinação do jovem escritor entre 1952 – 1954, ao expor-se enquanto apresentava a seus pares e aos leitores que ainda precisaria conquistar, que o caminho estava iniciado. Os prêmios não o seduziram; foram desafios para o caminhante que afiava as armas com as quais elevar-se-ia como uma das mais representativas vozes a iniciar uma interpretação do estar-no mundo, sua liberdade e suas contingências e coerções. Celina, Rosa e Artur, complexo da ficção osmaniana, expõe, no “risco do bordado”, para usar a expressão de Autran Dourado (1926 -) com que nomeou um de seus romances, aproximadamente à mesma época, os primeiros traços de seu autorretrato escritural.

Nas duas epígrafes para as duas partes deste texto, aproximo Osman Lins que começava “colher” pedras e fazê-las palavras para dizer do sentimento do mundo nos simulacros dos personagens de *O Visitante*, de Orhan Pamuk, que abria os olhos para o mundo, ou para dois mundos, Oriente e Ocidente, em 1952. Folhas de cadernos com que se experimentavam na arte de contar histórias se encasavam, para usar a acepção de se entrançavam, ambos sopesavam, palavra de que Osman Lins gostava e que está no “Retábulo de Santa Joana Carolina”, a escolha de um destino: a verdade de criadores de ficção, de pensadores da condição humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- ANDRADE, Mário. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1975.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- DOURADO, Autran. *O risco do Bordado*. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- FLAUBERT, Gustave *Madame Bovary*. Tradução de Araujo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- FOKKEMA, Douwe. *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*. Lisboa: Ed. Vega, 1989.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T.A. Queiroz, Brasília: INL, 1988.
- KRISTOF, Doris. *Modigliani*. Trad. Teresa Curvelo. Colônia: Alemanha, Ed. Taschen, 2000.
- LINS, Osman. *Evangelho na Taba. Outros problemas Inculturais Brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *O Visitante*. São Paulo: Summus, 1979, 3ª ed.
- NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva Ed., 1969.
- NOVAES, Adauto. (org.) *Poetas que pensavam o mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. São Paulo: Topbooks, 1997.
- PAVIANI, Jayme. In: *Filosofia e Literatura – uma relação transacional*. (Orgs) Rohden, Luiz e Pires, Cecília. Injuí: Ed. Unijuí, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é Literatura*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999, 3ª edição.
- SIMONS, Marisa. *As falas do Silêncio em O Fiel e a Pedra de Osman Lins*. São Paulo: Humanitas Publicações. USP, 1999.