

Invencível (e inesquecível)
Osman Lins

Regina **Zilberman**

Professora adjunta do
Instituto de Letras da
Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

regina.zilberman@ufrgs.br

*Todo romance é construído minuciosamente
para nos remeter à ordem cósmica.*

Osman Lins

Memória de Osman Lins

As vezes ganha-se um amigo quando se perde outro. Com Osman Lins foi assim: em junho de 1976 faleceu o grande escritor pernambucano Hermilo Borba Filho, que admirava desde o lançamento dos primeiros volumes de sua tetralogia *Um cavaleiro da segunda decadência* e que conhecera pessoalmente em 1970 em Recife. Hermilo era igualmente amigo de Érico Veríssimo, e essas relações com o Rio Grande do Sul propiciaram a edição dos livros de contos *O general está pintando* (1973), *Sete dias a cavalo* (1975) e *As meninas do sobrado* (1976) pela Globo, ainda sediada em Porto Alegre.

Nada mais justo, pois, que fosse dedicado a Hermilo um número especial do suplemento literário *Caderno de Sábado*, do *Correio do Povo*, de Porto Alegre, que, organizado por Maria da Glória Bordini e por mim, foi publicado em 10 de julho de 1976. Convidado a colaborar, Osman Lins aceitou prontamente a incumbência, de que resultou o depoimento “O invencível Hermilo” (cujo título transferimos ao próprio Osman neste artigo), incluído em 1977 em *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, impresso pela Summus.

Desse primeiro contato originou-se uma contínua troca de correspondência e o envio, por parte de Osman, de suas publicações mais recentes na época, como *A rainha dos cárceres da Grécia*, de 1976. *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, obra em que Osman aborda com energia o livro didático, suas experiências no ensino universitário e as

dificuldades que experimenta o escritor nacional, foi logo adotado como matéria de leitura em cursos de graduação que então eu ministrava na Faculdade Porto-Alegrense, livro discutido com entusiasmo por alunos de Letras. Afinal, todos seriam professores, e os tópicos abordados pelo escritor diziam respeito diretamente à rotina da sala de aula, que ele não teve pejo de desnudar em um tempo em que coragem intelectual significava enfrentar o regime autoritário e militar sob o qual vivia o Brasil.

Também em 1977 tive a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente. Ferreira Gullar retornara ao Brasil após um período de exílio voluntário na Argentina e autografava uma antologia de seus poemas na Livraria Cultura, coletânea editada pela Summus, empresa, como se observa, valente como seus colaboradores. Osman Lins e Julieta lá estariam, e foi como nos reunimos, indo, a seguir, jantar na casa do escritor. Desse encontro participou também James Amado, cuja admiração pela obra do ficcionista pernambucano não tinha fim.

O terceiro ato desse relacionamento pessoal deu-se em 1978, quando o escritor visitou brevemente Porto Alegre. Estudava, juntamente com os alunos do mestrado em Letras, o romance *Avalovara*, e a oportunidade de dividir a experiência de produção e leitura com o autor e os estudantes era imperdível. Poucos dias antes de sua conversa com os mestrandos recebi-o em minha residência, onde jantamos, creio, com a presença de Moacyr Scliar. Mas no dia aprazado para o debate na universidade o escritor faltou. Fora obrigado a partir apressadamente do Rio Grande do Sul, pois não se sentira fisicamente bem: a doença que acabou por levá-lo surpreendera-o na noite anterior, e ele decidira procurar auxílio com seus médicos. Poucas semanas depois ele faleceu.

Desse último ato restou apenas a memória escrita: mais um *Caderno de Sábado*, do *Correio do Povo*, agora em sua homenagem, publicado em 30 de setembro de 1978; e a dissertação de mestrado *Avalovara: estudo de texto*, de Sônia Haydée Randazzo, uma das alunas da disciplina dedicada àquele romance, infelizmente não discutida com o autor em decorrência da triste fatalidade de sua doença e de sua morte.

Quatro razões (no mínimo) para admirar Osman Lins

Osman Lins era uma pessoa fascinante por sua inteligência, criatividade e delicadeza. Os ingleses o chamariam de *gentleman*, e sua companheira, Julieta de Godoy Ladeira, uma autêntica *lady*, de modo que o casal era encantador. Mas isso não significa que Osman fizesse concessões em termos artísticos ou intelectuais. Pelo contrário, seus livros de ensaio – *Guerra sem testemunhas*: o escritor, sua condição e a realidade social, bem como os dois volumes dedicados ao diagnóstico dos problemas inculturais brasileiros – mostram um homem combativo, que não mediu esforços para denunciar os males que assola(va)m a vida nacional ainda quando o momento político pudesse lhe custar caro.

Por sua vez, a ficção que produziu não é menos desafiadora. Talvez sua divisa pudesse ser a reivindicação do “direito permanente à pesquisa estética”, que Mário de Andrade

considera uma das principais bandeiras do Modernismo brasileiro (ANDRADE, s. d., p. 242). O conjunto de suas narrativa comprova o pleno exercício daquele princípio, podendo-se elencar as propriedades que exemplificam a presença e o significado do experimentalismo que pratica.

Por sua vez, essas propriedades, a seguir identificadas, constituem razão suficiente para admirar seu criador e garantir-lhe um assento permanente no cânone literário nacional:

1 Experiência com o foco narrativo

A tentativa de rompimento do enquadramento único, resquício da concepção do narrador onisciente vigente sobretudo no romance do século XIX, levou Osman Lins a uma preocupação constante com o ponto de vista. Aquela concepção predomina na narrativa em terceira pessoa, mas igualmente na *Icherzählung* convencional ao leitor é oferecida uma versão única dos acontecimentos.¹ Osman Lins trata de multiplicar esse privilégio, cedendo a inúmeras personagens em um mesmo texto a dicção de sua história ou versão, relativizando a interpretação dos acontecimentos e anulando a noção de um intermediário exclusivo entre o mundo narrado e o leitor.

1 | A respeito do caráter dominador dos processos narrativos tanto em terceira quanto em primeira pessoa, cf. Booth, 1973; Pouillon, 1946; Stanzel, 1965.

2 Ruptura com a linearidade da narração

A consequência se faz sentir no outro aspecto a ser examinado: torna-se impossível seguir linearmente o desenvolvimento do relato. O escritor introduz cadeias simultâneas de acontecimentos que integram os fatos a um âmbito cósmico que ultrapassa, mas ao mesmo tempo engloba, os destinos individuais.

3 Variação do tempo verbal

A multiplicação das possibilidades atinge também o emprego do tempo verbal, que numa narrativa se situa preferentemente no pretérito. Osman Lins não se satisfaz com isso, valendo-se igualmente do presente e do futuro em meio à narração (se os empregasse apenas no diálogo, nada haveria de especial), o que confere ao relato um cunho fortemente lírico. A esse respeito é preciso lembrar que o autor não alcança romper com uma característica inerente, logo intransponível, à índole narrativa: a significação atemporal dos acontecimentos narrados, de modo que o tempo verbal predominante – o pretérito – perde sua significação de passado (HAMBURGER, 1975). Por isso mesmo, pode o escritor recorrer a novas possibilidades, que se enfraquecem o caráter épico do texto próprio a todo relato retrospectivo abrem-no a outros gêneros, concretizando no nível poético a cosmicidade buscada, como se passa em *Avalovara* (LINS, 1973).

4 Superação dos limites do signo verbal

A última propriedade refere-se ao aproveitamento de signos exclusivamente visuais a fim de representar as personagens e substituir (ou suprimir completamente) o nome

batismal daquelas. Esse processo, que resulta do aproveitamento do caráter grafêmico do texto impresso, aparece a partir das narrativas de *Nove, novena* (LINS, 1975) e instala-se de modo cabal em *Avalovara*.

Os efeitos dessa técnica são notáveis, uma vez que, em primeiro lugar, o escritor evidencia a natureza da literatura contemporânea, qual seja, sua epiderme gráfica, cujo significante não é dado apenas pela imagem acústica, como quer Saussure (1969), mas é igualmente ótico. O fato tem outras consequências:

a) Mostra que o batismo das personagens pelo escritor, uma cópia de um costume social, é tão somente uma convenção literária decorrente da primitiva forma oral do fenômeno poético; convertido em livro, ele absorve – deveria absorver, ao menos – recursos que a nova situação lhe fornece.

Dessa maneira, dá-se o aproveitamento de meios gráficos ao longo da narrativa, usados anteriormente apenas pela poesia concreta. E com uma diferença em relação ao emprego da história em quadrinhos no relato literário, procedimento de que se valem vários autores (Lourenço Mutarelli é um exemplo bem recente): essa forma ainda pode ser convertida em expressão oral, de modo que se mantém a primazia do sistema linguístico, enquanto os sinais que aparecem em *Avalovara* ou em *Nove, novena* não encontram um significante acústico correspondente.

b) Além disso, rompendo com uma convenção secular da literatura, cujo objetivo é mimetizar o hábito social, e introduzindo processos em que essa modalidade de reprodução não tem meios de acontecer, o escritor evidencia o caráter *ficcional* da literatura, o que deve ser entendido de dois modos:

- como a constituição de um sistema de signos com leis e regras próprias, isto é, de uma linguagem que retira sua significação de suas relações internas e tão-somente delas;
- como um sistema de signos ou linguagem que não depende da coincidência com outra linguagem para que tenha sentido noutra formulação nem precisa ser traduzida em outro código – seja o sociológico, o psicanalítico – para que sua mensagem se apresente ao leitor.

Essa propriedade ficcional tem igualmente seus efeitos, e o mais importante deles diz respeito à *recusa do verismo*, pois, para este, o texto poético só adquire significação quando se dá sua plena aderência a certa realidade exterior a ele, de preferência a de tipo social. Pelo contrário, o que se percebe na trajetória literária de Osman Lins – e que se estende até o último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), e devido a essa

peculiaridade ficcional da narrativa literária – é o rompimento com as cadeias lógicas e a introdução de personagens andróginos, seres místicos, situações mágicas, o que lhe possibilita conquistar um significado humano no plano simbólico, e não no da afinação com o dado social imediato.

A experimentação com o foco narrativo em primeira pessoa confere ao texto índole polifônica;² porém o que predomina são os duetos, como acontece em *La Paz existe?* – escrito em colaboração com Julieta de Godoy Ladeira (LADEIRA; LINS, 1977) –, nas narrativas de *Nove, novena*, "Um ponto no círculo", "Noivado", e mesmo em *Avalovara*, pois o discurso de Abel e o de sua última amada sobrepõem-se em larga escala às demais vozes. Uma brilhante exceção é "Perdidos e achados", de *Nove, novena*, pois o autor logra o almejado desdobramento das dicções narrativas.

Ainda que a variedade de focos, desdobramento das possibilidades oferecidas pelo ponto de vista em primeira pessoa, acabe na maioria das vezes submetida a um par dominador, não se pode negar que o efeito alcançado é a quebra de univocidade do discurso do narrador. Não mais se privilegia um olhar soberano que paira acima do mundo narrado, orientando os juízos e a recepção do leitor. O resultado é uma maior liberalização do relato pela socialização do poder de narrar, delegando ao leitor o direito de decidir e complementar as lacunas criadas.

O papel atribuído ao leitor é, pois, outra decorrência da adoção de processos poéticos cujo ponto de partida é a fragmentação do foco narrativo. Abandonando a sequência cronológica do relato e desenvolvendo vários eixos simultâneos de acontecimentos que se inserem num tempo maior, Osman Lins retira a ênfase do desenrolar das histórias individuais, apresentando quase exclusivamente *flashbes* daquelas: da história de Abel, em *Avalovara*, são-nos dados apenas fragmentos de sua vida em Paris, Recife e São Paulo, com vagas menções a datas, cenários, pessoas. Verifica-se processo similar em "Um ponto no círculo", no qual o escritor apresenta frações do acontecimento focalizado (o encontro amoroso entre duas pessoas) por meio da memória do rapaz e dos sentimentos e das percepções da moça quando de sua entrada no quarto da pensão. Cabe ao leitor preencher os vazios (ISER, 1975; ISER, 1976), ordenar os fatos e acompanhar as reações diversas daquelas personagens. Dessa maneira, embora a complexidade técnica à primeira vista exile o leitor do texto, o que efetivamente acontece é o convite a que ele participe do fazer narrativo, tornando-o de certo modo também um *poietes*.

Os aspectos destacados em relação à obra de Osman Lins decorrem de um alto nível de conscientização no tratamento do fenômeno literário. É o que se pode verificar com base em suas considerações sobre "Um ponto no círculo", quando confessa sua "preocupação com o rigor, presente na estrutura do conto" e no "plano temático", pois "a alternância, no conto, das intervenções de ambas (as personagens) não se faz por acaso: obedece a uma simetria rigorosa" (STATUS, 1975). A abolição do acaso e a presença de uma rigorosa simetria denunciam o demiurgo que manipula conscientemente sua arte literária.

2 | BAKHTINE (1970);
BAKHTINE (1978); LOTMAN
(1972); USPENSKY (1973).

Essas observações não contradizem o que foi afirmado antes sobre a recusa da onisciência? O que sucede é uma mudança de nível, pois a onisciência deixa de ser um atributo do narrador (que, usualmente, está numa situação privilegiada em relação ao mundo narrado, na medida em que dispõe de um número maior de informações) e torna-se uma característica do criador – ou “autor implícito” (BOOTH, 1973) –, responsável por todo o texto, seja qual for o ângulo por meio do qual se aborde a narrativa.

Porém, Osman Lins, no trecho citado, refere-se ao rigor com que trabalha o plano temático, vinculando a ele a estrutura do relato. Esse plano pode ser compreendido tomando por base o que o autor considera uma concepção cósmica, na qual percebe a inserção do indivíduo:

É nesse sentido que todo o problema do caos e do cosmos me atrai, é pelo fato de que quando eu me ocupo das cosmogonias, vamos dizer assim, estou me ocupando da narrativa. [...] Porque eu penso que é o fato de nos voltarmos para o cosmos que enriquece o que estamos fazendo, tanto nas nossas criações como nas nossas relações amorosas. Se um homem ama uma mulher ou uma mulher ama um homem, e esses indivíduos não estão voltados para fora e estão simplesmente voltados um para o outro, acho que isso termina simplesmente no sadismo, na mútua destruição (ESCRITA, 1976).

O caráter cósmico do plano temático funda-se no amor, entidade soberana que promove a união. Nesse sentido, Osman Lins retoma a concepção de Eros, como Platão a expõe em *O banquete* (1966), e justifica a predominância do assunto amoroso em seus livros. A esse fato liga-se o outro aspecto do plano temático: o caráter cósmico é dado por sua escrita por meio do desenvolvimento dos processos narrativos, na medida em que o escritor, suprimindo a onisciência do narrador e transferindo-a a todo o texto, multiplicando as narrativas, integrando várias cadeias de acontecimentos narrativos, mimetiza literariamente o funcionamento do universo. Por isso, a preocupação com a técnica narrativa e o rompimento com as convenções tradicionais do fazer literário, obrigando o leitor a tomar parte nesse ato criador, não é o exercício vazio de vanguardismo, mas o desenvolvimento de uma concepção de vida e de poesia que procura alcançar amplitude universal. Nesse sentido, o usufruto do “direito permanente à pesquisa estética” é a via de acesso a uma compreensão da engrenagem cósmica da qual participa o ser humano, resultando daí uma atividade literária de inegável grandeza no patrimônio literário nacional.

Referências

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s. d.

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Tradução: Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
_____. *La poétique de Dostoievski*. Tradução: Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1970.

BOOTH. Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

ESCRITA, n. 12. São Paulo: Vertente, 1976.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução: Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ISER, Wolfgang. Die Appellstruktur der Texte. In: WARNING, Rainer. *Rezeptionsästhetik*. München: Fink, 1975.
_____. *Der Akt des Lesens*. München: Fink, 1976.

LADEIRA, Julieta de Godoy; LINS, Osman. *La Paz existe?* São Paulo: Summus, 1977.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Nove, novena*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

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

LOTMAN, Jurij M. *Die struktur literarischer texte*. Tradução: Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, 1972.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução: Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966.

POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris: Gallimard, 1946.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. 7. ed. Tradução: Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1969.

STANZEL, Franz. *Typische formen des romans*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1965.

STATUS, n. 23/A. São Paulo: Três, 1975.

USPENSKI, Boris. *A poetics of composition*. Tradução: Valentna Zavarin e Susan Wittig. Los Angeles, Berkeley: University of California Press, 1973.