



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

RETÁBULO DO BRASIL

LITERATURA, HISTÓRIA E POLÍTICA EM *NOVE, NOVENA*, DE OSMAN LINS

Andrea dos Reis Collaço

BRASÍLIA, 2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

RETÁBULO DO BRASIL

LITERATURA, HISTÓRIA E POLÍTICA EM *NOVE, NOVENA*, DE OSMAN LINS

Andrea dos Reis Collaço

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora:

Profa. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin

BRASÍLIA, 2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CA556r Collaço, Andrea dos Reis
Retábulo do Brasil: Literatura, História e Política em Nove, novena, de Osman Lins / Andrea dos Reis Collaço; orientador Elizabeth de Andrade Lime Hazin. -- Brasília, 2021.
304 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Osman Lins [1924-1978]: crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira: história e crítica. 3. História do Brasil. 4. Política. I. Hazin, Elizabeth de Andrade Lime, orient. II. Título.

RETÁBULO DO BRASIL
LITERATURA, HISTÓRIA E POLÍTICA EM *NOVE, NOVENA*, DE OSMAN LINS

Andrea dos Reis Collaço

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de doutora em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora:

Profa. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin

COMISSÃO EXAMINADORA

DATA DA DEFESA: 30/08/2021

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin
(PosLit-UnB)

Profa. Dra. Ana Luiza Britto Cezar de Andrade
(UFSC)

Profa. Dra. Graciela Beatriz Cariello
(Universidad Nacional de Rosario-UNR)

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata
(PosLit-UnB)

Suplente: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
(PosLit-UnB)

BRASÍLIA, 2021

[agradecimentos]

Minhas bisavós foram brasileiras casadas com homens vindos da Europa. Uma delas, lembrada pela força e pelo valor que dava à educação, teve que tirar meu avô ainda adolescente da escola para ajudar nas despesas da casa quando o marido, condutor de bondes, se viu sem emprego e sem assistência social ao ser acometido por uma doença progressiva. A outra, conhecedora de plantas e curas, era analfabeta. Minha avó, também tirada da escola criança para trabalhar na fábrica de tecidos, multiplicava com inteligência prática os poucos recursos que tinha e lia os jornais todos os dias, mas só escrevia o próprio nome. Minha mãe, a primeira filha, foi também a primeira da família a concluir o ensino médio e, depois, o ensino superior. Contadora, encontrou nos números a possibilidade de um mundo mais largo para nós.

A história de suas vidas é também a história do Brasil, a história de mulheres – e mulheres pobres – neste país. A elas devo esta tese. Se cheguei até aqui, foi porque grande parte do caminho foi percorrido por aquelas que me antecederam ao longo das gerações. Os meus passos se apoiam nos seus.

Se chego até aqui, é também porque existem meus filhos. Não para que sigam minhas escolhas, mas para que, amparados por elas, possam inventar para si o mundo que desejarem.

Às que me antecederam, reverência.

Aos que me sucederão, liberdade.

[agradecimentos . 2]

Aos gatacos, pela inteligência e alegria do encontro;

A João Vianney, Pedro Couto e Luciana Barreto, por comporem minha banca de qualificação;

A Thayla Ventura, pela cuidadosa revisão;

Aos participantes dos Encontros de Literatura Osmaniana (ELO), especialmente a Adriano Portela e Teresa Dias, pela amizade, e a Ana Luiza Andrade, Graciela Cariello e Hugo Almeida, pelos retornos tão gentis a respeito de outros trabalhos meus;

À querida Neila da Silva de Souza e à pequena Larissa, por me receberem com tanto carinho em sua casa em Manaus quando fui fazer uma das disciplinas do doutorado;

À família de Osman Lins, por serem presença e escuta para os que estudam suas obras;

A Schmuell Cantanhede, companheiro no amor e na indignação, por escutar as minhas angústias e por celebrar minhas conquistas;

Aos meus filhos e meus pais, pelo tempo que lhes foi roubado;

A Elizabeth Hazin, por ser, para mim, o espelho do possível:

Muito, muito obrigada. Sem vocês – e isso não é mera figura de linguagem – esta tese não existiria.

[resumo]

Diz Osman Lins que o texto literário não é um detentor de significações, mas um deflagrador de significações. Esta tese busca, dentre as várias significações deflagradas pelo livro *Nove, novena* (1966), compreender os sentidos políticos e históricos do Brasil que emergem das nove narrativas que compõem o volume. Usando como base o conceito de prefiguração de Hayden White e amparando-se na tradição histórica e sociológica brasileira, a tese estrutura-se em três capítulos, abordando o passado nacional presentificado, ou seja, como as raízes históricas da formação nacional se apresentam no texto osmaniano; o presente do tempo de escrita do livro, marcado pela instabilidade política e por transformações sociais; e as aberturas para o futuro, ou, em outras palavras, para a criação do novo num país histórica e contemporaneamente marcado pela opressão. A suposição que serve de base à investigação é de que, na obra, a apreensão do Brasil por meio da visão aperspectívica de Lins, que presentifica seus múltiplos tempos e realidades socioculturais e os transfigura por meio da palavra e da imaginação poética, é o que possibilita, num tempo marcado por cacofonias e distorções, o ressurgimento da realidade nacional de forma íntegra.

Palavras-chave: Osman Lins; Nove, novena; Crítica literária; História do Brasil; Política.

[abstract]

Osman Lins states that the literary text isn't a holder of meanings, but a trigger of meanings. This thesis seeks, among the several meanings triggered by the book *Nove, novena* (1966), to understand the political and historical meanings of Brazil that emerge from the nine narratives that compose the volume. Based on Hayden White's concept of prefiguration and grounded on the Brazilian historical and sociological tradition, the thesis is structured in three chapters, addressing the national past made present, i.e., how the historical roots of the nation's formation are presented in Osman's text; the present during which the book was written, defined by political instability and social transformations; and the openings towards the future, or, in other words, towards the creation of newness in a country historically and contemporarily marked by oppression. The investigation's underlying assumption is that, in the work, the apprehension of Brazil through Lins' aperspectivic view, which coalesces in the present its multiple time periods and sociocultural realities, and transfigures them through the poetic word and poetic imagination, that is what makes possible, in a time period marked by cacophonies and distortions, the resurgence of the national reality in an integral way.

Keywords: Osman Lins; *Nove, novena*; Literary criticism; History of Brazil; Politics.

RETÁBULO DO BRASIL

LITERATURA, HISTÓRIA E POLÍTICA EM *NOVE, NOVENA*, DE OSMAN LINS



Francisco Galeno, 2010

Andrea dos Reis Collaço

BRASÍLIA, 2021

A Alfredo Bosi e aos outros – até agora –
quinhentos e oitenta mil mortos pela COVID-19
no Brasil.

A todos os filhos que choram sem mães, a todas
as mães que velam seus filhos.

Por memória, verdade, justiça e reparação.

Todo mundo sabe que, neste nosso mundo atormentado, não há lugar para os neutros. E o escritor, mais do que ninguém, tem de participar. Ainda que essa participação não seja evidente a uma leitura superficial, ela tem de existir e impregnará sua obra. O escritor que não está ligado, de um modo profundo, aos seus semelhantes, e principalmente aos homens do seu país, é um invasor e não merece o ofício que escolheu.

Osman Lins

Conheço o meu país
no escuro – pelo tato.
E se me amarram as mãos nas costas
conheço pelo cheiro.
E se me tapam o nariz
ainda assim conheço o meu país
pelo que dele sobra
à minha volta.

Zulmira Ribeiro Tavares

SUMÁRIO

DE QUE MODO PASSA O TEMPO

Introdução 15

Que procurava? E há quanto tempo ando eu nesta cidade, golfo de consternação, perseguindo o que talvez não exista? 16

HOJE É ONTEM

Primeiro capítulo 37

De que serve a um homem ter gado e plantações, se não é capaz de tirar, do próprio coração, alguma grandeza? 38

Retábulo de Santa Joana Carolina

Não posso lhe explicar. Mas uma puta, uma vítima não podem existir. Se existem, abrem uma chaga no carrasco. 64

Conto barroco ou unidade tripartita

As mãos sob a mesa, promete a si mesmo que haverá de ter uma mulher, que haverá de amá-la, que não será jamais como esses outros homens. 83

Pastoral

[hoje é ontem]..... 102

TARDE DEMAIS PARA DEPOIS

Segundo capítulo..... 104

Então tudo que faço é como olhar nos olhos de um cego? 105

Os confundidos

Por que só ouço agora, em sua alma, rangidos de ferragens? 122

Noivado

<i>Quantos são os dentes do Leviatã?</i>	142
Perdidos e achados	
[tarde demais para depois]	161
[encarte].....	163
IMAGENS DA AUSÊNCIA	
 ANTES QUE SEJA CEDO	
Terceiro capítulo	196
<i>Existe, aquele pássaro?</i>	197
O pássaro transparente	
<i>E depois? Que exércitos, areias e detritos cobrirão esta hora?</i>	220
Um ponto no círculo	
<i>Decidi fazer um papagaio assim: formas novas, diferente dos outros e ainda mais alegre.</i>	
<i>Vou fazê-lo.</i>	240
Pentágono de Hahn	
[antes que seja cedo]	262
 RETÁBULO DO BRASIL	
Conclusão	263
<i>Que encontrei ainda, hoje, em minha busca, de si próprio e do outro?</i>	264
 BIBLIOGRAFIA	284

DE QUE MODO PASSA O TEMPO

Introdução



Isabel Pons, s/d

*Que procurava? E há quanto tempo ando eu nesta cidade, golfo de consternação,
perseguindo o que talvez não exista?*¹

¹ LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.58.

Em 1966, dois anos após o Golpe Civil-Militar que daria início a mais de vinte anos de regime ditatorial no Brasil, Osman Lins publicou o livro considerado pelos críticos como aquele que inaugura uma nova fase em seu percurso como escritor: *Nove, novena*. Desde que veio a público, o livro, composto por nove narrativas independentes, chamou a atenção por suas inovações estruturais e por um cuidadoso trabalho com a linguagem, alcançando uma perspectiva diferenciada do tempo, do espaço, da personagem e da estrutura literária.

Embora tangenciem em alguma medida a problemática social contida nas narrativas de *Nove, novena*, os principais trabalhos críticos sobre o livro concentram-se, justificadamente, em suas valiosas inovações literárias que inauguram um novo momento na produção do escritor e permitem situar Osman Lins entre os grandes artífices mundiais da palavra.

“Nove, novena Novidade”, prefácio à primeira edição do livro escrito por João Alexandre Barbosa, ressalta o caráter inovador da linguagem numa obra que “não se trata apenas de uma série de contos, mas de exercícios de ‘écriture’ orientados no sentido da formação de um universo ficcional” com elementos percebidos pelo leitor “como intimamente dependentes do próprio ato de reorganização linguística que lhes deu origem”, obedecendo “a um princípio estrutural de extração de significados a partir da própria organização literária”. Na novidade trazida por Lins, o autor deixaria de ser um mediador para buscar “o encontro a dois – leitor e personagem”, ousando por meio de soluções como “o emprego de uma técnica de simultaneidade que, na verdade, corresponde a uma perspectiva antes espacial do que temporal da narrativa”, com a conseqüente “especialização do elemento temporal²”.

Anatol Rosenfeld, em seu ensaio “O olho de vidro de *Nove, novena*”, publicado em duas partes no Suplemento Literário do jornal O Estado de São Paulo, destaca a mudança na construção de personagens em relação aos escritos anteriores de Lins, abandonando a perspectiva realista e as transformações na concepção do tempo romanesco. Concentrando-se na narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, o crítico explora a apresentação da narrativa em quadros sucessivos, com diferentes narradores e sem uma perspectiva temporal unívoca, trazendo ao texto uma multiplicidade de vozes e de olhares cujo efeito “é de pintura plana,

² BARBOSA, J. A. *Nove, novena Novidade*. Prefácio à primeira edição de *Nove, novena*, 1966.

aperspectívica, de retábulo ou vitral medievais (...) em que, apesar dos contornos nítidos, forma e fundo tendem a confluir³”.

Ele aponta que os novos processos narrativos de Lins “não são resultado de um jogo ‘formal’ gratuito⁴”, mas consequência de “considerações ontológicas e antropológicas, de uma nova visão do homem e da sua relação com o universo e com a sociedade, visão que já não é captável, de forma adequada, pelas estruturas da narrativa tradicional⁵”. Por meio da dissolução do foco narrativo e da *presentificação*, em que “o próprio tempo se ‘achata’, torna-se plano, presente intemporal⁶”, Lins lograria afastar-se “decididamente do antropocentrismo, tal como se manifesta no romance psicológico tradicional, com o protagonista no centro do mundo⁷” e renegaria, concomitantemente, “a fé, característica da época burguesa, na posição privilegiada do indivíduo⁸”.

Poder-se-ia falar talvez, no caso de Osman Lins, de um "cosmocentrismo" em substituição ao antropocentrismo. Com os processos narrativos complexos, acima expostos, procura reproduzir esta visão plana, aperspectívica, presentificadora (correndo o perigo de negligenciar o mundo histórico, ameaçado de amesquinhar-se ante a imensidão dos espaços e eras cósmicos).⁹

Ana Luiza Andrade explora questões estruturais relativas ao tempo e ao espaço narrativo no livro *Osman Lins: crítica e criação*, de 1987, focalizando sua análise nas transformações da perspectiva narrativa em relação aos trabalhos anteriores de Lins. A autora retoma os debates suscitados por Rosenfeld e Barbosa e chama atenção para o “controle artesanal¹⁰” do autor e para o caráter geométrico de *Nove, novena*, que defende representar uma fase de transição no percurso criativo osmaniano.

De acordo com a divisão dos períodos de ficção assinalados por *Guerra sem testemunhas*, *Nove, novena* (1966) inaugura a segunda fase de Osman Lins. Esta fase, intermediária entre as primeiras obras, *Os gestos*, *O visitante*, e *O fiel e a pedra* e *Avalovara*, ou seja, entre a fase da procura e a fase da plenitude, manifesta o momento de transição do autor, entre um esquema ficcional caracterizado pela busca por parte dos personagens e um plano calculado que possibilita o diálogo entre o texto e o mundo.¹¹

³ ROSENFELD, Anatol. *O olho de vidro de Nove, novena* (parte 1). *Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo*, ano 15, nº 699, 6 dez. 1970, p. 5.

⁴ ROSENFELD, 1970, p. 1.

⁵ ROSENFELD, 1970, p. 1.

⁶ ROSENFELD, 1970, p. 5.

⁷ ROSENFELD, 1970, p. 4.

⁸ ROSENFELD, 1970, p. 4.

⁹ ROSENFELD, 1970, p. 4.

¹⁰ ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 119.

¹¹ ANDRADE, 1987, p. 113.

A pesquisadora Sandra Nitrini traça, em *Poéticas em Confronto: Nove, novena e o Novo Romance* (1987), como o título sugere, um paralelo entre *Nove, novena* e o Novo Romance Francês, por meio do resgate de informações biográficas sobre Osman Lins e do cruzamento de aspectos estilísticos e estruturais entre o livro e a corrente francesa. Na introdução ao seu estudo, a autora divide a obra de Lins em dois momentos: um “que compreende uma forma ficcional tradicional e realista, (...) dentro de uma linha psicológica introspectiva e íntima, mesmo quando se trata de um romance voltado para a problemática de ordem social¹²”, que iria até *O fiel e a pedra*; e outra, inaugurada com *Nove, novena*, marcada pela “quebra da ilusão referencial com a rarefação e a dispersão do enredo, por novos processos de composição da personagem e por uma alta dose de reflexão sobre o romance¹³”.

Elizabeth Hazin (2016) defende que *Nove, novena* distingue-se na produção osmaniana por cinco aspectos importantes: (a) “o uso de elementos que contrariam a tradição e que se destacam como inovações em relação ao movimento anterior, como a presença de ornamentos, (...) a utilização de símbolos gráficos para destacar a mudança de turno das vozes narrativas, o aperspectivismo e a grande presentificação”; (b) “a irrupção das cidades de Recife e Olinda na ficção do autor”; (c) “o diálogo com outros campos do conhecimento”; (d) “o surgimento da descrição, como elemento que substitui – em diversas situações – a narração” e (e) “o predomínio, em todo o livro, de uma nova visão do literário, que implica o equilíbrio consciente entre o real e o ficcional¹⁴”.

Na produção crítica recente, destacam-se, além dos trabalhos sobre a estrutura narrativa, investigações sobre a relação entre a palavra e a ordem cósmica por ela instaurada ou através dela mediada, assim como sobre o caráter geométrico e matemático dos textos.

As questões de ordem política suscitadas pelo texto literário em *Nove, novena*, contudo, têm sido pouco exploradas pela crítica até aqui. *Avalovara*, romance do escritor publicado em 1973, ao contrário, possui vasta bibliografia dedicada aos seus aspectos sociais e políticos, assim como *A rainha dos cárceres da Grécia*, de 1976, último romance de Lins. Dentro da produção não ficcional de Lins, o ensaio *Guerra sem testemunhas* (1969), publicado pelo autor pouco tempo após *Nove, novena*, apresenta ampla reflexão sobre o papel

¹² NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto: Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987, p. 17.

¹³ NITRINI, 1987, p. 17.

¹⁴ HAZIN, Elizabeth. As horas que decorrem entre o início e o florescer de um recife: reflexão sobre a temporalidade em Osman Lins. Em GOMES, Leny e HAZIN, Elizabeth (orgs.). *A escrita do mundo: letras, imagens e números* (ensaios sobre a obra de Osman Lins). Porto Alegre: Metamorfose, 2016.

do escritor frente à realidade que o cerca. As preocupações políticas aparecem ainda nos artigos, nas entrevistas e nos textos publicados em periódicos, que foram reunidos pelo autor em *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros* (1977) e por sua esposa na publicação póstuma *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros* (1979).

Fato é que Osman Lins nunca recusou ser um homem político e sempre afirmou a importância fundamental do escritor nas transformações da sociedade à qual pertence, ao “atritar as consciências¹⁵” e organizar em palavras a sua visão sobre o mundo. Também sempre afirmou que escrevia primeiramente para o seu país, para a sua cultura e na sua língua, de modo que o Brasil e seu povo, o romance brasileiro e a língua nacional são os destinatários primeiros das suas preocupações estéticas, filosóficas e críticas. Em entrevista publicada inicialmente na Revista Escrita em 1976 e posteriormente reunida no livro *Evangelho na Taba*, o escritor afirma:

Eu não escrevo para dinamarquês, nem para australiano, escrevo para o Brasil. O que a gente escreve, todo mundo que escreve sabe disso, nasce do povo a que a gente pertence. E é dirigido a esse povo que fala a nossa língua, são essas vozes que a gente escuta quando está compondo o nosso texto, e ele só é integralmente o livro que eu escrevi na sua língua. (...) a gente escreve para o nosso país e quer ser entendido no nosso país. E tem mais, entendido na nossa época.¹⁶

Ora, se *Nove, novena* é um ponto de inflexão na trajetória literária de Lins, como bem elabora a sua fortuna crítica, se as inovações estruturais e estilísticas amplamente estudadas resultam, como diz Rosenfeld, “de uma nova visão do homem e da sua relação com o universo e com a sociedade¹⁷” e se o trabalho do escritor destina-se, em primeira mão, ao leitor brasileiro de seu tempo, é razoável supor que o homem brasileiro, a sociedade brasileira e as questões políticas nacionais que aparecem de modo mais claro nos livros posteriores estejam também presentes na publicação de 1966.

Não pretendo, com isso, afirmar que *Nove, novena* seja uma obra engajada, no sentido de ser uma obra concebida a partir de um determinado posicionamento político para provocar transformações em sua realidade imediata, conceito que o próprio Lins refutaria em entrevistas sucessivas, chamando-o de limitador¹⁸, mas sim que as preocupações do autor e seu pensamento sobre a realidade brasileira num momento tão crítico da história não

¹⁵ LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, T12. Para facilitar a localização dos trechos em diferentes edições, as citações de *Avalovara* usam como referência as passagens da espiral que compõe o romance, indicando a linha narrativa e a sequência de entrada.

¹⁶ LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979, p. 229.

¹⁷ ROSENFELD, 1970, p. 1.

¹⁸ LINS, 1979, p. 265.

poderiam deixar de ser parte relevante dessa obra que marca seu amadurecimento como escritor e como ser humano. Barbosa, no já citado prefácio, advertia que “um amadurecimento técnico, como este de Osman Lins, haveria de necessariamente importar numa plenitude de compreensão do homem e seu mundo¹⁹”.

Ao longo de entrevistas e escritos posteriores à publicação, Lins corrobora a possibilidade de uma leitura política de *Nove, novena*, citando o volume como um momento de transformação da sua visão, como escritor, da realidade brasileira. Ainda no ano de lançamento do livro, em entrevista ao jornal Correio da Manhã, responde incisivamente quando perguntado se *Nove, novena*, “não obstante sua técnica avançada”, seria “um livro participante”: “Certamente. É, inclusive, através de sua técnica. Quem o ler detidamente reconhecerá isto sem dificuldade. Participação não é apenas comício e eloquência fácil²⁰”. Em artigo datado de 1977, diz: “Uma obra literária não tem nada que ver com palavras de ordem. Pessoalmente, acho que uma visão não naturalista é muito mais rica e abre mais vias de acesso ao real que a visão naturalista²¹”.

No texto “O outro gesto” (1975), por ocasião da republicação de seu primeiro livro de contos, *Os gestos* (1957), Lins examina a coletânea escrita quase vinte anos antes e o que descreve como a “brandura” irremediavelmente perdida diante das transformações provocadas por uma realidade que, “numa fórmula breve”, confessa “não amar e não admirar²²”, apontando a diferença de posicionamento desse livro em relação a *Nove, novena*:

(...) como escritor, ainda havia em mim, quando o compus, uma brandura que não mais existe – e, se existe, é infiltrada de veneno. Não que eu visse candidamente o mundo. Aí encontramos, apesar da minha experiência ainda curta, uma visão o seu tanto sombria da nossa condição. *Nada, porém, se vê – nos temas, nas palavras ou nos ritmos – que denuncie a minha cólera funda.*

*Se o leitor, por acaso, comparar esse livro com Nove, novena, elaborado bem depois, poderá sem esforço atestar o que acima afirmei e talvez incline-se por este volume, não obstante certo ar soturno que, aqui e ali, dele se desprende.*²³

Um ano depois, na já referida entrevista à Revista Escrita, perguntado sobre a maneira pela qual a preocupação dele como homem brasileiro estava presente em sua obra, esclarece, também trazendo à baila *Nove, novena*:

¹⁹ BARBOSA, 1966.

²⁰ LINS, 1979, p. 139, grifos meus.

²¹ LINS, 1979, p. 70.

²² LINS, Osman. *O outro gesto*. Em: LINS, Osman. *Os gestos*. São Paulo: Moderna, 1994 (b), p. 7.

²³ LINS, 1994 (b), p. 7, grifo meu.

O meu caso é bem claro, porque as minhas preocupações, *as minhas posições políticas caminharam de uma quase indiferença pelos problemas políticos a uma preocupação muito grande*. E, curiosamente, algumas pessoas parecem ter chegado à conclusão de que nos meus primeiros livros eu tinha uma preocupação maior com o destino do homem brasileiro, do que no caso do meu último livro. É justamente o contrário. No *Fiel e a Pedra*, o problema é de afirmação pessoal, aparece lá um senhor de terras que é enfrentado por um homem de classe média, mas os problemas políticos parecem completamente ignorados no livro. *Essa preocupação só vai começar a surgir curiosamente com o Nove, novena, que representa um certo amadurecimento meu, como escritor, e representa a meu ver um certo amadurecimento como homem político.*²⁴

O exame da inovação formal poderia levar a pensar que o esforço de uma leitura política da obra seria, de certo modo, exógena ao projeto do escritor, mas suas próprias entrevistas desmentem esse julgamento, de modo que a dimensão histórico-política pode, sim, ser coerentemente estudada no livro. É certo que uma grande obra literária encontra-se aberta a leituras diversas e possui camadas de significação que só podem ser alcançadas na medida em que são desvelados alguns de seus segredos. Diante da magnitude das conquistas estruturais de *Nove, novena*, natural que os estudos tenham se concentrado nesse ponto, sem, contudo, esgotar suas possibilidades. E é assim que, apoiando-me nos avanços obtidos por esses estudos, busco acrescentar mais uma camada à teia de significações da obra, empreendendo uma leitura política das narrativas do livro, na sua relação com o país em que viveu e para o qual escreveu Lins, atendendo ao chamado do autor para uma leitura atenta e não epidérmica.

Qual é o Brasil que aparece em *Nove, novena*? Quais questões sobre a realidade brasileira estão ali significativamente presentes? Como os aspetos sociais, históricos e políticos do país aparecem nas narrativas? Quais são as “vias de acesso ao real” abertas pelos textos? A busca de responder a perguntas como essas foi o que guiou a pesquisa de doutoramento em Literatura Brasileira cujo resultado, inevitavelmente parcial e incompleto diante da enormidade das questões, encontra-se neste texto.

Qual será o mês? Fins de agosto? Começo de setembro? O céu povoado de inquietas pandorgas.²⁵

O livro foi escrito ao longo da primeira metade da década de 60 do século XX. Em entrevista a Geraldo Galvão Ferraz, Lins comenta que, em 1960, “sabia que ia escrever algo

²⁴ LINS, 1979, p. 220, grifos meus.

²⁵ LINS, 1994, p. 38.

mais pessoal” e levou “alguns esboços para a França”, onde passou um semestre em uma viagem cultural cujos reflexos em sua obra são estudados por Nitrini²⁶. “Lá terminei a primeira redação de “Pastoral”, que iria fazer parte de *Nove, novena*. De volta da Europa, transferi-me para São Paulo e seis anos se passariam antes que eu pudesse terminar o livro novo²⁷”. Na resposta seguinte dessa entrevista, comenta que escreveu *Guerra sem testemunhas* entre fins de 1965 e início de 1968, provavelmente após finalizar *Nove, novena* e entregá-lo à editora para que fosse publicado em meados de 1966. Tomando por base esse depoimento, pode-se inferir que o tempo histórico de escrita do livro fica compreendido entre 1960 e 1965, incluindo a viagem do escritor à Europa, situando as suas influências externas mais imediatas entre os anos anteriores próximos ao início da escrita e a entrega dos originais à editora.

Os anos que antecederam a publicação de *Nove, novena* foram marcados por profundas transformações econômicas, políticas e sociais no Brasil e no mundo. O fim da Segunda Guerra Mundial em 1945 inaugurou uma era caracterizada pela disputa entre a experiência comunista soviética e a potência capitalista estadunidense pela hegemonia da narrativa de humanidade e futuro desejados. A Europa reconstruída do pós-guerra, ainda assombrada pelo fantasma do totalitarismo fascista, perdia paulatinamente seu papel de centralidade econômica e cultural no mundo ocidental, diante do crescimento dos Estados Unidos e sua massiva exportação de bens, entendidos como bens também os produtos da indústria do entretenimento e da cultura de massa, como o cinema. O mundo caminhava num frágil equilíbrio, sacudido por ameaças de guerras e revoluções, por transformações sociais e de costumes e por um modelo econômico cada vez mais voraz, que apresentava nova face para a mesma exploração e espoliação do mais fraco. “Vivemos num supermercado”, observa Lins, “um mundo cada vez mais capitalista, um mundo horrível²⁸”.

A América Latina, atravessada pela herança colonialista ibérica e capturada pela forte presença econômica, política e cultural norte-americana, assistiu a um período conturbado em que se destacaram os governos nacionalistas centrados na figura de líderes carismáticos, as pressões pela abertura de mercados e capitais ao comércio externo, as diferentes experiências econômicas e de industrialização, as intervenções diretas ou indiretas dos Estados Unidos, os golpes de Estado e, finalmente, a implantação de governos militares ditatoriais em diversos

²⁶ NITRINI, 1987.

²⁷ LINS, 1979, p. 168-169.

²⁸ LINS, 1979, p. 232.

países do continente²⁹. A Revolução Cubana (1953-1958) trouxe ainda mais instabilidade a esse contexto, se contrapondo à hegemonia capitalista dos Estados Unidos e transformando-se no símbolo mais próximo da “ameaça vermelha” que tanto aterrorizou, com a propaganda anticomunista disseminada por governos, igrejas e jornais, a população latino-americana. Em contraponto aos ideais socialistas e comunistas, a cultura de massa estadunidense e o modelo econômico que a sustentava entravam com força avassaladora nos países periféricos, denominados de Terceiro Mundo pela literatura acadêmica originária da Guerra Fria.

O Brasil, maior país da América Latina e estrategicamente importante nesse cenário, viveu em profundidade as crises do continente. Com população majoritariamente rural até 1960 e graves problemas de subdesenvolvimento como a fome endêmica, a elevada mortalidade infantil, o analfabetismo, a concentração de renda e as marcadas desigualdades sociais e regionais, era inegável a permanência de suas raízes escravocratas e coloniais³⁰. Por outro lado, desde o primeiro Governo Vargas despontavam transformações sociais relevantes que viriam a se acelerar nos anos seguintes. Foram anos de movimentos históricos antagônicos, entre a ideia da moderna brasilidade que pode ser vista na arquitetura e na música do período e um ufanismo nacionalista conservador, presente nas bases da cultura e das relações sociais. Ao comentar sobre o Brasil pós-Era Vargas, ou seja, após 1945, Ângela Gomes (2013) alerta que constitui

(...) um equívoco altamente contraproducente tentar homogeneizar todo o período sob qualquer tipo de epíteto, minimizando sua diversidade e seus variados experimentos políticos, econômicos e culturais, mesmo que se reconheça, como mais uma de suas chaves de leitura, que ele foi atravessado pela busca da modernidade política e do desenvolvimento econômico. Dessa forma, nacionalismo, desenvolvimentismo e nacional-desenvolvimentismo se tornam palavras constantes no vocabulário da época³¹.

A década de 1960, em que foi escrito *Nove, novena*, foi um período de intensa urbanização, com migrações internas volumosas tanto do campo para a cidade quanto entre regiões, especialmente com saídas do Nordeste em direção ao eldorado da borracha na floresta amazônica, aos centros industrializados do Sudeste e, mais tarde, ao planalto central

²⁹ PRADO, Luiz Fernando. *História contemporânea da América Latina: 1930-1960*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1996.

³⁰ KLEIN, Robert S.; LUNA, Francisco. *População e sociedade*. Em: REIS, Daniel Aarão (org.). *Modernização, Ditadura e Democracia 1964-2010*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010*, vol 5. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, p. 31-75.

³¹ GOMES, Ângela de Castro. *As marcas do período*. Em GOMES, Ângela (coord.). *Olhando para dentro 1930-1964*. De SCHWARCZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação 1808-2010*, vol. 4. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013 (b), p. 28.

em que começava a ser erguida a nova capital³². O grande processo migratório nacional foi também vivido pessoalmente por Lins, inicialmente deixando a pequena cidade de Vitória de Santo Antão para estudar e empreender a vida profissional em Recife, em 1941, e posteriormente dirigindo-se para São Paulo, em 1962, em busca da ampliação das oportunidades e dos contatos artísticos e editoriais. Em 1970, numa inversão histórica populacional que se processou em apenas uma década, a maioria da população já morava nas cidades.

Não obstante o processo de modernização e urbanização, as diferenças internas e as dependências externas permaneceram, sob outras feições. A concentração de renda foi intensificada no desenvolvimentismo do governo JK, as elites rurais continuavam com grande força política regional e nacional e os partidos de viés nacionalista denunciavam a influência dos países e corporações estrangeiros, sintetizada por meio do conceito de *imperialismo*. Um tempo de contrastes.

No campo político estrito, no sentido da política partidária e da condução governamental do Estado, entre 1945 e 1964, o Brasil teve um dos maiores períodos democráticos consecutivos da sua história, com 19 anos ininterruptos de alternância de poder e eleições periódicas para cargos executivos e legislativos. Não foram, contudo, anos tranquilos. Ângela Gomes destaca a importância do trabalhismo e do getulismo na construção das bases da jovem “liberal-democracia nascente” e sua inerente fragilidade, “ameaçada por levantes militares e por manobras de políticos integrantes do próprio sistema partidário, cada vez mais seduzidos por planos golpistas com a aliança das forças armadas³³”.

A ameaça de interrupção da ordem democrática era constante, como atestam episódios como os reiterados pedidos de intervenção militar para impedir a posse dos presidentes eleitos Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart, o suicídio de Vargas enquanto exercia a presidência e, finalmente, a crise política que levou à renúncia de Jânio Quadros em 1961, aos conturbados anos do governo João Goulart e ao Golpe Civil-Militar de 1964. Ao golpe, seguiu-se o tenebroso período ditatorial que a historiografia viria a denominar de “os anos de chumbo”.

³² KLEIN; LUNA, 2014, p. 31-75.

³³ GOMES, 2013 (b), p. 27-28.

O tempo da escrita de *Nove, novena*, portanto, foi marcado por um Brasil em convulsão, que tentava solidificar sua jovem democracia num ambiente de crescente polarização ideológica, com grupos antagônicos disputando o controle das narrativas sobre a “verdadeira nacionalidade” e um clima de espalhafatosa defesa da “moral” e dos “bons costumes” que conjugava a instrumentalização do combate à corrupção com certa religiosidade hipócrita, levando milhares às ruas nas Marchas da Família com Deus pela Liberdade. Qualquer semelhança com os tempos atuais não será mera coincidência.

É curioso que o interesse de Lins pelo seu país e seu povo seja tanto mais vivo quanto mais se deteriora a condição da jovem e frágil democracia brasileira. Enquanto o Brasil vivia a utopia modernizante de Juscelino Kubitschek, os escritos osmanianos concentram-se na condição humana particular, “não obstante o certo ar soturno” que se desprende de suas páginas. Mas, quando as tensões se amplificam e a precária estabilidade se vê atacada com furor crescente, com reflexos nefastos especialmente sobre a porção mais vulnerável e marginalizada da população, o escritor se volta com olhar crítico cada vez mais apurado para a sua gente e para o seu país. A este amadurecimento político soma-se o amadurecimento estético: um homem consciente do seu lugar no mundo e, ao mesmo tempo, sem que haja nisto nenhuma oposição, um escritor consciente do seu trabalho no manejo da palavra, a fim de alcançar “uma frase tão límpida quanto possível”.

Além do tempo de escrita do livro, entretanto, é necessário se debruçar sobre o tempo das narrativas, sempre que for possível determinar o período dos acontecimentos narrados. Assim, por exemplo, em “Pentágono de Hahn” são citados atores e filmes em cartaz durante a década de 1930, com os quais se identifica um dos narradores ao se sentir deslocado no presente da narração, o que possibilita inferir que essa linha narrativa se passa em 1950:

(...) senti-me de repente o personagem de não sei que filme, ou livro, ou de que pesadelo, atirado invisível num mundo que não era o meu e que jamais ouviria minha voz. Como poderiam ouvir-me, se havia dois decênios entre nós, se eu lhes gritava de longe, do ano de 1930?³⁴

A menção a um furacão “no golfo do México, em 24, há pouco menos de quarenta anos³⁵” situa a narrativa “Um ponto no círculo” no início dos anos 1960. Ainda em “Um ponto no círculo”, o trecho inicial faz referência a hábitos domésticos “que estiveram em uso em outras épocas, há um século e meio, por exemplo”, trazendo para a narrativa o início do

³⁴ LINS, 1994, p. 45.

³⁵ LINS, 1994, p. 26.

século XIX. “Conto barroco ou unidade tripartita” possui, como o próprio título indica, ressonâncias do barroco colonial brasileiro em seus cenários, temas e estrutura³⁶ e a permanência colonial pode ser vista, do ponto de vista do Brasil rural, em “Retábulo de Santa Joana Carolina” e “Pastoral”.

A importância de cada um desses horizontes temporais para uma leitura política de *Nove, novena* depende, obviamente, dos sentidos suscitados pelos próprios textos em sua complexa rede de relações e será aprofundada nos capítulos referentes a cada narrativa, a partir do pressuposto de que o entrecruzamento dos tempos históricos nos textos pode ser uma interessante pista para o entendimento dos sentidos neles contidos.

*Fogem, simultâneas, todas as correntes do tempo? Existirão, acaso, diques, desvios, épocas estagnadas, voltarão certas horas, encarnando-se, por uma espécie de transmigração, na substância de cheiros e rumores, de claridades, de temperaturas, e envolvendo-nos?*³⁷

A tradição de estudos que conjugam história nacional e literatura é abundante na historiografia literária do Brasil, talvez em busca de um lugar de formação nacional por meio da palavra diante dos processos antagônicos, incompletos, excludentes, muitas vezes autoritários e quase sempre artificiais tanto de constituição política do Estado quanto de construção cultural da ideia de povo brasileiro, resultando numa frágil conceituação do que seria a identidade brasileira como nação.

Em texto intitulado “Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária”, Alfredo Bosi faz um percurso pela historiografia da literatura brasileira entre o século XIX e meados do século XX, afirmando que “no Brasil o projeto de integração da literatura nacional na história nacional abrangente foi vitorioso e fecundo³⁸”, acostumando-

³⁶ Ver, a respeito da estrutura, dissertação de Vanessa Cajá em ALVES, Vanessa Cajá. *A palavra e a imagem: uma conjunção em Conto Barroco ou Unidade Tripartita*. 2018. Dissertação de Mestrado em Literatura – Universidade de Brasília, Brasília.

³⁷ LINS, 1994, p. 42.

³⁸ BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária. Em: *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 10.

nos com as “teorias do *caráter nacional*³⁹” a ponto de ainda repetirmos “às vezes automaticamente as definições prestigiosas que dele fizeram Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, acreditando que ambos tenham descoberto peculiaridades nossas, e *apenas nossas*⁴⁰”. Com isso, tanto se perde de vista o fato de que muito do chamado “caráter nacional” é, na verdade, manifestação de mais ampla humanidade, quanto se corre o risco, muitas vezes concretizado, de se considerar a literatura mera manifestação determinista “de um sistema que a condiciona, a atravessa e a transcende⁴¹”, anulando as tensões inerentes a todo projeto criativo. Para escapar a esse risco, o crítico propõe uma leitura que considere as obras em sua singularidade, a “diversidade estrutural do trabalho ficcional” e “as várias mediações graças às quais as categorias de sociedade e de nação jamais penetram no tecido nervoso da linguagem artística em estado bruto de causalidade mecânica⁴²”. Em suas palavras:

Os escritos de ficção, objeto por excelência de uma história da literatura, são *individuações descontínuas do processo cultural*. Enquanto individuações, podem exprimir tanto reflexos (espelhamentos), como variações, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes do seu tempo.⁴³

Essa distinção é importantíssima para se pensar o texto osmaniano na sua relação com a História e a cultura brasileiras, especialmente num livro altamente simbólico como *Nove, novena*, em que o sentido político dos escritos deve ser buscado em mecanismos de mediação mais sutis do que aqueles encontrados na obra posterior do autor. É uma distinção que também faz Willi Bolle em seu magistral estudo *grandesertao.br*, dedicado a compreender *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, como um texto formador da ideia de identidade nacional. O crítico adverte que, qualquer que seja a opção de leitura do pesquisador – “existencial, metafísica, histórica etc. –, nenhuma escapa ao desafio de que interpretar uma grande obra é também uma tarefa artística⁴⁴”.

No campo da interpretação sociológico-histórico-política, por exemplo, tomar a obra como expressão de determinadas intenções temáticas “externas”, sem considerar seus dispositivos formais mediadores, seria metodologicamente insuficiente, pois nesse caso a leitura passaria por cima do essencial: a especificidade e a irredutibilidade do conhecimento contido no *médium* da forma estético-literária.⁴⁵

³⁹ BOSI, 2002, p. 8.

⁴⁰ BOSI, 2002, p. 8.

⁴¹ BOSI, 2002, p. 9.

⁴² BOSI, 2002, p. 34.

⁴³ BOSI, 2002, p. 10.

⁴⁴ BOLLE, Willi. *grandesertao.br*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 21.

⁴⁵ BOLLE, 2004, p. 21.

A afirmação vai ao encontro das ideias defendidas por Bosi e corrobora a importância da reflexão assinalada, que advoga o estudo do texto literário em sua especificidade e não como mera manifestação do momento histórico vigente. Contudo, o trabalho de Bolle tem abrangência e fins diferentes dos objetivos deste trabalho e do que creio ser apropriado para o estudo de *Nove, novena*. Bolle busca inserir *Grande sertão: veredas* na extensa tradição dos chamados *retratos do Brasil*, um conjunto de escritos históricos, sociológicos e literários sobre a nacionalidade e a formação nacional, característicos do momento político e intelectual brasileiro do século XX, que ele denomina “*ensaios de formação do Brasil*”⁴⁶.

A historiadora Ângela Gomes afirma que “a construção de uma nação é um processo permanente e inconcluso, durante o qual seus integrantes, ou melhor, sua população vai aprendendo a se reconhecer com características próprias, que não só as distinguem de outras nações, como a identificam para si mesma”⁴⁷. Nesse processo, sempre conflitante e dependente de inúmeros atores, existem períodos de maior “conformação das mentalidades” e períodos em que os “horizontes de expectativas” da atuação de intelectuais e de políticos se ampliam, permitindo a “elaboração e realização de projetos que poderiam, verdadeiramente, reinventar a nação imaginada”⁴⁸. As décadas de 1930-60, de acordo com a historiadora, foram um período em que a sensibilidade política nacional estava especialmente aberta a essas tentativas de reinvenção, dando ao caráter nacional uma nova face, mais desenvolvida e, ao mesmo tempo, com forte apelo ao conhecimento sobre o seu passado, a fim de superá-lo.

Foi justamente nesse período que se observou a proliferação dos escritos e estudos sobre a nacionalidade mais tarde conhecidos como *retratos do Brasil*, conjugando diagnósticos e prognósticos sobre as ideias de nação e povo. Bolle defende que *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, foi o primeiro livro do gênero, ampliando a classificação tradicional que abarca as publicações que se seguiram ao livro homônimo de Paulo Prado, *Retrato do Brasil* (1928). Fazem parte dos *retratos* estudos fundadores como *Casa grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior, *Formação econômica do Brasil* (1958), de Celso Furtado, *Os donos do poder* (1958), de Raymundo Faoro, e *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959), de Antonio Candido, apenas para citar títulos publicados antes de *Nove, novena*.

⁴⁶ BOLLE, 2004, p. 261, grifo do autor.

⁴⁷ GOMES, 2013 (b), p. 41.

⁴⁸ GOMES, 2013 (b), p. 41.

Grande sertão: veredas, nesse contexto, “com um potencial teórico *sui generis*”, ocuparia uma posição “complementar e concorrente” em relação às obras ensaísticas tradicionais, configurando-se como um *romance de formação do Brasil*. Um romance que seria também um *retrato* do país, uma expressão da visão de seu autor – pensador da Nação – sobre a identidade nacional. O fato de que essa visão seja expressa por meio de um texto de ficção não é mero detalhe, e a materialização artístico-formal da obra é o ponto de convergência de todo o estudo de Bolle, coerentemente com os pressupostos anteriormente referidos.

Contudo, além de o substancial resultado do estudo de Bolle exigir um trabalho de fôlego maior do que aquele de que disponho no doutorado, creio que um estudo histórico-político de *Nove, novena* deva empreender caminhos diferentes de análise. Em primeiro lugar, não se trata de um romance, mas de um livro de contos e novelas independentes – ou, para usar o termo escolhido por Lins, narrativas –, o que já impõe uma barreira relativa ao gênero: ao invés de um *retrato*, teríamos talvez um *álbum*.

Em segundo lugar, além da multiplicidade naturalmente trazida pelo fato de serem nove narrativas, e não apenas uma (ainda que extensa e complexa, como *Grande sertão: veredas*), o texto de Lins diferencia-se pela multiplicidade de focos narrativos e pelas demais inovações estruturais de *Nove, novena*, como as já referidas mudanças no tratamento do tempo e do espaço, que inauguram outra concepção do texto literário e que sua fortuna crítica tão bem vem explorando. São narrativas múltiplas e caleidoscópicas, com recursos formais diferentes de *Grande sertão: veredas* e que precisam, portanto, ser estudadas em sua “diversidade estrutural”, para usar a conceituação de Bosi.

Em terceiro lugar, porque o tipo de leitura requerido por essa nova estrutura narrativa leva, também, a um debate sobre a possibilidade de se alcançar *uma* visão de país materializada pelo autor na obra literária. A pesquisadora Vanessa Cajá salienta o fato de que “a produção literária de Lins se revela erigida sobre o plano geométrico – e plástico, através da transposição intersemiótica – que concebe uma obra composta por uma rede de significados⁴⁹”, ou, retomando a expressão usada pelo personagem Abel, de *Avalovara* (1973), uma “rede de enigmas” a serem decifrados pelas contínuas leituras. Nessa rede de enigmas/significados que é o texto osmaniano, “todos os elementos estão arquiteturalmente

⁴⁹ ALVES, 2018, p. 13.

conectados e nenhum deles se apresenta sob a égide da gratuidade⁵⁰”, articulando-se na “composição do universo da literatura⁵¹”. Nesse sentido, talvez se aplique melhor ao estudo do livro, como imagem simbólica mimética, ao invés de um *retrato do Brasil*, procurar compor um *retábulo do Brasil em Nove, novena*. Explica-se.

De acordo com o verbete do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, retábulo é uma “estrutura ornamental em pedra ou talha de madeira que se eleva na parte posterior de um altar” ou a coleção de pinturas que o adornam e que, no Brasil, teve produção acentuada no período colonial. “Além de sua riqueza visual e da complexidade apresentada em sua confecção material”, esclarece dicionário de terminologias arquitetônicas do site *Colégio de arquitetos*, “os retábulos geralmente também comportam múltiplas mensagens e significados nem sempre aparentes logo à primeira vista⁵²”.

O verbete do retrato, por sua vez, o conceitua como “imagem de uma pessoa (real ou imaginária), reproduzida pela pintura, pelo desenho ou escultura, obra artística em que se reproduz essa imagem ou fotografia (‘imagem obtida’)⁵³”. Na linguagem corrente, retrato é comumente usado como sinônimo de fotografia e, embora haja todo um debate sobre o real na imagem fotográfica, ela está também fortemente associada no imaginário popular ao processo documental e ao registro visual de pessoas, paisagens ou acontecimentos, ideia que dá origem ao sentido figurado atribuído à palavra pelo *Houaiss*: “reprodução ou cópia fiel de algo⁵⁴”.

Assim, enquanto o retrato/fotografia é mais associado ao campo semântico de registro do mundo mediante a captura do entorno imediato por um olhar, com pretensão de reprodução da realidade, o retábulo está mais próximo da noção de criação humana não naturalizada, com consciência do seu caráter necessariamente imaginativo. O retábulo é uma forma pictural que procura remeter a uma realidade mítica maior do que as imagens são capazes de plasmar, comportando “múltiplas mensagens e significados nem sempre aparentes à primeira vista” e que configura um todo simbólico desdobrado em significados de acordo com a junção de seus pequenos quadros. A interpretação do retábulo requer a apreciação de cada uma de suas partes em conjunto com o todo. Justamente o que se propõe neste estudo.

⁵⁰ ALVES, 2018, p. 38.

⁵¹ ALVES, 2018, p. 29.

⁵² PINHAL, Paulo. *O que é retábulo*. Em *Dicionário online de terminologias arquitetônicas*. 2009.

⁵³ RETRATO. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 2448.

⁵⁴ FOTOGRAFIA. In: HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1381.

Vale ressaltar que a ideia de que é possível apresentar um retrato de determinada época, baseada na pressuposição de que o discurso histórico teria como objetivo compreender a *verdade* do passado, vem sendo abandonada pela própria História. O historiador contemporâneo Hayden White, em ensaio denominado *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, problematiza as distinções clássicas entre *verdadero* e *real* e entre *acontecimiento* e *fato histórico*.

Lo real consistiría en todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría *posiblemente* ser. Algo como esto puede haber sido lo que Aristóteles tenía en mente cuando, en lugar de oponer la historia a la poesía, sugirió su complementaridad, uniendo ambas a la filosofía en el *esfuerzo humano por representar, imaginar y pensar el mundo en su totalidad*, tanto efectivo como posible, tanto real como imaginado, tanto conocido como sólo experimentado.⁵⁵

Ao estabelecer a distinção entre real e verdadeiro, segundo White, a História tradicional negaria o *possível*, ao mesmo tempo em que deixaria de aperceber-se da falsidade da suposição de acesso à *verdade histórica*, contida nos *atos* em oposição aos meros *acontecimentos*: aqueles, unidos num todo coerente com sua trama de temporalidade e causalidade definidas; estes, inerentemente múltiplos, plurais e inapreensíveis mediante uma única mirada. Ou, trazendo para o debate osmaniano, uma única perspectiva. É essa visão tradicional que as teorias historiográficas pós-modernas problematizam, tanto duvidando da noção de *verdade histórica* quanto trazendo à luz a ideia de que a própria distinção entre *fato histórico* e *acontecimento da realidade* não é uma operação científica isenta, mas está carregada de escolhas, pressupostos e hierarquias de valores. A operação de formulação histórica é, assim, uma operação ideológica e política.

El argumento advierte que, si bien los rastros del pasado indican que éste una vez existió, su propia sobrevivencia no es un efecto de las fuerzas causales que originalmente lo produjeron. Nuevamente White se ve en la necesidad de aclarar que las nociones posmodernistas de historia son informadas por una *crítica de la ideología del objetivismo*, lo cual no quiere decir que se opongan a la verdad y adhieran a la mentira, la ilusión, la fantasía o la ficción. Más bien, según White, el posmodernismo estaría *más interesado en la realidad que en la verdad, asumiendo que ésta es construida tanto como descubierta, por lo cual la objetividad misma se anotaría de su propia naturaleza construida*.⁵⁶

O resultado lógico dessa argumentação é que o trabalho de escrever a História, como o trabalho de escrever a literatura, é uma construção. O mesmo se pode dizer de sua leitura. Como consequência, tem-se que não só o literário e sua rede de sentidos imaginados, mas

⁵⁵ WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010, p. 169.

⁵⁶ TOZZI, Verónica. Introducción. Em WHITE, 2010, p. 25.

também o histórico – se tem a pretensão de manter alguma relação com a realidade –, é múltiplo, aberto e acessado pela percepção humana apenas parcialmente, em caminhos que criam brechas para o entendimento de sua complexidade. O real é maior que o verdadeiro: nele cabe tudo o que, embora efetivamente acontecido, não pode ser conformado em uma linha lógica de narração; nele cabe, também, o reino do possível. Esse novo olhar para a noção de História e da sua relação com os conceitos de fatos históricos e verdade histórica pressupõe uma nova maneira de o historiador lidar com seu objeto de estudo e deve necessariamente desembocar em uma maneira diferenciada de se lidar com o estatuto do histórico em sua relação com as artes, em especial com a ficção.

Nesse contexto, o trabalho interpretativo que proponho não é uma leitura que busca encontrar nas nove narrativas um suposto caráter nacional plasmado no texto literário, nem uma leitura que acredita ser possível inseri-lo na linhagem historiográfica tradicional dos *retratos*, ainda que partindo de uma interpretação propriamente artística como faz Bolle. Trata-se de uma leitura que parte do texto literário em sua especificidade e potência simbólica a fim de buscar, em sua magnífica *rede* de sentidos, os *nós* que permitem entrever a posição política de Lins como homem brasileiro naquele ponto de seu percurso como autor. Ou, em outras palavras, o que se busca não é a *verdade* da visão osmaniana sobre o Brasil, mas os pontos de *Nove, novena* que nos possibilitam intuir o país como *realidade política simbólica*.

A suposição que serve de base à investigação é de que, na obra, é justamente a apreensão do país por meio da visão aperspectívica de Lins, que presentifica seus múltiplos tempos e realidades socioculturais e os transfigura por meio da palavra e da imaginação poética, o que possibilita, num tempo marcado por cacofonias e distorções, o ressurgimento da realidade nacional de forma íntegra. Essa, creio, é uma possibilidade de leitura que se coaduna com o pensamento de Lins acerca das relações entre arte e política, porque dá à arte a primazia sobre a reelaboração estética do mundo.

*Como poderia concordar, se acho que palavras não domadas, soltas no limbo, sós ou em bando, em estado selvagem, são potestades inúteis?*⁵⁷

Na época de escrita do livro, se notava uma cobrança cada vez maior dos setores de esquerda pela tomada de posição por artistas e intelectuais, de quem se esperava uma arte “engajada” que “dialogasse com as massas”. Lins sempre se opôs a essa ideia da arte instrumentalizada, assim como se opôs à censura imposta pelo governo. Em entrevista a Esdras do Nascimento em 1969, ele diferencia o que denomina de “missão social”, parte importante do ofício do escritor, do “engajamento político” indesejado, imposto de fora por governos ou partidos.

O que eu vejo em torno de mim não me entusiasma nada. E mesmo que ocorresse o inverso, que me entusiasmasse, *eu estaria onde estou, onde deve estar todo escritor que se preza: longe, quanto possível, dos poderosos e do poder.* Para fazer o quê? Dizia Marcel Proust que *só há uma maneira de o artista servir à sua pátria: é sendo essencialmente artista.* Pois o que venho tentando fazer toda a minha vida até hoje é servir aos meus semelhantes sendo essencialmente um artista – no meu caso, escritor.⁵⁸

Trechos de outras entrevistas e artigos reforçam a ideia, como pode ser observado nesses extratos de *Evangelho na taba*: o escritor concentra, em cada novo livro, toda a sua vida⁵⁹; “a literatura nada tem de simples passatempo” e é “talvez o instrumento mais poderoso e eficaz de que o homem dispõe para conquistar e defender a sua liberdade e a sua dignidade⁶⁰”; e o escritor, “em consequência de seu próprio ofício, tem a obrigação de saber de que lado há de colocar, hoje, o seu espírito⁶¹”.

Este trabalho, como todo texto, seja ele histórico, literário ou teórico, é também uma construção. Não pretendo, portanto, encontrar a verdade da obra ou explicar a verdade histórica presente na obra. Meus caminhos de leitura, pesquisa e escrita visam identificar os pontos significativos em que a rede de significados do texto ficcional toca a rede de sentidos do texto histórico nacional, iluminando-os mutuamente a partir dos novos sentidos estabelecidos nessa conexão. Como bem argumenta White, todo texto, mesmo o que se propõe a decifrar signos, é também uma escolha ideológica. Este inclusive. Assim, numa seleção que nada tem de neutra, os *nós* da rede de significados, os *quadros do retábulo*, os

⁵⁷ LINS, 1994, p. 34.

⁵⁸ LINS, 1979, p. 166, grifos meus.

⁵⁹ LINS, 1979, p. 159.

⁶⁰ LINS, 1979, p. 201.

⁶¹ LINS, 1979, p. 158.

sentidos que procuro nesta investigação são aqueles que se encontram, tanto quanto possível, longe dos poderosos e do poder. Ou em contraposição a eles.

Para tanto, o trabalho vale-se da noção tradicional de tempo nas culturas ocidentais, estruturando-se em três capítulos que pretendem abordar o passado, o presente do tempo de escrita do livro e as possibilidades de futuro do país, cada qual contendo o exame de três das nove narrativas de *Nove, novena*. A divisão é estabelecida a partir das principais questões políticas e históricas que emergem dos textos, embora, obviamente, não se restrinjam a eles, especialmente num texto caleidoscópico como o de Lins. O primeiro capítulo, intitulado “Hoje é ontem” contempla as narrativas “Retábulo de Santa Joana Carolina”, “Conto barroco ou unidade tripartita” e “Pastoral” e investiga o *passado nacional presentificado*, ou seja, como as raízes históricas da formação nacional se apresentam no texto osmaniano e no país em que vivia Lins. No segundo capítulo, intitulado “Tarde demais para depois”, o olhar se volta para o *presente* do tempo de escrita do livro, marcado pela instabilidade política e pelo Golpe de 1964 a partir do exame das narrativas “Os confundidos”, “Noivado” e “Perdidos e achados”. No terceiro, intitulado “Antes que seja cedo”, procura-se investigar as aberturas para o *futuro*, ou, se preferirem, para a criação do novo num país histórica e contemporaneamente marcado pela opressão, tendo como base as narrativas “O pássaro transparente”, “Um ponto no círculo” e “Pentágono de Hahn”.

Os títulos dos capítulos baseiam-se em trechos do romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, último publicado por Lins, e aparecem no último dia do diário do professor, entre hipóteses sobre os significados da desarticulação temporal no romance de Julia Marquezim Enone. A autora, diz o professor-narrador, se valeria do desmembramento do tempo histórico de modo a tornar os acontecimentos imersos “em uma categoria menos trivial do tempo, exalçado por certa transcendência e no qual ressoa a eternidade⁶²”. É em busca dessa categoria menos trivial e exalçada por certa transcendência que se empreende esta leitura de *Nove, novena*. Como também diz o professor de *A rainha* logo antes de tornar-se personagem do livro que vinha analisando,

Sei e tu sabias tão ilimitadas serem as obras quanto limitado o nosso alcance. Por isto buscam as obras encarnações mais perduráveis que os homens e, num certo sentido, indestrutíveis: para que muitos espíritos, sucessivamente, aguilhoados pelos segredos infundáveis da obra, possam acumular decifrações. Também por isto,

⁶² LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 220.

sabias, nós as conservamos: porque sabemos que elas tentam falar-nos, tentam falar-nos, tentam.⁶³

Intentar tais decifrações, procurar ouvir algo do que tentam falar as nove narrativas estudadas, perceber algum de seus infindáveis segredos foi o trabalho empreendido na pesquisa que agora se apresenta. Retomando as entrevistas de Lins, penso que hoje também o crítico, em consequência do seu próprio ofício, há de saber de que lado há de colocar o seu espírito. Este trabalho nasce da curiosidade, da tentativa de entendimento e da busca por significados do texto literário como manifestação da necessidade pessoal cada vez mais premente de buscar sentidos num país em dissolução – que, numa fórmula breve, também confesso cada vez mais não admirar. Desde sempre, mas especialmente agora, meu espanto diante do texto é meu espanto diante do mundo. Meu fascínio pela literatura é meu fascínio pela imensa potência humana – que, de dentro da própria engrenagem, inventa a contra-mola que resiste⁶⁴. Vamos juntos?

⁶³ LINS, 2005, p. 225.

⁶⁴ APOLINÁRIO, João. *Primavera nos dentes*. No disco *Secos & Molhados*, 1973. Gravadora Continental.

HOJE É ONTEM

Primeiro capítulo



Rosina Becker do Valle, 1957

*De que serve a um homem ter gado e plantações, se não é capaz de tirar, do próprio coração, alguma grandeza?*⁶⁵

Retábulo de Santa Joana Carolina

⁶⁵ LINS, 1994, p. 104.

Em Pernambuco, entre a cidade e os engenhos, a longa vida de Joana Carolina. Seu nascimento, observada pelos irmãos Suzana, João Sebastião, Filomena e Lucina, narrado pela parteira: “Lá estou eu, negra e moça, sopesando-a (tão leve!), sob o olhar grande de Totônia, que me pergunta: ‘É gente ou é homem?’⁶⁶”. Sua infância, quando oferece, aos onze anos, escorpiões “grandes como lagostas e ainda menores que os vinténs de cobre⁶⁷” para a caixa de doações da Irmandade da Almas, em frente ao cemitério onde acompanha enterros de crianças “até que o cheiro de pão e de café”, incomum em sua casa, “mescla-se à luz do ocaso⁶⁸”. A adolescência, levando São Sebastião em procissão pela cidade em pagamento de promessa, ainda convalescente da doença que a deixou “meio cega, ausente das coisas, febril, as pernas mortas⁶⁹”, observada por Jerônimo José, recém-chegado à cidade e que será, por dez anos, seu marido.

O pedido de casamento, a preparação da casa, o pequeno hotel que monta à beira da linha férrea para ajudar nas despesas da casa o marido condutor de trem, ávido leitor e amestrador de passarinhos, com quem terá seis filhos: Álvaro, Nô, Maria do Carmo, Teófanés, Laura e Maria do Carmo, “a segunda com esse nome, e que também há de morrer criança⁷⁰”. A morte da primeira Maria do Carmo durante uma epidemia de bexigas “matando, escalavrando a pele dos que conseguem curar-se⁷¹”, quase todas as portas da cidade aferrolhadas, os três primeiros filhos doentes assistidos pela mãe “atiçando o fogareiro com folhas de alfazema⁷²” e pelo pai, tentando distraí-los fazendo com que o galo-de-campina cavalgue a cabra em torno dos leitos de folhas de bananeira. Após atear fogo em dois vagões da companhia ferroviária Great Western, que o pressionava a fechar o hotel, “subsídio indigno de um condutor de segunda” (“Digno, para os gringos, era ter um ordenado de manco e passar fome⁷³”), a partida de Jerônimo José para Belém do Pará, onde atua como rábula e consegue um posto de juiz de paz no interior. Sua volta diante da recusa de Joana em acompanhá-lo para ficar junto à mãe, o processo ganho da companhia férrea, o processo abandonado no conflito de terra entre os Barnabó e os Câmara, a morte em casa num domingo de Carnaval diante dos cinco filhos vivos.

⁶⁶ LINS, 1994, p. 72.

⁶⁷ LINS, 1994, p. 75.

⁶⁸ LINS, 1994, p. 75.

⁶⁹ LINS, 1994, p. 77.

⁷⁰ LINS, 1994, p. 85.

⁷¹ LINS, 1994, p. 79.

⁷² LINS, 1994, p. 78.

⁷³ LINS, 1994, p. 82.

Os sete anos, sete meses e sete dias atuando como professora no Engenho Serra Grande, a viagem de seis léguas, três para ir, três para voltar, debaixo de sol, chuva, atravessando rios, fugindo de cachorros e bêbados, para ir buscar na cidade o pequeno ordenado. O assédio do filho do dono do engenho, mais de ano rondando a horta de cacau em frente à janela da melhor casa, perto da senzala; outros três anos e meio na casa que era uma babilônia e em que, mesmo dividida para dar espaço a uma destilaria, “um grito solto na sala chegava apagado à cozinha⁷⁴”; o restante “numa velha estrebaria⁷⁵”, assediando-a “só para humilhá-la, para destruir seu orgulho”. Na casa do meio, a morte e o enterro, em cova aberta pela mãe, da segunda Maria do Carmo, nenhum remédio além do clister de pimenta d’água, interdito ir à cidade tomada por uma epidemia de bubônica. Dessa casa, a expulsão de Álvaro e Nô quando o senhor do engenho – “terá ciúmes do seu laranjal” –, confunde os passarinhos nas mãos dos meninos com laranjas; nela, a morte de sua mãe, Totônia, após o ataque do Touro; nela, aos trinta e seis anos, com as irmãs de braços abertos e bolsas fechadas, Joana aguardando a chegada do carro de boi para transportar o corpo da mãe, pedido ao filho do senhor de engenho em conversa na capela, “as palavras do homem, o preço sem medida⁷⁶”.

A mudança, como professora, com Teófanês e Laura, a convite da senhora do Engenho Queimadas, que “tem o vizo de querer que todo mundo lhe visite, à noite, a pretexto de trocar conversas. A finalidade é debulhar seu milho e seu feijão⁷⁷”. A proteção a Miguel e Ana Cristina, filha do grande Antônio Dias, dono de três engenhos banguês, perseguidos pelos capangas do pai, quase uma semana andando pela terra “sustentados tão só pelo amor deles⁷⁸”, o convencimento dos perseguidores convertidos em protetores. O pedido de casamento de Antônio Dias, “que encontrara, enfim, alguém que lhe falava do alto e com justiça, como sempre fizera⁷⁹” a mãe de Cristina, a recusa: “Assim, muito me honra a sua proposta, amável e generosa. Ela significa, se eu a aceitasse, amparo e estabilidade pelo resto dos meus dias. Mas, então, o que seria de minha alma?⁸⁰”.

A volta à cidade, levada por Álvaro e Nô, já estabelecidos na vida. As conversas com Floripes, filha da antiga dona do Engenho Queimadas, as terras da mãe vendidas em hasta pública, a caixa de joias dos tempos de bonança fechada mesmo diante das adversidades por

⁷⁴ LINS, 1994, p. 87.

⁷⁵ LINS, 1994, p. 88.

⁷⁶ LINS, 1994, p. 96.

⁷⁷ LINS, 1994, p. 103.

⁷⁸ LINS, 1994, p. 104.

⁷⁹ LINS, 1994, p. 105.

⁸⁰ LINS, 1994, p. 105.

que passa com o filho deficiente Jonas. O serrote com que encurta as pernas do banco em que dormia o menino no dia em que o ocupante do quarto ao lado, no casarão que fazia as vezes de pensão – ou de cortiço –, desfere quatro tiros na exata altura em que antes estava: “Encostado a essa porta, é que dormia o menino. Sabem: criança mexe-se muito⁸¹”.

A extrema-unção em que ressurgue diante do padre, de dentro da face velha, a face jovem, a morte aos oitenta e seis anos, o enterro levada por “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 (...), nós, os ninguéns da cidade, que sempre a ignoraram os outros, gente do dinheiro e do poder⁸²”.

Extensa introdução, porque grande é a narrativa. “Retábulo de Santa Joana Carolina”⁸³ daria, sozinha, uma tese de doutorado. Ou muitas. Assim, embora grandes para os padrões de uma paráfrase acadêmica introdutória, essas quase três páginas são forçosamente pequenas diante da enormidade do texto literário. São narradores, tempos e espaços dispostos mediante conquistas estruturais relevantes, num texto que abarca, com impressionante coerência literária, signos zodiacais, “milagres”, ornamentos, acontecimentos mundanos e denúncia social. A estrutura da narrativa é tema de diversos trabalhos acadêmicos e está em estreita consonância com os temas sociais oriundos do texto, como pontua Odalice Silva: “organiza-se um metassistema em que signos em diálogo simulam um universo de formas, estabelecendo uma metáfora do teatro do mundo, aberto aos sentimentos, emoções e instintos do homem⁸⁴”. Atenta aos aspectos históricos e políticos do texto, esta leitura é, como todas, uma das leituras possíveis. É, também como todas, incompleta. Certamente ainda há muito por descobrir.

“Retábulo” é, das narrativas de *Nove, novena*, aquela que mais possui trabalhos que tocam a relação entre o texto e o entorno social. Ana Luiza Andrade, ao tratar sobre o retábulo como imagem estruturante da narrativa, afirma que “a realidade medieval mostra-se adequada para o transplante por aproximar-se da realidade nordestina principalmente porque as duas representam a mesma estrutura hierárquica feudal⁸⁵”. Odalice Silva diz que, “da evocação retabular, em sua forma portentosa, os temas nordestinos saem do lugar comum e alcançam a

⁸¹ LINS, 1994, p. 108.

⁸² LINS, 1994, p. 113.

⁸³ De agora em diante, a narrativa será referida apenas como “Retábulo”.

⁸⁴ SILVA, Odalice de Castro. Um regionalismo aberto ao mundo: análise de procedimentos discursivos na obra osmaniana. *Revista do GELNE*, Ano 5, n° 1 e 2, 153-158, 2003, p. 156.

⁸⁵ ANDRADE, 1987, p. 122.

universalidade dos mitos⁸⁶”, enquanto Rosângela Freire e Risonelha Lins comentam que “Osman Lins adota em sua ficção o Nordeste com seus costumes, crenças, seus engenhos de ‘fogo vivo’, suas arbitrariedades, suas misérias e grandeza⁸⁷”, na mesma linha de Marisa Simons, que afirma:

A importância da sociedade à qual pertencem é importante fator a ser considerado na fala dos narradores, pois a cultura atua como força imperiosa na valorização dos eventos. No caso, impõe-se a realidade de um Nordeste medievalizante, com permanência de uma estrutura social pretérita, no tempo presente. (...) É ainda a cultura a dividir ricos e pobres, homens e mulheres, opressores e oprimidos, no interior do Nordeste, que determina a seleção dos aspectos a serem narrados na criação do “percurso santificado”.⁸⁸

“Retábulo” está dividido em doze narrativas menores, cada qual com pelo menos um narrador: são os “mistérios”, que mantêm relação com as representações católicas da vida de Jesus e Maria denominadas *mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos*, os quais, por sua vez, servem de base à divisão do terço, com cada terça parte correspondendo a um tipo de mistério. Os mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos, além de fazerem uma alusão à ideia de santidade dada pelo título da narrativa, estruturam, de acordo com o esquema organizado por Nádia Gotlib⁸⁹, as fases da vida de Joana em três grandes etapas. Do Primeiro ao Quarto Mistério estaria a fase “gozosa”, do Quinto ao Oitavo a fase “dolorosa” e do Nono ao Décimo Segundo a fase “gloriosa”, com elementos constitutivos “que acabarão polarizados”, de acordo com a pesquisadora, “em dois pontos: a camada da *verdade bíblica*, sacramental” e “a da *situação histórica*, sua prova de fé e de coragem⁹⁰”. Todos os mistérios, com exceção do último, são iniciados pelo que os críticos chamam de ornamento – trechos que não contam o enredo propriamente dito mas mantêm uma relação semântica importante com a sequência narrativa – e correspondem a um signo zodiacal, com o seu respectivo mês e símbolo.

Os elementos simbólicos religiosos, astrológicos, sociais, históricos, ornamentais e narrativos se interconectam ao longo do texto, como um enigma a ser decifrado por meio da leitura. No diálogo com o texto literário e sua multiplicidade, o leitor entrevê a substância caótica da realidade, como no já citado prefácio de Barbosa: no jogo em estado bruto a que se entregam leitor e escritor no “Retábulo”, há uma tentativa de impor a ordem sem quebrar a

⁸⁶ SILVA, 2003, p. 156.

⁸⁷ FREIRE, Rosângela; LINS, Risonelha. O espaço polissêmico: uma leitura da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins. *Revista TOPUS*, vol. 3, n°, 2017, p. 20-30, p. 29.

⁸⁸ SIMONS, Marisa. “Retábulo de Santa Joana Carolina”: a dimensão da humanidade. *Literatura E Sociedade*, vol. 12, n° 10, p. 156-166, 2007, p. 160-161.

⁸⁹ GOTLIB, Nádia. De engenho a engenho (Notas de leitura do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins). *Revista de Letras*, Fortaleza, n° 14, jan-dez 1989, p. 145-160.

⁹⁰ GOTLIB, 1989, p. 151.

linha dinâmica da percepção, penetrando a aparência e deixando-a, no entanto, ressurgir íntegra⁹¹.

Duas vezes foi criado o mundo: quando passou do nada para o existente; e quando, alçado a um plano mais sutil, fez-se palavra. O caos, portanto, não cessou com o aparecimento do universo; mas quando a consciência do homem, nomeando o criado, recriando-o portanto, separou, ordenou, uniu. A palavra, porém, não é o símbolo ou reflexo do que significa, função servil, e sim o seu espírito, sopra na argila. Uma coisa não existe enquanto não nomeada: então, investe-se da palavra que a ilumina e, logrando identidade, adquire igualmente estabilidade. Porque nenhum gêmeo é igual ao outro; só o nome *gêmeo* é realmente idêntico ao nome *gêmeo*.⁹²

O trecho acima é parte do ornamento do Nono Mistério, narrado por Ana Cristina, pelo seu namorado Miguel e pelos dois em conjunto. Esse ornamento, um dos mais bonitos da narrativa, discorre sobre a *nomeação* e a *palavra*, ambos elementos simbólicos da criação do mundo no cristianismo (no princípio era o Verbo) e do ato de criação artística do escritor. São, também, características que distinguem o ser humano, o qual, por meio da linguagem, estabelece uma relação de outra natureza com o real. Além disso, a *palavra* é um dos símbolos associados ao signo de gêmeos, vinculado à comunicação.

O signo de gêmeos, por sua vez, corresponde aos nascidos entre fins de maio e fins de junho, mês em que transcorre o trecho narrativo, com a fuga dos namorados durante a festa de aniversário do pai da moça, no dia de Santo Antônio: “Porque se chamava Antônio, no dia 12 de junho reunia amigos e parentes, (...) soltava balões com os *nomes* do santo e dos três engenhos banguês, (...) o baile começava antes das sete, entrava pela noite, acabava dia claro⁹³” (perceba-se, no trecho, nova referência à importância dos nomes). Santo Antônio é considerado o santo casamenteiro e o Nono Mistério conta a história da paixão e do casamento dos jovens. O enredo é narrado pelos dois amantes – dois, outro símbolo do dual signo de gêmeos – que passam, em sua fuga, por uma capela dedicada a São Cosme e São Damião, santos gêmeos ainda crianças – gêmeos é considerado a criança do zodíaco – associados também às figuras de Miguel e Ana Cristina, “essas duas crianças” que “faz quase uma semana que andam pela terra, sustentados tão só pelo amor deles⁹⁴”. Em Pernambuco, há uma igreja dedicada a Cosme e Damião, considerada a igreja mais antiga ainda remanescente no país⁹⁵, situada no município de Igarassu, também citado na narrativa: “Nessa hora, de

⁹¹ BARBOSA, 1966.

⁹² LINS, 1994, p. 98.

⁹³ LINS, 1994, p. 99-100, grifo meu.

⁹⁴ LINS, 1994, p. 104.

⁹⁵ MELO, Taciana. Registros coloniais inscritos nos mapas da antiga Vila de Igarassu, Pernambuco. Em: Anais do I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica, Paraty, 2011, p. 8.

Igaraçu a Afogados da Ingazeira, e de Coruripe a Flores, numa curva de rede que ia até Santana do Ipanema, caiu um temporal de fim de mundo⁹⁶.

Por fim, a capacidade de lidar com a *palavra* é uma das características distintivas de Joana Carolina, que “mais de duas horas esteve argumentando” com os capangas do pai de Ana Cristina, “até lograr, do chefe, a promessa de nos proteger e de só entregar-nos se fosse permitido nosso casamento⁹⁷”. No Sexto Mistério, Joana usa a palavra para fazer frente ao filho do dono do engenho: “Reclamava, fazia-lhe censuras, insultava-a, insistia nos males da soberba. Sua resposta, uma vez: ‘O senhor não deixa de ter certa sabedoria: fala do que conhece’⁹⁸”. No Oitavo, a parteira narra: “De Joana, aguardei os protestos, os gritos de cólera. Escutava apenas sua voz, que nem era chorosa, voz sem altos, palavra atrás de palavra, todas iguais⁹⁹”.

Palavra, discurso, ação: de acordo com a filósofa Hannah Arendt no livro *A condição humana*, o discurso, a capacidade humana de falar e estabelecer relações entre as pessoas, as relacionando e interligando, o fato de que “os homens agem e falam diretamente uns *com* os outros¹⁰⁰”, é a ação política por excelência. Nesse sentido, além de ser um elemento simbólico do signo de gêmeos e de estar intrinsecamente ligado à religiosidade que a santifica, a ligação de Joana Carolina com o verbo é, também, um ato político.

A rigor, a esfera dos negócios humanos consiste na teia de relações humanas que existe onde quer que os homens vivam juntos. A revelação da identidade através do discurso e o estabelecimento do discurso através da ação incidem sempre sobre uma teia já existente, e nela imprimem suas consequências imediatas. Juntos, iniciam um novo processo, que mais tarde emerge como a *história singular* da vida do recém-chegado, que afeta de modo singular a história da vida de todos aqueles com quem ele entra em contato.¹⁰¹

Assim, a partir das diferentes perspectivas, dos elementos simbólicos, dos tempos – normalmente, mais de um – aos quais se referem os narradores e dos episódios narrados, compõe-se a *história singular* da vida de Joana Carolina, ao longo de 86 anos, e a história do modo como ela afeta a vida de todos aqueles com quem entra em contato. Essa história, que já é política apenas pelas reflexões propostas sobre a *palavra* e pelas relações que estabelece entre narrativa e realidade, é também política por se ligar profundamente aos sentidos da nação

⁹⁶ LINS, 1994, p. 101.

⁹⁷ LINS, 1994, p. 104.

⁹⁸ LINS, 1994, p. 88.

⁹⁹ LINS, 1994, p. 96-97.

¹⁰⁰ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 195.

¹⁰¹ ARENDT, 2005, p. 196.

brasileira, relacionando-se tanto ao espaço e ao tempo em que transcorre a ação quanto aos difíceis tempos em que foi escrita a narrativa.

A história de Joana Carolina se passa entre dois engenhos e alguma cidade do Nordeste brasileiro. Nenhum dos narradores especifica *a cidade*. Embora não haja referência direta ao nome, há indícios que permitem inferir a localização geográfica da narrativa. Mencionam-se nominalmente os engenhos Serra Grande, Queimadas e da Barra, os dois primeiros em que leciona Joana, o último envolvido na ação em que seu marido é chamado para advogar. Em tabela publicada no Anuário Estatístico de Pernambuco (2016)¹⁰², constam os nomes dos engenhos do estado divididos por cidade. Há cinco diferentes engenhos com o nome de “Queimadas”, dezesseis engenhos contendo “Barra” no nome, sendo cinco apenas “da Barra” e nove engenhos contendo “Serra” no nome. Contudo, há apenas um engenho denominado “Serra Grande”, situado justamente no único município que também possui, ao mesmo tempo, um engenho chamado “Queimadas” e outro chamado “da Barra”: Vitória de Santo Antão. Considerando que “Retábulo”, segundo o autor, é uma homenagem à sua avó materna denominada Joana Carolina e que essa era a cidade em que ela morava, e onde também cresceu Lins¹⁰³, pode-se inferir com grande margem de certeza que a narrativa se passa em Vitória de Santo Antão e em seus arredores. A cidade também teve uma estação de trem da Great Western, empresa em que trabalhou como condutor o marido de Joana, Jerônimo José.

A localização espacial é importante para embasar a pesquisa referente ao tempo em que se passa a narrativa. Considerando que os acontecimentos distribuem-se ao longo de quase nove décadas e que as referências temporais não são claras, investigar a partir de um único ponto geográfico já é um grande apoio. A partir de Vitória de Santo Antão, portanto, é que se deu a busca por situar temporalmente os acontecimentos de “Retábulo”, naquilo em que foi possível estabelecer uma ponte com a realidade fora do texto. Afinal, não se pode deixar de ter em mente que uma narrativa de ficção não é um decalque da realidade, embora estabeleça, com o real, um diálogo. Não é preciso, desse modo, que o tempo ficcional e o tempo cronológico da vida coincidam: muitos tempos cabem dentro dos oitenta e seis anos de vida de Joana, e mais tempos ainda podem caber dentro de uma narrativa ficcional que conta

¹⁰² AGÊNCIA ESTADUAL DE PLANEJAMENTO E PESQUISAS DE PERNAMBUCO. Anuário estatístico de Pernambuco: Tabela 18.9, 2016.

¹⁰³ IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. Brasília: T.A. Queiroz, 1988.

essa vida. Ainda assim, há referências temporais que são úteis para a leitura e para o estabelecimento de sentidos do texto. É sobre elas que passamos a falar.

Ocorrem dois grandes surtos epidêmicos na história: o primeiro, de “bexigas”, acomete os primeiros três filhos de Joana e Jerônimo: Álvaro, Nô e a primeira Maria do Carmo. “Por agora somos dois meninos, deitados em folhas de bananeira, nossa mãe aticando o fogareiro com alfazema. (...) Maria do Carmo, nossa única irmã, morreu há dois dias, o décimo do ano¹⁰⁴”. A cena se passa na cidade, completamente deserta em virtude da epidemia:

Mas quem quer saber de sentar-se à mesa de um hotel com essa epidemia, as bexigas matando, escalavrando a pele dos que conseguem curar-se? Mesmo que houvesse fregueses, nossa mãe não abriria o hotel. Faz quase uma semana que não dorme, velando noite e dia à nossa cabeceira e sem ter onde pedir socorro. Quase todas as portas estão aferrolhadas, mal ouvimos passos, ou pregões, riso algum.¹⁰⁵

“Bexiga” era o nome pelo qual era popularmente conhecida a varíola, doença que provavelmente chegou ao Brasil ainda no período colonial, trazida nos navios negreiros, alastrando-se a partir de Ilhéus e tornando-se epidêmica. “No levantamento estatístico feito por Mário Melo, constatou-se que, no período de 1861 a 1900, de 55 explosões epidêmicas ocorridas em Pernambuco, 18 foram de bexiga. (...) A varíola, durante o período de 1852 a 1918, causou no Recife 32.038 óbitos¹⁰⁶”. A descrição da cidade lembra ainda os relatos referentes ao surto de cólera em Vitória de Santo Antão ocorrido em 1856: “Segundo os registros históricos, cidades como Nazaré e Vitória de Santo Antão ficaram praticamente desertas, não só por causa do grande número de mortes registrado, mas pelo volume de pessoas que abandonaram a cidade com medo da contaminação¹⁰⁷”. Pode ser que, a partir de dois diferentes dados da realidade, e que faziam parte da memória da avó e dos habitantes mais velhos de Vitória, Lins tenha fundido os diferentes tempos históricos no tempo ficcional, ampliando a caracterização da doença e da morte na vida de Joana. Esse recurso ficcional de mescla de tempos históricos para ampliação dos sentidos narrativos, sugerido pelo surto de bexigas, mostra-se importante em diversos outros trechos da narrativa, como será explorado mais adiante.

¹⁰⁴ LINS, 1994, p. 78.

¹⁰⁵ LINS, 1994, p. 78-79.

¹⁰⁶ MONTEIRO, Denise Brito. *A epidemia da varíola e a vacinação obrigatória: repercussões na sociedade recifense no início do século XX*. 2005. Dissertação de mestrado em História - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

¹⁰⁷ SANTOS, Luciana. *Controvérsias em torno das práticas e terapias de cura: a epidemia de Cólera-Morbus em Pernambuco*. 2012. Tese em Antropologia Social - Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 70-71.

A segunda epidemia ocorre alguns anos mais tarde e acomete os cinco filhos vivos de Joana, já viúva e residindo no Engenho Serra Grande. Ela é narrada no Sexto Mistério – “Aí, duma só vez, adoeceram seus filhos, todos, a pequena morreu¹⁰⁸” –, e no Sétimo:

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. (...) Havia na cidade um surto de bubônica, interdito ir lá, de modo que as lavagens de pimenta d'água foram toda nossa medicina.¹⁰⁹

Faltam elementos para determinar a doença que acometeu as crianças, mas há no texto outra referência mais explícita: *havia na cidade um surto de bubônica*. A peste bubônica é uma enfermidade transmitida por ratos, também altamente contagiosa e com grande índice de mortalidade. De acordo com trabalho do pesquisador Celso Tavares, ouvido em reportagem publicada na Folha de Pernambuco, a doença aportou no estado em março de 1902: “O Recife conviveu com a peste até 1924. Por outro lado, a partir de 1913 ganhou força no Interior, começando por Caruaru e São Caetano. Até 1936, mais de 40 municípios tinham registros. (...) A última epidemia no Estado data dos anos 1960¹¹⁰”. Um manual do Ministério da Saúde¹¹¹ sobre o combate à peste bubônica no Brasil indica que, em Vitória de Santo Antão, ocorreram três surtos de peste, em 1939, 1941 e 1943.

Considerando que a peste bubônica chegou a Pernambuco apenas no século XX e que as epidemias de varíola, ou bexigas, foram comuns no século XIX, pode-se inferir, a partir desses dois primeiros balizadores temporais, que a narrativa se passa entre fins do século XIX e a primeira metade do século XX. Outros eventos parecem confirmar a hipótese, como a menção à companhia ferroviária Great Western, que funcionou no país entre 1881 e 1940¹¹² e inaugurou a estação de Vitória de Santo Antão em 1886¹¹³, e a migração de Jerônimo José para Belém do Pará (onde atuou como rábula, advogado sem formação bacharelesca comum nos tempos do Segundo Império e da Primeira República¹¹⁴), que parece coincidir com as grandes migrações provocadas pelo ciclo da borracha, também ocorrido na virada do século.

¹⁰⁸ LINS, 1994, p. 87.

¹⁰⁹ LINS, 1994, p. 92-93.

¹¹⁰ COUTINHO, Renata. *Peste: uma ameaça silenciosa*. *Folha de Pernambuco*, Recife, 28 jan. 2017.

¹¹¹ BRASIL. Ministério da Saúde. *Manual (instruções para auxiliares em epidemiologia da peste)*, 1973, p. 16.

¹¹² SIQUEIRA, Tagore. *As primeiras ferrovias do Nordeste brasileiro: processo de implantação e o caso da Great Western Railway*. *Revista do BNDES*, Rio de Janeiro, vol. 9, n° 17, p. 169-220, jun. 2002.

¹¹³ GIESBRECHT, Ralph Menucci. *Estações ferroviárias do Brasil*. 2021.

¹¹⁴ NEVES, Marcus Vinícius Duque. *Sentidos para uma transição: apontamentos sobre o campo jurídico no período monárquico*. Em APNUH Brasil – 30° Simpósio Nacional de História. Recife, 2019.

A menção às Santas Missões¹¹⁵ e à Irmandade das Almas¹¹⁶, por outro lado, não colabora para situar temporalmente a narrativa, pois há registros de ambas ao longo de pelo menos três séculos.

O período entre o fim do século XIX e o início do XX foi de intensas transformações, com o fim quase concomitante de uma forma de organização econômica e social, com a abolição da escravidão em 1888, e de uma forma de organização política, com o fim da monarquia e a implantação da república em 1889. O centro econômico também se deslocava, num processo que já vinha ocorrendo desde princípios do século XIX, do latifúndio canavieiro do Nordeste para os latifúndios cafeicultores do Sudeste, onde o capital acumulado daria origem à industrialização, já no século XX. Assim, a economia canavieira declinou paulatinamente ao longo desses anos, até a substituição do modelo do engenho bangüê – unidade produtiva tradicional completa, que abarcava do plantio da cana ao refino do açúcar – pelas usinas centrais, quando grande parte dos antigos engenhos passou a ser apenas fornecedora de matéria-prima – os chamados engenhos de “fogo morto” – e assistiu-se a uma diluição do poder e da fortuna dos proprietários rurais. No processo de tentativa de modernização da economia açucareira para conter o seu declínio, engenhos e ferrovias tiveram uma história indissociável, com grande destaque para o papel da companhia Great Western, cuja operação foi iniciada ainda no Segundo Império.

A implantação das ferrovias em Pernambuco antecedeu o surgimento dos engenhos centrais e das usinas de açúcar. Foi o desejo político e econômico que determinou o seu traçado, sendo às vezes preteridos os estudos e planos ferroviários que apontavam um melhor aproveitamento técnico do serviço dos caminhos de ferro. Este acompanhou a geografia dos engenhos banguês, pois o açúcar era a principal carga a ser transportada pelas ferrovias.¹¹⁷

Era um tempo de contrastes, em que a prosperidade das elites do maior país exportador de café e borracha do mundo contrastava “com a persistência de importantes bolsões de pobreza, notadamente nas antigas regiões exportadoras do Nordeste¹¹⁸”; em que os novos tempos de igualdade anunciados pelo fim da escravidão contrastavam com o

¹¹⁵ SOUZA, Valdemir de França. *De volta para o passado? Uma análise crítica da reproposição das “Santas Missões Populares” no século XXI*. 2011. Dissertação de mestrado em Ciências da Religião - Universidade Católica de Pernambuco, Recife.

¹¹⁶ Ver matérias jornalísticas “Há 161 anos era aprovada o último compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento em Vitória de Santo Antão”. *VI: Via Expressa de Notícias*, 2 jul. 2011; e Decreto 73 da Associação Pública de Fieis da Irmandade das Almas de Vitória de Santo Antão.

¹¹⁷ FARIA, Mariá; FREITAS, Marcelo; FREIRE, Maria Emília. Os caminhos do açúcar em Pernambuco: reflexões sobre a relação espacial e operacional da ferrovia com a usina de açúcar. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Pernambuco, s/d.

¹¹⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. As marcas do período. Em: SCHWARCZ, Lilia (org.). *A abertura para o mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 (b), p. 30.

estabelecimento de outras relações servis, como a morada¹¹⁹ nos engenhos; e em que a idealização do homem livre e educado do novo século contrastava com a fome, a doença e o abandono. “Comíamos pouco, estávamos sempre propensos a cairmos de cama¹²⁰”, conta Laura no Sétimo Mistério; “Não é muito frequente, em casa de Totônia, o cheiro de café, de pão¹²¹”, reforça o tesoureiro da Irmandade das Almas no Segundo.

As epidemias e endemias eram frequentes, o atendimento médico ineficiente, a mortalidade elevada: “A má alimentação do camponês provocava sérias doenças e conseqüentemente reduzia a expectativa de vida. Nos anos 1950, a expectativa de vida do habitante do campo girava em torno de 35 anos, quando este não era vítima da violência dos latifundiários. A mortalidade infantil alcançava níveis altos e as doenças faziam suas vítimas¹²²”. “O Brasil é ainda um imenso hospital¹²³”, disse em 1916 o médico sanitarista Miguel Pereira num discurso que se tornou famoso. Viver por 86 anos, nesse contexto, já é em si uma espécie de milagre.

Retomo a leitura desse trecho, apresentado ainda em 2019 para a qualificação da tese, em pleno ano de 2021 no Brasil. Agora, assistimos a uma epidemia mundial (ou pandemia) que fez reduzir, pela primeira vez desde o início da série histórica, a expectativa de vida média dos brasileiros. Convivemos com o descaso (ou, para ser mais exata, o comportamento criminoso) do governo, as mortes sem amparo e sem remédio, o abandono das populações mais vulneráveis, a vida de pessoas transformada em cifras estatísticas, a dor que, de tão constante e onipresente, mais entorpece que revolta. Penso novamente em Joana e seus filhos, na habilidade de Lins ao transformar uma realidade tão dura em quadros do seu retábulo, na potência da denúncia que se opera por meio de uma literatura que não se pretende panfletária, mas que, justamente pelo seu trabalho estético, consegue nos tirar do torpor que naturaliza o absurdo. “Vivemos tristemente em um país triste”, começa Miguel Pereira a sua fala e,

¹¹⁹ De acordo com tese de Christine Dabat, “após a escravidão, a mão-de-obra rural empregada nos canaviais de Pernambuco foi maciçamente submetida ao estatuto de morador de engenho”, num período consolidado na memória coletiva da região e por “obras literárias que lhe deram um verniz de benevolência patronal”, apesar da violência, da exploração e do arbítrio a que eram submetidos esses residentes. DABAT, Christine. *Moradores de Engenho: Estudo sobre as relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a academia e os próprios atores sociais*. 2003. Tese de doutorado em História - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

¹²⁰ LINS, 1994, p. 89.

¹²¹ LINS, 1994, p. 75.

¹²² BARROS, Arthur. Análises sobre o Nordeste do Brasil e sua relação com os Estados Unidos. XXVIII *Simpósio Nacional de História*. Florianópolis, 2015, p. 5.

¹²³ PEREIRA, Miguel. O Brasil é ainda um imenso hospital. Discurso pronunciado pelo Prof. Miguel Pereira, por ocasião do regresso do Prof. Aloysio de Castro, da Rep. Argentina, em Outubro de 1916.

também tristemente, ainda quando Lins escrevia *Nove, novena*, ainda quando escrevo esta tese, é preciso lembrar que não há patriotismo sem saúde e que à apregoada força das armas mais vale contrapor a força da vida. Voltemos.

De acordo com a historiadora Lilia Schwarcz no segundo volume da série *História do Brasil Nação*, que examina os anos de 1889 a 1930, “diferente da suposta marcha evolutiva, única e mandatária, ocorreu [no período] uma sobreposição de temporalidades e a afirmação de uma modernidade periférica¹²⁴”. No Brasil, “o conceito de modernização combinou-se com o de tradição¹²⁵”, numa lógica que perpetuou, ao invés de superar, as desigualdades. É desse outro lado da época, do ponto de vista dos excluídos tanto da tradição, quanto da modernização, que trata Lins no “Retábulo”.

Todo o quadro do período está lá: a fome, as epidemias, a mortalidade infantil, o mandonismo, o patriarcalismo, a exploração do trabalhador pelas grandes empresas estrangeiras e pelos latifundiários nacionais, a desvalorização da educação, as disputas por terras, as migrações, o assédio, a religião. A aristocracia rural decadente, por exemplo, é narrada no Décimo Mistério, na história de Floripes, filha da antiga dona do Engenho Queimadas, com as terras da mãe vendidas em hasta pública, um tipo de leilão muito usado para o pagamento de dívidas judiciais: “Há pessoas que morrem com a ilusão de grandeza. Essa tal Floripes, só porque a mãe tinha sido o que foi, me disseram vivia de testa levantada para os que moravam com ela no cortiço¹²⁶”. Já no Sexto Mistério lê-se a tentativa estatal de expansão da escolarização, por meio da qual, acreditava-se, se daria a modernização do país e de seu povo.

Bobagem de meu pai, coisas de velho, aceitar professora em nossas terras. Para ensinar a esses desgraçados? Enfim, como era o município que pagava, só nos cabendo ceder uma casa à professora... Ela viajava seis léguas por mês, três de ida e outras três de volta, para receber o ordenado. *Quanta gente miserável neste mundo!* Largar-se da sua casa, com uma fieira de filhos, para ensinar das sete às duas da tarde, sem comer um biscoito, metendo letras e algarismos em trinta e tantas cabeças de quataus. Para, no fim, um deles escrever no quadro-negro a paga, a recompensa: “A professora é uma cachorra”.¹²⁷

O trecho oferece um resumo das contradições do período: os baixos investimentos educacionais, com o oferecimento de um salário aos professores que não provia condições mínimas de subsistência; a dicotomia entre o Estado, representado pela prefeitura, e o poder

¹²⁴ SCHWARCZ, 2012 (b), p. 21.

¹²⁵ SCHWARCZ, 2012 (b), p. 22.

¹²⁶ LINS, 1994, p. 108.

¹²⁷ LINS, 1994, p. 85-86, grifo meu.

oligárquico, representado pelos proprietários rurais; a falta de percepção dos poderosos sobre o seu papel na manutenção da desigualdade, como se a miséria fosse um dado imutável da realidade e não uma consequência dos modelos de organização econômica e social. Como muito bem salienta Jessé Souza no livro *Subcidadania brasileira*, “normalmente, apenas se percebe a pobreza material e se desconhece a realidade simbólica que a legitima e a torna permanente”. Contudo, continua Jessé, “é claro que essas duas realidades são inseparáveis¹²⁸”.

Osman Lins, ao escrever esse narrador latifundiário que percebe apenas a pobreza material e desconhece a realidade simbólica que a legitima – “Quanta gente miserável neste mundo!” –, articula, ao longo da história de Joana Carolina, essas duas realidades inseparáveis. E o faz de forma crítica, mesclando elementos simbólicos e referências factuais num texto em que estão presentes tanto as representações da permanência de um passado que se desejaria superar com a modernidade – como o sistema econômico e as relações de poder – quanto as representações das políticas que levariam, se efetivamente implantadas, à transformação e emancipação do país – como a educação.

A questão que se coloca neste trabalho, portanto, mais do que identificar os temas históricos nacionais presentes no texto, é procurar entender quais são os sentidos políticos do Brasil no texto ficcional. Afinal, “Retábulo de Santa Joana Carolina” é uma narrativa eminentemente política – e com forte caráter de denúncia. Natália Gotlib diz que no percurso narrativo empreendido por Lins “a camada mítica – do plano da criação, em suas tantas instâncias – coincide com a ‘práxis’ histórica do trabalho: a luta dura do nordestino pela sobrevivência, a peleja da vida. A narrativa se projeta, então, num outro plano: o da crítica social. E faz-se política¹²⁹”. É o que revela o próprio Lins em entrevista à Revista Escrita, publicada em 1976:

Se vocês lerem com determinada atenção, vamos dizer, o *Retábulo de Santa Joana Carolina*, vão ver que se trata de um texto repassado de violência. (...) Esta narrativa que parece característica de preocupações estéticas, na realidade talvez, de tudo o que escrevi até aquele momento, é a que tem mais preocupações políticas. O *Retábulo de Santa Joana Carolina* é uma narrativa a 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.¹³⁰

¹²⁸ SOUZA, Jessé. *Subcidadania brasileira*. Rio de Janeiro: Leya, 2018, p. 48.

¹²⁹ GOTLIB, 1989, p. 158.

¹³⁰ LINS, 1979, p. 220.

Um *protesto violento* contra o modo de como o pobre *é* tratado no *país*. Atentemo-nos para o tempo verbal: não se fala no modo de como o pobre *era* tratado entre fins do século XIX e início do XX, mas de como *é*, no tempo de escrita do texto, na década de 1960. Mais: além de algo que *ainda é*, a narrativa constitui-se também num *protesto* que se dirige contra o *país*, e que o faz de forma *violenta*, como violentas são as relações da narrativa. Em livro intitulado *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*, Adam Joseph Shellhorse comenta que, no “Retábulo”, Lins “blends multiple regimes of signs such as medieval *cantiga* poetry, theater, and the visual arts to engage the structural violence of exploitation and subalternity in the Brazilian Northeast¹³¹”.

A violência, assim, é uma importante chave para a leitura dos sentidos políticos do texto, constituindo-se em um dos elementos simbólicos mais relevantes ao se pensar o “Retábulo” como uma narrativa-protesto. Ela perpassa todos os mistérios, sem exceção, e está presente de forma direta, como a ameaça a Jerônimo José – “qualquer advogado que assumir a questão leva um balaço¹³²” – e a Joana – “o lojista (...) lhe escreverá uma carta, lembrando que a hora da morte é ignorada e que portanto devemos saldar depressa nossas dívidas, para não sofrer as danças do inferno¹³³” –, e de forma indireta, como os salários de fome pagos a ele pela companhia ferroviária ou a ela pelo município. Em ensaio a respeito do livro *Mimesis* e explorando a relação entre escrita e contexto social, Hayden White comenta:

(...) para Auerbach el texto literario aparece como una *sinécdoque* de su contexto, lo que implica que se trata de un tipo particular de cumplimiento de la figura del contexto. En su práctica hermenéutica efectiva Auerbach tiende a presentar *el texto como una representación no tanto de sus entornos social, político y económico, como de la experiencia de esos entornos por parte del autor*; como tal, el texto aparece o es presentado como una consumación de la figura de esa experiencia.¹³⁴

Ao contrário de Gilberto Freyre e José Lins do Rêgo, outros dois grandes escritores que retrataram o fim do ciclo do açúcar nordestino, a *experiência* de Lins em relação aos entornos social, político e econômico da decadência dos engenhos não tem nada de saudosista. Definitivamente, em sua *sinécdoque*, os tempos áureos dos grandes proprietários de terras e gentes não foram um abril, mas um agosto ventoso e atormentado, contado do ponto de vista daqueles a quem a pretensa amabilidade das relações das fazendas mostrava seu caráter mais cruel e desumano. Conjugam-se, na decadência do engenho osmaniano, mando,

¹³¹ SHELLHORSE, Adam Joseph. *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017, p. 14.

¹³² LINS, 1994, p. 83.

¹³³ LINS, 1994, p. 73.

¹³⁴ WHITE, 2010, p. 40, grifos meus.

violência, desproteção e exploração, numa realidade social excludente e sob o domínio despótico dos donos do poder. Nesta leitura do “Retábulo”, empreendida através desses signos de violência explícita ou simbólica e entendendo o texto como sinédoque da experiência de Lins, revelam-se dois importantes eixos de interpretação e construção narrativa: a *elaboração ficcional de referências factuais* e a visão do *engenho como estado de exceção*. Começemos pelo primeiro.

Quando Joana Carolina escapa da doença que a deixou “meio cega, ausente das coisas, febril, as pernas mortas”, é em procissão de agradecimento pelo “milagre” de sua cura que Jerônimo José a vê pela primeira vez: “Joana descalça, vestida de branco, os cabelos de ouro esvoaçando, traz sobre o peito a imagem emoldurada de São Sebastião. (...) Por trás, numa fila torta, cantando em altas vozes, com velas acesas, muitas mulheres¹³⁵”. São Sebastião, que morreu cravado de flechas, faz alusão ao centauro e ao signo de sagitário, aos quais está ligado o Terceiro Mistério, e está ligado ao cotidiano histórico da cidade. Em publicação da Revista do Instituto Histórico da Vitória de Santo Antão, reproduzido em blog local, registra-se que,

Por ocasião de longas estiagens ou de epidemias, realizavam-se procissões ou romarias de penitência ou rogação, acompanhando-as devotamente o povo, com os pés descalços, sem banda musical, apenas rezando e cantando, conduzindo quase sempre o andor com a imagem de São Sebastião, cujo valimento é invocado contra a peste e outras calamidades.¹³⁶

Assim, Lins reelabora ficcionalmente a referência factual da procissão e amplia seus sentidos por meio de diversos signos: a onipresença da doença na narrativa, revestida de um forte caráter de denúncia, a relação simbólica que se estabelece com os signos zodiacais e as eras cósmicas, a menção ao santo protetor da humanidade contra a fome e as guerras, a relação entre as flechas e a paixão de Joana e Jerônimo e a própria sobrevivência de Joana, que é, em si, um “milagre”.

A operação repete-se ao longo da narrativa. No Segundo Mistério, Joana, então com onze anos, deposita escorpiões na “Caixa das Almas, pequena construção igual a tantas outras dispersas na cidade, para receber esmolas dos passantes¹³⁷”, “nada sabendo explicar sobre o

¹³⁵ LINS, 1994, p. 76.

¹³⁶ *Revista do Instituto Histórico da Vitória de Santo Antão*, Vitória de Santo Antão, vol. IV, 1968, p. 30 a 31.

¹³⁷ LINS, 1994, p. 75.

porquê de seu ato e espantada¹³⁸” com as opas verdes do presidente e do segundo tesoureiro da Irmandade das Almas, que lhe cobravam explicações.

As Irmandades das Almas são agremiações católicas existentes até os dias atuais que, até meados do século XIX, tinham, juntamente com outras irmandades e confrarias religiosas, a prerrogativa de providenciar os enterros, então realizados em igrejas ou capelas particulares. Ao longo do tempo, ganhou força a adoção de medidas higienistas que visavam controlar as epidemias, eliminando os “miasmas”, como eram conhecidos os focos de propagação de doenças, e tendo como uma das principais ações a construção de cemitérios pelo poder público. A retirada dos enterros das igrejas encontrou forte resistência religiosa, chegando a haver uma revolta popular conhecida como *cemiterada*, num “bota-abaixo” promovido no dia da inauguração do cemitério Campo Santo, em Salvador, em 1836. De acordo com a imprensa baiana, “não fora o cemitério em si que aticara a ganância de alguns carolas, mas sim os lucros gerados pelos ofícios fúnebres. O novo cemitério não proibiria a pompa fúnebre, mas o receio dos regedores das confrarias e irmandades sobre as possíveis perdas financeiras teria sido a origem do motim¹³⁹”.

O cemitério público de Vitória de Santo Antão, denominado São Sebastião, foi inaugurado em 1875, “presentes todas as autoridades, as cinco Irmandades religiosas da paróquia, duas bandas de música e considerável massa popular¹⁴⁰”. Talvez já numa tentativa de contornar possíveis *cemiteradas* como a ocorrida em Salvador, “as Irmandades das Almas e do Santíssimo Sacramento requereram e obtiveram licença para construir suas catacumbas¹⁴¹”, que existem até os dias atuais. De todo modo, após a construção dos cemitérios municipais as irmandades perderam muito do seu poder simbólico e econômico, e as Irmandades das Almas tenderam a atuar no custeio de enterros de pessoas sem recursos por meio do recolhimento de doações.

Essa relação entre organização religiosa, morte e dinheiro é prodigamente representada no Segundo Mistério, desde o segundo tesoureiro, “com um pequeno cofre, muitas chaves na mão¹⁴²”, passando pelos escorpiões a serem esmagados por Totônia, “grandes como lagostas e

¹³⁸ LINS, 1994, p. 74.

¹³⁹ SIAL, Vanessa. *Das igrejas ao cemitério: políticas públicas sobre a morte no Recife do século XIX*. 2005. Dissertação de mestrado em História - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 89.

¹⁴⁰ ARAGÃO, José. *História da Vitória de Santo Antão*. Recife: Centro de Estudos de História Municipal, 1983.

¹⁴¹ ARAGÃO, 1983.

¹⁴² LINS, 1994, p. 75.

ainda menores que os vinténs de cobre¹⁴³”, até “o braço branco e tenro¹⁴⁴” do presidente da irmandade, em contraste com a fome de Joana, de sua mãe e de sua filha, em tempos distintos, alcançando todas, do café e do pão, apenas o cheiro. O escorpião, signo zodiacal representado nesse mistério, é associado ao ciclo de morte, transformação e renascimento, bem como à profundidade emocional e ao desvendamento de segredos e mentiras.

Joana carece de divertimentos. Não faz muitas semanas, descobriu duas coisas que não custam *dinheiro* e lhe causam prazer: acompanhar *enterros* de crianças; um ninho de *escorpiões*, no fundo do quintal. Pondo-os numa lata, brinca com eles; vai ao *cemitério* e deixa-se ficar junto à Caixa das Almas, até que o *cheiro de pão e de café* mescla-se à luz do ocaso. Aqui estamos, cercado-a, interrogando-a, porque decidiu juntar seus dois prazeres: trouxe para o *enterro* a lata de *lacraus*, deu os bichos de *esmola* para as almas, metendo-os pela fenda, como se fossem *dinheiro*.¹⁴⁵

Novamente aparece a relação, mediada pela religião, entre dinheiro e morte. “Explicação de Joana: “Eu queria dar alguma coisa”. “Mas por que lacraus? E não, por exemplo, pedaços de vidro?” “Não tinha pedaços de vidro¹⁴⁶”. Ao dar os escorpiões como esmola para as almas, Joana, ainda que de maneira inconsciente, desvela o segredo e a mentira de uma organização religiosa mais ligada aos valores monetários que aos valores humanos: é a menina, tão desvalida que não possui nem mesmo cacos de vidro, quem *doa*; são os religiosos, remediados e tenros, gordos, que *recolhem*. Deveria ser o contrário, se os valores dos que a interrogam fossem genuínos. Assim, na reelaboração ficcional das referências factuais das irmandades, Lins denuncia que não são.

O ornamento que inicia o Oitavo Mistério talvez seja o exemplo mais acabado da reelaboração literária que faz Lins do contexto social e político da época. Em um ritmo marcado, que pode ser lido como um poema acompanhado por um tambor fúnebre ou bélico, o trecho é composto apenas por substantivos separados por vírgulas:

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 ressoca, 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.¹⁴⁷

¹⁴³ LINS, 1994, p. 75.

¹⁴⁴ LINS, 1994, p. 76.

¹⁴⁵ LINS, 1994, p. 75, grifos meus.

¹⁴⁶ LINS, 1994, p. 75.

¹⁴⁷ LINS, 1994, p. 94.

O trecho congrega eventos e ciclos naturais (o inverno, o verão, a enchente, a seca), termos associados à própria cana-de-açúcar e suas variedades (o massapê, a cana, a caiana, a roxa, a demerara, a fita) ou ao seu cultivo (a soca, a ressoca, a planta, a replanta, o ancinho, o arado, o boi, o cavalo, o carro, o carreiro, a charrua, o sulco, o enxerto, a capinação), produtos e subprodutos da cultura do açúcar (o mel, a aguardente, o açúcar, o bagaço) e a arquitetura do engenho (o engenho, a bica, o alambique, a moagem, a moenda, o açude). Outros termos são mais ambíguos: embora se refiram a instrumentos de trabalho agrícola, “foice”, “machado”, “facão” e “enxada” trazem para o trecho a dimensão da violência do engenho, amplificada pelos termos “corte”, “rifle” e “cerca”. “Eito”, que atualmente significa o trabalho de limpeza de uma plantação, foi um termo usado no passado para designar a “roça onde trabalhavam escravos¹⁴⁸”, sentido que é amplificado pelo fato de o termo ser seguido por “feitor” e “senhor”, palavras que também provêm do tempo da escravatura.

A conta, a ajuda, o cambão, o cabra, o padrinho, o mandado e o mandão ecoam a permanência dessas relações de exploração, garantidas, após a abolição formal da escravidão, pela miséria e absoluta dependência desses trabalhadores. O “cambão” designava a prática de se cobrar, dos moradores dos engenhos a quem era dado o direito de manter um pequeno cultivo de itens alimentícios, um pagamento em dinheiro ou em dias de trabalho para os donos da propriedade¹⁴⁹; o “barracão” era, muitas vezes, o único lugar para a compra de produtos a que os trabalhadores tinham acesso, muitas vezes, a preços abusivos e pagos mediante a abertura de uma “conta” que os mantinha devedores da propriedade. “Ajuda”, “padrinho”, “mandado” e “mandão”, por sua vez, evocam as relações de mandonismo da fazenda. Christine Dabat conta, em sua tese de doutorado em História intitulada *Moradores de Engenho: Estudo sobre as relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a academia e os próprios atores sociais*, que, ainda em meados da década de 1970, no engenho, marcado por

(...) formas arcaicas e pré-capitalistas de extração do sobretrabalho, como a renda-produto, ou a renda-trabalho, ou ainda o assalariamento não-monetário (por exemplo, em grande parte dos engenhos nordestinos o ‘vale’ no ‘barracão’ substituíam a moeda), as relações sociais entre o agregado e o proprietário aparecem, ao nível da consciência dos dominados, de maneira difusa e opaca e quase sempre mediadas por relações diretas e pessoais, envolvendo todo um sistema de regras de obrigações e

¹⁴⁸ *Dicionário Online de Português*. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/eito/>.

¹⁴⁹ DABAT, 2003, p. 90.

lealdade devidas por parte do agregado (...) até uma rede de apadrinhamento e proteção que reforça o estilo de dominação e autoridade de caráter tradicional.¹⁵⁰

Em mais um exemplo, também com vinculação factual mais estritamente política, no Quarto Mistério Álvaro narra sua expulsão, do engenho, com o irmão Nô:

O senhor do Engenho Serra Grande terá ciúmes de seu laranjal. Na tristeza daqueles dias futuros, onde a comida será ainda menos abundante do que hoje, quando já não muita, minha alegria e a de Nô vai ser como a de nosso pai: caçar passarinhos novos, criá-los junto do fogo, amestrá-los. Nossa vingança da vida, bicho indomesticável. O senhor do engenho nos surpreenderá dentro do seu pomar. Nos pássaros implumes em nossas mãos verá laranjas, irá queixar-se irado à nossa mãe. Então ela nos mandará embora, procuraremos emprego e um dia viremos buscá-la, orgulhosos de nós.¹⁵¹

Parece um episódio banal envolvendo as frutas de um pomar e o zelo excessivo da mãe ao expulsá-los da fazenda, numa mostra de sua extrema retidão moral. Pode ser também, mas não somente isso. No livro *A história das ligas camponesas: testemunho de quem a viveu*, o escritor Zito da Galileia lembra o cotidiano nos engenhos do entorno de Vitória de Santo Antão, vivenciado por ele em seus tempos de criança ou ouvido em histórias de camponeses conhecidos de sua família:

O coronel Beltrão mandou plantar uma roça de laranja cravo, em frente à casa grande, onde brotavam frutas enormes. Ele mandava trabalhadores para limpar o laranjal e ficava sentado em uma cadeira, bem próximo. Obrigava o pessoal a trabalhar assobiando, para não se chupar laranja. Quando alguém cansava os lábios e parava, ele perguntava: “Por que parou a música? Aqui não tem moleza pra ninguém”. E todos recomeçavam a assoviar.¹⁵²

O segundo trecho de Zito refere-se a episódios reais ocorridos no Engenho Serra Grande, o mesmo do qual, na ficção, são expulsos Álvaro e Nô e de que Joana se despede com a frase: “Sete anos, sete meses e sete dias morei neste inferno. Sete anos, sete meses e sete dias. Parece sentença escrita num livro¹⁵³”.

Em 1957 o latifundiário do Engenho Serra Grande, senhor Zair Pinto do Rego, foi acusado de matar, com um tiro na cabeça, uma criança, de 10 anos, que foi pega tirando um chuchu para comer. O delegado, o juiz, o prefeito e as autoridades do município de Vitória silenciaram e nada fizeram, pois todos tinham rabo preso aos latifundiários.

Em 1958 esse mesmo Zair Pinto do Rego mandou a polícia prender o companheiro Manoel Daniel do Nascimento, que teria chupado uma cana. Depois de uma semana

¹⁵⁰ AZEVEDO, Fernando Antonio. *As ligas camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 114. APUD DABAT, 2003, p. 18.

¹⁵¹ LINS, 1994, p. 79.

¹⁵² GALILEIA, Zito da. *A história das ligas camponesas: testemunho de quem a viveu*. Recife: Cepe, 2016, p. 17-18.

¹⁵³ LINS, 1994, p. 94.

preso e torturado, foi expulso do engenho sem direito a nada, e também nada aconteceu.¹⁵⁴

Essas histórias foram registradas em livro apenas em 2016, de modo que não foram lidas no tempo de escrita de *Nove, novena*, mas faziam parte do conhecimento das pessoas de Vitória, como a família de Lins, sendo razoável supor que ele também as conhecesse. Assim, o autor retoma acontecimentos ocorridos em época distante do tempo narrativo, mas próxima do tempo de escrita do livro – o coronel com ciúmes de seu laranjal, o risco para as crianças que subtraíam alimentos, a expulsão sumária dos habitantes dos engenhos – e os recria ficcionalmente, denunciando a violência e o mandonismo dos senhores de terras. “Osman Lins retoma a crise social do Brasil agrário com exploração dos pobres pelos donos de engenho, reconhecendo o conflito e discernindo o vício da posse e a virtude da não submissão, ainda que a duras penas¹⁵⁵”, diz Natália Gotlib, enquanto Leny Gomes analisa:

Na contracorrente dos realismos tradicionais, instaura-se uma representação/recriação do real, que flagra no instantâneo o acontecimento anódino, que não faria história, mas que põe diante de nossos olhos a realidade, muitas vezes brutal, em seu próprio movimento concreto que envolve a população, os anônimos.¹⁵⁶

É importante registrar que no município de Vitória de Santo Antão ficava o Engenho Galileia, retratado no primeiro trecho citado de Zito e berço das chamadas Ligas Camponesas, organizações de trabalhadores rurais que atuaram contra a arbitrariedade dos senhores de engenho, por melhoria das condições de vida no campo e pela reforma agrária durante as décadas de 1950-60, e que sofreram dura perseguição do governo militar instaurado com o golpe de 1964. *Nove, novena* foi publicado em 1966, já no período ditatorial brasileiro, e foi escrito ao longo da primeira metade da década de 1960, período de grande efervescência das Ligas. Em *Avalovara*, livro de Lins publicado em 1973, é citado nominalmente o deputado Francisco Julião, grande apoiador das Ligas e das tentativas de reforma agrária.

Estou longe de ter as virtudes exigidas para incendiar as consciências, como faz, na zona canavieira, Francisco Julião. Falta-me a energia cega dos reformadores; e com a minha tendência, talvez arcaica, para raciocinar com todos os dados dos problemas, custaria muito a decidir-me sobre os valores que devem ser incinerados ou substituídos.¹⁵⁷

¹⁵⁴ GALILEIA, 2016, p. 72-73.

¹⁵⁵ GOTLIB, 1989, p. 159.

¹⁵⁶ GOMES, Leny. *Retábulo de Santa Joana Carolina: uma conjunção de forças*. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017, p. 141.

¹⁵⁷ LINS, 1973, T12.

A menção simbólica às Ligas no “Retábulo” e a menção direta a Francisco Julião em *Avalovara* revestem-se, no contexto de publicação dos livros após a instauração do regime militar e em períodos de grande perseguição aos movimentos sociais organizados, de um forte caráter de denúncia. Novamente, Lins mescla elementos de diversos tempos factuais para recriar ficcionalmente, numa narrativa que se passa antes dos acontecimentos contados por Zito da Galileia, a realidade do trabalhador rural na região afetada pelos conflitos agrários. “O *jogo do engenho* faz-se, pois, também no modo de o autor usá-lo sem se tornar um seu agente submisso, estimulando, ao contrário, (...) um eixo dignificante e de empenho transformador: o da *indignação*¹⁵⁸”. O mudo ficcional, o mundo do tempo da narrativa e o mundo do tempo da escrita amalgamados no *protesto violento de como o pobre é tratado no meu país*.

Examinada a elaboração ficcional de referências factuais, portanto, passemos agora à visão do engenho como estado de exceção. O filósofo Giorgio Agamben define o estado de exceção como um estado de neutralização ou suspensão da ordem jurídica, um “espaço vazio, onde uma ação humana sem relação com o direito está diante de uma norma sem relação com a vida”. Quando o estado de exceção não deriva de uma conjunção especial de fatores provisórios, como a guerra, mas se torna a regra, “então o sistema jurídico-político transforma-se em uma máquina letal¹⁵⁹”, em que

O aspecto normativo do direito pode ser, assim, impunemente eliminado e contestado por uma *violência governamental* que, ao *ignorar* no âmbito externo o *direito internacional* e produzir no âmbito interno um *estado de exceção permanente*, pretende, no entanto, ainda *aplicar o direito*.¹⁶⁰

No ensaio, que busca compreender a derrocada das democracias contemporâneas e de uma ordem internacional fundada no direito, o conceito do estado de exceção é pensado no âmbito dos países, mas, transposto para o microcosmo da narrativa, continua igualmente instigante: o engenho, esse lugar em que se ignora impunemente a lei nacional e se produz um estado de suspensão do direito, num espaço de violência ditado pela *auctoritas* do senhor, é, ainda assim, um lugar em que se pretende aplicar o direito. Mas de que modo se pode dizer que o latifúndio rural canavieiro é um lugar em que se pretende aplicar o direito? Como se logra promover essa inversão lógica fundamental? A estratégia é tão antiga (e, infelizmente, atual) quanto eficiente: promovendo um amálgama, tanto pernicioso como eficaz, entre a *vontade do poderoso* e a *regra*, confundindo as fronteiras entre *mando* e *lei* e, assim, fazendo

¹⁵⁸ GOTLIB, 1989, p. 159.

¹⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção [Homo sacer I, II]*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. p. 131.

¹⁶⁰ AGAMBEN, 2004, p. 131, grifos meus.

supor que o desejo do senhor é a ordem natural, o modo não apenas de como as coisas são, mas de como deveriam ser.

Em livro intitulado *Sobre o autoritarismo brasileiro*, em que analisa a face nacional do autoritarismo a partir de conceitos como o mandonismo e a violência, Lilia Schwarcz destaca que, “mesmo com o fim do Império, e o começo do declínio desse mundo rural escravocrata que acabaria por ruir junto com a monarquia, perpetuou-se a imagem dos senhores provedores, diante dos quais era preciso agir com lealdade e submissão¹⁶¹”, num *ethos* patriarcal e masculino que foi transplantado para os tempos da República e em que manda o “*pater familias*: autoritário e severo diante daqueles que se rebelam; justo e ‘próximo’ para quem o segue e compartilha das suas ideias¹⁶²”.

No Sexto Mistério, o filho do dono do Engenho Serra Grande, ao comentar sobre os anos de assédio à professora, exemplifica o permanente estado de exceção do engenho e a referida diluição das fronteiras entre *desejo* e *direito*: “Tenho a consciência tranquila: para deitar-me com ela, fiz o que se pode¹⁶³”. Dentre *aquilo que se pode*, vale lembrar, está a expulsão de Joana da casa em que estava instalada com os filhos para outra maior “onde talvez suas escoras ficassem mais frouxas¹⁶⁴” e onde adoeceram todas as crianças, morrendo a mais jovem; está a decisão de “agarrá-la de uma vez” para “ver em que ficava a sua altaneria¹⁶⁵”; está a coragem de “fazer tão brutal exigência na frente dos santos¹⁶⁶” a uma mulher que acabara de perder a mãe. Tamanha violência não é jamais percebida por quem a perpetua na narrativa. Ao contrário, a posição do filho do dono do engenho é a de quem pensa estar em condição de julgar e de perdoar, a de quem percebe a resistência da professora, e não o próprio comportamento, como uma perversão do direito: “Tive-lhe ódio, durante alguns anos. (...) Com o tempo, o ódio foi passando, veio uma espécie de enlevo, talvez de gratidão. Acabei achando que Joana Carolina foi minha transcendência, meu quinhão de espanto numa vida tão pobre de mistério¹⁶⁷”.

Nesse contexto, a ética é ditada não pelos atos e palavras das pessoas, mas pela sua adequação ao papel que lhes cabe dentro da estrutura social. Lembremos das palavras desse

¹⁶¹ SCHWARCZ, Lilia. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 53.

¹⁶² SCHWARCZ, 2019, p. 63.

¹⁶³ LINS, 1994, p. 86.

¹⁶⁴ LINS, 1994, p. 87.

¹⁶⁵ LINS, 1994, p. 88.

¹⁶⁶ LINS, 1994, p. 96.

¹⁶⁷ LINS, 1994, p. 88.

mesmo narrador: “Nunca me pediu um grão de milho, uma folha de capim. Como podia viver? Multiplicava os pães, os peixes? *Absurda mulher*. Nunca entendi suas contas, ela possuía o dom da multiplicação¹⁶⁸”. Como podia viver sem pedir, sem depender, sem submeter-se, mesmo com um salário de fome? Como podia estar fora da *lei* de seu tempo, de seu espaço, de sua posição social? Como *podia*? Não podia, do ponto de vista do narrador. Significativa a sua conclusão: absurda mulher, não absurda realidade.

Outros exemplos reforçam essa vinculação entre desejo do poderoso e lei. O pai da jovem Ana Cristina, ao saber da fuga da filha, herdeira dos três engenhos banguês, com o dono de um pequeno sítio nas redondezas, determina: “‘Toquem fogo no sítio e me selem seis cavalos.’ (...) Já estava montado, quando resolveu: ‘Não vou. Não fica bem a um pai ir assim pelo mundo atrás de filha. Ela é que tem de vir’. ‘E o homem?’ ‘Com esse, vocês sabem o que fazem.’¹⁶⁹”. No engenho osmaniano, como nos engenhos reais, ao *pater famílias* cabe o poder de vida e de morte, o poder da decisão, o poder de ditar a regra; aos demais, o dever de obediência, a destruição da autonomia, a inexistência de segurança e o risco sempre iminente do castigo, da fome ou da morte – em outras palavras, o contínuo estado de exceção.

Ao se articularem os dois eixos desta leitura – a denúncia política por meio da recriação ficcional de tempos e acontecimentos reais, por um lado, e a visão do engenho como um espaço em que vigora o estado de exceção, por outro –, pode-se ler, no “Retábulo de Santa Joana Carolina”, o engenho como um microcosmo do país. Retomando a entrevista de Osman:

Se vocês lerem o *Retábulo* vão ver que a luta da figura central, Joana Carolina, já não é contra um determinado indivíduo, é contra o seu país. E vocês verão que particularmente na parte final, que é a parte do enterro, ela é seguida pelos pobres da cidade, pelos homens do trabalho, pelos artesãos, pelos pequenos negociantes, pelos homens das mãos grossas, e todo o enterro é construído num ritmo batido, altamente violento.¹⁷⁰

Não por acaso, toda a caracterização de Joana Carolina e de sua suposta santidade é construída em torno de um campo semântico oposto ao do estado de exceção: fala-se em fidelidade, compromisso, valores, proteção. Ao abandono, ela contrapõe o cuidado; à submissão, “um zimbório de força, realza¹⁷¹”; à violência, a fala sensata, “palavra atrás de

¹⁶⁸ LINS, 1994, p. 86-87.

¹⁶⁹ LINS, 1994, p. 101.

¹⁷⁰ LINS, 1979, p. 220.

¹⁷¹ LINS, 1994, p. 86.

palavra¹⁷²”. Ivanor Guarnieri defende que a santidade de Joana “não é decalcada de milagres, isto é, de efeitos sem causa”, mas “advém de sua postura em meio social adverso, sobre o qual suas ações tocam os demais personagens como lenitivo ante as agruras da vida retratada pelos narradores que rememoram a vida da heroína¹⁷³”.

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, laçando pés e mãos, entrando pela boca? E sempre conseguiu entrever afinal por entre as malhas da cegueira, fincar os pés sobre o aço cortante, desenredar-se das águas, dos enleios.¹⁷⁴

Face à naturalização do arbítrio, a vida de Joana é uma narrativa de resistência: seu olhar devassa as camadas de insciência para revelar a realidade, suas palavras encontram-se em consonância com a verdade e seus atos coadunam-se com a justiça. “Bem sei que o dinheiro tem valor. Porém maior é a misericórdia. De que serve a um homem ter gado e plantações, se não é capaz de tirar, do próprio coração, alguma grandeza?¹⁷⁵”. Joana resiste não apenas porque sobrevive, mas porque vive de acordo com valores genuínos e porque se recusa a partilhar da perversão desses valores instituída pelo estado de exceção. A conduta de Joana Carolina é, assim, uma conduta política, não no sentido de revolucionar o mundo em que vive, mas no sentido de um viver que denuncia e reivindica por meio do exemplo. Retomando um conceito de política que lembra Arendt e a ideia do mundo comum entre os homens, Agamben defende na parte final de seu livro:

(...) verdadeiramente política é apenas aquela ação que corta o nexo entre violência e direito. (...) A uma palavra não coercitiva, que não comanda e não proíbe nada, mas diz apenas ela mesma, corresponderia uma ação como puro meio que mostra só a si mesma, sem relação com um objetivo. E, entre as duas, não um estado original perdido, mas somente o uso e a práxis humana que os poderes do direito e do mito haviam procurado capturar no estado de exceção.¹⁷⁶

Em Joana Carolina, palavra e ato comungam. Assim, ela alcança, por meio de uma ação política no sentido de Arendt e Agamben, certa aura simbólica de santidade. Também assim, por meio de Joana, Lins alcança, num texto altamente simbólico, uma narrativa de incrível potência política.

¹⁷² LINS, 1994, p. 97.

¹⁷³ GUARNIERI, Ivanor. *O Engenho e os retábulos de Osman Lins*. 2016. Tese de doutorado em Letras - Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, p. 125.

¹⁷⁴ LINS, 1994, p. 115.

¹⁷⁵ LINS, 1994, p. 104.

¹⁷⁶ AGAMBEN, 2004, p. 133.

O poder só é efetivado enquanto a palavra e o ato não se divorciam, quando as palavras não são vazias e os atos não são brutais, quando as palavras não são empregadas para velar intenções mas para revelar realidades, e os atos não são usados para violar e destruir, mas para criar relações e novas realidades.¹⁷⁷

Os mistérios do retábulo – visões, palavras e atos aos quais correspondem realidade, verdade e justiça – efetivando o poder da narrativa: para lutar contra a exclusão, a fome, o descaso, o abandono, a violência, o feitor, o cabo, o senhor, a conta, o barracão, a cerca, a enxada, a ajuda, o cambão, o cabra, o padrinho, o mandado, o mandão. Para construir uma vida em que as alegrias e farturas sejam de todos. Para devolver, ao mundo, a integridade.

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, mangas-rosas, cajus, goiabas, romãs, tudo pendia dos ramos, era uma fartura, um pomar generoso e pesado de cheiros.¹⁷⁸

¹⁷⁷ ARENDT, 2005, p. 212.

¹⁷⁸ LINS, 1994, p. 116.



Heitor dos Prazeres, 1959

*Não posso lhe explicar. Mas uma puta, uma vítima não podem existir. Se existem, abrem uma chaga no carrasco.*¹⁷⁹

Conto barroco ou unidade tripartita

¹⁷⁹ LINS, 1994, p. 124.

Uma mulher negra, prostituta, em vestido de veludo ouro sobre carmesim, ou de vestido branco, ou de algodão branco com ondas verdes e azuis, ou com girassóis sobre campo azul marinho, ou nua, coberta pela colcha de chitão prodigamente estampada, indecisa entre entregar ou não o antigo amante em troca de dinheiro em Ouro Preto, ou Congonhas, ou Tiradentes, em Minas Gerais. Um jovem matador de 22 anos, vindo de Pernambuco, e seu amo, ou dono, ou patrão que o manda levar “quem sabe que mensagem a um senhor ainda mais poderoso¹⁸⁰”, em busca de matar o homem chamado José Gervásio, ou José Pascásio, ou Artur, um filho que ele não quer ver jamais, sua irmãzinha de tranças negras caindo sobre os ombros, sorvida por um imenso rato negro, casada com um cachorro. Um homem perseguido pelo seu assassino, andando pelo interior da Bahia, na região do São Francisco, cabelo à nazarena, representando com a mãe e o pai a paixão de Cristo em troca de dinheiro, o primo com quem se parece, sua noiva branca, seu filho mestiço com a negra, morto, que ele se recusará a ver. O pai desse homem, abandonando-o na cruz para fugir com o dinheiro e a mãe, oferecendo-se para morrer em seu lugar, nenhum olho esquerdo, dois olhos direitos, óculos escuros, os pés calçados em grosseiras botinas amarelas.

As personagens de “Conto Barroco ou Unidade Tripartita¹⁸¹”, sexta narrativa de *Nove, novena*, oferecem num relance o argumento do enredo. É essa a história, dividida em tríades de opções ligadas pela conjunção *ou* que possibilitam que o leitor percorra diferentes caminhos paralelos de leitura em que no final, não importa qual se escolha, sempre se encontra a morte. É isso. Mas, obviamente, não é apenas isso.

O tempo em que se passa a narrativa é algum ponto do século XX, ou alguns pontos do século XX. Como o texto se constrói pelo uso das opções tripartitas, encontrar um marcador temporal em algum trecho não significa necessariamente que todos os outros trechos se passarão no mesmo tempo. Fala-se do “avanço da ruína sobre as paredes de duzentos anos¹⁸²” sem especificar se a cidade é Ouro Preto, Congonhas ou Tiradentes, todas construídas ao longo do século XVIII, o que permite situar a narrativa no século XX. Há a menção ao perfume *Fleur de Rocaille*¹⁸³, lançado em 1933. É citada a Igreja Matriz, em Tiradentes, “cheia de escadas e andaimes, homens trabalham desvendando os acantos, as

¹⁸⁰ LINS, 1994, p. 132.

¹⁸¹ Daqui para frente referido apenas como “Conto Barroco”.

¹⁸² LINS, 1994, p. 134.

¹⁸³ LINS, 1994, p. 130.

folhas, as folhagens, palmetas e grinaldas escondidas sob a caiação¹⁸⁴”: construída entre 1710-1732, a Matriz de Santo Antônio foi completamente restaurada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) entre 1945-46, passando por pequenas intervenções posteriores¹⁸⁵. Fala-se de viagens de trem ou de ônibus¹⁸⁶, introduzidos no Brasil entre fins do século XIX e início do XX, mas também de “carros¹⁸⁷”, posteriormente descritos como carros puxados por cavalos, ou charretes, que ainda podem ser vistas nas cidades históricas do país. Em algum ou alguns momentos do século XX, portanto, passa-se uma narrativa em tudo ligada ao século XVIII no Brasil: um passado presentificado.

Estampas de cenas campestres, “dançarinas que, em torno de uma árvore, pés no ar, tocam pandeiros e flautas¹⁸⁸”, gaiolas de pássaros, “todos de perfil e em silêncio, canários, curió, graúna, casca-de-couro, xexéu, papa-capim, sabiá, concriz, azulão, bigode, vários periquitos¹⁸⁹”, acólitos jovens “com tunicelas escarlates e alvas casulas rendadas¹⁹⁰”, a casa em que “ratos correm no escuro, baratas esvoaçam¹⁹¹”, a ladeira escarpada “cheia de Cristos e apóstolos imóveis, de bodes inquietos, de cabras indiferentes¹⁹²”, cajuí vermelhos e amarelos, jambos descorados, jabuticabas, sapotis, abacaxis, pitombas: “Conto Barroco” é uma narrativa pródiga de ornamentos, de claros, escuros, volutas, desenhos, animais, frutas e cores, numa construção, como o próprio nome já diz, barroca. Barrocos são os temas da morte, da religiosidade impregnada numa vida de pecado, da violência, do arrependimento, do ouro. Barrocas também as cidades de Tiradentes, Congonhas e Ouro Preto, assim como representantes do barroco brasileiro são, além de Minas Gerais, os estados de Pernambuco, de onde vem o assassino, e da Bahia, por onde anda o perseguido. Barroca a estrutura, tão bem analisada por Vanessa Cajá no trabalho *A palavra e a imagem: uma conjunção em Conto Barroco ou Unidade Tripartita*¹⁹³. “A opção por formas complexas e multivalentes, em substituição a formas simples e lineares”, diz Ismael Cintra, “nasce do chamado ‘artifício da arte – artifício que não deve ser entendido como um ornamento supérfluo, mas como uma

¹⁸⁴ LINS, 1994, p. 121.

¹⁸⁵ SANTOS FILHO, Olinto. *A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes*. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2010, p. 193-199.

¹⁸⁶ LINS, 1994, p. 129.

¹⁸⁷ LINS, 1994, p. 129.

¹⁸⁸ LINS, 1994, p. 118.

¹⁸⁹ LINS, 1994, p. 118.

¹⁹⁰ LINS, 1994, p. 120.

¹⁹¹ LINS, 1994, p. 122.

¹⁹² LINS, 1994, p. 120.

¹⁹³ ALVES, 2018.

condição fundamental da beleza artística (SILVA, 1968, p.375¹⁹⁴), uma das marcas características do barroco¹⁹⁵. Mas qual a relação do barroco com o tema investigado nesta pesquisa, dos signos políticos do retábulo da nacionalidade brasileira?

A historiadora Eliana de Freitas Dutra, em ensaio panorâmico sobre a cultura e o livro nacionais entre os anos 1930-60, cita publicações e coleções famosas no período, em que se destacaram “os livros sobre a *arte barroca, definida como a arte autenticamente nacional*, monumentalizada pela arquitetura, pintura e escultura encontradas principalmente, embora não somente, em Minas Gerais¹⁹⁶”. Muito comum nos trabalhos sobre o patrimônio histórico e artístico do Brasil, a identificação do barroco como a arte autenticamente nacional ganhou impulso com a busca modernista pelas origens da nação – sendo o conceito de *origem* entendido como a capacidade de produção de uma cultura própria pela recriação antropofágica de influências estrangeiras – e encontrou terreno fértil na ambição de um governo centralizador bastante ancorado na ideia de nacionalidade, como foi o Governo Vargas.

No que se refere à consolidação da noção de patrimônio histórico, pode-se dizer que, na (re)construção do passado realizada pelos modernistas, edificações barrocas de Minas Gerais representavam algo de autêntico da formação histórica do Brasil. Os modernistas acreditavam que a “civilização brasileira” teria se formado no século XVIII, através da mineração e ocupação de Minas Gerais.¹⁹⁷

O pesquisador do patrimônio histórico Edson Fialho Rezende descreve o Barroco Mineiro como “uma cultura elaborada e completa cuja função era tipicamente social (...), definida como a arte de persuadir pela exuberância e apelo às comoções dos sentimentos¹⁹⁸”. Os trabalhos sobre o tema apontam ainda que o Barroco Mineiro teve desenvolvimento relativamente autônomo, graças ao isolamento da região, e contou com materiais locais como a pedra sabão, formas próprias e mão de obra “genuína”, com forte contribuição de mestiços como o maior artista barroco brasileiro, o Aleijadinho. “Na fusão desses elementos significativos, a inspiração barroca foi constante e caracterizada como um estilo pretensioso,

¹⁹⁴ O artigo de Cintra não traz a referência da citação, motivo pelo qual deixo de explicitá-la.

¹⁹⁵ CINTRA, Ismael. *Osman Lins: Experiências com o narrador em Nove, novena*. *Revista Alere*, Ano 7, vol.9, n° 9, p. 151-175, jun. 2014, p. 172.

¹⁹⁶ DUTRA, Eliana de Freitas. *Cultura*. Em GOMES, Angela de Castro (org.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 252, grifos meus.

¹⁹⁷ CARNEIRO, Eder; NEVES, Rodrigo. *Imagens do patrimônio e turismo: metamorfoses e “mercadorização” do território central de Tiradentes, Minas Gerais*. *Revista Espaço & Geografia*, vol. 15, n° 2, p. 407-441, 2012, p. 410.

¹⁹⁸ REZENDE, Edson Fialho. *Barroco Mineiro: nação civilizada, patrimônio protegido*. 2011. Monografia de especialização em Cultura e Arte Barroca - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, p. 19.

autóctone e nacionalista¹⁹⁹”. É significativa a citação de Ávila, Gontijo e Machado (1980) no trabalho de Rezende:

(...) em Minas o seio da nacionalidade: ‘para nós, brasileiros, falar do barroco é falar da nossa própria origem cultural, de nossa própria formação histórica, das raízes de nossa maneira própria e íntima de ver, de sentir, de exprimir uma peculiar experiência do real que a arte só faz transfundir e sublimar’. Não nego a questão destas raízes, mas sua apropriação se é o tónus barroco que está na origem da identidade nacional (o que vai de conformidade com a formação dos Estados Nacionais durante o período), ou a sua apropriação enquanto estilo, enquanto traço pessoal, atravessando o que ele chama de civilização ouro, que ao ser ficcionalizada *a posteriori* vai ‘inventar’ a imago brasileira, também no traço de uma *hybris* racial na figura do ‘mulato genial’ Aleijadinho, que seria o primeiro a deglutir uma arte estrangeira e a implantar segundo um novo modelo adequado ao seu local.²⁰⁰

O conceito de um evento precedente, pleno em si mesmo, que seria ressignificado por um evento posterior, também igualmente completo em si mesmo, que Ávila procura debater, é examinado por Hayden White no comentário já mencionado sobre a historiografia literária de Auerbach em *Mimesis*, usando as ideias de *figura* e *complemento* englobadas na noção maior de *figuralismo*. De acordo com a noção de *prefiguração*, uma determinada *figura* (acontecimento histórico) seria um evento aberto a ressignificações posteriores. Assim, a significação da *figura* seria dada por um *complemento* (evento posterior), que não é necessariamente causado pela figura nem a explica, mas é prefigurado por ela: dá a ela sentidos que ela já comportaria (embora ainda não realizados) e, nessa operação, a inscreve em sua genealogia. O *complemento*, por sua vez, é, em potência, *figura* de um evento posterior, numa relação simbólica não determinista que opera do presente em direção ao passado. Nas palavras de White:

Cuando Marx dice que, en la evolución biológica, es el hombre el que lo explica al mono, más que a la inversa, está anticipando un modo distintivamente historicista de relacionar el fenómeno posterior a uno precedente. De manera similar, en la evolución histórica, la revolución de 1789 puede haber sido un efecto de, digamos, la Reforma Protestante o de la Ilustración y, como tal, la culminación de un proceso antes que la prefiguración de acontecimientos aún por venir. Pero en calidad de acontecimiento histórico permanece abierto a apropiaciones retrospectivas por parte de cualquier grupo que en adelante opte por el mismo como prototipo legitimador de su propio proyecto de auto-creación y, por lo tanto, como elemento en su genealogía.²⁰¹

A apropriação do barroco como origem da nacionalidade pelo modernismo poderia, assim, ser explicada pela lógica da figura-complemento, ampliando, e não limitando, a sua

¹⁹⁹ REZENDE, 2011, p. 20.

²⁰⁰ ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro Glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Fundação João Pinheiro/Fundação Roberto Marinho/Companhia Editora Nacional, 1980, p. 6, APUD REZENDE, 2011, p. 21.

²⁰¹ WHITE, 2010, p. 46.

significação no momento em que ocorreu. O mesmo se pode dizer de Padre Antonio Vieira e Gregório de Matos, ambos também barrocos, serem considerados os primeiros escritores da literatura brasileira na genealogia da historiografia literária nacional, embora nem brasileiro Antonio Vieira fosse. De todo modo, não é intenção deste trabalho discutir se o barroco é efetivamente a arte autenticamente nacional ou se essa ideia foi, com o perdão da aliteração, uma inapropriada apropriação modernista, nascida da necessidade de delimitação de um *momento de criação da nacionalidade* no campo artístico.

O que importa registrar neste momento é que a ideia de que o barroco é a fundação do Brasil na arte era parte do imaginário da época em que viveu Lins. E, nessa direção, importa pensar em como essa ideia foi trabalhada em seu texto e em como essa “autenticidade nacional” repercute em histórias (não é possível falar, em “Conto Barroco”, em uma única história) que se passam duzentos anos depois. Importa pensar como é o Brasil barroco de Lins e quais são os sentidos da sua permanência, ou, para usar as palavras de White, em como o *complemento* pleno em si mesmo da realização literária osmaniana se relaciona com sua *figura* barroca. Vejamos, a esse respeito, dois aspectos importantes citados pelos defensores do barroco mineiro como arte nacional por excelência: a civilização ouro e a mestiçagem.

A mestiçagem é considerada, na literatura dedicada ao patrimônio histórico, como uma característica que configuraria ao barroco o seu caráter essencialmente nacional, assim como é considerada um elemento essencial da formação do povo brasileiro nos ensaios chamados retratos do Brasil, com destaque para Gilberto Freyre e seu *Casa-grande & senzala*²⁰². Embora, lidos com o olhar de hoje, esses retratos nos pareçam francamente racistas, foram, a seu tempo, uma tentativa de suplantar o ideal europeu de “raça pura”, teorizando o caráter brasileiro com base na chamada “mistura de raças” que nos faria uma nação única no mundo. “O Brasil era e deveria ser, com vantagens, o território de um ‘povo mestiço’, que convivia bem com a diversidade, inclusive a de cores, e era assim que se constituiria uma ‘raça brasileira’²⁰³”. De acordo com Jessé Souza no livro já referido *Subcidadania brasileira*, os ensaístas tradicionais da nacionalidade buscaram superar o racismo científico por meio da noção de culturalismo, sem se aperceberem da “assimilação de pressupostos implicitamente racistas no coração do próprio culturalismo”:

²⁰² FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

²⁰³ GOMES, Angela de Castro. *População e sociedade*. Em GOMES, Angela de Castro (org.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 51-52.

(...) Freyre lutou bravamente dentro do paradigma do culturalismo, para tornar ao menos ambígua e contraditória a condenação prévia das sociedades ditas periféricas (...). Freyre procurou e conseguiu criar um sentimento de identidade nacional brasileiro que permitisse algum orgulho nacional como fonte de solidariedade interna. Foi nesse contexto que nasceu a ideia de uma cultura única no mundo, luso-brasileira, percebida como abertura cultural ao diferente e encontro de contrários.²⁰⁴

Tal noção contraditoriamente idílica da mestiçagem num país inequivocamente racista, se deu ao Brasil as bases para a fundação da ideia de identidade nacional, ao mesmo tempo também serviu para mascarar as relações violentas, exploratórias e excludentes dessa sociedade sob o manto de “cordialidade”, no sentido popular do termo²⁰⁵. Relações essas que se mostram ainda mais violentas, exploratórias e excludentes se, além da variável raça, inserirmos a variável gênero. A mistura das noções de raça e gênero, que estruturavam a sociedade colonial brasileira e estruturam a sociedade brasileira ainda hoje, forneceram a justificativa ideológica para um outro tipo de dominação dos corpos, através da hipersexualização das mulheres negras e mestiças, numa história que nada tem de idílica. Ora, “Conto Barroco” tem um personagem mestiço – negligenciado e morto. Tem também a sua mãe negra – puta e abandonada. É o *ethos* nacional da mestiçagem recuperado e problematizado por Lins.

A mulher negra ocupa o ponto mais baixo na hierarquia simbólica, sentimental e econômica do país. Angela Grillo comenta, em ensaio sobre a representação da mulher negra na obra de Gregório de Matos, escritor do barroco colonial brasileiro, sobre a separação entre a “branca”, a quem se destinava o casamento, a “mulata”, destinada ao sexo, e a “negra”, destinada ao trabalho e normalmente descrita de modo pejorativo. “Na expressão popular, um ditado recolhido por Mário de Andrade sinaliza as acepções da branca e as da mulata/negra que frequentam igualmente a literatura erudita: ‘Branca para casar, mulata para f[oder]... e negra para trabalhar’²⁰⁶”. Em citação recolhida por Paulo Prado no livro *Retrato do Brasil*, o padre Manuel da Nóbrega reclamava ao rei de Portugal a falta que faziam mulheres brancas “com quem os homens se casem”, pedindo que envie para a colônia “muitas órfãs”, “porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaisquer farão cá muito bem à terra, e elas se

²⁰⁴ SOUZA, 2018, p. 13.

²⁰⁵ O uso popular do termo subverte um tanto o argumento de Sérgio Buarque de Holanda em seu *Raízes do Brasil*, que associava a “cordialidade” mais à intensidade emocional que à ideia de gentileza. HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

²⁰⁶ GRILLO, Angela Teodoro. De lasciva a musa: a representação da mulher negra em versos de Gregório de Matos a Mário de Andrade. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, vol. 11, n° 2, p. 76-96, 2013, p. 83

ganharão, os homens de cá apartar-se-ão do pecado²⁰⁷”. Lembremos o diálogo entre a negra e o assassino na primeira cena de “Conto Barroco”:

- Por que não quis ver o menino? Por que não se casou com você?
- Porque sou negra. Boa para deitar-me com ele, mas não para ficar em pé.
- Importa-se que ele morra?
- Pra mim, era um descanso. Bem queria vê-lo numa cova.²⁰⁸

Essa visão, obviamente, não ficou restrita ao período colonial. Aníbal Quijano diz que a ideia de raça, desde que criada pelo próprio processo de colonização, “demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero²⁰⁹”. Os censos demográficos de 1940 a 1960 indicam uma grande disparidade entre a população branca e parda, que crescia numericamente, e a população negra, que declinava: “os números diziam que homens e mulheres negros se casavam mais tarde ou se tornavam celibatários em maior número que os brancos e pardos, sobretudo as mulheres negras. Assim, os homens negros se casavam mais e, em grande parte, na terminologia da época, com mulheres ‘claras’²¹⁰”. Artigo recente de Gleide Fraga intitulado “A solidão da mulher negra²¹¹”, publicado em 2015 no Portal Geledés, dá conta de que essa realidade ainda está longe de mudar. Na narrativa, a negra conta que José Gervásio (ou José Pascásio, ou Artur), “apareceu quando eu estava com a barriga chegando no pescoço, quatro pedras na mão, querendo que eu sumisse. Ia casar, não me desejava por perto²¹²”. Iria se casar, mas não com *a negra*.

A luxúria, na análise de Paulo Prado, seria uma das características fundantes do caráter nacional, ao lado da cobiça, e ambas teriam forjado a tristeza como traço determinante da nacionalidade brasileira. Ele cita, numa inversão lógica característica da época, “a passividade infantil da negra africana, que veio facilitar e desenvolver a superexcitação erótica em que vivia o conquistador e povoador, e que venceu tão profundamente o seu caráter psíquico²¹³”, responsabilizando a vítima e vitimizandando o algoz. Nesse contexto, a personagem da negra prostituta de “Conto Barroco” coaduna-se com a visão colonial da mulher “lasciva de cor” que fazia o homem branco viver “em pecado”. Bom, o fato de ela ser uma personagem negra

²⁰⁷ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 77.

²⁰⁸ LINS, 1994, p. 119.

²⁰⁹ QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. Em: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Colección Sur Sur, 2005. p. 228.

²¹⁰ GOMES, 2013, p.55.

²¹¹ FRAGA, Gleide. *A solidão da mulher negra*. Geledés – Instituto da Mulher Negra, 2015.

²¹² LINS, 1994, p. 123.

²¹³ PRADO, 1997, p. 90.

e prostituta, ao menos, coaduna-se. Porque, na apropriação da *figura* da negra lasciva por Lins, seu *complemento* no século XX nada tem de passivo ou de infantil. Embora com indecisão e de modo contraditório, a negra é uma mulher que reage à sua dominação.

Ao trecho citado da revelação do noivado de José Gervásio/Pascásio/Artur, segue-se: “Bati com um banco na cabeça dele, fiz um talho maior que o meu. Deixei minha marca²¹⁴”, em relação direta com a descrição da mulher no início do conto: “astuta e fina a expressão de seu rosto. Breve cicatriz, dividindo o queixo ao meio²¹⁵”. Por meio da reação violenta ao descaso, ao preconceito e ao abandono, a negra desloca o lugar inatingível do branco e, deixando sua marca, iguala-o a ela. Seu amante branco, que a deixa porque ela é negra, é agora alguém que também carrega uma cicatriz. Além disso, é das ações da mulher negra que depende quase todo o tempo a sobrevivência do homem branco. De acordo com sua decisão de denunciá-lo ou não, de protegê-lo ou não, se dará um desfecho diferente da história.

Em movimento contrário, mas com o mesmo sentido de igualar posições separadas por uma hierarquia racializada, é ela que busca ocupar, em duas cenas, a posição da senhora. A primeira abre o conto e em tudo remete ao passado barroco:

Seu vestido é velho e suntuoso, de veludo, com desenhos a ouro sobre carmesim, pequenas cenas campestres e domésticas, universo alegre, movimentado, brilhante, envolvendo as negras ondulações do corpo. O sauíim, com a cintura numa fina corrente enferrujada, que ela mantém entre os dedos, olha-me atento por baixo da axila esquerda, as ressequidas mãos sobre as dançarinas que, em torno de uma árvore, pés no ar, tocam pandeiros e flautas, e sobre o caçador que dispara uma balestra contra um pelicano em voo.²¹⁶

A descrição lembra a de uma senhora europeia: a estampa do vestido com pelicanos em voo e dançarinas numa cena campestre que remete ao estilo de estamparia Touile de Jouy, um clássico da decoração surgido no século XVIII²¹⁷ (à exceção de que o fundo do Toile é, em geral, branco); o veludo, tecido nobre e quente, sinônimo de luxo entre a aristocracia europeia e que, no século XX, foi usado comumente para roupas de festa; as cores, ouro e vermelho, aristocráticas. Lembra, também, uma senhora da alta sociedade brasileira colonial: a imitação europeia, o macaco de estimação, as gaiolas de pássaros tropicais na parede. Em *Casa-grande & senzala*, Freyre comenta que, à viajante estrangeira no Brasil colonial Maria Graham, “impressionou mal o número excessivo de gaiolas de pássaro e de passarinho

²¹⁴ LINS, 1994, p. 123.

²¹⁵ LINS, 1994, p. 119.

²¹⁶ LINS, 1994, p. 118.

²¹⁷ FFOULKES, Fiona. *Como compreender moda: guia rápido para entender estilos*. São Paulo: SENAC, 2012.

penduradas por toda parte”, embora fossem “os papagaios tão bem educados (...) que raramente gritavam ao mesmo tempo²¹⁸”. Ele também registra as impressões do viajante d’Assier, que descreveu “macacos tomando a bênção aos moleques do mesmo modo que estes aos negros velhos e os negros velhos aos senhores brancos. A hierarquia das casas-grandes estendendo-se aos papagaios e macacos²¹⁹”.

A segunda cena tem ares de século XX:

(...) com sapatos, roupa e bolsa novos, exalando um perfume com que se aspergiu sem cerimônia, talvez Fleur de Rocaille, e que não deve ser frequente nessa sala bolorenta. O vestido (girassóis sobre campo azul-marinho) casa bem com a sarja do sofá, cor de milho maduro, com relevos gastos de coroas, cetros e flores-de-lis. Desde o primeiro instante, sei que lastima a decisão de ter vindo e reflete sobre a conveniência de revelar-me ou não os motivos que a fizeram vir. Enquanto delibera, imita com visível esforço as conversações e a postura de um visitante qualquer.²²⁰

É uma cena ricamente ornamentada: o perfume Fleur de Rocaille que, de acordo com a perfumaria Caron, que o criou, “representa a moderna feminilidade do ano de 1930²²¹”; a posição no sofá com símbolos de riqueza (a flor-de-lis, o cetro, as coroas); a atitude de quem *imita* a postura de um visitante qualquer, com conversações variadas cotidianas, imitação que reflete a indecisão sobre os motivos que a fizeram ir encontrar-se com o assassino mas também a falta de traquejo em situações sociais do tipo. Para tentar agir como uma visitante comum, a personagem mune-se, em excesso, de símbolos de riqueza, dessa vez contemporâneos. O excesso, o constante escrutínio moral – terá errado? Terá pecado em sua vingança? – atualizando o barroco na sala bolorenta da hospedagem.

Ao tentar realizar essas pantomimas sociais e de poder, seja através do luxo e do poder monetário, seja através da violência, a negra busca um deslocamento da posição a si reservada naquela (nesta?) sociedade. Ao escrever sobre o tema, Lins não apenas denuncia politicamente a exclusão de parcela importante da população, como o faz retomando uma diferença característica do barroco mineiro em relação ao barroco europeu: “o Barroco, em vez de propagar o poder religioso e político, em vez de uma arte-propaganda para convencer o

²¹⁸ FREYRE, 2006, p. 43.

²¹⁹ FREYRE, 2006, p. 43.

²²⁰ LINS, 1994, p. 131.

²²¹ “In 1933, he launched Fleur De Rocaille, which represents the modern femininity of the 1930s.”, em tradução livre feita por mim. PARFUMS CARON. In: WIKIPEDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2019. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Parfums_Caron. Acesso em: 12 out. 2019.

fiel de uma certa visão de mundo, aqui foi utilizado como forma de esplendor e de busca por prestígio social²²²”.

Na sequência da conversa na sala da hospedaria, a negra mantém a conversação “censurando por exemplo a separação dos sexos ainda vigente em alguns templos mineiros, ou questionando a respeito de países onde, segundo lhe disseram, negro não é gente, forçando meu parecer²²³”: aí estão gênero e raça, as grandes condições de estratificação da sociedade colonial brasileira, como de todas as sociedades que um dia foram colônia, sendo postos em xeque num discurso amparado pelos símbolos externos de riqueza. A resposta do assassino e a reação posterior da mulher, contudo, resumem os limites da contestação: “‘Cada terra tem seu uso. Criticá-los não é lícito’. Alude sorrindo às flores postas no túmulo do filho e a dois cortes de seda adquiridos na véspera, um com estampado de pássaros, outro com desenho de folhas²²⁴”.

Criticar os *usos da terra* não é lícito. Em outras palavras, promover mudanças estruturais não é lícito, externar o sofrimento provocado por essa estrutura perniciosa não é lícito. Lícitos, talvez, são o acesso a símbolos menores de status, as pequenas riquezas, a imitação da postura de um visitante qualquer, os cortes de seda aos quais volta a se referir a mulher, sorrindo quando fala do filho morto. Não é lícito *ser*, mas apenas *parecer*. Basta lembrar que, enquanto o amante tem três nomes próprios diferentes na narrativa – José Gervásio, José Pascásio ou Artur –, a mulher não possui nenhum. A ela se refere o narrador assassino todo o tempo apenas como “a negra”, que, mais do que alguém, nomeia uma categoria.

Tal como a imitação da conversa do hotel, o fausto existente nas festas religiosas barrocas de Minas, descrito por Lins na cena do enterro com suas irmandades, opas, altos brandões, crianças com flores, tunicelas escarlates e alvas casulas rendadas, constitui-se numa pantomima da igualdade. O pesquisador André Dela Vale, ao comentar sobre as festas religiosas no barroco mineiro oitocentista, afirma:

É o sobrenatural, o mitológico, sobrepondo-se, momentaneamente, à rotina de escravidão e exploração. Os homens apenas estão unidos na festa, o resto do tempo precisam das irmandades para sobreviver. A riqueza não é da cidade, é de poucos, os poucos que não passam fome. Só durante a festa a riqueza parece compartilhada. A

²²² VALE, Andre Dela. *Experiências barrocas: história, arte e educação*. 2016. Tese de doutorado em Educação - Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, p. 121.

²²³ LINS, 1994, p. 131.

²²⁴ LINS, 1994, p. 131.

festa é uma ilusão, como é ilusão que a sociedade é rica e igualitária. Os escravos explorados caminham nas procissões, as crianças esquecidas e descuidadas aparecem nas festas como anjos, tendo lugar só na representação, na teatralização ilusória (SCARANO, 2010, p. 125²²⁵). Somente aparecem quando convém a uma elite rica e de poucos, que participa, junto aos outros grupos da sociedade, como forma de mostrar que é cristã (SCARANO, 2010, p. 125).²²⁶

Nesse contexto, é lícito apenas o teatro de igualdade racial plasmado na ideia do *povo mestiço que deu origem ao Brasil* usada na prefiguração modernista da formação da arte brasileira, em que o barroco constitui a *figura* idílica dessa mistura racial criativa e única no mundo, cujo *complemento* seria a formação nacional modernizante orientada para o futuro. Em Lins, não só a *figura* do barroco é outra, como o seu *complemento* não aponta para nenhum futuro idealizado: o menino mestiço, filho da negra com o homem com três nomes, morre ainda criança. Voltando ao século XVIII:

Aumentando a dramaticidade do quadro social, é preciso comentar sobre os filhos do relacionamento do homem branco com a mulher negra, ou seja, o mestiço, o mulato. A simples existência deles acabava gerando mais preconceito e problemas, pois esses filhos ou eram rejeitados como bastardos e, não reconhecidos pelos pais, acabavam permanecendo como escravos como sua mãe, ou se sua mãe fosse livre, terminavam abandonados pelas ruas.²²⁷

O menino de “Conto Barroco” – abandonado pelo pai, em situação de penúria com a mãe, excluído de todo convívio social e finalmente morto – contesta a possibilidade da formação de um Brasil idílico por meio de um processo cordial de hibridização, denunciando a exclusão e violência extremas de nossa formação, a permanência dessa violência e dessa exclusão e a impossibilidade de um futuro mestiço promissor enquanto não for lícito contestar os costumes da terra. Sem essa contestação, sem esse deslocamento, no futuro encontram-se a degradação e a morte. Degradação e morte que perpassam toda a atmosfera da narrativa, vale ressaltar.

“Conto Barroco” se passa em cidades coloniais mineiras num período de decadência, em que restam apenas traços de seu passado de opulência – o “vestido *velho* e suntuoso²²⁸”, a casa “grande, paredes com decalques de tranças, denticulos, violetas *pálidas* e jambos *descorados*, chão de tijolos, alguns poucos móveis. *Cheiro de bolor*²²⁹”, o “*tapete puído*, onde se adivinham ainda três gazelas entre bordaduras, juncos e folhas digitadas²³⁰”, a “sarja do

²²⁵ SCARANO, Julita. *Crianças Esquecidas das Minas Gerais*. Em: DEL PRIORI, Mary (Org.). *História das Crianças no Brasil*. 7ª Ed., São Paulo: Contexto, 2010, p. 107-136, APUD VALE, 2016, p. 100-101.

²²⁶ VALE, 2016, p. 100-101.

²²⁷ VALE, 2016, p. 95.

²²⁸ LINS, 1994, p. 118, grifos meus.

²²⁹ LINS, 1994, p. 122, grifos meus.

²³⁰ LINS, 1994, p. 127, grifos meus.

sofá, cor de milho maduro, com *relevos gastos* de coroas, cetros e flores-de-lis²³¹” –, num ar de decadência em que se multiplicam somente os signos de destruição – “cupins furam a madeira, gorgulhos furam grãos nos armazéns, (...) escorpiões, formigas, centopeias, grilos e baratas fervilham pela terra, ágeis gafanhotos comem as folhas das árvores, carrapatos e moscas aferroam o couro dos cavalos, dos bodes e dos bois²³²”. Roupas, mobiliário, casas, igrejas e cidades deteriorando-se simbólica e fisicamente, não apenas no texto, mas também na realidade. No tempo de escrita de *Nove, novena*, o interior de Minas Gerais encontrava-se empobrecido e esvaziado.

Em Tiradentes, apesar do tombamento e da emergência da significação dessas cidades como memória nacional, os edifícios ficaram em estado de ruínas no período de 1938 até 1970 (Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Tiradentes, 2002), o que atesta os limites à penetração da ideologia preservacionista preconizada pelo Estado nacional. Assim, Tiradentes ia, aos poucos, se transformando “em uma quase pré-ruína irrecuperável”.²³³

Uma ruína luxuosa que decorre do abandono econômico das cidades outrora tomadas pela febre do ouro, após o fim de seu ciclo, dispersando as multidões atraídas aos sertões mineiros numa corrida pelo enriquecimento rápido, individualista e irresponsável. Após tratar da mestiçagem, assim, passemos à “civilização ouro”.

Paulo Prado, como visto anteriormente, propõe no seu *Retrato do Brasil* que o traço característico da nacionalidade brasileira, depois da luxúria, foi a cobiça. “A fascinação da mina”, diz ele, “invadira o Brasil inteiro. A obsessão foi contínua, espalhada por todas as classes, como uma loucura coletiva”, um aspecto “característico na formação da nacionalidade” que é “quase único na história dos povos²³⁴” e que somente se intensificou com a descoberta do ouro nas Gerais, fazendo do século XVIII, para o país, o “século do seu martírio²³⁵”.

Como no drama histórico da Califórnia em que o velho Suter, milionário, se arruinava pelo achado de uma mina riquíssima nas suas terras de lavoura cobertas de vinhas, oliveiras e gado de raça – o ouro empobrecia o Brasil. Guerra civil, inomináveis abusos do fisco e do clero, epidemias de fome, em que se morria de inanição ao lado de montes de ouro pelo abandono da cultura e da criação. (...) Olhos fixos na loteria da mina surgindo de repente, a população vivia entre a mais abjeta indolência e frenesi de mineração desordenada. De fato só o negro trabalhava, e este comprava-se a qualquer preço para os misteres da mineração. Abandonava-se a agricultura; o cultivo da cana diminuiu a tal ponto que os mercados que abastecia o

²³¹ LINS, 1994, p. 130, grifos meus.

²³² LINS, 1994, p. 133.

²³³ CARNEIRO; NEVES, 2012, p. 413.

²³⁴ PRADO, 1997, p. 115.

²³⁵ PRADO, 1997, p. 120.

açúcar brasileiro sofreram uma crise séria, tendo de recorrer à produção inglesa e francesa, então incipiente. E rapidamente o país se despovoava.²³⁶

Lembre-se do “mealheiro de barro, peixe feroz e peludo, de cauda retorcida²³⁷”, em que o prefeito deposita a arrecadação; do homem procurado pelo assassino, explorando a religiosidade alheia nas encenações da crucificação; do bisaco em que “havia até cédulas de mil” que os pais lhe roubam em Sento Sé, abandonando-o na cruz; da negra contando o maço de cédulas de longe, calculando com quantos homens precisaria se deitar naquela “cidade para cachorros²³⁸” para receber metade da quantia que o assassino lhe oferece; do procurado comprando ao assassino a própria vida. Nenhum personagem constrói nada, nenhum cria, nenhuma relação resiste à tentação do dinheiro. Maços de cédulas, o novo ouro. O dinheiro, no conto, parece ser o único valor compartilhado por todos. O dinheiro e a violência, em meio a um mundo que se degrada.

Fernando Dusi, em bela apresentação no XVI Congresso Internacional Abralic intitulada “Os mansos condenados da Terra: o onírico como elemento contestador da relação dominador-dominado em ‘Conto Barroco ou Unidade Tripartita’ de Osman Lins²³⁹”, ainda não publicada, fez uma análise sobre os trechos do conto que não são intercalados pela conjunção *ou* e que apresentam histórias com ar fantástico, narradas pelo assassino, relacionadas à sua vida fora do contexto imediato da busca por José Gervásio/Pascásio/Artur. São trechos com alta carga de violência explícita que exploram, como o nome do trabalho indica, a relação dominador-dominado por meio da sua contestação, ainda que em nível onírico.

No segundo dos chamados trechos oníricos²⁴⁰, o assassino fala da sua “natureza servil” e do “despotismo do amo a quem servia”, que o “ordena ir levar quem sabe que mensagem a um senhor ainda mais poderoso”. De um lado, sua atitude subserviente (“tinha o chapéu na mão e recebia ordens, olhos baixos”, “humilde como de costume”), de outro, o autoritarismo daquele que é chamado, além de amo, de “patrão” e “dono” (“chicotada alta, ouço a voz do patrão, autoritária”). O assassino se insurge contra a dominação quando ambos passam de

²³⁶ PRADO, 1997, p. 121.

²³⁷ LINS, 1994, p. 121.

²³⁸ LINS, 1994, p. 119.

²³⁹ DUSI, Fernando. Os mansos condenados da Terra: o onírico como elemento contestador da relação dominador-dominado em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” de Osman Lins. Em: XVI Congresso Internacional Abralic. Simpósio 77: *O rigoroso enlace da urdidura: do sentido político na trama osmaniana*, 2019.

²⁴⁰ LINS, 1994, p. 132-133, às quais correspondem todas as citações do trecho.

carro por um túnel escuro que remete a pinturas rupestres e a um sentido de passagem do tempo. “Apesar do escuro, via as paredes do túnel pintadas de vermelho: bois e onças, gaviões, serpentes e jumentos, pelicanos, pavões, corças, dragões, cágados, leões e elefantes, todos parecendo voar feito morcegos em direção oposta à que eu seguia”.

Não pretendo retomar a análise de Dusi, mas é importante ressaltar aqui a presença desse senhor/amo/dono, que, por sua vez, manda recado a senhor ainda mais poderoso e que só é contestado em uma situação em que estão, senhor e empregado, sozinhos, apartados do mundo, num onírico túnel escuro. Além do senhor, ou igual a ele, há também o mandante do crime, do qual nada se sabe, nem mesmo os motivos que o levam a ordenar o assassinato. Com isso, Lins acrescenta mais uma camada à sociedade barroca estratificada já referida pela figura da negra, seu amante e seu filho: há os pequenos poderes a partir dos quais se hierarquizam os personagens da trama do assassinato e, ancorados na dominação dos que disputam esses pequenos poderes, há os ainda mais poderosos, e assim sucessivamente, num esquema fractal de dominação que talvez atravessasse Portugal e fosse parar em algum país anglo-saxão, amplificando os contrastes da sociedade barroca.

Sociedade barroca pelo drama social, pelos intensos conflitos iniciais, e de uma violência e exploração que foram constantes e profundas. Escravidão, morte, mistura social, pobreza de toda ordem, muito status para uns, muita pobreza para tantos: eis a elipse barroca, eis o contraste, eis o claro e escuro.²⁴¹

Nesse sentido, é importante notar que em toda a trama de intriga, traição, procura e negociata de “Conto Barroco” atuam personagens que pertencem aos estratos mais baixos da sociedade, matando ou morrendo sabe-se lá em nome de quê ou de quem. Os maiores exploradores, os que ordenam as mortes, os que possuem, como diria Riobaldo²⁴², o sabido motivo, aparecem apenas no plano onírico da narrativa. No plano onírico, quando referidos diretamente, e no plano simbólico subjacente a todas as estruturas de poder do Estado. O assassino, afinal, era da polícia: “– Então, já que o senhor não quer atender ao meu pedido, vou à polícia. / – Inútil. Eu *sou* da polícia²⁴³”. Em outro trecho, no qual são descritos os representantes estatais da cidade – o prefeito, os soldados, os funcionários –, o assassino comenta, sem maiores explicações: “O delegado olha-me e concorda²⁴⁴”. Concorda com o

²⁴¹ VALE, 2016, p. 101.

²⁴² Personagem principal de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, tema da minha dissertação de mestrado.

²⁴³ LINS, 1994, p. 128, grifo do autor.

²⁴⁴ LINS, 1994, p. 121.

quê, afinal? Do que fala o assassino, que é policial, com o delegado? Este, por sua vez, concorda com o assassino ou com seu amo?

A maior das perguntas – *por quê?* – é enunciada pela negra, pelo homem do cabelo à nazarena e pelo seu pai, justamente os três que morrerão ao final. Já aquele encarregado da morte silencia em relação a ela, se recusa a pensar os porquês. Se recusa, em suma, a julgar: “– Vou executá-lo. Ignoro o motivo. Cumpro ordens²⁴⁵”. Na batalha entre oprimidos, o pequeno poder da mão que executa só pode ser mantido à custa da recusa à humanidade, própria e alheia. Não pensar, não perguntar, não questionar, mas cumprir ordens com zelo, presteza e dedicação. “Tudo tem de ser rápido e neutro, para que o ato a ser cumprido não perca seu caráter impessoal. A execução deve ser como aplicar o carimbo sob um texto para assinatura²⁴⁶”.

A lógica é a mesma descrita por Hannah Arendt no livro *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*²⁴⁷, reportagem jornalística sobre o julgamento do funcionário alemão Eichmann, responsável pela logística de envio dos judeus aos campos de concentração nazistas. Durante todo o julgamento na Casa da Justiça em Jerusalém, Eichmann descreve a si mesmo como um funcionário que procurava cumprir bem o seu dever: cita regulamentos, explica suas contribuições, demonstra sua necessidade de ser bem avaliado profissionalmente. Parece não se aperceber, no nível moral, que sua profissão era enviar pessoas para a morte.

E os juízes não acreditaram nele, porque eram bons demais e talvez também conscientes demais das bases da sua profissão para chegar a admitir que uma pessoa mediana, “normal”, nem burra, nem doutrinada, nem cínica, pudesse ser inteiramente incapaz de distinguir o certo do errado²⁴⁸.

Quanto mais se ouvia Eichmann, mais óbvio ficava que sua incapacidade de falar estava intimamente relacionada com sua incapacidade de pensar, ou seja, de pensar do ponto de vista de outra pessoa. Não era possível nenhuma comunicação com ele, não porque mentia, mas porque se cercava do mais confiável de todos os guarda-costas contra as palavras e a presença de outros, e portanto contra a realidade enquanto tal.²⁴⁹

Há diferenças entre o poder totalitário nazista e a sociedade colonial brasileira, é certo (embora se possa também pensar o quanto de totalitário há num colonialismo que resiste há

²⁴⁵ LINS, 1994, p. 119.

²⁴⁶ LINS, 1994, p. 134.

²⁴⁷ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

²⁴⁸ ARENDT, 1999, p. 38.

²⁴⁹ ARENDT, 1999, p. 62.

cinco séculos matando, excluindo e espoliando), mas o importante é o cerne do conceito: o mal não é sempre perpetrado por monstros. Em determinadas condições históricas, o mal é banal, perpetrado por pessoas comuns em seu dia a dia e mesmo justificado como uma obrigação, bastando para isso que uma quantidade significativa de pessoas abdique da sua capacidade de ver o outro como um humano e abdique da sua capacidade humana de julgar. Ao tornar a si mesmas e aos outros máquinas de uma engrenagem, pessoas comuns são capazes das maiores ignomínias. Note-se como o assassino de “Conto Barroco” também se refere a si mesmo como um funcionário exemplar:

Percebo que me chama de assassino. Engana-se, porém. Serei, quando muito, um carrasco, em todo caso nada mais que um *funcionário exemplar*. Para bem cumprir meu ofício, não discuto ordens, não as julgo, evito sopesá-las, bem como sopesar ou julgar meus semelhantes, apenas executo-as. Ao executante cabe imunizar-se contra a solerte e até pernicioso intromissão do humano, com sua ética reticente. Tenho de aferrar-me a alguma imagem neutra, um cubo por exemplo, até que esta mulher se exaura em suas tentativas de envolvimento e eu possa – com a mesma isenção – deixá-la para sempre ou deitar-me novamente com ela e possuí-la, talvez bater-lhe, porém sem cólera.²⁵⁰

Para imunizar-se contra a pernicioso intromissão do humano, o assassino busca a neutralidade da imagem de um cubo, figura geométrica, matemática, inumana. O movimento pode representar uma tentativa de fuga ao *logos* renascentista, usado para naturalizar uma situação que deveria ser, de fato, combatida. A racionalização usada como uma maneira de inscrever o inaceitável numa ordem lógica, obliterando, assim, a responsabilidade do indivíduo como agente de perpetuação da desigualdade. É uma racionalização que evidencia uma incapacidade de pensar, como diz Arendt, do ponto de vista de outra pessoa. Nesse contexto, o uso do barroco por Lins parece apresentar uma condenação dessa tentativa de naturalização dos absurdos contrastes sociais, amplificando-os pelo uso da exagerada estética barroca e, assim, denunciando-os.

Barroco que pela sua oscilação, a sua queda, a sua linguagem pinturesca, estridente, variada, caótica, é a metáfora da contestação da identidade logocêntrica: contestação da própria ordem que até aí o estruturava com seu afastamento e a sua autoridade; barroco onde se recusa qualquer instauração, onde o que se metaforiza é o fato da ordem ser discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução.²⁵¹

Por meio do exagero, o uso da estética barroca por Lins procura ultrapassar a planificação geométrica da vida e revelar a realidade enquanto tal, com a qual Eichmann e o

²⁵⁰ LINS, 1994, p. 125, grifos meus.

²⁵¹ VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano – Revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010, p. 97. APUD LEAL, Fábio de Freitas. *O barroco no cinema latino americano: O dragão da maldade contra o santo guerreiro (Brasil) e La última cena (Cuba)*. 2016. Dissertação de mestrado em Artes Visuais - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, p. 92.

assassino se recusam a entrar em contato. Ao comentar sobre o neobarroco, uma categoria cuja polêmica pertinência não cabe aqui explorar, Severo Sarduy apresenta uma reflexão muito pertinente para essa ideia do barroco como denúncia e como julgamento, contrapondo-o a outra imagem geométrica, dessa vez o círculo, e sua suposta perfeição.

Que significa hoje uma prática do barroco? Qual o seu sentido profundo? Tratar-se-á de um desejo de obscuridade, de um gosto pelo esquisito? Arrisco-me a defender o contrário: ser barroco hoje significa ameaçar, julgar e parodiar a economia burguesa, baseada numa administração avarenta dos bens; ameaçá-la, julgá-la e parodiá-la no seu próprio centro e fundamento: o espaço dos signos, a linguagem, suporte simbólico da sociedade e garantia do seu funcionamento através da comunicação. Dilapidar da linguagem unicamente em função do prazer – e não, como o pretende o uso doméstico, em função da informação –: atentado a esse bom senso moralista e natural - "natural" como o círculo de Galileu – no qual se funda toda a ideologia do consumo e da acumulação. O barroco subverte a suposta ordem normal das coisas, como a elipse – esse suplemento de valor – subverte e deforma o traçado do círculo, que a tradição idealista supunha perfeito entre todos.²⁵²

O que Lins parece nos indicar com seu “Conto Barroco” é que, na contramão do assassino e seu cubo neutro, é imprescindível que nos perguntemos se existe isenção possível num mundo construído sobre relações de opressão. Quando vivemos em uma sociedade barroca, quando vivemos em um mundo de contrastes, em suma, quando vivemos em um mundo de injustiças, é possível a neutralidade? “Preciso saber ainda se na verdade existe a indiferença. Se não é – e só isto – um disfarce da cumplicidade²⁵³”, diz Abel em *Avalovara*, o romance que Lins publica após *Nove, novena*. Indo além, precisamos ainda saber se a indiferença é – mais do que um mero disfarce da cumplicidade – uma ação deliberada para a manutenção e o aprofundamento da desigualdade. Precisamos nos perguntar o quanto do que chamamos neutralidade e do que chamamos lógica não passa, na verdade, de desumanização.

– Vai embora por quê?
– Você agora existe. Infelizmente.
– Que foi que eu fiz de errado?
– Passou a ser. Não posso lhe explicar. Mas uma puta, uma vítima não podem existir. Se existem, abrem uma chaga no carrasco. Entende isto?²⁵⁴

Entende? Para romper o “acordo, tácito e dúbio, com os excrementos²⁵⁵” é preciso recuperar a capacidade de ver o outro como um humano, com toda a sua lógica reticente e pernicioso. É preciso que vítima e carrasco *passem a ser*. Em um mundo em que as instituições não promovem justiça, mas perpetuam a exclusão e a desigualdade, nos ensinam

²⁵² SARDUY, Severo. *Obras completas*. Madri: Scipione, 1998. APUD LEAL, 2016, p. 20-21.

²⁵³ LINS, 1973, R20.

²⁵⁴ LINS, 1994, p. 124.

²⁵⁵ LINS, 1973, R20.

Arendt e Lins, julgar é resistir. Em um mundo de aparências, existir é resistir. Eis a elipse barroca osmaniana.



Wega Neri, 1950

*As mãos sob a mesa, promete a si mesmo que haverá de ter uma mulher, que haverá de amá-la, que não será jamais como esses outros homens.*²⁵⁶

Pastoral

²⁵⁶ LINS, 1994, p. 150.

Uma fazenda na zona rural brasileira. A pequena família, toda de homens, assistidos no trato da casa por Aliçona, os cabelos pretos, a “cara de azinhavre, larga e retalhada de rugas²⁵⁷”, “pés descalços, calcanhares rachados, unhas carcomidas, ciciando sempre e rindo só, com ódio²⁵⁸”. O agregado Joaquim, dormindo com a faca atravessada nos peitos, cujo tronco tem quase a largura da mesa e “não fosse tão forte, estaria reduzido a empregado, recebendo ordens e ordenado²⁵⁹”. O pai, braço esquerdo morto, cabelos quase pretos, caindo na testa, olhar enviesado que parece divertido mesmo nas horas de cólera, a voz troante, a autoridade. Os três filhos do primeiro casamento, “Jerônimo e Domingos, os dois bem perto dos quarenta anos e ainda sem mulher” e Balduíno Gaudério, que não cresceu mas parece ter, dentro, “homem para corpo maior: pesa quase o mesmo que Domingos ou Jerônimo²⁶⁰”. Baltasar, o menino mais novo, do segundo casamento, “feito de cipós trançados²⁶¹”, indolente, carente de músculos, que os demais não sabem se “devem tratar como rapaz ou criança²⁶²”, que se parece muito (jamais dirão com quem) e que um dia, mesmo que não queira, cometerá infidelidades. Sua mãe fugida e imaginada, “que acentua a própria palidez com suas blusas negras, de mangas frouxas, os brincos negros, as duas tranças negras amarradas com grandes laços negros²⁶³”. Seu padrinho, “voz arrastada e fanhosa, cheia de risos maus²⁶⁴”, “olhos parecendo lesmas coladas nos vidros²⁶⁵” dos óculos, que o presenteia com Canária, égua que representa para Baltasar o mais próximo do que se poderia chamar afeto, e que ele chega a chamar amor²⁶⁶.

“Pastoral” segue as outras duas narrativas que compõem o eixo de estudo do passado presentificado em *Nove, novena* – “Retábulo de Santa Joana Carolina” e “Conto barroco ou unidade tripartita” – retomando a paisagem isolada das fazendas da primeira e a onipresença da morte como mediadora das relações entre as pessoas, de ambas. O tempo da narrativa não pode ser definido com precisão. Os óculos de vidro grosso do padrinho falam de um objeto que chegou ao Brasil “no século XVI, com a colonização portuguesa”, usado inicialmente “por religiosos (em sua maioria jesuítas), funcionários da coroa portuguesa, colonos abastados

²⁵⁷ LINS, 1994, p. 138.

²⁵⁸ LINS, 1994, p. 139.

²⁵⁹ LINS, 1994, p. 144.

²⁶⁰ LINS, 1994, p. 139.

²⁶¹ LINS, 1994, p. 139.

²⁶² LINS, 1994, p. 139.

²⁶³ LINS, 1994, p. 143.

²⁶⁴ LINS, 1994, p. 142.

²⁶⁵ LINS, 1994, p. 142.

²⁶⁶ LINS, 1994, p. 150.

e homens de letras²⁶⁷”. Goiana, uma das poucas referências externas explícitas no texto, é uma das mais remotas povoações brasileiras. “Foi elevada à categoria de freguesia em 1568, de vila em 1711, de cidade em 1840. (...) Sabe-se com certeza, no entanto, que desde o ano de 1607, existem registros documentais com o nome Goiana para designar o local²⁶⁸”. As roupas da mãe aparentam ser de um tempo antigo, assim como o banho de rio, os baús para guardar vestimentas e os candeeiros para a iluminação, mas nada se pode afirmar a partir desses dados em um país que ainda no século XXI implanta políticas de eletrificação das áreas rurais.

A aparência é de passado, mas usando elementos que atravessam os séculos e ainda podem ser encontrados no presente de Lins e de seus leitores. Na narração, enunciada pelo menino já morto, que vê e conta a si e aos outros em quadros de forte caráter simbólico, predomina também o presente como tempo verbal: não aquilo que aconteceu, e que, portanto, pode ser superado como passado, mas aquilo que é, que continua a ser, que pode ser visto mesmo após a morte individual. Parece um *tempo sem tempo*.

No livro *Guerra sem testemunhas*, publicado pelo autor logo após *Nove, novena*, Lins comenta os ganhos estilísticos que havia logrado com as nove narrativas e menciona “seu propósito de elaborar uma ficção na qual se projetasse a substância do mundo entrevisto por ele e não seus acidentes²⁶⁹”. Este trabalho busca entrever, pelas fissuras desse mundo natural idealizado, ressignificado na figura do menino pastor num sítio atemporal em algum ponto do Nordeste brasileiro, a substância de algo que se possa chamar de identidade nacional. Busca entender, numa leitura histórica e, principalmente, política, o *complemento* pastoral osmaniano.

Como o próprio nome indica, “Pastoral” é uma narrativa do campo, onde habitam os pastores e seus bichos. O termo designa, ainda, um gênero lírico clássico, de tom idílico e campestre em que, via de regra, “a vida pastoril está conectada com a natureza e o amor²⁷⁰”. O espaço que serve de fundo aos poemas do gênero, denominado *locus amoenus*, atua em consonância com o estado de espírito do eu-lírico ou dos pastores retratados, cuja figura tende

²⁶⁷ REYS, Deborah. Óculos: breve história. Em: *Revista Galileu*. Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI204582-17934,00-OCULOS.html>. Acesso em: 18 out. 2019.

²⁶⁸ GASPAR, Lúcia. Goiana, PE: patrimônio histórico e cultural. Em: *Pesquisa Escolar*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2011.

²⁶⁹ LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969, p. 215.

²⁷⁰ RAMÍREZ BARRETO, Francismar. Sob o signo da corrosão: o universo hostil de “Pastoral”. Em HAZIN; RAMÍREZ BARRETO; BONFIM, 2017 (b), p. 182.

a ser ligada à poesia, à música e ao contato harmônico com o mundo natural à sua volta. É uma literatura que traz uma visão positiva da terra e de sua gente e em que o homem e a natureza circundante coexistem em equilíbrio. Em parte, assim também são os campos de “Pastoral”, com ambiente natural agradável e forte presença da descrição do espaço. Ana Luiza Andrade comenta que

(...) em ‘Pastoral’ a ausência de rigor geométrico que caracteriza muitas das narrativas em *Nove, novena* significa a própria ausência de uma limitação de formas. A forma é livre, espontânea, sensorial: ela não se liga através de ‘fios’ narrativos mas de ‘cipós’, palavra que expressa a integração do menino à natureza.²⁷¹

Na descrição do entorno, a terra fértil ao cultivo, as muitas águas e as árvores “verdes, verde transparente, verde espesso, verde carregado, puro, impuro, verde²⁷²” remetem ao longínquo passado literário evocado pelo nome da narrativa, com os pastores caminhando pelos verdes campos europeus. Além disso, nesse tempo sem tempo contado pelo menino pastor, podemos perceber reminiscências de outro passado longínquo, mais nacional, e que remete aos primeiros relatos de navegantes sobre esta terra que passou a se chamar Brasil graças à sua primeira *commodity* agroexportadora. Como nos conta Paulo Prado no seu *Retrato do Brasil*, dezenas de anos após a carta de Pero Vaz de Caminha, que, “na sua idílica ingenuidade, é o primeiro hino consagrado ao esplendor, à força e ao mistério da natureza brasileira²⁷³”, a paisagem do novo mundo

(...) ainda deixava a Gândavo uma deliciosa impressão de paraíso: “toda está vestida de mui alto e espesso arvoredo, regada com águas de muitas e mui preciosas ribeiras de que abundantemente participa toda a terra: onde permanece sempre a verdura com aquela temperança da primavera que cá nos oferece Abril e Maio”.²⁷⁴

O imaginário nacional sobre a fartura da terra faz jus às abundantes espigas de milho colhidas pela família de “Pastoral” e insere-se nesse *locus amoenus* de mui alto e espesso arvoredo onde permanece sempre a verdura com aquela temperança de primavera: verde transparente, verde espesso, verde carregado, puro, impuro, verde. Contudo, como sabemos, tal ideia de prodigalidade natural brasileira, apesar de bastante difundida e persistente, convive com realidades não tão lisonjeiras. Da mesma forma, na narrativa, o ambiente campestre de Lins mostra outra face nada pródiga em que, à aparente amplidão dos espaços, sobrepõe-se a angustiante clausura das relações humanas. Ao tratar sobre a ligação entre natureza e amor característica do gênero pastoral, a pesquisadora Francismar Ramírez Barreto

²⁷¹ ANDRADE, 1987, p. 151.

²⁷² LINS, 1994, p. 145.

²⁷³ PRADO, 1997, p. 57.

²⁷⁴ PRADO, 1997, p. 57-58.

adverte que “não é o que acontece nesta narrativa de Osman Lins, conectada (pelo contrário) com a Natureza e o desamor²⁷⁵”.

Lins não é o primeiro nem o último escritor a retomar o gênero pastoral sem o caráter idílico original. No artigo “Aspectos do auto pastoral vicentino: sua importância, seu significado político e seu lugar na literatura de corte do período²⁷⁶”, Alexandre Soares Carneiro examina a apropriação das figuras pastoris por autores da Idade Média como o trovador português Gil Vicente e o frade ligado às cortes castelhanas Frey Íñygo de Mendonza. Nessas apropriações medievais, em meio à onipresença de obras de tom alegórico-religioso, as referências aos pastores e ao ambiente do campo têm caráter cômico e atuam como elemento de divertimento, com função ornamental e de distensão. Já no estudo “Por que cantam os pastores? Uma interpretação do gênero bucólico latino, sob a perspectiva da prosódia e da métrica”, em que analisa a métrica poética pastoral de Teócrito a Virgílio, João Batista Toledo Prado compara os autores do pastoral tradicional ao escritor sardo contemporâneo Gavino Ledda, autor do romance *Pai Patrão*, de 1979. Apesar das evidentes diferenças, o crítico pontua o fato de que os pastores,

(...) seja imersos numa paisagem benfazeja que inspira a contemplação, seja esfalfando-se para crescer e entender o mundo, em meio à fúria tanto do mundo natural como do social, têm de lidar com a solidão de viverem abandonados aos campos, fator que desencadeará soluções comuns, mesmo entre mundos tão diferentes como o do hiper-realismo da brutalidade paterna, no caso de Ledda e do século XX, como o dos pastores idealizados de Virgílio, ambientados numa Sicília que fora grega.²⁷⁷

Também no interior de Pernambuco, o menino-narrador tem de lidar com a solidão dos campos, apesar do convívio com a família – ou talvez até acentuada por ele. Examinando a questão segundo os conceitos propostos por White, poderíamos dizer que, ao longo da historiografia literária, a *figura* do homem ligado aos animais do campo, característica do gênero pastoral, foi atualizada por diversos *complementos* posteriores, de modo a reforçar ou a problematizar o idílio campestre e a visão da natureza como *locus amoenus*. Em “Pastoral”, embora retome aspectos dessa visão da terra como uma espécie de *locus amoenus* atemporal brasileiro, Lins nos oferece uma visão nada idílica da gente que a habita. Como diz Ramírez Barreto, “em ‘Pastoral’, a comparação não parece acontecer apenas entre *paisagem natural* e

²⁷⁵ RAMÍREZ BARRETO, 2017 (b), p. 182.

²⁷⁶ CARNEIRO, Alexandre Soares. Aspectos do auto pastoral vicentino: sua importância, seu significado político e seu lugar na literatura de corte do período. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, p. 65-87, jul/dez 1993, p. 69-70.

²⁷⁷ PRADO, João Batista Toledo. Por que cantam os pastores? Uma interpretação do gênero bucólico latino, sob a perspectiva da prosódia e da métrica. *Itinerários*, Araraquara, n° 25, p. 235-244, 2007, p. 238.

paisagem humana, senão entre *mundo real* (o do mal estar do filho mais novo) e *mundo ideal* (a necessidade, do mesmo personagem, de se libertar do jugo patriarcal)²⁷⁸”.

A história se passa num sítio relativamente isolado (“o cemitério é longe²⁷⁹”), com diversos animais, cultura de milho e laranjas e regime de cultivo que inclui mão-de-obra prioritariamente familiar: as espigas do milharal “em duas, três semanas serão quebradas pelas mãos de Jerônimo, Joaquim, Domingos, Balduino Gaudério²⁸⁰”. A menção à cidade de Goiana, para onde se dirigem Baltasar e o pai no enterro do padrinho, não permite precisar o lugar onde fica a propriedade, já que há um deslocamento para o velório. Não obstante, é interessante ler, em artigo de Emanuel Oliveira, que a região próxima a esse município pernambucano era, no século XIX, ao contrário do restante do estado em que predominava o latifúndio monocultor de cana-de-açúcar, um importante centro produtor de gêneros alimentícios “com o significativo cultivo de roças de milho, feijão, e mandioca²⁸¹”.

A descrição do sítio parece indicar que não se trata de uma grande propriedade escravagista, apesar do “casarão²⁸²” em que “de todos os quartos, só um tem janela: grande, folhas espessas, dobradiças duplas, pegadores de ferro²⁸³”. Não é a casa-grande de que fala Gilberto Freyre, nem o regime de produção que exaure a terra em nome da riqueza agroexportadora, deixando sem alimentos a população local, mas, ainda assim, é uma realidade social estruturada nas principais características rurais e patriarcais da formação nacional. Como no retrato do Brasil de *Casa-grande & senzala*, “a força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam esse imenso poderio feudal. ‘Feias e fortes’. Paredes grossas. Alicerces profundos²⁸⁴”. Profundos, feios e fortes os alicerces do patriarcado brasileiro. E eles estão por todos os lugares. “Pastoral” poderia se passar em várias localidades do interior do país, assim como poderia se passar em diversos tempos da sua História. Além de um *tempo sem tempo*, a narrativa parece se passar também num *espaço sem espaço*, adquirindo uma espécie de indefinição geográfica. Em um certo sentido, esse sítio que pode ser encontrado em qualquer

²⁷⁸ RAMÍREZ BARRETO, 2017 (b), p. 184.

²⁷⁹ LINS, 1994, p. 150.

²⁸⁰ LINS, 1994, p. 146.

²⁸¹ OLIVEIRA, Emanuel L. S. Múltiplas faces dos conflitos de terra: escravos, lavradores de roça e senhores no final da escravidão na Mata Norte de Pernambuco. Em: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Fortaleza, 2009, p. 3.

²⁸² LINS, 1994, p. 139.

²⁸³ LINS, 1994, p. 144.

²⁸⁴ FREYRE, 2006, p. 38.

canto do país remete à ideia da fazenda como o mundo, da fazenda como o lugar primordial de uma lógica social que aspira à perenidade.

Em conhecido ensaio denominado “Necropolítica”²⁸⁵, o filósofo, historiador e cientista político Achille Mbembe elabora o conceito da *fazenda-mundo* como o lugar em que o espaço compartilhado pelos seus habitantes é também o espaço do mundo para os que ocupam o local mais baixo na hierarquia social. É certo que Mbembe fala mais especificamente sobre a *plantation* escravagista, que não aparece na narrativa osmaniana, mas penso que suas ideias podem ser retomadas com pertinência a propósito das estruturas de poder do conto. Na fazenda-mundo, para aqueles que estão confinados à terra e às relações que ali se estabelecem, a fazenda é a totalidade, é como as coisas são, é tudo o que pode haver. Assim também para o infeliz menino de “Pastoral”.

Nessa propriedade rural como tantas espalhadas pelo país, atuam, persistentes, dois traços fundamentais da organização social brasileira: o patriarcado e as diferenciações de poder baseadas na cor. Se olharmos com atenção, veremos que, ao longo de toda a narrativa, as lógicas da dominação e do silenciamento operam em hierarquias rígidas cujo ápice é sempre o homem branco: quanto mais distante do ideal de *homem* e mais distante do ideal de *branco*, mais distante da capacidade de atuação autônoma no mundo está o personagem. Começemos o exame pelo regime patriarcal.

Nosso pai, o braço esquerdo morto, grita por Balduíno, manda cortar meus cabelos. “Parece uma Verônica!” Tudo que lembre mulher o enraivece. “Raspa!” Balduíno Gaudério é o filho mais novo da primeira esposa de meu pai, morta com vinte anos de casada. “Nunca ouvi, Baltasar, aquela criatura levantar a voz. Ia falar para quê? Meu pai só exigia que ela fosse fiel e desse conta das obrigações. Mas na hora de morrer, ela deu um berro, um *amém* que assustou. Sua vida se foi naquele grito.”²⁸⁶

Sintomático o uso do termo *criatura* para se referir à mulher. Há outros tão pouco lisonjeiros quanto espalhados pelo texto, todos tendendo à reificação ou à animalização, em menções mais explícitas – “as seis mulheres de Goiana, estranhos *bichos* não existentes no sítio”²⁸⁷ – ou mais oblíquas – “Falaram *na mulher*. (...) Não se conhece um bicho pelo rastro? Eu sou o rastro de *um bicho roubado*. Ou fugido”²⁸⁸. Paulo Prado comenta que na sociedade colonial brasileira, de fato, só o macho contava: “assessorio de valor relativo, [a mulher] era a

²⁸⁵ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. *Arte & Ensaios*, n° 32, p. 123-151, dez 2016.

²⁸⁶ LINS, 1994, p. 138-139, grifo do autor.

²⁸⁷ LINS, 1994, p. 137.

²⁸⁸ LINS, 1994, p. 141.

besta de carga, sem direitos nem proveitos, ou o fator incidental da vida doméstica²⁸⁹”, enquanto Gilberto Freyre lamenta:

Resultado da ação persistente desse sadismo, de conquistador sobre conquistado, de senhor sobre escravo, parece-nos o fato, ligado naturalmente à circunstância econômica da nossa formação patriarcal, da mulher ser tantas vezes vítima inerme do domínio ou do abuso do homem.²⁹⁰

A historiadora Lilia Schwarcz afirma que, nos tempos coloniais, “o Brasil foi uma sociedade marcada pelo claro desequilíbrio sexual. (...) Mulheres brancas deveriam permanecer no ‘recato do lar’ e servir a seus maridos, engravidando rápido e envelhecendo ainda mais precocemente²⁹¹”, numa cultura em que o proprietário rural brasileiro “reunia muitos poderes em sua pessoa: o econômico, o político, o social e o sexual²⁹²”. De acordo com a pesquisadora, a violência de gênero representa, no país, “não só uma relação de dominação de poder do homem como o esforço de submissão da mulher²⁹³”. Não era outra a exigência feita pelo pai à primeira mulher: que se comportasse como coisa. Não foi outro, tampouco, o comportamento dela. Reificada ao extremo, a posição da mulher no sistema patriarcal em tudo se assemelha à de um escravo – ou de um bicho.

Até mesmo para o protagonista adolescente que busca se contrapor ao poder do pai a definição de mulher não escapa a essa lógica. Mulher, para ele, é aquela que pode ser de um homem. Quando vê os vestidos secando ao sol no sítio vizinho, Baltasar comenta: “Não conheço o pessoal do sítio. A lavadeira, as donas dos vestidos e *os donos das donas dos vestidos* serão almas? Ou nesse lugar só habitam vestidos²⁹⁴”? Ao tratar da empregada Aliçona, por outro lado, ele afirma que ela “não é mulher”, pois sua idade e seu corpo não mais se prestavam ao interesse sexual masculino.

Aliçona é o tempo feito gente, um tempo rosnador; e suas roupas negras ninguém pode dizer que sejam de mulher. Por isso é que entra em nossa casa, bota os pratos na mesa, lava os panos, assa a carne-de-sol, faz o pirão de ovos. Porque não é mulher.²⁹⁵

Interessante notar também o quanto os símbolos associados ao feminino são usados na delimitação das hierarquias entre os habitantes do sítio: quanto mais forte, mais alto e com

²⁸⁹ PRADO, 1997, p. 90, grifo meu.

²⁹⁰ FREYRE, 2006, p. 114.

²⁹¹ SCHWARCZ, 2019, p. 193.

²⁹² SCHWARCZ, 2019, p. 194.

²⁹³ SCHWARCZ, 2019, p. 195.

²⁹⁴ LINS, 1994, p. 146, grifo meu.

²⁹⁵ LINS, 1994, p. 146.

menos cabelo, mais poder e respeito tem o personagem. Lembre-se da descrição de Joaquim e seu tamanho que impede que ele seja sujeitado à posição de empregado, assim como de Balduino Gaudério e sua baixa estatura conjugada à posição servil que ocupa à mesa de jantar, “com a incumbência de cortar, quando é preciso, carne para o velho²⁹⁶”. Baltasar, o personagem que mais se aproxima do feminino com seus cabelos compridos e suas espáduas de menina, é também aquele que é repudiado e excluído por todos: não pode impedir a decisão de trazer um cavalo para Canária, não toma resoluções e nem mesmo recebe ordenado. Está apartado de toda possibilidade de poder sobre os demais homens da casa, embora o possa exercer – e exerça – na subjugação das fêmeas animais da fazenda, numa prática que aparece nos registros do Brasil colonial de Gilberto Freyre e no livro *Pai Patrão*, de Ledda.

Admiro a bestinha e escolho para ela, na mesma hora, o nome de Canária, enquanto me parecem distantes a ovelha de Aliçona e as cabras de Gaudério. Nenhum desses bichos, cuja docilidade aceito como dever de coisa possuída e cuja rebeldia me enfurece, terá jamais para mim a beleza e o valor de Canária.²⁹⁷

No plano significativo básico da narrativa, assim, as diferenças de gênero delimitam as estruturas de poder subjacentes às relações entre as personagens, fornecendo a sustentação cultural e simbólica para a dominação e a violência. São elas que determinam a quem cabe decidir, a quem cabe ordenar, a quem cabe possuir e quem tem direitos sobre os frutos e sobre os corpos, retendo deles o que quer ou infligindo a eles o castigo necessário para a manutenção da ordem. A essa diferenciação de gênero soma-se outra, igualmente poderosa: a diferenciação de cor.

No ensaio “Sob o signo da corrosão: o universo hostil de ‘Pastoral’”, Francimar Ramírez Barreto examina a profusão de cores da narrativa a partir das ideias de corrosão, envelhecimento e desgaste. Esse campo simbólico, presente no verde, no vermelho e no azinhavre, é efetivamente muito forte no texto, mas o foco desta leitura recai sobre outro tipo de diferenciação de cor, ligada a uma perspectiva racializada do mundo. Inventada no processo de colonização, essa diferenciação arbitrária se tornou um dos principais instrumentos da (má) distribuição de poder, trabalho e recursos na humanidade pós-“descobrimientos”, como nos conta Aníbal Quijano no ensaio “A colonialidade do poder”. Traçando um histórico da constituição da ideia de raça a partir da chegada dos portugueses e espanhóis às Américas, ele afirma que,

²⁹⁶ LINS, 1994, p. 140.

²⁹⁷ LINS, 1994, p. 142.

(...) na medida em que as *relações sociais* que se estavam configurando eram *relações de dominação*, tais identidades foram associadas às *hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes*, como constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, *raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população*.

Com o tempo, os colonizadores *codificaram como cor* os traços fenotípicos dos colonizados e a assumiram como a característica emblemática da categoria racial. (...) Em conseqüência, *os dominantes chamaram a si mesmos de brancos*.²⁹⁸

Na introdução à coleção *História do Brasil Nação*, Schwarcz acrescenta a essa noção outra camada, descortinando um caráter mais estritamente nacional da concepção racializada de humanidade que forjou a mentalidade ocidental após os seiscentos:

Nessa sociedade marcada pelo preconceito de cor, mais do que de origem ou raça – em que se troca de cor como se troca de meia, em que a posição social ou a fama embranquecem (sendo o oposto também verdadeiro) e onde se inventam mais de 130 termos para descrever a cor –, a tonalidade virou um critério social e hierárquico tão operante como silenciado.²⁹⁹

Embora “Pastoral” não seja uma narrativa que trata explicitamente do racismo e das populações negras do país, há, no texto, uma nítida hierarquia de cor, a todo tempo reforçada pelo autor. Ao pai, figura primordial e, talvez por isso, não nomeada, cabem a cabeceira da mesa das refeições³⁰⁰ e os “gestos de dono” com que “arrancará algumas³⁰¹” das espigas do milharal. É dele a voz soante mesmo quando calado – “Todas as horas da vida, sem cessar, escuto a sua voz.³⁰²” –, é seu o poder do ato, da decisão e da palavra. “É o mais alto e branco de todos³⁰³”, diz o narrador. Joaquim, agregado, tem “cara de *terra*”, Aliçona, empregada, “banhando-se no rio, lembra um tronco nodoso, *cinza e verde*, grosso, coberto de limo³⁰⁴”. São menos brancos e, portanto, possuem menos acesso ao poder.

O sangue do cavalo assassinado por Baltasar é odoroso e negro, enquanto o sangue da mãe é claro, assim como pálida é sua face e branco é o cavalo do homem com quem foge: “não muito longe, num cavalo branco, ajaezado, espera-a. O metal dos estribos, as fivelas das correias e as tachas que enfeitam os arreios brilham menos que seu pelo branco. Cavalo de vaga-lumes³⁰⁵”. Baltasar, o filho proscrito, tem a pele que “descamba para o baio”, mas que,

²⁹⁸ QUIJANO, 2005, p. 227, grifos meus.

²⁹⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História como carteira de identidade em processo*. Em: COSTA E SILVA, Alberto (org.). *Crise colonial e independência: 1808-1830*. De SCHWARCZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010*, vol. 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, p. 16.

³⁰⁰ LINS, 1994, p. 140.

³⁰¹ LINS, 1994, p. 146.

³⁰² LINS, 1994, p. 137.

³⁰³ LINS, 1994, p. 140.

³⁰⁴ LINS, 1994, p. 137.

³⁰⁵ LINS, 1994, p. 143.

comparada àquela que é sua posse, “à potra cor de cobre, é clara como a lua³⁰⁶”. Baios são os cavalos cuja pelagem tende aos tons amarelados, variando da cor do trigo maduro ao acastanhado, e amarronzados são os canários da terra, pássaros que dão origem ao nome da égua. Nem negros nem brancos, também, são descritos os primeiros habitantes encontrados em terras americanas pela companhia de Cristóvão Colombo:

(...) y todos los que yo vi eran todos mançebos, que ninguno vide de edad de más de XXX años, muy bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras, *los cabellos gruesos cuasi como sedas de cola de cavallos* e cortos. Los cabellos traen por encima de las cejas, salvo unos pocos detrás que traen largos, que jamás cortan. D’ellos se pintan de prieto, y <d’>ellos *son de la color de los canarios, ni negros ni blancos.*³⁰⁷

A descrição dos indígenas feita pela companhia de Colombo remete a diversos dos aspectos simbólicos de “Pastoral”: são jovens rapazes, como o menino de idade esquecida pelos familiares, seus cabelos lembram crinas de cavalos e eles têm a cor de *canários, nem pretos nem brancos*³⁰⁸. Na hierarquia de cor dos habitantes da fazenda, Baltasar, embora seja filho do “mais alto e mais branco de todos” com aquela descrita como uma “mulher pálida³⁰⁹,” também não é nem preto nem branco, mas tende para o baio tal como Canária, “a poldra baia³¹⁰”. Sua cor é um atributo que o aproxima da égua e de sua posição reificada, atuando como um elemento simbólico importante na caracterização de sua condição passível de ser subjugada e submetida às mais variáveis violências. Significativamente, ao caminhar para o desfecho da narrativa em direção a seu gesto final de desafio, o menino vê a si mesmo maior, mais forte, mais capaz de enunciar sua voz – e mais branco.

Crescem minhas crinas verdes, minha cauda azul, e galopo com ódio descendo esta ladeira, *sou cavalo branco, árdego*, cascos de pedra, dentes amolados. Na disparada, *alteio a cabeça* por sobre os rubros pastos, sobre as árvores, os montes e os pássaros voando, sobre as nuvens de fogo, o sol nascendo, e *relincho com toda minha força.*³¹¹

Branca, a cor do poder; macho, o gênero da autoridade. No Brasil rural mimetizado na narrativa, *branco* e *masculino* aparecem assim como as duas principais características

³⁰⁶ LINS, 1994, p. 141.

³⁰⁷ COLON, Cristóbal. *Textos y documentos completos*. Madri: Ed. Consuelo Varela, Ahanza, 1982, p. 30-31, grifos meus.

³⁰⁸ Como bem salientado por Graciela Cariello, componente da banca de defesa deste doutorado, ao citar a “cor de canários” Colombo referia-se aos habitantes das Ilhas Canárias e não aos pássaros brasileiros. A desambiguação, contudo, não contradiz o argumento central proposto relativo às hierarquias de poder baseadas na cor, enquanto a coincidência traz mais camadas de significação ao texto. Por isso, permanece o trecho com a devida ressalva.

³⁰⁹ LINS, 1994, p. 143.

³¹⁰ LINS, 1994, p. 143.

³¹¹ LINS, 1994, p. 148, grifos meus.

legitimadoras da autoridade, entrecruzando no espaço simbólico da fazenda raça e gênero, a base das relações de poder na perspectiva colonial. Assim como ocorre em relação ao masculino, quanto menos branco também menos autônomo é o personagem, menos poder exerce sobre si e sobre os outros e mais próximo se encontra da figura do escravo. Achille Mbembe afirma que,

(...) no contexto da colonização, figura-se a natureza humana do escravo como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral).³¹²

Em “Pastoral”, a posição ocupada por Baltasar na casa carece de status político, ele não possui um lar no sentido afetivo do termo e seu corpo é submetido a castigos físicos típicos da escravidão, como as chibatadas em que se revezam os demais membros da família. “As chicotadas de Gaudério foram as menos fortes – e as que doeram mais. O último a bater. Mesmo Joaquim entrou com a sua parte, quatro lambadas firmes, sem compasso³¹³”. Para o menino estigmatizado, como para o escravo de que fala Mbembe, “não pode, afinal, haver nenhuma reciprocidade na fazenda fora das possibilidades de *rebelião e suicídio, fuga e luto silencioso*, e certamente não há coesão gramatical do discurso para mediar a razão comunicativa³¹⁴”. Não há, efetivamente, reciprocidade para Baltasar fora dessas possibilidades. Nelas, contudo, processam-se as transformações. É sobre isso que passamos a falar.

Ao longo do ensaio “Necropolítica”, encontramos um apanhado de concepções filosóficas que correlacionam as noções de poder e de soberania (do indivíduo ou do Estado) com a morte, a aniquilação e a deterioração humanas. Para os fins deste trabalho, não é tão relevante proceder à distinção dos pressupostos teóricos debatidos na política contemporânea, mas sim entender como, em alguma medida, os diferentes postulados se articulam para a compreensão do *controle sobre a morte* como elemento relevante para o exame das relações políticas na narrativa. Logo no início do texto, Mbembe afirma:

Este ensaio pressupõe que a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos

³¹² MBEMBE, 2016, p. 130-131.

³¹³ LINS, 1994, p. 145.

³¹⁴ MBEMBE, 2016, p. 131.

fundamentais. *Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder.*³¹⁵

Mas como se dá o controle sobre a mortalidade na narrativa? Além da morte da primeira mulher do pai, apenas mencionada, encontramos outras quatro mortes na história, sendo três físicas e uma simbólica, as quais atuam, significativamente, como pontos de inflexão da trama. A primeira delas, logo no início do texto, de imediato remete à ideia de transformação. “Sem aqueles óculos de vidro grosso, meu padrinho, morto, parece outro homem. É outro homem³¹⁶”. O padrinho é outro homem, transfigurado pela morte; devido à sua morte, transforma-se também Baltasar. Esta é a única morte não provocada, não inscrita nos acontecimentos sob o signo do desejo. Ainda assim, ela é a abertura, para o protagonista, do horizonte do desejo.

“Sendo caso de morte, e eu afilhado, meu pai não viu outro jeito, senão trazer-me à cidade³¹⁷”. Fora do espaço confinado da fazenda-mundo, inserido em uma realidade mais ampla e entre gente também outra, o narrador toma contato com o maior interdito de seu restritivo núcleo familiar: as mulheres.

Não é para ele, nem para meu padrinho, é para as seis mulheres de Goiana, estranhos bichos não existentes no sítio (duas sentadas no banco, o rosto sobre as mãos, a terceira de pé, ao sol, prendendo os cabelos, outra de olhos no espaço, reclinada no sofá, sozinha, braços estendidos no espaldar, e duas desfolhando cravos sobre o morto), é para essas que eu desejaria ter seis olhos.³¹⁸

Vale lembrar que tudo o que lembre o feminino é proibido na fazenda: os cabelos do menino, os vestidos trancados no baú cujas quatro chaves foram há muito perdidas, a lembrança da mãe, seu nome e sua história (“Falaram na mulher. Não no seu nome, não no que fez. Falaram sem falar³¹⁹”). Amplificando o banimento da mãe, são excluídos ainda o afago, o carinho e o cuidado da vida do menino. “É tão raro sentir contato de gente, mesmo grosseiro. Nem Aliçona, que é mulher, me afaga. Aliçona é mulher, Baltasar? Sim. Não, não é³²⁰”. *Mulher*, essa categoria ditada pelo desejo masculino e validada apenas em relação a ele é banida do espaço da fazenda pelo ódio que o pai lhe devota e somente passa a fazer parte da vida de Baltasar com a morte do padrinho. É também o padrinho quem lhe presenteia com Canária, o objeto da afeição, do desejo e do controle do rapaz; é o padrinho quem fala ao

³¹⁵ MBEMBE, 2016, p. 123, grifos meus.

³¹⁶ LINS, 1994, p. 137.

³¹⁷ LINS, 1994, p. 137.

³¹⁸ LINS, 1994, p. 137.

³¹⁹ LINS, 1994, p. 141.

³²⁰ LINS, 1994, p. 139.

menino sobre a mãe, fugida do sítio com o homem montado no imaginado cavalo branco. Nesse sentido, a aparição do feminino, que condensa os significados da primeira morte do texto, é, em si, tanto uma abertura do horizonte de pensamento e afeto do protagonista quanto um símbolo de afirmação da diferença. Conjugam-se, no *luto silencioso* da morte do padrinho, transformação e resistência.

A segunda das mortes da narrativa é uma morte simbólica materializada pela tentativa de apagamento da memória não só da mulher que ousou decidir por si mesma e desafiar o poder absoluto imposto, mas também de tudo o que, por extensão, possa ser a ela ligado. Não obstante, ultrapassar esse interdito é tudo o que Baltasar busca durante sua breve existência a partir da abertura trazida pelo padrinho. “Quero ser assim, crescer depressa, ter esta força, para galopar sobre meus irmãos, sobre Joaquim e sua cara de terra, sobre meu pai e sua autoridade, sair por este mundo atrás de minha mãe, ajoelhar-me a seus pés³²¹”.

Na lógica de reificação feminina da narrativa, de sua mãe eram exigidos o silêncio e a obediência, tal como havia sido com a primeira mulher do pai. Nesse contexto, ao fugir com o homem do cavalo ajazado e ao negar-se a permanecer nos domínios do marido, a mãe de Baltasar afirma seu desejo e sua individualidade. Para usar as palavras de Mebembe, na impossibilidade de “reciprocidade na fazenda” além da fuga, ir embora torna-se, então, um ato de soberania, uma afronta ao poder do patriarca. Não é por acaso que, no fim da narrativa, ao velar o menino morto, o pai o contempla “talvez com remorso, talvez com alívio, pois nunca mais verá este seu filho, que em nada se parece com ele e que, todos os dias, fazia-o recordar a mulher que foi capaz de deixá-lo³²²”.

É interessante notar que, mesmo que ela seja proscrita e que seja imposto o silêncio sobre sua história, o ato da mãe reverbera. É um grito final como o amém da primeira mulher, mas que, desta vez, não se encerra na sua morte simbólica. Ele ressoa no *luto silencioso* do filho que a ela se assemelha (“Quebradas todas as cordas, restava ainda esta, lassa – e que resiste³²³”), nas histórias contadas pelo padrinho, no contraste entre a rudeza do mundo masculino da fazenda e os vestidos no varal, nas mulheres de Goiana, em Canária correndo ao sol. Para Baltasar, buscar a mãe, buscar, no mundo, o feminino, é um ato de *rebeldia* e de

³²¹ LINS, 1994, p. 143.

³²² LINS, 1994, p. 150.

³²³ LINS, 1994, p. 34.

reedição da *afirmação de soberania* dada pelo acontecimento primordial da *fuga*. Na leitura de Mbembe vemos que,

(...) ao contrário da subordinação, sempre enraizada na alegada necessidade de evitar a morte, a soberania definitivamente demanda o risco de morte. Ao tratar a soberania como a violação de proibições, Bataille reabre a questão dos limites da política. Política, nesse caso, não é o avanço de um movimento dialético da razão. A política só pode ser traçada como uma transgressão em espiral, como aquela diferença que desorienta a própria ideia do limite. Mais especificamente, a política é a diferença colocada em jogo pela violação de um tabu.³²⁴

Fugir da fazenda é violar um tabu, falar sobre a mulher que fugiu é violar um tabu, pensar em mulheres após a fuga é violar um tabu. E é interessante que essa violação seja posta em prática justamente pelo menino mais frágil nessa organização familiar. Se lembrarmos bem, esse é um tabu que não ousam ultrapassar nem Jerônimo e Domingos, “os dois bem perto dos quarenta anos e ainda sem mulher³²⁵”, nem Joaquim, cujo “tronco tem quase a largura da mesa³²⁶” e que atua como antagonista de Baltasar em sua relação transgressora com Canária.

Transgressora também é a terceira das mortes da narrativa, a do cavalo trazido pelo agregado para cruzar com Canária. Neste primeiro duelo físico pela disputa da posse da égua, o atacado fisicamente é o cavalo caxito, mas a violência se dirige contra Joaquim. O animal, preso na estrebaria aguardando a manhã em que rasgaria “as entranhas da égua, com violência e glória³²⁷”, é descrito como “senhor das éguas e pai de cem outros cavalos”, aquele que “jamais em vida conheceu o jugo³²⁸”. Sua liberdade e seu poder, como em todo o texto, são afirmados pela possibilidade de dominação das fêmeas e pela violência dirigida contra elas. Mbembe diz que

A sexualidade está completamente associada à violência e à dissolução dos limites de si e do corpo por meio de impulsos orgânicos e excrementais. Como tal, a sexualidade diz respeito a duas formas principais de impulsos humanos polarizados – excreção e apropriação – bem como ao regime dos tabus em torno deles.³²⁹

Ao dominar Canária – “Só em existir, ele a governará, será prisão mais segura que um cercado de estacas muito altas.³³⁰” – o cavalo, de modo direto, e Joaquim, de modo indireto, atingem Baltasar em seu ideal de masculinidade, tiram dele a parca afirmação de

³²⁴ MBEMBE, 2016, p. 127.

³²⁵ LINS, 1994, p. 140.

³²⁶ LINS, 1994, p. 144.

³²⁷ LINS, 1994, p. 144.

³²⁸ LINS, 1994, p. 145.

³²⁹ MBEMBE, 2016, p. 126.

³³⁰ LINS, 1994, p. 144.

individualidade de que é capaz e devolvem-no ao papel subalterno que lhe fora destinado nos limites do sítio. A terceira morte da narrativa é, assim, igualmente, um ato de rebeldia e uma reafirmação da soberania do protagonista.

Pesa-me, na mão, a serra de cortar capim. Para bem medir a potência e o fogo do cavalo, acendi o candeeiro de folha. Nas pernas, no vazio e perto das narinas, a luz fumacenta mostra os desenhos das veias. (...) Nesse corpo, escondido no ventre, fica o instrumento da minha humilhação. Experimento no polegar o gume da serra. Ninguém como Joaquim para amolar um aço, ele transforma em navalha as costas de uma faca. Curvei-me e agrado o cavalo na entreperna. Vai exibindo, aos poucos, seus possuídos, é como se abrisse o peito e expusesse, indefeso, a fonte do existir, então eu fecho os olhos, cerro o queixo, e com a mão toda, os braços de cipó mais tensos do que nunca, seguro o membro rajado e decepo-o com a serra, num gesto curto.³³¹

Significativo que o instrumento usado para a castração seja uma serra afiada por Joaquim, o responsável pela “humilhação” de Baltasar e exímio amolador de instrumentos de corte. Amolados por ele foram, por exemplo, a faca usada por Balduíno para cortar os cabelos do menino e o machado cujos ecos são sentidos por Baltasar sobre seus joelhos. Ana Luiza Andrade comenta que

(...) a temática da castração, cujo ponto alto emerge da trama quando, descontrolado pela raiva, Baltasar castra o cavalo destinado a Canária, se desenvolve em metáforas narrativas desde o início, no abatimento da árvore por Joaquim, no corte de cabelos de Baltasar pelos irmãos (“porque lembra mulher”), na quebra de espigas do milharal e até na imagem do sol, que aparece como uma “cabeça de orelhas cortadas, olhos cúmplices e grande boca em chamas”.³³²

Ambos, Joaquim e Baltasar, enfrentam-se mutuamente ao longo de toda a narrativa e são, não por acaso, os personagens masculinos colocados na mais baixa hierarquia das dinâmicas da casa. Nesse duelo, para atingir o menino em seu afeto e sem poder apossar-se pessoalmente da égua, Joaquim traz ao sítio o cavalo que tornará Baltasar um despossuído, rebaixando-o. Este, por sua vez, para atingir seu algoz e sem poder atacá-lo diretamente, usa o instrumento habilmente amolado pelo inimigo, castrando-o metaforicamente. Ermelinda Ferreira comenta que em “Pastoral” Osman Lins

(...) reivindica, como Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, um olhar mais feminino para a representação regionalista na literatura brasileira. Invertendo a tradição heroica e androcêntrica, herdeira do gênero europeu medieval das novelas

³³¹ LINS, 1994, p. 145.

³³² ANDRADE, 1987, p. 150.

de cavalaria que tão fartamente ofereceram o repertório da literatura dos cangaceiros e afins, esta história se apresenta como o relato de uma castração simbólica.³³³

Joaquim tem a seu favor a força física e a concordância dos demais homens da família; Baltasar atua no terreno da subversão. Assim, dentre as opções do escravo citadas por Mbembe, após a *fuga* e o *luto silencioso* irrompe, na morte do cavalo, um ato de *rebelião* duplamente dirigido ao poder patriarcal familiar: um assassinato e uma castração. Com eles, Baltasar procura inverter o sentido da castração familiar, inscrever-se na categoria dos possuidores, resguardar Canária de outros machos e provar que seu lugar é não o de um escravo, mas o de um dono.

A quarta e última morte da narrativa ocorre no segundo enfrentamento entre Baltasar e um cavalo. Frustrada a tentativa de acasalamento com o primeiro, castrado, seus parentes combinam de levar Canária ao encontro de outro.

Falam de Canária, do cavalo morto, do que farão amanhã. Tentação de ir para o curral, beijar os flancos sombrios de Canária, mastigar-lhe as crinas. Não irei. Canária, para mim, é *posse* que já não assumo. *Seu dono é o cavalo*, a meia hora de marcha, de que falam meu pai e meus irmãos.³³⁴

Essa é uma cena que explicita de forma bastante representativa as disputas patriarcais da narrativa: Canária, posse e, ao mesmo tempo, objeto para o qual Baltasar dirige seu afeto, será dele retirada pela presença de outro macho, a ela levado pelos machos mais poderosos da casa. Nesse mundo em que o arbítrio é a normalidade, o ato conjuga o castigo ao menino com a reafirmação da ordem do sítio, impondo, após a rebelião da castração, uma nova violência.

Um traço persiste evidente: no pensamento filosófico moderno e também na prática e no imaginário político europeu, a colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei (*ab legibus solutus*) e no qual tipicamente a “paz” assume a face de uma “guerra sem fim”. (...) A paz não constitui necessariamente a consequência natural de uma guerra colonial. De fato, a distinção entre guerra e paz não é pertinente. As guerras coloniais são concebidas como a expressão de uma hostilidade absoluta que coloca o conquistador contra um inimigo absoluto.³³⁵

Despossuído, retirado de seu único poder, Baltasar dorme em meio a ossos, chifres, pedras, chocalhos sem badalos e o vestido branco roubado ao varal, seus únicos pertences, no quarto em que viveu a mãe, com o oratório vazio e o cravo que já serviu para guardar as joias da mulher, onde hoje se penduram arreios (em mais uma alusão à correspondência entre

³³³ FERREIRA, Ermelinda. *Banidos do Éden: Avalovara e o romance regionalista nordestino*. Em: GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth (org.). *Os nós dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013, p. 123.

³³⁴ LINS, 1994, p. 147, grifos meus.

³³⁵ MBEMBE, 2016, p. 132-134.

mulheres e animais). “Pobre de todo” como os primeiros habitantes encontrados por Colombo, nu como eles, cercado de restos de animais e do vazio deixado pela ausência da mãe, Baltasar passa sua última noite na fazenda-mundo. Na manhã seguinte, indo ao encontro da égua levada pelos irmãos Jerônimo e Domingos, se animaliza, transformando-se em cavalo em marcha. “Um vento impele-me, soprado à minha espalda, vento firme e quente. Amarro os tornozelos – e, porém, mesmo sem querer, vou mais rápido, sempre mais ligeiro, passada, meia passada, trote, vento no peito, gosto de manhã³³⁶”. O gesto final de sua morte retoma, ao fim da cavalgada, o desafio da morte simbólica da mãe. “A mulher de negro surge de repente, do outro lado da cerca, e me aconselha: ‘Vai, Baltasar, vale a pena’³³⁷”.

Meu corpo fino, tecido com cipós, mas de aparência rija, torna-se frágil, peça de barro, que vai fazer-se em pedaços nos cascos do cavalo. Os oito homens, por surpresa e por medo, se guardam de intervir. Seus rostos, menos que pesar, exprimem ira e incredulidade. Canária se afastou, cabeça alta e orelhas espetadas. Para mim, este breve instante é um relâmpago no corpo.³³⁸

Na última morte, a quarta possibilidade do escravo de que fala Mbembe: o *suicídio*. Mas, se o suicídio é certamente a violação de um tabu, cabe perguntar em que medida ele poderia ser entendido como uma manifestação de soberania. Há soberania na extinção da própria vida? Ou o suicídio seria a vitória final do dominador, a aniquilação do conquistado? Ao tratar da fazenda colonial, Mbembe afirma que este é um ambiente em que

O escravo, por conseguinte, é mantido vivo, mas em “estado de injúria”, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos. O sentido violento da vida de um escravo se manifesta pela disposição de seu supervisor em se comportar de forma cruel e descontrolada, e no espetáculo de dor imposto ao corpo do escravo.³³⁹

Nesse contexto, a vida do escravo, do despossuído, mesmo que em “estado de injúria”, é importante para a manutenção do funcionamento e das hierarquias da fazenda. Frente a um estado de exceção contínuo que não pode ser entendido como mera supressão temporária do direito, posto que não há direitos além daqueles do pai; num mundo rígido, duro e de papéis predeterminados, em que a crueldade e o rancor ditam a tônica dos dias; após a vivência da fuga, do luto silencioso e da rebelião, o suicídio, alternativa última do escravo, é também a última afronta ao poder do dono. Ao matar-se, Baltasar escapa aos seus domínios.

³³⁶ LINS, 1994, p. 148.

³³⁷ LINS, 1994, p. 149.

³³⁸ LINS, 1994, p. 150.

³³⁹ MBEMBE, 2016, p. 131.

De acordo com Mbembe, num sistema de valores em que a soberania é entendida não como a manifestação da razão dialética entre sujeitos livres e iguais, mas predominantemente como o direito de matar, a política torna-se o trabalho da morte. Decidir o momento da própria morte é, nesse sentido, um ato político de resistência. Os rostos dos espectadores do suicídio, lembre-se, menos que pesar, expressavam ira e incredulidade. Afinal, como pode aquele que é o menor de todos, aquele a quem só cabe obedecer, ousar decidir, como a mãe, deixar a fazenda? Como pode se opor à decisão de entregar Canária ao cavalo raro, negro de crinas brancas? Como pode ser, ainda na hora da morte, um *outro*? Nesse microcosmo das relações de dominação da fazenda colonial, encerrando “Pastoral”, o suicídio de Baltasar se constitui, assim, como um ato político afirmativo da soberania e do direito à pluralidade.

Ao longo de *Nove, novena* e de toda a obra osmaniana, uma das mais belas e eficazes formas de resistência à opressão é o sentimento, a capacidade de ligar-se verdadeiramente a alguém. Também nesse sentido, a última morte do texto, em sua transgressão, vira palavra capaz de romper limites, palavra que reverbera, ressoa, permanece. Palavra criativa no sentido literário e no sentido político do termo: cria sentidos e, com eles, abre brechas para o surgimento de outra realidade menos morta.

Foi Balduíno Gaudério quem lavou meu corpo, quem tirou com brandura o sangue seco. Foi ele quem cingiu, às minhas virilhas, a pele de raposa, quem me cruzou as mãos e pôs, entre meus dedos, um pendão de milho. Nunca mais cortará, a mando do pai, os meus cabelos. De todos, é o único que chora, pranto mudo, quase sem soluços. Tem inveja de mim, que nesta casa fria fui capaz de amar e de morrer por isto. As mãos sob a mesa, promete a si mesmo que haverá de ter uma mulher, que haverá de amá-la, que não será jamais como esses outros homens.³⁴⁰

³⁴⁰ LINS, 1994, p. 150.

Das áreas rurais masculinas na restrita vida familiar de “Pastoral”, tão idênticas a si mesmas através dos séculos que parecem atemporais, sufocando em ares do século XVI; passando pela luxúria e pela cobiça – tão tristes – dos séculos XVII e XVIII, vistos na perspectiva futura de “Conto barroco ou unidade tripartita”, com a morte caminhando por cidades e ruas no mais das vezes vazias, abandonadas e lúgubres; até as grandes propriedades canavieiras da virada do século XIX para o XX, com seu estado de exceção fincado no mandonismo e no patriarcalismo, pelas quais pena a personagem principal de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, o primeiro capítulo empreendeu um percurso pela formação do Brasil investigando os aspectos do *passado nacional presentificado*.

As três narrativas que compõem esse bloco trazem os temas do racismo e da colonialidade, tanto nas personagens negras que delas fazem parte quanto nos seus cenários, enredos e ornamentos. As atividades econômicas coloniais brasileiras aí aparecem na cultura do milho, da cana e do engenho e na exploração do ouro, dos pobres, da religiosidade e das mulheres. Mais relevante ainda, nas três narrativas são onipresentes os temas da *violência* e da *morte*. Amalgamadas em tempos, espaços e estratégias narrativas distintas, entreveem-se as permanências históricas do Brasil que impregnam suas tentativas de modernidade: os aspectos culturais, políticos, econômicos e sociais que remontam a outros períodos históricos nacionais, mas que permanecem atuantes nas dinâmicas do tempo de escrita e dos tempos narrados do livro.

Entre o desejo de matar uma realidade iníqua, o olhar de frente com os olhos “severos como os de um senhor³⁴¹” para os poderosos, o dedo apontado para o racismo que abandona e mata os novos filhos do país, o chicote contra o amo, a ousadia da fuga, a castração do macho de maior hierarquia e a violação do tabu da morte, Lins constrói, com a violência necessária à libertação do jugo, narrativas críticas que mesclam denúncia e resistência diante de uma realidade massacrante e excludente. Um retábulo do Brasil tecido nos lençóis rescendendo a laranjas de Joana Carolina, na sua capa de centauros, no cobertor estampado a que só teve acesso no fim da vida e que tanto faltou a seus filhos. Um retábulo forjado no ouro das igrejas barrocas e dos dinheiros com que se paga a traição, o charlatanismo e a morte. Um retábulo

³⁴¹ LINS, 1994, p. 86.

entalhado na madeira abatida a golpes de machado ressoando nos joelhos de Baltasar, nos cipós de que era feito seu corpo, na mesa em que se vela uma criança jamais amada.

É o retábulo de um passado que aí está, nas dobras do tempo ficcional, social e político do país, em *figuras posteriores* que consumam as anteriores repetindo elementos presentes, como diz Hayden White. Nas estruturas de poder e mando, nas hierarquias entre grupos privilegiados e marginalizados, nas possibilidades de vida e morte instauradas por aqueles que detêm a prerrogativa da força e do dinheiro, hoje é ontem.

TARDE DEMAIS PARA DEPOIS

Segundo capítulo



Marcos Magaldi, 1997

*Então tudo que faço é como olhar nos olhos de um cego?*³⁴²

Os confundidos

³⁴² LINS, 1994, p. 71.

Um homem e uma mulher, um apartamento para onde ascende o rumor dos veículos na avenida e cujo ar petrificado betuma as janelas mesmo que se façam correr cortinas e vidraças, o diálogo repetido, repetitivo, a voltar sempre e sempre para o mesmo ponto, atravessando a madrugada de uma segunda-feira após três semanas de férias na amplidão do mar, do sol e da praia. A estante de livros, a correspondência de Lawrence, a banheira seca após o banho, o cabeleireiro, a rosa entre páginas, as bolsas no armário, o bilhete sem destinatário, os ataques incontrolláveis a rondar os oito anos de relacionamento vividos entre suspeitas, inquietações, culpas, ardis, acusações, ofensas, perseguições. “Aqui todos os lados são maus, mesmo os que parecem bons. Aqui é o inferno³⁴³”.

Embora não tenha marcações temporais diretas, índices como a ambientação urbana, a mulher inserida no mercado de trabalho e os hábitos cotidianos como o uso do telefone, a frequência a salões de cabeleireiro e as férias passadas na praia parecem indicar que a narrativa se passa próxima ao tempo de escrita do livro. No contexto da segunda metade do século XX, portanto, vemos ele, ainda de férias, preparando um trabalho sobre a correspondência de Lawrence, enquanto ela desenvolve suas atividades profissionais numa repartição. O dia é segunda-feira, o primeiro da semana laboral que interrompe a convivência próxima do casal nas três semanas anteriores, quando ambos estavam de férias. De um lado, o indivíduo sozinho em seu espaço, a possibilidade do ócio e um trabalho ligado à literatura; do outro, o convívio social, a jornada controlada e o desenvolvimento de um trabalho burocrático: “– Estou cansada. Quase meia-noite. / – Continuo de férias, posso acordar tarde³⁴⁴”.

A caracterização lembra a dicotomia experimentada pelo próprio Osman Lins, dividido durante muitos anos entre a repartição (inicialmente no Banco do Brasil e posteriormente, depois da publicação de *Nove, novena*, como professor na Universidade Federal de Marília) e a literatura³⁴⁵, (a que se dedicava nas horas “vagas”) e pode simbolizar em alguma medida o conflito interno do escritor, sentindo-se traído pela sua parte que se dedica ao trabalho burocrático. Ao mesmo tempo, para além de suposições biográficas sobre as origens da realização literária, pode embutir uma metáfora das dificuldades e possibilidades de diálogo entre a literatura, o trabalho acadêmico e o mundo burocrático, hipótese cujo desenvolvimento não cabe no escopo deste estudo.

³⁴³ LINS, 1994, p. 69.

³⁴⁴ LINS, 1994, p. 63.

³⁴⁵ IGEL, 1988.

“Os confundidos” é uma narrativa singular no contexto de *Nove, novena* no que se refere à estrutura. A preponderância da descrição, característica das outras narrativas do livro, cede lugar ao diálogo intercalado por trechos narrativos curtos. Tanto neles quanto na alternância das falas, as vozes feminina e masculina são progressivamente confundidas conforme a cena de ciúmes avança e diluem-se os limites entre os componentes do casal. “Somos dois corpos enterrados juntos, roídos pela terra, os ossos misturados. Não sei mais quem sou³⁴⁶”. “Não sei mais quem sou”, assim Michel Peterson intitula seu ensaio presente na coletânea *Números e Nomes: o júbilo de escrever*, e diz:

De “quase meia-noite” a “mais de meia-noite”, o relógio astronômico terá dado uma volta completa, uma descida em espiral na indiscernibilidade que gera o amor através não de uma identificação imaginária com o outro de cada um dos protagonistas – o que transformaria a narrativa numa banal história de amor –, mas através da *angústia* palpável nesta narrativa que abre o campo do não saber, então do saber inconsciente. Do mal-entendido. Da não relação.³⁴⁷

Angústia é uma palavra que resume bem a atmosfera de “Os confundidos”. Em entrevista ao *Jornal do Comércio* em 1963, período em que estava escrevendo *Nove, novena*, Lins afirma: “aprendi por mim e em mim que a angústia é uma linguagem: ela expressa a rebelião do ser contra tudo aquilo que o oprime ou ameaça anulá-lo³⁴⁸”. Tornando tangível a angústia, o campo semântico dessa conversa de entendimento impossível é mais revelador do que as falas de cada personagem isoladamente. Entrecortando-as, qualificando-as, lemos as palavras: censuras, perguntas, horror, vazio, rumor, ataque, danação, coisa odiosa, crueldade, confissão, maldade, mentiras, mal-entendidos, erro, compaixão, dúvida, golpe duro e seco, insensatez, culpada, acusador, cólera, posse, propriedade, armadilhas, navalhas, veneno, morte, loucura, aflição, desamparo, terror, perseguição, silêncio. Em oposição ao campo semântico das férias na praia, em que predominam a despreocupação, a alegria e a paz, no espaço fechado do apartamento imperam a clausura, o confinamento e a confusão.

Clausura, confinamento e confusão que também imperavam na atmosfera política brasileira do tempo de escrita de *Nove, novena*, marcada por graves instabilidades institucionais, por uma polarização conflituosa e por uma espécie de cacofonia que tornavam impossível pôr em diálogo as distintas visões de mundo dos participantes da cena nacional. “Em meados de 1963”, aponta o historiador Boris Fausto, “a instabilidade econômica e a

³⁴⁶ LINS, 1994, p. 69.

³⁴⁷ PETERSON, Michel. *Não sei mais quem sou*. Em HAZIN; RAMÍREZ BARRETO; BONFIM, 2017, p. 114.

³⁴⁸ LINS, 1979, p. 131.

radicalização social e política ganham ímpeto³⁴⁹” com o abandono progressivo pelos setores antagônicos da crença na possibilidade de mediação: “a tragédia dos últimos meses do governo Goulart residiu na tendência cada vez mais acentuada de se descartar a via democrática para a solução da crise³⁵⁰”. A tensão daí resultante terminaria por desembocar, após os controversos anos de grita geral nas presidências de Jânio Quadros e João Goulart, no silêncio imposto pelo golpe civil-militar que levou à implantação da ditadura no Brasil. “E novamente o silêncio, espesso, amortecedor, palha e serragem entre objetos de louça³⁵¹”.

Antes de prosseguir, contudo, cabe aqui uma ressalva: é verdade que a leitura de “Os confundidos” pode ultrapassar o contexto de um mero conflito amoroso (ou de falta de amor) para a investigação de um conflito relacional mais amplo, na perspectiva das possibilidades de entendimento humanas e de constituição da própria consciência, para onde aponta Peterson quando afirma que “a loucura dos confundidos não é um assunto pessoal³⁵²”, mas sim um “fenômeno histórico e dialético”. Contudo, o texto não parece trazer, no desenvolvimento do enredo, nenhuma relação direta com o contexto sócio-político da época, mesmo com todo o esforço de leitura nesse sentido empreendido no desenvolvimento desta pesquisa. Desse modo, deve-se salientar que este trabalho não busca sugerir que “Os confundidos” seja uma espécie de narrativa cifrada sobre a implantação da ditadura no país. Não creio que isso ocorra.

Por outro lado, embora não trate propriamente de questões políticas ou históricas, creio que o texto *dialoga* com a atmosfera do contexto em que foi escrito, refletindo, no âmbito dos temas efetivamente tratados no enredo, a angústia que sufocava os dias também fora do quarto ficcional. Além disso, creio que a narrativa contém *elementos ficcionais* que serão *posteriormente retomados* na obra osmaniana para, aí sim, serem tratados na perspectiva sócio-histórica. Aqui, o conflito instaura-se na constituição do *eu em relação com um outro (que também pode ser eu)*; depois, o conflito *insere-se no mundo*. Este trabalho é a tentativa do estabelecimento desse diálogo, dessa conversa, desse entendimento. Espero não ter me confundido.

A estruturação da narrativa em formato de diálogo não é gratuita. Como o próprio autor comenta, “nos nove trabalhos reunidos em *Nove, novena*, reflete-se a minha verdade. O

³⁴⁹ FAUSTO, Boris. A vida política. Em: GOMES, 2013, p. 131.

³⁵⁰ FAUSTO, 2013, p. 133.

³⁵¹ LINS, 1994, p. 71.

³⁵² PETERSON, 2017, p. 115.

que sou, o que vejo, o que sinto. Assim, os métodos que empreguei vão refletir, com o máximo de precisão, exatamente isto³⁵³”. Por que, então, empregar o diálogo nesta narrativa como forma de refletir a sua verdade? Para onde aponta a escolha desse método de composição em “Os confundidos”? Que características do estudo literário do diálogo – ou, de forma mais abrangente, do dialógico – podem colaborar para aclarar os sentidos do texto?

Desde as conversas cotidianas iniciadas quando passou a haver linguagem, passando pela filosofia clássica, pelo teatro e pela prática educativa, até a efetiva publicação literária de Lins, o diálogo é, talvez, o gênero mais difundido nas interações humanas. Presta-se à troca amorosa, à busca filosófica da verdade, à solução de conflitos e à realização artística, apenas para citar alguns exemplos, e pressupõe sempre a existência de ao menos dois – diferentes entre si, mesmo que sejam vozes internas de uma mesma pessoa – por meio dos quais se processa uma operação linguística de troca, de passagem, de compartilhamento de significados. O historiador Theodore Zeldin dedicou grande parte de sua vida ao estudo da história das relações humanas, numa pesquisa compilada no belo livro *Uma história íntima da humanidade*³⁵⁴, que tem como fio condutor – do Japão feudal à França camponesa, da Atenas de Sócrates aos Estados Unidos contemporâneos, dos salões italianos à China milenar – a conversa. No seu livro seguinte, significativamente intitulado *Elogio da conversa*, Zeldin afirma:

Os seres humanos já modificaram o mundo várias vezes modificando a sua maneira de conversar. Houve revoluções na conversa tão importantes como guerras, motins ou fomes. Em momentos em que os problemas pareciam insolúveis, em que a vida parecia desprovida de sentido, em que os governos se mostraram impotentes, as pessoas por vezes encontraram uma saída mudando o tema das suas conversas, a sua maneira de conversar, ou ainda as pessoas com quem conversavam. No passado isso deu-nos o Renascimento e o Iluminismo, o modernismo e o pós-modernismo.³⁵⁵

Na teoria literária, o estudo do diálogo não se restringe à construção formal característica – como os textos compostos por falas dos personagens, iniciados ou não por travessões –, mas procura investigar a própria concepção do dialógico. Mikhail Bakhtin propõe uma nova abordagem do romance na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, a qual está ancorada em sua concepção do estudo da linguagem com enfoque primordial no discurso. Numa crítica à restrição dos postulados teóricos de Saussure, Bakhtin defendia que a linguagem não é um mero sistema abstrato e estável de formas, mas se dá em ação, nas

³⁵³ LINS, 1979, p. 134.

³⁵⁴ ZELDIN, Theodore. *Uma história íntima da humanidade*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

³⁵⁵ ZELDIN, Theodore. *Elogio da conversa*. Lisboa: Gradiva, 2000, p. 15.

interações, imersa no mundo. A linguagem não pode ser retirada das situações de comunicação, pois pressupõe sempre o outro, se dá na troca, no encontro entre diferentes por meio da enunciação. Os enunciados, plenos de significado, compõem por sua vez um discurso que responde inevitavelmente a outro discurso, num contexto denominado dialógico.

As relações dialógicas são irredutíveis às relações lógicas ou às concreto-semânticas, que *por si mesmas* carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas.³⁵⁶

A concepção de linguagem de Bakhtin está intrinsecamente ligada às suas concepções éticas, do mundo e do humano: uma consciência só se constitui enquanto tal no confronto com outras consciências, ou, em outras palavras, o humano depende da existência de um outro com quem dialogue, mesmo quando o diálogo é interno. Ocorre que é justamente a existência desse outro com quem se dialogue o que é posto em questão em “Os confundidos”. Ao misturar os pronomes e as pessoas verbais empregadas pelos personagens, Lins promove uma progressiva indiferenciação entre eles, que dá origem à *confusão* contida no título da narrativa e que sua fortuna crítica vem explorando tão bem até aqui.

- Nunca fiz isso.
- É o que sempre faço.
- Digo que o tempo estava quente. E, logo em seguida, que a banheira está seca por causa da flanela que passei. Por que as duas versões? São estas mentiras que destroem.
- Não estou mentindo.
- Estou!
- Uma coisa não tem de excluir a outra. Tudo isso é absurdo.³⁵⁷

“Não *estou* mentindo”, diz um personagem; “*Estou!*”, responde o outro, também na primeira pessoa do singular. Afinal, quem fala? Quem mente? Quem é? De acordo com Ismael Cintra, o recurso dá origem a uma narrativa em que “a possibilidade de diálogo transborda ao nível do discurso pela ausência da segunda pessoa³⁵⁸”.

Usando um embasamento teórico também proveniente da linguística, a pesquisadora argentina Graciela Cariello propõe uma interessante leitura da narrativa a partir dos conceitos desenvolvidos por Emile Benveniste em “Da subjetividade na linguagem”, do livro *Problemas de linguística geral I*. Ela estabelece uma relação direta entre os princípios desenvolvidos ensaisticamente por Benveniste e as ideias realizadas literariamente por Lins,

³⁵⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 212, grifo do autor.

³⁵⁷ LINS, 1994, p. 65-66.

³⁵⁸ CINTRA, 2014, p. 170.

explorando, cada qual em seu gênero, a relação dialética entre o eu e a sociedade como fundamento da subjetividade³⁵⁹. Essa narrativa, “espécie de teatro do absurdo linguístico³⁶⁰”, teria como princípio construtivo “a ambiguidade, que sustenta de um lado o aperspectivismo, e do outro, a impossibilidade de saber quem é que constrói essa relação que resulta, quando menos, suspeita³⁶¹”.

No conto, percebe-se uma confusão mais profunda que aquela da discussão em que o casal argumenta, e tem a ver com a subjetividade que a linguagem cria: nos diálogos cada um é *eu* e não há um *tu* para esse *eu*. Cada um designa o outro também como *eu*, com o que nega não apenas o outro (com quem poderia se considerar confundido) mas a si próprio. Pois se não há *tu* na linguagem também não há *ego*. É da própria consciência que o texto, neste nível, está falando.

A confusão não resulta, portanto, só de negar o outro, mas da própria negação do *eu*. E vai, assim, além do relacionamento amoroso, que neste conto resultaria ser apenas uma metáfora da eliminação da relação dialética do *eu* (de todo e qualquer *eu*) com qualquer *outro*, com a sociedade.³⁶²

A sociedade, o que está para além do indivíduo, se esfumaça na confusão linguística da narrativa osmaniana: o *outro*, ao ser narrado como um *eu* e, portanto, não ser percebido pelo narrador como dotado de existência independente, revela uma realidade marcada pela mais absoluta incomunicabilidade. Confundidos, o eu e seu par amoroso, assim como o eu e a sociedade, perdem identidade, deixam de ser, tornam-se *indiferenciados* – e quiçá, ao se tornarem indiferenciados, tornem-se também *indiferentes*. A angústia daí resultante, então, talvez exprima a “rebelião do ser contra tudo aquilo que o oprime ou ameaça anulá-lo”, sim, como propõe Lins na entrevista referida, mas talvez aponte, além, para a percepção da própria incapacidade de resistência em meio a esse processo conflituoso, para a sensação inescapável de dissolução. Isso, ao menos, considerando apenas o diálogo desenvolvido entre os personagens da narrativa.

Contudo, pensando uma leitura política do texto osmaniano como a proposta nesta tese de doutorado, talvez importe menos pensar o dialógico *dentro* da narrativa do que o dialógico *a partir* da narrativa. Afinal, de acordo com Patricia Marcuzzo, “é importante ressaltar que o conceito de dialogismo em Bakhtin não está atrelado à ideia de um diálogo face a face entre interlocutores, mas sim entre discursos, já que ‘o interlocutor só existe enquanto discurso’³⁶³”.

³⁵⁹ CARIELLO, Graciela. “Os Confundidos” e o saber linguístico. Em GOMES; HAZIN, 2016.

³⁶⁰ CARIELLO, 2016, p. 69.

³⁶¹ CARIELLO, 2016, p. 68.

³⁶² CARIELLO, 2016, p. 73-74.

³⁶³ MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, nº 36, junho de 2008, p. 3.

“Quem pode saber? Toda essa busca é tão inútil! Para ter-se a verdade sobre alguém, seria preciso ver o seu espírito. E isto é impossível³⁶⁴”.

Ainda que não haja uma situação real de interação entre duas pessoas no mundo físico ou no enredo literário, a própria produção de um enunciado responde necessariamente a outros enunciados a ele preexistentes, a enunciados aos quais se responde por antecipação, a enunciados que compõem o corpo social no qual aquele determinado discurso está inserido e assim sucessivamente. No estudo do texto literário, essa amplitude do conceito bakhtiniano de dialogismo é especialmente relevante, pois permite abarcar as relações dialógicas internas à obra e da obra com outras obras ou com o mundo. Além disso, a ideia de que o interlocutor só existe enquanto discurso lembra a visão osmaniana do texto literário, que se propõe não como um decalque do real, mas se revela constantemente como um *texto*, ou, em termos bakhtinianos, como um *discurso*. Em entrevista à Revista Escrita, o escritor reflete:

[O romancista contemporâneo] propõe ao leitor não um simulacro de vida, mas um texto, um texto narrativo, que se propõe como texto e propõe os personagens como personagens e não como figuras de carne e osso. (...) Ele diz: olha, eu estou propondo a você uma criação romanesca, personagens feitos com palavras. Não são figuras reais.³⁶⁵

Nesse sentido, investigar o diálogo entre os textos/discursos literário e extraliterário estabelecido pela narrativa pode ser um importante caminho para o estudo de seus significados. Com que discursos dialoga a narrativa de “Os confundidos”? Que contextos de enunciação são por ela afetados? Como se dá a relação de um texto de caráter psicológico e linguístico, que trata da constituição do eu em sua relação com o outro, como bem exploram seus críticos, com uma investigação de caráter histórico e político como a desta tese? Para buscar responder a essas perguntas, retomo o conceito de *prefiguração* trabalhado por Hayden White e já elaborado no capítulo anterior.

Relembrando o conceito da Teoria da História, uma determinada *figura*, ou acontecimento histórico, embora seja, por si mesma, plena de significado, é um evento aberto a ser retomado por um acontecimento histórico posterior – o *complemento* –, inserida na sua genealogia e, assim, ressignificada. Nessa operação, o acontecimento histórico precedente *prefigura* o acontecimento histórico posterior e a ele se relaciona de maneira simbólica, numa operação realizada sempre *a posteriori*.

³⁶⁴ LINS, 1994, p. 71.

³⁶⁵ LINS, 1979, p. 225.

Es en este sentido que los eventos posteriores en la historia de la literatura son vistos, en términos de Auerbach, como consumaciones de los anteriores. Los primeros no son causados por los últimos, y ciertamente no son determinados por ellos. Tampoco son los posteriores predecibles sobre ninguna base teleológica, como realizaciones de potencialidades previas. Se vinculan a la manera en que una figura retórica, tal como una metáfora o un retruécano, que aparece en un pasaje inicial de un texto, puede relacionarse con otra figura, tal como una catacresis o una ironía, presente en un pasaje posterior – o en la forma en que la premisa de una broma se consume en su remate, o en que los conflictos de una escena introductoria de una pieza se cumplen en su desenlace. La figura posterior consume a la anterior repitiendo los elementos presentes, pero con una diferencia.³⁶⁶

No caso de “Conto barroco ou unidade tripartita”, por exemplo, tomou-se a narrativa osmaniana como complemento da figura do barroco brasileiro e das concepções de nacionalidade a ele vinculadas. Já na narrativa em exame neste momento, o sentido da leitura se inverte: a hipótese, nessa leitura de trás para a frente, *a posteriori*, é de que determinadas imagens literárias presentes na narrativa atuam como *prefigurações* de imagens contidas em seu romance posterior, *Avalovara*, e que vêm a adquirir significação histórica e política no contexto da obra osmaniana. Nesse sentido, é o estabelecimento de uma relação dialógica entre “Os confundidos” e a produção posterior do autor, na lógica de figura e complemento proposta por White, que torna possível ampliar a compreensão de determinados elementos simbólicos da narrativa, ressignificando-os por meio dessa apropriação retrospectiva.

Na literatura osmaniana, percebe-se o uso reiterado de determinados símbolos, metáforas e imagens. É comum, por exemplo, encontrarmos pássaros, peixes, formas geométricas, insetos, signos místicos do tarô ou da astrologia e conceitos astronômicos em vários textos do autor. Desse modo, não é de maneira alguma exclusividade de “Os confundidos” ou de *Avalovara* a possibilidade do cotejo entre determinadas prefigurações e seus complementos na obra. Do mesmo modo, a depender do enfoque de leitura do pesquisador, há mais prefigurações e complementos na comparação entre esses dois textos do que aqueles aqui analisados, a exemplo das imagens relativas à ideia de circularidade, de grande relevância em ambas as narrativas e que evocam sentidos que não interessam ao escopo deste estudo. A leitura se concentra, assim, em dois temas inter-relacionados contidos na narrativa de *Nove, novena* e que vêm a adquirir, posteriormente, especial relevância política e histórica: a ideia de incrustação e a de contaminação. Começamos pela primeira.

– Estou pensando em quando fiz a operação nos rins. Por que, sempre que há cenas assim, eles me doem? Fizeram-me um enxerto nos rins, com tecido cortado nos meus intestinos. E esperaram. Haviam feito o que tinham de fazer. O resto não lhes competia, não podiam forçar o tecido a viver em sua nova função.

³⁶⁶ WHITE, 2010, p. 38.

- Aonde quero chegar?
- Não sei. Estou buscando um sentido para esta lembrança. Meu corpo reagiu, fez com que o enxerto não morresse. Sobrevivi. Sobrevivi para quê? Posso saber?³⁶⁷

O diálogo acima se dá no desenrolar do embate entre o casal de “Os confundidos”, quando ambos já se encontram consideravelmente confusos em suas identidades. Um pergunta “aonde quero chegar” e o outro responde “estou buscando”, ambos na primeira pessoa do singular, sobre o mesmo assunto, na operação linguística que examina Cariello e que dá profundidade ao texto. Estão um dentro do outro, são parte um do outro, falam um não apenas *com* o outro, mas *como* o outro, assim como o tecido dos intestinos está dentro dos rins, fazendo parte deles, exercendo a sua função, atuando como se rim fosse. Incrustados um no outro, os seres e os tecidos participam de uma operação controlável apenas até certo ponto e que carrega, ainda que tenha a intenção de propiciar a vida, uma alta dose de violência.

- É o inferno. Acho que as pessoas, às vezes, sem o saber, são lançadas em vida no inferno. Ficam girando em roda, passando eternamente sobre os mesmos pontos. Quero sair disto, não foi de modo algum para este sofrimento que meu corpo reagiu à morte. Mas como, se perdi a identidade e não sei mais quem sou?³⁶⁸

Não se deve perder de vista que ambos os tecidos – intestino e rins – estão ligados a órgãos excretórios, responsáveis por filtrar e eliminar impurezas, possibilitando que o corpo receba alimento não contaminado. São símbolos ligados ao excremento, mas também à nutrição, pois são justamente os órgãos capazes de fazer a separação entre o nutriente e o contaminante, no nível fisiológico, e entre o benéfico e o maléfico, no nível metafórico. Seria o tecido intestinal, forçado a viver em sua nova função, capaz de realizar essa operação adequadamente? Haveria algum tipo de hibridização – de confusão – nessa nova estrutura que levasse a não saber mais com pertinência o que deve permanecer e o que deve ser eliminado? Que tecido, que órgão, que ser resulta dessa operação?

Avalovara foi lançado sete anos após *Nove, novena*, em 1973, em pleno período de perseguições políticas da ditadura militar brasileira instaurada em 1964. No livro, composto por diversas linhas narrativas que se interpenetram construindo a trama do romance, Lins retoma muitos dos recursos literários explorados em *Nove, novena*, como a espacialização, a dissolução do foco narrativo e a presentificação. Da mesma forma, retoma e reelabora algumas imagens e metáforas da primeira publicação, atualizando-as e ressignificando-as. Nas palavras de White, repete os elementos presentes, *mas com uma diferença*.

³⁶⁷ LINS, 1994, p. 69.

³⁶⁸ LINS, 1994, p. 69.

Um dos enredos do livro, que perpassa as linhas narrativas R, O, E e N, trata do encontro entre Abel, um aspirante a escritor, e uma mulher cujo corpo é formado por palavras. Essa narrativa (há outras histórias com tempos diferentes no livro) se passa na época da ditadura e apresenta de maneira muito significativa a mulher que tem o corpo formado por palavras casada com um militar de alta patente, Olavo Hayano, que por sua vez encarna o iólipo, espécie de monstro representativo da opressão. “Esta entidade é a mais completa representação da violência em *Avalovara*³⁶⁹”, esclarece o pesquisador Cauê Baptista na dissertação de mestrado *Representação e resistência: a ditadura militar brasileira em Avalovara* (1973), de Osman Lins. Interessante nesse contexto é que o convívio com o iólipo, assim como o tecido dos intestinos enxertado nos rins, prefigurado em “Os confundidos”, materializa-se em uma incrustação.

– De súbito, a gente sente na carne um corpo estranho e deseja arrancá-lo. Nada abstrato, o desespero. Uma raiz, um seixo aquecido, incrustados num ponto qualquer do tronco. Um gato podre.³⁷⁰

Na prefiguração, a incrustação tem como objetivo manifesto salvar a vida, não obstante a necessidade de hibridização que remete à perda de identidade dos personagens. No complemento, a incrustação é percebida pelo “hospedeiro” depois de instalada, numa metáfora representativa da opressão. Em ambos os casos, contudo, sua retirada pode ocasionar a morte: para sobreviver, o ser deve conviver com esse objeto, tecido ou corpo alojado em si, deve misturar-se a ele, deve estabelecer com ele relações de troca, de intercâmbio, de diálogo. Essa convivência mesclada e indefinida provoca a angústia característica de ambas as narrativas e instaura um conflito entre sobrevivência e integridade, que se no romance traz à baila questões relativas à liberdade artística e à impossibilidade de alheamento no contexto sócio-político da ditadura, na narrativa de *Nove, novena* evoca questões linguísticas e de constituição de subjetividades numa relação opressiva de cunho amoroso. O relacionamento conflituoso, por sinal, marca os casamentos tanto do romance quanto da narrativa. Sobre a mulher-palavra e o marido-iólipo, Olavo Hayano, Cauê Baptista afirma:

Entre eles se estabelece uma relação assimétrica de poder que ultrapassa a desse homem e dessa mulher específicos. Diante das funções fantásticas destes seres, a opressão que [a mulher] sofre é compartilhada pelos símbolos que ela carrega.

³⁶⁹ BAPTISTA, Cauê Augusto Maia. *Representação e resistência: a ditadura militar brasileira em Avalovara* (1973), de Osman Lins. 2013. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira - Universidade de Brasília, Brasília, p. 46.

³⁷⁰ LINS, 1973, R6.

Assim, a interação desigual que se estabelece entre esses indivíduos representa também um desequilíbrio entre os valores que eles representam.³⁷¹

Em “Os confundidos”, também percebemos uma relação assimétrica de poder com a preponderância masculina, num ambiente extremamente opressivo e com a tentativa de cerceamento do componente feminino do casal. Contudo, se em *Nove, novena* o contexto é a vida privada, em *Avalovara* o embate ganha dimensões políticas relativas à vida pública e ao contexto histórico de produção e publicação do livro. Em ambos os casos, impera uma atmosfera esmagadora, cujos efeitos não podem evitados mesmo que não haja subserviência, mas insurreição.

Curioso ainda notar outro paralelismo entre as narrativas: em *Avalovara*, a presença do iólipo e do seixo incrustado também é revelada por meio de um diálogo entre um homem e uma mulher, dessa vez Abel e a mulher-palavra. Disperso ao longo do livro, o diálogo marcado por travessões ocorre numa linha narrativa entrecortada por textos curtos, semelhantes a manchetes jornalísticas, sobre acontecimentos políticos reais ocorridos fora do texto ficcional, recurso usado por Lins para promover uma relação dialógica explícita entre o livro e o mundo. Os textos jornalísticos, por sua vez, vinculam-se simbolicamente às falas dos personagens, estabelecendo uma relação semântica que amplia o significado do diálogo estabelecido entre eles e funciona como uma espécie de comentário cifrado do autor sobre os acontecimentos reais, acrescentando mais uma camada dialógica à narrativa.

Castelo Branco adia sine die a execução de novas cassações de mandatos. Um ciclista, conduzindo varas de pescar, passa sob a chuva fina.

– Traí e ofendi. Se você conheceu o desespero, talvez concorde comigo, Abel: o desespero, em suas formas agudas, não é abstrato.³⁷²

Ou:

Marechal Costa e Silva apoia o voto indireto.

– Os iólipos nunca têm irmãos mais novos do que eles. Tornam para sempre estéril o ventre onde são gerados.³⁷³

Ou:

Cassações e suspensões de direitos políticos: aguarda-se nova lista ainda hoje (...)

– A extirpação, Abel, será a morte, sim, será a morte, sabemos. Arrancar o coração e continuar vivendo? Mesmo assim, se você alcança o ponto extremo (você precisa livrar-se do bicho morto no seu tronco), hesita? Raramente.³⁷⁴

³⁷¹ BAPTISTA, 2013, p. 46.

³⁷² LINS, 1973, R6, grifos do autor.

³⁷³ LINS, 1973, R7, grifos do autor.

Como em “Os confundidos”, contrapõem-se a morte, de um lado, e a possibilidade de sobrevivência a partir da aceitação de um corpo estranho, de outro. Uma sobrevida, mas uma sobrevida no inferno. Não por acaso, “Inferno” – mais especificamente, “Inferno!” – é a primeira palavra pronunciada pela mulher-palavra após uma experiência de quase morte. “Eu queria morrer!³⁷⁵”, exclama também a mulher de *Nove, novena*.

– Não há saída, Abel? Nenhuma?

– Para dizer a verdade, não vejo qual. Uma saída? A opressão infiltra-se nos ossos e invade tudo.³⁷⁶

Os sentidos metafísicos e metafóricos da incrustação encontram-se intrinsecamente relacionados ao segundo elemento simbólico de prefiguração referido: a contaminação. O tecido incrustado, ao mesmo tempo em que adquire nova configuração por passar a fazer parte de outro corpo, infiltra-se nele, provocando transformações no hospedeiro. Em ambas as narrativas, a contaminação encontra-se vinculada à metáfora dos tecidos excretores e implica a ideia de mistura, de amálgama. Afinal, para sobreviver com o tecido enxertado ou com o seixo na carne, é preciso que o ser o incorpore, que se misture a ele, que se confunda com ele, que seja por ele contaminado. Em determinado momento do diálogo de “Os confundidos”, inicia-se uma inquirição a respeito de um endereço anotado, encontrado na bolsa vasculhada por ele e cujo referente ela alega não recordar. O desenrolar da conversa aponta justamente para a ideia de deixar-se contaminar por algo não desejado.

– Uma vez que o louco é irredutível, não pode escapar à loucura e agir como os sãos, estes condescendem em agir como se fossem doidos. Não por deliberação. Insensivelmente e porque não pode ser de outro modo. É o mal de conviver com loucos. Pois esta é a miséria: estou fazendo o esforço que me peço, tentando recordar. Preciso sair disto. Preciso, de uma vez por todas, sair disto.

– Então por que não saio?³⁷⁷

Em uma situação de claro desequilíbrio, aquele que é o ofendido torna-se progressivamente incapaz de oferecer resistência. Mesmo consciente da ofensa (“– Cólera por que, se eu é que sou o ofendido? / – Sou eu a ofendida³⁷⁸”), mesmo buscando contrapor-se a ela, termina por se ver imerso na loucura, incorpora-a a seu tecido vivo. Em *Avalovara*, retomando a imagem dos tecidos excretores, é o escritor aquele ofendido pelo ambiente externo ditatorial, contaminante do qual não logra escapar.

³⁷⁴ LINS, 1973, R16, grifos do autor.

³⁷⁵ LINS, 1994, p. 68.

³⁷⁶ LINS, 1973, R6.

³⁷⁷ LINS, 1994, p. 68.

³⁷⁸ LINS, 1994, p. 68.

Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que tente defender-me, fazem parte de mim, de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão? Ouço: “A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos”.³⁷⁹

“Ignorar a existência da podridão seria cultivá-la, imersa no meio das coisas que não podem ser ditas”, afirma Cauê Baptista em ensaio sobre *Avalovara* publicado no livro *Palindromia*, e continua, numa reflexão que também pode ser aplicada a *Nove, novena*: “enquanto não abarcada pela compreensão humana, a ameaça permanece sem contornos, sem localização precisa, indistinta e assustadora, contaminando o que ali possa haver de fértil³⁸⁰”. A ameaça sem contornos, *confusa*, com a qual se estabelece um diálogo em que não é possível separar o *eu* do *outro*, em que a conversa não tem o poder de revelação do agente, mas resulta na sua progressiva contaminação, termina por solapar a própria existência do sujeito numa batalha típica de contextos domésticos ou sociais de opressão, em que a sobrevivência sobrepõe-se à integridade.

Essa incapacidade de separar o corpo e o seixo, ou, em outras palavras, de manter-se íntegro frente ao contaminante, ultrapassa as fronteiras do texto literário. Em entrevista concedida no ano de 1976, após a publicação tanto de *Nove, novena* quanto de *Avalovara* e ainda durante a vigência do regime militar brasileiro, Lins comenta, quando instado a se manifestar sobre afirmação do escritor Adonias Filho de que “o artista no Brasil tinha completa liberdade de criação neste momento”:

Adonias falar isto é muito inquietante, porque revela uma falta até de conhecimento psicológico. Pode se operar um processo muito sutil de modificação do escritor sem que ele perceba e levá-lo, num determinado regime, a escrever coisas que não sejam proibidas, sem que ele saiba que está escrevendo para não serem proibidas, mas porque ele foi aos poucos penetrando numa determinada atmosfera.³⁸¹

Diante de um ambiente opressor, o escritor termina, como a mulher de “Os confundidos”, deixando de saber quem é, aderindo à loucura, vivendo em sua “nova função”. Diante de uma atmosfera esmagadora, o escritor termina, como a mulher-palavra, domesticando a ira, submetendo-se à violência, arriscando-se à morte para escapar. Diante da censura, o escritor não logra sair imune: à opressão e à censura se confunde, se amalgama. Em outras palavras, é por elas contaminado. “– Estarei então envenenado? Estaremos então envenenados? / – Não eu. Eu. Sim, pode ser que também eu esteja. Como posso saber, se não

³⁷⁹ LINS, 1973, R20.

³⁸⁰ BAPTISTA, Cauê. *Resistória*. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014, p. 271.

³⁸¹ LINS, 1979, p. 226.

sei mais quem sou?³⁸²”, conversa o casal de “Os confundidos”. “– O pior de tudo, Abel, é quando a gente aceita a carcaça podre e decide viver com ela na carne³⁸³”, diz a mulher de *Avalovara*, e continua, 113 páginas depois:

“Arrancar do tronco o animal ou o seixo. Você preferiria viver e se morre é por acaso. Mas o pior de tudo é quando a gente aceita o corpo estranho e começa a pensar que não é tão mau viver com ele encravado.”³⁸⁴

O jornalista Elio Gaspari publicou uma série de livros sobre o regime militar brasileiro desde a crise que levou à sua instituição, no tempo de escrita de *Nove, novena*, passando pelo período mais sombrio de perseguições, mortes e torturas, em que foi escrito *Avalovara*, até a progressiva transição para a democracia participativa, após a morte de Lins. Contando com a colaboração do ditador Ernesto Geisel, do general criador do Serviço Nacional de Informações (SNI) Golbery do Couto e Silva e do secretário pessoal de ambos, Heitor Ferreira, os livros contêm vasta pesquisa e uma quantidade impressionante de detalhes sobre o período. No volume *A ditadura escancarada*, que trata do período que ficou conhecido como “os anos de chumbo”, abrangendo desde a edição do Ato Institucional nº 5, em 1968, até o extermínio de militantes comunistas no Araguaia, em 1974, ele dedica todo um capítulo para falar sobre a tortura, intitulado “A dor”:

O poder absoluto que o torturador tem de infringir sofrimento à sua vítima transforma-se em elemento de controle sobre seu corpo. (...) A mente insubmissa torna-se vítima de sua carcaça, que é, a um só tempo, repasto do sofrimento e presa do inimigo. “O preso só lastima uma coisa: o ‘diabo’ do corpo continua aguentando”, lembraria o dirigente comunista Marco Antônio Coelho. Ainda que a certa altura a mente prefira a morte à confissão, aquele corpo dolorido se mantém vivo, permitindo o suplício. A dor destrói o mundo do torturado ao mesmo tempo em que lhe mostra outro, o do torturador, no qual não há sofrimento, mas o poder de criá-lo. Quando a vítima se submete, conclui-se um processo em que a confissão é irrelevante. O preso, na sala de suplícios, troca seu mundo pelo do torturador. “A vítima faz mais do que dar uma informação ao carrasco, ela passa a reconhecer nele o senhor da sua voz, ou seja, de sua humanidade³⁸⁵”, ensina o professor Pierre Vidal-Naquet.³⁸⁶

Interessante notar que a operação psicológica que se processa na tortura descrita por Gaspari e comentada por Pierre Vidal-Naquet embute processos presentes na postura do escritor frente à censura e nos textos literários osmanianos que viemos examinando até aqui: a corporalidade do sofrimento materializada no enxerto, no seixo e no “diabo do corpo” que

³⁸² LINS, 1994, p. 71.

³⁸³ LINS, 1973, R14.

³⁸⁴ LINS, 1973, R20.

³⁸⁵ VIDAL-NAQUET, Pierre. *La torture dans la République*. Paris: La Découverte/Maspero, 1983, p. 9 APUD GASPARI, Elio, *A ditadura escancarada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014 (b).

³⁸⁶ GASPARI, 2014 (b), p. 42-43.

continua aguentando; a sobrevivência no inferno; a progressiva perda da capacidade de resistência frente a um ataque continuado; a contaminação pelo ambiente opressivo; a angústia; a diluição do sujeito. Nesse diálogo levado a cabo por meio da dor, calcado na assimetria entre seus participantes e em que a única possibilidade de continuidade da vida é aceitar viver com a carcaça podre no corpo, está em jogo o próprio sentido de humanidade. Como muito bem explorado em “Os confundidos”, a presença de outro ser humano *em relação* pode propiciar tanto a descoberta da própria identidade quanto a sua aniquilação.

– É porque nos amamos. Estamos confundidos, cada um é si próprio e também é o outro.

– Isso não é amor. Não se perde a identidade no amor. Mas no escritório, na vida coletiva; ou na demasiado solitária, por falta de pontos de referência. No amor, pelo contrário, devemos reencontrar nossa identidade perdida.

– Repito que, no amor, cada um é si próprio e é o outro.³⁸⁷

Nesse contexto, o elemento tantas vezes propalado como símbolo maior de humanidade – o amor – adquire papel ambíguo. “‘O cúmulo da miséria consiste em depender da vontade de outrem’, disse Publilius, um escravo sírio que se tornou artista popular e palhaço na Roma antiga. E, no entanto, as fantasias de amor romântico se baseiam na dependência³⁸⁸”, argumenta Zeldin na sua *História da vida íntima*. Afinal, tal como a opressão, o amor incrusta-se na carne, requer algum nível de amalgamação, pressupõe ser tocado (contaminado?) por outro. Em entrevista à Revista Veja em 1972, Lins afirma que o amor, para ele, “teve sempre uma grande importância, pelo que tem de exaltante, por envolver o problema da unidade e por repousar sobre o encontro, tão misterioso, de um ser humano com outro³⁸⁹”. O que resulta de todo encontro que envolve o problema da unidade, porém, é incontrolável, como revela a perturbadora hipótese de “Os confundidos”:

Este silêncio e o espaço entre nós. A voz que rompe o espaço e o silêncio, com dificuldade, lenta, articulando uma hipótese perturbadora. (O amor, talvez, é uma espécie de enxerto. Não nos rins. Em outra parte qualquer, talvez na alma, e cujo êxito não depende de nós. Por mais que desejemos salvá-lo, pode apodrecer e envenenar-nos.)³⁹⁰

Para poder seguir no imponderável dessa espécie de enxerto que é o amor, mas que é também a existência como sujeito político numa sociedade marcada pelo arbítrio, para ultrapassar a mera sobrevivência e promover o real encontro, para resistir à opressão com todo

³⁸⁷ LINS, 1994, p. 69-70.

³⁸⁸ ZELDIN, 2009, p. 21.

³⁸⁹ LINS, 1979, p. 165.

³⁹⁰ LINS, 1994, p. 71.

o risco que essa resistência implica, nos ensina Lins, talvez importe menos o resultado que o propósito.

– Exasperante, Abel, a presença do corpo estranho na carne. É como se doesse o coração e você, para livrar-se da dor, se dispusesse a arrancá-lo. O corpo estranho nos envenena e envenena o ar. Amar ou ser amado, coisa de valor discutível. Não acha? As fontes do amor, as direções do amor, sim, importam.³⁹¹

Importa saber quem diz e o que diz. (“Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença?³⁹²”). Importa perceber a existência e a inevitabilidade da contaminação e da hibridização, mas jamais se permitir ficar indiferente a ela. (“Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: se não é, e só isto, um disfarce da cumplicidade³⁹³”). Importa reconhecer o seixo, identificar a podridão, denunciá-la. (“A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim, de nós³⁹⁴”). Afinal, num mundo propositalmente confundido por quem detém o poder, ser é resistir. (“Não, não serei indiferente³⁹⁵”).

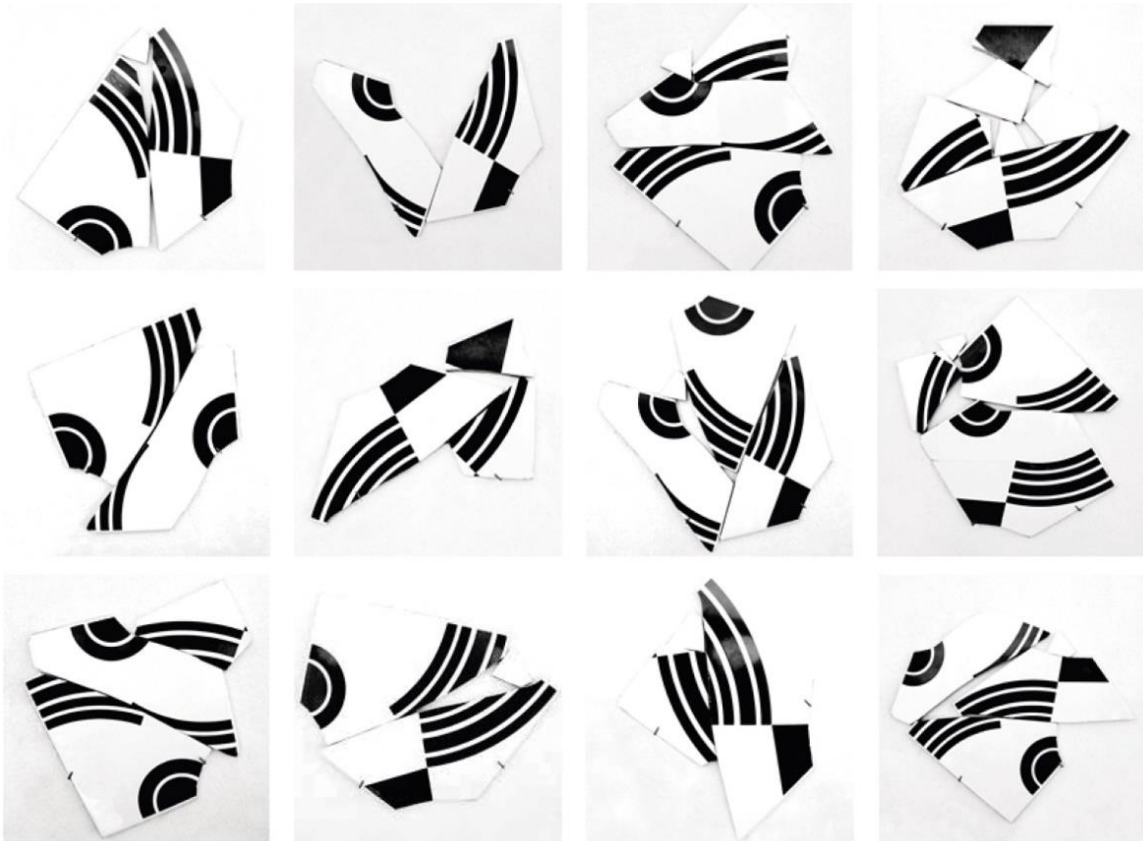
³⁹¹ LINS, 1973, R13.

³⁹² LINS, 1973, R20.

³⁹³ LINS, 1973, R20.

³⁹⁴ LINS, 1973, R20.

³⁹⁵ LINS, 1973, R20.



Gregório Soares, 2018

*Por que só ouço agora, em sua alma, rangidos de ferragens?*³⁹⁶

Noivado

³⁹⁶ LINS, 1994, p. 167.

Um homem “com seu vocabulário reduzido e sagrado: requisições, modelos, requerimentos, autos, instruções, alíneas e parágrafos³⁹⁷”, que faz “lembrar um zoológico onde todos os bichos estivessem mortos e ainda assim visitados”³⁹⁸, seus trinta anos de repartição, sessenta de idade, os poucos meses para deslindar o problema dos vidros partidos da Secretaria; esse mesmo homem aos vinte e oito anos, sonhando montar a fábrica de grades e portões, observando-se aos trinta e nove – “a essa época, já restava em você muito pouco de mim³⁹⁹”; o mesmo homem aos trinta e nove, onze anos de serviço até que começasse a desenhar “os retângulos quadriculados com oitenta centímetros por quarenta. Três mil e duzentos quadrados: três mil e duzentos dias⁴⁰⁰” até a aposentadoria, preenchidos com cólera por pequenas cruces ao fim de cada expediente, “três nas sextas-feiras, duas nas vésperas dos feriados⁴⁰¹”. “Depois de algum tempo, aqueles anos pareciam um cemitério⁴⁰²”. Uma mulher rodeada por uma “profusão de olhos, penteados, sorrisos e bijuterias⁴⁰³” de “todos os retratos que ornamentam a sala, registrando as modificações de seu rosto, a duração e o fim de suas ânsias⁴⁰⁴”, três anos e meio desde a morte da sogra, quatro esperando o retorno do noivo aos dezessete anos, vinte e oito anos de noivado. Enquanto o mar avança sobre as casas da Praia dos Milagres, o casal – ela, eles três ou mais em suas diferentes idades – e sua última conversa: “Você não voltará a ver-me, Giselda. Em idade nenhuma⁴⁰⁵”. “Como você envelheceu, Mendonça! Por que só ouço agora, em sua alma, rangidos de ferragens?⁴⁰⁶”.

O enredo do fim do relacionamento entre o burocrata consumido pelo automatismo e a mulher consumida pelo adiamento seria uma história banal, não fosse “um dos mais complexos e enigmáticos textos artísticos em língua portuguesa⁴⁰⁷”, para retomar as palavras de Odalice de Castro Silva no ensaio “O tempo em “Noivado”: entre guizos e correntes”, constante da coletânea *Números e nomes*: o júbilo de escrever. A complexidade da estrutura e o tratamento nada óbvio dos temas acrescentam camadas de significação ao texto, “na união

³⁹⁷ LINS, 1994, p. 161.

³⁹⁸ LINS, 1994, p. 154.

³⁹⁹ LINS, 1994, p. 157.

⁴⁰⁰ LINS, 1994, p. 157.

⁴⁰¹ LINS, 1994, p. 157.

⁴⁰² LINS, 1994, p. 157.

⁴⁰³ LINS, 1994, p. 152-153.

⁴⁰⁴ LINS, 1994, p. 152.

⁴⁰⁵ LINS, 1994, p. 168.

⁴⁰⁶ LINS, 1994, p. 167.

⁴⁰⁷ SILVA, Odalice de Castro. O tempo em “Noivado”: entre guizos e correntes. Em: HAZIN; RAMÍREZ BARRETO; BONFIM (orgs.), 2017, p. 216.

dos fios narrativos representados pelos personagens, inseridos em conjunto, na estrutura narrativa⁴⁰⁸, desta vez citando Ana Luiza Andrade.

Com o recurso do uso de sinais para indicar as vozes típico de *Nove, novena*, sucedem-se Giselda (8), Mendonça (I), ambos (8I), um longo diálogo marcado por travessões (–) de que participam também os Mendonças mais jovens e excertos discursivos acerca do comportamento e da vida de insetos, dispostos entre parênteses. “Tais trechos discursivos”, pontua Sandra Nitrini no livro *Poéticas em confronto*, “enxertam-se entre diálogos e solidarizam-se semanticamente com eles. A rotatividade entre estes diversos tipos de discurso enfatiza o movimento da *escritura*, na esfera global do texto⁴⁰⁹”, numa tessitura em que ressoam ruídos metálicos e avolumam-se os signos da destruição. Citando o crítico Benedito Nunes⁴¹⁰, Odalice ressalta a técnica narrativa que opera

(...) em planos de composição “a fluidez do tempo, as variações da experiência, a impureza da vida, a indisciplina de uma ordem poética” que ele metaforizou em personagens de diálogo impossível, figurações de temporalidades deformadas por seres sem nenhuma humanidade, que cumprem seu destino de corrosão sem piedade.⁴¹¹

Insetos devoradores ou devorados, alicerces de casas destruídas pelo mar, cruces marcando a passagem dos dias, vestidos rescendendo a cachorros molhados, metais rangentes, rostos marcados por olheiras e rugas, bocas sem dentes, vidros partidos, gavetas vazias, ferrugem e bolor. Em oposição à noção bíblica da criação da vida por meio da união entre o homem e a mulher, neste noivado só o que se multiplica é o que fenece. Não há vida, não há criação, não há amor. Nenhum sonho ainda realizável (“Ficávamos sentados à mesa, juntos, eu bordando o nosso enxoval, você desenhando os objetos que pensava fazer.⁴¹²”), nenhum desejo (“... no frígido silêncio desta sala. Eu e Mendonça tínhamos os dedos enlaçados; estávamos assim há muito tempo, sem falar, e nenhum sentia a mão do outro.⁴¹³”), nenhum filho (“Fecho os olhos e recordo os alegres rumores cuja volta esperei em vão ao longo destes anos, sinetas de colégio, guizos, maracás, sons de brinquedos de corda, balanço de criança rangendo compassadamente em sombreados galhos de mangueira.⁴¹⁴”).

⁴⁰⁸ ANDRADE, 1987, p. 119.

⁴⁰⁹ NITRINI, 1987, p. 79, grifo da autora.

⁴¹⁰ NUNES, Benedito. *Dos narradores brasileiros*. *Revista de Cultura Brasileira*, vol. 9, nº 29. Madrid: Fundación Cultural Hispano-brasileña, 1969, p. 194. APUD SILVA, 2017.

⁴¹¹ SILVA, 2017, p. 217-218.

⁴¹² LINS, 1994, p. 161.

⁴¹³ LINS, 1994, p. 163.

⁴¹⁴ LINS, 1994, p. 169.

Cronologicamente, Mendonça nasce com o século; literariamente, surge ligado ao seu evento inaugural para parte da historiografia: tinha 17 anos quando termina a Primeira Grande Guerra (1914-1918), acontecimento que o historiador Eric Hobsbawm defende ter dado início, de fato, àquele que ele denomina o *Breve Século XX*⁴¹⁵.

Como não se lembra? Lembre-se. Foi naquele ano, logo depois da guerra, quando reviveram a Festa do Frontispício, na igreja do Carmo. A devoção da imagem no nicho da fachada. Todos de joelhos sobre as lajes do adro, à noite, rezando a ladainha. Como não se lembra? Ela estava junto de você. Você rezava dos dentes para fora. Pensou, quando ela sorriu: ‘É uma rapariga’. E ficou trêmulo. Não conhecia mulher.

Se tinha 17 anos “naquele ano, logo depois da guerra” e se a guerra acabou em 1918, é porque nasceu por volta de 1901. O diálogo do término se passa, então, aproximadamente em 1961, quando o personagem completa os sessenta anos de idade e trinta de serviço necessários para a aposentadoria. A hipótese é confirmada pela menção à destruição das casas da Praia dos Milagres, acontecimento real capturado pela narrativa. No ensaio “Um espelho que se lembra: ruína e ornamento em ‘Noivado’”, da coletânea *A escrita do mundo: letras, imagens e números*, a pesquisadora Francismar Ramírez Barreto recupera, a partir de tese de Eliane Nascimento, imagens das casas destruídas em Olinda devido ao avanço do mar entre os anos de 1960 e 1963⁴¹⁶. Também é a época em que Lins escrevia *Nove, novena*.

Aos 17, a primeira experiência sexual do narrador soma-se à euforia pelo fim da maior guerra conhecida até então, a guerra destinada a acabar com todas as guerras, aquela que redefiniu fronteiras na Europa e gerou uma nova configuração do velho mundo. Uma espécie de renascimento.

Quando explodiu a girândola, Mendonça estava sentado e só então viu o corpo da mulher, estendido no chão. Debruçou-se, Giselda, e beijou aqueles pés empoeirados. Então, começou a chover. Ele deitou-se novamente e disse: “Vamos ficar aqui, Raquel. Vamos renascer como duas sementes”.⁴¹⁷

Aos 28, o jovem colérico que sonhava abrir a fábrica (“Eu quis produzir artefatos de ferro, este era meu sonho.⁴¹⁸”) enfrenta a crise financeira de 1929 se refugiando por volta de 1931 “num emprego para o qual você – não eu – entrou, às custas de pedidos e influências⁴¹⁹”, acompanhando o nascente Estado burocrático instaurado por Getúlio Vargas

⁴¹⁵ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁴¹⁶ RAMÍREZ BARRETO, Francismar. Um espelho que se lembra: ruína e ornamento em “Noivado”. Em: GOMES; HAZIN (org.), 2016, p. 198.

⁴¹⁷ LINS, 1994, p. 164-165.

⁴¹⁸ LINS, 1994, p. 157.

⁴¹⁹ LINS, 1994, p. 157.

após a Revolução de 30. Fica noivo dois anos depois, com 30 anos, e aos 39, por volta de 1940, grisalho, tolerante, em meio a outra guerra mundial e a outro governo Vargas (dessa vez uma ditadura), resigna-se a uma vida com segurança, mas sem propósito. “Não era tão tarde para mudar. Tinha economias, não? Podia haver abandonado o emprego, casado com você, organizado a fábrica de grades e portões. Entretanto, fiz o quê⁴²⁰”?

Aos 51, em novo governo Vargas, começa “a riscar os famosos quadros (...) para medir os dias que faltavam até a aposentadoria⁴²¹”. Reencontra consigo mesmo com 17 anos aos 56, no tempo em que Juscelino Kubitschek escolhia o vencedor do projeto urbanístico da nova capital, começa a deslindar o problema dos vidros quando Brasília era inaugurada e aposenta-se meses depois procurando livrar-se de suas relações, de sua história e de seu passado. “Livre quer dizer: sem compromisso. Ela aceitará nosso rompimento⁴²²”?

De 1901 a 1961, aproximadamente, Mendonça e os novecentos caminham juntos, e seu percurso é também aquele das enormes esperanças, do ímpeto e da força que inauguraram o século que parecia destinado a forjar um novo mundo. “Seu júbilo aderiu a tudo, os móveis pareciam mais novos, a sala mais clara, o piano ressoava às palavras lançadas com mais força. Até sua perfídia brilhava como um sol⁴²³”. Parecia, ao menos. De fato, nunca se viveu tanto e com tantos recursos. Por outro lado, também nunca se matou tanto – e com tantos recursos. A história dessas conturbadas décadas vai da euforia causada pelos avanços da técnica que possibilitou a construção de locomotivas, aviões e prédios de vidro ao desfile de guerras, massacres e exclusão conduzido com renovada brutalidade. Sobre os corpos, entre as malhas das redes dos aviões, nos vidros partidos da Secretaria: insetos devorando e sendo devorados.

Nos breves comentários que abrem o livro de Hobsbawm, o músico britânico Yehudi Menuhin é certo: “Se eu tivesse de resumir o século XX, diria que despertou as maiores esperanças já concebidas pela humanidade e destruiu todas as ilusões e ideais⁴²⁴”. As pretensões do rapaz que sonhava abrir a fábrica de grades e portões são talvez acanhadas diante das tais “maiores esperanças já concebidas pela humanidade”, mas nem por isso é menor a destruição de suas ilusões e de seus ideais. Do jovem “ardoroso e sensível, talvez um

⁴²⁰ LINS, 1994, p. 157.

⁴²¹ LINS, 1994, p. 157.

⁴²² LINS, 1994, p. 152.

⁴²³ LINS, 1994, p. 165.

⁴²⁴ HOBSBAWM, 1995, p. 10.

pouco perverso, com seu rumor de címbalos e guizos⁴²⁵” ao idoso “com dez polias zumbindo no seu coração de pó⁴²⁶”, lemos no diálogo fragmentado e “quase sem comunicação direta⁴²⁷” de “Noivado” a história do século e de suas desilusões. “Passa por mim, com seu barulho de correntes arrastadas, de arame farpado rasgando couro de bois, de argola de rede gemendo ao peso de mortos soprados pelo vento⁴²⁸”.

As relações entre o tempo histórico e o tempo da narrativa de “Noivado” não podem, obviamente, ser tomadas como se houvesse um nexo de causalidade entre eles. Como bem lembra Antonio Candido no ensaio “Literatura de dois gumes”, da coletânea *A educação pela noite*,

Traçar um paralelo puro e simples entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil seria não apenas enfadonho como perigoso, porque poderia parecer um convite para olhar a realidade de maneira meio mecânica, como se os fatos históricos fossem determinantes dos fatos literários, ou como se o significado e a razão-de-ser da literatura fossem devidos à sua correspondência com os fatos históricos.⁴²⁹

Mas, prossegue o crítico, a literatura “possui tantas ligações com a vida social que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas⁴³⁰”. Com inúmeras correspondências com o seu país e o seu tempo, a narrativa evoca sensações e suscita questões políticas cuja interação com a História da nação, creio, podem ser estudadas sem impertinência. No ensaio já citado, Ramírez Barreto indaga, de passagem: “Privado de sua liberdade e com uma cólera que não fazia sentido no seu dia a dia (será uma possível alusão ao regime ditatorial que passava a viver o Brasil naqueles dias?), Mendonça foi um preso a mais até o último dia da última cruz⁴³¹”. *Cólera*, lembre-se, é um adjetivo usado por Lins em diversas entrevistas reunidas no livro *Evangelho na taba* para se referir à sua postura diante da realidade nacional após a instauração do Regime Militar de 1964. Será, como supõe Ramírez Barreto, uma alusão direta à época? É possível, embora, para os propósitos deste estudo, não seja tão relevante. As interações entre a narrativa e o país que são buscadas aqui são de outra natureza – mais filosófica, talvez? – e emergem da própria trajetória dos Mendonças em sua não-relação com qualquer outro ser vivente, numa *combinação específica de imagens*

⁴²⁵ LINS, 1994, p. 154.

⁴²⁶ LINS, 1994, p. 167.

⁴²⁷ FERREIRA, Cacio. *Do escaravelho aos olhos de vidro: A realidade sensorial em O noivado*, de Osman Lins. Em: XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba, 2011, p. 1.

⁴²⁸ LINS, 1994, p. 168.

⁴²⁹ CANDIDO, Antonio. *Literatura de dois gumes*. Em: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017, p. 197.

⁴³⁰ CANDIDO, 2017, p. 197.

⁴³¹ RAMÍREZ BARRETO, 2016, p. 205.

específicas que resultam em um símbolo de certo tipo de humanidade, como diz Hayden White ao examinar o livro *É isto um homem?*, em que Primo Levi narra sua experiência nos campos de concentração do Holocausto nazista com outro judeu confinado:

Sabemos que una parte de la información fáctica acerca de Henri es errónea. Pero ¿qué sucede con la figuración de Henri, la caracterización de él en una serie de metáforas y símiles que lo asimilan efectivamente a un símbolo convencional del mal, “il Serpente del Genesis”? Esta operación, sugiero, es persuasiva y convincente como una descripción de una clase de ser humano que todos nos hemos encontrado. Y es persuasiva y convincente por la *combinación específica de imágenes específicas que resultan en un símbolo de cierto tipo de humanidad*.⁴³²

“Noivado” é um texto fortemente marcado por contrastes. Para citar apenas alguns, vemos o embate entre a secura “do ranger de dobradiças, de rolimã sobre eixo não lubrificado⁴³³” e a umidade da ferrugem e do bolor⁴³⁴; entre o indivíduo “uno, sereno e dono, após trinta anos de repartição⁴³⁵”, do seu destino, e o coletivo dos companheiros de trabalho que atribuíam “mais importância às instruções que a si próprios⁴³⁶”; entre a liberdade – “Custou, mas por fim chegou o dia: sou um homem livre até o fim da vida.⁴³⁷” – e a rotina – “Cada servidor que se deixa ficar é uma aprovação ao seu amor pelos autos e o livro de ponto.⁴³⁸”; entre o orgânico e o inorgânico – “Olhava os Calorex-Athermane como se fossem bichos, vítimas de alguma epidemia. Gatos ou cavalos de vidro⁴³⁹”.

Da mesma forma, as tentativas de entender o Brasil por seus grandes ensaístas são atravessadas por conceitos muitas vezes antagônicos, que apontam para uma realidade contraditória e oscilam entre a promessa do país grande alardeada no Hino Nacional e a persistência de suas mazelas na vida para além do ufanismo oficial. Para superar essas mazelas, para alcançar o sonho vívido e a potência que o gigantismo e o esplendor do berço nos teriam legado, assistimos ao longo de todo o século XX a iniciativas de refazimento do país a partir do zero: recomeçar a História, reinaugurar a nação, organizar a bagunça reinante e progredir para o futuro inexorável parece ter sido – e ainda ser – uma obsessão que reaparece no cenário intelectual brasileiro a intervalos regulares.

⁴³² WHITE, 2010, p. 210.

⁴³³ LINS, 1994, p. 153.

⁴³⁴ LINS, 1994, p. 155.

⁴³⁵ LINS, 1994, p. 151.

⁴³⁶ LINS, 1994, p. 161.

⁴³⁷ LINS, 1994, p. 152.

⁴³⁸ LINS, 1994, p. 152.

⁴³⁹ LINS, 1994, p. 155.

O Brasil que nasce com Mendonça no início dos novecentos, com sua primeira República recém-implantada e a escravidão finalmente abolida, ao menos formalmente, era um país que se via como o espaço privilegiado do possível. A historiadora Lilia Schwarcz relembra: “O cenário que então se abriu era propício a todo tipo de utopia e projeção. A República surgiu alardeando promessas de igualdade e de cidadania – uma modernidade que se impunha menos como opção e mais como etapa obrigatória e incontornável⁴⁴⁰”.

(...) a atmosfera geral era de euforia, assim como pairava a certeza por parte das novas elites que ascenderam com a República de que o Brasil “andava a braços” com os novos ditames do capitalismo, do progresso e da civilização. Não por acaso, o novo regime inscreveu na bandeira da nação os dísticos “ordem e progresso”, refletindo não só sua filiação ao positivismo como a noção de que o progresso era certo, único, derradeiro, evolutivo e ordeiro (...). Civilização e controle eram as palavras de ordem do período, que vivenciou a globalização mundial e um dinamismo jamais experimentados.⁴⁴¹

Tornada velha a primeira República, a Revolução de 30 irrompe também com ideais renovadores e a promessa do novo Brasil prefigurado pelos modernistas de 22. Tratando do período aberto com o movimento de 30, Ângela Gomes afirma:

Modernizar o Brasil era, em síntese, conquistar o seu território e organizar o seu povo, entendendo-se que tais “missões” implicavam um trabalho simultâneo, no tempo e no espaço, pois a integração do território significava fazer avançar o povo em séculos, retirando-o de um passado verdadeiramente colonial, para lançá-lo no futuro do mundo urbano-industrial.⁴⁴²

Perdido na vertigem do lançamento sem intermediários de um “passado” que se queria apagar para um “futuro” de todas as possibilidades, o país pouco se dava conta de seu percurso real e do que efetivamente era, para além do que já havia deixado de ser e do que desejava se tornar. Um salto tão pouco verossímil quanto o do burocrata que crê que a publicação de sua aposentadoria no diário oficial é capaz de transformar trinta anos de uma vida esvaziada em súbita liberdade plena de escolhas: “– Que vai fazer agora do descanso? Da liberdade? / – Muita coisa. O problema está em escolher⁴⁴³”.

Uno, sereno e dono, após trinta anos de repartição, do meu destino, iria agora perder este *governo*, ligando-me seja a quem for? Desprendi-me do que me tolhia, *em mim não há divisões*, não reverei os colegas de trabalho. *Conduzirei* a minha vida agora com a *invenção* de um maquinista que fizesse *avançar sua locomotiva para fora dos trilhos*. Nada de caminhos feitos: *improvisar* é a regra.⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ SCHWARCZ, 2012 (b), p. 19.

⁴⁴¹ SCHWARCZ, 2012 (b), p. 39.

⁴⁴² GOMES, 2013 (c), p. 43.

⁴⁴³ LINS, 1994, p. 153.

⁴⁴⁴ LINS, 1994, p. 151.

Ordem, controle, governo, unidade, invenção: o campo semântico da modernidade do novo país, sempre em promessa, sempre refeito, irrompe nas falas do novo Mendonça que se constitui com a aposentadoria. Como num espelho em que a direção da imagem se inverte deixando entrever a mesma substância, enquanto o Brasil almejava entrar na modernidade por meio de planos ousados que conduziriam o país na marcha para o progresso, Mendonça supõe entrar na aposentadoria saindo dos trilhos que o guiaram por toda a vida, com uma maleabilidade desmentida por sua história. De um lado, a improvisação a ser suplantada pelo percurso “civilizatório”; de outro, o automatismo a ser substituído pela improvisação, não como transições construídas, mas como soluções mágicas que dependeriam apenas da vontade do maquinista de conduzir-se na direção que deseja, mesmo em veículo tão dependente de apoios como as locomotivas. Governo, no país, foi também num certo sentido isso: a tentativa de guiar o trem da modernidade, na falta de trilhos, por nossas trilhas. “Nada de caminhos feitos”, decreta o narrador.

(Talvez melhor fosse substituir a locomotiva por pés que toquem a terra, se me permitem, em texto acadêmico, esta breve digressão impulsionada por alguma esperança – que ainda, apesar de tudo, resiste. Mas, voltemos.)

O ápice desse deslocamento para o futuro se deu já em 1960, com a migração da capital do país do Rio de Janeiro para a recém-construída Brasília, na culminação de um debate que remontava ao Império. Juscelino Kubistchek relembra a todo momento, em entrevistas e memórias, que “fora provocado por um homem do povo a cumprir uma promessa que datava do século XIX, e lançaria o Brasil no século XXI. Brasília seria a meta-síntese de JK e um novo Shangri-lá para os brasileiros. (...) Linhas simples e ousadas desenharam não apenas uma cidade, mas o futuro moderno que enfim havia chegado para o Brasil⁴⁴⁵”. A cidade livre para o país democrático é inaugurada a poucos meses da aposentadoria de Mendonça, trinta anos após a promessa anterior da Revolução de 30. “– Trinta anos não são trinta dias! / – Bem sei⁴⁴⁶”.

Brasília e seus palácios de vidro materializam a abertura para o horizonte de expectativas do país que buscava deixar para trás não só o Rio de Janeiro e seus prédios públicos protegidos por pesadas grades de ferro – como as que sonhava produzir o jovem Mendonça? –, mas também todas as condições políticas associadas a seus problemas

⁴⁴⁵ GOMES, 2013 (c), p. 85.

⁴⁴⁶ LINS, 1994, p. 153.

históricos, como se o êxodo da antiga capital pudesse engendrar um presente que não fosse tributário do passado.

Como poderia viver em meio a essa profusão de olhos, penteados, sorrisos e bijuterias, eu que sou propenso à unidade, fazendo tudo para manter-me íntegro, dentro do presente, sem extraviar-me no passado e sem admitir que invasores de outro tempo me perturbem a rigorosa inteireza do que desejaria ser ou sou?⁴⁴⁷

Ora, nem Mendonça, acompanhado por si mesmo em diferentes idades, permanece íntegro, uno e dentro do presente, sem admitir que invasores de outro tempo lhe perturbem a rigorosa inteireza do que desejaria ser, nem Brasília logra materializar no Brasil uma modernidade sem fissuras. “Brasília é o próprio espectro da modernidade democrática a se cumprir, tanto como promessa quanto como impossibilidade⁴⁴⁸”, afirma a arquiteta, urbanista e professora da Universidade de São Paulo, Raquel Rolnik, em crítica ao filme *Democracia em vertigem*, que narra a mais recente interrupção da democracia no país, no processo parlamentar contra a presidente Dilma Rousseff em 2016. Nessa “bela equação moderna, segundo a qual o passado colonial é filtrado e incorporado sem fraturas como projeto de futuro”, edifícios como o Palácio da Alvorada, espécie de Casa-Grande com capela anexa, porém divorciada da Senzala, despontam como “imagem de um instante que, tal como vemos no filme, parece se manter eterno, intacto, congelado e sempre novo, como são os sonhos e as promessas não cumpridas⁴⁴⁹”.

Relembrando o passeio da câmera pelas placas de obras de restauro levadas a cabo em dois governos distintos, mas tocadas pelas mesmas construtoras, Rolnik adverte: “Essa manutenção permanente dos edifícios é fundamental para garantir a essência dos projetos de Niemeyer em Brasília: sua brancura, sua leveza, sua lisura sem emendas, como imagens metafísicas de algo que se realiza magicamente fora do seu lugar concreto e do seu tempo histórico⁴⁵⁰”. A impressão de leveza dos prédios, como a impressão de serenidade de Mendonça, é mero artifício conceitual dependente de trabalho contínuo de restauro. “Por isso eu me prendi à tarefa das janelas. As manchas tinham formas que não se assemelhavam a selos nem carimbos. E quem sabe se, através desse trabalho, eu não chegaria também a restaurar o que houve de melhor em mim?⁴⁵¹”

⁴⁴⁷ LINS, 1994, p. 152-153.

⁴⁴⁸ ROLNIK, Raquel; WISNIK, Guilherme. *Brasília em vertigem*. Portal UOL, 2 jul. 2019.

⁴⁴⁹ ROLNIK; WISNIK, 2019.

⁴⁵⁰ ROLNIK; WISNIK, 2019.

⁴⁵¹ LINS, 1994, p. 162.

Restaurar, nesse sentido, é menos recuperar o esplendor de um passado que efetivamente existiu do que falsear – uma vez, e outra, e mais outra – um presente que se descola do real e aponta para um futuro mítico. Os palácios de vidro da capital, a fachada envidraçada da Secretaria e o servidor público incumbido de restaurá-las metaforizam o estado de um país mais preocupado com a ordem que com a integridade e tributário de uma unidade que não significa integração. “Poucas janelas continuavam em ordem⁴⁵²” na narrativa como fora dela.

Mendonça se “prende à tarefa” de estudar a razão do estilhaçamento dos vidros buscando recuperar a si mesmo, sem compreender que sua obsessão com a ordem da fachada era já um sintoma de seu estilhaçamento interior. Recuperar os vidros é, nesse sentido, falsear mais uma vez a modernidade sem fissuras e, paralelamente, falsear o humano uno, sereno e dono de si mesmo. Não adianta, sabe-se. “Veja bem: as janelas substituídas e não tratadas com mástique apresentaram um espectro de umidade na superfície interna das gaxetas; as outras resistiram à penetração da água. Mas tanto umas como outras continuaram a apresentar fraturas, naquele mesmo ritmo⁴⁵³”. Como analisa a pesquisadora Marta Coelho Barbosa em sua tese de doutorado que trata do medievo em *Nove, novena*,

O leitor de *Noivado* é convidado a experimentar um momento de desvelamento do real, quando as duas personagens destroem os horizontes de expectativa – não pela certeza de ganhar, mas pela dúvida de não perder. Trata-se aqui de uma leitura alegórica capaz de, a partir do pensamento de Benjamin (2000), destruir a identidade coerente dos sujeitos e romper a estabilidade do processo de significação.⁴⁵⁴

Na décima terceira das *Teses para o conceito da História*, Walter Benjamin critica o “conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade”, automático e “sem limites, ideia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano⁴⁵⁵”. “A ideia de um progresso da humanidade na história”, diz, “é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”. Provocando um pouco a proposta de Benjamin a partir da leitura de “Noivado”, não seria, também, a ideia da perfectibilidade humana inseparável de uma existência vazia e homogênea? Do ponto de vista histórico, avalia Benjamin, a marcha para o futuro dependeria de um ordenamento fictício do passado,

⁴⁵² LINS, 1994, p. 152.

⁴⁵³ LINS, 1994, p. 163.

⁴⁵⁴ BARBOSA, Marta Maria Coelho. *A borboleta azul na parede de vidro: o imaginário medieval em Nove, novena, de Osman Lins*. 2008. Tese de doutorado em Literatura - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, p. 69.

⁴⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *Teses para o conceito da História*. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 230.

organizando como uma flecha ou uma espiral os acontecimentos na direção do que se considera o progresso, o mesmo que fizeram os arautos do desenvolvimento brasileiro ao longo das décadas. Do ponto de vista da pessoa, podemos refletir, a unidade e o domínio de si dependeriam de uma estruturação psíquica vazia, organizando vivências como se o que somos dependesse apenas do que a racionalidade planeja para si mesma, sem qualquer vínculo com a realidade orgânica, múltipla e imperfeita.

Nos seus primeiros anos de emprego, olhava para os companheiros como se estivessem expostos a uma enfermidade contra a qual você era imunizado. Como se fosse possível atravessar sem perigo um campo de empestados. (...) De súbito, eu escutava um rumor como o que fazem os relógios de parede, antes de dar as horas. Era você mesmo gerando-se em seu ventre, outro, não mais um homem, outro, um fibroma de palha e de barbante, com seu vocabulário reduzido e sagrado: modelos, requerimentos, autos, instruções, alíneas e parágrafos.⁴⁵⁶

Perceba-se na relação do trecho acima com as demais citações de “Noivado” já examinadas o descolamento da realidade e a busca de independência total do personagem, que somente podem existir numa vida interior vazia e homogênea. No ensaio citado no início deste texto, Odalice Silva percebe no discurso de Mendonça

(...) a difícil e praticamente impossível conciliação de suas normas com a diferença do outro e o que caracteriza esse outro, o horror ante a possibilidade de aceitar arestas, ângulos e sombras do seu eu e o medo do passado, tanto de ter que olhar para trás e ver-se em outras idades, como dos “invasores de outro tempo”.⁴⁵⁷

Afinal, a perfectibilidade pressupõe a ausência de manchas, de trincas, de infiltrações, de permeabilidade.

Essa perfectibilidade, contudo, embora se constitua como defesa contra um exterior que ameaça o eu, já é, e sem que o personagem se aperceba disso, a violência da alienação externa reproduzindo-se no sujeito. O fibroma de palha e barbante gerado em seu ventre é a própria contaminação no campo de empestados. “Imaginavam ser diferentes dos outros. E talvez fossem, porém não em coisas importantes. Como todos eles, nunca tiveram coragem de ousar fosse o que fosse⁴⁵⁸”. Essa reflexão aponta para outro dos grandes conceitos fundamentais da modernidade que perpassa “Noivado” e vem se delineando aqui: a relação da noção de indivíduo com o insulamento humano engendrado pelo domínio da técnica. Como resume a filósofa Sybil Safdie Douek no livro *Exílio e memória*, “o homem moderno fecha-se

⁴⁵⁶ LINS, 1994, p. 161.

⁴⁵⁷ SILVA, 2017, p. 204.

⁴⁵⁸ LINS, 1994, p. 158.

sobre si mesmo: o individualismo condenou o homem não somente ao esquecimento, mas também à solidão⁴⁵⁹.

– Você fala, Mendonça, como se tivesse grande amor por gatos ou cavalos. Como se fosse capaz de dar um passo por qualquer coisa viva.

– Como não? Certas noites de calor, abro as janelas do quarto e estendo-me na cama. Entram mariposas, às vezes sucede entrar algum besouro. Não os mato. Gosto de vê-los.

– Porque são feitos de arame, de mica, de aparas de cobre. E têm olhos de vidro. Após trinta anos de trabalho, você não teve em quem dar um abraço de despedida.⁴⁶⁰

A transformação do orgânico em inorgânico, presente no fibroma de palha e de barbante e nos insetos feitos de arame, mica e aparas de cobre, além de retomar o paralelo que aparece em outros trechos entre o burocrata e os insetos, reforça o isolamento do personagem que só logra manter uma unidade imaginária impedindo-se de se vincular a qualquer ser vivente. Mendonça remete a uma espécie de versão frustrada do homem sobranceiro de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*: de acordo com o sociólogo, os ibéricos que colonizaram o país viam a independência das tradições e da família e a ideia do homem sozinho que faz o seu próprio caminho como a porta aberta para a aventura e a realização. “Para eles, o valor de um homem infere-se, antes de tudo, da extensão em que não precise depender dos demais, em que não necessite de ninguém, em que se baste⁴⁶¹”. E, de fato, esses homens sobranceiros viveram a aventura das navegações e da conquista daquele que viria a ser chamado o Novo Mundo, naquela que talvez seja a ideia inaugural da *novidade* brasileira.

Já Mendonça, ao abandonar num só dia os colegas de trabalho e a noiva, deixando o “trabalho manual e mecânico” que prejudica e avilta a própria personalidade⁴⁶², para usar novamente as palavras de Holanda na sua caracterização do homem sobranceiro, tem como aventura apenas a solidão. Nessa linha, “o homem que não precisa de ninguém” da narrativa de Lins tem um sentido radicalmente oposto ao do “homem que se basta” das navegações. É sintomático o elogio da racionalidade desse solitário que “pensou até o último instante”, mas não amou um minuto sequer. No polo oposto ao domínio do sentimento presente no *homem cordial*⁴⁶³ que caracteriza o brasileiro herdeiro desse *homem sobranceiro*, em “Noivado” é a racionalidade moderna que se impõe ao humano, anulando-o.

⁴⁵⁹ DOUEK, Sybil Safdie. *Memória e exílio*. São Paulo: Escuta, 2003, p. 22.

⁴⁶⁰ LINS, 1994, p. 155.

⁴⁶¹ HOLANDA, 2014, p. 37.

⁴⁶² HOLANDA, 2014, p. 44.

⁴⁶³ Sentimento que, frise-se, não significa simpatia ou amorosidade, como se costuma rotineiramente mal interpretar Sérgio Buarque.

- Você acha, Giselda, que o tempo traz obrigações?
- Acho que quando não se tem substância, tudo é pretexto para negações. Você foi um fracasso.
- Devia ter visto o problema dos vidros? Até deslindá-lo?
- Devia ter-se ligado realmente a alguém. Ou a alguma coisa. Você tem vivido como um doido que passasse vinte, trinta anos numa estação, sem decidir-se a tomar o trem ou a voltar para casa.⁴⁶⁴

O isolamento, a reificação e a despersonalização são movimentos que ocorrem simultaneamente na narrativa e que foram bastante explorados pela crítica precedente. Ana Luiza Andrade destaca em seu livro “o tema da alienação humana, do isolamento⁴⁶⁵”, enquanto Marta Coelho Barbosa aborda o “trabalho de questionamento do autor, respondendo aos sintomas da modernidade, como o avanço desenfreado da tecnologia e da maquinização do homem⁴⁶⁶”. Para Sandra Nitrini, “o aparecimento simultâneo de Mendonça em várias idades mexe com a instância temporal da narrativa: destemporaliza-a e, num movimento dialético, concentra seu processo de reificação⁴⁶⁷”. Já em capítulo intitulado “O bicho-palavra produzindo fissuras”, do livro *Osman Lins: o sopro na argila*, a pesquisadora Ana Luísa Kaminski Kohn analisa:

Este texto [“Noivado”], produzido numa época de intensa industrialização no Brasil, em que novas formas de trabalho e tecnologia afetavam a vida dos cidadãos, revela preocupações do autor em relação ao mundo que sofre mudanças muito aceleradas. A partir de imagens de animais, Osman Lins resgata o potencial do *abjeto* e tenta incitar nos leitores a reflexão sobre questões atuais, tais como a automatização humana, a alienação e o isolamento, associando-as a processos característicos do capitalismo avançado que ocorre no Brasil na segunda metade do século XX.⁴⁶⁸

A dinâmica alienante do trabalho, especialmente do trabalho repetitivo, burocrático ou industrial, paulatinamente se incorpora às condições de funcionamento do próprio eu e das sociedades em que se instaura o modo de produção capitalista, transformando a todos em fibromas de palha e barbante. É do que trata Lins com seus Mendonças, atualizando a “intuição ainda enevoadada, obscura e, apesar de tudo, ponderável, do homem do nosso tempo, dividido e só⁴⁶⁹”, que ele identifica na sua tese de doutorado sobre Lima Barreto. Também é do que falam, de forma menos alegórica e poética, os estudiosos da administração. Em artigo panorâmico intitulado “Burocracia como organização, poder e controle”, José Henrique de

⁴⁶⁴ LINS, 1994, p. 166-167.

⁴⁶⁵ ANDRADE, 1987, p. 153.

⁴⁶⁶ BARBOSA, 2008, p. 52.

⁴⁶⁷ NITRINI, 1987, p. 82.

⁴⁶⁸ KOHN, Ana Luiza Kaminski. *O bicho-palavra produzindo fissuras*. Em: ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 48-49.

⁴⁶⁹ LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 42.

Faria e Francis Meneguetti afirmam que “burocracia é o oposto de autonomia, tanto individual como coletiva”.

(...) a alienação se confirma na medida em que o indivíduo interioriza o modo burocrático de pensar. A relação entre burocracia e alienação é, então, ressaltada. A inculcação ideológica, a submissão, os comportamentos padrão e o disciplinamento não são decorrentes apenas da forma objetiva como a burocracia se institui na organização. A burocracia investe também no controle intersubjetivo, e esse movimento é essencial para que o controle possa ser efetivo.⁴⁷⁰

Ao examinarmos a narrativa, percebemos como o caráter pragmático, pouco imaginativo e alienante do trabalho transborda para as outras instâncias da vida de Mendonça, invadindo, aos poucos, suas escolhas, suas relações e sua linguagem. No diálogo que põe fim ao noivado, o sexagenário demora-se numa espécie de monólogo surdo recheado de termos técnicos e explicações minuciosas que mais caberiam em um relatório de serviço que em uma conversa carregada do peso de uma vida não vivida em plenitude. Para deleite de si mesmo aos trinta e nove anos, desespero de sua versão de vinte e oito e certo asco misturado a indiferença da noiva, ele fala com o vocabulário reduzido e sagrado dos colegas de quem julgava se diferenciar.

Veja. O envidraçamento, todo em caixilhos de alumínio anodizado, deveria ser feito com lâminas de três milímetros. Entre elas poriam lã de vidro, misturada com uma resina própria. Mas as fibras de lã não apresentavam distribuição uniforme. Então, preferiu-se um par de lâminas chamadas Calorex-Athermane, separadas por tecido de algodão, impregnado de melanina-formol. E que se fez para colocar as placas nos caixilhos? A massa de vidraceiro é um produto convencional, pouco eficaz. Embora o vidro fosse antitérmico, procedeu-se como se as variações de temperatura o afetassem: empregaram uma gaxeta elástica de neoprene. Este produto vem dando resultado ótimo em edifícios grandes, no estrangeiro. Pois bem.⁴⁷¹

A longa citação, longe de esgotar a explicação sobre o problema dos vidros, apenas inicia-a, para espanto do leitor. São ao menos oitenta linhas de considerações técnicas sobre vidros partidos num diálogo que propõe o término de um noivado de vinte e oito anos. Que sentidos irrompem de um personagem que fala de mástique, neoprene e “massa endurecível Igás, com bagueta⁴⁷²” num diálogo desses, sem parecer nem ao menos perceber o absurdo de sua conduta? Que tipo de pessoa seria capaz de crueldade tamanha no fim de um relacionamento tão longo? De que liberdade imagina dispor o burocrata sem amor, sem família e sem amigos, mas também sem vocabulário, sem imaginação e sem afeto? “Não falei com ninguém, nunca mais voltarei àquele purgatório. Custou, mas por fim chegou o dia: sou

⁴⁷⁰ FARIA, José Henrique; MENEGHETTI, Francis Kanashiro. Burocracia como organização, poder e controle. *Revista de Administração de Empresas*, vol. 51, n° 5, São Paulo, set-out 2011.

⁴⁷¹ LINS, 1994, p. 154-155.

⁴⁷² LINS, 1994, p. 163.

um homem livre até o fim da vida⁴⁷³”. Julgando livrar-se do purgatório da repartição, Mendonça não se apercebe de que leva consigo o inferno de uma subjetividade esvaziada. “Não são os insetos que invadirão a terra, Mendonça. E sim os burocratas. Imagine que mundo. Depois de trinta anos, você nem sequer teve de quem se despedir⁴⁷⁴”.

Em ensaio que também compõe a coletânea *Osman Lins: o sopro na argila*, Claudia Caimi afirma que a burocracia é um aspecto fundamental do autoritarismo brasileiro, o que a leva a buscar compreender o problema estético da representação “de uma experiência que é marcada constitutivamente pela repressão à liberdade de expressão⁴⁷⁵”. A crítica traz reflexões pensadas para o contexto do último romance de Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, de 1976, mas que podem ser aplicados sem risco à análise de “Noivado”.

Ao assumir uma estrutura de relato fragmentária, interrompida e descontínua, o romance de Lins assemelha-se a um tempo destrutivo, mostrando-se como violência crítica de uma ordem social autoritária. Essa dimensão mostra-se na busca da memória, na descontinuidade narrativa, na estrutura de montagem (...) e na inexpressividade do dizer.⁴⁷⁶

O choque causado pela impenetrabilidade do mundo do trabalho automatizado e da ordem burocrática, pelo eterno retorno por eles imposto, revela uma imobilidade profunda, em que dilui o tempo e estabelece um anacrônico suceder baseado em prorrogações, em acumulação, em dilatação temporal.⁴⁷⁷

Enquanto no último romance de Lins a leitura remete à problemática da exclusão social perpetuada pela máquina burocrática, em “Noivado” o foco é a pessoa – difícil falar, no caso de Mendonça, em indivíduo –, ainda que o embotamento emocional e o esvaziamento cognitivo do personagem tenham reflexos em seu entorno, também cada vez mais árido. A imobilidade, o esvaziamento, as prorrogações e a inexpressividade do narrador mimetizam o esfacelamento de uma ordem social autoritária, avassaladora e excludente, incrustada no próprio sujeito e operante em cada uma de suas escolhas, contra a qual não se vislumbram possibilidades de insurgência, muito menos de proteção.

Por sinal, o tema da necessidade de proteção e, ao mesmo tempo, de sua impossibilidade, irrompe ao longo de toda a narrativa. Ao tratar da mãe, ligeiramente perversa, Mendonça afirma: “Apesar dos pesares, era boa mulher e carinhosa comigo.

⁴⁷³ LINS, 1994, p. 152.

⁴⁷⁴ LINS, 1994, p. 166.

⁴⁷⁵ CAIMI, Claudia. *Representação e autoritarismo em A rainha dos cárceres da Grécia*. Em: ALMEIDA, 2004, p. 344.

⁴⁷⁶ CAIMI, 2004, p. 347.

⁴⁷⁷ CAIMI, 2004, p. 350.

Quando eu me deitava, ela trazia algodão e me punha nas orelhas, para as formigas não entrarem⁴⁷⁸”. Os vidros que guarneciam a Secretaria eram da marca Calorex-Athermane, vocábulos que remetem à proteção contra o calor (athermane significa antitérmico em francês), enquanto o mástique, a massa de vidraceiro e a massa endurecível Igás são materiais que procuram proteger as frestas contra a penetração de água.

Talvez houvesse gasto as minhas energias no esforço que fiz para me defender. Não queria ligar-me àquela gente. Não era como eles e detestava o que eram. Eu pensava. Pensei até o último instante, e o chefe sabia. Foi por isto que me confiou o problema dos vidros. Mas compreendi o ardil e fui embora. Pus o paletó, afastei a cadeira...⁴⁷⁹

É muito significativo que os problemas que ocupam o interesse de Mendonça, das grades e portões de ferro aos vidros das fachadas, sejam materiais inorgânicos que se destinam a separar espaços, a delimitar o dentro e o fora. Da mesma forma, a carapaça de racionalidade que envolve o personagem busca separar os tempos de sua vida, delimitando o presente e procurando obliterar o passado. Numa observação que não escapou a outros críticos da narrativa, embora o título dê a entender que o enredo trata de uma relação, o que lemos a todo momento são tentativas de separação. Ao fim e ao cabo, Mendonça construiu, metaforicamente, suas grades e portões. Como se, para manter a própria unidade – indivíduo remonta a não dividido – fosse imperioso proteger-se contra a potência incontida da vida, que transborda, penetra, amalgama. “– Podemos descobrir defesas contra a água, Giselda. Mas não contra os insetos⁴⁸⁰”.

Assim chegamos ao último ponto que gostaria de abordar nesta investigação sobre as relações entre a narrativa e o país: a permeabilidade. A água penetra pelas frestas, os insetos invadem as salas, os quartos e o próprio texto, os “eus” do passado acompanham o sexagenário. Nenhuma proteção é efetiva contra o caráter orgânico da realidade, do tempo ou da escritura, mesmo quando, como no caso de “Noivado”, essa organicidade aparece como decomposição. Esse ponto conjuga as dicotomias e contradições do percurso de Mendonça (e contraditória também é a realidade do país para além das idealizações) num movimento pendular que tem como únicas constantes a fratura e o perecimento, tanto do ponto de vista do esvaziamento humano do personagem quanto do ponto de vista das frustradas modernidades brasileiras.

⁴⁷⁸ LINS, 1994, p. 159.

⁴⁷⁹ LINS, 1994, p. 168.

⁴⁸⁰ LINS, 1994, p. 165.

O trajeto percorrido diariamente por Mendonça é emblemático nesse contexto, materializando no espaço da narrativa questões relativas ao tempo: o prédio envidraçado do trabalho opõe-se às construções do entorno da casa da noiva, “no centro do triângulo torto em cujos vértices ficam o Seminário, a praça da Abolição e o Convento dos Franciscanos⁴⁸¹”. De um lado, os edifícios coloniais de Olinda ligados à violência do passado histórico de escravidão e religiosidade; de outro, o futuro da modernidade de Recife e seus edifícios lisos e transparentes, que contêm as novas violências do mundo do trabalho. De um lado, a herança portuguesa que a nacionalidade modernista buscou filtrar e incorporar sem fraturas como projeto de futuro; de outro, os vidros fraturados Calorex-Athermane, trazendo no sufixo característico da formação de marcas comerciais (-ex) e no vocábulo francês a manutenção da influência externa sobre o país que se propalava uno e dono de si. De um lado, os desenhos artísticos das grades de ferro que guarneciam as construções e com que um dia sonhou o jovem Mendonça montar uma fábrica; de outro, as “obras de arte, os retângulos quadriculados com oitenta centímetros por quarenta⁴⁸²”, marcados por cruces, com medidas que bem poderiam se aproximar às dos vidros nas fachadas dos edifícios.

Interpenetrando-se nos mundos que se queriam separados das construções de Recife e de Olinda, da modernidade e do passado histórico do país, da vida do trabalho e da vida privada, “os insetos e a água se conjugariam para arruinar o prédio⁴⁸³”, explicitando as permanências e denunciando a falibilidade dos projetos de renovação utópica de Mendonça ou do Brasil. E o mais interessante é que eles o fazem trazendo, nas imperfeições e fraturas dos vidros, a multiplicidade e a plasticidade do ornamento. “Não sei se já lhe disse tudo sobre os vidros. Muitos estavam partidos e apresentavam manchas de umidade. Umas redondas, outras oblongas, ou em forma de estrelas. Algumas bem grandes, com quase dois palmos⁴⁸⁴”.

Na sua tese sobre a presença medieval em *Nove, novena* citada anteriormente, Marta Coelho Barbosa defende que os excertos sobre os insetos apresentam em “Noivado” função semelhante à da iluminura nos livros medievais, promovendo um diálogo entre imagem (descritiva, no caso de Lins) e texto. Uma função ornamental que amplia as significações da narrativa e, paulatinamente, a invade, passando a fazer parte dela.

⁴⁸¹ LINS, 1994, p. 151.

⁴⁸² LINS, 1994, p. 157.

⁴⁸³ LINS, 1994, p. 163.

⁴⁸⁴ LINS, 1994, p. 152.

O encontro do burocrata à beira da aposentadoria com bichos incontroláveis é a metáfora do encontro do homem com o texto poético. O que é a poesia senão a promessa consoladora de reencontro? Barthes diz que a poesia tem uma função atópica, aponta assim para o deslocamento e a quebra da unidade. Os bichos (a poesia) apresentam a Mendonça (ao homem) uma via de acesso ao real. (...) Os animais de *Noivado* mimetizam a escritura como um caminho de re-ligação do homem moderno com a realidade.⁴⁸⁵

Nesse contexto, as manchas, as trincas, os insetos e todos os motivos ornamentais da narrativa, assim como as fissuras do projeto de modernidade do país, talvez tenham menos relação com a História que com a memória nacional. “A memória implica, portanto, uma identificação direta com o passado, passado vivo, carregado pelos grupos vivos, unindo-os e assegurando sua identidade⁴⁸⁶”, explica Sybil Douek no já citado *Memória e exílio*. Como as manchas dos vidros e seus diversos tamanhos e formas, “a memória é coletiva e múltipla, plural e individualizada”; por outro lado, como Mendonça e o Brasil da modernidade sempre renovada,

A história é, como bem diz Nora, “o que fazem do passado nossas sociedades condenadas ao esquecimento, porque levadas pela mudança”. A mudança produz o esquecimento, a morte da memória, tal como vivida pelas sociedades tradicionais: em seu lugar, o homem moderno colocou a história que, como já tinha dito Halwachs, é a memória que morreu.⁴⁸⁷

Assim, a penetração do que se desejaria conter, ainda que destroce a ilusão de perfectibilidade histórica – ou talvez mesmo por causa disso –, é justamente o que devolve a reconexão com a realidade, trazendo de volta a infinita potência do país de pés no chão e de memória viva. Observe-se o trecho do encontro de Giselda com o Mendonça de 17 anos, em que ele conta a ela a primeira vez em que esteve com uma mulher e ela relata a visão de um pássaro na rosácea da capela do Colégio Sagrada Família. É um trecho pleno de sentimento, de comunicação e de vida, construído por meio da interpenetração de elementos simbólicos e temporais da narrativa: o pássaro que penetra a rosácea da igreja, a única informação sobre a vida de Giselda que irrompe num texto quase todo pautado pelos Mendonças e a passagem da noiva por Recife, espaço privilegiado do noivo, em frente ao colégio cujo nome remete à família nunca formada, sem filhos que lá possam estudar. De acordo com Sandra Nitri,

Esse segmento, verdadeiro módulo independente, representa uma ruptura na linearidade cronológica de “Noivado”, em dois níveis: externo, ao introduzir o passado, rompendo com o presente dominante até então, e interno, ao introduzir um outro presente dentro do módulo marcado pelo passado. Tais rupturas ocorrem, quando aparece o Mendonça de dezessete anos, cheio de vida, e ainda imune ao

⁴⁸⁵ BARBOSA, 2008, p. 75.

⁴⁸⁶ DOUEK, 2003, p. 35.

⁴⁸⁷ DOUEK, 2003, p. 35.

processo de reificação de que vai ser vítima. Nele se condensam feixes de ações com significado profundamente humano e vital.⁴⁸⁸

Não é por acaso que o sexagenário afirma não se recordar desse dia, não é por acaso que esmurra a si mesmo com 17 anos. Com a potência da palavra viva, o jovem Mendonça invade a condição vazia, homogênea e estática do homem transformado em coisa. Nesse processo, provoca fissuras na perfectibilidade obtida à custa de contínuas restaurações, assim como o fazem os insetos e a água no prédio da Secretaria ou o uso e o tempo nos palácios de Brasília. Curiosamente, numa sociedade transformada em engrenagem, essas fissuras são o único modo de denunciar a violência da lisura sem emendas, de incrustar o tempo humano múltiplo da memória na narrativa falseada da história.

Em meio a ruínas, destroços, trincas, insetos e fungos, aceitar a finitude de tudo o que é vivo e o caráter sempre mutante e polissêmico das relações é imperioso para recuperar a possibilidade do ser, mesmo que para isso seja preciso renunciar ao falso ideal de se manter uno, sereno e dono de seu destino. Diante de uma realidade violenta com subjetividades e coletividades esvaziadas pelo trabalho burocrático, relacionar-se é resistir. Misturar-se, deixar-se penetrar pelo outro e por sua singularidade é recuperar a potência do humano inserido no universo. Ainda que seja num universo em desencanto.

A sudoeste, sob o luar, espria-se o Recife, o casario ocupando as ilhas e a planície, escalando os morros periféricos. As luzes do farol giram com o rigor dos planetas, o mar vai destruindo as casas dos Milagres.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ NITRINI, 1987, p. 81.

⁴⁸⁹ LINS, 1994, p. 159.



José Rufino, 2002

*Quantos são os dentes do Leviatã?*⁴⁹⁰

Perdidos e achados

⁴⁹⁰ LINS, 1994, p. 181.

“De explosões, de gemidos, estremece a manhã”. No aniversário da Independência do Brasil, com “a esquadilha de jatos fazendo acrobacias⁴⁹¹”, um ciclista “sem história nem destino” atravessa a praia em Recife, tendo à sua esquerda “as ondas altas” e à sua direita “os carros na avenida, os edifícios, os consulados com suas bandeiras hasteadas⁴⁹²”. Um homem que mergulhou no lodo do Capibaribe para dele sair sem família, sem amor e sem identidade observa o amigo indagar aos outros banhistas sobre a criança que estava ali há pouco: “Acompanharei – experiente, sábio e ainda sem misericórdia – sua luta contra a aceitação do que está cumprido. Tal um invasor no pátio do futuro, esperá-lo-ei vigilante, não perderei nenhum de seus passos⁴⁹³”. Uma mulher cujo pai desapareceu no mar e que perde a memória de seu rosto em meio à busca do irmão pela única fotografia dele de que se tem notícia, também perdida, observa a cena na praia: “Por isto, sei o que é a procura desse homem⁴⁹⁴”. Renato, o homem observado por todos, procura seu filho: “Urge sair, gritar, mover-me na praia, assumir de vez a condição de homem sobre quem descem o bico e as garras do infortúnio, para que todos saibam e ajudem-me. Ainda que a procura não me sirva de nada⁴⁹⁵”.

Nunca mais. Uma sirena vibra não sei onde, é meio-dia, a esquadilha de jatos surge novamente, cruzam atreadores a praia em voo raso, no mesmo instante os navios de guerra disparam seus canhões, o horizonte se enche de fumaça, os estampidos das salvas abalam chão e casas, Renato continua a gritar, ninguém ouve o chamado, eu silencio.⁴⁹⁶

No ensaio “As horas que decorrem entre o início e o florescer de um recife: reflexão sobre a temporalidade em Osman Lins”, Elizabeth Hazin chama atenção para o fato de que, desde o título, “o texto se nos afigura palco de tensões, e se apresenta – não só no nível da linguagem, senão também no de sua estrutura – sob a forma de oposições, de contrastes⁴⁹⁷”. Cinco vozes narrativas diferentes desenvolvem núcleos temáticos próprios a partir do motivo do menino desaparecido – sendo uma coletiva, equiparada por Hazin ao coro das tragédias gregas – e são intercaladas por diálogos sobre a procura do menino e por trechos descritivos sobre a evolução da vida litorânea, nesse limiar entre água e terra, vida e morte, perda e encontro. “A praia é uma terra de ninguém que as águas perdem e reconquistam⁴⁹⁸”, diz a

⁴⁹¹ LINS, 1994, p. 173.

⁴⁹² LINS, 1994, p. 172.

⁴⁹³ LINS, 1994, p. 175.

⁴⁹⁴ LINS, 1994, p. 175-176.

⁴⁹⁵ LINS, 1994, p. 174.

⁴⁹⁶ LINS, 1994, p. 179.

⁴⁹⁷ HAZIN, 2016, p. 99.

⁴⁹⁸ LINS, 1994, p. 170.

frase que abre a narrativa. Para Sandra Nitrini, esse procedimento de justaposição de ações e alternância de vozes, ao “estilhaçar e abafar a linearidade cronológica dos três programas narrativos, unidos entre si pelos temas da perda e da busca, e com os segmentos dissertativo-ornamentais pelo tema das *águas do mar*”, viabiliza a textualização da história e “marca seu movimento da *escritura*”⁴⁹⁹.

A última das narrativas de *Nove, novena* teve enredo inspirado por um evento real ocorrido com Lins, que acompanhou um colega de trabalho em busca do filho perdido na praia de Boa Viagem, no Recife⁵⁰⁰, e possui toda a ambientação próxima ao tempo de escrita do livro, como os aviões das paradas militares, os carros na avenida e o hábito dos passeios de bicicleta e da recreação nas praias. Em contraste ao ambiente ensolarado e à ideia de festividade cívica que emolduram a história, contudo, o enredo é sombrio. Ermelinda Ferreira, ao comentar sobre a recorrente aparição do tema da criança morta na obra de Lins, observa que “não há em seus contos e romances muitas crianças felizes, e o convívio constante, ameaçador e pouco natural dessa fase tão tenra da vida com a realidade crua e final da morte infunde às suas narrativas um sentimento de desesperança, quando não de desespero”⁵⁰¹.

Tensão, desesperança, desespero: a despeito do ufanismo tropical que servia de fundo para a fotografia oficial da nação, esses foram sentimentos recorrentes não apenas na narrativa, mas também no país em que escreveu Lins. Em entrevista concedida à Revista Escrita em 1976, o escritor classificaria seu tempo histórico como “um momento que se diz sério, mas é altamente dramático”⁵⁰². O comentário foi feito na época do lançamento de *A rainha dos cárceres da Grécia*, mas parece servir como uma luva (ou carapuça) ao período de escrita de *Nove, novena*. Ali, nos quatro primeiros anos da década de 1960, que compõem o que o historiador Daniel Aarão Reis chamou de a “conjuntura mais quente do século XX”⁵⁰³, se desenrolaram os grandes acontecimentos que levariam às duras décadas vividas posteriormente. Entre 1961 e 1964, diz Reis,

instaurou-se uma crise, uma encruzilhada. A sociedade parecia dividida, à beira de um colapso catastrófico. De um lado, um projeto reformista revolucionário. Caso implementado, modificaria radicalmente a distribuição do poder e da riqueza no

⁴⁹⁹ NITRINI, 1987, p. 120, grifo da autora.

⁵⁰⁰ HAZIN, 2016, p. 96.

⁵⁰¹ FERREIRA, Ermelinda. *Osman Lins e a literatura infantil: um diálogo com Monteiro Lobato*. *Outra Travessia*, n° 4, Santa Catarina, p. 69-84, 1° sem. 2005, p. 74.

⁵⁰² LINS, 1979, p. 219.

⁵⁰³ REIS, Daniel Aarão. *As marcas do período*. Em: REIS, 2014 (c), p. 28.

país. De outro, o medo da revolução social e do caos. (...) Prevaleceu então a opção conservadora, instaurando-se uma ditadura civil-militar.⁵⁰⁴

A facilidade no desfecho do golpe, contudo, foi de certa maneira inesperada para a população da época. O historiador conta que, “em fins de março de 1964, às vésperas do golpe, havia muita indecisão e amplas maiorias continuavam na expectativa”, num estupor coletivo em que acabou “prevalecendo o improvável, a vitória, sem luta, dos golpistas⁵⁰⁵”.

Estranha falta de resolução [dos democratas], precipitando uma não menos estranha derrota, carente ainda, até os dias de hoje, de uma explicação convincente. O fato é que foi uma derrota catastrófica. Não apenas de um governo ou de uma liderança. De uma cultura política. O fim de uma experiência republicana.⁵⁰⁶

“Ignorante de tudo”, diz o narrador que perdeu família, amor e identidade ao cair num poço lamacento ao lado de um dos canais de Recife, “favoreci e engendrei meus próprios movimentos, preparando com cuidado, ponto por ponto, aquele desastre, nem sequer reconhecendo estar no âmago da desventura, quando esta já fora consumada⁵⁰⁷”. E continua: “Zelosamente, o destino oculta suas obras, sendo quase sempre necessário, para descobri-las, varar muitas camadas de insciência”.

Varar as camadas de insciência a partir da narrativa de Lins, correlacionando-a ao seu contexto social e político, é o esforço desta tese. Ela nasceu justamente a partir de um trabalho sobre “Perdidos e achados” que apresentei no III Encontro de Literatura Osmania (ELO), em junho de 2016, e que foi posteriormente publicado no ensaio “Imagens da ausência⁵⁰⁸”, da coletânea *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Os tempos eram difíceis, como os da escrita de *Nove, novena*, como os da escrita desta tese. Tempos de perdas. Ao traçar um paralelo entre a narrativa e o tema dos desaparecidos políticos no país a partir da figura do menino tragado pelo mar, disse então:

Toda a caracterização da criança perdida retoma o simbolismo pátrio brasileiro e remete a uma democracia ainda infante, frágil, após sucessivos golpes de Estado e períodos de exceção desde a Proclamação da República, uma democracia cujo crescimento é subitamente interrompido. Em “Perdidos e achados”, publicado dois anos após o golpe, Osman Lins acompanha o estupor, a sensação de impotência, a débil esperança e o pânico daqueles capazes de perceber o vazio deixado pela frágil democracia desaparecida.⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ REIS, 2014 (c), p. 23-24.

⁵⁰⁵ REIS, Daniel Aarão. *A vida política*. Em: REIS, 2014 (b), p. 84.

⁵⁰⁶ REIS, 2014 (b), p. 85.

⁵⁰⁷ LINS, 1994, p. 175.

⁵⁰⁸ COLLAÇO, Andrea. *Imagens da ausência*. Em: HAZIN; RAMÍREZ BARRETO; BONFIM (orgs.), 2017.

⁵⁰⁹ COLLAÇO, 2017, p. 226.

Após quatro anos de pesquisa sobre o tema e tendo feito o exame das demais narrativas do livro, penso que os caminhos percorridos naquela análise, que tinha como linhas de investigação a memória e a relação entre palavra e imagem, a partir da ideia do vazio, permanecem válidos para a leitura proposta neste texto. Agora, tento ampliar um pouco o calado, aclarar pontos obscurecidos e seguir a reflexão. Sinto, contudo, que o texto de 2016 também faz parte, de alguma forma, desta tese. Por isso, ele entra como encarte a esta seção, a fim de que o diálogo feito neste novo trabalho possa ser melhor compreendido.

Inicialmente, gostaria de salientar, mais uma vez, que a interpretação das narrativas de *Nove, novena* a partir de uma perspectiva histórica e política é apenas uma das aproximações possíveis com o texto osmaniano. Outras leituras, algumas das quais citadas neste trabalho, partem de pressupostos diferentes e encontram ressonância significativa na obra, ampliando nossa capacidade de compreensão. Assim, quando trago os elementos aqui contidos, não digo que “Perdidos e achados” é um texto pensado pelo autor para ser *uma denúncia política*, mas que *pode ser lido* – de maneira coerente, espero – com esse enfoque.

Em segundo lugar, gostaria de observar que o ciclo mais perverso de sequestros, assassinatos, torturas e desaparecimentos da ditadura brasileira ocorreria a partir da publicação do Ato Institucional nº 5, o AI-5, em 1968⁵¹⁰, portanto em tempo posterior à escrita e publicação de *Nove, novena*. Contudo, embora tenha se “endurecido” paulatinamente num jogo de avanços e recuos muito bem explorado por Elio Gaspari na série de livros *As ilusões armadas*, o regime já se iniciou com extrema brutalidade. Em Recife, onde viveu Lins, foi emblemático o caso do dirigente comunista Gregório Bezerra, que já no dia seguinte ao golpe “foi amarrado seminua à traseira de um jipe e puxado pelos bairros populares da cidade. No fim da viagem, foi espancado por um oficial com uma barra de ferro, em praça pública⁵¹¹”. Também nesse dia desapareceu Cândido Aragão, o comandante dos fuzileiros navais do presidente deposto João Goulart, que foi encontrado pela filha somente dois meses depois, em estado deprimente, conforme contou denúncia publicada pelo escritor e jornalista Carlos Heitor Cony do dia 2 de junho de 1964. Talvez tenha sido o primeiro desaparecimento noticiado pela imprensa brasileira. Muitos outros viriam depois.

⁵¹⁰ Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, que decretava, além do fechamento do Congresso Nacional e da possibilidade de intervenção federal nos Estados e Municípios: “Art. 4º - No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais”.

⁵¹¹ GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2014, p. 134.

Assim, embora a maior parte dos desaparecimentos políticos perpetrados pelo Estado seja posterior à escrita de “Perdidos e achados”, já fazia parte do ambiente do tempo de elaboração da narrativa a violência política, o medo da repressão e a consciência do tamanho do arbítrio estatal após a consumação do golpe, ao menos para a parcela da população que não foi cúmplice dele. Na entrevista de 1969, Lins diria: “Não sonho ter vivido em outros tempos. Este é o mundo que eu tenho e a época que me foi dada. Cumpre-me enfrentá-los, não os utilizando como pretexto para defecção de espécie alguma⁵¹²”.

Em terceiro lugar, em consonância com a citação a Antonio Candido feita em “Noivado”, o que se busca nesta leitura não é uma identificação factual da obra com o seu contexto imediato, mas uma leitura dos sentidos que dela emergem em diálogo com as noções políticas e históricas por ela suscitadas. Os temas dos desaparecimentos, dos sequestros, das mortes e do arbítrio estatal não se restringem, afinal, ao último período ditatorial clássico vivido no país e sobre o qual recai a maior parte das análises deste trabalho. De certa maneira, o país já começa com os desaparecimentos de milhares de pessoas, povos e culturas que aqui estavam antes que chegassem, pelo mar, aqueles que viriam a impor outra forma de organização social, religiosa e política. Sequestrados também foram aqueles trazidos à força, mais uma vez pelo mar, para trabalhar na economia escravagista nacional, com o arbítrio estatal pesando sobre suas vidas e culturas. Este país é fundado sobre o genocídio e o epistemicídio, formas de desaparecimento físico e simbólico, que, assim como na narrativa, são egressos do oceano. Voltando a “Perdidos e achados”:

A claridade ergueu-se do oceano como um grande anfíbio, egresso dos abismos. Punhais chispam entre as ondas. Com suas quilhas de prata, remos de fogo e enormes velas esplendentes, centenas de galeras atravessam devagar o espaço, refletem-se no mar. O anfíbio cresceu, avança, invade-nos, ilumina-me por dentro, fecho os olhos e me vejo como se vê um ovo contra o sol. Até as casas fechadas acenderam-se, mesmo os porões estão claros. Breves diálogos, dentro dessa luz tão densa e absurda que, por um momento, nada consigo ver: “Quantos minutos faltam para o ônibus?”. “Dez ou quinze.” “Quantos são os dentes do Leviatã?” “Quatro na arcada superior, doze na inferior, vinte e quatro na intermediária.” “E Renato? Esperamos por ele?” “Certamente não.”⁵¹³

A sequência joga com a ambientação narrativa e as palavras usadas. O sol que desce sobre o mar no fim do dia, refletindo-se em chispas sobre ele, ilumina a orla e remete à passagem do tempo, tão angustiante para quem procura uma criança perdida na praia. Além disso, o uso dos termos “punhais”, “remos de fogo”, “velas esplendentes” e “grande anfíbio”

⁵¹² LINS, 1979, p. 154.

⁵¹³ LINS, 1994, p. 180-181, grifos meus.

alude à própria voracidade do oceano que traga marujos, galeras e crianças e evoca as passagens bíblicas associadas a Leviatã, o monstro marinho do Antigo Testamento judaico-cristão. Diz o Livro de Jó:

18 Cada um dos seus espirros faz *resplandecer a luz*, e os seus olhos são como as *pálpebras da alva*.

19 Da sua boca saem *tochas*; *faíscas de fogo* saltam dela.

21 O seu hálito faz *incender* os carvões; e da sua boca sai *fogo escarlata*.⁵¹⁴

Por outro lado, a menção aos porões e à claridade cegante que os ilumina, seguida pela pergunta sobre o monstro, conduz a leitura para outra possibilidade, a do Leviatã usado por Thomas Hobbes como imagem-símbolo do Estado absolutista. “Todos devem submeter suas vontades à vontade do representante e suas decisões à sua decisão⁵¹⁵”, diz ele no livro que leva o nome do monstro. De acordo com Bobbio, grande estudioso do filósofo,

Hobbes é obcecado pela ideia da dissolução da autoridade, pela desordem que resulta da liberdade de discordar sobre o justo e o injusto, pela desagregação da unidade do poder, destinada a ocorrer quando se começa a defender a ideia de que o poder deve ser limitado, ou, numa palavra, obcecado pela anarquia que é o retorno do homem ao estado de natureza. O mal que ele mais teme – e contra o qual se sente chamado a erigir o supremo e insuperável dique de seu sistema filosófico – não é a opressão que deriva do excesso de poder, mas a insegurança que resulta, ao contrário, da escassez de poder.⁵¹⁶

Nesse sentido, o “grande anfíbio egresso dos abismos” com suas várias camadas de dentes remeteria ao próprio Estado brasileiro, responsável por inúmeros desaparecimentos e violências perpetrados em nome da ideia de se combater a “desordem” advinda do direito à divergência. A luminosidade cegante e incendiária proviria, então, não do monstro bíblico, mas da consciência da tirania denunciada pela palavra: o anfíbio que invade os personagens iluminado pela consciência que faz até mesmo os porões, símbolos populares da ditadura brasileira, estarem claros.

Retomando parte da reflexão sobre as relações entre história e literatura iniciada nos outros capítulos, no já citado livro *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* White sustenta que, ao expandir o alcance do *evento histórico*, o modernismo

(...) modifica la relación entre el evento y su contexto, disolviendo el límite entre ambos. Todo eso confluye en la creación un nuevo modo de escritura literaria, en la que la línea entre discurso fáctico y discurso de ficción se torna borrosa, resultando

⁵¹⁴ Bíblia Sagrada, Jó 41:18-21.

⁵¹⁵ HOBBS, Thomas. *Leviatã, ou, Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 130.

⁵¹⁶ BOBBIO, Norberto. *Thomas Hobbes*. Rio de Janeiro: Campus, 1991, p. 26.

en un tipo de escritura (la infame *écriture*) que destruiría toda la autoridad artística del realismo anterior, propio del siglo diecinueve.⁵¹⁷

Na sequência, história, evento histórico e mesmo a historicidade seriam apropriados por um novo tipo de escrita – denominado, na falta de nome melhor, de pós-modernista – em que os eventos históricos de tipo “modernista”, ou seja, livres da “trama da historiografia tradicional”, teriam como substância a ideia historicizada de *trauma*. “El origen moderno del término *traumático* es la medicina, donde se lo utiliza para caracterizar una herida (más precisamente: una penetración de piel y huesos) y la cicatriz (física y psíquica) resultante de esa penetración⁵¹⁸”. Noção semelhante seria usada pela psicanálise, dessa vez referindo-se a um acontecimento que provoca um choque no psiquismo, gerando efeitos somáticos ou psicológicos desestabilizadores.

Posteriormente, a noção foi ampliada para dar conta do fato de que o *trauma* não apenas leva ao choque do momento em que é produzido, mas pode desencadear processos psicóticos ou neuróticos disfuncionais, gerando uma impressão tão forte na psique de alguns indivíduos que eventos semelhantes posteriores poderiam produzir o mesmo desequilíbrio psíquico do choque inicial. Esta última ideia serve de base à já explicada relação *figura-complemento* da noção de História proposta por White, mas o que importa aqui, sobremaneira, é a noção de que acontecimentos disruptivos como os sucessivos golpes de Estado e regimes de exceção vividos no país (vale lembrar que nossa República já se inicia com um golpe e uma ditadura militar) configuram-se em eventos históricos traumáticos, gerando o desequilíbrio no organismo social no momento em que ocorrem e a cada vez que ocorre um evento posterior que a eles se assemelha.

“Perdidos e achados” é um texto povoado por traumas: as crianças perdidas na praia (o filho de Renato, o menino de vermelho⁵¹⁹, a filha cuja mãe corre em lágrimas para a barraca⁵²⁰), o corpo encontrado pelos habitantes de Recife, o pai desaparecido no mar, a fotografia dele nunca encontrada, o mergulho em um poço cheio de detritos, o fim do contato com as filhas, os encontros muitas vezes não concretizados marcados em lugares sórdidos, a espera sem previsão de término, o soldado francês da Primeira Grande Guerra⁵²¹, o fim

⁵¹⁷ WHITE, 2010, p. 145.

⁵¹⁸ WHITE, 2010, p. 145.

⁵¹⁹ LINS, 1994, p. 192.

⁵²⁰ LINS, 1994, p. 180.

⁵²¹ LINS, 1994, p. 197.

precoce e anunciado de Guy de Fontgalland⁵²², morto ainda menino, que também aparece entre as fotografias da busca dos irmãos⁵²³. A aura de ameaça perpassa todo o texto, entre eventos traumáticos concretizados ou sugeridos, e ganha dimensão de perenidade a partir da sua vinculação aos fenômenos naturais que costuram as desventuras dos personagens. Para Hazin, a menção às eras geológicas e aos movimentos naturais do mar “é, na realidade, uma bem urdida metáfora da existência humana (...). Note-se que não se trata de uma narração, mas tão-somente da descrição de um ambiente que termina por favorecer a compreensão da precariedade da existência do homem⁵²⁴”.

Sobe a maré, invade galerias, tritura seus habitantes, traz os peixes grandes, *ágeis, ceifadores, de olho vigilante e dente sôfrego*. Tudo resolvido, sobrevém a vazante, afasta-se o fragor da ressaca, vão-se os peixes. Descem então sobre as anêmonas ocultas entre as rochas, sobre os moluscos e crustáceos abrigados nas *águas mortas* da praia, sobre os *fugitivos* das inumeráveis galerias que reaparecem medrosos entre as conchas ocas e fragmentos cuspidos pelo mar, *descem, mais vorazes que os peixes, as sombras das aves costeiras – agudos bicos, os olhos terrestres*.⁵²⁵

Não há descanso para os seres da praia, assim como não há descanso para os personagens da narrativa. Não há paz: “em paz, estas jangadas voltaram, todas, do mar alto. E meu filho sugado pela orla?⁵²⁶”. O trauma não é apenas um evento, mas uma constante, gerando um desequilíbrio perpétuo sobre o corpo social. Trazendo a interpretação para a chave de leitura desta tese, a forma como Lins elabora literariamente o tema da precariedade da existência humana aludiria ao *modus operandi* de sistemas políticos de exceção, com cidadãos em contínua ameaça ante os bicos ameaçadores do Estado. Como a esquadrilha de jatos que faz acrobacias na parada militar de Sete de Setembro: agudos bicos, os olhos terrestres.

De explosões, de gemidos, estremece a manhã. Constelação perfurante, sete aviões rasgam os ventos. (...) Entre as fuselagens e o ruído abalador que se expande sobre terra e mar, constato a mesma relação que existe entre o bico e o corpo de um pavão com seu leque de plumas alteado.⁵²⁷

O tema da continuidade do arbítrio e sua vinculação aos ciclos naturais chama atenção ainda para o risco de sua naturalização e para a perda da capacidade de reação frente ao abuso governamental. Nesse contexto, a exceção torna-se regra e perdura, no tempo e no espaço, apoiando-se na inércia do movimento iniciado pelos eventos traumáticos dos golpes. Assim,

⁵²²ORSI, Robert A. *Material Children: Making God'S Presence Real For Catholic Boys And Girls And For The Adults In Relation To Them*. Em: *Between Heaven and Earth: The Religious Worlds People Make and the Scholars Who Study Them*. Princeton: Princeton University Press, 2013, p. 73-109.

⁵²³LINS, 1994, p. 181.

⁵²⁴HAZIN, 2016, p. 99.

⁵²⁵LINS, 1994, p. 170-171, grifos meus.

⁵²⁶LINS, 1994, p. 176.

⁵²⁷LINS, 1994, p. 181.

subsiste de modo disfuncional no inconsciente coletivo da nação e retorna, de tempos em tempos, em novos *complementos* a ressignificar suas *figuras*. Operação semelhante processa-se na narrativa, na fronteira entre terra e água, com os habitantes indistinta e incessantemente ameaçados de serem devorados por peixes e pássaros. Com o tempo, tornam-se temerosos, alheios à mudança, escondidos entre as frestas das rochas em busca de alguma proteção.

Um cinturão existe, *bordejando a terra de ninguém*, nunca descoberto pelas águas, maior que seja a vazante da maré. Habita-o, há milhões de anos, uma fauna de *seres indolentes, temerosos de aventuras e alheios à mudança*, indecisos entre bicho e planta, entre os continentes e os mares.⁵²⁸

Nessa fronteira, a pesquisadora Izabella Costa chama atenção, no artigo “O luto em *Nove, novena: a po(ética) da despedida*”, para “a escritura como o lugar do luto, da oração pelo luto. A escritura como o lugar das novenas que se reza pelos mortos emudecidos pelo Tempo⁵²⁹”. Seria essa indolência, esse alheamento à mudança, esse temor da aventura também uma espécie de morte? Tendo como base uma leitura filosófica da narrativa, ela afirma que “é possível conceber que a ‘terra de ninguém’ figura o lugar autêntico da Negatividade, a ‘fronteira’, o lugar das investidas e das cessões da Morte, da Abertura, do Nada, da não-linguagem, do silêncio: as bordas frente ao Abismo”. Ceres Bevilaqua, por sua vez, afirma em trabalho apresentado na XI International Bakhtin Conference que “a violência mostrada na parte introdutória contextualiza a violência presente no restante da narrativa, (...) sendo que nada pode ser feito, pois contra a natureza não há como lutar; contra as marés não há como resistir⁵³⁰”.

Um peixe invade esse *país arcaico e mortal*, juncado de longos cílios vibráteis, de tentáculos iguais a samambaias e cabeças semelhantes a cálices. De súbito, atingido por flechas, *já não pode mover-se*. Também o matador não sai do lugar: espera que as águas tragam a vítima ao alcance de sua *apatia* e leva-a sem pressa à abertura que faz as vezes de boca. Sucede acorrerem a essa *zona triste*, aí multiplicando-se, animais outrora diligentes. *Perdem a agilidade, a cor, a decisão, o esqueleto*. Comprazem-se em imitar a *inércia* das anêmonas e das medusas urticantes, fazem-se com o tempo semelhantes a elas, com elas se confundem. *De quase tudo se despojaram, nada mais procuram*.⁵³¹

Ao longo das eras, desdobra-se o tema da incapacidade de resistência frente à invasão, ao contínuo entredevorar-se dos seres e à angústia das perdas cujos fins são ignorados. Nesse sentido, a naturalização do abuso inscreve, no lugar do evento traumático, o vazio do discurso

⁵²⁸ LINS, 1994, p. 182, grifos meus.

⁵²⁹ COSTA, Izabella. *O luto em Nove, novena: a po(ética) da despedida*. 2014. Monografia de graduação em Letras - Universidade de Brasília. Brasília, p. 17.

⁵³⁰ BEVILAQUA, Ceres Helena Ziegler. *A polifonia e o dialogismo em “Perdidos e achados”*. *XI Proceedings International Bakhtin Conference*, p. 114-118. Curitiba, 2003, p. 115.

⁵³¹ LINS, 1994, p. 182, grifos meus.

reiteradamente abordado nas perdas da narrativa, impedindo sua superação. É o lugar da violência, da Morte, do Nada, da não-linguagem.

(Apatia, cansaço, desolação, inércia: sentimentos estranhamente familiares no tempo de escrita desta tese, em que, sabemos, “não há segurança, por mais que estendamos os braços, tentando proteger a paz de nossa rua⁵³²”.)

É interessante lembrar que o Brasil, embora tenha vivido uma das maiores ditaduras do continente e uma das mais longas violações de direitos contínuas do mundo – foi o último país a abolir formalmente a escravidão, já às portas do século XX, e segue a exterminar seus povos originários há mais de quinhentos anos –, significativamente ainda não possui um museu da memória, e que mesmo os trabalhos de recuperação elaborados pelas Comissões da Verdade, tão tardiamente implantadas, permanecem desconhecidos para grande parte da população. Recentemente, denúncias apontaram a retirada de conteúdos do site que continha as pesquisas da Comissão⁵³³, a todo o tempo atacadas pelo governo atual e por integrantes das forças armadas⁵³⁴. Já em artigo sobre a luta política do movimento negro do país, a pesquisadora Francilene Cardoso afirma que “a memória desta resistência, individual ou coletiva, (...) sofreu uma permanente tentativa de silenciamento⁵³⁵”.

Por aqui, o trabalho de memória continua incompleto e sujeito ao apagamento, ao desaparecimento. No livro *Tortura e sintoma social*, a psicanalista Maria Rita Kehl, que compôs a Comissão Nacional da Verdade instalada em 2012 para apurar as violações de direitos humanos ocorridas durante a ditadura militar, afirma:

Nesse “universo paralelo” das experiências não compartilhadas pela coletividade, experiências excluídas das práticas falantes e (consequentemente) da memória, vivem também, pelo menos parcialmente, os que tiveram seus corpos torturados nos subterrâneos da ordem simbólica ou sofreram a perda de amigos e parentes desaparecidos, vítimas de regimes autoritários. (...) A sensação de *irrealidade* que acomete aqueles que passaram por formas extremas de sofrimento – como no caso dos egressos de campos de concentração – fica então como que *confirmada* pela *indiferença* dos que se recusam a testemunhar o trauma.⁵³⁶

Voltando a “Perdidos e achados”, lemos:

⁵³² LINS, 1994, p. 199.

⁵³³ MAGALHÃES, Mario. *Papéis da ditadura somem dos arquivos*. *Folha de S. Paulo*, 15 mai. 2021.

⁵³⁴ SALOMÃO, Lucas. *Clube Militar vê coleção de ‘calúnias’ em relatório da Comissão da Verdade*. *Portal G1 – Política*, 10 dez. 2014.

⁵³⁵ CARDOSO, Francilene. *Memória e luta política do movimento negro no Brasil*. *Libertas*, Juiz de Fora, vol. 13, n° 1, p. 73 - 94, jan./jun. 2013, p. 74.

⁵³⁶ KEHL, Maria Rita. *Tortura e sintoma social*. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 27, grifos meus.

O ônibus acaba de chegar. Antes que fizesse a manobra, muitos correram, sentaram-se nos bancos. (...) Quando partirem, terá de olhar de frente seu próprio desespero. Ver-se-á *sozinho* e o infortúnio lhe parecerá uma *incapacidade*, algo como essas gangrenas que obrigam os foragidos a abandonar um homem aos lobos ou às formigas. É assim que me sinto aquela noite, ao lado do canal, *gangrenado, sem ninguém por mim*, à espera de que me joguem nas águas estagnadas.⁵³⁷

Transformar esse desequilíbrio em linguagem, na clínica psicanalítica, é parte do caminho para a elaboração da experiência da perda. Nos choques produzidos no corpo social, talvez seja a arte a primeira instância de transformação do trauma em linguagem. Assim, ao mesmo tempo em que promovem a denúncia dos crimes e desaparecimentos forçados, os trabalhos artísticos do período nos colocam diante da impossibilidade de ignorar a magnitude do choque e da urgência de, a partir daí, trazê-lo à consciência. No ensaio “Imagens da ausência”, abordo o processo empreendido por alguns artistas latino-americanos que usaram a fotografia e as artes plásticas como modo de elaboração do trauma social das ditaduras em seus respectivos países. Retomo a citação a José Rufino, cuja obra serve de abertura a esta seção da tese:

Esse “sentimento vago de estranhamento e exílio”, presente em todos os trabalhos artísticos que retomam o período ditatorial, foi captado por Moacir dos Anjos no texto “Tempo impreciso que se delinea de agora”.

O trabalho versa sobre a exposição *Plasmatio*, do artista pernambucano José Rufino, elaborada a partir de uma escrivania invertida, uma cadeira de cabeça para baixo e escritos de familiares e vítimas das perseguições da ditadura brasileira, numa estrutura que lembra um sudário e uma cruz. Observando de perto os escritos, ele analisa:

São papéis impregnados de sensações de ausência e de perda, de frustração e de raiva, revelando o desconcerto diante de uma situação que se desprende aos poucos de toda razão de origem para tornar-se apenas sentimento vago de estranhamento e exílio. A percepção da falta do outro nesses textos é absoluta, pois a perda sofrida é de duração incerta, provisória a todo instante: pode se estender por uma vida inteira ou ser reparada em pouco tempo.⁵³⁸

“Abrirei o portão. Verei meu filho? Zombarei de todo este temor?” Zombaremos nós de todo este temor? A esperança, a democracia, a liberdade, a memória, o futuro: progressivamente, nos anos que antecederam a publicação de *Nove, novena*, bens essenciais foram arrebataados aos cidadãos brasileiros. Transpostos para a cruz e o sudário de Rufino, nos impõem a pergunta: retornarão algum dia?⁵³⁹

Penso no lugar a ser ocupado pela não-linguagem do luto no contexto dos desaparecimentos forçados, na força da arte para a ressignificação desse vazio, e me lembro

⁵³⁷ LINS, 1994, p. 184, grifos meus.

⁵³⁸ ANJOS, Moacir. Tempo impreciso que se delinea de agora. Catálogo de exposição individual. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Recife, 2004.

⁵³⁹ COLLAÇO, 2017, p. 229-230.

do ponto, entre a cozinha e o corredor, em que desaparece outro menino. Foi Elizabeth Hazin quem me apresentou, em nossas sessões de orientação, ao belíssimo poema de Torquato Neto (também ele de algum modo vítima do terrorismo de Estado brasileiro⁵⁴⁰) intitulado *Deus vos salve esta casa santa*.

Um bom menino perdeu-se um dia
Entre a cozinha e o corredor
O pai deu ordem a toda família
Que o procurasse e ninguém achou
A mãe deu ordem a toda a polícia
Que o perseguisse e ninguém achou
(...)
Um trem de ferro sobre o colchão
A porta aberta pra escuridão
A luz mortiça ilumina a mesa
E a brasa acesa queima o porão
Os pais conversam na sala e a moça
Olha em silêncio pro seu irmão
(...)
Ó deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Ó deus vos salve esta mesa farta
Feijão verdura ternura e paz⁵⁴¹

Normalmente interpretado como metáfora do crescimento do menino que se torna homem, como reminiscência das memórias afetivas do adulto lembrando a casa de infância ou como “uma imagem repressiva das relações familiares” em que o “quadro de candura e harmonia familiar do refrão adquire então um caráter irônico⁵⁴²”, o poema contém algo dos sentimentos evocados pelo menino desaparecido de Osman. Como pode se perder uma criança entre a cozinha e o corredor? Porões acesos, luz mortiça, porta aberta para a escuridão, a busca da família, a perseguição da polícia. Estaria Torquato falando dos

⁵⁴⁰ O poeta Torquato Neto (1944-1972) suicidou-se em 10 de novembro de 1972. Atribui-se seu suicídio à depressão desencadeada, em grande parte, pelo isolamento e o silêncio impostos aos artistas do período pela ditadura militar brasileira.

⁵⁴¹ TORQUATO NETO. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Em PIRES, Paulo Roberto (org.). vol. 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 94.

⁵⁴² GALDINO, Roberto Carlos. *A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto*. 2008. Dissertação de mestrado em Teoria Literária - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 69.

desaparecidos do regime? O poema foi musicado e gravado em 1968, ano da instituição do AI 5.

“Deus vos salve esta casa santa” é retirado do verso “Deus vos salve, casa santa”, comum no cancioneiro católico popular brasileiro e muitas vezes usado nos cantos fúnebres denominados “incelências⁵⁴³”, sempre feitos em coro. São textos, os das “incelências”, decorrentes “de uma memória partilhada, reelaborada e ressignificada num constante processo de movência e nomadismo das tradições discursivas⁵⁴⁴”, assim como ocorre na linha narrativa com a voz coletiva de “Perdidos e achados”. São parte de uma tradição que inscreve as perdas na memória compartilhada da coletividade, incluindo-as nas práticas falantes e recuperando-as do sentido de irrealidade de que fala Kehl. “Choremos de mãos dadas, em redor do morto – em quem nos vemos –, nosso pranto salgado⁵⁴⁵”.

Aqui, cabe uma correção em relação ao artigo de minha autoria publicado em *Números e nomes*: ao contrário do que afirmei então, não é possível ter certeza, a partir do texto de Lins, de que o menino encontrado na praia seja efetivamente o filho de Renato. Essa é uma inferência possível, mas incerta. Contudo, o fato de não sabermos se o filho é o menino, se o filho foi encontrado, se está morto ou se ainda vive amplia a força da narrativa. “Universaliza-se, enfim, a temática do lamento: da morte do menino chega-se ao lamento de todas as perdas⁵⁴⁶”, diz Ismael Cintra ao tratar da voz coletiva dos habitantes da cidade. Thomaz Abreu, por sua vez, afirma:

Dessa forma, o povo de Recife acolhe não apenas a dor e a angústia do ato de fala de Renato, mas, além disso, o povo de Recife acolhe o éon dessa dor e das condições de possibilidade daquela história, acolhimento radical que rompe a contiguidade das dores para fundi-las num reconhecimento ontológico⁵⁴⁷.

A inserção do luto e das perdas no corpo social, coletivo, reverbera a importância da linguagem na construção de um mundo comum. Viver e dizer o luto é, nesse sentido, a recusa ao apagamento, ao alheamento e ao embotamento emocional que a contínua exposição à violência provoca nos seres, ainda que como mecanismo de proteção. Nunca entendi (ou senti) com tanta clareza essa afirmação quanto agora, em que somos submetidos, no Brasil, a

⁵⁴³ SANTANA, Manoel. *Incelências: o povo canta seus mortos*. *Revista Incelências*, vol. 2, nº 1, p. 86-96, 2011.

⁵⁴⁴ SÀ JÚNIOR, Lucrécio. *Tradições Discursivas nas culturas populares: correspondências trocadas entre Câmara Cascudo e Mário de Andrade*. *Revista Gatilho*, vol. 12, 2011, p. 11.

⁵⁴⁵ LINS, 1994, p. 199.

⁵⁴⁶ CINTRA, 2014, p. 157.

⁵⁴⁷ ABREU, Thomaz. *À sombra e à luz dos pássaros de Lins*. Em: XV Encontro ABRALIC. Rio de Janeiro: UERJ, 2016, p. 5.458-5.459, p. 5.463.

uma experiência traumática de morte, perversidade, falsidade e esquecimento. O programa televisivo Fantástico, exibido aos domingos no país, fez uma homenagem às vítimas da pandemia de COVID-19 quando Brasil atingiu a marca de 500 mil mortos. Ao fim do programa, as fotos dos milhares de vítimas, dispostas em um painel, iam se apagando. Desaparecendo.

Em uma das entrevistas exibidas, o escritor Eduardo Giannetti diz que, “quando morre um ser humano, morre com ele um universo. Além do que perde este universo que desaparece, que colapsa, perdem todos aqueles que conviviam com ele e ficam vazios na nossa vida que jamais serão preenchidos”. Em outra, a psicanalista Maria Homem comenta a respeito da dificuldade da elaboração do luto num contexto de negacionismo: “A gente está se desumanizando quando a gente faz esse apagamento da própria vivência de poder sofrer com isso”. Desaparecidos não só os corpos, como também as histórias, a memória, a possibilidade de inscrever esse ente numa linguagem.

Não é por acaso que aqueles que se opõem ao projeto de desencantamento a que estamos submetidos contam e registram incessantemente as memórias dos que não estão mais entre nós. O projeto @reliquia.rum⁵⁴⁸, criado pela pesquisadora brasileira exilada Débora Diniz, procura trazer para a frieza dos números de mais de mil mortes diárias a humanidade das mulheres que se foram, em postagens curtas na rede social. Seguem algumas:

Ela se fez do mesmo na notícia. Sem doenças prévias, foi o número 10. Há insistência em torná-la número.

*

Morreu aos 32 anos, em Pirai, Rio de Janeiro.
06.06.2020

Ela se foi no dia seguinte a ele. Sobre ele, a notícia disse ser uma “liderança indígena”. Sobre ela, nem o nome do povo.

*

Morreu aos 86 anos, em Dourados, Mato Grosso do Sul.
23.08.2020

A notícia chegou aqui com fotos e palavras de memória. Todos na casa adoeceram: marido, filhas e netos. Só ela foi. Deixou um orquídeário.

*

Morreu aos 56 anos, em Jundiá, São Paulo.
22/08/2020.

“Relíquias são memórias, aquilo que guardamos”, diz o perfil, nos fazendo sentir a importância da lembrança e o valor da vida compartilhada, tantas vezes apagados pela

⁵⁴⁸ DINIZ, Débora. @reliquia.rum. Em: Instagram (rede social).

imensidão das cifras da epidemia, da economia ou de uma história contada pelos vencedores. Poderiam ser nossas mães, nossas filhas, avós, sobrinhas, amigas, amores, por efeito da doença ou de outras sortes de monstros egressos dos abismos. Poderíamos ser nós mesmas a desaparecer. Podemos ser, ainda. Guardar as memórias, nesse sentido, é afirmação da existência de um mundo comum que se recusa a desaparecer, apesar de tudo. Afinal, “a perda a todos pertence”, diz a citação a Ferreira e Michelin em “Imagens da ausência”, que segue na reflexão, tratando da busca pela fotografia do pai empreendida pela narradora feminina e seu irmão:

Dentro desse contexto, é interessante notar que a foto de que se tem notícia do pai em Perdidos e Achados é uma fotografia de uma turma em que estão um rapaz e seus iguais. O sentido de comunhão, aqui, não se deve deixar escapar: um menino compartilhando uma época e um mundo com outros. Também Renato, repetindo a imagem do filho aos banhistas, procura inscrever seu vazio particular na ordem das preocupações coletivas. “Quem perde sofre a dor solitária, mas esse tipo de perda tem um sentido coletivo. Aquele que foi perdido é a história do ser, mas o contexto da perda é a história da nação (Ferreira & Michelin, p. 94)^{549, 550}”.

Retomo a citação para tratar de outra grande ausência, não abordada no ensaio original que deu origem a esta tese. Também foi Elizabeth Hazin quem me chamou atenção para ela: não há, do início ao fim das longas páginas de “Perdidos e achados”, nenhuma menção à mãe da criança desaparecida. O historiador Durval Albuquerque Júnior reflete, no ensaio “Um leque que respira: a questão do objeto em História”, que, “mais do que explicarmos os fatos, interpretá-los, devemos seguir suas linhas de constituição, o rendilhado de lutas, experiências e falas que deram origem ao seu desenho, atentos para os silêncios que são incontornáveis, mas são também elementos de sua tessitura⁵⁵¹”. Sigamos, então, este silêncio.

Por um lado, pode-se pensar que o menino, ao desaparecer no mar, fica associado à mãe Terra, à grande mãe primordial que gera, acolhe e devora todos os seres. Por outro, seguindo a leitura política do texto, não são poucas as vinculações entre das ideias de *mãe* e *nação* ao longo da história – ou entre *mãe* e *pátria*, por mais paradoxal que possa parecer. “Dos filhos deste solo és mãe gentil”, diz o Hino Nacional brasileiro a respeito da “pátria amada”, enquanto o Hino da Independência se inicia com “Já podeis da pátria filhos / Ver

⁵⁴⁹ FERREIRA, Maria Letícia Mazzuchi; MICHELON, Francisca Ferreira. Cicatrizes da memória: fotografias de desaparecidos políticos em acervos de museus. *Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre, vol. 41, jan-jun 2015, p. 94.

⁵⁵⁰ COLLAÇO, 2017, p. 246-247.

⁵⁵¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Um leque que respira: a questão do objeto em História. Em: *História – A arte de inventar o passado: Ensaio de teoria da História*. Bauru: EDUSC, 2007, p. 153.

contente a mãe gentil⁵⁵²”. Frei Caneca, o frade pernambucano que fez parte da Revolução Pernambucana (1817) e liderou a Confederação do Equador (1824), também associa mãe e pátria ao discorrer sobre a questão da identidade nacional no discurso *Dissertação sobre o que se deve entender por pátria do cidadão e deveres deste para com a mesma pátria*, de 1822. Maria de Lourdes Lyra, ao examinar o texto, afirma:

O frade carmelita entendia que da “pátria forçada”, o lugar de nascimento, resultava imposição, enquanto da “pátria forçosa”, de onde se sentia cidadão e fato decorrente da livre escolha, da vontade de pertencimento, resultava um sentimento de “afeto” do cidadão para com a “mãe-pátria”, a quem o cidadão *concedia livremente o direito de sua própria existência*. A escolha, portanto, deveria recair sobre aquela pátria/nação a quem “lhe damos direito sobre o nosso ser e liberdade”.⁵⁵³

A argumentação buscava aplacar conflitos entre os residentes nascidos no Brasil e os nascidos em Portugal, tratando-os como membros de uma mesma família por escolha, por afeto e por livre filiação, mas o que importa perceber da argumentação é que as ideias de *mãe*, *afeto* e *pátria* se tornaram, desde o seu princípio, uma base semântica importante para a constituição da ideia da nacionalidade brasileira. Depois, o conceito foi apropriado de diferentes maneiras, ao sabor dos interesses dos governantes de plantão, muitos transformando a ideia de “amor” pela pátria em conformação e obediência. Impossível não lembrar a máquina de propaganda do ditador Emílio Garrastazu Médici no famoso slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”, enquanto eram deportados os opositores do regime. Talvez não por acaso, em Torquato Neto é a mãe que dá “ordem a toda a polícia” que perseguisse o menino desaparecido. Significativo, também, que a mãe do menino desaparecido de “Perdidos e achados” seja uma grande ausência, um gigantesco silêncio. Há um vazio no lugar da mãe – ou da pátria – que deveria acolher seus filhos – ou cidadãos. E esse vazio fala.

Vistos por essa perspectiva, os textos de Lins e Torquato fornecem uma antítese bastante significativa do que há de falsa afetação no poema “A pátria”, do parnasiano Olavo Bilac, muito usado nas escolas em preparação para as comemorações de Sete de Setembro durante a ditadura militar:

Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste!
Criança! não verás nenhum país como êste!
Olha que céu! que mar! que rios! que floresta!

⁵⁵² As letras completas e músicas encontram-se na página oficial do Governo Brasileiro: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/acervo/simbolos-nacionais/hinos>.

⁵⁵³ LYRA, Maria de Lourdes Viana. *Pátria do cidadão: a concepção de pátria/nação em Frei Caneca*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 18, n° 36, 1998, grifos meus.

A Natureza, aqui, perpetuamente em festa,
É um seio de mãe a transbordar carinhos.
(...)
Boa terra! Jamais negou a quem trabalha
O pão que mata a fome, o teto que agasalha...
Quem com o seu suor a fecunda e umedece
Vê pago o seu esforço, e é feliz, e enriquece.
Criança! não verás, nenhum país como este:
Imita na grandeza a terra em que nasceste!⁵⁵⁴

Ao contrário do mar que denota grandeza, em “Perdidos e achados” temos um mar que suga crianças e devolve corpos; ao contrário da natureza pródiga e perpetuamente em festa, os seres entredevorando-se continuamente; em lugar do enriquecimento e da felicidade que contemplam aqueles que fecundam a terra com o seu suor, as repetidas perdas; em lugar da recompensa a quem trabalha, as buscas sem sucesso; e, no lugar do seio de mãe a transbordar carinhos, o silêncio. “A história não implica apenas pensar, mas produzir esquecimento⁵⁵⁵”, diz Durval Albuquerque Júnior.

O poema de Bilac consta do “Guia de Civismo”, que servia de base às aulas de Educação Moral e Cívica, matéria de cunho propagandístico imposta pelo regime a partir de 1969, e foi escolhido por concurso público que tinha como “ideias básicas”, sem nenhuma ironia, mas com boa dose de cinismo, “ressaltar os fundamentos democráticos constitucionais, sobretudo os referentes (...) à democracia representativa — todo o poder emana do povo e em seu nome será exercido; à dignidade da criatura humana; ao amor à liberdade, em tôdas as suas manifestações; e à responsabilidade de toda pessoa — natural ou jurídica — para com a Segurança Nacional”. Outra “ideia básica”, como eles denominavam os pressupostos do Guia, era “realçar o papel da família e sobretudo da mulher — mãe, esposa, irmã — na formação do caráter e das virtudes cívicas⁵⁵⁶”. Liberdade, democracia, constituição, amor, dignidade, responsabilidade, maternidade, virtude: palavras, como as gentes, sequestradas, torturadas, usurpadas, esvaziadas de significado.

Por fim, gostaria de observar que o recurso de distorcer os sentidos de ideias conhecidas para justificar atitudes arbitrárias em tempos de opressão, tratado brevemente em

⁵⁵⁴ BILAC, Olavo. *A pátria*. Em: VALLE, Diniz. *Guia de Civismo: destinado ao Ensino Médio*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1971, p. 126.

⁵⁵⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 155.

⁵⁵⁶ VALLE, 1971, p. VIII e IX.

“Imagens da ausência”, não era novo e tampouco se encerrou com a redemocratização e a promulgação da Constituição Cidadã de 1988. Em artigo de opinião publicado por Vladimir Safatle no jornal *El País* de 23 de março de 2021, intitulado “A segunda fase do regime militar”, o filósofo chama a atenção para o papel primordial do falseamento do discurso na atualidade brasileira, que ele classifica como “um regime militar sem golpe” instituído por meio de operações de controle com “custo menor” que uma clássica tomada de poder pelas armas ou a instituição de uma censura oficial.

O poder só procura censurar quando teme a força da palavra. Melhor seria operar através de uma “usura” da palavra. Tirar a força da palavra, criar paralisia em seu uso, ao invés de simplesmente censurá-la. Uma paralisia criada pela inversão constante de seu significado. Usar “liberdade” para descrever a indiferença em relação ao genocídio de Estado diante da pior pandemia da história recente, usar “ditadura” para descrever exigências mínimas de solidariedade social diante da catástrofe, usar “coragem” quando se quer mostrar o descaso com quem não pode ter acesso ao sistema privado de saúde para sobreviver, usar “doutrinação” onde outros falam de pensamento crítico. Há de se lembrar que era George Orwell quem fazia os habitantes da Eurásia gritarem: “ignorância é força, liberdade é escravidão”.⁵⁵⁷

Nesse sentido, recuperar a palavra, proteger sua capacidade significativa frente à distorção e usá-la para denunciar seu esvaziamento são atitudes de resistência do escritor face ao arbítrio. Lins sempre o soube. Em artigo publicado em 1976, denominado “Livro – Convite à Liberdade” e compilado no já referido *Evangelho na taba*, ele afirmou: “O escritor não quer os recursos que estonteiem, embalem, magnetizem os receptores da mensagem. Ele quer mantê-los tanto quanto possível, vigilantes, numa atitude crítica⁵⁵⁸”. Mantenham-nos, leitores osmanianos, portanto, vigilantes e numa atitude crítica. Afinal, está sempre a rondar-nos, na natureza circundante ou dentro de nós, o Leviatã.

Dentro da roupa que não me pertence, os pés em sapatos amoldados a outros pés, vou como se no espaço ocupado por meu corpo de sempre houvesse um outro, invasor. Jogo no canal, com violência, a roupa suja, crendo desfazer-me, com o gesto, de minha alma débil e mentirosa. “Esperarei agora que outra venha a formar-se dentro de meu ser, soprada pelos ventos da verdade.”⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ SAFATLE, Vladimir. *A segunda fase do regime militar*. *El País*, 23 mar. 2021.

⁵⁵⁸ LINS, 1979, p. 64-65.

⁵⁵⁹ LINS, 1994, p. 198-199.

[tarde demais para depois]

Da incomunicabilidade opressiva de “Os confundidos”, numa mescla de perseguição, distorção e indiferenciação que remete ao aparato de censura do governo militar de *Avalovara*; passando pelo trabalho esvaziador de subjetividades de “Noivado”, com sua novidade estéril tão próxima da utópica modernidade nacional; até os eventos traumáticos de “Perdidos e achados”, com seus desaparecimentos e porões, o segundo capítulo buscou investigar os aspectos do Brasil contemporâneo ao tempo de escrita do livro. Se no primeiro capítulo tratou-se do *passado presentificado*, aqui o foco são os mecanismos de recriação literária das concepções políticas e históricas vinculadas ao *presente*, procurando descobrir, por trás do véu modernizante do progresso, as novas faces da opressão e da exclusão.

O contexto já é urbano, contemporâneo, do casal insulado em sua paranoia aos banhistas atravessados por suas perdas, passando pelo burocrata consumido por um trabalho sem significado, de que emergem temas como a sociedade capitalista, a incomunicabilidade, a vigilância, a burocracia e o esmagamento das individualidades. Nas três narrativas, irrompe a dificuldade de relacionamento com o outro, seja no contexto das relações privadas, seja no da vida comunitária e cidadã, especialmente a partir do falseamento da palavra e da diferença entre percepção e realidade, memória e História. Num tempo de cacofonias e desconfianças mútuas, ecoam gritos e silêncios de uma época de perdas coletivas, num país que rumava para um fechamento cada vez mais violento, em que já parece ser tarde demais para depois. São, não por acaso, narrativas que evocam a sensação de clausura e inevitabilidade.

Um retábulo do Brasil estilhaçado nos vidros das janelas dos apartamentos e repartições, dilacerado pelo aço das navalhas, caixilhos e aviões perfurantes, sufocado pelos papéis dos bilhetes esquecidos nas bolsas, das fotografias nunca mais encontradas, dos calendários preenchidos por cruzes. Ao mesmo tempo, é um retábulo que afirma, ao contar o seu inverso, a importância da comunhão, do encontro e da verdade. Ao narrar um mundo que se desfazela enquanto remói incessantemente as próprias angústias, Lins nos oferece um libelo da importância de perceber, nomear e elaborar o trauma. Para que não se esqueça. Para que nunca mais aconteça.

[encarte]

IMAGENS DA AUSÊNCIA⁵⁶⁰

Andrea Collaço - UnB

Tem aquela famosa entrada do diário de Kafka: “A Alemanha declarou guerra à Rússia. Natação à tarde.” Me sentindo estranhamente assim, indo para o trabalho em meio às pessoas que vão normalmente para o trabalho.

Golpe sujo contra a democracia. Natação à tarde.

Ana Martins Marques, 11 de maio de 2016

Ali estamos, lado a lado, na areia cor de sal, entre pessoas que também perderam filhos ou relógios, a juventude ou oportunidades, a coragem ou os dentes, os pais ou o dinheiro, a confiança ou o braço, ou o ardor, ou os bens de raiz, ou a identidade, ou o emprego, ou o juízo, ou o rumo, ou a força, ou a vida, ali estamos farejando um morto.

Osman Lins, 1966

Cinquenta anos separam a publicação de *Nove, novena*, do escritor pernambucano Osman Lins, da publicação digital da poeta mineira Ana Martins Marques. Em ambos, as mesmas sensações conflitantes de apatia, desespero, perplexidade, indiferença, incerteza, compaixão, ignorância, medo. As mesmas sensações que me acompanham ao longo do período de preparação para a escrita deste texto e que foram responsáveis pela impossibilidade de escrevê-lo durante meses. Porque, de todas as coisas, talvez as mais difíceis de comunicar, de nomear adequadamente, sejam a criação e a perda. É o território de

⁵⁶⁰ Texto de minha autoria publicado originalmente em *Números e nomes: o júbilo de escrever*, que deu origem ao objeto de pesquisa desta tese. O trabalho foi apresentado pela primeira vez no III Encontro de Literatura Osmaniana (ELO), em junho de 2016. COLLAÇO, Andrea. Imagens da ausência. Em: HAZIN; RAMÍREZ BARRETO; BONFIM (orgs.), 2017.

afasia constituinte daquilo que surge e daquilo que desaparece, que provavelmente só pode ser tangenciado pela arte.

O livro de Osman completa hoje 50 anos, o fim de um ciclo em uma de nossas inúmeras escalas possíveis para medir a vida. Também neste dia, dando mais um ponto à tessitura de tantas vozes reunidas desde ontem, tenho a sorte de fechar outro ciclo, o do Grupo de Estudos Osmanianos, com a última das nove narrativas do livro: Perdidos e Achados. Se, infelizmente, é verdade que neste ponto do círculo vivemos um tempo com muitas semelhanças com o do autor à época da escrita dessas narrativas, também é verdade que o trabalho para o qual estamos reunidos, amplificando e varando as camadas de insciência da obra, da História, da memória e da vida nos permite ascender um pouco deste ponto. Como em uma espiral.

A narrativa Perdidos e Achados é constituída de múltiplas vozes como as leituras dos Gatacos e como *Avalovara*, livro com inúmeras relações com este que se analisa. Em Perdidos e Achados, vemos o homem que mergulha no lodo do Capibaribe para dele sair sem família, sem amor e sem identidade; vemos a mulher cuja memória do pai se perde em meio à busca do irmão pela única fotografia dele de que se tem notícia, também perdida; vemos um homem acompanhando o seu amigo perder a esperança; vemos esse amigo perder o filho; vemos o povo do Recife encontrar um morto.

Como enunciar a perda? Como torná-la inteligível de modo que se possa comunicar o vazio? Como criar os sentidos para que possamos partilhar a sensação do absurdo? Invadidos, como o Recife pelo mar de tempos em tempos, como podemos fazer mais do que procurar os locais de proteção entre as frestas das rochas? Como podemos, conscientes da inevitabilidade dos ciclos de expansão e retração do mar, conscientes da sua voracidade, fazer mais do que aceitar o desaparecimento do que nos é caro? Como fazer mais do que renunciar a essa

consciência na tentativa de manter ânimo para mais um mergulho num dia de sol nesse mesmo mar que nos devora a todos? É possível manter os olhos e o entendimento abertos para a realidade e ainda assim não sucumbir?

Eu ainda busco palavras.

Na falta delas, tento captar a imagem do vazio. "Tudo o que está para desaparecer assume a forma de uma imagem", pontua Walter Benjamin, e é em imagens que Osman Lins transforma os desaparecimentos e reaparecimentos de suas histórias. Salta aos olhos, logo a princípio, o uso de símbolos gráficos para cada ponto de vista narrativo, com exceção do primeiro trecho. São imagens que se alternam numa sucessão de histórias girando em torno de algo que falta. Girando em torno do inominável. Para além dos símbolos gráficos, que não são objeto deste trabalho, as próprias histórias se constroem em torno das imagens narrativas. A primeira delas, que serve de ponto de contato entre todas as outras, é a do menino desaparecido, tragado pelo mar.

(...) descem, mais vorazes que os peixes, as sombras das aves costeiras - agudos bicos, olhos terrestres.

- Onde está meu filho?

- Não sei.

- Quantos anos?

- Sete e pouco, louro, calção verde.

- Não vi.

- Há dez minutos ele estava aqui, jogando bola.

(Osman Lins, Nove, novena, Perdidos e Achados, p. 171)

Calção verde, cabelos louros, amarelos, é procurado pelo pai próximo à barraca de lona azul armada na areia branca da praia. Jogava futebol, esporte nacional por excelência na década de 60, quando o país era bicampeão nas Copas do Mundo. Com sete anos, some num sete de setembro, dia em que se celebra a independência do Brasil. Desde o fim do Estado Novo (a ditadura de Getúlio Vargas, última das inúmeras vividas no país) o Brasil havia tido sete presidentes. Sete mais João

Goulart, que teve seu mandato interrompido pelo golpe civil-militar de 1964. Sete e meio.



Toda a caracterização da criança perdida retoma o simbolismo pátrio brasileiro e remete a uma democracia ainda infante, frágil, após sucessivos golpes de Estado e períodos de exceção desde a Proclamação da República, uma democracia cujo crescimento é subitamente interrompido. Em *Perdidos e Achados*, publicado dois anos após o golpe, Osman Lins acompanha o estupor, a sensação de impotência, a débil esperança e o pânico daqueles capazes de perceber o vazio deixado pela frágil democracia desaparecida.

"De explosões, de gemidos, estremece a manhã". No meio da exibição da "constelação perfurante, sete aviões que rasgam os ventos (OL, NN, PA, p. 181)" da parada militar usada pelo novo regime ditatorial como instrumento de propaganda, Renato busca seu filho desaparecido descrevendo-o aos banhistas da praia. "Gosta de passeatas (OL, NN, PA, p. 173)", relembra o pai.

As alusões ao regime militar continuam na linha narrativa do homem que caiu no lodo, caldo primordial, e lá deixou sua identidade e sua vida. Corroído pela própria apatia - "E que fazemos para alterar o que existe? Não nos decidimos a romper, nem a nos ligarmos de vez. (OL, NN, PA, p. 177)" -, veste após sua morte metafórica as roupas de um coronel degradado e as

meias e os sapatos de um padre de passagem: ambos, padres e coronéis, personagens que atuaram tanto na instituição quanto na resistência ao regime. Observando a busca de Renato, reflete sobre a responsabilidade dos homens sobre as perdas que os acometem citando outro símbolo da ditadura, os porões.

Os infortúnios desabam sobre a cabeça dos homens? Antes, em nossa cegueira, neles nos precipitamos, como quem se joga num **porão**. Jamais somos alheios ao que nos sobrevém.

(OL, NN, PA, p. 174, grifo meu)

O pai veste calção preto e camiseta vermelha. Durante a busca pelo filho, recebe a notícia de um outro menino perdido que havia sido levado para casa por duas mulheres que passaram de carro.

- Idade?
- Uns oito anos. (...)
- Os cabelos... eram de que cor?
- Pretos. Compridos. Estava de vermelho.
- De vermelho?

(OL, NN, PA, p. 192)

De acordo com o Dicionário de Símbolos de Chevalier, o vermelho possui significado ambivalente, podendo significar tanto a ação, o princípio da vida, quanto o perigo e a vida que se esvai: "os oceanos purpúreos dos gregos e o Mar Vermelho estão ligados pelo mesmo simbolismo: representam o ventre, onde morte e vida se transmutam uma na outra." (Chevalier, 2007). Da mesma forma, o negro, cor do mistério por excelência, indica a morte e, ao mesmo tempo, as possibilidades de fertilidade da terra.

O vermelho é também a cor típica das esquerdas expulsas do poder em 1964 com o golpe civil-militar no Brasil, é a cor associada ao comunismo que serviu de instrumento catalisador para angariar apoio popular para o golpe. O "perigo vermelho" foi disseminado e exagerado pela imprensa e pela Igreja para causar pânico entre a população durante o governo João

Goulart. Preto é a cor do anarquismo, a outra maior corrente das ideologias de esquerda. Vermelho e preto são ainda, na iconografia tradicional, as cores atribuídas a indígenas e negros, os mais explorados, estigmatizados e excluídos dos povos do país. Em vermelho e negro tanto aquele que perde quanto aquele que está perdido.

Uma criança sem pai, um pai sem seu filho: ambos desfamiliarizados, desenraizados. Essa sensação de desnorteamento do pai, em negro e vermelho, após o sumiço de seu filho, de verde e amarelo, foi a mesma que me invadiu enquanto buscava as palavras necessárias para escrever este texto ao mesmo tempo em que acompanhava os movimentos da vida nacional de 2016:

(...) a indiferença de todos, esta corrida que iniciou para a **esquerda**, retrocedendo em seguida, abalando-se para a **direita**, detendo-se, levando as mãos ao rosto (primeiro gesto aflito), galgando o monte de areia e devassando a praia em festa (...), seguindo-se uma fase de **estupor** e um repentino **avanço rumo à evidência**. (OL, NN, PA, p. 172, grifos meus)

Em meio às reviravoltas políticas, ora para a esquerda, ora para a direita, em algum momento avançamos rumo à evidência. A terrível evidência, que “cedo ou tarde sobrevém a todos, mas se processando em anos: **reconhecer que um bem essencial nos foi arrebatado** (OL, NN, PA, p. 172, grifo meu)”.

- Então, Renato?
- Não sei mais o que faça. Está perdido.
(...)
- Onde você o viu pela última vez?
- Isto é o pior. Não me lembro.
(...)
- Não me lembro. Às vezes me parece que foi brincando na areia; às vezes tenho a impressão de que ele me chamou e eu não me voltei.
- Como é que você fica na praia, com um mar brabo desse, e perde o filho de vista?

(OL, NN, PA, p. 182/183)

Como fomos perder de vista o principal? O que realmente se passou enquanto nos distraímos? Quando o infortúnio se tornou inevitável? Que palavras usar para descrevê-lo? Sem um corpo, a partir de que momento se poderá nomear a morte? O reconhecimento da perda e a consciência do súbito desaparecimento desvelam a cegueira com que nos lançamos no porão e tornam urgente a procura do que havia sido tratado até então, talvez, com a negligência típica de quem acreditava que a criança, como a democracia, estaria sempre por ali.

“Tempo perdido (Os gelos e os desertos.) O coração me diz que ele morreu. (Evoluem os répteis no permiano.) O que eu fiz, Albano, para merecer isso?” “A ingênua pergunta (OL, NN, PA, p. 183)”. As ingênuas perguntas que surgem do processo de busca pela criança e que rondaram a experiência de perda que os mais atentos de nós viveram nos últimos tempos. “A vida não concede notas de aplicação: o que parece justiça é desconcerto e acaso. (OL, NN, PA, p. 184)”

Esse “sentimento vago de estranhamento e exílio”, presente em todos os trabalhos artísticos que retomam o período ditatorial, foi captado por Moacir dos Anjos no texto *Tempo impreciso que se delinea de agora*.



José Rufino, *Plasmatio*, 2002

O trabalho versa sobre a exposição *Plasmatio*, do artista pernambucano José Rufino, elaborada a partir de uma escrivaninha invertida, uma cadeira de cabeça para baixo e escritos de familiares e vítimas das perseguições da ditadura brasileira, numa estrutura que lembra um sudário e uma cruz. Observando de perto os escritos, ele analisa:

São papéis impregnados de sensações de ausência e de perda, de frustração e de raiva, revelando o desconcerto diante de uma situação que se desprende aos poucos de toda razão de origem para tornar-se apenas sentimento vago de estranhamento e exílio. A percepção da falta do outro nesses textos é absoluta, pois a perda sofrida é de duração incerta, provisória a todo instante: pode se estender por uma vida inteira ou ser reparada em pouco tempo. (Anjos, 2004)

"Abrirei o portão. Verei meu filho? Zombarei de todo este temor? (OL, NN, PA, p. 199)" Zombaremos nós de todo este temor? A esperança, a democracia, a liberdade, a memória, o futuro: progressivamente, nos anos que antecederam a publicação de *Nove, novena*, bens essenciais foram arrebatados aos cidadãos brasileiros. Transpostos para a cruz e o sudário de Rufino, nos impõem a pergunta: retornarão algum dia?

Media, a barraca **azul, quatro metros por três**, dois de altura. Enrolada nos varais a lona, recolhidos as cordas e os ganchos de ferro, **abriu-se um vazio**. Poucas pessoas rodeiam ainda o homem que perdeu o filho, agora de óculos escuros, a grande maioria acomodou-se no ônibus, **o motorista buzina com insistência**. Alguns casais do clube, talvez um pouco mais ricos (...) aproximam-se com ares que acreditam distintos(...). Pisam com enfado e majestade, passam indiferentes ante o homem de óculos, **ignoram a buzina e o cubo de vazio deixado pela tenda**.

(OL, NN, PA, p. 184, grifos meus)

A barraca azul ocupava um perímetro de sete metros - sete, como os anos do menino e como os aviões que rasgavam os ventos. Somando-se os dois de altura, encontramos nove, número do mês de setembro, do dia 7/9 que foi usado pelos governos militares para demonstrar seu poderio e falsear uma ideia de triunfo patriótico. O dia em que o menino desapareceu. Estava, a tenda, em um espaço de 3x4, medidas das fotografias de identidade usadas para a confecção dos cartazes de "procurados" pela polícia devido às suas opiniões e à sua participação política.

VRZ. 849, p. 2/0

BANDIDOS TERRORISTAS

PROCURADOS PELOS ORGÃOS DE SEGURANÇA NACIONAL



ANTONIO SERGIO DE MATOS (MORENO) ALN



ADOSTINHO FIORDELEISIO (ERVESTO) ALN



MARIA AMÉLIA DE ARAUJO SILVA ALN



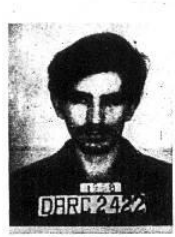
RICARDO APRAIA (FERNANDES) ALN



YARA YAVELBERG (CLAUDIA) VPR



CLAUDIO DE SOUZA RIBEIRO (SILVIO) VPR



DILSON CARDOSO (SILVA) VPR



MARIO DE FREITAS GONCALVES (DUDU) ALN



DARCY TOSHIO MIQUI ALN



JOSÉ RAIMUNDO DA COSTA (JULIO) VPR

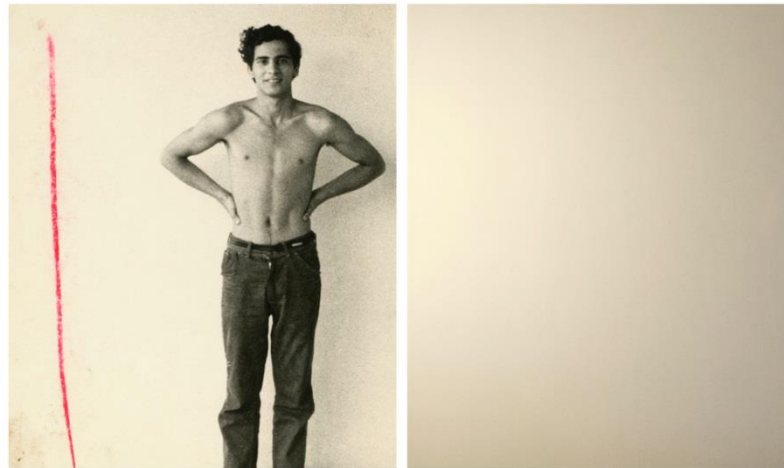
AO VER QUALQUER DELES AVISE O PRIMEIRO POLICIAL QUE ENCONTRAR OU TELEFONE PARA 221-1023 221-1893 ~~228-6675~~ 288-6675

No lugar da barraca, antes ocupado, abriu-se um vazio, o mesmo deixado pelo sumiço no mar do pai de outra das narradoras do texto:

Quando vem a notícia de que não voltará, nossa mãe se desfaz dos utensílios, vende um resto de madeira. Então o quintal morre: **nesse vazio** é que desaparece realmente, para mim, aquele homem de olhar tenso. (OL, NN, PA, p. 185, grifo meu)

Um filho, um pai, a família. O vazio deixado não é apenas o da falta da pessoa, mas também o da falta da possibilidade de expressão do sentimento causado por essa ausência. Uma vez que a palavra é falseada em tempos de opressão, fazendo de opositores "terroristas" e de terroristas de Estado "forças da ordem", ela perde a capacidade de comunicar a verdade. Essa percepção do esvaziamento do sentido da palavra e a necessidade de resignificá-la por meio da arte são parte intrínseca do fazer literário osmaniano. Da mesma forma, a recuperação da imagem do vazio como portador de significados é

usada por artistas da América Latina nos trabalhos sobre as ditaduras em seus países.



1970
Alex de Paula Xavier Pereira

2012

Gustavo Germano, *Ausências (Brasil)*, 2012

O fotógrafo Gustavo Germano, cujo irmão desapareceu após ser sequestrado por agentes do regime militar argentino, retrata em seu projeto *Ausências* a eloquência desse vazio. Realizado com famílias de vítimas da ditadura no Brasil e na Argentina, o trabalho foi exposto em São Paulo no ano de 2013.



1970
Llara Xavier Pereira
Luri Xavir Pereira



2012
Lara Xavier Pereira

Gustavo Germano, *Ausências (Brasil)*, 2012

Na falta de palavras que deem conta de expressar um espaço que não mais está ocupado, Germano utiliza a imagem para imprimir sentido à subtração e para denunciar a clareira aberta nas famílias pelo terrorismo de Estado, imenso Leviatã.

"Quantos minutos faltam para o ônibus?" "Quinze."
"Quantos são os dentes do Leviatã?" "Quatro na arcada superior, doze na inferior, vinte e quatro na intermediária." **"E Renato? Esperamos por ele?"** **"Evidente que não."** (OL, NN, PA, p. 181, grifos meus)



1959
Ilda Martins da Silva
Virgílio Gomes da Silva



1959
Ilda Martins da Silva

Gustavo Germano, *Ausências (Brasil)*, 2012

A exposição reconstrói antigas fotografias familiares nos mesmos lugares, nas mesmas posições e com as mesmas pessoas - exceto aquelas que já não é mais possível encontrar. Assim como Rufino, Germano chama a atenção para a vida interrompida pela violência de Estado, um recuperando as palavras e outro as imagens das famílias devastadas.



1947

Luiz Afonso Linck
Joao Carlos Haas Sobrinho
Roberto Luiz Haas
Delmar Antonio Linck



2012

Luiz Afonso Linck
Roberto Luiz Haas
Delmar Antonio Linck

Gustavo Germano, *Ausências (Brasil)*, 2012

Ao mesmo tempo em que promovem a denúncia dos crimes e desaparecimentos forçados, Germano, Rufino e Osman nos colocam diante da impossibilidade de ignorar a eloquência dessa falta. Quais dentre nós sentimos o vazio? Na iminência de perder o ônibus, na ida ao trabalho em meio a pessoas também indo para o trabalho, quantos de nós estão dispostos a encarar a perda? Até onde vai a nossa indiferença?



1964

Tânia Gujao Farias
Simone Fontemele de Vasconcelos Soares
Bergson Gurgao Farias



2012

Tânia Gujao Farias
Simone Fontemele de Vasconcelos Soares

Gustavo Germano, *Ausências (Brasil)*, 2012

Em *Perdidos e Achados*, a maior parte das pessoas na praia no dia do desaparecimento do menino busca se esquivar do incômodo de sentir aquela perda. Banhistas continuam seu dia de mar e sol, preocupam-se com os horários do ônibus, tentam manter a pose da distinção social, esforçam-se por demonstrar compaixão com o mínimo esforço: “Se nós o encontrarmos, esperamos por você.”, dizem ao pai (OL, NN, PA, p. 186). É parte do jogo da aparência de normalidade característico do início dos anos exceção e que nem Osman, nem Rufino, nem Germano se permitem aceitar.

Aos poucos, porém, com o passar do tempo e a consciência cada vez mais presente da tragédia, já não se pode fingir. Deixar de nomear o golpe ou chamá-lo por outro nome não é capaz de proteger ninguém dos seus efeitos. Não está tudo bem. Ainda que se volte aos mesmos lugares, para fazer as mesmas coisas, seguindo o mesmo cotidiano, permanecerá o vazio de uma perda que não se pode ignorar.



1974
Clara Atelman de Fink
Claudio Marcelo Fink



2006
Clara Atelman de Fink

Gustavo Germano, *Ausências (Argentina)*, 2006

Urge sair, gritar, mover-me na praia, **assumir de vez a condição de homem sobre quem descem o bico e as garras do infortúnio**, para que todos saibam e ajudem-me. Ainda que a procura não me sirva de nada. (OL, NN, PA, p. 174, grifos meus)

Como nomear algo que deixou de estar ali? De que serve fingir que nada importante aconteceu irremediavelmente? Quando é, afinal, que se pode chamar um golpe de golpe? Pode ser que no começo muitos não percebam ou não queiram perceber o ocorrido: mães regozijando-se por encontrar seus filhos em aparente segurança, casais distintos imaginando que o seu

dinheiro é barreira suficiente para garantir a sua incosequência, trabalhadores buzinando preocupados em cumprir seus expedientes. (“Preciso ainda saber se existe a indiferença. Se não é, e só isto, um disfarce para a cumplicidade (OL, Avalovara, R20)”). Sabem que seus lugares estão provisoriamente garantidos e sentem-se protegidos por eles. O que não sabem, recobertos pelas camadas de insciência, é que a perda que se apresenta não é a perda de um ou de poucos, mas anuncia o vazio que nos devora a todos.



1968
Jana Moroni Barroso
Lorena Moroni D’Girao Barroso



2012
Lorena Moroni D’Girao Barroso

Gustavo Germano, *Ausências (Brasil)*, 2012

Apenas uma das vozes narrativas de *Perdidos e Achados* é feminina. Anuncia-se “estendida na areia, também eu cor de areia, sob o guarda-sol de gomos amarelos” (OL, NN, PA, p. 171), e permanece na praia após a partida do ônibus que leva a maioria dos banhistas. Branca como a areia, em oposição ao negro e vermelho da caracterização de Renato e da criança encontrada, está em um guarda-sol amarelo, cor das frutas maduras, em oposição ao verde da criança perdida.

Ela observa. Reconhece em Renato a devastação da falta que acometeu sua família quando seu pai desapareceu no mar. Reconhece no homem de "rosto raro", que mergulhou no lodo do Capibaribe, o olhar de seu pai perdido, "como se estivesse a ponto de saltar sobre as coisas" (OL, NN, PA, p. 172). O olhar lançado por ela sobre o mundo é perceptivo, característico de uma maturidade capaz de fazer a ligação entre o passado representado por seu pai e a possibilidade de futuro representada pelo filho de Renato. Situada no centro de faltas distribuídas no tempo, é também sensível aos vazios deixados no espaço.



1967

Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira
Ana Lucia Valença de Santa Cruz Oliveira
Ana Carolina Valença de Santa Cruz Oliveira
Marcelo de Santa Cruz Oliveira
Ana Maria Valença Maia



2012

Ana Lucia Valença de Santa Cruz Oliveira
Ana Carolina Valença de Santa Cruz Oliveira
Marcelo de Santa Cruz Oliveira
Ana Maria Valença Maia

Gustavo Germano, *Ausências (Brasil)*, 2012

Acompanha o irmão mais novo na tentativa infrutífera de recuperação da única fotografia do pai de que se tem notícia. É uma imagem dele ainda criança, em embrião do futuro, unindo esse desaparecimento ao do outro menino sumido na praia. É também uma imagem coletiva, de turma, em meio a outros meninos numa cerimônia religiosa de primeira comunhão.

Vinte anos depois, meu irmão, compelido a fixar num rosto seu repentino amor pelo pai nunca visto, iniciaria outra procura, atrás de uma fotografia que soubera existir em Serinhaém, Goiana e Flores do Inadaiaí, terras natais de meu pai, onde meio século antes ele fizera a **primeira comunhão, ao mesmo tempo que vários outros meninos**. Desse acontecimento, havia uma pose em sépia, **vinte e cinco rapazinhos de branco, hoje quase todos desaparecidos**. (OL, NN, PA, p. 176, grifos meus)



Marcelo Brodsky, *Buena Memoria*, 2002

O artista argentino Marcelo Brodsky, em sua exposição *Buena Memoria*, também resgata uma fotografia de turma para como forma de superar o desaparecimento. São trinta e dois rapazes e moças em preto e branco da sua classe escolar do primeiro ano de ginásio do Colégio Nacional de Buenos Aires. Reproduzida em tamanho gigante na exposição, a fotografia contém anotações sobre o que descobriu acerca das vidas de seus antigos colegas. Dois deles, inclusive seu melhor amigo à época, encontram-se circulado em vermelho. Foram capturados pelo terrorismo de Estado argentino. Nunca mais foram vistos.

De acordo com Selingmann-Silva, no texto *A fotografia como arte do trauma*, em que analisa o papel da fotografia no

contexto das ditaduras latino-americanas, além de um trabalho de memória, este é também:

um trabalho de luto: de um luto sempre em suspenso devido ao desaparecimento forçado do corpo (...). Estamos diante de rituais nos quais as imagens são colocadas para reviver o passado e os mortos e permitir uma despedida digna, que eles não puderam ter. (Selingmann-Silva, p. 325)

Recuperar a imagem perdida é uma maneira de encerrar o ciclo de busca pelo corpo para inaugurar o ciclo de reconstrução da memória. Aqui, a procura inverte-se: não se pretende mais, como Renato, encontrar um ser desaparecido para se ter certeza de sua morte; parte-se certeza da morte, da imagem da desapareição, para se reconstituir a memória de um ente. A busca da imagem passa a ser então a única possibilidade de recuperação do sentido do vivido e da inscrição desse ente numa História.

Difere, sua busca, da busca desse homem: não é para um **reencontro** que ele se apresta; ensaia apossar-se do invisível, **do ignorado**, alcançar por tortos labirintos um ser remoto e seu halo. (OL, NN, PA, p. 186, grifos meus)

A trajetória do irmão da narradora na procura infrutífera pela foto do pai está imbuída de um forte sentido metafísico, na disputa narrativa entre a ordem e o caos, na tentativa de encontro com a verdade. Tal como o texto-sudário de Rufino, apenas a junção das palavras que evocam os desaparecidos - como as narrações que a irmã lhe faz do pai - com a imagem poderia lhe dar a síntese que procura.

É quando o nome de Deus passa a não ser natural em sua boca, quando é quando os projetos vêm, em seu espírito, a tomar o aspecto de **um ajuste absurdo entre as próprias forças e o acaso**, é quando as velhas certezas se fazem negações, e transformam-se em dogmas questões sobre as quais antes ele nem ousava cogitar, quando certas perguntas antes respondidas transformam-se em respostas delas mesmas, **é em suma quando perde a fé que meu irmão**

passa a ocupar-se com o rosto de nosso pai, como se precisasse de outra face, para substituir a de Deus, agora oculta. (OL, NN, PA, p. 186, grifos meus)

Nas escrituras consta a proibição da representação da imagem da divindade, o princípio da ordem. Ao decidir que somente a narrativa que a irmã lhe oferece do pai era insuficiente e que a fotografia era imprescindível para o conhecimento do desaparecido que havia lhe dado a vida, esse homem expôs conflito entre o narrado e o registro, entre a palavra e a imagem, entre o divino e o humano. Nesse contexto, encontrar a foto do pai é uma espécie de superação da morte, de reconstrução do ser, uma maneira de, em certo sentido, desafiar Deus. Em meio a uma crise de fé, seu irmão desacredita das descrições que lhe fazem da figura do pai, abandona o Verbo, e passa a procurar a imagem interdita. Juntar ambas, palavra e imagem, simboliza a possibilidade de superação da perda, tal como fez Brodsky em *Buena Memoria*.



Marcelo Brodsky, *Buena Memoria*, 2002

Maria Letícia Ferreira e Francisca Michelon, no trabalho *Cicatrizas da Memória: fotografias de desaparecidos políticos em acervos de museus*, pesquisaram a instituição dos Museus da

Memória em diversos países da América Latina que viveram regimes ditatoriais. De acordo com as autoras:

A imagem fotográfica pode ser abordada como o resultado de uma ação intencional: fixar o momento, torná-lo permanente frente à impermanência do curso da vida. Associando a intenção do fotografado, o olhar de quem fotografa e a leitura interpretativa de quem observa, a imagem fotográfica é suporte memorial, uma evidência do passado e, simbolicamente, a presença do ausente. (Ferreira & Michelon, p. 95/96)

Nas ditaduras da América Latina, as fotografias tiveram o duplo papel de denúncia, enquanto vigorou a opressão, e de memória, após a abertura democrática. Pela força de testemunho de seu registro, as fotografias em público chegaram a ser proibidas por decreto na Argentina e no Chile (Selingmann-Silva, p. 120).



Chile, 2013

Muitas vezes, as fotografias tiradas dos prisioneiros no cárcere foram as únicas provas que as famílias tinham da entrada dos perseguidos nos órgãos de repressão e do seu desaparecimento forçado. No Chile, as fotografias de identidade dos desaparecidos, ampliadas, eram carregadas silenciosamente como estandartes por seus familiares nas

manifestações de rua. “A demanda dos corpos se fazia com aquelas imagens-testemunho”, pontua Sellingman-Silva (p. 320). Neste viés de denúncia, as fotografias indicavam sobretudo a existência da pessoa antes de seu sumiço, como na exposição de Gustavo Germano: alguém que existia já não está mais ali. Há um culpado.



Gustavo Germano, *Ausências (Brasil)*, 2012

Numa inversão histórica, até as fotos tiradas para incriminar aqueles classificados como criminosos pelo aparato repressivo, as fotos que os governos usaram para perseguir os “subversivos”, serviram posteriormente para incriminar os próprios opressores ao denunciar sua entrada nos órgãos da polícia ou do exército antes de desaparecerem ou serem mortos. A imagem, assim, tornou-se um suporte para a percepção da verdade encoberta pelo falseamento do discurso.



Chael Charles Schreier e Maria Auxiliadora Lara Barcelos

Por outro lado, sozinha a imagem tem pouca capacidade de significação.

A outra pôs uma gaveta junto ao candeeiro, mostra as fotografias que possui. (...) **Não sabe os nomes desses fantasmas, não reconhece ninguém.** A rabequista se curva também ante os sobre os retratos, nada acrescenta às incertezas da irmã. Soluçam as duas virgens sobre aquele mundo que testemunharam e do qual sabem pouco. **"Não nos lembramos de nada. Pode levar os retratos com você."** (OL, NN, PA, p. 181, grifos meus)

Ressignificadas por meio da arte ou das histórias a elas associadas, as fotos ampliam o sentido da perda individual e da demanda pelos familiares desaparecidos para impulsionar a criação de uma nova narrativa da memória coletiva.



1976
Orlando René Mendez
Laura Cecilia Mendez Oliva
Leticia Margarita Oliva



2006
Laura Cecilia Mendez Oliva

Gustavo Germano, *Ausências (Argentina)*, 2006

A fotografia não é mais apenas uma denúncia, embora ela esteja ali contida. É um chamado à consciência da comunidade pela recriação do passado em bases reais, um apelo contra o esquecimento e um entendimento de que o direito à justiça só é possível a partir do direito à verdade. Não é por acaso que os grupos encarregados de investigar os crimes de Estado são conhecidos como Comissões da Verdade. Nesse trabalho de garimpo das fotos feitas pelos museus de memória, artistas e comissões para contrapor a narrativa dos opressores, a imagem corrige o Verbo, apresentando um manifesto para que o ocorrido esteja sempre na memória, de modo que seja sempre apenas memória.

A função da fotografia na reconstrução do sentido coletivo da memória aproxima-se da razão da necessidade do filho de encontrar a foto perdida: para aqueles que não vivenciaram o passado - para o filho que não conheceu o pai e para as gerações que nasceram em regimes democráticos -, recuperar a

imagem desse passado é uma maneira de se inserir numa linhagem, é uma maneira de tornar presente a ausência e, assim, criar a própria narrativa no conjunto das narrativas ao seu redor. O filho tenta encontrar o seu lugar em meio ao restante da família que conheceu o pai enquanto vivo; as novas gerações tentam compreender seu lugar na História do país.

Nesse sentido, a busca da imagem é também a busca de uma verdade para além dos relatos, ou em complementação a eles. Ferreira & Michelon, ao analisar uma das obras expostas no Museu da Memória de Montevideo, no Uruguai, dizem que aquele que procura os sentidos:

deve movimentar-se num cenário falsamente idílico de lápides com inscrições e fotos tumulares (ver essa cena é opcional ao visitante), deve enxergar as formas que as peças do quebra-cabeça formam. Se assim o fizer, sua recompensa será o tempo da lembrança, que é tão sua quanto da humanidade: **a perda a todos pertence.** (Ferreira & Michelon, p. 94, grifo meu)

Dentro desse contexto, é interessante notar que a foto de que se tem notícia do pai em Perdidos e Achados é uma fotografia de uma turma em que estão um rapaz e seus iguais. O sentido de comunhão, aqui, não se deve deixar escapar: um menino compartilhando uma época e um mundo com outros. Também Renato, repetindo a imagem do filho aos banhistas, procura inscrever seu vazio particular na ordem das preocupações coletivas. "Quem perde sofre a dor solitária, mas esse tipo de perda tem um sentido coletivo. Aquele que foi perdido é a história do ser, mas o contexto da perda é a história da nação (Ferreira & Michelon, p. 94)".

Em torno do local onde notou a ausência do menino e que assumiu, em seu espírito, a função de centro imaginário da aflição, **vai traçando elipses concêntricas, ampliando o calado** - ou falando sozinho - sua busca. Assim vejo o cargueiro, **abrindo uma espiral com a proa**, por causa de meu pai morto no Atlântico. (OL, NN, PA, p. 176, grifos meus)

A fotografia, a literatura e a arte extrapolam o sentido individual da ausência e constroem em torno dela um significado coletivo, atemporal, múltiplo. O artista o faz ampliando os sentidos a partir de um ponto, como o barco navegando em espiral em busca do pai, como o pai caminhando em espiral à procura do filho. Assim, a criação, em oposição à morte, converte-se uma espécie de operação alquímica de transmutação: quanto mais afastado do ponto de início, do evento que deu origem ao trauma, maior a superfície de contato com o cosmos.

Não por acaso a narrativa de Renato, quanto mais certeza tem da morte do filho, mais se volta para o tempo geológico, do qual ficam apenas as grandes marcas. Nesse movimento de busca em espiral embute-se a ampliação da consciência. Quanto mais distante do ponto inicial e de seu vazio, menores os significados individuais da perda. Afinal, as lutas, as disputas, as vitórias e os sofrimentos dos seres humanos no ínfimo cotidiano atual nada significam diante do gigantismo das eras.

No plano da narrativa individual, ainda que dotados de muita relevância, os sofrimentos paulatinamente se esvaem, as dores diminuem, mais cedo ou mais tarde aqueles que os vivenciaram também morrem. O mar, inexorável fluxo do tempo, promove os ciclos em que estão contidas a imensidão do surgimento da vida e o seu fim inescapável.

Na linha narrativa simbolizada pelo ícone do infinito, Osman Lins revela que é necessário inserir "as perdas privadas nos fluxos de memória coletiva", transformando-as em "instrumento contra o poder difuso e amplo de esquecimento que as sociedades instituem (Anjos, p. 7)". Assim como fazem os museus da memória, assim como fizeram Brodsky, Rufino e Germano em seus trabalhos, ele nos lembra que o reconhecimento coletivo das dores atuais é condição essencial para a criação. Nada surge do vazio. Mas, a partir da consciência

compartilhada do vazio, aceitando-o e incorporando-o, é possível transmutar a morte em fertilidade, dentro do movimento de renascimento cosmológico espelhado no infinito.



Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

Esse percurso do individual para o coletivo, também explorado pelo artista chileno Alfredo Jaar na exposição *Geometria de la Conciencia*, coloca em perspectiva as nossas angústias. Dos inúmeros seres que passaram pela Terra ficaram apenas os fósseis, imagens da ausência como as fotos dos desaparecidos. Além de ressignificar as dores pontuais, individuais, a ampliação da visão nessa dimensão cósmica permite a diminuição do temor das ameaças que no presente nos assombram. Afinal, por mais aterrorizantes que tenham sido os imensos escorpiões que um dia dominaram o planeta, a eles também foi impossível escapar do fim.

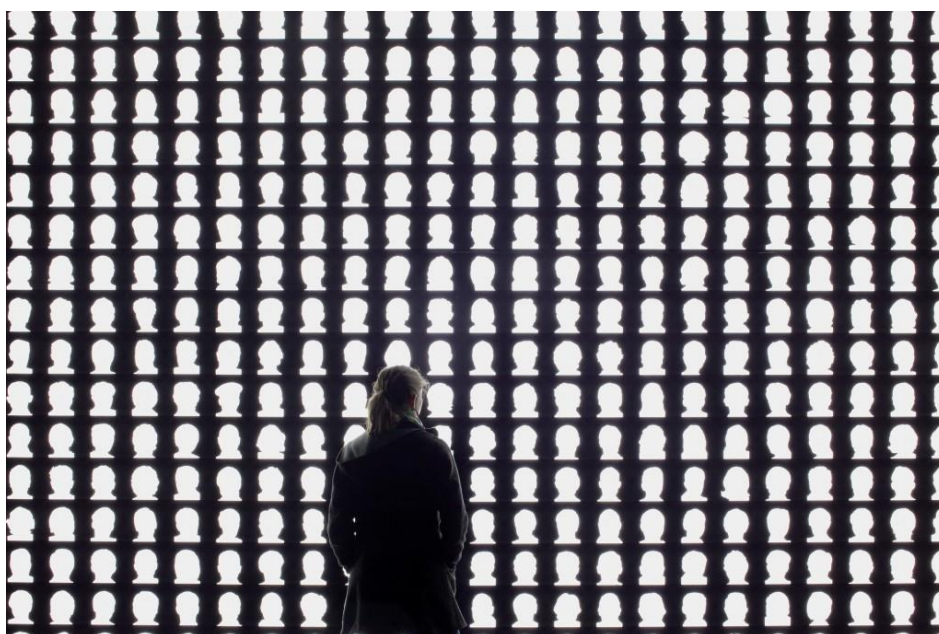
Depois do cambriano, **grandes como homens, e até maiores,** surgiram os escorpiões marinhos. **Multiplicaram-se, instauraram nas espessuras salgadas seu reinado.** Nadavam lentos, com as patas abertas, **semelhantes a grandes serafins agressivos.** Milhões de anos mais tarde, consumado o ciclo de sua passagem flageladora,

transportaram-se para as águas doces ou salobras, abrigaram-se **já sem grande poder** nos estuários, rios, lagoas e lagunas. **No permiano haviam desaparecido.** (OL, NN, PA, p. 176, grifos meus)

Hoje, em meio à dor de uma falta auriverde também indizível como a deste homem que perde seu filho, sigo Osman recuperando ao inverso o canto das ruas para nos inscrever a todos na narrativa maior do universo e lembrar que, mesmo que em determinados tempos pareçam onipresentes e invencíveis, fascistas, racistas, machistas, golpistas - todos também passarão.

O mesmo mar que contém os monstros comporta imensas possibilidades de fecundação e renascimento. Ao convidar Renato para um mergulho, seu amigo lembra: "Não temos muito tempo. Vamos. Dizem que a vida começou no mar." (OL, NN, PA, p. 174). A vida, em sentido amplo, resiste.

Quantas vezes fomos invadidos, cobertos, devastados, por mares cujos nomes não sabemos? Quantas vezes desaparecemos e com que teimosia nos fizemos outra vez cidade, cabo, duna, recife, pantanal? (PL, NN, PA, p. 199)



Alfredo Jaar, *Geometria de la Conciencia*, 2010

No ponto de intercessão entre a imagem e o verbo, entre o individual e o coletivo, no centro do infinito, processa-se uma operação, alquímica, criadora, que depende do compartilhamento de significados na tentativa de encontro com a verdade. Perceba-se que a única linha narrativa na terceira pessoa do plural é a linha em que, após tanto se perder, finalmente se encontra. Porque a ambição da verdade, ainda que traga consigo a certeza do infortúnio, só pode ser perseguida coletivamente, dentro de uma multiplicidade de vozes, não por narradores individuais contando sozinhos as suas histórias.

O menino perdido, tão brasileiro, é encontrado pelos habitantes da cidade em seu conjunto. Afinal, as perdas podem ser individuais, mas o encontro exige mais do que um: o encontro não é do "eu" ou do "ele". O encontro é do "nós". É um movimento religioso no sentido primitivo da palavra, de religação. Nós, em nossa pluralidade e em nossa singularidade, em comunhão. Juntos. Não importa quantas ondas nos invadam. Em cada volta dessa espiral, em cada curva do traçado do infinito:

Nós resistiremos.

Nós nos lembraremos.

Nós (nos) transformaremos.

Nós continuaremos a criar.

∞

BIBLIOGRAFIA

ANJOS, Moacir. *Tempo impreciso que se nomeia de agora*. Catálogo de exposição individual, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, 2004.

CHEVALIER & GHEERBRANT. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COMISSÃO DA VERDADE. *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil - 1964-1985*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

FERREIRA, Maria Letícia Mazzuchi & MICHELON, Francisca Ferreira. *Cicatrizes da memória: desaparecidos políticos em acervos de museus*. Porto Alegre: Revista Estudos Ibero-Americanos, Vol. 41, jan-jun 2015.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Record, 1999.

LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SELINGMANN-SILVA, Márcio. *Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina*. Revista Temas em Psicologia, Dossiê "Psicologia, Violência e o Debate entre Saberes. Vol. 17, 2009.

OBRAS

BRODSKY, Marcelo. *Buena Memoria*, 2002.

GERMANO, Gustavo. *Ausencias (Argentina)*, 2006.

GERMANO, Gustavo. *Ausencias (Brasil)*, 2012.

JAAR, Alfredo. *Geometria de la Conciencia*, 2010.

RUFINO, José. *Plasmatio*, 2002.

ANTES QUE SEJA CEDO

Terceiro capítulo



Isabel Pons, 1961

*Existe, aquele pássaro?*⁵⁶¹

O pássaro transparente

⁵⁶¹ LINS, 1994, p. 13

Um menino de oito anos, rosto indefinido em que perpassam tristeza, abafada e colérica altivez, precoce resignação: “Eu, quando crescer, meu bater de calcanhar no chão será como trovões. Gritarei bem alto, voz de sinos⁵⁶²”. Um adolescente, braços cruzados, roupa curta para as pernas que se alongam, ouvindo a namorada imaginar viagens pelo mar: “Eu, não tu, farei essa viagem. (...) Conforto, dinheiro do pai, família, cidade natal, tudo abandonarei⁵⁶³”; o retorno à casa paterna após dois anos e dez meses, curvado sobre a cama que será preciso substituir por causa de seus ossos que cresceram, soluço distendendo o corpo, sonhos vencidos pela fome: “Vou aceitar o destino que me deram. Mas não de ver quem voltou⁵⁶⁴”. Um jovem entre velhos chapéus redecorados, talheres cintilantes, presentes de mau gosto e o cotovelo ossudo da noiva arranjada pelo pai: “Se não nos une o amor – daqui ausente –, como poderia ser eterno?⁵⁶⁵”; o enterro do pai, perfil contra perfil, herança: “Renunciei, para sempre, a qualquer expressão pessoal do ato de viver⁵⁶⁶”.

Um homem cujos cabelos começam a embranquecer, roupa demasiado frouxa, demasiado cômoda, as paisagens de sempre no trem: “se eu voltasse a ser jovem, cometeria decerto os mesmos erros, talvez outros maiores⁵⁶⁷”; sem gravata, mangas da camisa arregaçadas à cabeceira da mesa ainda com restos, olhos incontentáveis da esposa, os parentes e seu inútil pedido de clemência: “Mas não perdoarei, todos os papéis são legais e estão a meu favor, dentro de poucos dias a casa onde eles vivem será minha⁵⁶⁸”. Nas pastas descoradas do armazém, poemas com alguma generosidade, alguma febre, mostrados há tempos, com desdém, condescendência e orgulho, para a namorada de outrora: “E não fui eu quem, afinal, quebrou a casca, descobrindo um modo criador e livre de existir⁵⁶⁹”. O último encontro com ela, a antiga namorada cujas pinturas foram publicadas nos jornais, bolsa de estudos na Espanha, a ponto de cruzar o mar: “Olho os navios no cais, é tudo que restou, em mim, de nossas ansiadas aventuras⁵⁷⁰”.

A narrativa de “O pássaro transparente” concentra-se sobre esse homem a cujos sonhos de grandeza se contrapõe uma realidade também grande, mas em outros termos. Se a imaginação adolescente o fazia dono das glórias e triunfos de um gênio artístico, a realidade

⁵⁶² LINS, 1994, p. 9.

⁵⁶³ LINS, 1994, p. 16.

⁵⁶⁴ LINS, 1994, p. 12.

⁵⁶⁵ LINS, 1994, p. 18.

⁵⁶⁶ LINS, 1994, p. 13.

⁵⁶⁷ LINS, 1994, p. 10.

⁵⁶⁸ LINS, 1994, p. 11.

⁵⁶⁹ LINS, 1994, p. 18.

⁵⁷⁰ LINS, 1994, p. 15.

adulta lhe reserva os valores que, para o pai, “eram as representações do grandioso e do eterno: o armazém, as casas de aluguel, a fama de homem justo, a vida sem amor nem aventura, a cidade, o vezo de moldar vidas alheias⁵⁷¹”. No sentido oposto, a antiga namorada para quem o jovem prevê um futuro sem brilho – “Teu marido será empregado no comércio, ou talvez escrevente no cartório, terás um lar e filhos⁵⁷²” – é quem se torna artista reconhecida, “mulher de pensar fantasias e cumpri-las⁵⁷³”.

Na maior parte da narrativa, com exceção dos diálogos que aparecem nas cenas com a mulher artista, alterna-se a mesma cena contada por um narrador em terceira pessoa e pelo personagem masculino em primeira pessoa, numa justaposição que evidencia a discrepância entre o olhar externo e o olhar interno na composição. A título de exemplo, o narrador em terceira pessoa descreve o adolescente “*envergonhado* com o som da própria voz, cujas inflexões nem sempre reconhece e que, embora tente fazer harmoniosa, *raro lhe obedece*⁵⁷⁴”, ao passo em que o narrador em primeira pessoa pensa na mesma cena: “serei um nome, *sinto força em mim*⁵⁷⁵”. Na idade adulta, à descrição em terceira pessoa do homem que “ouve *impassível* as razões de uma velha de negro⁵⁷⁶” sucede-se o mesmo personagem descrevendo o “*ar de pena* com que ouço lamentos como este⁵⁷⁷”. O procedimento amplia a tensão entre a vergonha e a força, o ar impassível e o ar de pena e confere profundidade à apresentação do personagem e dos acontecimentos de sua vida numa história que, em termos de enredo, não oferece grande complexidade. “Isso”, pontua Renata Ribeiro, “porque o enredo de cada narrativa desse livro pode ser resumido em poucas linhas, entretanto, é o aspecto ornamental, a construção matemática que salta aos olhos de quem lê⁵⁷⁸”.

Além disso, a opção por apresentar a história fora da sequência cronológica dos fatos explicita outro contraste, desta vez entre as projeções do personagem acerca do futuro e aquilo que efetivamente vem a ser. Ao quadro da criança que diz “vou ser um homem, vou viver cem anos⁵⁷⁹” sucede-se o adulto exausto emoldurado pela janela do trem, em cuja face “é inútil

⁵⁷¹ LINS, 1994, p. 13.

⁵⁷² LINS, 1994, p. 16.

⁵⁷³ LINS, 1994, p. 15.

⁵⁷⁴ LINS, 1994, p. 15.

⁵⁷⁵ LINS, 1994, p. 16.

⁵⁷⁶ LINS, 1994, p. 10.

⁵⁷⁷ LINS, 1994, p. 11.

⁵⁷⁸ RIBEIRO, Renata. *Novo, novena e a escrita em ‘O pássaro transparente, de Osman Lins. Signótica*, Goiânia, vol. 28, n° 1, p. 209-232, jan./jun. 2016, p. 217.

⁵⁷⁹ LINS, 1994, p. 9.

buscar (...) os traços do menino⁵⁸⁰”, e ao adolescente que se desfaz dos sonhos da namorada por imaginar-se mais importante que ela sucede-se o adulto que aceita um casamento de conveniência arranjado pelo pai, pá de cal sobre os antigos projetos de independência: “Irei, com o passar dos anos, habituar-me a seus modos sorrateiros, à sua desconfiança incansável; e à custa de vê-la sucumbir em ambições sem nenhum objetivo, acabarei por tornar-me seu escravo⁵⁸¹”. “É justamente essa justaposição”, continua Ribeiro, “que promove a destemporalização, fazendo com que o que aconteceu, o que ocorre e o que está por vir pareçam uma unidade⁵⁸²”.

“O pássaro transparente” nos fornece, nas suas curtas nove páginas⁵⁸³, a visão simultânea do personagem em diversas épocas e por diversas perspectivas compondo uma narrativa que, como diz Ana Luiza Andrade, “dialoga consigo mesma, em forma de perguntas e respostas insatisfeitas⁵⁸⁴”. Para Sandra Nitrini,

(...) a organização contrastiva manifestada no nível da relação entre os diferentes quadros e na sua organização interna, juntamente com a configuração de um retábulo, cujos quadros apresentam ações já atualizadas ou projetadas para o futuro, constituem procedimentos específicos do fazer literário osmaniano em “O pássaro transparente” que fragmentam a linearidade de uma diegese cronológica, pulverizando a história e enfatizando a instância discursiva.⁵⁸⁵

Entre o desejado e o realizado, entre o olhar do narrador que descreve a cena e o do narrador que a vive, entre o homem e a mulher que um dia foi sua namorada, Lins constrói o texto de abertura de *Nove, novena* como a lembrar o leitor de que não há o real fora da linguagem. É tudo ficção.

O exame dessa estrutura permeia a fortuna crítica da obra. Além das contribuições já mencionadas, Rayssa Oliveira e Luiz Antonio Mousinho salientam o caráter metaficcional e fragmentário que, “ao utilizar essa organização episódica, não ancorada em causalidades imediatas, (...) inscreve na linguagem o ordenamento caótico do que é tido como real⁵⁸⁶”, enquanto Ramírez Barreto menciona as “construções temporais díspares e aparentemente

⁵⁸⁰ LINS, 1994, p. 9.

⁵⁸¹ LINS, 1994, p. 17-18.

⁵⁸² RIBEIRO, 2016, p. 217.

⁵⁸³ Na edição da Companhia das Letras de 1994, usada de referência neste trabalho.

⁵⁸⁴ ANDRADE, 1987, p. 152.

⁵⁸⁵ NITRINI, 1987, p. 87.

⁵⁸⁶ MOUSINHO, Luiz Antônio; OLIVEIRA, Rayssa. O leitor organizador: espaço narrativo em *O pássaro transparente*, de Osman Lins. *Contexto*, Vitória, n° 37, p. 363-380, 1° sem 2020, p. 371.

instáveis” que o autor usa para “adulterar o hábito (corriqueiro) da ordem cronológica⁵⁸⁷”. O pesquisador Marcos Rocha dedica sua dissertação de mestrado a estudar detidamente o tempo e o espaço de “O pássaro transparente”, chegando à conclusão de que há, entre a narrativa de abertura e o livro, uma relação de *micro/macro imagem*. Nessa relação, diz ele,

(...) *Nove, novena* está para “O pássaro transparente” como o pássaro maior, da ilustração de Pedro Lucena, está para os pequenos pássaros que compõem o seu corpo. Assente na estrutura fractal do conto e do livro a característica autossemelhante dos objetos naturais e da referida ilustração do pássaro, este sistema constitui “o equilíbrio entre a vida e o rigor, entre a desordem e a geometria”. Se o pássaro transparente voa deixando à mostra o seu interior, a sua estrutura, ele também mostra o porvir do livro em que se insere. Osman Lins, então, seja por consciência ou não, põe-nos, seus leitores, na posição de águas que leem o voo de um pássaro, cuja carne é transparente, anunciador das palavras do Deus-criador (o autor) sobre o futuro de suas criaturas, de seus filhos.⁵⁸⁸

O pássaro transparente de que fala Rocha e que dá título à narrativa vem de um dos quadros pintados pela mulher artista, visto pelo homem em uma fotografia nos jornais, e cujo simbolismo divide com a estrutura do texto o lugar de assunto preferencial da crítica. Voltaremos a ele oportunamente. Por ora, gostaria de pincelar a ideia de que, embora o debate puramente estrutural fuja aos objetivos deste trabalho, a argumentação de Rocha é interessante por sugerir uma determinada forma de leitura do texto em seus aspectos históricos e políticos que o considere como uma micro imagem do livro e do Brasil que nele se inscreve. A se repetir no plano temático o caráter fractal da estrutura, “O pássaro transparente” seria uma espécie de micro retábulo que conteria, em visão panorâmica, a potência e a debilidade das dinâmicas nacionais que perpassam *Nove, novena*.

Para investigar a hipótese, este estudo se vale tanto da imagem estática da tela quanto do movimento intuído do voo. É na confluência entre cor e gesto, entre a luz amarela e pastosa da sala de jantar e “as frases em língua estranha, a barlavento, gritadas pelos marinheiros⁵⁸⁹”, entre o armazém e o impulso de atravessar o mar que, creio, se encontra um percurso significativo para a leitura proposta nesta tese: um percurso que se inscreve no contraste, na diferença, no limite entre o homem e a mulher que um dia foi sua namorada.

A ideia da investigação por contraste não é nova no que diz respeito ao exame da nacionalidade, do clássico de Jacques Lambert publicado no país com o sugestivo título *Os*

⁵⁸⁷ RAMÍREZ BARRETO, Francimar. Do impulso de atravessar o mar e outras eternidades em “O pássaro transparente”. Em: HAZIN; RAMÍREZ BARRETO; BONFIM (orgs.), 2017, p. 37.

⁵⁸⁸ ROCHA, Marcos Eduardo Lopes. *Separar, isolar, classificar o que no texto é uno: um narrador, nove espaços e nove tempos em “O pássaro transparente”*. 2019. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira - Universidade de Brasília, Brasília, p. 149.

⁵⁸⁹ LINS, 1994, p. 13.

dois Brasis (1959), que tratava da dicotomia Sul dinâmico / Nordeste langoroso⁵⁹⁰, passando pela famosa formulação “Belíndia” do economista Edmar Bacha⁵⁹¹, que dividia o país entre os que moravam em condições sociais similares à Bélgica e os que viviam como na Índia, até a recente canção “Brasis”, do músico Seu Jorge, que se inicia com os versos “Tem um Brasil que é próspero / Outro não muda”. Também clássicas são as formulações de Machado de Assis, quando diferencia o Brasil oficial, caricato e burlesco, do Brasil real, bom e que revela os melhores instintos⁵⁹², e de Antonio Candido, entre uma literatura brasileira baseada na noção de “país novo” e outra na noção de “país subdesenvolvido”⁵⁹³. Achim Schrader chama atenção para o fato de que “o uso de conceitos duplos, juntados pela ambígua conjunção “e”, é uma constante na sociologia brasileira⁵⁹⁴” e encontra-se no título de muitas obras clássicas, como *Casa grande & senzala*.

Os títulos são afirmações paradoxais, que "contêm dois valores, dos quais nenhum pode ser excluído de forma inequívoca". O paradoxo é um problema de qualquer observação que resulta do fato de que o observador se inclui na observação de forma auto-referencial. Os paradoxos não podem ser resolvidos. O que é possível e preciso, no entanto, é a análise de *como se chegou às diferenças e qual é o conteúdo das diferenças*.⁵⁹⁵

O exame do conteúdo dessas diferenças e de como se chegou a elas em “O pássaro transparente” parte, como dito, da dicotomia mais óbvia encontrada, entre o homem que desejava ser artista e sua antiga namorada que se torna efetivamente artista, atuando entre o campo simbólico associado a ele, o campo simbólico associado a ela e o limite entre ambos. Além de evocarem o próprio livro *Nove, novena* enquanto conquista de Lins de um “modo pessoal” de escrever com “métodos de concepção e de execução que devem relativamente pouco a obras alheias⁵⁹⁶”, as trajetórias díspares do antigo casal revelam algumas das dicotomias que desvelam o país, considerando o postulado do autor de que “o traço específico do ficcionista não é a capacidade de organizar enredos, nem a de retratar personagens”, mas a de “introduzir em sua obra o mundo sensível, a realidade concreta, o osso do universo, de tal modo que as coisas incorporadas à obra sustentem-na sem a estorvarem, sem que nos

⁵⁹⁰ LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, 1959.

⁵⁹¹ BACHA, Edmar. *O Rei de Belíndia*. *Jornal Opinião*, São Paulo, ago. 1974.

⁵⁹² MACHADO DE ASSIS, Joaquim. *Comentários da semana*. Publicado originalmente no Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1861.

⁵⁹³ CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. Em: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

⁵⁹⁴ SCHRADER, Achim. *Ainda existem dois Brasis? Sobre as estruturas sociais e as imagens da estrutura social no Brasil*. Em BERG, Walter; BRIEGER, Claudia; MICHAEL, Joaquim; SCHAFFAUER, Markus. *As Américas do Sul*. Tubingen: Sonderdruck, Max Niemeyer Verlag Tubingen, 2001, p. 270-277, p. 270.

⁵⁹⁵ SCHRADER, 2001, p. 270.

⁵⁹⁶ LINS, 1979, p. 141.

apercebamos de sua presença voraz e dominadora⁵⁹⁷”. Começamos pelo personagem principal.

Há quantos anos, neste *mesmo* trem, rasguei aquelas cartas, uma a uma? E há quantos vejo – duas, três vezes por mês, ao amanhecer e à tarde – estas *mesmas* paisagens? Ao contrário de mim, mudaram pouco. (...) Este engenho, como os outros que vejo no caminho, parece eterno, com seu triste bueiro, seus telhados velhos e seu *copiar* sombrio. Tem-se a impressão de que os *mesmos* homens, os meninos de sempre veem o trem passar. E que os bois, nos pastos, são os *mesmos*.⁵⁹⁸

A caracterização do entorno do homem é marcada por elementos que denotam imobilidade e morosidade. Salta aos olhos a repetição incessante do termo “mesmo”, presente também em outros trechos da narrativa, e de seus correlatos “de sempre” e “eterno”. A escolha de “copiar⁵⁹⁹” para descrever a arquitetura do engenho, ao invés do mais usual “alpendre”, reforça o caráter de permanência do trecho, que ainda evoca o percurso reiteradamente feito pelo personagem, “preso na fita o bilhete de ida e volta⁶⁰⁰”. No primeiro desses muitos trajetos de retorno à cidade natal, o narrador ainda adolescente descreve “*novamente as ordens execráveis, novamente esta cidade imóvel, estas ruas que só um abalo de terra modificaria, novamente a vida que detesto, fanada e oca, esta condenação⁶⁰¹*”. Na cena em que nega aos parentes o pedido de clemência, o adulto argumenta a respeito da iluminação deficiente da sala que, “ainda que pusessem lâmpadas mais fortes, seria quase o *mesmo*, o motor da cidade é ordinário, *antigo*, trabalha *devagar* como a cidade⁶⁰²”, adicionando ao campo simbólico os termos “antigo” e “devagar” que, por sua vez, dialogam com a “cidade imóvel” e os “telhados velhos” vistos no caminho.

Toda a ambientação do personagem-narrador é composta por elementos que remetem à permanência do passado no presente da narração. Não por acaso, é difícil estabelecer, a partir dele, o período histórico em que se passam os acontecimentos: tudo nele é reprodução reiterada – e não sem violência – do que sempre foi. Como diz Lilia Schwarcz no já referido livro *Sobre o autoritarismo brasileiro*, “nosso presente anda, mesmo, cheio de passado, e a

⁵⁹⁷ LINS, 1969, p. 70.

⁵⁹⁸ LINS, 1994, p. 10.

⁵⁹⁹ “O alpendre, ou copiar, típicos das capelas rurais no Brasil, tinha função similar ao nártex, espaço intermediário entre o espaço profano e o sagrado e, frequentemente, era destinado aos escravos durante os cultos religiosos”. Em: BIENE, Maria Paula. *A arquitetura das casas-grandes remanescentes dos engenhos de açúcar no Rio de Janeiro setecentista*. 2007. Dissertação de mestrado em História e Teoria da Arte - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 195.

⁶⁰⁰ LINS, 1994, p. 10.

⁶⁰¹ LINS, 1994, p. 12, grifos meus.

⁶⁰² LINS, 1994, p. 10, grifos meus.

história não serve como prêmio de consolação⁶⁰³”, ao que o cartunista Millôr Fernandes poderia acrescentar com boa dose de ironia: “O Brasil tem um passado enorme pela frente⁶⁰⁴”.

Ao descrever os desfiles dos senhores de engenho “à frente de sua vasta escravaria, montados em cavalos baios, com traje completo, chapéus largos e botas lustradas, mesmo nos dias quentes do Nordeste brasileiro”, Schwarcz observa: “E, como ‘repetir’ significa ‘conferir certeza’, repassavam diariamente o ritual público⁶⁰⁵”. Na tese de doutorado *Osman Lins: a economia da natureza e a terra por vir*, João Dayrell Santos relembra “que Jung define o Pai como ‘hábito que tem caráter de lei’⁶⁰⁶”. Repetir o *mesmo*, conservar o *hábito*, nesse sentido, é ação essencial para *conferir certeza* e garantir que a *lei*, ainda que execrável, *novamente* se imponha. Nesse contexto, a história do narrador masculino, entre o adolescente que fracassa em deixar a casa paterna e o homem que dá continuidade à casa paterna (“Meu pai morreu há tempo, você soube? Assumi a direção dos negócios, estou morando na casa que era a dele.⁶⁰⁷”) é a história da manutenção de uma determinada ordem, aqui entendida tanto no sentido de *poder de mando* quanto no sentido do *status quo*. Como na célebre frase de Lampedusa – “Se quisermos que tudo continue como está, é preciso que tudo mude.⁶⁰⁸” –, a *imobilidade* é garantida pelo percurso reiterado, pelos homens de sempre, pela continuidade do pai no filho. Em outras palavras, a *imobilidade* da estrutura é garantida pela *atualização* de seus atores.

Pois bem, eu recebi a herança. Renunciei, para sempre, a qualquer expressão pessoal do ato de viver. Despousei a mulher que o senhor decidiu ser a indicada para mim, estou impregnado de tudo que detesto, corrompi-me, gosto de ser respeitado, dono de riquezas que haverão de crescer, trago o senhor em mim, nunca deixarei esta cidade. Sou o continuador, o submisso, o filho. O pai.⁶⁰⁹

Schwarcz destaca como elementos constitutivos do autoritarismo brasileiro, dentre outros, as diferenças de gênero, o mandonismo, o patrimonialismo e a desigualdade. São elementos que atravessam o texto ficcional e a vida brasileira fora do texto, permanecendo em períodos históricos distintos, desde a colônia, passando pelo império e se amoldando, com novas feições, às diferentes conjunturas da experiência republicana, costurados pela ideia

⁶⁰³ SCHWARCZ, 2019, p. 24.

⁶⁰⁴ O aforismo é citado em matéria do jornal *El País* a respeito de exposição comemorativa dos 70 anos de carreira do artista no Instituto Moreira Sales, em São Paulo.

⁶⁰⁵ SCHWARCZ, 2019, p. 44, grifos meus.

⁶⁰⁶ SANTOS, João Dayrell. *Osman Lins: a economia da natureza e a terra por vir*. 2015. Tese de doutorado em Literatura - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 60.

⁶⁰⁷ LINS, 1994, p. 14.

⁶⁰⁸ LAMPEDUSA, Guiseppe Tomasi. *O leopardo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

⁶⁰⁹ LINS, 1994, p. 13.

básica de que ao homem branco e dotado de patrimônio é dado o direito de dispor não apenas das riquezas coletivamente construídas – as casas de aluguel, a cidade – e dos destinos e vontades dos demais – a fama de homem justo, o vezo de moldar vidas alheiras –, como também da própria ideia da coisa pública.

Usada pela primeira vez pelo sociólogo alemão Max Weber (1864-1920) ainda em finais do século XIX, a palavra “patrimônio” deriva de “pai”, enquanto o termo evoca em si o conceito de propriedade privada. O conceito também sugere a importância do lugar patrimonial; isto é, do espaço individual que constantemente se impõe diante das causas públicas e comuns.⁶¹⁰

É importante salientar que o contínuo refazimento que garante a continuidade das estruturas de dominação é impossível de ser conseguido sem uma profunda adesão psíquica aos valores que as sustentam. No exame da narrativa “Noivado” já se debateu sobre o problema da relação entre o insulamento do sujeito e sua progressiva incorporação a/de uma ordem social autoritária e excludente. Contudo, se naquela ocasião o que invadia o sujeito eram as fissuras de uma modernidade periférica, aqui são as dinâmicas sociais tributárias de um passado colonial em permanente atualização.

O homem narrador, vemos no desenrolar da história, é um personagem intrinsecamente estruturado pelos valores que imagina desprezar: não há – nunca houve, nem mesmo nos primeiros anos de vida – espaço para a alteridade. O outro, seja o pai, os parentes, a namorada ou mesmo o gato no alto do muro, existe apenas como obstáculo a ser superado e, se possível, eliminado: “Olho para você e já vejo a ossada brilhando no monturo⁶¹¹”. Mesmo o menino que desejava abandonar a casa paterna e construir uma vida independente se propunha a fazê-lo a partir da ideia de que ele, individual e solitariamente, estava destinado a grandes feitos. Sintomático que recorra a um escritor do Romantismo, estilo muito dado ao elogio do gênio individual, nas suas projeções de futuro: “O que sou destinado a conquistar, desconheço ainda. Mas sei que um dia voltarei aqui, rodeado de glória. (...) Eu sou Goethe⁶¹²”. É ainda a vitória do individual sobre o coletivo de que fala Schwarcz quando trata do lugar patrimonial, projetada pelo personagem como o triunfo despótico do eu sobre tudo o que não seja igual a si mesmo: “Vão desaparecer. Serei o *rei*, o *dono* deles todos⁶¹³”.

⁶¹⁰ SCHWACZ, 2019, p. 65.

⁶¹¹ LINS, 1994, p. 9.

⁶¹² LINS, 1994, p. 16.

⁶¹³ LINS, 1994, p. 12, grifos meus.

A incapacidade de efetiva ligação desse homem com outra pessoa é tamanha que nem mesmo na imaginação de uma vida alternativa com a antiga namorada há espaço para o encontro: “Seríamos infelizes, essa viagem à Espanha, nunca feita, tornaria amarga nossa convivência. Ela nunca haveria de mencioná-lo, eis o mais grave, interporia ente nós o sonho e o segredo. Assim, não⁶¹⁴”. Nessa perspectiva, não admira que o único enlace possível para esse personagem seja a reedição de um costume com raízes coloniais, em que casamento consistia “numa espécie de estratégia que garantia bons dividendos caso se encontrassem pretendentes igualmente poderosos⁶¹⁵”. “Unimos duas fortunas – e duas indigências. Só. É o ouro, são os bens de raiz o que para nós ambos existe de sagrado⁶¹⁶”, diz o narrador ao contar a cerimônia.

(...) se tomarmos como exemplo o conjunto das famílias dos proprietários coloniais do Nordeste açucareiro, fica claro que poucos eram fidalgos portugueses, e menos ainda católicos. (...) Só com o desenvolvimento do sistema, e com a perpetuação do casamento entre pares, é que esses senhores foram se convertendo numa classe mais homogênea. (...) Também se esmeraram em construir uma história edificante, unindo à figura do senhor aquela do “pai” – bondoso e severo – e assim projetando uma sociedade patriarcal, na qual as mulheres cumpriram um papel basicamente secundário e a hierarquia teria lugar especial, jamais questionado. Aí estava o modelo dessa sociedade patriarcal brasileira; a família (do senhor) funcionando como esteio e anteparo, real e simbólico, para toda a organização social.⁶¹⁷

Acrescentando mais uma camada teórica a essa ideia, em ensaio intitulado “À sombra e à luz dos pássaros de Lins”, Thomaz Abreu examina a narrativa a partir do conceito marxista de fetichismo da mercadoria, com vistas a aproximá-lo da “denúncia osmaniana de formas de subjetivação coisificadas” e afirmando que o narrador teria internalizado uma personalidade “capitalista” e “patriarcal”:

(...) um sujeito, com esse atributo [capitalista], é vazado por seus bens, sua renda e socializa-se mediante a lógica da “forma dinheiro” (MARX, Op. Cit., p. 145-146), hierarquizando, dessa forma, suas relações interpessoais e intrapessoais, as quais, então, quedam-se “coisificadas” (HOUAISS, Op. Cit., p. 490, segunda aceção completa) e “fetichizadas”, de modo que o humano é tratado pelo capitalista como um objeto inanimado à disposição deste, ou seja, objeto tal que, destituído de pensamento, afetividade e de imanência, torna-se “valor de troca” para a manutenção e maximização do patrimônio familiar do capitalista, tal como demonstra a dinâmica do homem em relação à sua esposa, aos seus empregados e à sua família.⁶¹⁸

O outro, dentro dessa lógica de acumulação irrestrita, não é *alguém*, mas *algo* a ser devorado (“não teriam o direito de sorrir, de olhar para mim com ironia, pena, complacência e

⁶¹⁴ LINS, 1994, p. 15.

⁶¹⁵ SCHWACZ, 2019, p. 45.

⁶¹⁶ LINS, 1994, p. 18.

⁶¹⁷ SCHWACZ, 2019, p. 43.

⁶¹⁸ ABREU, 2016, p. 5.458-5.459.

uma espécie de saciedade, como se houvessem todos devorado, famintos, minha capitulação⁶¹⁹”), invadido (“todos com esse ar atento, essas roupas novas, domam o impulso de invadir o bufê, comer, beber, em proporção ao valor dos presentes enviados⁶²⁰”), tomado (“estaremos ainda mais ricos, temos filhos, três precisamos deixar-lhes alguns bens⁶²¹”). Se eu tivesse que resumir a parte da narrativa dedicada a esse homem em uma única palavra, por sinal, seria essa: voragem.

Nesse contexto, a descrição que faz da esposa, Eudóxia, “que jamais aceita a ideia de renunciar a um bem, por mais insignificante⁶²²”, parece perfeita para descrever a si mesmo, à sua família, ao sistema econômico do qual é um agente privilegiado e a grande parte da elite brasileira: “indiferente a tudo que não acrescente seu grande cabedal, ela tudo sorve e nada a alimenta⁶²³”. Uma voracidade constante, permanente, que se repete pela atualização contínua dos seus agentes contanto que a lógica permaneça a mesma.

Escrevo esta tese em meio à maior crise sanitária da história do país. No mês de abril de 2021, matérias jornalísticas publicadas no mesmo dia, numa coincidência mórbida, informam que o Brasil “ganhou” 11 novos bilionários na lista da Forbes⁶²⁴, enquanto mais de 116 milhões de brasileiros não têm comida suficiente ou passam fome⁶²⁵. Também nesse mesmo dia, foi noticiado que “pela primeira vez, o Brasil registra mais de 4 mil mortes por Covid em um dia” e que, “no 1º dia de liberação da nova rodada do auxílio emergencial, beneficiários fazem filas mesmo sem autorização para saque⁶²⁶”. Dois dias mais tarde, alguns desses mesmos novos bilionários estampariam a manchete: “Apesar das mortes por Covid e do poço econômico, empresários ovacionam Bolsonaro em jantar⁶²⁷”. Pensando melhor, no país que ostenta há séculos o duvidoso status de um dos mais desiguais do mundo, embora seja mórbida, essa certamente não é uma coincidência. Ainda estão por aí, continuamente

⁶¹⁹ LINS, 1994, p. 12.

⁶²⁰ LINS, 1994, p. 17.

⁶²¹ LINS, 1994, p. 11.

⁶²² LINS, 1994, p. 17.

⁶²³ LINS, 1994, p. 17.

⁶²⁴ CAMPOS, Álvaro. No ano da pandemia, Brasil ganha 11 novos bilionários na lista da Forbes. *Valor Econômico*, 6 abr. 2021.

⁶²⁵ Mais de 116 milhões de brasileiros não têm comida suficiente ou passam fome, diz pesquisa. *IstoÉ Dinheiro*, 6 abr. 2021.

⁶²⁶ Compilação das principais notícias de terça-feira, 6 de abril. *Portal Globo.com*, 6 abr. 2021.

⁶²⁷ Apesar das mortes por Covid e do poço econômico, empresários ovacionam Bolsonaro em jantar. *IstoÉ Dinheiro*, 8 abr. 2021.

atualizados, aqueles como Eudóxia, que “a ninguém, coisa alguma, nunca, devolve ou doa⁶²⁸”.

Talvez tampouco seja coincidência que os temas tratados no exame de “Retábulo de Santa Joana Carolina”, “Pastoral” e “Conto barroco ou unidade tripartita” reapareçam, embora sob outra perspectiva, na trajetória desse homem que se transforma naquilo que dizia detestar. Aí temos os engenhos, o poder e a autoridade do *pater familias*, as ordens sobre empregados e filhos, a inclemência da fome, a voracidade da concentração de rendas, o sistema legal em benefício dos já abastados. A herança passada de pai para filho, de homem para homem, é, nesse sentido, a continuidade de um país violento e desigual que se perpetua pela exclusão da diferença e pela força do capital privado sobre a vida coletiva. “O pássaro transparente” apresenta, no texto inaugural do livro, os temas que serão retomados posteriormente e dos quais tratamos no primeiro capítulo sobre o passado nacional presentificado.

Considerando que a principal característica desse passado é a sua capacidade de amoldar-se às novas configurações políticas e sociais sem desaparecer de todo, ou, em outras palavras, a sua *permanência*, não é estranho que essa parte da narrativa contenha poucos elementos temporais do mundo externo. Como o que importa é a trajetória desse indivíduo que metaforiza a prevalência do interesse individual sobre o coletivo, faz sentido que saibamos pouco sobre o que não é ele. Sabemos, apenas, que a narrativa perfaz algumas décadas da vida do personagem, do menino de “cabelo claro, fino, cobrindo a testa” até o homem cujos “cabelos escuros começam a embranquecer⁶²⁹”.

As irrupções da mulher artista, ao contrário, além de serem os únicos trechos que fogem à estrutura já referida, contêm grande parte dos marcadores temporais da história. Ainda adolescente, ela fala em conversa com o namorado sobre grandes cidades cosmopolitas, exóticas ou industriais – Paris, Singapura, Manchester – e sobre o dinamismo da vida moderna de Recife: “Chegam transatlânticos, príncipes, artistas de cinema, tem aeroporto, zoológico, biblioteca pública, muitos cinemas, paradas militares, bondes, rio atravessando a cidade, prédios de muitos andares. Ruas calçadas⁶³⁰”.

⁶²⁸ LINS, 1994, p. 17.

⁶²⁹ LINS, 1994, p. 9.

⁶³⁰ LINS, 1994, p. 16.

Leio, em matéria publicada na Revista de Pernambuco⁶³¹, que em 1930 foi realizado o primeiro voo do Graf Zeppelin entre a Europa e o Brasil, trazendo a bordo o infante Dom Affonso de Espanha e tendo como última parada antes da chegada em Recife a cidade de Sevilha, na região espanhola da Andaluzia, em que também fica Granada, de onde o protagonista pede à antiga namorada que lhe mande um cartão postal colorido. Seria o príncipe que a adolescente vira nas páginas dos jornais pousando no aeroporto da cidade a que aspirava frequentar? Não há como ter certeza. Outros elementos da descrição, porém, podem auxiliar a precisar o tempo histórico do trecho.

O filme institucional *Veneza Americana*, de 1924, documenta a chegada dos bondes elétricos ao bairro de Boa Viagem, num “momento em que a capital pernambucana apresentava suas credenciais como cidade moderna⁶³²”, enquanto matéria da Fundação Joaquim Nabuco revela que eles circularam em Recife por quase quarenta anos, entrando em decadência a partir da Segunda Guerra Mundial e acompanhando “o progresso, as mudanças socioeconômicas, a moda, as ascensões e quedas de governos⁶³³”. A curiosidade histórica, além de situar a adolescência do protagonista e da mulher artista na primeira metade do século XX, traz à tona a importância do sentido de modernidade corporificado pelas mudanças tecnológicas das cidades brasileiras, assunto também abordado no exame da narrativa “Noivado”. Em “O pássaro transparente”, contudo, a atomização do indivíduo dá lugar às possibilidades mais luminosas da modernidade cosmopolita. Enquanto o adolescente que voltava à casa paterna desejava ser o “rei, o dono deles todos”, a menina que havia sido sua namorada descrevia fascinada os postes de Recife: “roliços, bordados, cor de prata, com as armas da *República*⁶³⁴”.

Os navios, aeroportos, bondes e ruas calçadas de Recife trazem para o campo simbólico associado à mulher a ideia de deslocamento e os equipamentos urbanos – cinemas, zoológico, biblioteca pública, “jardins públicos, cheios de banquinhos⁶³⁵” – remetem a uma cidade moderna, em permanente movimento e voltada para o encontro. Em oposição à ideia de permanência, a mulher traz para a narrativa o sentido de novidade; em oposição à imobilidade, traz o deslocamento; e, em oposição à acumulação, a criação. Na caracterização

⁶³¹ SILVA, Leonardo Dantas. *O Recife nos tempos do Zeppelin*. *Algômais - Revista de Pernambuco*, 19 out. 2018.

⁶³² GOETHE, Paulo. *Quando o Recife viajava de bonde*. *Diário de Pernambuco*, 11 jun. 2015.

⁶³³ ANDRADE, Maria do Carmo. *O bonde elétrico no Recife*. In: *Pesquisa Escolar*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2004.

⁶³⁴ LINS, 1994, p. 16, grifos meus.

⁶³⁵ LINS, 1994, p. 16.

dele, prevalece a continuidade e o interesse privado; na dela, a curiosidade e a abertura para o outro. Sintomático que seja uma mulher a abrir novos caminhos nessa sociedade eminentemente patriarcal. Sintomática, também, a assimetria dos percursos: enquanto ele *volta*, ela *segue*; enquanto ele *reitera*, ela *rompe*.

Mas o que significam essas rupturas, este sair, ir embora? Qual a significação que podem ter esse êxodo e esse exílio? Blanchot responde: “Exigência de desarraigamento, afirmação da verdade nômade”. A verdade nômade, em oposição à sedentária, é aquela que não se apoia na “certeza do solo”, que não se fixa num determinado lugar, que portanto não permanece e não se deixa possuir (“O nomadismo responde a uma relação que a posse não satisfaz”), mas que se move, que erra, que passa, que está entre-duas-margens, onde nos leva Abraão, ao sair da Suméria. Ao invés da posse, o movimento: “...o nomadismo mantém, portanto, além do que está estabelecido, o direito de repor em causa (questionar) as distribuições do espaço, chamando para as iniciativas do movimento e do tempo humanos”. Verdade móvel, errante, passante, inscrita nesse movimento do êxodo e do exílio, à qual importa dar voz (ou, se quiserem, trazer à luz!), pois a permanência, a certitude, a fixidez não são, de modo algum, os únicos modos autênticos de residir no mundo.⁶³⁶

É interessante notar que não apenas o percurso empreendido pela mulher artista traz à tona a ideia de movimento, como também os elementos a ela associados. No último encontro antes que ela embarque para a Europa, ele fala: “– Quero pedir-lhe um favor. Mande-me um cartão-postal da Espanha. Um cartão dos ciganos, em Granada⁶³⁷”, para abrir o quadro seguinte com a descrição: “tinha um dente de ouro⁶³⁸”, aspecto físico culturalmente associado às mulheres ciganas no Brasil.

Entre os elementos mais frequentemente evocados para o termo indutor “ciganos”, encontram-se aqueles associados à imagem do nomadismo, dos trajes típicos e dos adereços e dentes de ouro, além da clássica representação dos ciganos fundamentada na dimensão mística a partir da prática da quiromancia e da visão romântica das canções e danças.⁶³⁹

Ao justapor as imagens, Lins aproxima essa mulher das bailarinas ciganas do cartão-postal e sua travessia da vida nômade. De acordo com a tese de João Dayrell Santos, “se temos de um lado a vida reificada e de outro aquela da poesia, salientamos que esta é caracterizada por uma autonomia de se perder, de se abandonar⁶⁴⁰”. Ainda, ao evocar Granada, cidade alternadamente habitada desde o século VII a.C. por gentes de diferentes povos, línguas e culturas, de cartagineses a romanos, de cristãos a muçulmanos, de produtores

⁶³⁶ DOUEK, 2003, p. 177

⁶³⁷ LINS, 1994, p. 14.

⁶³⁸ LINS, 1994, p. 14.

⁶³⁹ SOUZA, Lídio et al. Dinâmica afetiva e representações sociais de ciganos entre não ciganos na Grande Vitória/ES. *Revista Científica FAESA*, Vitória, vol. 8, nº 1, p. 87-93, 2012, p. 90.

⁶⁴⁰ SANTOS, 2015, p. 41.

de seda a universitários⁶⁴¹, Lins reforça as ideias de transformação, de exotismo e de alteridade.

Vale lembrar que a dicotomia entre exterior e interior, nacional e estrangeiro, além de ser uma constante nas teorias da nacionalidade brasileiras, foi abordada por Lins no artigo intitulado “Isolamento cultural”, publicado em 1974, a respeito do decreto do governo ditatorial que exigia depósito prévio para viagens ao exterior a fim de estimular o “turismo interno”. “Foi após uma estada mais ou menos longa pela Europa, em 1961, que passei a ver e compreender melhor o meu país. Esse distanciamento fez com que eu tivesse do Brasil uma ideia mais clara, mais nítida⁶⁴²”. Em 1961, como sabemos, Lins já havia iniciado a redação de *Nove, novena*, que viria a terminar após o seu retorno.

Visitar a Europa não é apenas sair de casa. Mergulhamos, ali, nas camadas mais profunda de civilização. Eis as grandes cidades históricas e artísticas. Eis as pequenas cidades muradas, os castelos, as igrejas dos primeiros séculos, as obras bizantinas, as catedrais góticas, as arenas. (...) Eis os infinitos museus, onde repousa, para edificar-nos, o que o homem tem guardado e conservado de sua longa aventura no mundo. Museus da arte egípcia, preciosidades da Assíria, da arte romana, da navegação, das porcelanas, da arte grega, dos relógios, da pré-história, da escrita, da China, da tapeçaria.⁶⁴³

Essa experiência, continua ele, “prova, em todo caso, que viajar para fora das fronteiras não é algo nocivo. Tanto podemos aproximar-nos do Brasil estando nele (nunca esquecerei minha viagem às velhas cidades de Minas Gerais), como longe dele⁶⁴⁴”. Afinal, como disse Sybil Douek, “a permanência, a certitude, a fixidez não são, de modo algum, os únicos modos autênticos de residir no mundo”. Nem são, acrescento eu, os únicos modos autênticos de ser nacional. Ao país que se fecha sobre si mesmo e repete continuamente seu passado, Lins contrapõe uma outra imagem possível da nacionalidade, dinâmica, criativa, em contato com o mundo e permeável ao externo sem, contudo, perder a própria identidade. Ao contrário, encontrando-a, talvez, mais definida na travessia.

A cena do segundo encontro narrado do casal, por sinal, se dá logo antes de uma travessia que reforça a dicotomia entre permanência e mobilidade já referida – “Às vezes, quando me sobra tempo, venho até ao porto, fico olhando os paquetes. Mas não entro nunca.

⁶⁴¹ NASH, Elizabeth. *Seville, Cordoba and Granada: A Cultural History*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

⁶⁴² LINS, 1979, p. 39.

⁶⁴³ LINS, 1979, p. 39-40.

⁶⁴⁴ LINS, 1979, p. 39.

E você vai fazer uma viagem.⁶⁴⁵” – e nos fornece um segundo marcador temporal da narrativa. Em tese de doutorado em História Social defendida pela Universidade de São Paulo, Ismara de Souza conta que, “a partir da década de 1950, tornou-se recorrente a concessão de bolsas de estudo oferecidas pelos governos do Brasil e da Espanha, aos jovens que desejavam complementar seus estudos nesses países⁶⁴⁶”. Os intercâmbios faziam parte de uma série de iniciativas destinadas a promover a aproximação cultural com a Espanha “com o objetivo de instruir a população brasileira para que essa pudesse contribuir com o projeto modernizador do país⁶⁴⁷” empreendido a partir do desenvolvimentismo do governo Juscelino Kubitschek.

A aproximação progressiva entre os países, que culminou na assinatura de um Acordo Cultural Brasil-Espanha, em 1960, contou com eventos como a I Exposição do Livro Brasileiro Contemporâneo em Madri, em 1959, e a Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa, que passou por Madri em 1960 e expôs obras dos principais artistas plásticos de vanguarda nacionais, apenas para citar acontecimentos contemporâneos ao tempo de escrita de *Nove, novena* e relacionados às duas artes que aparecem na narrativa. Por lá passou Osman Lins na viagem⁶⁴⁸ que fez durante o tempo de escrita de *Nove, novena* e lá viveu João Cabral de Melo Neto, presente em uma das epígrafes do livro. Ismara de Souza conta, em sua tese: “impressionado e apaixonado pela cidade de Sevilha, Cabral passou a tecer constantes paralelos entre o universo dos engenhos, do mar e do sertão nordestino com a também seca e quente, cigana e exoticamente árabe região da Andaluzia⁶⁴⁹”. É dele o poema *Duas paisagens*, do livro *Paisagem com figuras* (1954-55), que contrapõe o “ritmo feminino” das terras espanholas às de sua terra natal: “Em termos de uma mulher / não se conta é Pernambuco: / é um Estado masculino / e de ossos à mostra, duro⁶⁵⁰”, ecoando a diferenciação entre a dureza do masculino, associado à permanência, e o movimento feminino, associado à novidade, que viemos explorando até aqui.

Também para a Espanha foi o poeta Murilo Mendes, impedido de assumir a cadeira de Estudos Brasileiros da Universidade de Madri pelo governo franquista⁶⁵¹, mas mantendo forte

⁶⁴⁵ LINS, 1994, p. 14.

⁶⁴⁶ SOUZA, Ismara. *Caminhos que se cruzam: relações históricas entre Brasil e Espanha (1936-1960)*. 2009. Tese de doutorado em História Social - Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 229.

⁶⁴⁷ SOUZA, 2009, p. 224.

⁶⁴⁸ LINS, Osman. *Marinheiro de primeira viagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 128-154.

⁶⁴⁹ SOUZA, 2009, p. 228.

⁶⁵⁰ MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

⁶⁵¹ SOUZA, 2009, p. 227-228.

vinculação com o país, retratado em livros como *Tempo espanhol* (1959)⁶⁵². O poeta diria em um depoimento compilado por Julio Castañon Guimarães que

Ortega y Gasset escreveu que na Espanha a *anormalidade* é a norma. Ángel Ganivet escreveu que a lei da Espanha é o absurdo, sem o absurdo não se pode compreender a Espanha e seus *contrastes magníficos*. (...). Talvez se deva a que em grande parte os árabes estiveram plantados oito séculos lá, com uma influência profunda. A Espanha me atrai porque eu gosto de tudo, *menos da monotonia*. Já disse uma vez a João Cabral de Mello Neto: a Itália é um país traduzido, a Espanha é *um país por traduzir*.⁶⁵³

No relato que faz de sua viagem à Europa, Lins comenta, na entrada “Véspera de Festa”, que havia “por toda a parte, cores: amarelos, azuis, verdes. Domínio do vermelho⁶⁵⁴”. Em “Encierro”, narra os moços e rapazes de Pamplona com seus lenços vermelhos ao pescoço a correr para o anfiteatro, em que, “como sempre, uma ala é reservada ao exército, neste país dominado pela força: lá estão os soldados, silenciosos, com seus fuzis, e seus horríveis uniformes pardos, ausentes da alegria geral. Parecem estrangeiros, invasores de seu próprio país⁶⁵⁵”. Já na entrada “Duas Espanhas”, descreve uma procissão em que, não obstante haver gente do povo,

parecia que as caras dos que desfilavam, dos padres e bispos, dos que pertenciam a irmandades, as caras dos soldados, das autoridades – e talvez as das crianças – eram, como as máscaras, feitas de uma substância diferente, mais rígida, insensível: rostos de uma outra Espanha, uma Espanha de mortos.⁶⁵⁶

“O pássaro transparente”, assim como a Espanha de Mendes e o relato espanhol de Osman, também se expressa por “contrastes magníficos”: de um lado os sapatos que não brilham, a pasta negra e fosca, o chapéu cinzento, as pastas descoradas na gaveta do armazém (seria, esse homem fosco, uma reminiscência dos soldados franquistas em seus uniformes pardos?); de outro, a pele menos brilhante que a da adolescente – mas não os olhos! – e “qualquer coisa de intenso e de maduro em seu vestido azul, contra o ocre e o negro do telhado do armazém⁶⁵⁷”. De um lado, o ouro e os bens de raiz acumulados sobre o luto alheio; de outro, o ouro nos dentes, no sorriso, nas bailarinas ciganas de Granada. De um lado, os braços cruzados do corpo mal ajustado na roupa ainda nova; de outro, a “mão esquerda solta

⁶⁵² MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

⁶⁵³ GUIMARÃES, Julio Castañon,(org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001. APUD CARVALHO, Ricardo Souza. *Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murillo Mendes*. 2006. Tese de doutorado em Literatura Brasileira - Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 122, grifos meus.

⁶⁵⁴ LINS, 1963, p. 129.

⁶⁵⁵ LINS, 1963, p. 133.

⁶⁵⁶ LINS, 1963, p. 135.

⁶⁵⁷ LINS, 1994, p. 14.

para os gestos⁶⁵⁸”. A contraposição é plástica e se expressa na paleta de cores, na composição do motivo, na pose do modelo.

Assim chegamos ao último ponto desta investigação por contrastes em “O pássaro transparente”: após examinar os polos, masculino e feminino, passamos às zonas mais borradas, às fronteiras, às áreas de contato. Não se esqueça que a última conversa do antigo casal se dá no porto, um limiar entre o ficar e o ir: a ele pertence o mundo dos armazéns onde se estocam mercadorias, do dinheiro, da terra firme; a ela, as línguas estrangeiras sopradas pelos marinheiros, os barcos em movimento, o mar; na fronteira entre ambos, processa-se o encontro.

“O pássaro transparente” é, também, um encontro na fronteira entre as artes: poesias, quadros, desenhos e bailarinas povoam o texto literário. A partir dos arquivos do escritor reunidos na Fundação Casa de Rui Barbosa, Vanessa Cajá comenta:

Analisando os arquivos de Osman Lins, sobretudo seus diários de viagem, cadernetas e planos de aula, pude atestar que o escritor mantinha uma relação profunda com as artes plásticas e com a arte cênica. (...) Transcrevo as considerações feitas por Lins em sua aula de pintura 1: “Achamos que as artes se relacionam e que uma certa familiaridade com a pintura e a escultura nos oferece mais alguns instrumentos para abordar com segurança maior o problema literário”.⁶⁵⁹

Na mesma linha, João Cabral de Melo Neto, o poeta entre a Espanha e Pernambuco, afirmou em entrevista veiculada no programa televisivo *Os mágicos*, da extinta TVE-RJ: “Se fosse possível definir a minha poesia, eu diria que a minha preocupação é definir as coisas. (...) Eu gostaria que meus poemas (...) apenas dessem a ver. De forma que se eu não fosse escritor o que eu gostaria de ser seria pintor. A minha preocupação – muita gente aliás acha que eu tenho uma poesia de pintor – (...) sobretudo é definir as coisas e dar a ver as coisas⁶⁶⁰”. “Definir as coisas” e “dar a ver as coisas”, por sinal, são sintagmas que poderiam ser facilmente atribuídos a Lins. Ramírez Barreto salienta que

(...) não se pode deixar de notar o apelo do ficcionista pernambucano à arte pictórica. Não apenas pela figura feminina que, dentro da narrativa, se dedica a esse *métier* (...), nem só pela correlação que estabelece o homem a respeito do trabalho manual (...), mas por excertos muito específicos que parecem construídos para colocar o leitor na posição de quem se encontra diante de uma tela. O exemplo mais claro talvez seja o descrito pelo narrador no enterro do pai.⁶⁶¹

⁶⁵⁸ LINS, 1994, p. 13.

⁶⁵⁹ ALVES, 2018, p. 79-80.

⁶⁶⁰ *Os mágicos*. TVE-RJ, 1977. Entrevista de João Cabral de Melo Neto a Araken Távora.

⁶⁶¹ RAMÍREZ BARRETO, 2017, p. 43

A importância do pictórico, especialmente considerando o tratamento diferenciado da cor e do gesto na “pintura” osmaniana dos personagens masculino e feminino, faz lembrar debate proposto por Gilda de Mello e Souza no livro *Exercícios de Leitura*⁶⁶². O ensaio “Pintura brasileira contemporânea: os precursores” debate conquistas originais de pintores nacionais anteriores ao modernismo fixando-se justamente no uso da cor, que passa dos tons sombrios e esmaecidos aos vibrantes e luminosos, e na “verdade profunda de uma nova personagem; não apenas a aparência externa, os traços do rosto ou a maneira peculiar de se vestir, mas a *dinâmica dos gestos*⁶⁶³”. Embora ela afirme que “a chamada luz brasileira não é um dado que deriva da observação, mas um esquema cultural importado⁶⁶⁴”, creditando a influências europeias e à prática do *ar livre* essa “nova sensibilidade cromática”, fato é que o artigo seguinte, intitulado “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte” voltará a examinar o esquema de cores como uma das características do Nacionalismo proposto pelas vanguardas modernistas. Assim, ainda que sejam devedores de influências externas, a cor aberta e os contrastes, presentes na caracterização da personagem feminina, passaram a ser incorporados como um signo do nacional na pintura brasileira. Nacionais, também, os motivos locais e uma certa preferência pelo exótico, como as frutas regionais e os pássaros extravagantes pintados por ela.

Contudo, como também debate Gilda de Mello e Souza, a busca dos traços definidores da nacionalidade, “muitas vezes exagerada” nos anos imediatamente posteriores à Semana de Arte Moderna de 1922 “para que o Brasil se libertasse da Europa e encontrasse o caminho de sua cultura⁶⁶⁵”, progressivamente irá se encontrar diante do dilema “entre a expressão brasileira e a exigência artística intemporal⁶⁶⁶”. A saída proposta por Mário de Andrade e por ela examinada, na conjunção Nacionalismo/Expressionismo, fundava-se na ideia de “que a arte brasileira tinha de se realizar no afastamento da arte clássica, embora conservando com a Europa as ligações inevitáveis para o seu pleno desenvolvimento⁶⁶⁷”. De outra perspectiva, desta vez com a antropofagia de Oswald de Andrade, também participante do movimento de 22, uma relação com o externo que dele se aproprie – que o coma, degluta, engula – para dar

⁶⁶² SOUZA, Gilda de Mello. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

⁶⁶³ SOUZA, 1980, p. 224, grifo meu.

⁶⁶⁴ SOUZA, 1980, p. 231.

⁶⁶⁵ SOUZA, 1980, p. 256.

⁶⁶⁶ SOUZA, 1980, p. 260.

⁶⁶⁷ SOUZA, 1980, p. 260.

origem a uma outra forma de existir no mundo, de significar. “Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem⁶⁶⁸”.

A antropofagia para Oswald “trabalharia por uma conversão básica: a rejeição do tabu, de algo que, ao mesmo tempo, se interdita e se põe fora, em prol do totem, algo que se internaliza e cria à sua volta uma comunidade⁶⁶⁹” (LIMA, 2011, p. 369). Para Freud, a estrutura patriarcal da sociedade está calcada sobre a culpa por um parricídio originário, um certo complexo de Édipo fundamental. Este seria o responsável pelo estabelecimento da nossa forma familiar de direito paterno de onde deriva, como afirma Oswald em *A crise da filosofia messiânica*, baseado em suas leituras de Marx e Engels, o direito da herança e a relação capitalista com a terra e a propriedade privada. Oswald procura então deslocar-se dessa concepção freudiana e dessa inescapabilidade do pai dominador como mito fundador imaginando a forma de um matriarcado forte, capaz de fazer frente ao moralismo patriarcal do capitalismo e produzir uma cultura inteiramente outra.⁶⁷⁰

É uma voracidade não mais da acumulação e da eliminação, mas da transformação e da geração: “Eu imaginava ser por incompreensão, quando seu demorado olhar era sondagem⁶⁷¹”. Os infinitos museus da arte egípcia, preciosidades da Assíria, da arte romana, da navegação, das porcelanas, da arte grega, dos relógios, da pré-história, da escrita, da China e da tapeçaria deglutidos, engolidos, mastigados, comidos e transformados em arte genuinamente brasileira.

Retomo este debate porque, como dito, essa dicotomia entre o “genuinamente nacional” e as influências externas, em país periférico e de colonização persistente como o Brasil, é assunto que perpassa toda a cultura e suas manifestações, a exemplo do artigo jornalístico de Osman Lins, mas também porque a solução proposta por Mário de Andrade toca em um ponto bastante pertinente ao exame da narrativa: o da nacionalidade – ou, posto de outro modo, da identidade – que não é mera cópia ou repetição de realidades externas nem geração espontânea descolada de referências, mas *criação* que se processa, pelo *diálogo*, no encontro com o *outro*.

Falar com alguém é aceitar não introduzi-lo no sistema das coisas a saber ou dos seres a conhecer, é reconhecê-lo desconhecido e acolhê-lo estrangeiro, sem obrigá-lo a romper sua diferença. Nesse sentido, a palavra é a terra prometida, onde o exílio realiza-se enquanto estadia, pois não se trata de estar em sua própria casa, mas sempre para Fora, num movimento onde o Estrangeiro entrega-se sem renunciar a si. Falar é, em definitivo, buscar a fonte do sentido no prefixo que as palavras exílio, êxodo, existência, exterioridade, estrangeiridade têm a tarefa de desdobrar em

⁶⁶⁸ ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropofágico*. *Periferia*, Rio de Janeiro, vol. III, nº 1, 2011.

⁶⁶⁹ LIMA, Luiz Costa. *A Vanguarda Antropófaga*. Em: ROCHA, João Cezar; RUFFINELLI, Jorge (orgs.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011; APUD CARDOSO, 2016.

⁶⁷⁰ CARDOSO, Rodrigo Octávio. *Antropofagia, corpo e espírito: anotação ao Manifesto Antropofágico*. *Cadernos Neolatinos*, vol. 1, nº 1, p. 51-61, 2016, p. 54.

⁶⁷¹ LINS, 1994, p. 18.

modos diversos de experiências, prefixo que nos designa o afastamento e a separação como origem de todo ‘valor positivo’.⁶⁷²

Nesse contexto, é significativo que os trechos da narrativa dedicados ao encontro dos polos simbolizados pelo homem e pela mulher artista tenham a forma de diálogos, diferenciando-se da estrutura em quadros descritivos usada no restante do texto. Em primeiro lugar, porque essa ruptura na estrutura textual reflete a ruptura inserida pela trajetória da mulher no campo dos acontecimentos da história. Em segundo, porque, ao criar o espaço de diálogo entre os dois, Lins retira do homem a primazia do eu sobre o mundo para instaurar uma diferença marcada pelo outro. Em terceiro, porque o fato de que ela fala na narrativa implica na afirmação de ela tem voz, ou seja, de que “ela amestrou as mãos de sua juventude, fez com que lhe pertencessem⁶⁷³”. Ao contrário do diálogo de “Os confundidos”, que desvela uma progressiva indiferenciação, em “O pássaro transparente” a conversa aparece justamente para marcar uma diferença. Nesse sentido, retomando Murilo Mendes e João Cabral, a presença das falas alternadas chama a atenção para a importância do “traduzir”, para a imprescindível necessidade da palavra diante da “anormalidade” da alteridade. Afinal, como diz Ailton Krenak, “o remoto é sempre o outro⁶⁷⁴”.

Assim, à monotonia de uma vida em que as palavras nada significam (“E não perca seu tempo em busca de símbolos. Para nós, só um é válido, esses bonecos ociosos, sustentando uma palavra grave (a palavra, a palavra!) num coração de papel.⁶⁷⁵”) ou são destruídas para que tudo continue o mesmo (“Há quantos anos, neste mesmo trem, rasguei aquelas cartas, uma a uma?⁶⁷⁶”), Lins contrapõe o “absurdo” da palavra recheada de significado, a “anormalidade” da criação artística.

O jornal reproduzia uns quadros seus, frutas, pássaros voando. Um era transparente, via-se o pássaro e o coração do pássaro. Tinha um jeito de ave de rapina.
– E olhar de gente.
– Isso mesmo. Era assustador. Existe, aquele pássaro?
– Não.⁶⁷⁷

Mesmo assustador, carregando ainda o jeito de ave de rapina e o olhar de gente, o pássaro transparente deixa à mostra, em seu interior, o coração. É o oposto dos bonecos, ociosos, do bolo de casamento, o contrário do homem preso à repetição do seu passado, o avesso das

⁶⁷² DOUEK, 2003, p. 182

⁶⁷³ LINS, 1994, p. 19.

⁶⁷⁴ KRENAK, Ailton. *Ailton Krenak I (entrevista)*. Em: ALTBURG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOLZLOWSKI, Gabriel (orgs.). *8 Reações para o Depois*. Rio de Janeiro: Editora Rio Books, 2019.

⁶⁷⁵ LINS, 1994, p. 18.

⁶⁷⁶ LINS, 1994, p. 10.

⁶⁷⁷ LINS, 1994, p. 13.

palavras que nada significam do padre na cerimônia, “sugadas por este poço ao qual liguei a minha vida e de quem sinto o ossudo cotovelo⁶⁷⁸”. Pensando nessas palavras que, embora solenes, nada significam, vale lembrar que Eudóxia, o poço de quem o narrador sentia o ossudo cotovelo e única personagem nomeada na narrativa, tem em seu nome “doxa”, termo grego que significa

sistema ou conjunto de juízos que uma sociedade elabora em um determinado momento histórico *supondo tratar-se de uma verdade óbvia ou evidência natural*, mas que para a filosofia não passa de *crença ingênua*, a ser superada para a obtenção do *verdadeiro conhecimento*.⁶⁷⁹

Não seriam, esse casamento e esse modo de vida, também, aspectos do país que, por tão repetidos, aparentam (apenas aparentam) ser uma verdade natural? Não seria a inevitabilidade da continuidade dessas estruturas, a condenação do sempre mesmo, mera crença ingênua a ser superada pela invenção? Lembro-me do fim do poema *Granada*, de Murilo Mendes:

Distingui na noite de Granada o sol,
O fogo central da terra
Comunicando a gana da vida a qualquer um.
Distingui o sol da noite demarcar torres vermelhas.
Vi gitanos dançando a roa
Nas galerias secretas do Albaicín,
Tocados pelo duende e o sol da noite:
Inventam sem cessar o canto e a dança,
Homem, mulher e criança inventam o ritmo.
Os minutos aumentados aprestavam os dentes:
E tive gana da vida, não quis morrer para sempre.⁶⁸⁰

Lembro, também, de um trecho da entrada “Festa Brava” da Espanha osmaniana no *Marinheiro de primeira viagem*: “Toda vez que ultrapassam os limites do ordinário, as criaturas se revestem de luz, para assinalar sua rara condição de quem olha, face a face, coisas temíveis: o amor, a morte, a eternidade⁶⁸¹”. Ao nos brindar com esse jogo de contrastes, Lins ultrapassa os limites do ordinário e a crença ingênua tomada como verdade natural para

⁶⁷⁸ LINS, 1994, p. 17.

⁶⁷⁹ Dicionário Oxford Languages, disponível em: <https://www.google.com/search?q=doxa+significado&oq=doxa&aqs=chrome.4.69i57j0l5.3998j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 21 mai. 2021. Grifos meus.

⁶⁸⁰ MENDES, 1994, p. 610.

⁶⁸¹ LINS, 1963, p. 136-137.

imaginar o verdadeiro conhecimento, a invenção do ritmo, a gana da vida, criaturas revestidas de luz. Contrapõe, à sina de um país fixo, oco e fosco, a possibilidade do voo. Existe, esse pássaro? Não. Mas nós haveremos de criá-lo.



Tomie Ohtake, 2002

*E depois? Que exércitos, areias e detritos cobrirão esta hora?*⁶⁸²

Um ponto no círculo

⁶⁸² LINS, 1994, p. 29.

Um quarto de pensão no sótão da antiga residência de um comerciante abastado, iluminado por dois retângulos de vidro baço e glauco⁶⁸³, em que passa os dias o músico “obrigado, para ganhar dinheiro, a tocar saxofone de nove e meia às quatro da manhã” quando seu instrumento “foi sempre o oboé⁶⁸⁴”, observando as aranhas que, “através de movimentos que não falham, (...) tecem uma força entre caibros⁶⁸⁵”. A mulher angulosa e alta, que percebe, no décimo degrau, ter errado o endereço, observando o quadro da jovem que lembra Ana da Áustria, soltando, com destreza e simplificação de gestos, o torçal de cabelos que lhe roçava a cintura⁶⁸⁶, exultante diante do olho de vidro do homem diante de quem talvez não se perca, assim, seu lado geométrico⁶⁸⁷. Entre os ângulos dos geômetras e os bichos do furacão, a vida e o rigor, a desordem e a geometria, a síntese luminosa, momento único cumprido com justeza e em silêncio⁶⁸⁸ por esse homem e essa mulher cujo desejo, fazendo-os mais leves e acrescentando sua força, os equilibrava⁶⁸⁹.

“Um ponto no círculo” é a narrativa de um encontro. O encontro entre um homem e uma mulher, no plano mais básico do enredo, mas também o encontro entre o imperfeito e o geométrico, entre o finito e o eterno, entre o múltiplo e a síntese, entre o histórico e o sagrado, entre a vida e a arte. Precisar o tempo cronológico da tarde em que se veem pela primeira e última vez os narradores não oferece grande dificuldade: desde as menções feitas por ele aos “toucados que estiveram em uso em outras épocas, há um século e meio, por exemplo⁶⁹⁰” e às cozinhas que ficavam nos andares superiores no “começo do século passado⁶⁹¹” até a referência ainda mais explícita dela ao furacão que assolou o golfo do México “em 24, há pouco menos de quarenta anos⁶⁹²”, tudo corrobora a ideia de que a narrativa transcorre na segunda metade do século XX, mais especificamente no começo da década de 1960, tempo em que estava sendo escrito *Nove, novena*. Contudo, o breve instante do encontro não encerra o tempo narrativo. Ao contrário: como no vértice de um imenso furacão, tudo converge para

⁶⁸³ LINS, 1994, p. 24.

⁶⁸⁴ LINS, 1994, p. 23.

⁶⁸⁵ LINS, 1994, p. 24.

⁶⁸⁶ LINS, 1994, p. 21.

⁶⁸⁷ LINS, 1994, p. 23.

⁶⁸⁸ LINS, 1994, p. 27.

⁶⁸⁹ LINS, 1994, p. 28.

⁶⁹⁰ LINS, 1994, p. 20.

⁶⁹¹ LINS, 1994, p. 24.

⁶⁹² LINS, 1994, p. 26.

essa hora, nesse lugar. Então, neste trabalho, observo “o quarto, à maneira dos que tentam evocar, num local histórico, os acontecimentos que o distinguem⁶⁹³”.

Os dois narradores de “Um ponto no círculo” alternam-se, para compor a história, de acordo com uma estrutura circular em que os “esquemas geométricos de concepção (...) não se prestam a nenhum tipo de capricho formal gratuito⁶⁹⁴”, mas obedecem a uma concepção simbólica da escrita, plasmada no ritmo da composição e nos inúmeros símbolos geométricos, alquímicos, artísticos e místicos que povoam o texto. De acordo com a pesquisadora Loide Chaves, em sua dissertação de mestrado intitulada *Luminosa Síntese: “Um ponto no círculo”, de Osman Lins*,

Dentro do projeto rigorosamente geométrico e simétrico do conto emerge o ritmo poético que ultrapassa o metro. Plasmar o texto na figura do círculo e entremostrá-lo, numa alternância proporcional, as vozes narrativas não é um projeto que toma a forma como referencial apenas de medida, de matemática, mas carrega a esfera ressoante e rítmica que, não estranha à matemática, é própria da poesia e da música.⁶⁹⁵

A alternância rítmica constrói-se por meio das vozes e da extensão dos textos, como bem analisa Chaves no trabalho citado, mas também por meio dos lugares, épocas, campos simbólicos e tempos trazidos pelos narradores. Ele fala dos “caixilhos de janela em pedra-de-líoz, os passeios em liteira levada por escravos que cantavam, a missa nas igrejas de cúpulas ornadas com telhas brancas e azuis⁶⁹⁶” de um Recife percorrido entre “as fortificações, o arsenal da Marinha e o comércio em grosso⁶⁹⁷” e a pensão na Rua Gervásio Pires, em cujo térreo ficavam outrora os alojamentos dos negros e os estábulos, e em que “o piano, as estampas inglesas e os tapetes enfeitariam algum lance do primeiro andar⁶⁹⁸”. Ela traz o Nilo e suas margens, as “padroeiras do Alto Egito e do Delta, (...) uma de coroa branca, outra de coroa sanguínea, representando o Sul e o Norte do país⁶⁹⁹”, os “soldados da Etiópia, assírios, persas, gregos, romanos, tantos outros⁷⁰⁰”, o quadro com a jovem que lembra Ana da Áustria em seus trajes seiscentistas, o furacão que “assolou o litoral da Flórida, do Alabama, do Mississippi, atingiu Louisiana⁷⁰¹”. Ele perpassa hábitos, locais e referências históricas

⁶⁹³ LINS, 1994, p. 21-22.

⁶⁹⁴ CHAVES, Loide da Silva. *Luminosa Síntese: “Um Ponto no Círculo”, de Osman Lins*. 2012 (b). Dissertação de mestrado em Literatura - Universidade de Brasília, Brasília, p. 29.

⁶⁹⁵ CHAVES, 2012 (b), p. 30.

⁶⁹⁶ LINS, 1994, p. 20.

⁶⁹⁷ LINS, 1994, p. 23.

⁶⁹⁸ LINS, 1994, p. 24.

⁶⁹⁹ LINS, 1994, p. 25.

⁷⁰⁰ LINS, 1994, p. 28.

⁷⁰¹ LINS, 1994, p. 26.

brasileiras, algumas mais especificamente pernambucanas, entre os séculos XVII, XIX e XX. Ela volta ao Egito de cinco mil anos atrás e passa pela antiguidade greco-romana, a França absolutista e o litoral norte-americano do século XX, até chegar ao mesmo quarto de pensão na Gervásio Pires no início dos anos 60. Ele conta o encontro no passado; ela, no presente. Não trocam, entre si, uma única palavra. Ermelinda Ferreira diz que

Assistimos, enquanto leitores, à ação da mulher que entra no quarto, faz amor com o homem e vai embora; enquanto, de modo intercalado, ouvimos o relato da memória de seu parceiro sobre os mesmos instantes vividos num tempo anterior. Tudo se passa como se ambos ocupassem realidades paralelas: o evento é idêntico, mas deixa de ser o mesmo quando capturado simultaneamente por um olho capaz de abranger o presente e o passado na mesma narração: um olho curiosamente descrito como “de vidro”. Não um olho humano.⁷⁰²

Entre os olhos oblíquos da mulher, o olho mortal do homem e o olho de vidro cuja perfeição está “no rigor técnico, no ajustamento ao tecido vivo, na ausência de asperezas, no brilho discreto e, sobretudo, em não ver⁷⁰³”, estão em jogo concepções sobre a própria natureza do tempo naquilo que possui de cíclico, de transitório e de eterno. A publicação *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias* dedicou em 2006 todo um volume aos calendários e às ideias de tempo e temporalidades ao longo das civilizações humanas. A pesquisadora Maria Trigoso, ao tratar da (não) questão do tempo na tradição chinesa, aponta que, no que concerne à China,

No domínio daquilo a que chamamos “tempo” encontramos muito pouco. Numa definição canónica, é-nos dito, no estilo paralelístico tão do agrado dos chineses, que se chama *zhou* (tempo) “(aquilo que) vai (como) passado, (aquilo que) vem (como) presente; (aquilo que) vem (como) presente é chamado *zhou*”. O tempo aparece aqui concebido como uma *relação* em curso. É na relação entre estes *dois* termos, simultaneamente nocionais e verbais, opostos (virados um *contra* o outro) e complementares (virados um *para* o outro), que se processa o seu curso, isto é, a passagem contínua de um para o outro.⁷⁰⁴

Significativamente, na pensão em cujo quintal floresciam “clematites, rosas-da-china e pés de maracujá⁷⁰⁵” ocorre uma *relação* entre *dois*, o homem que narra como *passado* e a mulher que narra como *presente*, e que em determinado momento, “mudos, perfil *contra* perfil”, lembram “esses bonecos recortados sobre uma folha dupla de papel, silhuetas que,

⁷⁰² FERREIRA, Ermelinda. Espelhamento Abissal: o sujeito encarcerado no holodeck da ficção osmaniana. Em: XVI Congresso Internacional da ABRALIC, Rio de Janeiro, 2016, p. 4996.

⁷⁰³ LINS, 1994, p. 23.

⁷⁰⁴ TRIGOSO, Maria. A (não) questão do tempo na tradição chinesa. *Ideia(s) de Tempo(s)*. *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 23, 2006, p. 3, grifos da autora.

⁷⁰⁵ LINS, 1994, p. 21.

parecendo *opor-se*, se *completam*, são a mesma unidade, desdobrada⁷⁰⁶”, numa passagem contínua que mescla oposição e complementaridade. Como o (não) tempo chinês.

No capítulo sobre a percepção de tempo no Egito Antigo, o pesquisador José das Candeias Sales indica que havia três modos principais de se entender a temporalidade: a concepção cíclica, a concepção linear e a concepção imóvel ou estacionária. A primeira estaria ligada aos ciclos naturais, como a alternância entre dia e noite e as cheias periódicas das margens do Nilo, em que a “constância da rotatividade astral provava também a adequação dos ritos praticados e garantia a absoluta ordenação dos Cosmos⁷⁰⁷”. Quando vinculada ao mundo terreno e natural, essa concepção de tempo representava “o tempo do quotidiano, o tempo do trabalho, o tempo dos impostos, o tempo da fiscalidade⁷⁰⁸”.

Já a concepção linear estava ligada ao indivíduo, por um lado, e ao cosmos, por outro. Aplicada ao indivíduo, designava o percurso da vida humana terrena e transitória, marcada pelo desgaste, pela ruína e pela consumição: “tempo de vida (tempo dos nascimentos, dos desenvolvimentos, dos declínios e das mortes) era, obviamente, um fluxo contínuo, com a sua multiplicidade, variabilidade e irreversibilidade⁷⁰⁹”; o tempo linear era também o tempo social, em que se situavam as dinastias, o registro dos períodos históricos e as vidas humanas individuais. Aplicada ao cosmos, essa concepção temporal implicava um rito de repetição ativa da criação, uma reencenação ritual do princípio, cujo propósito era de recordação e de conservação do passado, mas que se orientava para o futuro, refazendo o começo para que pudesse existir o porvir. Para os egípcios, explica o pesquisador, a criação não era um ato único: ela podia – e devia – ser continuamente atualizada e regenerada.

(...) a concepção linear faz de cada dia uma repetição activa, isto é, projectada para o futuro, da "Primeira Vez", ou seja, do momento da criação original do universo, quando “ainda não existia morte, nem mal, nem cólera, nem desordem”, quando ainda “não tinha sido anunciado o nome de qualquer coisa”.⁷¹⁰

Por fim, a concepção imóvel ou estacionária estava ligada ao mundo do Além, após a morte no tempo linear. No além-morte, o humano que pereceu no tempo linear se encontraria permanentemente em sua natureza mais vibrante, em um sistema de vida que, “sendo um sistema fixo, não está submetido ao tempo. Nasceu do e no tempo, mas subtraiu-se-lhe; está

⁷⁰⁶ LINS, 1994, p. 25.

⁷⁰⁷ SALES, José das Candeias. Concepção e percepção de tempo e de temporalidade no Egito Antigo. *Ideia(s) de Tempo(s)*. *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 23, 2006, p. 4.

⁷⁰⁸ SALES, 2006, p. 4.

⁷⁰⁹ SALES, 2006, p. 8-9.

⁷¹⁰ SALES, 2006, p. 7.

fora do tempo, visto que este não contribui para a sua existência nem para a sua organização. É como se o indivíduo estivesse ‘fora do mundo’⁷¹¹”. Em outras palavras, “a eternidade egípcia representa a infinitude do tempo, livre de toda e qualquer contingência limitativa⁷¹²”.

O homem que vê, com o seu olho vidente e corruptível, a materialidade do corpo da mulher com tudo o que possui de imperfeito – “A resistência da pele, sua temperatura, o vibrar dos músculos e a descorada penugem, a meia altura das coxas, atenuavam a dureza que me desapontava no desenho das pernas, nos joelhos ósseos, não muito claros, e nos pés de veias salientes⁷¹³” –, é o mesmo que narra a transformação e o desaparecimento de costumes e cidades, incessantemente substituídos na marcha histórica – “Os chalés que guarneciam as margens do Capibaribe, brancos, com seus caixilhos em pedra-de-lioiz e seus pomares, já não existiam⁷¹⁴” –, aproximando-se, em sua narrativa, da concepção egípcia linear de tempo. Do mesmo modo, é ele quem se refere aos sistemas de governo, às construções fazendárias, às casas e aos estabelecimentos de comerciantes, bem como ao percurso cotidianamente repetido na volta para casa, trazendo para a narração o tempo cíclico da fiscalidade e da organização social do trabalho.

Por outro lado, a mulher, evocando o Egito em sua narração, promove o contínuo contraste entre o aspecto perecível da vida, característico do tempo linear – cadáveres “sepultados num aluvião de detritos⁷¹⁵” –, e a busca de eternidade – “Quanto à minha vida, tento convertê-la em círculo e encontrar o Ponto, situado no triângulo e no quadrilátero, ponto a que aludiam os talhadores góticos de pedra, para quem, se não alcançamos tal ciência, será em vão todo esforço no sentido da lógica e da harmonia⁷¹⁶”. Essa busca, conectada com a concepção imóvel ou estacionária do tempo egípcio, materializa-se nos símbolos místicos – “desenharei em sua espádua, com a ponta do seio, como se vertesse leite ou sangue, o sol, tranças espessas, triângulos perfeitos e chifres, o pentagrama, símbolo da vida⁷¹⁷” –, na escrita – “a essencialidade daqueles touros finamente gravados, com pinceis de junco, nos papiros⁷¹⁸”

⁷¹¹ SALES, 2006, p. 12.

⁷¹² SALES, 2006, p. 12.

⁷¹³ LINS, 1994, p. 27.

⁷¹⁴ LINS, 1994, p. 29.

⁷¹⁵ LINS, 1994, p. 26.

⁷¹⁶ LINS, 1994, p. 22.

⁷¹⁷ LINS, 1994, p. 27-28.

⁷¹⁸ LINS, 1994, p. 22.

–, na fixidez da pintura – “desejaria ser, em parte, como essa adolescente, e sustentar com doçura, ano após ano, também emoldurada, meu ramo sempre verde, sua corola imortal⁷¹⁹”.

Os discursos de ambos, os tempos da narração e as concepções de tempo neles presentes encontram-se profundamente imbricados, num texto em que “os motivos se sucedem naturalmente e de modo alternado: as vozes masculina e feminina entrelaçadas⁷²⁰”. O que interessa para esta investigação sobre o Brasil em *Nove, novena* é, primordialmente, o *tempo linear*, mais articulado à concepção moderna ocidental do tempo histórico e sobre o qual se concentra a pesquisa. Contudo, em consonância com o entrelaçamento ressaltado por Elizabeth Hazin no artigo “Música de câmara: nenhum passo, voz alguma”, é impossível dissociá-lo, no que concerne aos significados simbólicos da narrativa osmaniana, e especialmente em “Um ponto no círculo”, dos *tempos cíclico e estacionário*. Aquele embasou a pesquisa das referências; estes ampliaram os sentidos da leitura.

Em livro sobre a contribuição do pensamento foucaultiano para a Teoria da História, o escritor Durval de Albuquerque Júnior sublinha a noção de que, na historiografia, “os fatos não são dados, são *montagens*⁷²¹”. Nesse contexto,

O trabalho do historiador não tem mais como resultado final a apresentação de um objeto desvelado em todos os seus segredos, mostrado em todos os seus contornos sedutores, mas se torna trabalho paciente de desmontagem, apresentando ao final a dispersão das peças que entraram na composição do engenho histórico. O objeto é despedaçado em seus contornos definidos, para retornar ao indefinido, abrindo a possibilidade de um novo vir a ser.⁷²²

De forma semelhante, “Um ponto no círculo” apresenta-se como se as peças que entram na composição do texto estivessem *dispersas*, expostas pelo trabalho do escritor, num *objeto despedaçado em seus contornos definidos* que abre a *possibilidade de um novo vir a ser* – ou uma nova “primeira vez”, como pensavam os egípcios – por meio da leitura, a indagar permanentemente onde estarão, “no múltiplo, vário e excessivo”, aqueles “perfis exatos⁷²³” descobertos pelos escribas do Nilo. “Agora, como os arqueólogos que pensam reconstruir, graças ao pedaço de asa encontrado numa rocha, aves novas e as curvas de seu voo, poderia compor”, para os desconhecidos que me leem, “todo um mundo, a partir do

⁷¹⁹ LINS, 1994, p. 21.

⁷²⁰ HAZIN, Elizabeth. *Música de câmara: nenhum passo, voz alguma*. Em: HAZIN; RAMÍREZ BARRETO; BONFIM, 2017, p. 58.

⁷²¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 155.

⁷²² ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 153.

⁷²³ LINS, 1994, p. 25.

fragmento deixado neste quarto⁷²⁴”. Começamos pelos fragmentos trazidos pela voz masculina.

Durante as madrugadas, no horário em que o retorno do sol anuncia o tempo cíclico da alternância de dias e noites, o narrador realiza o mesmo percurso, ligado ao tempo também cíclico do labor. Nessa caminhada de pouco mais de trinta minutos, o músico observa as peças, desmontadas e submetidas ao desgaste do tempo linear, que entraram na composição do *objeto histórico* da formação da cidade de Recife, do estado de Pernambuco e, em alguma medida, também do país.

Pela madrugada, saio do trabalho, lanço um olhar sobre o antigo *bairro do Recife*, onde ficavam outrora as *fortificações*, o arsenal da *Marinha* e o *comércio em grosso*, evoco o porte e a brancura das *construções fazendárias*, atravesso a *ponte Maurício de Nassau*, refresco os beijos no ar que sobe do Capibaribe, cruzo a *rua Nova*, a *ponte Boa Vista*, a *rua da Imperatriz*, pisando o calçamento que era feito com granito vermelho ou seixos azulados da praia, chego no meu quarto da *Gervásio Pires* com o dia amanhecendo.⁷²⁵

No antigo bairro do Recife, onde ficavam as *fortificações*, o arsenal da *Marinha*, o *comércio em grosso* e as *construções fazendárias*, mostra-se a presença portuguesa nos edifícios, atividades econômicas e poderio militar, bem como apresentam-se aspectos importantes da história oficial e popular da cidade. De acordo com a historiadora Kátia Costa, que dedicou tese de doutorado ao estudo das transformações e persistências das formas comerciais do centro de Recife, o antigo bairro “guarda como principal traço histórico o início do povoamento do Recife, produzido com a função de intermediação entre portos além-mar” e “era o segundo em importância entre os anos 1875-1881, pois reunia o grande comércio atacadista exportador e importador⁷²⁶” – “comércio atacadista”, diga-se de passagem, é o nome atual do que se costumava denominar “comércio em grosso”. Ao longo do século XX, continua a pesquisadora, o bairro passou por planos de revitalização “que aliam a imagem do passado, representada pelo seu casario, à imagem de centros modernos, criando um dos principais pólos de animação noturna da cidade⁷²⁷”. Não por acaso, é lá que toca saxofone, durante toda a noite, o narrador.

Paulo Cavalcanti, nas suas minuciosas memórias reunidas no livro *O caso eu conto como o caso foi: da Coluna Prestes à queda de Arraes*, conta que na década de 1930 ainda

⁷²⁴ LINS, 1994, p. 22.

⁷²⁵ LINS, 1994, p. 22-23.

⁷²⁶ COSTA, Kátia Cristina Ribeiro. *O centro de Recife e suas formas comerciais: transformações e persistências*. 2003. Tese de doutorado em Geografia - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, p. 16.

⁷²⁷ COSTA, 2003, p. 17.

estavam, em mãos dos portugueses, “os grandes e afreguesados armazéns ‘a grosso e a varejo’, as padarias e pastelarias, as grandes lojas de ferragens, as bodegas e casas de pastos, os depósitos de carne ‘do Ceará’, de bacalhau, farinha e feijão mulatinho⁷²⁸”. Vigorava na época, de acordo com ele, forte antilusitanismo no estado, oriundo das persistentes refregas comerciais e do forte sentimento nativista pernambucano, no estado em que diversas revoltas e insubordinações – a Guerra dos Mascates, as agitações de 1831 e 1832 e a Revolução Praieira – tiveram como bandeira reivindicatória “a nacionalização do comércio a retalho⁷²⁹”, atualmente chamado “a varejo”. Das *fortificações coloniais ao arsenal da Marinha* referidos pelo músico, percebe-se a influência lusitana:

Quando os ânimos se exacerbavam, com os ‘quebra-quebras’ de casas portuguesas, nas várias revoltas antes e depois da independência, o grito de guerra era o ‘mata-mata marinho’. (...) E *marinho* era uma expressão depreciativa, dada aos portugueses pelos ‘naturais da terra’, desde a colonização.⁷³⁰

Ao sair do bairro, o músico atravessa a ponte Maurício de Nassau, trazendo o período da ocupação holandesa (1630-1654) e seu sentido de *travessia*, de transformação, com que marcou o estado de Pernambuco e a cidade de Recife. “O que era a cidade do Recife, antes da chegada de Maurício de Nassau?”, pergunta Janderson Machado no artigo “O despertar do Recife no Brasil Holandês”, e responde: “apenas sombra da então mais importante cidade de Pernambuco, Olinda⁷³¹”. Foi somente no século XVII, argumenta, após o governo de Nassau e sua partida para a Holanda (1644), que “Recife viveu uma transformação estrutural e social, constituindo-se em um grande centro político, econômico e cultural na América Portuguesa⁷³²”. O curto período da administração holandesa engendrou a Recife que viria a ser conhecida como a cidade dos canais, a Veneza brasileira, em que se podia “refrescar os beijos no ar que sobe do Capibaribe” e circular sobre suas águas pela novidade de pontes e caminhos. Nesse período foram construídas, além da ponte Maurício de Nassau, já referida, também a rua Nova e a primeira ponte Boa Vista, posteriormente derrubada e reconstruída em local diferente. O percurso do músico é o deslocamento de uma Recife colonial para uma cidade cosmopolita:

⁷²⁸ CAVALCANTI, Paulo. *O caso eu conto como o caso foi: da Coluna Prestes à queda de Arraes*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978, p. 100.

⁷²⁹ CAVALCANTI, 1978, p. 99.

⁷³⁰ CAVALCANTI, 1978, p. 100.

⁷³¹ MACHADO, Janderson. *O despertar do Recife no Brasil Holandês*. *História em Reflexão*, Dourados, vol. 4, n° 7, jan-jun 2010, p. 1.

⁷³² MACHADO, 2010, p. 1.

A construção dessa cidade propiciou, então, a formação de outras significações para o Recife. Palácios, pontes, parques, museus, sistemas de canais vêm substituir a dominância das palavras associadas às *defesas e conquistas militares*, indicando um *deslocamento das representações relativas ao desbravamento e domesticação de uma natureza exótica para um ambiente laico e mundano*. O Recife passou a ter o sentido de *'cidade da liberdade'*.⁷³³

A ponte Boa Vista, por sinal, passou por uma grande reconstrução no período do Segundo Império, feita com ferro importado da Inglaterra numa arquitetura em que se destacam as pilastras metálicas com o brasão imperial no alto, com datas e dísticos em relevo, que são uma síntese da história de Pernambuco e do Brasil⁷³⁴. Saindo da ponte Boa Vista, o músico entra na Rua da Imperatriz, nomeada em homenagem à imperatriz Teresa Cristina em viagem com Pedro II pelo Recife em 1859. Em artigo sobre a fotografia em Recife nos anos 1950, feito a partir do acervo da Fundação Joaquim Nabuco, a pesquisadora Fabiana Bruce pontua:

(...) a ponte da Rua da Imperatriz é considerada um monumento do Recife que se industrializava, mas também é a segunda ponte construída na cidade, depois da Maurício de Nassau (a Ponte do Recife) que liga os Bairros do Recife ao de Santo Antônio (antiga cidade Maurícia), sede do governo holandês. (...) Como ligação entre as duas margens, dois pontos, a ponte é, sem dúvida, um fragmento de linha, uma figura simples que se desenha com a projeção do olhar. Além do que, a ponte carrega um simbolismo que se estende ao encontro de dois mundos ou na transformação de um mundo em outro, de uma visão em outra. Estas transformações podem significar a morte de um mundo e o nascimento de outro.⁷³⁵

Entre dois mundos, na saída do Recife holandês do século XVII, o narrador desemboca no Brasil já independente da metrópole, mas ainda não republicano, do século XIX, tempo próximo àquele em que “arrumavam, as mulheres de então, suas cabeleiras (...) com inúmeros grampos, flores, marrafas, alfinetes, cobrindo-as com mantilhas rendadas ou de gaze” e soltando-as “com um gesto mole e sinuoso, quando a camarinha se fechava⁷³⁶”. No encontro mudo com a mulher cujos gestos não eram sinuosos, mas tinham indefinível rigidez, é a evocação das senhoras oitocentistas cujas “cabeleiras eram segredos revelados apenas a um homem⁷³⁷”, o que permite o entendimento do movimento da intrusa, desprendendo os cabelos, em significativa “expressão de intimidade e oferecimento⁷³⁸”. O ato de soltar os

⁷³³ PONTUAL, Virgínia. *Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 21, n° 42, 2001, p. 7, grifos meus.

⁷³⁴ FRANCA, Rubem, *Monumentos do Recife*, Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1977, p. 135-137..

⁷³⁵ BRUCE, Fabiana. *Uma outra ética do olhar em fotografias do Recife, na década de 1950*. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009, p. 2-4.

⁷³⁶ LINS, 1994, p. 20.

⁷³⁷ LINS, 1994, p. 20.

⁷³⁸ LINS, 1994, p. 21.

cabelos estabelecendo, entre ambos, uma ponte de comunicação, uma ligação entre narradores, épocas e mundos.

Também no século XIX encontramos outra personagem importante da história pernambucana, que dá nome à rua da pensão em que acontece o encontro: Gervásio Pires. Filho de portugueses e nascido no Brasil, ficou conhecido por sua controversa atuação durante a Revolução Pernambucana de 1817, por presidir a Junta de Governo de Pernambuco no tempo da proclamação da Independência do Brasil, em 1822, e por ocupar cargos públicos administrativos no Primeiro Império. Embora tenha se declarado em diversas ocasiões fiel à Corte portuguesa, em sua história misturam-se movimentos nativistas republicanos como a Revolução Pernambucana, prisões e deportações pelo governo português e pelo novo governo brasileiro pós-independência, julgamentos dos quais saiu inocentado apesar dos anos de cárcere e do sequestro dos bens e, finalmente, o reconhecimento popular pelo trabalho desempenhado na administração pública, no que guarda certa semelhança com Maurício de Nassau. Antes de tudo, porém, foi um “comerciante abastado”, como aquele a quem havia pertencido a casa da pensão. No processo de julgamento em Portugal pelo crime de lesa-pátria após o fracasso da Revolução Pernambucana, se defende nos tribunais afirmando que “a idéia de revolucionário he incompativel com a de negociante abastado de bens da fortuna, como o Respondente, pelos prejuizos, que resultão ao commercio do menor transtorno da Ordem pública⁷³⁹”.

Sua vida parece uma síntese das contradições, possibilidades e reviravoltas de uma nascente classe capitalista num Brasil em constituição. Após iniciar a carreira comercial em Portugal, transferiu-se para Pernambuco devido à invasão francesa na metrópole, já dono de frota própria de navios com os quais importava mercadorias diretamente do oriente e realizava viagens comerciais à Inglaterra e aos Estados Unidos. Curiosamente, a invasão da França foi o mesmo motivo que levou à transferência da família imperial para o Rio de Janeiro, ao aumento dos impostos provinciais e à Revolução Pernambucana de 1817, que levaria Gervásio à prisão. No quarto de pensão, a França está presente na “jovem que lembra Ana da Áustria”. Contra a França, ocorre em apoio de Portugal a Inglaterra, mesmo país que forneceu os metais para a construção da ponte Boa Vista, “símbolo de um país que se industrializava”, e cuja influência pode ser vista nas “paredes cobertas de estampas inglesas, representando

⁷³⁹ FERREIRA, Gervásio Pires. *Processo, e Defeza de Gervazio Pires Ferreira, prezo na cadeia da Bahia pelos acontecimentos de Pernambuco em 1817*. Lisboa: Impressão Liberal, 1823, p. 21.

cenas de caçadas”, imaginadas pelo músico ao evocar locais históricos na pensão em que residia. “Em que lugar ficaria o piano Broadwood?⁷⁴⁰”, indaga.

No percurso do músico pelas ruas e pontes da cidade, contudo, não ressoam apenas referências do tempo das lutas coloniais e imperiais. O caminho repetido nas madrugadas atravessa marcos da modernização da cidade no republicano século XX. “A primeira sala de exibição no Recife, Cosmorama, instalada na *Rua da Imperatriz*, é fundada no início do século⁷⁴¹”, leio em trabalho sobre “A modernidade das salas de cinema do Recife”, enquanto artigo sobre as “Práticas cotidianas nos espaços públicos do Recife – 1920:1940” esclarece que

O trecho da área central mais utilizado para os passeios, então conhecido como *footing*, entre os anos 1920 e 1940, ficava entre a Rua 1º de Março e a Rua Nova, que pela Ponte da Boa Vista dava acesso à Rua da Imperatriz. Era a área mais movimentada do centro, porque tinha uma grande variedade de lojas, consultórios e facilidade de acesso para bondes e autos. (...) As pessoas também andavam nas pontes e nas margens do rio Capibaribe, principalmente do centro da cidade.⁷⁴²

A moda foi uma das grandes responsáveis pela mudança dos hábitos da cidade, ampliando os espaços frequentados pelas mulheres. A invasão de modistas francesas nas ruas Nova e da Imperatriz vinha já desde os anos 1830, época em que as senhoras, “que até então não visitavam as lojas das ruas, adquirindo quase tudo em domicílio (...) passaram a ver no comércio das boticas, das lojas, o encontro⁷⁴³”. O vestuário e a ornamentação pessoal também são parte importante da narrativa, desde os “trajes seiscentistas” franceses da menina do quadro na parede, passando pelos “brincos, fitas coloridas e correntes de ouro” que as senhoras brasileiras oitocentistas “retiravam, dos braços, do pescoço⁷⁴⁴” ao entrar na camarinha até a mulher com um lado geométrico que entra no quarto no início dos anos 1960 e adverte: “simplificação não quer dizer ausência de ornatos⁷⁴⁵”.

Estou de saia pérola e de blusa verde, estampada com rododendros negros. Brincos também pretos, imitando as flores do tecido; pulseira em espiral, de prata; sandálias com arabescos. A anágua é branca, rigorosamente engomada, de bramante, com uma fita larga, cor-de-rosa, entremeadada no bordado inglês da barra.⁷⁴⁶

⁷⁴⁰ LINS, 1994, p. 23.

⁷⁴¹ ANDRADE; CÂMARA; STORCH; TRINDADE. *A modernidade das salas de cinema do Recife*, s/d, p. 1.

⁷⁴² COSTA, Luciana Santiago. *Práticas cotidianas nos espaços públicos do Recife – 1920:1940*. *ARCHITECTON – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, vol. 3, n° 4, 2013, p. 26-27.

⁷⁴³ COSTA, 2003, p. 36.

⁷⁴⁴ LINS, 1994, p. 20.

⁷⁴⁵ LINS, 1994, p. 22.

⁷⁴⁶ LINS, 1994, p. 22.

Contribuíram para a mudança de hábitos da cidade, ainda, a instalação de profissionais liberais e a criação de espaços públicos no percurso da narrativa. Nessa Recife em que a presença pública feminina se torna cada vez mais constante, começa a despontar, no início do século XX, o trabalho independente das mulheres. Artigo sobre “Mulheres, trabalho e relações de gênero no Recife” dá conta de que:

Entre os anos de 1922 e 1926 encontramos mulheres por toda a parte: nas ruas, bondes, cafés, bailes, teatros, cinemas, escolas, lojas, festas de igreja e nas fábricas. As mulheres trabalhavam como cigareiras, costureiras, datilógrafas, professoras, *dentistas*, médicas, artistas, parteiras, quitandeiras, cartomantes, empresárias e prostitutas. Entre os novos hábitos femininos destacava-se o flerte, exercício rápido de sedução, ao qual se dedicavam as mulheres nos mais variados espaços, embora seja garantido nos locais destinados ao *footing*, como na Rua Nova, ou nos parques e praças recém-criados.⁷⁴⁷

Vale lembrar que há uma mulher dentista na listagem dos proprietários por que passou a pensão ao longo de quatro anos, assim como é uma mulher aquela que inicia o jogo de sedução vivido nesse espaço. Além disso, os estabelecimentos de profissionais liberais nas ruas do centro foram um importante espaço de circulação pública e de troca de ideias. Paulo Cavalcanti recorda que das sacadas dos consultórios se proferiam discursos políticos na Recife dos anos 1920 e que foi do consultório de um dentista na Rua da Imperatriz, em 1926, que se iniciou uma fala pública de desagravo à morte de João Pessoa, presidente da Paraíba, assassinado “na Confeitaria Glória, em plena Rua Nova, centro mais movimentado do Recife, a notícia espalhando-se como rastilho de pólvora, o grito lancinante enchendo os ares: ‘Mataram João Pessoa! Mataram João Pessoa!’⁷⁴⁸”. Esse assassinato, fruto de uma disputa familiar, acabaria por reforçar insatisfações populares já manifestas nos movimentos tenentistas de 1922 e 1924 e por precipitar muitos dos acontecimentos que levaram à Revolução de 1930. A própria Rua Nova foi denominada Rua João Pessoa entre 1930 e 1937, ano em que se inicia o período ditatorial do Governo Vargas, em mais uma mudança de regime de governo no país.

Morto nessas condições, João Pessoa foi entronado quase como um santo na admiração popular. O clima de inconformismo e de revolta ajudava nesse endeusamento. Poucos se lembravam de que, na condição de ministro do Tribunal Militar, no Rio, João Pessoa votara sistematicamente contra os *habeas-corpus* impetrados pelos “tenentes” de 1922 e 1924, colocando-se ao lado das forças mais retrógradas, nuns tempos de perseguição a ideais renovadores.⁷⁴⁹

⁷⁴⁷ NASCIMENTO, Bruno. Mulheres, trabalho e relações de gênero no recife (1922-1926): conquistas e desafios. Em: APNUH – XXX Simpósio Nacional de História. Recife, 2019, p. 8.

⁷⁴⁸ CAVALCANTI, 1978, p. 75.

⁷⁴⁹ CAVALCANTI, 1978, p. 76.

Talvez coincidentemente, em “Um ponto no círculo”, após o casal de dentistas, o proprietário da pensão foi um subtenente. Também talvez apenas coincidentemente, o furacão referido pela mulher na sua narração ocorreu em 1924, ano da mais importante revolta tenentista no país, exigindo mudanças efetivamente republicanas, no sentido da participação dos cidadãos na *res publica*, no regime instalado poucas décadas antes.

Curioso notar a discrepância entre o espaço público das ruas, percorrido pelo músico em horas vazias, e o espaço privado do quarto, em que ocorre toda a ação narrativa. Em “Um ponto no círculo”, no reverso de uma cidade que se supunha modernizada e cosmopolita, o *footing* ocorria nas madrugadas em que não havia lojas, nem flertes, nem acontecimentos políticos. Ao mesmo tempo, convergem para o recinto privado do quarto os mais variados símbolos políticos, ornamentais e cósmicos, levados pela alternância do olhar dos narradores. A título de exemplo, quem passa pelas ruas que são o centro da moda na cidade é o homem, mas quem traz a ornamentação do vestuário para o quarto é a mulher. A ela, também, cabe o movimento do encontro: é justamente a sua irrupção na cíclica e repetitiva movimentação masculina que promove o acontecimento único; é sua saída que o encerra. Por meio dela, chegam ainda ao quarto os fragmentos do sagrado, do universo, da História ampliada não apenas no tempo, mas também no espaço.

No artigo “As horas que decorrem entre o início e o florescer de um recife: reflexão sobre a temporalidade em Osman Lins”, Elizabeth Hazin destaca a “multidisciplinaridade em que está imersa cada uma das nove narrativas” de *Nove, novena*, numa “rede tecida no texto com elementos advindos de outros saberes e que a ele adere tão perfeitamente que já não é possível encará-la como um mero conjunto de informações necessárias à construção textual”, tornando o texto “tão peculiar: alusivo, meta-narrativo e possuidor de estrutura que nasce naturalmente dos saberes que participaram de sua oficina⁷⁵⁰”. Assim, cada referência torna-se um ponto de expansão dos significados textuais, quando examinada sob os diferentes enfoques da leitura.

Mesmo se a leitura se restringir a um campo do conhecimento, como o campo histórico que viemos examinando, podem-se entrever diferentes referentes para os elementos simbólicos dispersos pelo texto. Numa outra interpretação possível para o furacão de 24, por exemplo, leio que nesse ano ocorreu no Golfo do México, efetivamente, um dos mais intensos

⁷⁵⁰ HAZIN, 2016, p. 97.

furacões já medidos, o primeiro de que se tem registro classificado como nível 5, e que atingiu, embora já com menos intensidade, a Flórida. Foi denominado *Cuba*⁷⁵¹. Em 1962, tempo de escrita de *Nove, novena* – pouco menos de 40 anos, portanto, após a passagem do furacão –, ocorria a crise dos mísseis, opondo Cuba e Estados Unidos – situados, ambos, na abertura do Golfo do México – e que ameaçava varrer, para um aluvião de detritos, os cadáveres de pessoas, rebanhos, répteis, anfíbios, pássaros aquáticos.

Foi no Golfo do México, em 24, há pouco menos de quarenta anos. Um furacão assolou o litoral da Flórida, do Alabama, do Mississípi, atingiu Louisiana, arrancou árvores, telhados e fios telegráficos. Por mais que os animais terrestres deslizassem, corresse ou voasse, água e ventania eram mais rápidas. Não sobrou muito dos grandes rebanhos: em poucos segundos, foram mortos duzentos e cinquenta mil bois e cavalos. Quase todos os répteis, anfíbios, pássaros aquáticos, quase todos os peixes que viviam nos lagos e lagunas tiveram sorte idêntica. Atirados à praia, os cadáveres foram sepultados num imenso lençol de aluviões e detritos, carregados pelas vagas. Continuarão ali por muitos anos; alguns serão redescobertos um dia, feito pedra.⁷⁵²

Além da possível referência política, seja no Brasil tenentista, seja no mundo vivendo o drama da ameaça de extinção nuclear durante a Guerra Fria, o trecho traz também um sentido de permanência no contraste entre o que é vivo, vário e perecível e sua transformação no que é inorgânico e imóvel, porém perdurável. Na narrativa, esse sentido aparece ainda ligado, em grande medida, à escrita: “a escrita que os recolheu e os transmudou, prendendo-os em exigentes limites, contrários à sua índole mutável, não pretendia que voassem, ou cantassem, ou dessem flores nas pedras e nos papiros. Apenas, despojando-os do que era assessório, reduziu-os a luminosas sínteses⁷⁵³”. Uma síntese impressa, tornada pedra a partir da qual se reconstituirá o movimento do voo do pássaro capturado pelo turbilhão, ou imortalizada na pintura que ostenta, ano após ano, sua corola imortal. A arte se apresenta, nesse sentido, na tessitura meta-narrativa de “Um ponto no círculo”, como um dos mais importantes saberes que compõem a sua fatura.

Durante a pesquisa dos signos históricos no texto, revelou-se especialmente problemática a referência à jovem retratada na pintura examinada pelo homem e pela mulher e que se reveste de enorme relevância narrativa: “A verdadeira porta pela qual entrei foi esse quadro, a mulher cujo ramo florido sustento entre os meus dedos⁷⁵⁴”, diz a narradora. Na enciclopédia virtual *Wikipedia*, um artigo de desambiguação traz nove referências distintas

⁷⁵¹ LANDSEA, Christopher et. al. *A reanalysis of the 1921-30 Atlantic Hurricane Database*. Em: *Journal of Climate*, vol. 25, n° 3, out. 2001, p. 865-885, p. 882.

⁷⁵² LINS, 1994, p. 26.

⁷⁵³ LINS, 1994, p. 25.

⁷⁵⁴ LINS, 1994, p. 21.

para a pesquisa por “Ana da Áustria”, dentre as quais, em anos seiscentistas (como o traje do quadro), Ana da Áustria, rainha da França absolutista, e Maria Ana da Áustria, rainha de Portugal e mãe de D. João VI, futuro príncipe-regente do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve. Em cada possibilidade poderia haver diferentes vias de análise e para nenhuma logrei encontrar uma pintura real idêntica à descrita na narrativa. Assim, “para obter do desenho uma visão melhor, mais unitária, para desvendá-lo, afasto-me⁷⁵⁵”. E, ao afastar-me, pesquisando sobre flores, conversas e memória, chego a um poema de Vitor Hugo, que me leva a texto sobre *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, que foi por sua vez reelaborado por Machado de Assis. No romance de Dumas, uma Ana da Áustria, a francesa. O conto de Machado? “Missa do Galo”, que teve uma publicação de releituras organizada por... Osman Lins. E assim, por outra porta (mais verdadeira, talvez?), entrei, novamente, no recinto do quarto.

O conto de Machado de Assis tem um enredo aparentemente simples: na segunda metade do século XIX, o narrador, estudante na corte e hóspede na casa em que residem um escrivão, a esposa, a mãe dela e duas escravas, aguarda na sala próxima à rua um amigo que viria encontrá-lo para assistirem juntos à Missa do Galo. O escrivão Menezes, ou Chiquinho, marido de D. Conceição, havia saído para o “teatro”, “um eufemismo em ação⁷⁵⁶” para o encontro com a amante que fazia as escravas “rirem à socapa” a cada vez que o ingênuo rapaz pedia para acompanhá-lo. Talvez pela desfeita cometida pelo marido em plena noite de Natal, Conceição entra na sala em que o narrador lia *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, “arrastando as chinelinhas da alcova⁷⁵⁷”, com um “pequeno rumor” que veio acordar-lhe da leitura. “Fechei o livro; ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim, perto do canapé⁷⁵⁸”. Na saleta ornamentada por quadros que “falavam do principal negócio deste homem” – “Um representava ‘Cleópatra’; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres⁷⁵⁹” –, os dois têm uma animada e próxima conversa, em tom quase sussurrado, bruscamente interrompida pela chegada do amigo chamando-o para a missa. Ela, então, deixa

⁷⁵⁵ LINS, 1994, p. 21.

⁷⁵⁶ MACHADO DE ASSIS. *Missa do galo*. Em: LINS, Osman; LADEIRA, Julieta (org.). *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977, p. 13.

⁷⁵⁷ MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 15.

⁷⁵⁸ MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 15.

⁷⁵⁹ MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 19.

a saleta. Reencontram-se novamente apenas no café da manhã do dia seguinte, ela “como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera⁷⁶⁰”.

Uma mulher entra no recinto em que se encontra um homem, passam um tempo juntos, ela vai embora. É um momento único, irrepetível, em que uma súbita cumplicidade se estabelece entre dois personagens até então com relações distantes, trazendo para o encontro um enleio e uma singularidade que o tornam um evento quase mágico, apartado da realidade cotidiana. Uma brecha no tempo. Qualquer semelhança com “Um ponto no círculo” não será mera coincidência.

A relação que se estabelece entre os textos, obviamente, não é a de uma releitura, feita inclusive por Lins e outros autores na coletânea *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*⁷⁶¹. Antes, é um diálogo textual sutil, construído num jogo de semelhanças e antíteses entre os elementos simbólicos presentes nas narrativas, numa espécie de volta no caleidoscópio formando desenhos absolutamente novos com peças já conhecidas. Na “Missa do Galo”, os personagens falam, mas praticamente não se tocam; em “Um ponto no círculo”, o diálogo é corporal e se dá quase em silêncio: “Pelo modo profundo como respirou, achei que também escutava, naquele mesmo instante, suspensa nos meus braços, o som que me houvera escapado⁷⁶²”. A mulher machadiana desce do quarto e entra na saleta com vestes da intimidade, as “chinelinhas da alcova”, “um roupão branco, mal apanhado na cintura⁷⁶³”, as mangas desabotoadas caindo naturalmente ao colocar o rosto entre as mãos espalmadas; a mulher de Lins sobre da rua e entra no quarto com vestes finamente ornamentadas, anágua, saia pregueada, samburá de vime, blusa de cambraia “(sua mão direita, com displicência, descia pelos botões de madrepérola)⁷⁶⁴”. O estudante, ao lembrar-se de D. Conceição, comenta: “Voltei-me, e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas⁷⁶⁵”; o músico, remetendo aos costumes de um século e meio antes, descreve as mulheres despindo a roupa de passeio, em suas camarinhas, “descalçando a seguir os sapatos que jamais eram pretos⁷⁶⁶”.

⁷⁶⁰ MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 21.

⁷⁶¹ LINS; LADEIRA (org.), 1977.

⁷⁶² LINS, 1994, p. 26.

⁷⁶³ MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 15.

⁷⁶⁴ LINS, 1994, p. 28.

⁷⁶⁵ MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 18.

⁷⁶⁶ LINS, 1994, p. 20.

Por outro lado, os dois locais de encontro são ornamentados por quadros que exercem função simbólica nas narrativas; são as mulheres – com os olhos que “não eram bem negros, mas escuros⁷⁶⁷” ou eram “escuros, quase negros⁷⁶⁸” – as que têm a prerrogativa de iniciar e interromper o jogo de sedução; são os homens os que trazem referências a manifestações artísticas – teatro, música, literatura, dança – para o texto. Interpenetrando-se, as narrativas, seus personagens, seus ambientes e suas memórias criam uma trama simbólica complexa, em que o texto osmaniano retoma não apenas o conto machadiano como também as referências deste, atualizando-as.

Tinha comigo um romance, os *Três Mosqueteiros*, velha tradução, creio, do *Jornal do Comércio*. Sentei-me à mesa que havia ao centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D’Artagnan e fui-me às aventuras. Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas.⁷⁶⁹

Na saleta de espera da corte oitocentista, a aparição súbita de D. Conceição ao mesmo tempo interrompe e continua a leitura de Dumas: “Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras⁷⁷⁰”. No sótão pernambucano, o quadro com a jovem que lembra Ana da Áustria retoma a personagem do romance que lia o narrador machadiano e a própria ideia da continuidade entre a arte e o texto literário, num jogo de revelação e ocultamento tão ao gosto de Lins: “Senti-me dentro do quadro, abrangido pelo mesmo impulso de admiração com que se curvara, antes, sobre ele. Por isto, e também por me haver abismado na sondagem de seus traços, parece-me tão demorado nosso olhar⁷⁷¹”.

A personagem e narradora feminina de “Um ponto no círculo” congrega, por sinal, uma série de referências ao conto de Machado e, por intermédio desse, ao romance de Dumas. Suas menções ao Egito e à escrita retomam, com significação diversa, o quadro de Cleópatra e os personagens do escrivão e de seu escrevente juramentado, com quem Conceição se casa após a morte do marido. Sua descrição – “joelhos ósseos, não muito claros⁷⁷²”, “pés de veias salientes⁷⁷³”, cabelos “que pendiam para o chão quase feito a cauda de um cavalo⁷⁷⁴”, “os dentes equinos” com que arrancara “a pétala que sustentava entre os lábios⁷⁷⁵” “grossos,

⁷⁶⁷ MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 17.

⁷⁶⁸ LINS, 1994, p. 29.

⁷⁶⁹ MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 14.

⁷⁷⁰ MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 15.

⁷⁷¹ LINS, 1994, p. 22.

⁷⁷² LINS, 1994, p. 27.

⁷⁷³ LINS, 1994, p. 27.

⁷⁷⁴ LINS, 1994, p. 28.

⁷⁷⁵ LINS, 1994, p. 22.

chatos, sem relevo, entreabertos por causa do calor, da ânsia e do tamanho dos dentes⁷⁷⁶ – lembra o cavalo magro do espadachim francês. “Sou angulosa e alta; em mim se percebem, sustentando a carne, as linhas longas, flexíveis e firmes, linhas de florete⁷⁷⁷”.

Em artigo intitulado “Machado de Assis leitor de Alexandre Dumas e Victor Hugo”, o crítico Gilberto Pinheiro Passos examina a presença das obras dos escritores franceses nos escritos de Machado de Assis, trazendo à baila o debate sobre a influência estrangeira na formação da literatura nacional e comentando a “Missa do Galo”, um poema de Victor Hugo e o romance *Os três mosqueteiros*. De acordo com ele, no conto machadiano, “seja em oposição a d’Artagnan ou em consonância com a voz lírica masculina do poema hugoano, constrói-se o texto que absorve criticamente os dados franceses⁷⁷⁸”, e continua:

O símile não podia ser mais consentâneo com a realidade intertextual que o conto apresenta: não se trata de uma mera leitura de obra francesa, mas de uma tradução, indicando estarmos diante da passagem de uma cultura para outra: a França envia o símile que a vida literária brasileira recolhe, adapta e usa a seu bel-prazer.⁷⁷⁹

Tal resultado já estava previsto no famosíssimo “*Instinto da nacionalidade*”, no qual Machado reconhece a existência de um lastro literário brasileiro apenas nascente e se pergunta a respeito de uma *nacionalidade literária suficientemente desenvolvida, capaz de representar uma tradição operante e suficiente, como cabedal a se recorrer e onde se reconhecer, possibilitando ao autor nacional se tornar independente do estrangeiro*.⁷⁸⁰

Dessa vez, na passagem de uma cultura para a outra e já diante de uma nacionalidade literária que representa uma tradição operante e suficiente, é o Rio de Janeiro de meados dos oitocentos que envia o símile que a literatura pernambucana recolhe, adapta e usa a seu bel-prazer. Ou, para usar os termos teóricos propostos por White e já presentes nesta tese, o *complemento* osmaniano atualiza a *prefiguração* do conto de Machado, retomando ainda as *prefigurações* deste presentes no romance estrangeiro de Dumas. “Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum⁷⁸¹”, nos ensina Machado no seu clássico ensaio “*Instinto da nacionalidade*”. “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo”, afirma, “é certo sentimento íntimo, que o

⁷⁷⁶ LINS, 1994, p. 29.

⁷⁷⁷ LINS, 1994, p. 22.

⁷⁷⁸ PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Machado de Assis leitor de Alexandre Dumas e Victor Hugo*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 34, p. 73-86, 1992, p. 73.

⁷⁷⁹ PASSOS, 1992, p. 75.

⁷⁸⁰ PASSOS, 1992, p. 84.

⁷⁸¹ MACHADO DE ASSIS. *Instinto de Nacionalidade*, 1873, p. 5.

torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço⁷⁸²». Nada mais osmaniano que isso.

Nesse sentido, as relações entre a narrativa de Lins e o conto de Machado ampliam o debate sobre os sentidos políticos do texto, indo além dos acontecimentos históricos dispersos na narrativa, passando pela questão da ideia de nacionalidade na literatura e alcançando o tema do próprio fazer artístico. É a literatura brasileira em potência, não fechada sobre si mesma, mas num diálogo profícuo em que, retomando o historiador Durval de Albuquerque Júnior, o objeto despedaçado em seus contornos definidos, retornado ao indefinido, abre possibilidade de um novo vir a ser. “Deste modo agem a vida e a memória, sovertendo com igual indiferença o terso e o impuro, para nunca mais ou até que o trabalho do homem – ou o acaso – os devolvam à superfície⁷⁸³”. Como bem disse Loide Chaves, no artigo “Desejo e desenho: amor e escrita no percurso ficcional de Osman Lins”,

(...) seja na concepção estrutural que rege a narrativa, seja na atmosfera de circularidade e de unidade que ocupa os temas, nota-se que a escrita de Osman Lins tanto em *Nove, novena* quanto em *Avalovara* apura-se e reveste-se de uma dimensão de busca do equilíbrio entre a vida e a arte, amor e escrita.⁷⁸⁴

Traçando o círculo, a França absolutista, o antigo Egito, o Brasil escravagista, o Brasil contemporâneo, o Recife holandês, português, brasileiro, acontecimentos históricos, eventos naturais, paisagens humanas; intermediando mundos, tempos, realidades e visões – no centro, no ponto: a Arte, o Amor, a Criação. Afinal, não basta resistir. É preciso criar.

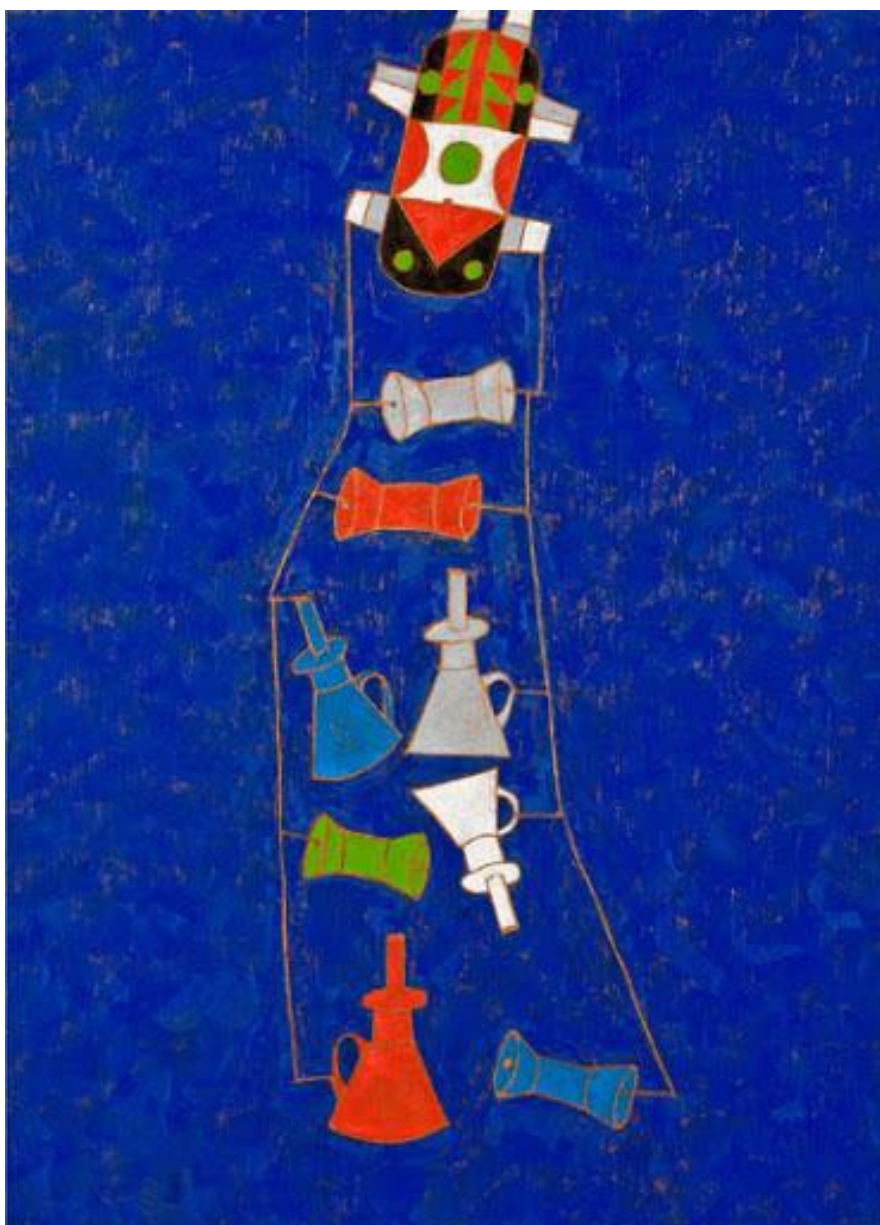
Ergueu-se de nós, de nossa pele brilhante, um hino atormentado, atravessou-me o espírito a lembrança da trompa e de suas possibilidades, ambos ressoamos de prazer. Tantas coisas mudavam – arquitetura, sistemas de governo, formas da miséria e da rapacidade – tantas coisas mudavam e o hino era o mesmo.⁷⁸⁵

⁷⁸² MACHADO DE ASSIS, 1873, p. 5.

⁷⁸³ LINS, 1994, p. 47.

⁷⁸⁴ CHAVES, Loide. Desejo e desenho: amor e escrita no percurso ficcional de Osman Lins. Em: GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice (org.). *No reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*. Porto Alegre: UniRitter, 2012, p. 62.

⁷⁸⁵ LINS, 1994, p. 29.



Francisco Galeno, 2010

*Decidi fazer um papagaio assim: formas novas, diferente dos outros e ainda mais alegre. Vou fazê-lo.*⁷⁸⁶

Pentágono de Hahn

⁷⁸⁶ LINS, 1994, p. 177

Em diferentes cidades de Pernambuco, ao redor de Senhorita Hahn, “centro de atenção naquele pequeno e venturoso universo⁷⁸⁷”, as histórias de um menino, seus papagaios coloridos e seu amor pela vizinha Adélia, casada com o comerciante de milho e feijão; de um celibatário no meio-termo entre os irmãos Oséas, “a criatura menos propensa a sutilezas que já conheci⁷⁸⁸”, e Armando, “ar perdido, olhos etéreos⁷⁸⁹”, pintando animais imaginados e paisagens escandinavas; de uma senhora virgem, sua irmã Helônia e seu irmão padre, a solidão onipresente quebrada apenas pelas controversas visitas do vira-mundos Nassi Latif trazendo notícias do circo; de uma moça orgulhosa de seus seios, apaixonada por Bartolomeu, alguns anos mais novo, e seu amor acochado pelos assovios da cidade entoando “aquela marcha que para nós jamais foi triunfal, mas desesperadora, e que logo se fez acompanhar de batidos ritmados de pés, cinquenta pés, trezentos, triturando-nos⁷⁹⁰”; e de um homem vindo de Recife, entrando furtivamente na casa em que “a presença de minha avó abrange o cheiro das coisas” em busca de “certo indefinido sabor que, estou seguro, existiu em minha infância⁷⁹¹”, aprendendo a amestrar palavras “com agulhão e banhos⁷⁹²”. Dançando, recebendo torrões de sal, confeitos, pedaços de anil, ramos de árvore, balas de mel, folhas de bananeira, molhos de capim, sendo observada em silêncio, oferecendo um ramalhete de dalias ou três rosas amarelas, lançando o grito que aceita resposta, soprando entre os dedos do aspirante a escritor ou assemelhando-se à jovem que a observa, a elefanta Hahn é ponto de convergência entre as cinco micronarrativas que compõem o pentágono, atuando como detonador de significações das expectativas e visões de mundo dos personagens.

“Pentágono de Hahn” é um universo. Nele cabem menino, moça, adulto, temporão, velha; pintura, circo, dança, teatro, cinema, música, pastoril; ódio, indiferença, solidão, amores imaginários, atacados, findos, inexistentes, consumados. Nele cabem as paisagens escandinavas e seus fiordes, o Congo, a Birmânia, a Venezuela, a baía de Bengala, o Acre, Mato Grosso, Pernambuco e as cidades de Goiana, Vitória e Recife, a sacristia, o Retiro onde outrora se enterravam os bexigentos e que hoje abastece a cidade, ruas vazias, praças lotadas, casas silenciosas, periferias empobrecidas, “barracas de lona, mulheres da vida, cavalos com cangalhas, mercadores, carros de boi cobertos com chitão, mel de engenho em potes, toalhas

⁷⁸⁷ LINS, 1994, p. 44.

⁷⁸⁸ LINS, 1994, p. 35.

⁷⁸⁹ LINS, 1994, p. 58.

⁷⁹⁰ LINS, 1994, p. 45.

⁷⁹¹ LINS, 1994, p. 38.

⁷⁹² LINS, 1994, p. 50.

de crochê, redes coloridas, esteiras de pipiri, bichos de barro, frutas, verduras, papagaios⁷⁹³”. São cinco histórias diferentes, mas são também temas, elementos simbólicos e ideias que se repetem, sendo examinados, a cada vez, por um prisma diverso: a criação artística, as águas e a memória, o significado do amor e os interditos sociais, a tensão entre o indivíduo e o coletivo, as relações entre centro e periferia.

No conjunto que compõe *Nove, novena*, esta é talvez a narrativa mais complexa em termos de enredo. A construção explora o recurso posteriormente desenvolvido em *Avalovara* de intercalar as linhas narrativas, interrompendo-as e retomando-as, e que já se faz presente em outros textos do livro, como “Perdidos e Achados”. No entanto, se neste último há um espaço e um tempo compartilhado entre todas as linhas – o desaparecimento do menino na praia – no “Pentágono” o eixo de ligação é a passagem da elefanta pelas vidas dos personagens, em apresentações que ocorriam, praticamente idênticas, em espaços e tempos distintos, acrescentando ao texto mais elementos de mobilidade e impermanência.

As histórias têm convergências que promovem por vezes a impressão, para o leitor, de que um mesmo personagem aparece em diferentes idades ou de que um mesmo conjunto de acontecimentos é narrado por mais de um ponto de vista. A título de exemplo, a mistura dos sinais no parágrafo inicial instiga a suposição de que fala ali o mesmo personagem na infância e na idade adulta, ao passo em que, em duas das linhas narrativas, há o envolvimento entre um menino/adolescente e uma mulher mais velha. Seria Bartolomeu o menino que namora Adélia e que depois se torna o celibatário? Alguns trabalhos sobre a narrativa apontam nessa direção.

Contudo, na linha narrativa em que a mulher conta o seu envolvimento com Bartolomeu ambos se equiparavam em estatura⁷⁹⁴, enquanto o menino apaixonado pela vizinha Adélia, debruçada à janela, chegava à janela de sua casa para olhá-la “na ponta dos pés⁷⁹⁵”. A namorada de Bartolomeu se muda da cidade para acompanhar o pai, que fora transferido, e Adélia é casada com o comerciante de milho e feijão.

Com exceção do parágrafo inicial e da semelhança dos sinais usados para distingui-los, tampouco creio haver um indicativo forte de que o celibatário e o menino sejam o mesmo personagem. Logo no início, inclusive, eles dizem ter assistido ao espetáculo de Hahn em espaços diferentes – um em Goiana, outro na Vitória –, o que não impede a identidade entre

⁷⁹³ LINS, 1994, p. 57-58.

⁷⁹⁴ LINS, 1994, p. 33.

⁷⁹⁵ LINS, 1994, p. 39.

eles, já que um mesmo personagem poderia ter assistido à apresentação em momentos distintos da vida, mas insere no texto uma diferenciação. No entanto, embora na leitura que faço do texto as linhas narrativas não se cruzem efetivamente, o fato de haver similitudes entre elas não é fortuito. “Pentágono de Hahn” é uma narrativa múltipla e diversa, como múltiplo e diverso é o país fora dela.

“Tentar reduzir as construções narrativas de Lins em termos de enredo é atividade profana⁷⁹⁶”, diz Loide Chaves no ensaio “Desejo e desenho: amor e escrita no percurso ficcional de Osman Lins”, e continua: “a estrutura engendra a narrativa de maneira inexorável, de modo que emerge do texto e no texto a palavra com toda sua pujança de expressão”. Como o “papagaio que jamais existiu, em muitas cores, belo, complexo – e capaz de voar⁷⁹⁷” – construído por um dos narradores, o texto conjuga, com absoluta maestria, elementos significativos dispersos numa imensa rede simbólica cuja malha pode ser explorada pelo leitor, a cada vez, por um caminho diverso. Sandra Nitrini denomina “metalinguagem poetizada” a esse fazer literário que questiona a ilusão de realidade numa “literatura que se assume como tal” e cujos aspectos teóricos, os quais “constituem a matéria implícita da poética osmaninana (...) correspondendo a fibras no corpo do texto”, acabam se “poetizando e entrando, muitas vezes, na tessitura da narrativa, como imagens, símbolos, metáforas e ornamentos⁷⁹⁸”. Chama a atenção da ensaísta a instância metaliterária, com referências implícitas ou explícitas ao próprio ato de escrever, também trabalhada por Ana Luiza Andrade no já citado *Osman Lins: crítica e criação*.

Izabella Costa explora o caráter matemático da estrutura⁷⁹⁹ em diálogo com as demais narrativas do livro e com *Os gestos*, segundo livro publicado por Lins, enquanto Poliana Queiroz empreende uma leitura musical na dissertação de mestrado *Organum: a escritura musical em “Pentágono de Hahn”, de Osman Lins⁸⁰⁰*, identificando os ritmos, tempos e sons contidos no que chama de “pentágono polifônico”: “Palavras e imagens ressignificadas fundam, a saltos, um novo estatuto de texto, um texto-mãe de onde nascem harmoniosas

⁷⁹⁶ CHAVES, 2012, p. 64.

⁷⁹⁷ LINS, 1994, p. 48.

⁷⁹⁸ NITRINI, 1987, p. 130.

⁷⁹⁹ COSTA, Izabella. *Contraste e continuidade: marcas da rebelião formal de Osman Lins no percurso entre Os Gestos (1957) e Nove, novena (1966)*. 2017. Dissertação de mestrado em Literatura - Universidade de Brasília, Brasília.

⁸⁰⁰ A autora possui outros textos com a mesma temática, alguns dos quais citados neste capítulo.

constelações de possibilidades estéticas, pulsando no ritmo das correspondências entre artes – linha a linha, compasso a compasso⁸⁰¹”.

As estrelas que interessam à formação da constelação desenhada nesta tese são sabidas: todo este trabalho é a busca de ligar os pontos para uma interpretação histórica e política do Brasil em *Nove, novena*. Que desenho teremos encontrado até aqui? Falamos sobre violência e amor, sobre continuidade e invenção, sobre isolamento e as possibilidades de diálogo. No quadro final do retábulo, fechando o chifre do touro, a ligação entre os gêmeos ou o fiel da balança, a leitura se volta para temas já abordados, vistos, desta vez, sob o prisma multifacetado do pentágono. Com a licença poética aberta pelas *Pronominais*⁸⁰² de Oswald de Andrade, dou a volta à gramática tradicional para convidar em bom português brasileiro: me acompanham neste último passeio?

O historiador, compositor e babalaô⁸⁰³ brasileiro Luiz Antonio Simas escreve que “o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto⁸⁰⁴”. Essa frase tem me acompanhado com insistência teimosa: encontrou uma espécie de ressonância íntima e volta, a intervalos, à consciência dolorosa desta cidadã do impossível Brasil de 2021. Vivemos, aqui, um tempo de mortes. Vivemos, também, um tempo de desencanto. Talvez por isso, este texto, iniciado há tanto tempo, não conseguisse sair das poucas páginas iniciais. Neste último capítulo da tese, a intenção era tratar das possibilidades de futuro do país, de sua beleza, da criação. Mas como escrever sobre o encanto num tempo de desalento, de desesperança? Simas me ajuda a encontrar um caminho.

O livro *Flecha no tempo* trata do que os autores chamam de “carrego colonial”, “aquele que exige corpos adequados para o consumo e para a morte em vida, a pior que há⁸⁰⁵”, e me lembra que esse desencanto que hoje nos parece a todos onipresente é há muito a realidade cotidiana das pessoas mais marginalizadas que eu nesta terra. Ailton Krenak, dessa vez do ponto de vista dos povos originários, diz que estamos em guerra há mais de quinhentos anos. Em uma das micronarrativas do “Pentágono”, o narrador descreve a mulher de pés

⁸⁰¹ BORGES, Poliana Queiroz. *Organum: a escritura musical em “Pentágono de Hahn”, de Osman Lins*. 2015. Dissertação de mestrado em Literatura - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, p. 17.

⁸⁰² *Pronominais*, de Oswald de Andrade (1925): Dê-me um cigarro / Diz a gramática / Do professor e do aluno / E do mulato sabido / Mas o bom negro e o bom branco / Da Nação Brasileira / Dizem todos os dias / Deixa disso camarada / Me dá um cigarro. Em: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 5ª ed., 2000, p. 120.

⁸⁰³ Título dado aos sacerdotes dedicados ao culto de Ifá, na tradição das religiões de matriz africana brasileiras.

⁸⁰⁴ RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019, p. 5.

⁸⁰⁵ RUFINO; SIMAS, 2019, p. 5.

“largos, de artelhos malformados por uma vida bruta⁸⁰⁶” que encontra no “bairro sórdido, as casas derrubadas, erguidas novas paredes no lugar das outras – velhas, e fincadas como dentes de leite⁸⁰⁷”, mas, curiosamente, também a descreve “alegre, cabelo à Robespierre, nuca raspada a navalha⁸⁰⁸”. Como encontrar alegria em meio aos “cães dispersos”, que “farejavam a noite, eriçados, as orelhas em pé, azuis, pretos, verdes, cor de chumbo⁸⁰⁹”? Como empurrar o céu com as mãos quando ele ameaça desabar sobre nossas cabeças, como diz Krenak ao citar o cacique yanomami Davi Kopenawa? Como rodar a gira dos caboclos de Simas diante da máquina de moer mundos dos brancos, de karai’wa? Como dançar, viver, gozar a vida e honrar a memória para inventar o encantamento num tempo opressivo? Embora de outra perspectiva, me parece que é disso, também, que trata Osman no seu pentágono.

O espaço narrativo é tema de grande importância para Lins, que o estudou detidamente em sua tese de doutorado, *Lima Barreto e o espaço romanesco*. Em *Avalovara*, o espaço estrutura a própria construção do romance, juntamente com o tempo, plasmados na figura do quadrado e da espiral. Já em *A rainha dos cárceres da Grécia* aparece como categoria de análise relevante para o professor narrador, que ressalta “a mobilidade, a incerteza, a fusão” que transfiguram o espaço e sua relação com a “temática da penúria, cuja importância no livro é indiscutível⁸¹⁰”. Na *Rainha*, a mobilidade espacial em que às dobras do espaço se sobrepõem as dobras do tempo ficcional amplifica a temática da cidade e de suas periferias e relaciona-se à ideia de invasão que percorre todo o texto:

Mais verdadeiro e significativo que Julia M. Enone tenha minado o seu livro com cenas de ocupação e não de expulsão do invasor: elas refletem melhor a nossa realidade e a realidade de todos os países hoje ocupados – pelas armas, pelo ouro e por instrumentos menos palpáveis. (...) Matias de Albuquerque punha sentinelas nas elevações de Olinda, para anunciar os mastros inimigos. Mas quem vê as forças que hoje nos invadem?⁸¹¹

Também no “Pentágono” observamos as temáticas da periferia e da invasão. Na sua peregrinação em busca de “ser reconduzido a alguma convivência”, “não importava em que bando”, o narrador celibatário percorre, faminto, a “rua larga, longa e mal iluminada, cruzada pelos ecos do batuque⁸¹²”. Alude, em outros momentos, à distância entre ele e o interlocutor, à

⁸⁰⁶ LINS, 1994, p. 52.

⁸⁰⁷ LINS, 1994, p. 48.

⁸⁰⁸ LINS, 1994, p. 49.

⁸⁰⁹ LINS, 1994, p. 48.

⁸¹⁰ LINS, 2005, p. 167.

⁸¹¹ LINS, 2005, p. 148.

⁸¹² LINS, 1994, p. 48.

“nuvem branca” que o “separava do próximo⁸¹³” e à sua “indiferença habitual, a serenidade habitual⁸¹⁴”. Qual a nuvem, afinal, que o separa do próximo? De que próximo fala? A que indiferença se refere? Embora o propósito alegado para a caminhada seja a busca por “afagar um flanco de mulher⁸¹⁵”, o episódio remete, mais do que à procura por um relacionamento amoroso ou sexual, à incomunicabilidade humana, que pode ser lida do ponto de vista da exclusão social. Não estranha que o narrador faça o trajeto com uma fome física e emocional aplacada apenas pelo fato de não ser nunca satisfeita.

Que me conduzira? Minha inquietação ou o batuque, aquele ritmo surdo, interminável, que fugia e vinha, segundo a direção de minha marcha ou do vento, enquanto a fome crescia e desaparecia, como se o jejum a houvesse aplacado? (...) Havia, além de mim, muitos outros homens e mulheres, crianças mendigavam, uma velha de cócoras, junto a um monte de lixo, gemia uma cantiga rogatória. Vinha a cantiga de outra garganta sepultada no lixo, os cães porém ignoravam tudo, todos, gente e canção, só viam a mim, latiam nos meus pés, matilha de gargantas luminosas. Voltar? Não tinha para onde, voltar era o mesmo que ir, o mesmo que não ir, nenhuma voz me esperava.⁸¹⁶

Nessa caminhada, que Poliana Queiroz Borges compara à jornada do herói e a que atribui o sentido mítico da iniciação⁸¹⁷, aos sons do batuque (usado nas religiões e nos ritmos musicais brasileiros de origem africana, por tanto tempo marginalizados no país) somam-se a cantiga rogatória e os latidos dos cães, numa atmosfera que congrega a festa, a fé, a penúria e a violência presentes nas periferias. Ao tratar das ressonâncias do poema *O elefante*, de Carlos Drummond de Andrade, na narrativa osmaniana, Hugo Almeida identifica traços do que ele chama de “poesia social”, decorrente “sobretudo das inquietudes que o assaltam⁸¹⁸”. Citando texto de Antonio Candido a respeito da obra de Drummond, afirma: “O que ele escreve a seguir vale, a meu ver, também para a narrativa de Osman Lins: ‘O sentimento de insuficiência do eu, entregue a si mesmo, leva-o a querer completar-se pela adesão ao próximo, substituindo os problemas pessoais pelos problemas de todos’⁸¹⁹”.

Além da iniciação individual do herói, o texto remete à instância coletiva ao narrar a entrada daquele homem habituado à solidão de seu escritório nas ruas em que estão muitos:

⁸¹³ LINS, 1994, p. 53.

⁸¹⁴ LINS, 1994, p. 44.

⁸¹⁵ LINS, 1994, p. 48.

⁸¹⁶ LINS, 1994, p. 48.

⁸¹⁷ BORGES, Poliana Queiroz. *O limitado dá forma ao ilimitado: Hahn entre fronteiras*. Em: HAZIN; RAMÍREZ BARRETO; BONFIM (orgs.), 2017, p. 91-94.

⁸¹⁸ CANDIDO, Antonio, *Inquietudes na poesia de Drummond*. Em: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 125. APUD ALMEIDA, 2001, p. 43.

⁸¹⁹ ALMEIDA, Hugo. *Drummond, Osman Lins e o elefante – poéticas em confronto* *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n° 13, p. 31-46, maio/junho de 2001, p. 43.

homens, mulheres, velha, crianças. No entanto, não se deve perder de vista o caráter de despersonalização desses “muitos”, que atuam quase como um pano de fundo para o sentimento de isolamento do narrador, em oposição à busca de identidade do “um”. Apesar da cantiga e dos sons que o rodeiam, a separação entre o indivíduo e o coletivo se acentua: não há diálogo, “nenhuma voz” o espera.

Em artigo intitulado “Para além do pensamento abissal”, Boaventura de Sousa Santos examina a epistemologia ocidental a partir da constituição das dinâmicas coloniais e defende haver uma “linha abissal” entre um mundo que se pretende civilizado e outro em que prevaleceria o que este primeiro mundo chama de estado de natureza, pré-civilizado. Essa linha, traçada por uma operação cultural, legal, científica e discursiva, separava no período colonial os espaços em que valia o direito, a pretensão de emancipação dos sujeitos e a regulação do poder do mais forte (seja o Estado, os grupos ou as pessoas) e os espaços em que valia o paradigma da apropriação e da violência. Longe de representarem uma dicotomia que poria em xeque os valores “civilizados” do primeiro mundo, as dinâmicas exploratórias do segundo mundo garantiriam a sua existência, e seriam tornadas invisíveis por “concepções abissais de epistemologia e legalidade”. Desse modo, “a universalidade da tensão entre regulação e emancipação, aplicada a este lado da linha, não entra em contradição com a tensão entre apropriação e violência, aplicada ao outro lado da linha⁸²⁰”. Entre elas, há um abismo:

O outro lado da linha abissal é um universo que se estende para além da legalidade e da ilegalidade e para além da verdade e da falsidade. Juntas, essas formas de negação radical produzem uma ausência radical: a ausência de humanidade, a subumanidade moderna. Assim, a exclusão se torna simultaneamente radical e inexistente, uma vez que seres subumanos não são considerados sequer candidatos à inclusão social (...). A injustiça social global está assim intimamente ligada à injustiça cognitiva global, de modo que a luta pela justiça social global também deve ser uma luta pela justiça cognitiva global.⁸²¹

Por meio dessa operação cognitiva, a linha abissal promove uma separação intransponível entre os que estão de um ou do outro lado, uma incomunicabilidade absoluta. Se no passado essa linha separava os territórios coloniais dos territórios ditos “civilizados”, hoje se torna espacialmente mais difusa e separa as grandes cidades do interior, o centro da periferia e o condomínio da favela, em diferenciações que se replicam em instâncias menores ou maiores, mas sempre instaurando um abismo. Lembre-se que o narrador comenta que o

⁸²⁰ SOUSA SANTOS, Boaventura. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos*, CEBRAP, p. 71-94, nov. 2007, p. 74.

⁸²¹ SOUSA SANTOS, 2007, p. 76-77.

irmão “não tolerava que mulheres da vida (frequentava-as mesmo depois de casado) lhe falassem das próprias atribuições. ‘Rapariga já nasce rapariga. Não tem uma que preste.’⁸²²”. É uma separação cognitiva, que retira daqueles dispostos do outro lado da linha a possibilidade de virem a ser o que deste lado da linha se entende como um *alguém*.

O percurso do celibatário me parece, nessa perspectiva, uma caminhada por sobre o abismo. É significativo que justamente esse personagem – “nem cego bastante para triturar o que me apetecesse, nem bastante louco para integrar-me num sonho e dele fazer parte⁸²³” – passe, em sua busca por um encontro real, pelos bairros periféricos. Ao tentar ultrapassar as barreiras subjetivas que o impediam de ter contato com os seres humanos, seu trajeto denuncia outras barreiras que relegam pessoas a nem serem vistas como seres humanos. Na tentativa de superar seu abismo pessoal, o narrador denuncia o abismo ainda maior de que fala Boaventura.

(Talvez extrapolando um tanto o sentido do texto, vem-me à lembrança o próprio Lins, descrito por muitos que o conheceram à época como um homem contido, sem vinculações com qualquer coletivo político, mas peremptoriamente contrário ao estado ditatorial que se implantava no país⁸²⁴: nem cego o bastante para triturar o que o apetecesse, nem bastante louco para integrar-se num sonho e dele fazer parte.)

Ainda sobre o espaço narrativo, cabe notar que existe uma diferenciação espacial entre as micronarrativas que compõem o pentágono. As duas irmãs solteiras passam todo o tempo dentro de casa, a não ser quando a narradora percorre a vizinhança em busca de ajuda para as orações no momento de morte do irmão, e têm as notícias do exterior trazidas por outrem. Na história do menino e de Adélia, ganha proeminência a rua em que eles vivem e a vizinhança, enquanto na da narradora e de Bartolomeu já aparecem a cidade de maneira ampla e seus locais mais afastados, como o Retiro e as ruas desertas dos seus encontros. O celibatário percorre não apenas a cidade como também seus arredores, chegando aos bairros periféricos e empobrecidos, e o aspirante a escritor chega à cidade da infância vindo de Recife, ampliando ainda mais a dimensão espacial do texto. Além disso, essa ampliação que se dá com o deslocamento entre a capital e o interior promove uma inversão do sentido político do espaço: agora, a cidade da infância e a casa da avó é que são a periferia do grande centro.

⁸²² LINS, 1994, p. 35.

⁸²³ LINS, 1994, p. 35.

⁸²⁴ A esse respeito, ver depoimento de Dagoberto Buim Arena, que foi monitor de Osman Lins quando este atuou como professor na Universidade de Marília, disponível no programa *Osmanize-se! IV*.

Entre a casa, a vizinhança, os arredores, as periferias, o grande centro e de volta à cidade e à casa – transformadas em periferia – transitam os personagens. Também Hahn, a elefanta que integra as micronarrativas, se move entre cidades deixando-as ao fim de cada uma das histórias, o elefante citado pelo celibatário vaga por doze anos na baía de Bengala, o pastoril chega como Novidade ou Acontecimento, seu papagaio e os do menino sobem aos céus, o trem chega, vindo de Recife. A mobilidade, plasmada na estrutura narrativa, se multiplica também nos temas abordados e confere fluidez aos significados dos lugares: a rua pode ser lugar de encontro, de solidão ou de perseguição, a casa pode ser lugar de resgate ou de opressão, as localidades afastadas podem remeter à possibilidade do encontro proscrito pela cidade ou denunciar a pobreza, a brutalidade e a subcidadania a que está exposta parte da população do país. Nesse movimento contínuo de deslocamento espacial, é interessante perceber que, na mesma micronarrativa que vinha sendo examinada, o centro da cidade em que vivem os irmãos é, numa perspectiva mais ampla, periferia do mundo. Nesse sentido, a linha abissal que marca a separação física entre os espaços da história se apresenta de forma mais sutil, ao longo de todo o “Pentágono”, remetendo a uma separação de caráter simbólico que permeia o Brasil fora da narrativa.

A namorada de Bartolomeu compara-se, com prejuízo para si mesma, às atrizes estadunidenses Patrícia Lane, Marjorie Reynolds e Carole Lombard, muito atuantes entre as décadas de 1930-1940, e com a italiana Eleonora Duse (1858-1924), atriz itinerante do teatro: “Aliás, nestes últimos dias, sem nada te dizer, pensei em oferecer-me para ir com o circo, trabalhar nos dramas, como atriz. Já li a vida de Eleonora Duse⁸²⁵”. A título de curiosidade, Eleonora Duse⁸²⁶ apresentou-se duas vezes no Brasil e teve envolvimento amoroso com o poeta e teatrólogo Gabriele d’Annunzio, cinco anos mais novo que ela, e com Arrigo Boito, libretista das óperas de Giuseppe Verdi. A narradora, como sabemos, envolveu-se com um adolescente mais novo que ela e era perseguida pelos habitantes da cidade que entoavam a *Marcha Triunfal*, com que a elefanta Hahn se apresentava no circo e que fazia parte da ópera *Aída*, composta por... Giuseppe Verdi.

Retomando, também nessa linha narrativa os namorados marcam aquele que seria seu último encontro no cinema, “para a matinê do filme com Sabu⁸²⁷”. Não há menção a qual filme com o ator indiano Sabu Dastagir (1924-63) o casal iria assistir, mas aqui também a

⁸²⁵ LINS, 1994, p. 60.

⁸²⁶ PONTIERO, Giovanni. *Eleonora Duse: vida e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

⁸²⁷ LINS, 1994, p. 45.

breve menção a uma pessoa existente no mundo fora da narrativa contribui para aumentar o seu significado. O filme que lançou o ator chamava-se *Elephant Boy*⁸²⁸ (Robert Flaherty e Zoltan Korda, 1937) e contava a história do rito de passagem de um adolescente para a idade adulta após a morte do pai, que trabalhava, juntamente com outros tratadores de elefante, numa caçada empreendida por um homem inglês. Nas provações por que passa o menino está o salvamento de seu elefante da perseguição dos demais tratadores/caçadores, que remete à perseguição sofrida pela narradora pelos habitantes da cidade. Na linha narrativa do aspirante a escritor, por sua vez, o narrador reflete sobre os “caçadores, buscando este animal capaz de destruir, em minutos, aldeias inteiras⁸²⁹”, lembrando outra das cenas do filme.

A relação entre a película e o texto mereceria talvez um trabalho à parte, mas o que interessa, aqui, é que o filme traz à baila o contexto da colonização inglesa na Índia, com o chefe inglês da expedição atuando como uma espécie de protetor do menino contra os demais indianos e suas tradições. Tal como a história do celibatário é mais do que a jornada do herói, o filme ultrapassa o rito de passagem individual do menino para retratar a passagem de valores tradicionais para valores coloniais. Ao contrário de Lins, contudo, no filme o tom é elogioso.

Não é apenas em *Elephant Boy* que aparece a temática da invasão colonial. O narrador celibatário conta que o irmão Armando vestia-se como um ator norteamericano, enquanto Oséas “detestava a tristeza, só indo ao cinema para ver filmes de títulos amenos: *Viva a Marinha*, *A filha do capitão*, *Deliciosa*, *A mocidade manda*⁸³⁰”. Não encontrei *A mocidade manda* em minhas pesquisas, porém *Viva a marinha* (*Shipmates Forever*, Frank Borzage, 1935), *A filha do capitão* (*La figlia del capitano*, Mario Camerini, 1947) e *Deliciosa* (*Delicious*, David Butler, 1931) são histórias que tratam, respectivamente, de um marinheiro americano desejado pelas mulheres, de uma história de amor no front da Rússia Czarista e de imigrantes europeus nas periferias dos Estados Unidos, trazendo para a narrativa os contextos da guerra e do poderio militar e cultural norteamericano. No entanto, esses são todos filmes com uma aura leve, dois dos quais comédias românticas musicais, o que explica o comentário do narrador:

Este o ponto fraco, na construção saudável que afetava ser, a nota falsa que o identificava: meu irmão, um amedrontado como nós, olhando a vida de través. Não

⁸²⁸ O filme pode ser visto em: https://youtu.be/nqo6_g5dXm0. Acesso em: 14 mai. 2021.

⁸²⁹ LINS, 1994, p. 50.

⁸³⁰ LINS, 1994, p. 35.

pode o homem dizer-se corajoso, ávido pelas coisas do mundo, se não é capaz de olhar de frente, seja onde for, as representações do terrível.⁸³¹

Além de trazerem para a narrativa a reflexão de que a pretensão de leveza pode esconder a incapacidade de olhar de frente a realidade dura do mundo, a menção aos filmes traz à tona o tema da invasão cultural promovida pelo cinema. No artigo “Uma cena pernambucana: História e Cinema no Recife de 1923 a 1945”, Arthur Nascimento afirma que, “semelhante à importância da literatura no campo da nova história cultural, o gênero cinematográfico também se torna uma leitura da visão de mundo de como grupos sociais davam significado à realidade⁸³²”. Ismael Cintra dirá que inclusive a estrutura do “Pentágono” tem relação com o mundo cinematográfico, destacando “a narração simultânea, o entrecruzamento de histórias, a mudança de planos, o sistema quase cinematográfico de cortes, a fixação pelo tempo presente e pela primeira pessoa⁸³³”.

A edição da Revista de Pernambuco de setembro de 1924 celebrava o início da realização de filmes no estado, considerada sinal do progresso da região, num artigo que iniciava dizendo ser “inegável que o cinema ocupa um dos lugares mais salientes nos trabalhos de propaganda. Os Estados Unidos, que hoje estão no primeiro plano em matéria de reclame, não se cansam de espalhar por todos os continentes, em películas de longas metragens, os seus múltiplos aspectos⁸³⁴”. Muito da produção dos pioneiros pernambucanos do cinema imitava a estética estadunidense, como recuperado por Eduardo Gomes, que conta que “Jota Soares justifica a posição dos pioneiros com uma frase de René Clais: ‘imitar o que é perfeito é dar provas de inteligência e bom gosto’. Para eles o cinema perfeito é o norte-americano⁸³⁵”. Também para Armando, o modo de se portar perfeito era dado pelas películas estadunidenses: “mãos nos bolsos das calças, e a partir de certa época nos do paletó, por ser assim que fazia George Raft, em um de seus filmes⁸³⁶”.

Em pouco tempo, a produção local seria completamente eclipsada pelos filmes importados. Como conta Arthur Nascimento, “com a chegada do cinema sonoro e inovações tecnológicas como o aparecimento da cor, Pernambuco sofreu com a desleal concorrência das

⁸³¹ LINS, 1994, p. 35.

⁸³² NASCIMENTO, Arthur. Uma cena pernambucana: História e Cinema no Recife de 1923 a 1945. Em: XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH. Natal, 2013, p. 8.

⁸³³ CINTRA, 2014, p. 170.

⁸³⁴ “Films” de Pernambuco. *Revista de Pernambuco*, Anno I, Número III, Recife, set. 1924, p. 28.

⁸³⁵ GOMES, Eduardo Duarte. Cinema: a estética do ciclo do Recife. *Intercom: Revista Brasileira de Comunicação*. São Paulo, vol. XVII, nº1, p. 58.65, 1994, p. 61.

⁸³⁶ LINS, 1994, p. 34.

películas americanas produzida pela mais forte indústria dos filmes: Hollywood”, que ganhou hegemonia mundial “quando a indústria cinematográfica europeia, até então a mais poderosa e conhecida do mundo, foi arrasada durante a Primeira Guerra Mundial⁸³⁷”. A influência cultural e econômica dos Estados Unidos, proeminentes tanto no tempo da narrativa quanto naquele em que escrevia Lins, se infiltrando no texto. Mas quem vê as forças que hoje nos invadem?

A mobilidade das categorias de invasor/invadido, exterior/interior, centro/periferia manifesta-se também nesse aspecto. Se Oséas recusa-se a ver a elefanta Hahn por ela não ser uma estrela de cinema – “Ainda se fosse Ann Sheridan!⁸³⁸” –, Ermelinda Ferreira, ao tratar da linha do menino construtor de papagaios, chama a atenção para um “trecho da narrativa em que o entusiasmo pela festa pastoril supera a triste exibição da elefanta importada⁸³⁹”. Hahn, ora menos interessante que a atriz estrangeira do cinema, ora estrangeira frente à exibição do pastoril, transita entre os limites fluidos dessa narrativa composta em tantos níveis. Tal mobilidade, que caracteriza a própria estrutura textual, também promove um deslocamento dos sentidos e deixa entrever fissuras, brechas, desvãos. Por eles, pode irromper o novo. E é sobre isso que passamos a falar.

Para as gentes que já estavam aqui antes da invasão europeia e para aqueles que foram trazidos à força para cá, viver – mais que sobreviver – diante da máquina ocidental de moer mundos exigiu saberes e artimanhas que se infiltraram pelas brechas do sistema e que atuaram nas suas bordas, nas suas margens. “Ifá nos aconselha a não subestimar aquilo que julgamos ser pequeno”, diz Simas, invocando uma pedagogia “das artes de dobrar a escassez inventando a vida em fartura de sentidos⁸⁴⁰”, enquanto Krenak conta: “Vi as diferentes manobras que os nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e da poesia que inspirou a resistência desses povos⁸⁴¹”. Atenta ao pequeno, em busca das artes de dobrar a escassez, das manobras que nos alimentam, da criatividade e da poesia que possam nos inspirar neste momento sombrio é que se deu esta leitura do texto osmaniano. Nas bordas e entre as frestas, para quem sabe (ou quem sente?) inventar uma outra nacionalidade.

⁸³⁷ NASCIMENTO, 2013, p. 3-4.

⁸³⁸ LINS, 1994, p. 43.

⁸³⁹ FERREIRA, Ermelinda. Cheias de graça: as poéticas mambembes de Guimarães Rosa e Osman Lins. ALEA, Rio de Janeiro, vol. 17, n° 2, p. 353-367, jul-dez 2015, p. 364.

⁸⁴⁰ RUFINO; SIMAS, 2019, p. 30.

⁸⁴¹ KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 29.

A relação entre opressão e criação é tema constante da obra de Lins a partir de *Nove, novena*. Presente em algumas das narrativas aqui estudadas, em *A rainha dos cárceres da Grécia* e, especialmente, em *Avalovara*, o tema aparece em diferentes contextos, ora tratando da condição do escritor frente ao regime ditatorial brasileiro, ora diante das próprias dificuldades do ato da criação, ora do indivíduo em face de uma sociedade que promove continuamente sua exclusão. Em “Pentágono de Hahn”, essa relação ganha relevo nas tensões entre a imposição de uma ordem preestabelecida e a afirmação de singularidades que, de algum modo, a contrariam.

No campo dos relacionamentos, os amores entre mulheres mais velhas e homens mais jovens (a paixão de Helônia por Nassi, Adélia e o menino das pipas, Bartolomeu e a jovem de seios fartos) ou a problematização do casamento (o menino enamorado pela mulher casada, o celibatário solteirão e o aspirante a escritor em crise conjugal) contrariam uma expectativa mandatória de formação de família de acordo com valores patriarcais e religiosos. A história faz referências às décadas de 1930 a 1950, período de transformações sociais em que a família formada por imposição dos pais cedia lugar à família formada por escolha dos pares amorosos, mas em que permaneciam regras que limitavam e direcionavam essas escolhas. No livro *História do amor no Brasil*, a historiadora Mary Del Priore analisa as possibilidades desse “amor” propagandeado nas telas dos cinemas e que deveria ser a base para a formação dos novos relacionamentos: “Que amor era esse? A herança de séculos impunha-se: um amor domesticado, feito de razões. Nada de paixões que violassem a lei e a ordem. Impossível romper com os moldes tradicionais da felicidade ligada ao casamento legal, à ordem legítima⁸⁴²”.

Na linha narrativa do celibatário, o irmão Oséas, adequado ao cânone, “com vinte e poucos anos, escolheu mulher. Sem grandes exigências, atentando apenas para os dentes (reflexo infalível, para ele, de boa ou má saúde) e para a finura das pernas. Achava que mulher de pernas grossas tende a ser preguiçosa⁸⁴³”. É, portanto, na qualidade de objeto (escolheu mulher), de animal (atentando apenas para os dentes) ou de serva (a finura das pernas e a disposição para o trabalho) que esse homem bem-sucedido profissionalmente e respeitado na cidade coloca a mulher com quem se casa. O irmão narrador, por outro lado, aspirando a uma união menos racional e que jamais concebeu “um casamento não

⁸⁴² DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 290.

⁸⁴³ LINS, 1994, p. 35.

magnificado pela exaltação ainda que ilusória dos sentidos e da alma⁸⁴⁴”, vê-se ainda solitário na idade madura e, por isso mesmo, de alguma forma proscrito. “Pessoas mais velhas me cumprimentavam com respeito e ao mesmo tempo num tom condescendente, como se houvesse em mim alguma coisa de ameaçador e desprezível: eu era um homem sério, mas solteirão⁸⁴⁵”.

Se entre os homens recusar-se a exercer a escolha amorosa ou desejar romper a formação conjugal é o que os tornava socialmente ameaçadores, entre as mulheres o risco encontrava-se na ousadia de tornar-se sujeito. De acordo com Del Priore, na época,

Nutrir afeto por aventureiros da má reputação, pessoas irresponsáveis, comprometidas ou desquitadas não era nem digno de pena. Era errado, mesmo. Mas isso valia mais para as mulheres, pois os homens podiam cultivar suas amizades clandestinas sem desestabilizar a ordem moral. Milhares de histórias tristes, nas revistas e nos filmes, inspiradas na “vida real”, encarregavam-se de bombardear as pretensões de quem quisesse fugir à norma.⁸⁴⁶

Por aí se entende o banimento das relações entre mulheres mais velhas e homens mais novos e o repúdio que a elas se dirige. A narradora apaixonada por Bartolomeu é perseguida pelos assobios de toda a cidade “perante a qual eu sou Hahn e Bartolomeu o domador” entoando a música com que a elefanta fazia suas apresentações, ao mesmo tempo animalizando-a pela semelhança física e lembrando-a de que ao homem, mesmo que nesse caso fosse apenas um menino, cabia o comando. Helônia, repreendida pela irmã em sua paixão por Nassi Latif, “aventureiro de má reputação”, é lembrada a todo o tempo das consequências desse amor não apenas sobre ela, mas sobre todas as mulheres da família:

Minha irmã, por mais que eu lhe abrisse os olhos, não queria entender que essas visitas diárias recomendavam mal: Nassi Latif não era criança, e sim homem com trinta e tantos anos, irresponsável, vadio, meio louco, podendo muito bem comprometer-nos, a nós, pobres mulheres, cujos únicos bens eram nosso irmão padre, o nome de família, nossa reputação e nossa virgindade, estas valiosas em si mesmas e principalmente pelo zelo com que, ao longo de mais de meio século, as havíamos guardado.⁸⁴⁷

Nessa linha narrativa, aos ditames sociais do tempo em que se passam os acontecimentos somam-se ainda opressões mais antigas, que reverberam nessas personagens sexagenárias em cujas conversas aparecem discursos que remontam ao início do século. “Sempre fui séria, moça prendada e cheia de virtudes. Houve mesmo um tempo em que sabia

⁸⁴⁴ LINS, 1994, p. 35.

⁸⁴⁵ LINS, 1994, p. 44.

⁸⁴⁶ DEL PRIORE, 2005, p. 291.

⁸⁴⁷ LINS, 1994, p. 32.

bordar; e meu irmão garante, ainda hoje, que nunca viu ninguém cerzir meias tão bem⁸⁴⁸”. Em texto intitulado “Continuidades e rupturas no papel da mulher brasileira no século XX”, Zélia Biasoli-Alves relata que

a observação do relato de idosos/idosas que passaram a infância no final do século XIX e início do XX evidencia um conjunto de valores presentes, de forma maciça, em diferentes camadas da população (médias e populares); alguns (...) apenas ligados ao contingente feminino: "Submissão", "Delicadeza no Trato", "Pureza", "Capacidade de Doação", "Prendas Domésticas e Habilidades Manuais". (...) Neste contexto, a religião desempenha um papel importante, sobretudo para a manutenção dos valores vigentes (...). Em outras palavras, o discurso da religião (com predomínio quase absoluto da Católica, até a década de 60) apenas confirma e enfatiza o que a família está dizendo, ou seja, as restrições são no mesmo sentido e se reforçam.⁸⁴⁹

Interessante que essa linha narrativa, composta por personagens envelhecidos, dois dos quais mortos ao fim, represente valores que passavam por transformações importantes e se encontravam em franco declínio na época de escrita do livro. Interessante também que essa família seja composta por um padre e duas irmãs solteiras, jamais “escolhidas” para o casamento apesar de sua adequação às normativas comportamentais de seu tempo. É uma família – e uma ideia de família – em processo de desaparecimento. Como diz Poliana Queiroz, “neste núcleo, a vida foi tocada como um réquiem da *capo al corda*⁸⁵⁰”. Lins parece remeter às transformações sociais que vivenciava, sim, mas também advertir que a conformidade não é proteção contra a tristeza e que a solidão não é castigo divino imposto às mulheres e homens que fogem à norma, e sim condição essencial do humano, exílio que exige constância no sentido de rompê-lo.

Apesar dos desfechos infelizes dessas histórias entre mulheres mais velhas e homens mais novos, a insistência no tema reforça o sentido de abertura para o mundo que os encontros simbolizam. Ainda aproveitando o tema religioso, na linha narrativa da jovem que se assemelha a Hahn, a primeira conversa do casal se dá justamente na sacristia. No entanto, se na história das irmãs do padre o ambiente é de clausura e mortificação, aqui o que sobressai é certa aura mítica de encantamento.

A sacristia com as luzes apagadas. O padre no altar-mor, os acólitos, velas acesas, ouros das imagens, alvos panos bordados, o tapete vermelho. O hino sacro, cantado em latim. A velha serafina. Pela janela escancarada sobre o quintal com mangueiras, entra o luar; reflete-se no piso de mosaico, ilumina os bancos de madeira escura. Bartolomeu junto a mim, ereto, as mãos nos bolsos.(...) Sei: o espírito dele não está

⁸⁴⁸ LINS, 1994, p. 49-50.

⁸⁴⁹ BIASOLI-ALVES, Zélia Maria. Continuidades e rupturas no papel da mulher brasileira no século XX. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, vol.16, n° 3, Brasília, set-dez. 2000.

⁸⁵⁰ BORGES, Poliana Queiroz. Organum. Em: HAZIN; RAMÍREZ BARRETO; BONFIM, 2014, p. 124.

vazio. E tenho, desde este primeiro contato, o pressentimento de que alguma coisa diversa do comum me está guardada.⁸⁵¹

É um encontro furtivo, porque fora das expectativas sociais do relacionamento, mas genuíno, significativo, iluminado, pleno de vida. Da mesma forma, no último encontro do casal os personagens se veem “imersos numa paz que nos subtrai da terra e de suas diferenças, de seus rigores⁸⁵²”. Nas brechas dos ditames, normas e pressupostos comportamentais brasileiros, por entre as frestas do carrego colonial de que fala Simas, reluz a ação transgressora, encantada, desse “amor incompreendido, que tão pouco viveu e tão feliz me tornou. Foi, apesar de tudo, o que de mais belo conheci na vida⁸⁵³”. O negrume da tempestade que se forma sobre eles em nada reduz o seu fulgor.

O fato de que as paixões se dão com personagens meninos ou com Nassi Latif – meio louco, que vivia a explorar lugares associados ao distante e ao exótico no imaginário popular da época – não é fortuito. A infância e a loucura encontram-se nas brechas das estruturas e se associam ao tema circense, especialmente nas pequenas cidades do Brasil da primeira metade do século XX. O pesquisador Gilmar Rocha afirma que

É sabido que a chegada de um circo a uma cidade qualquer provoca uma grande transformação na paisagem urbana, no coração das moças e dos rapazes e na imaginação das crianças. Junto com o circo é a promessa de um mundo outro que se instala, um mundo encantado, exótico, mágico.⁸⁵⁴

O circo marca profundamente o imaginário infantil, talvez porque as crianças estejam mais abertas à persuasão das imagens, da fantasia, da ilusão, enfim, do imaginário. O imaginário infantil, como o pensamento selvagem de Lévi-Strauss, se mistura à sensibilidade, às experiências corporais, à gestualidade, às performances.⁸⁵⁵

Em consonância com a transformação provocada pela chegada do circo, aparecem na narrativa a corporeidade, o movimento e a brincadeira abrindo uma brecha mágica para a instauração desse mundo outro num ambiente até então de desencanto. A linha narrativa do menino enamorado por Adélia, por exemplo, está recheada de pipas (também chamadas papagaios, pandorgas ou índios), brincadeira comum das periferias do país e que depende da performance daquele que comanda o artefato. É uma experiência corporal e gestual, tal como a apresentação do circo. É também, assim como o encontro ocorrido na igreja, uma experiência transgressora.

⁸⁵¹ LINS, 1994, p. 36-37.

⁸⁵² LINS, 1994, p. 55.

⁸⁵³ LINS, 1994, p. 61.

⁸⁵⁴ ROCHA, Gilmar. Moça de circo. Visualidades, Goiânia, vol. 14, n° 1, p. 216-239, jan-jun 2016, p. 235.

⁸⁵⁵ ROCHA, 2016, p. 235.

No livro *Flecha no tempo*, Simas conta a história dos Ibeji, filhos gêmeos de Oxum ainda crianças, que enganam com música e dança Iku, a Morte, e o impedem de levar o seu povo antes do tempo. Para Simas, os Ibeji deixam, na história, uma lição: “tambores encantados e crianças brincando são capazes de salvar a humanidade⁸⁵⁶”. E continua:

Assim, em nossos delírios, o povoado que os Ibeji podem salvar das artimanhas da morte fica aqui. Os gêmeos vadios em suas traquinagens nos ensinam sobre o exercício de *ser* como defesa da comunidade. A condição dupla representada pelas duas crianças e somada a uma presença terceira, o irmãozinho mais novo ou a ‘espiritualidade vadia’ do ser criança encarnada no tambor, ecoa como narrativa que nos convoca a refletir sobre o sentido de nossas existências como algo contínuo, inacabado e que está imbrincado a outras presenças.⁸⁵⁷

Não me consta que Lins tenha usado a mitologia iorubá brasileira em qualquer de seus escritos, que contêm, isso sim, muitas referências ao catolicismo popular brasileiro, mas se trago essa referência é porque a história contada por Simas traz à baila o sentido político da brincadeira e da comunidade – e o faz a partir de uma epistemologia que se encontra do outro lado da linha abissal de que fala Boaventura. Ailton Krenak, também do outro lado da linha, afirma que “nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida”. Isso, diz ele,

(...) gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida.⁸⁵⁸

Nesse contexto, é interessante notar que, ao mesmo tempo em que tem de “lutar, em casa, contra a resistência dos mais velhos⁸⁵⁹” para soltar a sua pipa, que sofre a perda de seu índio vermelho e do papagaio que construiu e que é apedrejado pelas mesmas mãos que destroem sua invenção, o menino está, constantemente, em relação com os outros. Não é um ser apartado do coletivo, como o aspirante a escritor, as senhoras solteiras ou o celibatário, mas alguém que procura encontrar a si e a suas potencialidades em sua relação com os demais. A linha narrativa do menino dos papagaios, além de trazer à baila a invenção e a fruição de vida que o tipo de humanidade zumbi não tolera, é também profundamente marcada pelos sentidos da vida comunitária.

⁸⁵⁶ RUFINO; SIMAS, 2019, p. 47.

⁸⁵⁷ RUFINO; SIMAS, 2019, p. 47.

⁸⁵⁸ KRENAK, 2020, p. 26.

⁸⁵⁹ LINS, 1994, p. 39.

O menino e seus vizinhos não representam os frios escritórios ou as lojas prósperas da linha narrativa do celibatário, mas as gentes pobres numa posição que não é a da exclusão opressiva ou do isolamento, e sim da ludicidade que se infiltra pelas brechas, imbrincada a outras presenças. Nesse sentido, a alegria da criança, o jogo e a multiplicidade de formas e cores das pipas do menino de Lins são – tal como os tambores dos Ibeji e como as pequenas constelações de gente que faz chover de que fala Krenak – instrumentos para driblar as armadilhas da morte e do esquecimento, formas de vivificar a comunidade, artimanhas de encantamento do mundo. Por isso mesmo, as descrições que o menino faz das pipas são alguns dos trechos mais cheios de vida do “Pentágono”:

(...) às quatro e meia, solta um papagaio azul, rubro e laranja, por ele construído e que não imita os outros, nenhum outro. É enorme, régio, rosnador, em mais de um plano, cheio de festões, parecido com um peixe, um gavião, um guarda-chuva, um porta-bibelôs, uma girândola. *Encanta-me*. Decidi fazer um papagaio assim, formas novas, diferente dos outros e ainda mais *alegre*. Vou fazê-lo.⁸⁶⁰

Tampouco é por acaso que o périplo da construção da pipa, com choro, noites perdidas, papéis, latas de cola e linhas desperdiçadas em esboços irrealizáveis seja interpretado por grande parte da crítica como um trecho metanarrativo, que remete às dificuldades da própria escrita e de todo ato criador. Sandra Nitrini, por exemplo, comenta que “o papagaio (...) pode ser considerado tanto quanto o pássaro transparente como uma *mise-em-abyme* simbólica da poética osmaniana, explicitada por um objeto artístico concreto, e não por um discurso teórico⁸⁶¹”. Afinal, também a criação artística é um elemento de encantamento do mundo, também a literatura é um jogo. No prefácio à primeira edição de *Nove, novena*, João Alexandre Barbosa diz que “não há dúvida: é, ao mesmo tempo, um jogo refinado e um jogo em estado bruto a que se entrega o autor⁸⁶²”, enquanto Ermelinda Ferreira comenta que

Há, no menino, uma insubordinação latente que se verifica nos demais ensaios de liberdade e leveza aos quais se atreveu Osman Lins; e que falam, por exemplo, de seu apreço pelo aspecto mambembe da vida, apesar de seus esforços para revestir os seus textos de um rígido escafandro intelectual.⁸⁶³

Voltando a Boaventura, é como se a brincadeira e a literatura se insubordinassem, com a leveza e a liberdade das pipas, contra a injustiça cognitiva global.

⁸⁶⁰ LINS, 1994, p. 43, grifos meus.

⁸⁶¹ NITRINI, 1987, p. 134.

⁸⁶² BARBOSA, 1966.

⁸⁶³ FERREIRA, 2015, p. 364.

Assim, chegamos ao último ponto que gostaria de abordar nesta análise da narrativa que fecha a tese: o brincar é vida que se infiltra nas brechas para criar a Novidade e o Acontecimento⁸⁶⁴, mas não se dá no vazio. Ao contrário, a brincadeira é novidade carregada de passado, de ancestralidade, de História: são os mais velhos, por exemplo, que transmitem aos mais novos as brincadeiras ao longo das gerações. No “Pentágono”, o próprio espaço das crianças evoca essa presença do passado no presente:

A rua onde moramos é das mais antigas da cidade. Subiu de nível, com os anos; ou a primitiva calçada de tijolos cedeu pouco a pouco, ao longo do tempo: chão da rua e calçada se confundem. Qual será o mês? Fins de agosto? Começo de setembro? O céu povoado de inquietas pandorgas. Outros meninos erguem-nas, na rua de passeios soterrados.⁸⁶⁵

Simas comenta que as pipas coloridas “falam da memória dos tempos em que fomos capazes de transformar objetos militares de guerra em encantarias que, acariciando o azul, dançam e voam pelas mãos do guri na rua⁸⁶⁶”. O agir-brincar do presente é também, assim, a memória do passado e a abertura para o futuro, confundindo as fronteiras do tempo tal como se confundem rua e calçada na narrativa. Em outras palavras, há um caminho longo, ancestral e desconhecido (no sentido da consciência racional cartesiana) que irriga a novidade presente e as possibilidades instauradas por cada ser em sua passagem pelo mundo – ou pelo texto. Em artigo constante da coletânea *Palindromia*, Bernardina Leal afirma:

Hahn perde-se a si mesma ao configurar-se diferentemente desde a possibilidade perceptiva de cada outro personagem. Ela se encontra no múltiplo, na própria força expressiva e circunscribe, assim, uma abertura para o vir-a-ser gratuito, independentemente dos modos criados para dizê-la – afirmação suprema da vida, para além das interpretações – diferença do ser.⁸⁶⁷

Evocando esse sentido de multiplicidade encarnada nas relações que se estabelecem entre os seres, os tempos e os espaços na narrativa, depois de muitas tentativas frustradas é assim que o menino conta sobre como chegou ao papagaio que criou:

Na cidade, muitos anos antes, decênios, houve água encanada. Com o tempo, não sabendo o povo conservar o que lhe foi entregue, as instalações arruinaram-se e o abastecimento voltou a ser feito nas costas de jumentos. (...) Restam alguns vestígios da velha encanação, que se perde sob a terra, ligada a obscuras fontes: grandes torneiras, verdes de azinhavre, secas, eternamente abertas sobre limosos tanques de cimento. Sem que se saiba por quê, essas torneiras põem-se de súbito a verter um fio d'água. Dizem os grandes: “A fonte despertou”. (...) Do mesmo modo ofertado, o papagaio nasceu esta noite em meu espírito, com seu arcabouço de linhas, de superfícies, e outras coisas que o subsequente fazer irá desvendando, intuindo,

⁸⁶⁴ LINS, 1994, p. 42, para usar as palavras do menino ao contar sobre a chegada do pastoral à cidade.

⁸⁶⁵ LINS, 1994, p. 38.

⁸⁶⁶ SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 52.

⁸⁶⁷ LEAL, Bernardina. *Sileo*. Em: HAZIN; RAMÍREZ BARRETO; BONFIM (orgs.), 2014, p. 337.

alcançando, articularei um papagaio que jamais existiu, em muitas cores, belo, complexo – e capaz de voar.⁸⁶⁸

Em outra linha narrativa, é também a imagem da água que evoca a memória ligada às afirmações de vida, dessa vez associada aos temas do amor e da proteção:

Sua boca em meu seio, sugando-o devagar, amparados pela coberta do reservatório, indiferentes à chuva que se precipita a nosso lado. Sinto que o tranquilizei, abrigando-o num manto, numa proteção cuja existência eu mesma ignorava. Não refleti. Abrindo a blusa, despi o porta-seios, atraí para mim sua cabeça, com as duas mãos. Sinto transmitir-lhe pela boca, como um alimento, alguma coisa de meus vinte anos e tenho, vendo através do futuro, a intuição de que mergulho para sempre numa zona sagrada. Sou, nesta hora precisa, uma lembrança formando-se, nascendo sob a chuva.⁸⁶⁹

É significativo que o encontro da moça com Bartolomeu ocorra no reservatório, lugar onde se guarda a água que abastece toda a cidade: assim como os seios transmitem vida ao menino, o reservatório sustenta a vida coletiva. Vemos, no fluir das águas, a ludicidade e a criação advindas de fontes remotas, ignoradas, passando por canos soterrados e desaguando em fontes que se julgavam extintas; vemos o amor e a afetividade transformando-se em memória através dos seios, sob a chuva, num encontro que a cidade a todo custo tentou interromper. Nesse contexto, a vida irrompe pelas brechas, ligada a uma memória ancestral fértil que, por mais que se tente o contrário, é impossível eliminar. Não é assim, não foi assim, desde muito, com os povos e gentes estigmatizados neste país? Krenak diz que a sua “provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estamos adiando o fim⁸⁷⁰”. Mesmo que depois os amores findem e que o papagaio seja destroçado, mesmo que na maior parte do tempo as torneiras estejam secas, a narrativa de Lins nos ensina que, a intervalos, a dança, as pandorgas, os encontros luminosos, a escrita e a arte ressurgirão contando mais uma história, adiando o fim do mundo.

Enquanto sinto alguma beleza reluzir por entre as frestas deste tempo ressequido que nos coube viver, gostaria de lembrar que essas artes de criar encantamento não são dádivas a nós ofertadas, embora sejam assim percebidas pelo menino narrador. Ele era, afinal, apenas uma criança. Por meio do próprio caráter de ordenamento do mundo que sustenta a sua literatura, Lins nos adverte que para que flua a água das bicas é necessário que tenha sido construído o encanamento em algum tempo remoto; para que ocorra o encontro luminoso no

⁸⁶⁸ LINS, 1994, p. 47-48.

⁸⁶⁹ LINS, 1994, p. 56.

⁸⁷⁰ KRENAK, 2020, p. 27.

reservatório é preciso resistir à violência da cidade; para que nasça no espírito do menino o papagaio são necessários todos os esboços irrealizáveis anteriores e “o subsequente fazer”.

Para usar os termos de White, me parece que a narrativa nos fala sobre como é preciso criar, no presente, as figuras que poderão depois ser retomadas em complementos de um tempo em que as pandorgas se alcem aos céus com mais facilidade. Não é por acaso que o aspirante a escritor não consegue fazer perdurar, na sua visita à casa da avó, “certo indefinido sabor que, estou seguro, existiu em minha infância⁸⁷¹”. Com a maturidade do adulto, ele percebe: “tenho de buscar em minha vida, com energia, o contentamento e a paz. Uma conquista; não uma recordação⁸⁷²”. Nesse sentido, o “Pentágono”, aqui tomado como metonímia de toda a obra osmaniana, ultrapassa a mera literatura de resistência e se afirma, num “campo simbólico de elaboração de mundo que tensiona o Brasil oficial”, como uma literatura das diversas brasilidades. Com encantaria, engenho e arte, Osman Lins nos oferece em sua obra um Brasil que, “às margens e nas frestas do horror, inventa⁸⁷³”.

“Enterra os mortos. Escreve, não importa como nem o quê. Do passado, senhor que hoje te absorve e trava as forças do viver, posse conquistada com o sangue de teus dias, faz um servo, não um parasita. Sejam as recordações, não renegadas, campo sobre o qual exercerás tua escolha, que virá talvez a recair sobre tuas próprias mortes, sobre elefantes que nunca mais verás, para entregar tudo aos vivos e assim vivificar o que foi pelo Tempo devorado. Atravessa o mundo e suas alegrias, procura o amor, aguça com astúcia a gana de criar”.⁸⁷⁴

⁸⁷¹ LINS, 1994, p. 38.

⁸⁷² LINS, 1994, p. 51.

⁸⁷³ SIMAS, Luiz Antonio. Postagem na rede social Instagram no perfil @luizantoniosimas, em 26 jul. 2021, sobre a ginasta brasileira Rebeca Andrade nas Olimpíadas de Tóquio: “O desempenho da Rebeca Andrade em Tóquio não é a vitória de um Brasil que resiste. Resistência é muito, mas é pouco, já que pressupõe um outro que, ao atacar, sempre nos pauta. Não é conceito que me pareça dar conta das brasilidades, esse campo simbólico de elaboração de mundo que tensiona o Brasil oficial. O que rola no Baile da Favela é invenção da vida mesmo: garrinchamento, pelintração, encantaria, engenho e arte. Rebeca é o Brasil que, às margens e nas frestas do horror, inventa”.

⁸⁷⁴ LINS, 1994, p. 62.

[antes que seja cedo]

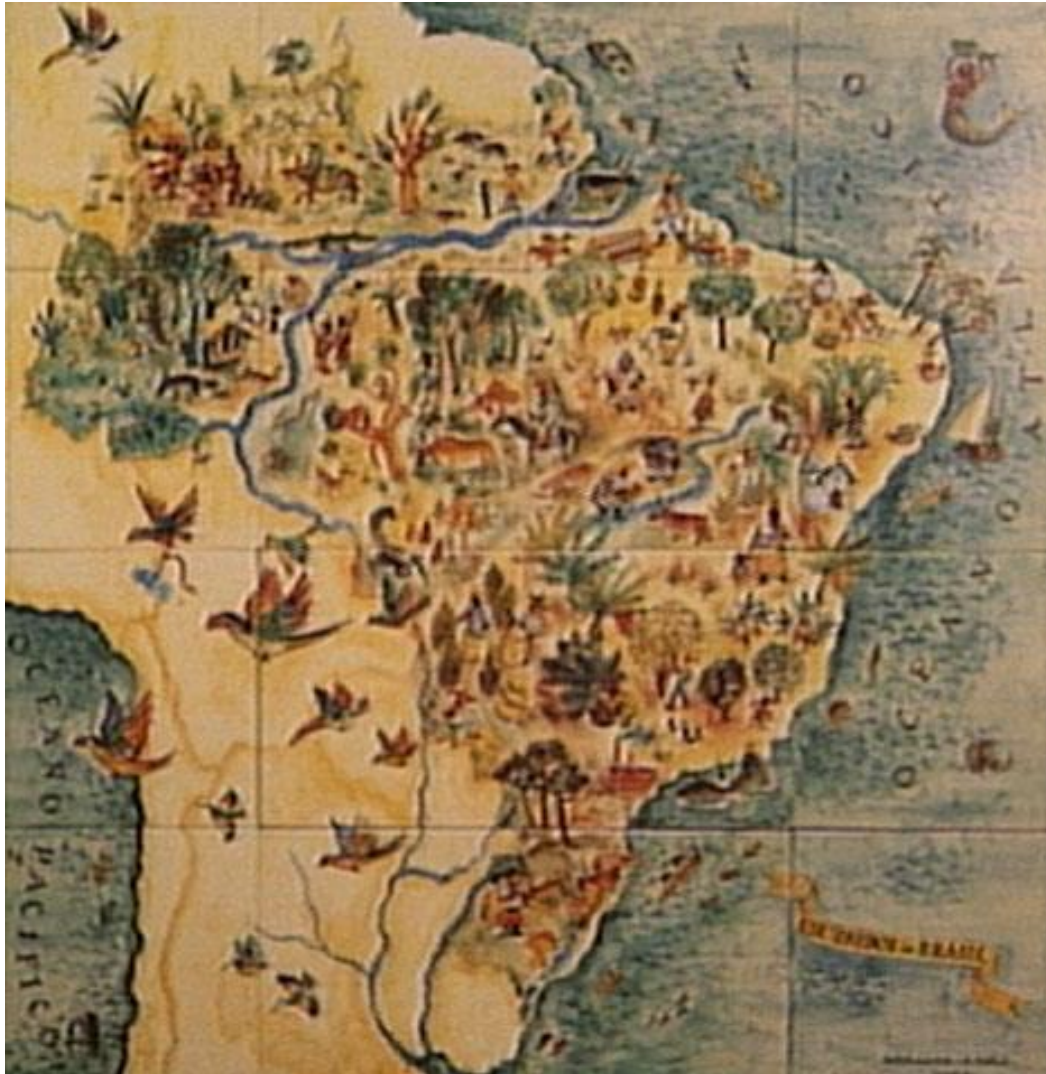
Da possibilidade do voo intuída entre a opacidade da continuidade patriarcal e os magníficos contrastes multicores do ato criativo em “O pássaro transparente”, passando pelo luminoso encontro de temporalidades diversas em “Um ponto no círculo” até a novidade e a ancestralidade que irrompem por entre as frestas da estrutura móvel de “Pentágono de Hahn”, o terceiro capítulo concentrou-se nos aspectos mais auspiciosos do Brasil de *Nove, novena*. Se no primeiro e no segundo capítulos se investigaram as faces da opressão histórica e contemporânea, no terceiro capítulo buscou-se compreender quais são as contradições desse modelo e as possibilidades de saída. Em outras palavras, procurou-se identificar os possíveis caminhos intuídos por Lins para o rompimento de estruturas cuja permanência desafia a passagem do tempo, as brechas para a construção, ainda antes que seja cedo, do *futuro presentificado*.

As narrativas do último bloco estão impregnadas da aspiração mítica do ato criador. De modo significativo, todas possuem personagens relevantes com inclinação artística, em busca de uma visão pessoal do mundo, de meios para a expressão dessa visão e, assim, de encontro com o outro. Adquirem centralidade, nesse contexto, o amor, a criação e a arte: palavras que instauram o novo. Não a pseudo-novidade do moderno e da vanguarda – que poderia ser também a dos planos de governo, das grandes cidades, do exterior, do “supermercado” –, mas a imensa novidade do humano que se sabe humano, que é capaz de reconhecer os demais e que, no (des)encontro, forja sua própria voz.

Na introdução, comentei que os retábulos exigem uma leitura mística, composta pela junção de suas diversas partes e os significados nelas contidos. Espero que os quadros deste último capítulo possam ter trazido ao conjunto até então construído, opressivo em suas violências originais e persistentes, os sentidos políticos, históricos e literários da liberdade possível. Um retábulo do Brasil feito de sopro, de cor, de movimento, que se alça aos céus em papéis coloridos, jorra de fontes que pareciam há muito extintas, percorre ruas em que ressoam as músicas, histórias e presenças de seu povo. Um retábulo do Brasil inscrito nas letras e vozes dos seus criadores, que acolhe diferenças, instaura multiplicidades, irrompe em vida sempre renovada e permite entrever, por entre as transparências do corpo, o coração.

RETÁBULO DO BRASIL

Conclusão



Hilde Weber, 1941

*Que encontrei ainda, hoje, em minha busca, de si próprio e do outro?*⁸⁷⁵

⁸⁷⁵ LINS, 1994, p. 71.

De que modo passa o tempo? Como podemos saber, quando começam a verter as antigas fontes com suas torneiras cobertas de azinhavre, por que tubulação há muito esquecida fluiu a água ali ofertada? Por que, mais de dez anos depois de concluir o mestrado em literatura e tendo um ofício que em nada se assemelha à crítica literária, precisando dividir o tempo com alíneas, requisições e formulários, iniciei a pesquisa empreendida nesta tese? *Que procurava? E há quanto tempo andava eu nesta cidade, golfo de consternação, procurando o que talvez não exista?* Como saber? “Desde quando caminhamos para este momento? Ninguém sabe em que ponto do mundo os ventos são gerados, quem os dá à luz ou à escuridão, quem é a mãe dos ventos e por quem foi criada. Os começos jazem na sombra⁸⁷⁶”.

Era o fim de um ciclo. Dezesseis anos após deixar minha cidade natal para viver em Brasília, o retorno estava cada dia mais próximo. Pode ter sido ali, entre o desejo de partir e a vontade de ficar um pouco mais – o doutorado implicaria em quatro anos de voltas, outro trabalho na universidade das minhas formações. Pode ter começado muito antes, num encontro luminoso num café. Foi Aninha⁸⁷⁷ quem convidou e lá estava Beth, Elizabeth Hazin, orientadora de antes, a afinidade de sempre, a me contar das voltas da espiral sobre o quadrado no livro mais estudado daquele autor de quem eu nunca tinha ouvido falar: Osman Lins. Pode ter sido nas reuniões do Gataco, o grupo de pesquisa por ela liderado, do qual passei a fazer parte, e que representa para mim a alegria da academia (ou do que a academia deveria sempre ser): o júbilo da leitura e da descoberta, a beleza da troca e do compartilhamento, a inteligência da conversa sem disputa. Pode ter sido em algum dos Encontros de Literatura Osmaniana (ELO), com pessoas e pesquisas tão instigantes que davam vontade de pensar mais, ler mais, descobrir mais. Pode ser. *Fogem, simultâneas, todas as correntes do tempo? Existirão, acaso, diques, desvios, épocas estagnadas, voltarão certas horas, encarnando-se, por uma espécie de transmigração, na substância de cheiros e rumores, de claridades, de temperaturas, e envolvendo-nos?*

Este início de fim de tese parece estar muito pessoal para um trabalho acadêmico, sei. Ocorre que não há texto, nem o que se julga mais imparcial, que não esteja pleno de vida: aquilo que se pretende isenção científica é sempre atravessado por valores, histórias, memórias, afetos. Hayden White, historiador usado como linha de base para esta pesquisa, diz

⁸⁷⁶ LINS, 1973, O5.

⁸⁷⁷ Sebastiana Lima Ribeiro, componente do Grupo de Pesquisas Osmanianas – Gataco e autora da tese de doutorado *A biblioteca inserta em A Rainha dos Cárceres da Grécia*, defendida pela Universidade de Brasília em 2017.

que “el objetivismo en las ciencias sociales también es una ideología⁸⁷⁸”. Assumo, pois, o caráter ideológico, pessoal e necessariamente parcial destes escritos e espero com eles, mais que finalizar uma pesquisa, iniciar um diálogo.

O trabalho é uma leitura, na clave política, das nove narrativas de *Nove, novena*, livro lançado por Osman Lins em 1966, correlacionando-as com a História do Brasil. Embora haja diversas pesquisas que tratam do aspecto político e histórico das obras posteriores do autor – *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia* –, o tema não parecia emergir com frequência em relação a *Nove, novena*. Encontrei, na pesquisa, poucos textos com esse enfoque, normalmente adstritos à narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

Parece-me, no entanto, que Lins não faria oposição a este tipo de investigação. Mencionei na introdução o trecho em que ele comenta que a sua preocupação com os problemas políticos do país “só vai começar a surgir curiosamente com o *Nove, novena*, que representa um certo amadurecimento meu, como escritor, e representa a meu ver um certo amadurecimento como homem político⁸⁷⁹”. Ao encerrar, penso que importam menos as intenções do autor – que dificilmente terá pensado, ao escrever, em tudo o que é examinado nesta tese – do que aquilo que emerge do seu texto. É o próprio Osman quem o diz, ainda que por intermédio da ficção. Citando a autora do texto que examina, o narrador do romance *A rainha nos cárceres da Grécia* registra:

“Engana-se quem crê que todos os fragmentos de uma narrativa nascem da mesma intenção e convergem, em acordo perfeito, seja para onde for. Só a obra, mais nada, acolhe e justifica o que a ela se associa. Objeto uno e, entretanto, caprichoso, apto a assimilar corpos estranhos, modelam-no os múltiplos interesses do escritor por tudo que – importante ou sem valor claro – deixou no seu espírito marcas duráveis.”⁸⁸⁰

Foi efetivamente muito o que deixou no espírito desse autor marcas duráveis. Elizabeth Hazin diz que “Osman Lins é um escritor que nitidamente opera a convergência, para a obra, do mundo ao seu redor⁸⁸¹” e esclarece parte do argumento em uma nota de rodapé, citando Wolfgang Iser:

Na medida em que tece considerações para justificar a substituição da relação opositiva ficção/realidade pela tríade real/ficção/imaginário, Iser chama a atenção ao fato de existir ‘no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam

⁸⁷⁸ WHITE, 2010, p. 161-162.

⁸⁷⁹ LINS, 1979, p. 220.

⁸⁸⁰ LINS, 2005, p. 179.

⁸⁸¹ HAZIN, Elizabeth. *Esfera de milagres: o processo de escrita em Osman Lins*. Em: GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice (org.). *No reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*. Porto Alegre: UniRitter, 2012, p. 22.

em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas^{882, 883}.

As páginas que antecedem esta conclusão materializam o que descobri acerca desses aspectos políticos e históricos que Lins fez convergir para o livro, para além da mera repetição por efeito de si mesmos. Da mesma forma, elas contêm os sentidos advindos dessa convergência nas relações próprias do texto ficcional, atravessados pelo lugar e pelo tempo a partir do qual leio. O desafio foi fazer essa leitura de modo coerente, partindo do texto literário e não sobrepondo a ele ideias que lhe fossem alheias. Intentei, por um lado, *encontrar, nas nove narrativas* normalmente estudadas com outras chaves de leitura, os sentidos políticos e históricos que correlacionavam o texto com o tempo diegético e o tempo real vivido por Lins e, por outro, *pensar, a partir dessas narrativas*, o país que experimentamos nós, leitores, neste tempo histórico que vivemos ou que está presente em nossas memórias. Nessa conversa entre História, política e literatura, espero que os sentidos dela resultantes sejam também significativos para aqueles que me leem.

Em entrevista concedida à Revista Escrita, tantas vezes citada, Lins afirma que “a página de um texto literário não se esgota nunca”, porque

(...) não estou transmitindo uma ideia precisa através desse texto. Esse texto é realizado como um detonador de percepções, como um detonador de compreensões, de visões, ele é inesgotável, por isso é que aspira a ser uma obra de arte.⁸⁸⁴

O comentário faz referência ao romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, lançado naquele mesmo ano, e em que o narrador reflete sobre “um problema artístico fundamental, o da significação da obra”. Na entrada do diário do dia 17 de agosto, o professor escreve:

Respostas solicitam o observador. Corretas? Não. Não há, nesse caso, repostas absolutas, e sim repostas possíveis. Nem mesmo o autor é testemunha incontestável: ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros. Isto não nos impede de arriscar hipóteses de impossível confirmação. O importante é que elas sejam apreciadas como um testemunho da atuação da obra no espírito do observador, e não como decifração que a reduza a uma mensagem cifrada – limitada, portanto –, contrariando a natureza do objeto artístico, que nunca é um detentor de significação, e sim um deflagrador de significações.⁸⁸⁵

“Importante notar o singular após o substantivo *detentor* e o plural depois de *deflagrador*”, observa Hugo Almeida no texto “Voo e mergulho”. “A decifração de toda

⁸⁸² ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p. 14. APUD HAZIN, 2012, p. 22.

⁸⁸³ HAZIN, 2012, p. 22.

⁸⁸⁴ LINS, 1979, p. 217.

⁸⁸⁵ LINS, 2005, p. 185-186.

narrativa em abismo”, diz ele, “é tarefa sem fim⁸⁸⁶”. Já no livro *Guerra sem testemunhas*, Osman comenta que a abordagem ou a decifração de qualquer bom livro “é um ato longo e coletivo” que “não pode ser levada a cabo por um só indivíduo⁸⁸⁷”. No conjunto da fortuna crítica de Lins e em diálogo com sua multiplicidade, portanto, é que busco me inserir nesse ato longo e coletivo. Nessa tarefa sem fim, este não é um trabalho que se propõe a *elucidar a obra como mensagem cifrada*, e sim a desenvolver algumas das muitas significações que dela emergem.

Eu já havia publicado um artigo sobre História e política em *Nove, novena*, intitulado “Imagens da ausência”, em que examino a narrativa “Perdidos e achados” na perspectiva dos desaparecimentos políticos ocorridos nas ditaduras latino-americanas da segunda metade do século XX. O texto certamente teve muita influência do ano em que foi pensado, quando o país passava por uma grave instabilidade que levou ao golpe parlamentar contra a presidente eleita, Dilma Rousseff. *Qual será o mês? Fins de agosto? Começo de setembro? O céu povoado de inquietas pandorgas*. Era um período de inseguranças, disputas acirradas e falsificações descaradas pelo qual passei com a sensação persistente de que “um bem essencial nos foi arrebatado⁸⁸⁸”. No processo de organizar a convergência para o artigo do mundo ao meu redor, pensei em como teria sido para Osman, também num tempo de instabilidades, escrever *Nove, novena*.

De 1960, quando realizou a viagem à Europa levando alguns esboços na mala, a 1966, quando foi publicado o livro, o país havia passado da utopia modernizante de Juscelino Kubistchek para o fechamento progressivo dos generais que tomaram de assalto o poder, com direito a escalas em um presidente errático que prometera varrer a corrupção do país, as tentativas de reformas de João Goulart, um regime parlamentarista mal engendrado pelo legislativo em conjunto com o empresariado e um golpe de Estado clássico, ainda que sem luta. Imaginava então (e imagino ainda, porque essa resposta talvez só pudesse ser plenamente satisfeita perguntando isso a ele – ou nem assim –) como Lins lograra empreender conquistas formais tão relevantes como as encontradas em *Nove, novena* enquanto o mundo ao seu redor se esfacelava e recompunha em configurações cada vez mais sombrias. É verdadeiramente impressionante. E foi essa indagação, em grande parte oriunda da necessidade pessoal de encontrar caminhos na “realidade que me cerca e que, numa fórmula breve, confesso não

⁸⁸⁶ ALMEIDA, Hugo. *Voo e mergulho*. Prefácio. Em: DOLZANE, Harley Farias. *O voo da criação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2018, p. 14.

⁸⁸⁷ LINS, 1974, p. 153.

⁸⁸⁸ LINS, 1994, p. 172.

amar e não admirar⁸⁸⁹”, que orientou o contato com o texto. Também dessa indagação nasceu esta tese.

Como escrevi na introdução, a suposição que serviu de base à investigação foi de que, *na obra, é justamente a apreensão do país por meio da visão aperspectívica de Lins, que presentifica seus múltiplos tempos e realidades socioculturais e os transfigura por meio da palavra e da imaginação poética, o que possibilita, num tempo marcado por cacofonias e distorções, o ressurgimento da realidade nacional de forma íntegra*. Isso implica pensar, como acredito efetivamente ocorrer ao fim e ao cabo da pesquisa, que as conquistas formais e o amadurecimento político imbricam-se de maneira indissociável na literatura osmaniana. Na entrevista já referida, comentando sobre seu romance seguinte, *Avalovara*, mas com observações que se aplicam sem ressalva a *Nove, novena*, o autor afirma que a obra é trespassada por

Uma visão aperspectívica que não fixa a contemplação dos acontecimentos num determinado indivíduo e também não a fixa num ponto determinado do tempo e do espaço. *O livro é todo penetrado do esforço no sentido de ver as coisas globalmente*. Mas eu não diria que isso é uma preocupação exclusivamente minha, eu acho que é um traço – talvez o traço dominante da arte contemporânea – *um regresso ao aperspectivismo, o que me parece bastante curioso, porque numa época tão bruta e material como é a nossa, surge no mundo da criação artística uma visão das coisas que se opõe àquela visão antropocêntrica do homem renascentista*.⁸⁹⁰

“Nove, Novena, Novidade”, prefácio de João Alexandre Barbosa à primeira edição de *Nove, novena*, pode colaborar para o entendimento dessa aparente “curiosidade”: em tempos brutos, materiais, insensíveis ao humano e com uma versão oficial distorcida da realidade, a mudança na perspectiva e no olhar conquistada pelo artista é justamente o que devolve a integridade ao mundo.

(...) o que parece sobremodo importar é o fato de que, em toda a narrativa, não se verifica, em nenhum momento, um esforço no sentido de reproduzir dados da realidade: *a intenção parece ser antes a de tornar sensível um universo apreendido através da imaginação poética*.

Não há dúvida: é, ao mesmo tempo, um jogo refinado e um jogo em estado bruto a que se entrega o autor. Uma tentativa de impor a ordem sem quebrar a linha dinâmica da percepção. *Penetrar a aparência, deixando-a, no entanto, ressurgir íntegra*.⁸⁹¹

Nessa nova visão de perspectiva que resgata a ideia da arte pictórica medieval, a experiência de leitura adquire contornos quase místicos: partindo de uma construção plana e

⁸⁸⁹ LINS, 1994 (b), p. 7.

⁸⁹⁰ LINS, 1979, p. 214, grifos meus.

⁸⁹¹ BARBOSA, 1966, p. 1, grifos meus.

presentificada, as imagens que geram sua teia de relações se abrem para o alcance global desse *modo de ver as coisas*, em um sem-número de significados que se apresentam conforme a via de acesso à obra usada pelo leitor para *penetrar a aparência e fazê-la ressurgir íntegra*. É como se da obra emanasse uma poderosa força criativa e simbólica com a qual só é possível entrar em contato mediante o uso das palavras, mágicas. As palavras certas, diante de um objeto mágico, o fazem abrir-se, permitem não *acessar a sua significação*, mas *deflagrar as suas significações*.

A via de acesso à obra usada procurou entrar em contato com o texto considerando-o em sua multiplicidade inerente e intentando, ao examiná-lo, explicitar o aspecto histórico e político desse universo apreendido através da imaginação poética. Como já explicado, tal leitura mítico-histórico-política não poderia ser feita mediante um decalque da “realidade” textual, mas sim de uma organização que trouxesse para o próprio texto crítico um pouco do caráter multifacetado das narrativas. Daí a tese não compor um *retrato do Brasil em Nove, novena*, mas um *retábulo do Brasil em Nove novena*, como uma estrutura que permitisse plasmar, dentro das limitações da escrita acadêmica e desta acadêmica que a escreve, os sentidos da leitura empreendida. De acordo com o restaurador e professor de História da Arte Antonio José Faria Góis,

Formula-se, na organização dos retábulos, uma sequência cenográfica que, de acordo com Emílio Orozco, tem suas raízes no medievo, quando se buscou *recriar, no interior, o que se passava no exterior do templo*, durante a representação dos mistérios; fazendo-se reproduzir o deslocamento do fiel ante *diferentes cenários em simultaneidade*. Não é demais acrescentar que, nesta característica do teatro medieval, Arnold Hauser via a origem do “fascínio da simultaneidade” (HAUSER, 1964, p. 483⁸⁹²), que é traço essencial não só do cinema, mas da própria arte contemporânea.⁸⁹³

Uma citação trazida na introdução dizia que “os retábulos geralmente também comportam múltiplas mensagens e significados nem sempre aparentes logo à primeira vista”, lembrando comentário de Walter Benjamin no livro *Origem do barroco alemão* que diz que “tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos” e que “nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade⁸⁹⁴”. A ideia da tese como retábulo é, então, de que a análise de cada narrativa corresponde a um quadro, a um exame pleno de significado em si mesmo que, quando lido em

⁸⁹² HAUSER, Arnold. *História social de la literatura y el arte*. Madri: Guadarama, 1964. APUD GOIS, 2010, p. 51.

⁸⁹³ GOIS, Antonio José Faria. *Interpretando a talha barroca*. *Repertório: Teatro & Dança*, Ano 13, nº 14, Salvador, p. 49-55, 2010, p. 51.

⁸⁹⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 50-51.

conjunto com os outros quadros, *em simultaneidade*, permite estabelecer com eles novos significados inter-relacionais. É, também, de que no interior das narrativas é recriado, assim como na sequência cenográfica dos retábulos, o que se passa no exterior do templo – ou da obra.

Embora, por uma questão de organização mental, os capítulos dividam-se entre as noções temporais de *passado*, *presente* e *futuro*, é importante salientar que esses eixos de leitura não simbolizam efetivamente o passado, o presente ou o futuro do ponto de vista tradicional, até porque, como visto, a maior parte das narrativas tem indicadores temporais que as situam próximo ao tempo de escrita do livro. Passado, presente e futuro são aqui conceitos, corporificações dos sentidos de permanência, vivência ou possibilidade, todos ocorrendo em conjunto numa perspectiva de simultaneidade. Como diz Sybil Douek no livro *Memória e exílio*, passado, presente e futuro em “tempo gramatical presente: atualização e renovação ou a maldição do sempre mesmo, repetição do sempre velho, um tempo que não permite renovação⁸⁹⁵”. Considerando as noções de *presentificação* e de *aperspecivismo* exploradas nos trabalhos críticos já citados, os tempos históricos inseridos nas narrativas podem ser pensados como tempos *presentes* em termos de significado, cuja visão simultânea, diferente da *perspectiva histórica linear*, permite uma apreensão mais globalizante e mais sensível da *realidade*, numa interpretação que requer a apreciação de cada uma de suas partes em conjunto com o todo.

No primeiro quadro, encontra-se justamente um texto que se estrutura na forma de um retábulo: o “Retábulo de Santa Joana Carolina”. A narrativa, que conta a vida de Joana Carolina ao longo de 86 anos numa cidade interiorana de Pernambuco, aborda temas como a fome, as epidemias, a religiosidade, a educação, a violência, o patriarcalismo e a organização social e econômica dos engenhos. Por meio da reelaboração ficcional de referências factuais e da interpretação do engenho como um espaço em que vigora o estado de exceção, entendo que Lins engendra, num texto altamente simbólico, uma narrativa de notável potência política. As dinâmicas de espoliação e resistência aí apresentadas são uma das mais bem urdidas sinédoques do Brasil osmaniano: o engenho, nesse contexto, atua como um microcosmo do próprio país e Joana encarna os povos que, pela força da convergência entre suas palavras e ações, nele vivem e resistem. *De que serve a um homem ter gado e plantações, se não é capaz de tirar, do próprio coração, alguma grandeza?* Como pode essa mulher tirar, do próprio

⁸⁹⁵ DOUEK, 2003, p. 98, nota de rodapé n° 64.

coração, tamanha grandeza diante daqueles que detêm gado, plantações e gentes? É mesmo um Mistério. Uma espécie de milagre.

No segundo quadro do retábulo, “Conto barroco ou unidade tripartita”, entram em cena as paisagens barrocas de Minas Gerais e uma história de perseguição em função de um assassinato encomendado. Usando o conceito de prefiguração analisado por Hayden White, entendo a narrativa como complemento, pleno em si mesmo, da figura do barroco colonial brasileiro. A partir das noções de mestiçagem e civilização ouro propostas por Paulo Prado, emergem temas como as hierarquias de gênero e raça da estratificada sociedade nacional, a violência e a exclusão, o dinheiro como único valor compartilhado, as relações entre pequenos e grandes poderes e a contestação da possibilidade de isenção num mundo construído sobre relações de opressão. *Não posso lhe explicar. Mas uma puta, uma vítima não podem existir. Se existem, abrem uma chaga no carrasco. Entende isto?* Nesse contexto, o complemento osmaniano promove o deslocamento dessas hierarquias e reivindica a importância da capacidade humana de julgar: a palavra, no texto e pelo texto, denunciando a violência dos carrascos – de então e de agora – e rompendo a inexistência simbólica a que estão relegadas as populações excluídas do país.

O terceiro quadro do retábulo, “Pastoral”, retoma os temas examinados anteriormente, dessa vez analisados sob a perspectiva da colonialidade. Em meio às paisagens rurais pernambucanas e subvertendo as premissas do gênero literário que dá título à narrativa, essa história contada por um menino morto contrapõe, à visão idílica da terra, a violência da gente que a habita. À aparente amplidão dos espaços se sobrepõe a clausura das relações humanas, marcadas pelo patriarcado e pelas estruturas de poder baseadas na cor. Entram em cena, aqui, as persistências de um modelo de país cujas origens remontam às violações de direitos da fazenda colonial, examinadas sob a perspectiva do conceito de necropolítica de Achille Mbembe. Nesse contexto, os significados instaurados pelas mortes reais e simbólicas da narrativa apresentam-se como possibilidades de retomada da autonomia dos sujeitos, de recuperação de alguma humanidade e de afirmação da afetividade como força política de resistência. Frente a uma realidade em que a misoginia e a brutalidade são onipresentes, amar é resistir. *As mãos sob a mesa, promete a si mesmo que haverá de ter uma mulher, que haverá de amá-la, que não será jamais como esses outros homens.*

O primeiro capítulo conjuga, assim, os quadros simbólicos do passado nacional presentificado. Retomando parte do texto que serve de fecho ao capítulo, é o retábulo de um

passado que aí está, nas dobras do tempo ficcional, social e político do país, em figuras posteriores que consumam as anteriores repetindo elementos presentes, como diz White. Nas estruturas de poder e mando, nas hierarquias entre grupos privilegiados e marginalizados, nas possibilidades de vida e morte instauradas por aqueles que detêm a prerrogativa da força e do dinheiro, *hoje é ontem*.

No quarto quadro do retábulo vemos “Os confundidos”, cujo núcleo temático é uma angustiante cena de ciúmes que se estrutura num diálogo com progressiva indiferenciação entre os componentes do casal. A análise, que utiliza o conceito de dialogismo e a relação figura-complemento de que fala White, explora como as noções de incrustação e contaminação contidas na narrativa são posteriormente retomadas em *Avalovara*, no primeiro caso no âmbito das relações amorosas e da própria constituição psíquica dos personagens e no segundo caso em relação direta com o contexto de opressão política instaurado no país após o golpe civil-militar de 1964. Emergem, como temas significativos, a perda da capacidade de resistência frente a um ataque continuado, o conflito entre a necessidade de sobrevivência e o desejo de integridade e a contaminação pelo ambiente opressivo, vinculados a questões como a censura e a incomunicabilidade. *Então tudo que faço é como olhar nos olhos de um cego?* Talvez, ou talvez seja sobre como não olhar *com* os olhos de um cego.

O quinto quadro do retábulo conta a história do fim de um relacionamento de vinte e oito anos do burocrata consumido pelo automatismo de “Noivado”, entre folhas de ponto, retratos da noiva e insetos que invadem a narrativa. Acompanhando os grandes ideais que marcaram o século XX e as tentativas de refazimento do país para a implantação de uma modernidade supostamente sem fissuras, a narrativa contrapõe, à aspiração de perfectibilidade, o insulamento humano engendrado pelo domínio da técnica, tanto do ponto de vista do esvaziamento pessoal do personagem quanto do ponto de vista das frustradas modernidades brasileiras. Nesse contexto, as trincas e fraturas da fachada envidraçada da Secretaria incrustam o tempo múltiplo da memória na narrativa una de uma História que se pretende caminho inexorável em direção ao “progresso”. *Por que só ouço agora, em sua alma, rangidos de ferragens?*

O sexto quadro do retábulo contempla a narrativa que deu origem à pesquisa desta tese, “Perdidos e achados”, examinada anteriormente no ensaio “Imagens da ausência”, o qual consta como encarte ao capítulo. No trabalho inicial, empreendeu-se uma leitura do tema do desaparecimento do menino da praia, que serve de ligação entre todas as micronarrativas do

texto, na perspectiva dos desaparecimentos políticos das ditaduras latino-americanas. Na pesquisa continuada para o doutorado, reaparece como eixo de leitura o tema da precariedade da existência humana, aludindo ao *modus operandi* de sistemas políticos ditatoriais com seus cidadãos em contínua ameaça ante os bicos ameaçadores do Estado. *Quantos são os dentes do Leviatã?* Ressurge, ainda, a relação entre palavra e memória, desta vez com ênfase na instância de elaboração dos eventos traumáticos do país. Entre a aura de ameaça associada aos sucessivos golpes e aos onipresentes estados de exceção, coexistem a sensação de irrealidade gerada por aqueles que se recusam a testemunhar o trauma e a importância de inscrevê-lo em uma linguagem para, a partir daí, elaborá-lo. Nesse sentido, recuperar a palavra, proteger sua capacidade significativa frente à distorção e usá-la para denunciar seu esvaziamento são atitudes de resistência do escritor face ao arbítrio.

Juntas, essas três narrativas compõem o segundo capítulo, em que se exploram os sentidos políticos e históricos associados ao presente do tempo de escrita do livro, procurando descobrir, por trás do véu modernizante da ordem e do progresso, as novas faces da opressão e da exclusão. Entre temas como a sociedade capitalista, a incomunicabilidade, a vigilância, a burocracia e o esmagamento das individualidades, ecoam gritos e silêncios de uma época de perdas coletivas num país que rumava para um fechamento cada vez mais asfíxiante e em que já parece ser *tarde demais para depois*.

Entre o dono de armazéns e casas de aluguel que dá continuidade à história do pai e a artista que um dia foi sua namorada, a ponto de cruzar o mar, o sétimo quadro do retábulo contrapõe, ao sentido de permanência histórica do país, a sua abertura para o novo. Em “O pássaro transparente”, são examinados o caráter plástico da narrativa, a relação entre nacional e estrangeiro na arte brasileira, a importância política do diálogo e do encontro e a arte como ferramenta de emancipação de uma ordem social e econômica patriarcal. Abarcando alguns dos debates levados a cabo pelas vanguardas modernistas, a leitura traz à tona a ideia da nacionalidade – ou, posto de outro modo, da identidade – que não é mera cópia ou repetição de realidades externas nem geração espontânea descolada de referências, mas criação que se processa, pelo diálogo, no encontro com o outro. Retomando o trecho que encerra a análise, ao nos brindar com esse jogo de contrastes, Lins contrapõe, à sina de um país fixo, oco e fosco, a possibilidade do voo. *Existe, aquele pássaro?* Não. Mas nós haveremos de criá-lo.

Se no voo do pássaro apenas se intuía a possibilidade do encontro, no oitavo quadro do retábulo acontece o encontro luminoso de “Um ponto no círculo”. A análise da narrativa

aborda as concepções de tempo e as referências históricas e factuais desse texto que faz convergir para si o mundo, passando pelo Recife antigo e moderno, pelo Brasil português, holandês e brasileiro, pelo Antigo Egito, pela França absolutista e pelo Golfo do México. Trata, ainda, do percurso de construção de uma literatura genuinamente nacional por meio do cotejo com o conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis, a fim de trazer o debate sobre a ideia de nacionalidade na literatura e seus sentidos políticos e históricos. Traçando o círculo, acontecimentos históricos, eventos naturais e paisagens humanas; no centro, no ponto, intermediando mundos, tempos, realidades e visões: a arte, o amor e a criação. *E depois? Que exércitos, areias e detritos cobrirão esta hora?*

Depois, fechando o retábulo, o nono quadro traz a grandiosidade multifacetada de “Pentágono de Hahn”. A análise da narrativa vale-se do conceito de linha abissal de Boaventura de Sousa Santos para buscar, nas bodas e nas brechas de um país estruturado para ser “um paquiderme, não de grandeza, mas de aridez e pobreza interior⁸⁹⁶”, as “inesgotáveis significações⁸⁹⁷” que irrompem, a intervalos, de torneiras secas cobertas de azinhavre. Entre centro e periferia, rígidos ditames sociais e amores contestadores, invasão cultural e criação autóctone, esquecimento e memória, a alegria brincante do menino assoma como força capaz de enfrentar as dinâmicas contemporâneas de desencantamento. Não é segredo que o amor genuíno, a arte e a palavra são alguns dos instrumentos que Lins usava para fazer face a uma realidade iníqua. Na narrativa, eles evocam as artimanhas capazes de subverter o carrego colonial do Brasil de que fala Luiz Antonio Simas. Voltando a Boaventura, é como se a brincadeira e a literatura se insubordinassem, com a leveza e a liberdade das pipas, contra a injustiça cognitiva global. *Decidi fazer um papagaio assim, formas novas, diferente dos outros e ainda mais alegre. Vou fazê-lo.*

O terceiro capítulo reuniu narrativas impregnadas da aspiração mítica do ato criador, em que aparecem temas como o amor, a arte e o encontro. Se no primeiro e no segundo capítulos se investigaram as faces da opressão histórica e contemporânea no Brasil, no terceiro capítulo buscou-se compreender quais são as contradições desse modelo e as possibilidades de saída, ou, em outras palavras, quais as brechas por onde emerge o futuro presentificado. Retomando White, as narrativas são vistas não mais como complementos de figuras históricas que as precederam, mas como prefigurações de possibilidades mais

⁸⁹⁶ LINS, 1994, p. 38.

⁸⁹⁷ LINS, 1994, p. 62.

luminosas de país. No voo, na brincadeira, no encontro e na arte, façamos complementos a ressignificar essas figuras. *Antes que seja cedo.*

E agora? Que retábulo do Brasil se compõe com o conjunto das narrativas de *Nove, novena? Que encontrei ainda, hoje, em minha busca, de si próprio e do outro?* Seria justificável, em obra tão voltada aos problemas da escrita literária e à inserção do homem no cosmos, uma leitura política e histórica como a empreendida? Quero crer – ou do contrário nem estaria apresentando esta tese – que sim. Contrariando o temor expresso por Anatol Rosenfeld (em ensaio, de resto, tão lúcido sobre o livro) de que *Nove, novena* corria o risco de “negligenciar o mundo histórico, ameaçado de amesquinhar-se ante a imensidão dos espaços e eras cósmicos⁸⁹⁸”, creio que Lins é capaz de inserir com maestria o mundo histórico na cosmogonia das narrativas. E ele o faz precisamente retirando-o da perspectiva linear tradicional da historiografia e presentificando-o, tornando-o parte constituinte de um todo construído pela linguagem em que “a arte não é reprodutora mas possibilitadora do visível⁸⁹⁹,” e a obra apresenta-se como “um plano calculado que possibilita o diálogo entre o texto e o mundo⁹⁰⁰”.

Nesse sentido, abolir o tempo colonial, a lógica cartesiana e o olhar que tenta ordenar a multiplicidade da vida em uma linha temporal única, instaurando a presentificação; observar as divisões dos espaços, perceber suas sobreposições e suas fronteiras e apresentá-lo sem uma única perspectiva; fundir as temporalidades e caminhar sobre as margens do abismo talvez sejam algumas das intuições literárias de Osman Lins que fazem o seu texto tão brasileiro. Afinal, talvez o Brasil seja isso mesmo: uma junção de temporalidades multifacetadas. Ou, talvez, a nossa noção tradicional de temporalidade (importada e imposta) é que não dê conta do país real feito de gente, de significados e de relações.

Tem um mito iorubá que diz que Exu matou um pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje (ou seria que só jogará amanhã? Não importa). Trazendo para o debate deste trabalho, o dito traz à baila o sentido de que a divisão temporal que conhecemos não é um dado da realidade, mas provém de uma visão de mundo espacial e temporalmente localizada e que tem muita relação com as próprias noções de país que examinamos ao longo da tese. Pode ser que essa visão linear de tempo engendrada no processo periférico de constituição nacional, em que os modos de vida europeus ou estadunidenses são vistos como “progresso” e os

⁸⁹⁸ ROSENFELD, 1970, p. 4.

⁸⁹⁹ BARBOSA, 1966, p. 1.

⁹⁰⁰ ANDRADE, 1987, p. 113.

modos de vida originários ou locais são vistos como “atraso”, seja o que nos leva a ser o país do futuro com um grande passado pela frente. Ao apresentar o seu retábulo com outra noção de tempo e de perspectiva, Lins nos permite deflagrar as significações de uma realidade brasileira também diversa.

Como se buscou demonstrar ao longo desta tese, essa realidade brasileira diversa e múltipla compõe os significados não apenas os significados das narrativas de *Nove, novena*, mas também a elaboração estética da obra. Como diz Elizabeth Hazin na coletânea *A escrita do mundo*: letras, imagens e números, o diálogo com outras áreas do conhecimento que ocorre no espaço da narrativa se dá mediante um “mecanismo multidisciplinar que subjaz à fatura do texto, tornando-o tão peculiar: alusivo, meta-narrativo e possuidor de estrutura que nasce naturalmente dos saberes que participam de sua fatura⁹⁰¹”. A apresentação do volume dá conta de que

(...) não se trata aí apenas da utilização desses conhecimentos pesquisados, mas do modo de utilização deles para alcançar – esteticamente elaborado – o nível literário almejado. O conhecimento agregado não colabora no sentido do enredo propriamente dito, mas se transforma em arcabouço estruturante do conteúdo, acrescentando-lhe profundos significados. É como se o conhecimento trazido de fora – oriundo de pesquisa por parte do autor – forjasse a própria estrutura do texto.⁹⁰²

É nesse sentido que entendo a reelaboração ficcional das referências factuais que Lins faz convergir para o espaço do seu texto, forjando, em sua estrutura, os elementos históricos e os sentidos políticos analisados em cada narrativa. Como diz a pesquisadora Thayla Ventura em tese sobre a relação entre real e imaginário no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, “como homem comprometido com o seu tempo e atento ao mundo a sua volta, a realidade adentra a ficção osmaniana enquanto projeto literário⁹⁰³”.

Hugo Matias comenta que em *Avalovara*, com considerações que se aplicam sem dificuldade a *Nove, novena*,

A representação se torna uma estratégia de enfrentamento do mundo e da realidade, mas somente em sua capacidade de sustentar tensões concretas sobre o fundamento de sua virtualidade. Essas representações com que conta *Avalovara* são, por um lado, muito precárias, “sempre enigmáticas, alusivas, fracionárias e quase nunca contempladas em sua totalidade (CURTIUS, 1948/1979, p. 330)⁹⁰⁴”, mas são, ao mesmo tempo, aquelas que servem para reposicionar o sujeito diante do mundo,

⁹⁰¹ HAZIN, 2016, p. 97.

⁹⁰² GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth. Para desvendar uma ilha no mundo. Em: GOMES; HAZIN (orgs.), 2016 (b), p. 7.

⁹⁰³ VENTURA, Thayla Crisrhana. *A rainha dos Cárceres da Grécia: um exercício de imaginação*. 2018. Dissertação em Literatura - Universidade de Brasília, Brasília, p. 29.

⁹⁰⁴ CURTIUS, E.R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1948/1979. APUD MATIAS, 2013.

abrindo-lhe um caminho, e não fechando as portas como outras formas de representação o fazem. Com a representação, com o mundo ficcional, e contra eles, pois a vocação da literatura é somente uma, devolver o sujeito à vida.⁹⁰⁵

Devolver o sujeito à vida, diz Matias, e vivificar a comunidade, digo eu. Na dissertação de mestrado *Contraste e Continuidade: marcas da rebelião formal de Osman Lins no percurso entre Os Gestos (1957) e Nove, Novena (1966)*, Izabella Costa comenta que “a escrita aparece então como o lugar da *memória* e da *escolha*, ou melhor, onde se potencializa a responsabilidade do homem pelo seu presente⁹⁰⁶”. De fato. Embora as narrativas de *Nove, novena* tragam muitas vezes histórias de personagens que ultrapassam – ou estão em vias de ultrapassar – as limitações de sua condição individual, numa metáfora da própria conquista literária empreendida por Lins no livro, esses são escritos em permanente diálogo com o coletivo. Como diz o próprio autor na entrevista que serve de epígrafe a esta tese, “o escritor que não está ligado, de um modo profundo, aos seus semelhantes, e principalmente aos homens do seu país, é um invasor e não merece o ofício que escolheu⁹⁰⁷”.

A essa camada soma-se outra, vinculada à própria maneira como o texto se apresenta diante do mundo de sua época (em tanto, infelizmente, tão similar ao nosso): ao ordenar criativamente o caos do real no contexto de dissolução do país em que foi escrito, ao deflagrar significações diante de um fechamento cada vez maior das mentalidades, ao propor uma obra complexa quando mesmo aqueles que se apresentavam como opositores do arbítrio tendiam à simplificação para “insuflar as massas” e ao apostar na capacidade crítica do leitor, convidando-o para o diálogo mediado pelo texto como um igual, *Nove, novena é uma obra política não apesar da sua concepção estética, mas também – e talvez principalmente – por causa dela*.

Em uma conferência passada em São Paulo no ano de 2017, intitulada “Escrever em tempos sombrios: a literatura como ato de resistência⁹⁰⁸”, o romancista e crítico literário brasileiro Julián Fuks comentou a polêmica entre Sartre e Adorno sobre engajamento e resistência literária: em um, a defesa da arte engajada e a literatura concebida politicamente como um tipo de ação por desvendamento⁹⁰⁹; no outro, a importância da arte autônoma, a

⁹⁰⁵ MATIAS, Hugo. “Vestido de pássaro”: a representação romanesca como enfrentamento do mundo, em *Avalovara*. Em: HAZIN, Elizabeth (org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013, pp. 91-114, p. 111.

⁹⁰⁶ COSTA, 2017, p. 86.

⁹⁰⁷ LINS, 1979, p. 139.

⁹⁰⁸ *Escrever em tempos sombrios: a literatura como ato de resistência*. Conferência por Julián Fuks, 2019.

⁹⁰⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Rio de Janeiro: ed. Ática, 1989.

literatura concebida politicamente como recusa a ser cooptada enquanto mercadoria e a opacidade da obra, que não teria uma finalidade mas seria a sua própria finalidade⁹¹⁰.

O interessante da exposição de Fuks é que, a partir de seu lugar de romancista e considerando sua própria trajetória literária, ele entende que essas posições não são mutuamente excludentes, mas operam como polos de um *continuum* em que oscilam os escritos e o próprio sentido de resistência, num movimento pendular, de acordo com o momento social, histórico e político em que a obra é concebida. Por exemplo: durante o realismo socialista na União Soviética, a pressão estatal para a produção de obras “revolucionárias” fazia com que escritos que não se dirigissem à intervenção direta no mundo fossem, pela sua própria falta de “engajamento”, obras de resistência.

Ele cita um encontro com leitores em Moçambique em que o público lhe dizia “a gente não aguenta mais literatura política” porque “literatura política” era entendida como uma literatura cujo “engajamento” fora imposto por décadas pelo governo. Nesse contexto, “falar do banal passa a ser para eles uma forma de resistência⁹¹¹”. Sentimento parecido pode ter sido experimentado por Lins, entre a pressão das esquerdas mais panfletárias e a opressão do governo ditatorial recém-instalado, e pode ter ajudado a formar a sua aversão ao “engajamento” manifesta em tantas entrevistas. Nesse sentido, *Nove, novena* não é um livro “de resistência” no sentido “engajado” da expressão, embora seja, como o desenvolvimento deste estudo buscou mostrar, um livro profundamente comprometido com o seu país e os seus semelhantes.

A primazia do político sobre o artístico, conforme a visão de Lins, não só é indesejável como pode inviabilizar a criação de uma obra com alguma relevância, qualquer que seja a posição ideológica a que se tente subjugar o escritor. Como dito anteriormente, isso obviamente não significa que a política possa ser excluída da arte, ao contrário: ética e estética são indissociáveis no fazer literário osmaniano. Essa também é a conclusão a que chega Cacilda Bonfim e Silva, minha contemporânea no doutorado, que defendeu a tese *Justiça indeferida: a degeneração política no romance A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins*:

Não se trata, porém, de concordar ou não com a difundida ideia de que toda obra literária possui em si uma dimensão política, mas de conjecturar, levando-se em conta a singularidade do romance, o modo específico de o romance se entrelaçar

⁹¹⁰ ADORNO, Theodor. *Engagement*. APUD, BYLAARDT, Cid Ottoni. *Arte engajada e arte autônoma no pensamento de Theodor Adorno*. *Pandaemonium*, São Paulo, vol. 16, n° 22, p. 84-100, dez. 2013, p. 84-100.

⁹¹¹ FUKS, 2019.

com a política, de tal modo que sua estética é permeada pelo fenômeno político, não apenas em termos de conteúdo temático, mas também como parte dos elementos inerentes à composição romanesca – caracterização de personagens, tempo, espaço, atmosfera, foco narrativo.⁹¹²

Discordo que em *Nove, novena* esse entrelaçamento ocorra de forma diversa. *Como poderia concordar, se acho que palavras não domadas, soltas no limbo, sós ou em bando, em estado selvagem, são potestades inúteis?* Em texto sobre o já citado livro de Adam Joseph Shellhorse, *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*, Ashley Brock comenta que os estudos de caso apresentados pelo pesquisador, dentre os quais se encontra “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Lins,

(...) self-consciously engage with their generic conventions, their media specificity, and their inescapably mediated nature in order to lay bare their status as constructed cultural objects and to interrogate the limits of the literary. It is precisely in their self-reflexive and anti-representational aesthetics that Shellhorse locates their political commitment: a form of solidarity with the subaltern, the feminine, and the minor that does not attempt to fully translate marginalized voices into literary form but, to the contrary, calls formal attention to the impossibility of doing so without radically reconceiving of what we consider literature to be.⁹¹³

Para além da questão da mera representação literária dos “subalternos” ou das “minorias”, tão presente em toda história da literatura brasileira, Shellhorse defende que a forma literária de Lins, esteticamente elaborada, traz à tona a questão política da exclusão pela própria impossibilidade de simplesmente “transpor vozes marginalizadas” para a obra. Trazendo o mesmo debate, outro trabalho, intitulado *The Limits of the Letter: The Politics of Representation and Margins in Latin American Vanguard Writings of the 1950s and 60s*, afirma:

I am suggesting that Lins’s will to ornament the subaltern entirely rewrites the subaltern problematic. The subaltern, in Lins, becomes an object/subject-signifier of multiple writings. The multiple semantic field that charts the subaltern reflects back the text and its objects as multiple sites of semiotic displacements that betray the realist vocation of representing “the other” or “the real.” More specifically, the ornament displaces, reframes, and inverts the logocentrism and coloniality inherent in the realist premise. (...) Far from passive, I am pointing out that there is a critical force in laying bare Lins’s ornamental system of writing as duplicitous, multiple, displacing and, above all, epistemologically limited with respect to the problematic of subalternity for which it provides multiple and mobile mappings.⁹¹⁴

⁹¹² SILVA, Cacilda Bonfim. *Justiça indeferida: a degeneração política no romance A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins*. 2021. Tese em Literatura e Práticas Sociais - Universidade de Brasília, Brasília, p. 256.

⁹¹³ BROCK, Ashley. Shellhorse, Adam Joseph. *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. U of Pittsburgh Press, 2017. 264 pp. Em: *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, Spring 2018, p. 175-179, p. 176.

⁹¹⁴ SHELLHORSE, Adam Joseph. *The Limits of the Letter: The Politics of Representation and Margins in Latin American Vanguard Writings of the 1950s and 60s*. 2010. Tese de doutorado em Filosofia - University of California, California, p. 65.

Efetivamente, o ornamento – ou, posto de modo mais amplo, a estética literária osmaniana – desloca, reformula e inverte o logocentrismo e a colonialidade inerentes à premissa realista. A organização interna da obra está inegavelmente imbrincada aos sentidos que dela emergem e suas conquistas estéticas são também conquistas cognitivas, no sentido de que fala Boaventura de Sousa Santos. São, portanto, conquistas com caráter necessariamente político.

“Osman Lins tantas vezes mencionara a representação de um texto ser algo menor”, lembra Pedro Couto em sua tese de doutorado, defendendo que “ao texto, frente ao qual a crítica convencional contrapõe o mundo, dever-se-ia, em verdade, justapô-lo⁹¹⁵”. Justapor o mundo ao texto, considerando a potência simbólica e política do ornamento e do fazer literário osmaniano foi, também, o esforço desta tese. Espero que a via de acesso à obra por ela aberta possa chegar aos que me leem como os comentários durante as leituras do Grupo de Estudos Osmanianos (Gataco): que o trabalho, ao apresentar-se ao mundo, seja uma voz a que se juntam outras vozes em longas e significativas conversas mediadas pelo texto. Afinal, também a existência viva de uma comunidade de leitores é um ato político.

Aproveitando as menções a outros romances de Lins das citações anteriores, gostaria de dizer que a própria leitura empreendida nesta tese, em seu sentido mais amplo, é um tipo de relação de prefiguração de que fala Hayden White. Retomando o livro que colaborou para pensar as relações ente literatura e História aqui desenvolvidas, vemos que

En el modelo de figura-cumplimiento, un evento histórico *significativo* será reconocido en su doble ocurrencia, la primera vez como *intimación* de una posibilidad de significado, y la segunda como “explosión” [“expletion”], que completa o realiza lo que estaba sólo implícito (o, para utilizar un término psicológico, latente) en el evento anterior. (...) Un equivalente secular del modelo de figura-cumplimiento em la teoría historiológica sería algo así como el argumento de que la causa remota pero determinante de la Revolución Francesa fue la Reforma Protestante. (...) Cabe aclarar que no se está diciendo aquí que el evento anterior predetermina al posterior, o que este último deba ser considerado el *telos* hacia el qual todo tiende, una vez ocurrida la Reforma. No se trata aquí de una idea teleológica de la causalidad histórica. Nadie podría haber predicho la irrupción de la Revolución Francesa sobre la base de cualquier conocimiento que pudieran haber tenido de la Reforma. Sólo una vez ocurrida la Revolución, fue posible ver lo que la Reforma había possibilitado.⁹¹⁶

Nessa relação de prefiguração, *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia* aparecem como complementos privilegiados que permitem e validam, no movimento de

⁹¹⁵ COUTO TORRES, Pedro Henrique. *A malícia da obra: derrisão, paródia e teoria literária em A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins*. 2019. Tese de doutorado em Literatura – Universidade de Brasília, Brasília, p. 109.

⁹¹⁶ WHITE, 2010, p. 147-148.

apropriação retrospectiva da pesquisa, o exame político e histórico de *Nove, novena*. É porque os complementos contêm, inequivocamente, propostas literárias que dialogam politicamente com a História do Brasil que foi possível ver o que as narrativas que compõem o evento anterior continham como possibilidades de significado. Isso não quer dizer, como explicado por White, que *Nove, novena* seja uma espécie de “prévia” de *Avalovara* ou da *Rainha*, mas que a relação existente entre eles é o que dá suporte a uma leitura como esta. Na introdução à coletânea *Números e nomes: o júbilo de escrever*, Graciela Cariello examina as diferentes visões críticas sobre as fases da obra do autor e comenta que,

(...) quando nos detemos numa das obras de Osman Lins, ela vira marco da sua obra toda. A obra total de Osman é como *Avalovara* – alegoria aliás de toda obra: uma totalidade desdobrável, um *retábulo*. (...) Porque o todo, em Osman Lins, está sempre em cada parte.

Nove, novena, assim, é uma parte da obra total, e um todo em si. Uma passagem e uma chegada. Também, um início.⁹¹⁷

Ao deter a minha leitura em *Nove, novena*, o fiz considerando essa totalidade desdobrável: as manchetes jornalísticas, o cais em T, o enterro de Natividade, o iólipo e os demais personagens de *Avalovara*, as migrações, enchentes e montes de lixo de *A rainha dos cárceres da Grécia*, a penúria, o isolamento e a peregrinação de Maria de França pelas repartições deste país, a maneira de descrever as cores de *Marinheiro de primeira viagem* e os textos de opinião reunidos em *Evangelho na taba*, apenas para citar alguns exemplos. Foram os outros romances, artigos e escritos de Lins que guiaram esta pesquisa para temas como a opressão, a exclusão e a voracidade capitalista, por um lado, e para a beleza do encontro, as possibilidades da arte e a potência da criação, por outro. Como manifesto na introdução, o objetivo de todo este percurso, que espero ter alcançado, foi apresentar não a *verdade* da visão osmaniana sobre o Brasil, mas os pontos de *Nove, novena* que nos possibilitam intuir o *país como realidade política simbólica*.

Retomando os pequenos textos que servem de encerramento aos capítulos da tese, em *Nove, novena*, de Osman Lins – tomada como “marco da sua obra toda” e lida como uma sinédoque do Brasil em suas permanências, atualidades e possibilidades –, encontrei um *Retábulo do Brasil* tecido nos lençóis rescendendo a laranjas de Joana Carolina, na sua capa de centauros, no cobertor estampado a que só teve acesso no fim da vida e que tanto faltou a seus filhos; forjado no ouro das igrejas barrocas e dos dinheiros com que se paga a traição, o charlatanismo e a morte; entalhado na madeira abatida a golpes de machado ressoando nos

⁹¹⁷ CARIELLO, Graciela. *Nove, novena na obra infinda de Osman Lins*. Em: HAZIN; RAMÍREZ BARRETO; BONFIM, 2017, p. 14-15, grifo meu.

joelhos de Baltasar, nos cipós de que era feito seu corpo, na mesa em que se vela uma criança jamais amada.

Um retábulo do Brasil estilhaçado nos vidros das janelas dos apartamentos e repartições, dilacerado pelo aço das navalhas, caixilhos e aviões perfurantes, sufocado pelos papéis dos bilhetes esquecidos nas bolsas, das fotografias nunca mais encontradas, dos calendários preenchidos por cruces.

Um retábulo do Brasil feito de sopro, de cor, de movimento, que se alça aos céus em papéis coloridos, jorra de fontes que pareçam há muito extintas, percorre ruas em que ressoam as músicas, as histórias e as presenças de seu povo. Um retábulo do Brasil, por fim, inscrito nas letras e vozes dos seus criadores, que acolhe diferenças, instaura multiplicidades, irrompe em vida sempre renovada e permite entrever, por entre as transparências do corpo, o coração.

Marcel Proust disse certa vez que “a obra do escritor não é senão uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de lhe permitir discernir o que, sem aquele livro, talvez ele não tivesse visto em si mesmo⁹¹⁸”. Em meio ao caos, aos crimes e à perversidade que testemunhei neste país nos últimos anos, agradeço a Osman, a Elizabeth e a esta tese pelo instrumento ótico que me permitiu “olhar de frente, seja onde for, as representações do terrível⁹¹⁹” sem perder de vista “a cor do mundo” com seu “pomar generoso e pesado de cheiros⁹²⁰”.

⁹¹⁸ Frase usada como epígrafe do texto “Um espelho que se lembra: ruína e ornamento em ‘Noivado’”, de Francismar Ramírez Barreto, constante da coletânea *A escrita do mundo: letras, imagens e números*. RAMÍREZ BARRETO, 2016, p. 191.

⁹¹⁹ LINS, 1994, p. 35.

⁹²⁰ LINS, 1994, p. 116.

BIBLIOGRAFIA

DE OSMAN LINS

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

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

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

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

_____. O outro gesto. Em LINS, Osman. *Os gestos*. São Paulo: Moderna, 1994(b).

LINS, Osman; LADEIRA, Julieta (org.). *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.

BIBLIOGRAFIA CITADA

ABREU, Thomaz. À sombra e à luz dos pássaros de Lins. XV Encontro ABRALIC. Rio de Janeiro, 2016, p. 5.458-5.459. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491522921.pdf. Acesso em: 1 abr. 2021.

ADORNO, Theodor. Engagement. APUD BYLAARDT, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção [Homo sacer I, II]*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Um leque que respira: a questão do objeto em História. Em: *História – A arte de inventar o passado: Ensaios de teoria da História*. Bauru: EDUSC, 2007.

ALMEIDA, Hugo. Drummond, Osman Lins e o elefante – poéticas em confronto. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n° 13, p. 31-46, maio/junho de 2001.

_____. (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. Voo e mergulho. Prefácio. Em: DOLZANE, Harley Farias. *O voo da criação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2018.

- ALVES, Vanessa Cajá. *A palavra e a imagem: uma conjunção em Conto Barroco ou Unidade Tripartita*. 2018. Dissertação de Mestrado em Literatura – Universidade de Brasília, Brasília.
- ANDRADE; CÂMARA; STORCH; TRINDADE. A modernidade das salas de cinema do Recife, s/d. Disponível em <http://docomomo.org.br/wpcontent/uploads/2016/01/Isabella-Leite-Trindade.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2019.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- ANDRADE, Maria do Carmo. O bonde elétrico no Recife. In: Pesquisa Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2004. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/o-bonde-eletrico-no-recife/>. Acesso em: 16 abr. 2021.
- ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 5ª ed., 2000.
- _____. Manifesto antropofágico. *Periferia*, Rio de Janeiro, vol. III, nº 1, 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/viewFile/3407/27763>. Acesso em: 7 mai. 2021.
- ANJOS, Moacir. Tempo impreciso que se delinea de agora. Catálogo de exposição individual. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Recife, 2004.
- ARAGÃO, José. *História da Vitória de Santo Antão*. Recife: Centro de Estudos de História Municipal, 1983. Trechos reproduzidos em https://ven1.blogspot.com/2011/11/o-cemiterio-sao-sebastiao-da-vitoria-de_05.html e <https://ven1.blogspot.com/2011/11/o-cemiterio-sao-sebastiao-da-vitoria-de.html>. Acesso em: 9 nov. 2019.
- ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco mineiro Glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Fundação João Pinheiro/Fundação Roberto Marinho/Companhia Editora Nacional, 1980. APUD REZENDE, 2011.
- AZEVEDO, Fernando Antonio. *As ligas camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. APUD DABAT, 2003.
- BACHA, Edmar. O Rei de Belíndia. *Jornal Opinião*, São Paulo, ago. 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAPTISTA, Cauê Augusto Maia. *Representação e resistência: a ditadura militar brasileira em Avalovara (1973), de Osman Lins*. 2013. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira - Universidade de Brasília, Brasília.

- _____. Resistória. Em HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.
- BARBOSA, João Alexandre. Nove, novena Novidade. Prefácio à primeira edição de *Nove, novena*, 1966. Disponível em: <http://www.osman.lins.nom.br/repercursao.asp?id=p2>. Acesso em: 24 jun. 2019.
- BARBOSA, Marta Maria Coelho. *A borboleta azul na parede de vidro: o imaginário medieval em Nove, novena, de Osman Lins*. 2008. Tese de doutorado em Literatura - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14850>. Acesso em: 15 abr. 2020.
- BARROS, Arthur. Análises sobre o Nordeste do Brasil e sua relação com os Estados Unidos. *XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis, 2015. Disponível em: [www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1436916871_ARQUIVO_ANALISESSO BREONORDESTEDOBRASILESUARELACAOCOMOSESTADOSUNIDOS__oficial\[doc\].pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1436916871_ARQUIVO_ANALISESSO BREONORDESTEDOBRASILESUARELACAOCOMOSESTADOSUNIDOS__oficial[doc].pdf). Acesso em: 27 out. 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Teses para o conceito da História. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BEVILAQUA, Ceres Helena Ziegler. A polifonia e o dialogismo em “Perdidos e achados”. *XI Proceedings International Bakhtin Conference*, p. 114-118. Curitiba, 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/download/62972901/Proceedings_XI_International_Bakhtin_Conference_220200415-3179-117rdm1.pdf#page=128. Acesso em: 18 mai. 2021.
- BIASOLI-ALVES, Zélia Maria. Continuidades e rupturas no papel da mulher brasileira no século XX. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, vol.16, n° 3, Brasília, set-dez. 2000. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-37722000000300006&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: 20 abr. 2021.
- BÍBLIA SAGRADA. Jó 41:18-21.
- BIENE, Maria Paula. *A arquitetura das casas-grandes remanescentes dos engenhos de açúcar no Rio de Janeiro setecentista*. 2007. Dissertação de mestrado em História e Teoria da Arte - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp061212.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2021.
- BILAC, Olavo. A pátria. Em: VALLE, Diniz. *Guia de Civismo: destinado ao Ensino Médio*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1971.
- BOBBIO, Norberto. *Thomas Hobbes*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- BOLLE, Willi. *grandesertao.br*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- BORGES, Poliana Queiroz. Organum. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.

- _____. *Organum: a escritura musical em “Pentágono de Hahn”, de Osman Lins*. 2015. Dissertação de mestrado em Literatura - Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- _____. *O limitado dá forma ao ilimitado: Hahn entre fronteiras*. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.
- BOSI, Alfredo. *Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária*. Em: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BROCK, Ashley. *Shellhorse, Adam Joseph. Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. U of Pittsburgh Press, 2017. 264 pp. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, Spring 2018, p. 175-179. Disponível em <https://escholarship.org/uc/item/7n30w2mx>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- BRUCE, Fabiana. *Uma outra ética do olhar em fotografias do Recife, na década de 1950*. Em: ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. *Arte engajada e arte autônoma no pensamento de Thodor Adorno*. *Pandaemonium*, São Paulo, vol. 16, nº 22, p. 84-100, dez. 2013. Disponível em: www.scielo.br/pdf/v16n22/v16n22a05.pdf. Acesso em: 4 out. 2019.
- CAIMI, Claudia. *Representação e autoritarismo em A rainha dos cárceres da Grécia*. Em: ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Inquietudes na poesia de Drummond*. Em: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 125. APUD ALMEIDA, 2001.
- _____. *Literatura de dois gumes*. Em: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- _____. *Literatura e subdesenvolvimento*. Em: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- CARDOSO, Francilene. *Memória e luta política do movimento negro no Brasil*. *Libertas*, Juiz de Fora, vol. 13, nº 1, p. 73 - 94, jan/jun 2013.
- CARDOSO, Rodrigo Octávio. *Antropofagia, corpo e espírito: anotação ao Manifesto Antropofágico*. *Cadernos Neolatinos*, vol. 1, nº 1, p. 51-61, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/cn/article/view/4652>. Acesso em: 14 mai. 2021.
- CARIELLO, Graciela. *“Os Confundidos” e o saber linguístico*. Em GOMES, Leny da Silva; HAZIN, Elizabeth (orgs.). *A escrita do mundo: letras, imagens e números*. Porto Alegre: Metamorfose, 2016.
- _____. *Nove, novena na obra infinda de Osman Lins*. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.

- CARNEIRO, Alexandre Soares. Aspectos do auto pastoral vicentino: sua importância, seu significado político e seu lugar na literatura de corte do período. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, p. 65-87, jul/dez 1993.
- CARNEIRO, Eder; NEVES, Rodrigo. Imagens do patrimônio e turismo: metamorfoses e “mercadorização” do território central de Tiradentes, Minas Gerais. Em: *Revista Espaço & Geografia*, Vol.15, nº 2, p. 407-441, 2012. Disponível em: <http://www.lsie.unb.br/espacoedgeografia/index.php/espacoedgeografia/article/view/174>. Acesso em: 12 out. 2019.
- CARVALHO, Ricardo Souza. *Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murillo Mendes.* 2006. Tese de doutorado em Literatura Brasileira - Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CAVALCANTI, Paulo. *O caso eu conto como o caso foi: da Coluna Prestes à queda de Arraes.* São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.
- CHAVES, Loide. Desejo e desenho: amor e escrita no percurso ficcional de Osman Lins. Em: GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice (org.). *No reverso do tapete: a escritura de Osman Lins.* Porto Alegre: UniRitter, 2012.
- _____. *Luminosa Síntese: “Um Ponto no Círculo”, de Osman Lins.* 2012 (b). Dissertação de mestrado em Literatura - Universidade de Brasília, Brasília.
- CINTRA, Ismael. Osman Lins: Experiências com o narrador em Nove, novena. *Revista Alere*, Ano 7, vol.9. nº 9, p. 151-175, jun. 2014.
- COLLAÇO, Andrea. Imagens da ausência. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Números e nomes: o júbilo de escrever.* Brasília: Siglaviva, 2017.
- COLÓN, Cristóbal. *Textos y documentos completos.* Madri: Ed. Consuelo Varela, Ahanza, 1982.
- COSTA, Izabella. *O luto em Nove, novena: a po(ética) da despedida.* 2014. Monografia de graduação em Letras - Universidade de Brasília. Brasília, p. 17. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/9018>. Acesso em: 20 abr. 2019.
- _____. *Contraste e Continuidade: marcas da rebelião formal de Osman Lins no percurso entre Os Gestos (1957) e Nove, Novena (1966).* 2017. Dissertação de mestrado em Literatura - Universidade de Brasília, Brasília.
- COSTA, Kátia Cristina Ribeiro. *O centro de Recife e suas formas comerciais: transformações e persistências.* 2003. Tese de doutorado em Geografia - Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- COSTA, Luciana Santiago. Práticas cotidianas nos espaços públicos do Recife – 1920:1940. *ARCHITECTON – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, vol. 3, nº 4, 2013.
- COSTA E SILVA, Alberto (org.). *Crise colonial e independência: 1808-1830.* De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010*, vol. 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

- COUTO TORRES, Pedro Henrique. *A malícia da obra: derrisão, paródia e teoria literária em A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins*. 2019. Tese de doutorado em Literatura – Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37202>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- CURTIUS, E.R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1948/1979. APUD MATIAS, 2013.
- DABAT, Christine. *Moradores de Engenho: Estudo sobre as relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a academia e os próprios atores sociais*. 2003. Tese de doutorado em História - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.
- DOUEK, Sybil Safdie. *Memória e exílio*. São Paulo: Escuta, 2003.
- DUSI, Fernando. Os mansos condenados da Terra: o onírico como elemento contestador da relação dominador-dominado em “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” de Osman Lins. Em: XVI Congresso Internacional Abralic. Simpósio 77: *O rigoroso enlace da urdidura: do sentido político na trama osmaniana*, 2019. Programação disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/2019/programacao-simposios.pdf>, p. 274.
- DUTRA, Eliana de Freitas. Cultura. Em GOMES, Angela de Castro (org.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- FARIA, José Henrique; MENEGHETTI, Francis Kanashiro. Burocracia como organização, poder e controle. *Revista de Administração de Empresas*, vol. 51, n° 5, São Paulo, set-out 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-75902011000500002&script=sci_arttext. Acesso em: 22 mai. 2020.
- FARIA, Mariá; FREITAS, Marcelo; FREIRE, Maria Emília. Os caminhos do açúcar em Pernambuco: reflexões sobre a relação espacial e operacional da ferrovia com a usina de açúcar. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Pernambuco, s/d. Disponível em: <https://www.iau.usp.br/sspa/arquivos/pdfs/papers/01539.pdf>. Acesso em: 27 out. 2019.
- FAUSTO, Boris. A vida política. Em: GOMES, Ângela (org.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010*, vol. 4. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- FERREIRA, Cacio. Do escaravelho aos olhos de vidro: A realidade sensorial em O noivado, de Osman Lins. Em: XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba, 2011.
- FERREIRA, Ermelinda. Osman Lins e a literatura infantil: um diálogo com Monteiro Lobato. *Outra Travessia*, n° 4, Santa Catarina, p. 69-84, 1° sem. 2005.
- _____. Banidos do Éden: Avalovara e o romance regionalista nordestino. Em: GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth (org.). *Os nós dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

- _____. Cheias de graça: as poéticas mambembes de Guimarães Rosa e Osman Lins. *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 17, n° 2, p. 353-367, jul-dez 2015.
- _____. Espelhamento Abissal: o sujeito encarcerado no holodeck da ficção osmaniana. Em: XVI Congresso Internacional da ABRALIC, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1580>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- FERREIRA, Gervásio Pires. *Processo, e Defeza de Gervazio Pires Ferreira, prezo na cadeia da Bahia pelos acontecimentos de Pernambuco em 1817*. Lisboa: Imprensa Liberal, 1823.
- FERREIRA, Maria Letícia Mazzuchi; MICHELON, Francisca Ferreira. Cicatrizes da memória: fotografias de desaparecidos políticos em acervos de museus. *Estudos Ibero-Americanos*. Porto Alegre, vol. 41, jan-jun 2015.
- FFOULKES, Fiona. *Como compreender moda: guia rápido para entender estilos*. São Paulo: SENAC, 2012.
- FRAGA, Gleide. A solidão da mulher negra. *Geledés – Instituto da Mulher Negra*, 2015. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/sobre-a-solidao-da-mulher-negra/>>. Acesso em: 12 out. 2019.
- FRANCA, Rubem, *Monumentos do Recife*, Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1977.
- FREIRE, Rosângela; LINS, Risonelha. O espaço polissêmico: uma leitura da narrativa “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins. *Revista TOPUS*, vol. 3, n°, 2017, p. 20-30.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.
- GALDINO, Roberto Carlos. *A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto*. 2008. Dissertação de mestrado em Teoria Literária - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- GALILEIA, Zito da. *A história das ligas camponesas: testemunho de quem a viveu*. Recife: Cepe, 2016.
- GASPAR, Lúcia. Goiana, PE: patrimônio histórico e cultural. Em: *Pesquisa Escolar*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2011. Disponível em: <<https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/goiana-pe-patrimonio-historico-e-cultural/>>. Acesso em: 18 out. 2019.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2014.
- _____. *A ditadura escancarada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014 (b).
- GIESBRECHT, Ralph Menucci. Estações ferroviárias do Brasil. 2021. Disponível em: http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcp_pe/vitoria.htm. Acesso em: 27 out. 2019.
- GOIS, Antonio José Faria. Interpretando a talha barroca. *Repertório: Teatro & Dança*, Ano 13, n° 14, Salvador, p. 49-55, 2010. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4664>. Acesso em: 16 jul. 2021.

GOMES, Angela de Castro (org.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010, vol. 4*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *As marcas do período*. Em: GOMES, Angela de Castro (org.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010, vol. 4*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013 (b).

_____. *População e sociedade*. Em: GOMES, Angela de Castro (org.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010, vol. 4*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013 (c).

GOMES, Eduardo Duarte. *Cinema: a estética do ciclo do Recife*. *Intercom: Revista Brasileira de Comunicação*. São Paulo, vol. XVII, n°1, p. 58.65, 1994. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/868>. Acesso em: 28 jun. 2021.

GOMES, Leny. *Retábulo de Santa Joana Carolina: uma conjunção de forças*. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.

GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice (orgs.). *No reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*. Porto Alegre: UniRitter, 2012.

GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth (orgs.). *Os nós dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

_____. *A escrita do mundo: letras, imagens e números (ensaios sobre a obra de Osman Lins)*. Porto Alegre: Metamorfose, 2016.

_____. *Para desvendar uma ilha no mundo*. Em: GOMES; HAZIN (orgs.). *A escrita do mundo: letras, imagens e números (ensaios sobre a obra de Osman Lins)*. Porto Alegre: Metamorfose, 2016 (b).

GOTLIB, Nádia. *De engenho a engenho (Notas de leitura do “Retábulo de Santa Joana Carolina”, de Osman Lins)*. *Revista de Letras, Fortaleza*, n° 14, jan-dez 1989, p. 145-160.

GRILLO, Angela Teodoro. *De lasciva a musa: a representação da mulher negra em versos de Gregório de Matos a Mário de Andrade*. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, vol. 11, n° 2, p. 76-96, 2013.

GUARNIERI, Ivanor. *O Engenho e os retábulos de Osman Lins*. 2016. Tese de doutorado em Letras - Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/134269>. Acesso em: 26 out. 2019.

GUIMARÃES, Julio Castañon (org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

- HAUSER, Arnold. *História social de la literatura y el arte*. Madri: Guadarama, 1964. APUD GOIS, 2010.
- HAZIN, Elizabeth. Esfera de milagres: o processo de escrita em Osman Lins. Em: GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth; SILVA, Odalice (org.). *No reverso do tapete: a escritura de Osman Lins*. Porto Alegre: UniRitter, 2012.
- _____. (org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- _____. As horas que decorrem entre o início e o florescer de um recife: reflexão sobre a temporalidade em Osman Lins. Em GOMES, Leny & HAZIN, Elizabeth (orgs.). *A escrita do mundo: letras, imagens e números (ensaios sobre a obra de Osman Lins)*. Porto Alegre: Metamorfose, 2016.
- _____. Música de câmara: nenhum passo, voz alguma. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.
- HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.
- _____. *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã, ou, Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. Brasília: T.A. Queiroz, 1988.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. APUD HAZIN, 2012.
- KEHL, Maria Rita. *Tortura e sintoma social*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- KLEIN, Robert S.; LUNA, Francisco. População e Sociedade. Em: REIS, Daniel Aarão (org.). *Modernização, Ditadura e Democracia 1964-2010*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010*, vol 5. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- KOHN, Ana Luiza Kaminski. O bicho-palavra produzindo fissuras. Em: ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- KRENAK, Ailton. Ailton Krenak I (entrevista). Em: ALTBURG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOLZLOWSKI, Gabriel (orgs.). *8 Reações para o Depois*. Rio de Janeiro:

- Editora Rio Books, 2019. Disponível em: <http://www.entre-entre.com/Entrevistas/Index?EntrevistaId=44>. Consultado em: 6 mai. 2021.
- _____. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LAMBERT, Jacques. *Os dois Brasis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, 1959.
- LAMPEDUSA, Guiseppe Tomasi. *O leopardo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LANDSEA, Christopher et. al. A reanalysis of the 1921-30 Atlantic Hurricane Database. Em: *Journal of Climate*, vol. 25, n° 3, out. 2001, p. 865-885. Disponível em: https://journals.ametsoc.org/view/journals/clim/25/3/jcli-d-11-00026.1.xml?tab_body=pdf. Acesso em: 2 dez. 2019.
- LEAL, Bernardina. Sileo. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Palindromia*. Brasília: Siglaviva, 2014.
- LEAL, Fábio de Freitas. *O barroco no cinema latino americano: O dragão da maldade contra o santo guerreiro (Brasil) e La última cena (Cuba)*. 2016. Dissertação de mestrado em Artes Visuais - Universidade Estadual Paulista, São Paulo. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/141896>. Acesso em: 14 out. 2019.
- LIMA, Luiz Costa. A Vanguarda Antropófaga. Em: ROCHA, João Cezar; RUFFINELLI, Jorge (orgs.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- LYRA, Maria de Lourdes Viana. Pátria do cidadão: a concepção de pátria/nação em Frei Caneca. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 18, n° 36, 1998. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000200016%094&script=sci_arttext. Acesso em: 15 mai. 2021.
- MACHADO, Janderson. O despertar do Recife no Brasil Holandês. *História em Reflexão*, Dourados, vol. 4, n° 7, jan-jun 2010.
- MACHADO DE ASSIS. Comentários da semana. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1861. Disponível em: <https://www.revistaprosaveroarte.com/o-pais-real-esse-e-bom-revela-os-melhores-instintos-mas-o-pais-oficial-esse-e-caricato-e-burlesco-machado-de-assis/>. Acesso em: 4 mai. 2021.
- _____. Instinto de Nacionalidade, 1873, p. 5. Disponível em: <http://www.cdrom.ufrgs.br/assis/massis.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2019.
- _____. Missa do galo. Em: LINS, Osman; LADEIRA, Julieta (org.). *Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus, 1977.
- MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n° 36, junho de 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/viewFile/18908/11006>. Acesso em: 25 nov. 2018.

- MATIAS, Hugo. “Vestido de pássaro”: a representação romanesca como enfrentamento do mundo, em *Avalovara*. Em: HAZIN, Elizabeth (org.). *O nó dos laços: ensaios sobre Osman Lins*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. *Arte & Ensaios*, nº 32, p. 123-151, dez 2016.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MELO, Taciana. *Registros coloniais inscritos nos mapas da antiga Vila de Igarassu, Pernambuco*. Em: Anais do I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica, Paraty, 2011. Disponível em: https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio/MELO_TACIANA_S.pdf. Acesso em: 9 nov. 2019.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MONTEIRO, Denise Brito. *A epidemia da varíola e a vacinação obrigatória: repercussões na sociedade recifense no início do século XX*. 2005. Dissertação de mestrado em História - Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7858>. Acesso em: 27 out. 2019.
- MOUSINHO, Luiz Antônio; OLIVEIRA, Rayssa. *O leitor organizador: espaço narrativo em O pássaro transparente, de Osman Lins*. *Contexto*, Vitória, nº 37, p. 363-380, 1º sem 2020.
- NASCIMENTO, Arthur. *Uma cena pernambucana: História e Cinema no Recife de 1923 a 1945*. Em: XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH. Natal, 2013.
- NASCIMENTO, Bruno. *Mulheres, trabalho e relações de gênero no recife (1922-1926): conquistas e desafios*. Em: APNUH – XXX Simpósio Nacional de História. Recife, 2019.
- NASH, Elizabeth. *Seville, Cordoba and Granada: A Cultural History*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- NEVES, Marcus Vinícius Duque. *Sentidos para uma transição: apontamentos sobre o campo jurídico no período monárquico*. Em APNUH Brasil – 30º Simpósio Nacional de História, Recife, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565316865_ARQUIVO_SENTIDOSPORAUMATRANSICACompleto.pdf. Acesso em: 29 out. 2019.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto: Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- NUNES, Benedito. *Dos narradores brasileiros*. *Revista de Cultura Brasileira*, vol. 9, nº 29. Madrid: Fundación Cultural Hispano-brasileña, 1969. APUD SILVA, 2017.
- OLIVEIRA, Emanuel L. S. *Múltiplas faces dos conflitos de terra: escravos, lavradores de roça e senhores no final da escravidão na Mata Norte de Pernambuco*. Em: ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019->

01/1548772191_65ba4703b2196fd5491cef248a7645e5.pdf>. Acesso em: 18 out. 2019.

ORSI, Robert A. Material Children: Making God'S Presence Real For Catholic Boys And Girls And For The Adults In Relation To Them. Em: *Between Heaven and Earth: The Religious Worlds People Make and the Scholars Who Study Them*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. Machado de Assis leitor de Alexandre Dumas e Victor Hugo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n° 34, p. 73-86, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70510>. Acesso em: 20 jun. 2020.

PEREIRA, Miguel. O Brasil é ainda um imenso hospital. Outubro de 1916. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/revistadc/article/download/56845/59823>. Acesso em: 3 mai. 2021.

PETERSON, Michel. Não sei mais quem sou. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.

PONTIERO, Giovanni. *Eleonora Duse: vida e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PONTUAL, Virgínia. Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 21, n° 42, 2001.

PRADO, João Batista Toledo. Por que cantam os pastores? Uma interpretação do gênero bucólico latino, sob a perspectiva da prosódia e da métrica. *Itinerários*, Araraquara, n° 25, p. 235-244, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5229>>. Acesso em: 20 out. 2019.

PRADO, Luiz Fernando. *História contemporânea da América Latina: 1930-1960*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1996.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Em: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, 2005.

RAMÍREZ BARRETO, Francismar. Um espelho que se lembra: ruína e ornamento em “Noivado”. Em: GOMES, Leny; HAZIN, Elizabeth (org.). *A escrita do mundo: letras, imagens e números*. Porto Alegre: Metamorfose, 2016.

_____. Do impulso de atravessar o mar e outras eternidades em “O pássaro transparente”. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.

_____. Sob o signo da corrosão: o universo hostil de “Pastoral”. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017 (b).

- REIS, Daniel Aarão. (org.). *Modernização, Ditadura e Democracia: 1964-2010*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010, vol. 5*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- _____. A vida política. Em: REIS, Daniel Aarão (org.). *Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010, vol 5*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014 (b).
- _____. As marcas do período. Em: REIS, Daniel Aarão (org.). *Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010, vol 5*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014 (c).
- REZENDE, Edson Fialho. Barroco Mineiro: nação civilizada, patrimônio protegido. 2011. Monografia de especialização em Cultura e Arte Barroca - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto. Disponível em: <https://www.monografias.ufop.br/handle/35400000/304>. Acesso em: 10 out. 2019.
- RIBEIRO, Ana Lima. *A biblioteca inserta em A Rainha dos Cárceres da Grécia*. 2017. Tese de doutorado em Literatura - Universidade de Brasília, Brasília.
- RIBEIRO, Renata. Nove, novena e a escrita em ‘O pássaro transparente, de Osman Lins. *Signótica*, Goiânia, vol. 28, n° 1, p. 209-232, jan./jun. 2016.
- ROCHA, Gilmar. Moça de circo. *Visualidades*, Goiânia, vol. 14, n° 1, p. 216-239, jan-jun 2016.
- ROCHA, Marcos Eduardo Lopes. *Separar, isolar, classificar o que no texto é uno: um narrador, nove espaços e nove tempos em “O pássaro transparente”*. 2019. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira - Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/37709>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- ROLNIK, Raquel; WISNIK, Guilherme. Brasília em vertigem. *Portal UOL*, 2 jul. 2019. Disponível em: <https://raquelrolnik.blogosfera.uol.com.br/2019/07/02/brasilia-em-vertigem/>. Acesso em: 19 jul. 2020.
- ROSENFELD, Anatol. O olho de vidro de Nove, novena (parte 1). *Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo*, ano 15, n° 699, 6 dez. 1970. Disponível em: <http://www.osman.lins.nom.br/repercursao.asp?id=s7>. Acesso em: 24 jun. 2019.
- _____. O olho de vidro de Nove, novena (parte 2). *Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo*, ano 15, n° 700, 12 dez. 1970 (b). Disponível em: <http://www.osman.lins.nom.br/repercursao.asp?id=s7>. Acesso em: 24 jun. 2019.
- RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SÁ JÚNIOR, Lucrécio. Tradições Discursivas nas culturas populares: correspondências trocadas entre Câmara Cascudo e Mário de Andrade. *Revista Gatilho*, vol. 12, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/issue/view/1236>. Acesso em: 14 mai. 2021.

- SALES, José das Candeias. Concepção e percepção de tempo e de temporalidade no Egito Antigo. Ideia(s) de Tempo(s). Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias, vol. 23, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/1269>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- SANTANA, Manoel. Incelências: o povo canta seus mortos. *Revista Incelências*, vol. 2, nº 1, p. 86-96, 2011.
- SANTOS, João Dayrell. *Osman Lins: a economia da natureza e a terra por vir*. 2015. Tese de doutorado em Literatura - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SANTOS, Luciana. *Controvérsias em torno das práticas e terapias de cura: a epidemia de Cólera-Morbus em Pernambuco*. 2012. Tese em Antropologia Social - Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-28052013-103345/publico/2012_LucianaDosSantos_VCorr.pdf. Acesso em: 27 out. 2019.
- SANTOS FILHO, Olinto. *A Matriz de Santo Antônio em Tiradentes*. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2010, p. 193-199. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/matriz_santo_antonio_em_tiradentes.pdf. Acesso em: 12 out. 2019.
- SARDUY, Severo. *Obras completas*. Madri: Scipione, 1998. APUD LEAL, 2016.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Rio de Janeiro: Ed. Ática, 1989.
- SCARANO, Julita. Crianças Esquecidas das Minas Gerais. Em: DEL PRIORI, Mary (Org.). *História das Crianças no Brasil*. 7ª. Ed., São Paulo: Contexto, 2010, p. 107-136, APUD VALE, 2016.
- SCHRADER, Achim. Ainda existem dois Brasis? Sobre as estruturas sociais e as imagens da estrutura social no Brasil. Em: BERG, Walter; BRIEGER, Claudia; MICHAEL, Joaquim; SCHAFFAUER, Markus. *As Américas do Sul*. Tübingen: Sonderdruck, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 2001, p. 270-277.
- SCHWARCZ, Lilia (org.). História como carteira de identidade em processo. Em: COSTA E SILVA, Alberto (org.). *Crise colonial e independência: 1808-1830*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010*, vol. 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- _____. *A abertura para o mundo: 1889-1930*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010*, vol. 2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- _____. As marcas do período. Em: SCHWARCZ, Lilia (org.). *A abertura para o mundo: 1889-1930*. De SCHWACZ, Lilia Moritz (dir.). *História do Brasil-Nação: 1808-2010*, vol. 2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 (b).
- _____. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SHELLHORSE, Adam Joseph. *The Limits of the Letter: The Politics of Representation and Margins in Latin American Vanguard Writings of the 1950s and 60s*. 2010. Tese de

- doutorado em Filosofia - University of California, California, Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/3tf326c6>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- _____. *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.
- SIAL, Vanessa. *Das igrejas ao cemitério: políticas públicas sobre a morte no Recife do século XIX*. 2005. Dissertação de mestrado em História - Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/330300>. Acesso em: 9 nov. 2019.
- SILVA, Cacilda Bonfim. *Justiça indeferida: a degeneração política no romance A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins*. 2021. Tese em Literatura e Práticas Sociais - Universidade de Brasília, Brasília.
- SILVA, Odalice de Castro. Um regionalismo aberto ao mundo: análise de procedimentos discursivos na obra osmaniana. *Revista do GELNE*, Ano 5, N° 1 e 2, p. 153-158, 2003. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9449/6799>. Acesso em: 26 out. 2019.
- _____. O tempo em "Noivado": entre guizos e correntes. Em: HAZIN, Elizabeth; RAMÍREZ BARRETO, Francismar; BONFIM, Maria Aracy (orgs.). *Números e nomes: o júbilo de escrever*. Brasília: Siglaviva, 2017.
- SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- SIMONS, Marisa. "Retábulo de Santa Joana Carolina": a dimensão da humanidade. *Literatura E Sociedade*, vol. 12, n° 10, p. 156-166, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/ls/article/view/23620>. Acesso em: 26 out. 2019.
- SIQUEIRA, Tagore. As primeiras ferrovias do Nordeste brasileiro: processo de implantação e o caso da Great Western Railway. *Revista do BNDES*, Rio de Janeiro, vol. 9, n° 17, p. 169-220, jun. 2002. Disponível em: https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/17000/1/PRArt139511_Primeiras%20Ferrovias%20do%20Nordeste%20Brasileiro%20Caso%20da%20Great%20Western%20Railway_P.pdf. Acesso em: 27 out. 2019.
- SOUSA SANTOS, Boaventura. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos*, CEBRAP, p. 71-94, nov. 2007.
- SOUZA, Gilda de Mello. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- SOUZA, Ismara. *Caminhos que se cruzam: relações históricas entre Brasil e Espanha (1936-1960)*. 2009. Tese de doutorado em História Social - Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SOUZA, Jessé. *Subcidadania brasileira*. Rio de Janeiro: Leya, 2018.
- SOUZA, Lídio et al. Dinâmica afetiva e representações sociais de ciganos entre não ciganos na Grande Vitória/ES. *Revista Científica FAESA*, Vitória, vol. 8, n° 1, p. 87-93, 2012,

- p. 90. Disponível em: https://www.faesa.br/revistas/2012/2012_artigo7.pdf. Acesso em: 5 mai. 2021.
- SOUZA, Valdemir de França. *De volta para o passado? Uma análise crítica da reproposição das “Santas Missões Populares” no século XXI*. 2011. Dissertação de mestrado em Ciências da Religião - Universidade Católica de Pernambuco, Recife.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Um estado muito interessante*. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje: antologia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.
- TORQUATO NETO. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Em PIRES, Paulo Roberto (org.). vol. 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- TOZZI, Veronica. *Introducción*. Em WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.
- TRIGOSO, Maria. *A (não) questão do tempo na tradição chinesa*. *Ideia(s) de Tempo(s). Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 23, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/1269>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- VALE, Andre Dela. *Experiências barrocas: história, arte e educação*. 2016. Tese de doutorado em Educação - Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba. Disponível em: <<https://www.unimep.br/phpg/bibdig/aluno/visualiza.php?cod=1551>>. Acesso em: 12 out. 2018.
- VALLE, Diniz. *Guia de Civismo: destinado ao Ensino Médio*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1971.
- VENTURA, Thayla Crisrhana. *A rainha dos Cárceres da Grécia: um exercício de imaginação*. 2018. Dissertação em Literatura - Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32516/1/2018_ThaylaCrisrhanaMartinsVentura.pdf. Acesso em 14 jun. 2021.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *La torture dans la République*. Paris: La Découverte/Maspero, 1983, p. 9 APUD GASPARI, 2014 (b).
- VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano – Revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010. APUD LEAL, 2016.
- WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.
- ZELDIN, Theodore. *Elogio da conversa*. Lisboa: Gradiva, 2000.
- _____. *Uma história íntima da humanidade*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

MATÉRIAS JORNALÍSTICAS

CAMPOS, Álvaro. No ano da pandemia, Brasil ganha 11 novos bilionários na lista da Forbes. *Valor Econômico*, 6 abr. 2021. Disponível em: <https://valor.globo.com/financas/noticia/2021/04/06/brasil-ganha-11-novos-bilionarios-na-lista-da-forbes.ghtml>. Acesso em: 24 abr. 2021.

COUTINHO, Renata. Peste: uma ameaça silenciosa. *Folha de Pernambuco*, Recife, 28 jan. 2017. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/noticias/noticias/cotidiano/2017/01/28/NWS,15781,70,449,NOTICIAS,2190-PESTE-UMA-AMEACA-SILENCIOSA.aspx>. Acesso em: 27 out. 2019.

GOETHE, Paulo. Quando o Recife viajava de bonde. *Diário de Pernambuco*, 11 jun. 2015. Disponível em: <http://blogs.diariodepernambuco.com.br/diretodaredacao/2015/06/11/quando-o-recife-viajava-de-bonde/>. Acesso em: 16 abr. 2021.

MAGALHÃES, Mario. Papéis da ditadura somem dos arquivos. *Folha de S. Paulo*, 15 mai. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u89279.shtml>. Acesso em: 15 mai. 2021.

REYS, Deborah. Óculos: breve história. Em: *Revista Galileu*. Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI204582-17934,00-OCULOS.html>. Acesso em: 18 out. 2019.

SAFATLE, Vladimir. A segunda fase do regime militar. *El País*, 23 mar. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/opiniao/2021-03-23/a-segunda-fase-do-regime-militar.html>. Consultado em: 28 mar. 2021.

SALOMÃO, Lucas. Clube Militar vê coleção de ‘calúnias’ em relatório da Comissão da Verdade. *Portal G1 – Política*, 10 dez. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2014/12/relatorio-e-absurdo-em-nome-da-causa-socialista-diz-clube-militar.html>. Acesso em: 15 mai. 2021.

SILVA, Leonardo Dantas. O Recife nos tempos do Zeppelin. *Algomais - Revista de Pernambuco*, 19 out. 2018. Disponível em: <https://revista.algomais.com/colunistas/o-recife-nos-tempos-do-zeppelin>. Acesso em: 25 abr. 2021.

Apesar das mortes por Covid e do poço econômico, empresários ovacionam Bolsonaro em jantar. *IstoÉ Dinheiro*, 8 abr. 2021. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/apesar-das-mortes-por-covid-e-do-poco-economico-empresarios-ovacionam-bolsonaro-em-jantar/>. Acesso em: 24 abr. 2021.

Compilação das principais notícias de terça-feira, 6 de abril. *Portal Globo.com*, 6 abr. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/resumo-do-dia/noticia/2021/04/06/terca-feira-6-de-abril.ghtml>. Acesso em: 24 abr. 2021.

Decreto 73 – Associação Pública de Fiéis da Irmandade das Almas de Vitória de Santo Antão. *Arquidiocese de Olinda e Recife*. Recife, 23 jun. 2019. Disponível em:

<https://www.arquidioceseolindarecife.org/decreto-73-associacao-publica-de-fieis-irmandade-das-almas-de-vitoria-de-santo-antao/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

“Films” de Pernambuco. *Revista de Pernambuco*, Anno I, Número III, Recife, set. 1924.

Há 161 anos era aprovada o último compromisso da Irmandade do Santíssimo Sacramento em Vitória de Santo Antão. *VI: Via Expressa de Notícias*, 2 jul. 2011. Disponível em: http://ven1.blogspot.com/2011/07/ha-161-anos-era-aprovada-o-ultimo_02.html. Acesso em: 15 jun. 2019.

Mais de 116 milhões de brasileiros não têm comida suficiente ou passam fome, diz pesquisa. *IstoÉ Dinheiro*, 6 abr. 2021. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/mais-de-116-milhoes-de-brasileiros-nao-tem-comida-suficiente-ou-passam-fome-diz-pesquisa/>. Acesso em: 24 abr. 2021.

Millôr Fernandes e o enorme passado que o Brasil tem pela frente. *El País*, 18 out. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/18/album/1539887428_664461.html#fotf_gal_21. Acesso em: 24 abr. 2021.

O cemitério de São Sebastião da Vitória de Santo Antão – 136 anos de história e a muito sem condições de prestar um bom serviço a população. *VI: Via Expressa de Notícias*, 2 nov. 2011. Disponível em: <https://ven1.blogspot.com/2011/11/o-cemiterio-sao-sebastiao-da-vitoria-de.html>. Acesso em: 15 jun. 2019.

Revista do Instituto Histórico da Vitória de Santo Antão, Vitória de Santo Antão, vol. IV, 1968, p. 30 a 31. Disponível em: <http://www.blogdopilako.com.br/wp/2013/03/29/materia-especial-procissoes-da-vitoria-parte-final/>. Acesso em: 27 out. 2019.

DOCUMENTOS OFICIAIS

ANUÁRIO Estatístico de Pernambuco, Tabela 18.9, 2016. Disponível em: http://www.anuario.pe.gov.br/wp-content/uploads/downloads/2017/12/Tabela_18.9.xlsx. Acesso em: 26 out. 2019.

BRASIL. *Hino da Independência*. Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/acervo/simbolos-nacionais/hinos>. Acesso em: 18 mai. 2021.

BRASIL. *Hino Nacional*. Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/acervo/simbolos-nacionais/hinos>. Acesso em: 18 mai. 2021.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 18 mai. 2021.

BRASIL. Ministério da Saúde. *Manual (instruções para auxiliares em epidemiologia da peste)*, 1973. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/bvsms/resource/pt/mis-39091>. Acesso em: 27 out. 2019.

VÍDEOS

Elephant Boy (Robert Flaherty e Zoltan Korda, 1937). Disponível em: https://youtu.be/nqo6_g5dXm0. Acesso em: 14 mai. 2021.

Escrever em tempos sombrios: a literatura como ato de resistência. Conferência por Julián Fuks, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/5ACbdjk5uWU>. Acesso em: 4 out. 2019.

Os mágicos. TVE-RJ, 1977. Entrevista de João Cabral de Melo Neto a Araken Távora. Disponível em: https://youtu.be/GO_E62IBaEs. Acesso em: 16 abr. 2021.

Osmanize-se! IV, 27 jan. 2021. Depoimento de Dagoberto Buim Arena. Disponível em: <https://youtu.be/RIR-90cY6yE>. Acesso em: 10 jun. 2021.

OUTROS

APOLINÁRIO, João. Primavera nos dentes. No disco *Secos & Molhados*, 1973. Gravadora Continental.

DINIZ, Débora. @reliquia.rum. Em: Instagram (rede social). Disponível em: <https://www.instagram.com/reliquia.rum/?hl=pt-br>. Acesso em: 10 jun. 2021.

SIMAS, Luiz Antonio. @luizantoniosimas, 26/7/2021. Em: Instagram (rede social). Disponível em: https://www.instagram.com/p/CRwnvUPJC6a/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 26 jul. 2021.

Dicionário Online de Terminologias Arquitetônicas. 2009. Disponível em: <http://www.colegiodearquitetos.com.br/dicionario/2009/02/o-que-e-retabulo/>. Acesso em: 2 out. 2019.

Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/eito/>.

Dicionário Oxford Languages. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=doxa+significado&oq=doxa&aqs=chrome.4.69i57j0l5.3998j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 21 mai. 2021.

OBRAS

1. Francisco Galeno, 2010
2. Isabel Pons, s/d
3. Rosina Becker do Valle, 1957
4. Heitor dos Prazeres, 1959
5. Wega Neri, 1950
6. Marcos Magaldi, 1997
7. Gregório Soares, 2018
8. José Rufino, 2002
9. Isabel Pons, 1961
10. Tomie Ohtake, 2002
11. Francisco Galeno, 2010
12. Hilde Weber, 1941